

RENESANSA I
RENESANSE
U UMJETNOSTI HRVATSKE

Zbornik radova sa znanstvenih skupova
»Dani Cvita Fiskovića«
održanih 2003. i 2004. godine

Uredili
Predrag Marković
Jasenka Gudelj

Zagreb, 2008.

Oltari presvetog Sakramenta u Savičenti i Osoru: problemi konteksta, tipologije, uzora i autora

Nina Kudiš Burić

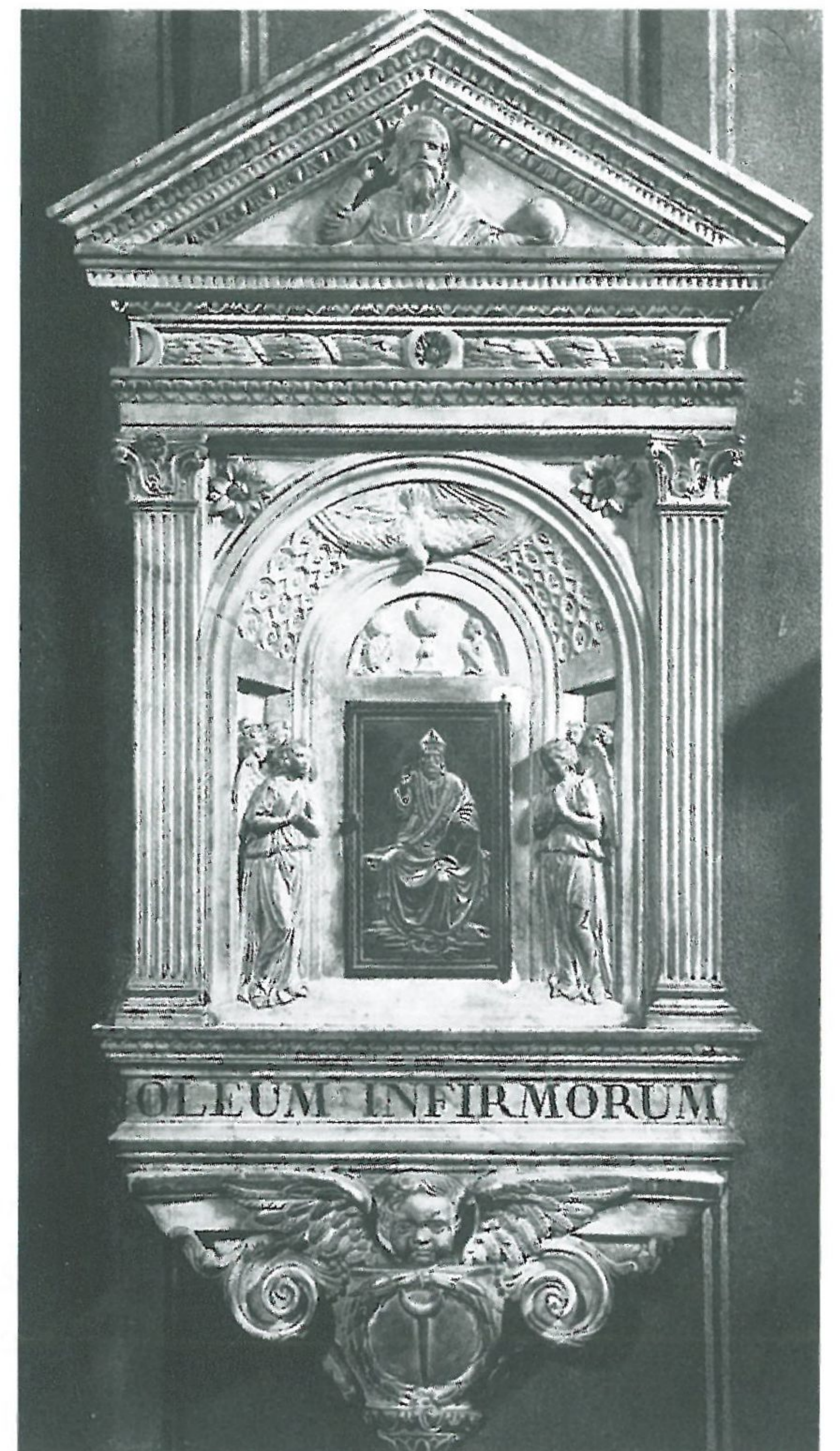
Nakon kratkog prikaza pobožnosti prema presvetom Sakramentu i razvoja modela tabernakula s reljefnim prikazom perspektivno skraćenog prostora koji je usavršio Desiderio da Settignano, autorica piše o prihvaćanju i razvoju tog modela u Veneciji te se osvrće na prerastanje tabernakula u oltar koji će s vremenom sve češće biti smještan u zasebnu kapelu presvetog Sakramenta. Oltar presvetog Sakramenta i settignanovske derivacije iz venecijanske crkve San Trovaso koji je najvjerojatnije nastao prema zamisli Jacopa Sansovina, ima svoju doslovnu, no rustikalnu kopiju u župnoj crkvi u Savičenti. Ona je natpisom datirana u 1555. godinu. U Istri postoji još jedan, arhitektonski jednostavniji, no klesarski bolje izveden tabernakul ovog tipa i nalazi se u lijevoj apsidi rovinjske župne crkve te ga se može datirati u 16. stoljeće. Raskošni mramorni tabernakul iz kapele što se nalazi u tjemenu lijevog broda osorske župne crkve, nekadašnje katedrale, tipičan je primjer čuvanja presvetog Sakramenta tijekom uznapredovalog 17. i 18. stoljeća. Na temelju visoke sličnosti s tabernakulom Enrica Merenga iz crkve Uznesenja Bogorodičina u Noaleu blizu Venecije te stilskih odlika, autorica ovaj tabernakul pripisuje Alviseu Tagliapietri i predlaže dataciju u prvo ili drugo desetljeće 18. stoljeća.

Tradicija pobožnosti prema presvetom Sakramentu i razvoj tabernakula

Intenzivna pobožnost prema presvetom Sakramentu¹ razvila se je tek nakon 11. stoljeća. On se je tada počeo pokazivati za vrijeme i nakon mise kako bi ga vjernici mogli štovati. Četvrti Lateranski koncil iz 1215. godine koji je zagovarao vjeru u transupstancijaciju uvelike je unaprijedio značaj ove doktrine.² Uslijedilo je utvrđivanje posebnog blagdana Tijelova, koji je proglasio papa Urban IV. 1264. godine.³ Paralelno s intenziviranjem pobožnosti prema presvetom Sakramentu, mijenja se i način njegova čuvanja. Tako se je u 11. stoljeću posvećena hostija čuvala u euharistijskoj golubici, brončanoj ili pozlaćenoj posudi koja se je izvorno koristila za čuvanje svetih ulja te se vješala iznad oltara kako bi je vjernici mogli dobro vidjeti. Iako je bila korištena i u Italiji, daleko je bila

omiljenija u Francuskoj i Engleskoj. Na području Apeninskog poluotoka i njemačkih zemalja za čuvanje posvećene hostije znatno je bio učestaliji tabernakul u vidu zidnog ormarića smještenog u sakristiji ili crkvenom koru. *Propitiatorium*, manji prenosivi spremnik koji se je obično smještao blizu glavnog oltara prerastao je u 15. stoljeću u zidni tabernakul kojem su neki od najznačajnijih firentinskih kipara razvili specifičnu tipologiju i strukturu. One su poslužile kao osnova na kojoj su se razvijali lokalni tipovi tabernakula presvetog Sakramenta diljem Italije, pa i u Veneciji.⁴

Firentinski renesansni zidni tabernakul specifičan je stoga što se je kod njega velika pažnja posvećivala arhitektonskoj strukturi. To je jasno vidljivo već kod najstarijeg renesansnog primjera, Donatellova tabernakula nastalog oko 1432. za rimsku crkvu Santa Maria della Febbre (sl. 1) što je kasnije prenesen u baziliku sv. Petra.⁵ Daleko je bolje arhitektonski organiziran della Robbijn tabernakul iz 1441. godine (sl. 2) koji je poslužio kao

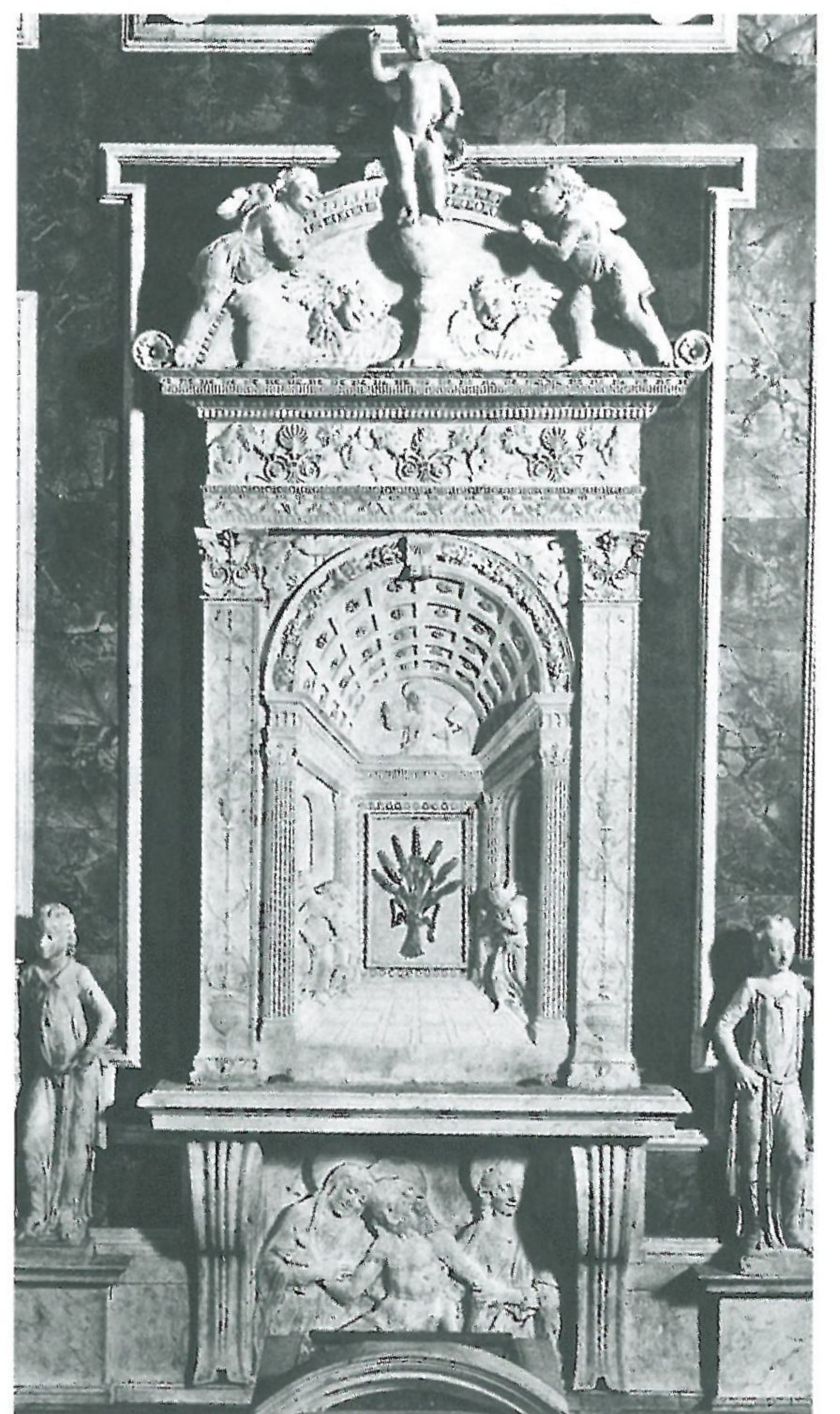


standardni model za kasnija firentinska renesansna svetojhraništa. Ipak, kod njega je ostao neriješen odnos vratašca tabernakula – *sportella* i arhitektonskog okvira. Taj je problem razriješio Bernardo Rossellino (sl. 3) na tabernakulu iz 1450. godine izrađenom za firentinsku crkvu San Egidio, strukturirajući prostor između *sportella* i vanjskog okvira u vidu perspektivno skraćene prostorije s bačvastim svodom. Anđeli adoranti sada više nisu prikazani ispred pilastara, kao na Donatellovu tabernakulu, već unutar artificijelnog prostora, kako izlaze iz bočnih otvora. John Pope-Hennessy ističe da je ovdje riječ o vizualno kvalitetnoj shemi što je utemeljila tradiciju koju su nastavili Bernardovi sljedbenici, mlađi brat Antonio (1427.–1479.) i Desiderio da Settignano (1430.–1464.) te navodni učenici Benedetto da Majano (1442.–1497.) i Matteo Civitali (1436.–1501.). No, za istog je autora jedno od najvećih dekorativnih postignuća čitavog 15. stoljeća vrhunska umjetnička vještina koja odlikuje tabernakul u središtu oltara presvetog Sakramenta što ga je Desiderio da Settignano 1461. izradio za firentinsku crkvu San Lorenzo (sl. 4).⁶

Uprkos navedenog, u Veneciji se nisu žurili s prihvaćanjem firentinskog tipa tabernakula. Svetojhraništa s karakterističnom firentinskom arhitektonskom strukturom nalaze se u crkvama Santa Maria dei Miracoli (sl. 5, 6) i Santa Maria Gloriosa dei Frari (sl. 7). U

prvoj se crkvi nalaze dva takva svetojhraništa, smještena s obje strane trijumfalnog luka, te se pripisuju Tulliju i Antoniju Lombardu, a datiraju se u deveto desetljeće 15. stoljeća, točnije nakon 1482., a prije kraja 1489. godine.⁷ Svetojhranište iz Frari se pripisivalo Alessandru Leopardiju,⁸ a kasnije Tulliju Lombardu⁹ te se datira u sam kraj istog stoljeća. Perspektivno oblikovan prostor je ovdje pojednostavljen izbacivanjem prikaza bočnih anđela, zbog kojih je kako smatra Maurice E. Cope, on izvorno i bio osmišljen. No, daleko je značajnija činjenica da je ovo najraniji venecijanski primjer u kojem je iluzionistički prostor nadsvođen kupolom, a ne jednostavnim zaobljenim svodom.¹⁰

Tijekom 16. stoljeća, u nastojanju da afirmira doktrinu transupstancijacije, Katolička je crkva odredila da mjesto i posuda u kojoj se čuva presveti Sakrament moraju biti vrijedne najviše časti čuvanja Stvarnog Prisustva, tijela i krvi Kristove.¹¹ No, i ovdje je Venecija, čini se, prednjačila. Kako ističe Cope, najraniji njemu poznati talijanski oltar koji je ujedno služio kao tabernakul za čuvanje presvetog Sakramenta



1. Donatello, Tabernakul, Rim, prije crkva Santa Maria della Febbre, danas Bazilika sv. Petra



2. Luca della Robbia, Tabernakul, Firenca, Peretola, crkva Santa Maria



3. Bernardo Rossellino, Tabernakul, Firenca, crkva S. Egidio

4. Desiderio da Settignano, Tabernakul, Firenca, crkva San Lorenzo

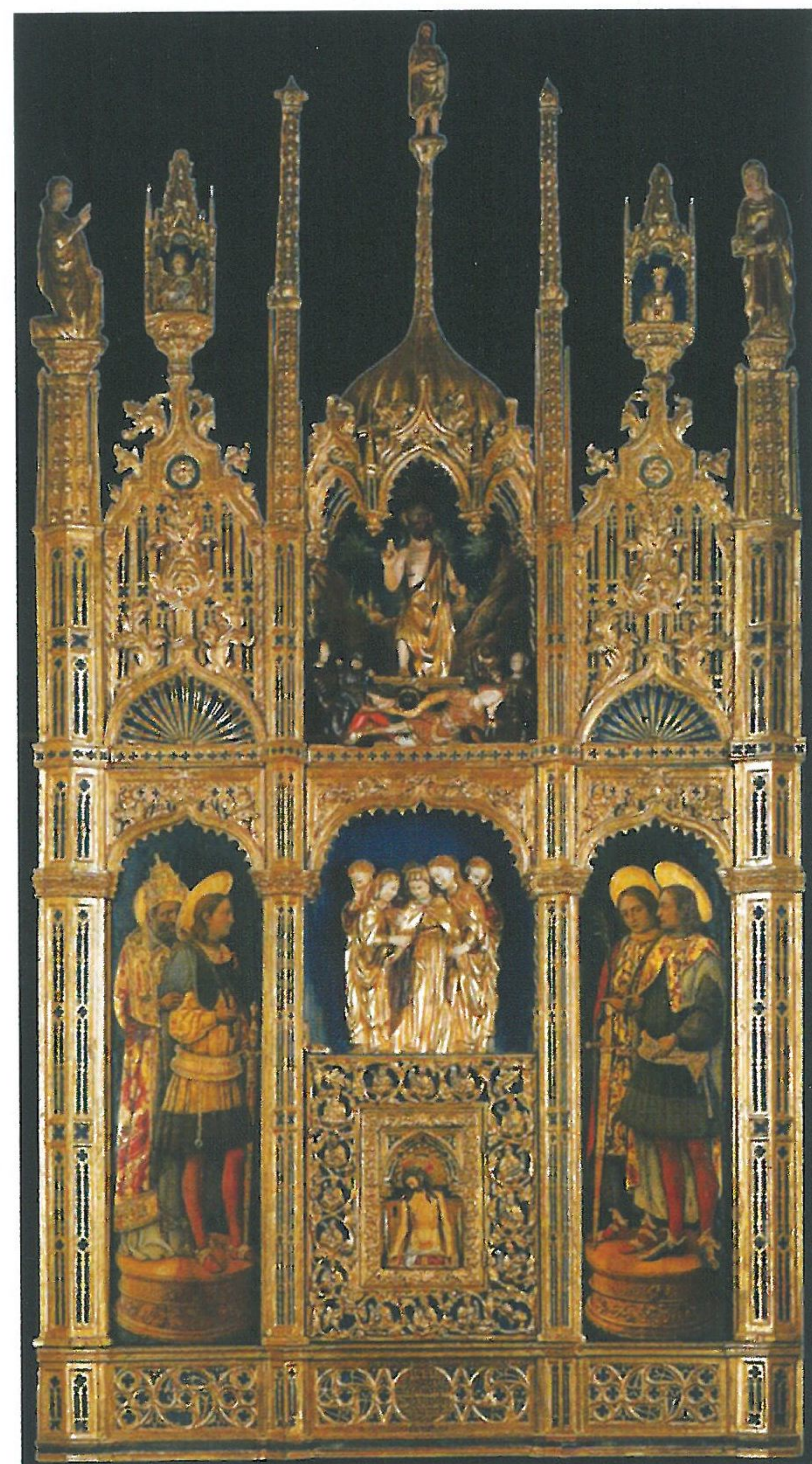


5. Tullio Lombardo, Tabernakul, Venecija, crkva Santa Maria dei Miracoli

6. Antonio Lombardo, Tabernakul, Venecija, crkva Santa Maria dei Miracoli

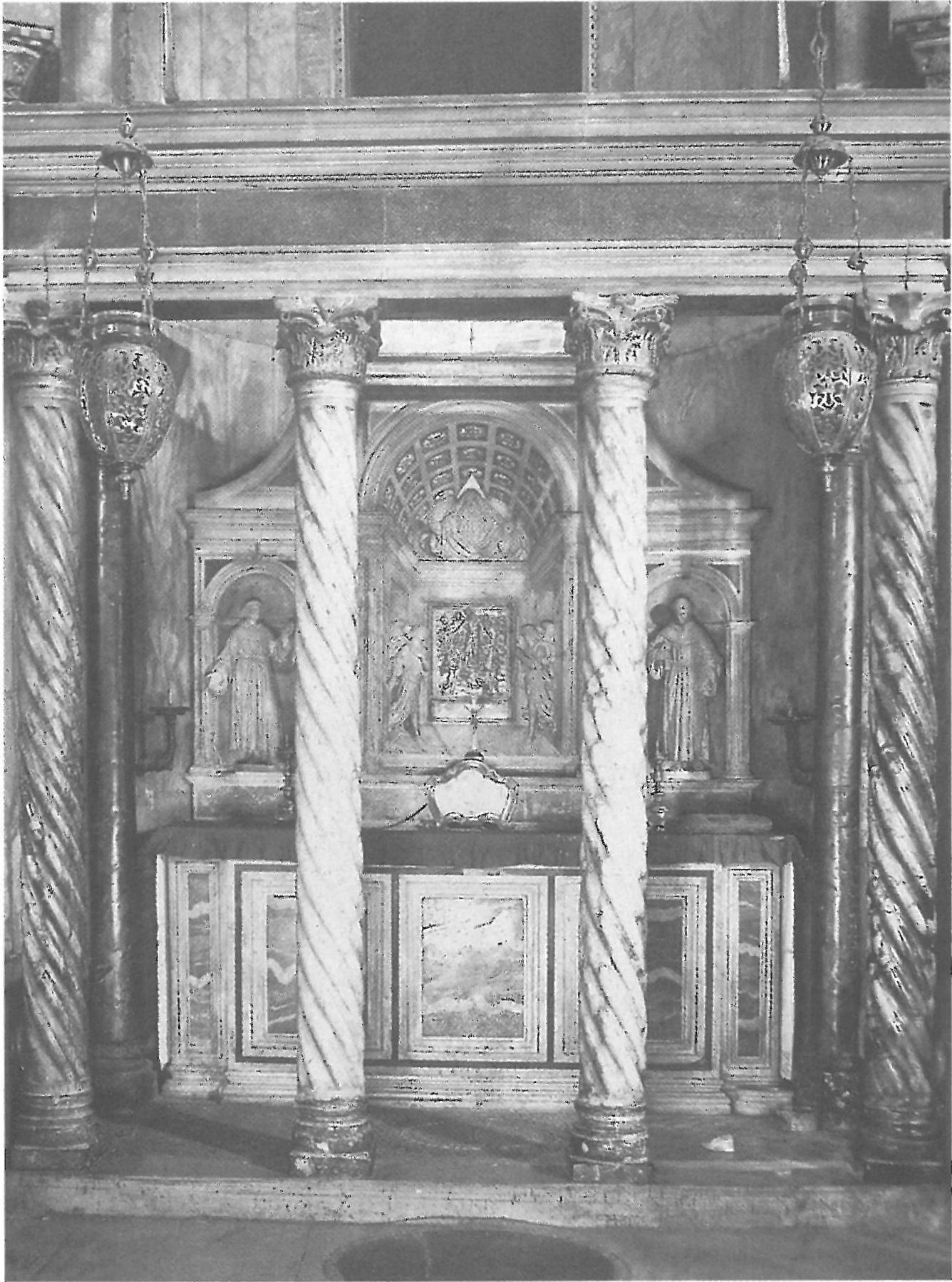
7. Tullio Lombardo / Alessandro Leopardi, Tabernakul, Venecija, Bazilika Santa Maria Gloriosa dei Frari

8. Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini, Oltar presvetog Sakramenta, Venecija, kapela San Tarasio



bio je onaj Giovanni d'Alemagne i Antonija Vivarinija iz 1443. godine (sl. 8) u kapeli San Tarasio, uz venecijansku crkvu San Zaccaria.¹² Na vratašcima tabernakula prikazana je takozvana euharistijska Pietà – Krist stoji sam u grobu, bez andeoske potpore, a na spuštenim su mu ruka-

ma vidljive rane.¹³ Lijevo i desno od tabernakula nalaze se dvije slikane grupe svetaca, dok su oni u niši iznad njega izrađeni u plitkom reljefu, baš kao i prikaz uskrslog Krista u gornjem dijelu poliptiha vrlo raskošnog, pozlaćenog i sasvim gotičkog okvira.¹⁴



Međutim, za oblikovanje tipologije venecijanskih oltara *presvetog Sakramenta* u 16. stoljeću daleko je značajniji onaj u bazilici svetog Marka. Neposredno prije velikog zamaha pokreta posvećivanja zasebnog oltara *presvetom Sakramentu*,¹⁵ ondje je u tjemenu apside i iza glavnog oltara, 1518. godine podignut mramorni oltar Lorenza Bregna (sl. 9, 10).¹⁶ Na mjestu pale ovdje se nalazi Settignanov motiv perspektivno skraćenog prostora napućena anđelima u čijem su dnu smještena vratašca tabernakula s prikazom Krista Otkupitelja, rad Jacopa Sansovina. Oltar posvećen *presvetom Sakramentu* sa sličnom dispozicijom središnje reljefne mramorne pale sačuvan je još u venecijanskoj crkvi San Nicolò dei Mendicoli. Vjerojatno je riječ o ostvarenju nastalom nakon onog Bregnova, iako je ovaj oltar bio sjedište Bratovštine presvetog Sakramenta od početka 16. stoljeća do 1765.¹⁷ Preobrazbom iz okvira vratašca tabernakula u oltarnu palu, Settignanov motiv i u Veneciji dobiva novo značenje, analogno *pali portante* kako ju tumači André Chastel.¹⁸

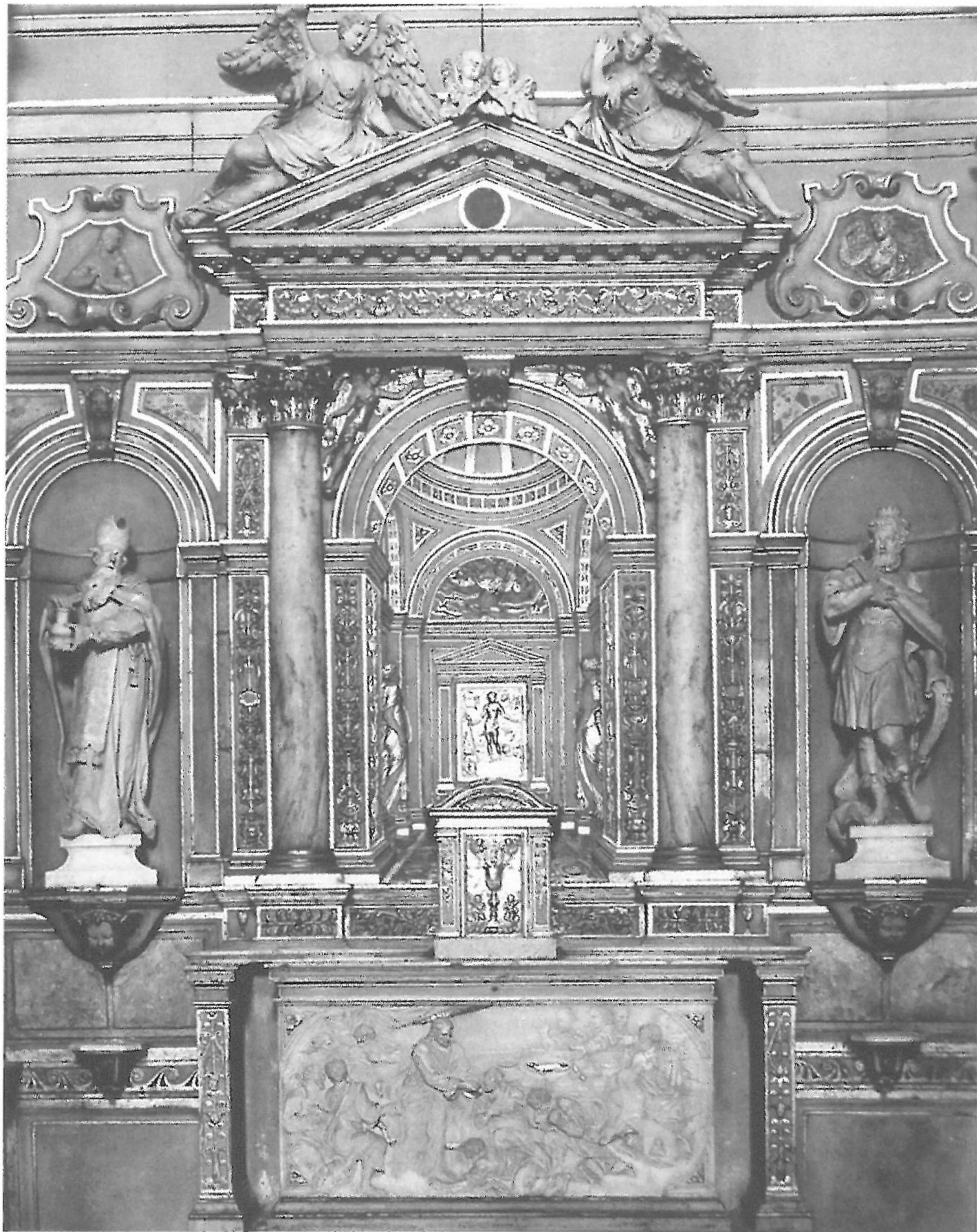
Iako je, prateći zbivanja izvan Venecije, ali i oponašajući primjer San Marca, tek tijekom 16. stoljeća postalo uobičajeno u svakoj venecijanskoj župnoj crkvi podizati oltar u kojem

se čuva presveti Sakrament te koji je posvećen tom misteriju,¹⁹ briga o posvećenju hostiji bila je prepuštana istoimenim bratovštinama već od kraja 14. stoljeća. Prva se u Veneciji spominje već 1395. godine, čini se uz crkvu Corpus Domini, ali tek su početkom 16. stoljeća ove laičke bratovštine počele biti osniva ne diljem cijelog grada: u crkvi San Giuliano 1502., u crkvi San Cassiano 1504., a u crkvi San Moisè 1506. godine.²⁰

Od brige posvećene izradi elaboriranog tabernakula, preko potrebe podizanja zasebnih oltara, pobožnost Venecijanaca prema presvetom Sakramentu, institucionalizirana kroz specifične bratovštine, tako je tijekom 16. stoljeća sve češće tražila i dobivala i zasebni prostor u crkvi, točnije kapelu presvetog Sakramenta. One se u venecijanskim crkvama sustavno počinju javljati od sedmog desetljeća *cinquecenta* nadalje, te se čini da rast njihove popularnosti nije u izravnoj vezi s odlukama Tridentskog koncila, odnosno da je riječ o specifično venecijanskom fenomenu.²¹ Jedan od najznačajnijih primjera iz sredine 16. stoljeća je kapela presvetog Sakramenta u crkvi San Trovaso (sl. 11, 12),²² čija se gotovo doslovna, no u detaljima ornamenta i likova vrlo rustikalna kopija nalazi u župnoj crkvi u Savičenti.

9. Lorenzo Bregno, Oltar presvetog Sakramenta, Venecija, Bazilika sv. Marka

10. Lorenzo Bregno, Oltar presvetog Sakramenta, Venecija, Bazilika sv. Marka, detalj



11. Radionica Jacopa Sansovina, Giovanni Marchiori (?), Oltar presvetog Sakramenta, Venecija, crkva San Trovaso

12. Radionica Jacopa Sansovina, Oltar presvetog Sakramenta, Venecija, crkva San Trovaso, središnji dio

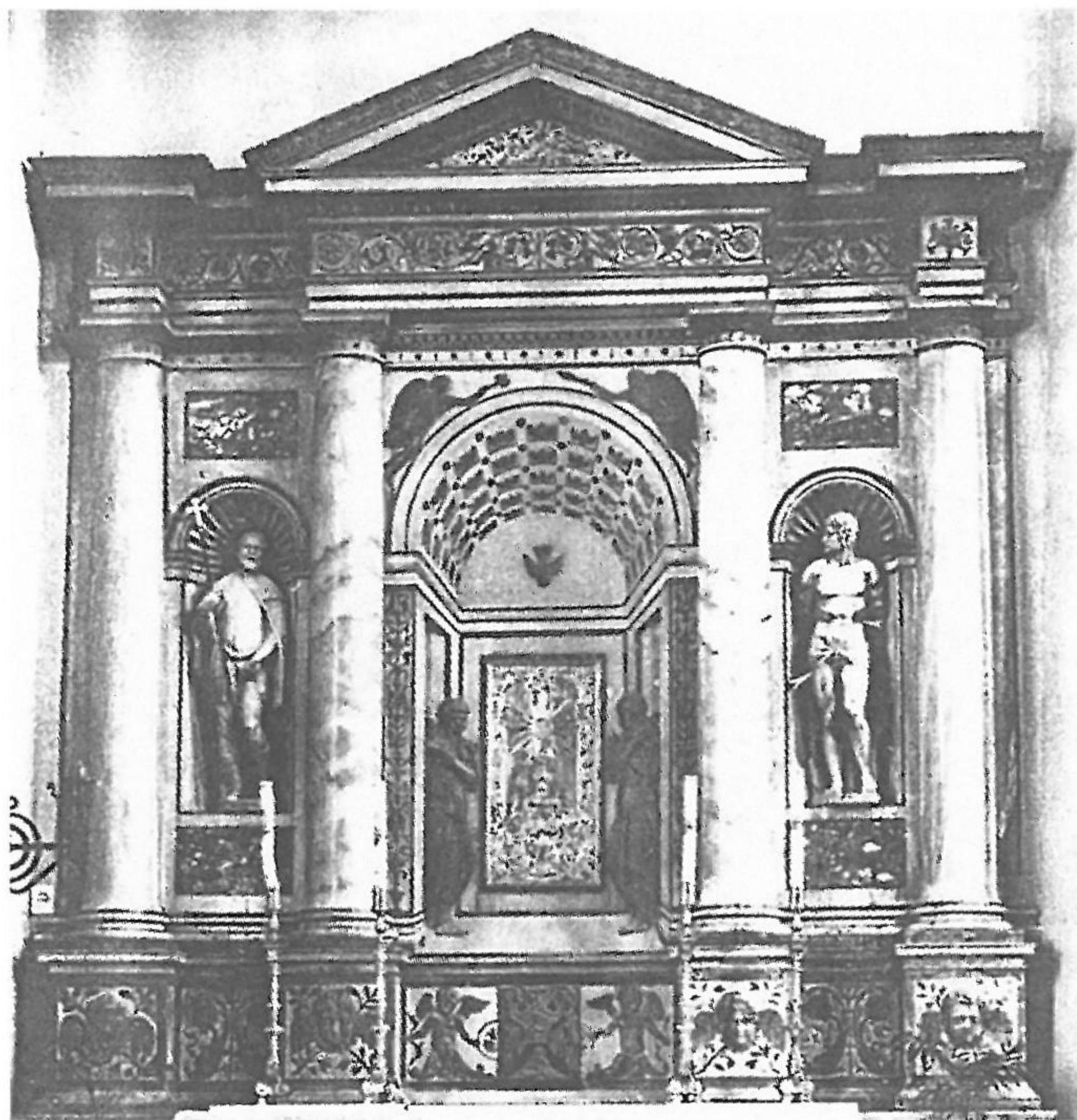
Kapela presvetog Sakramenta u venecijanskoj crkvi San Trovaso

Pišući o povijesti i inventaru crkve San Trovaso, Lina Salerni navodi da je oltar *presvetog Sakramenta*, u istoimenoj kapeli, vrlo kvalitetan rad u mramoru s pozlatama, izrađen na način Jacopa Sansovina ili Alessandra Vittorie.²³ Bratovština presvetog Sakramenta je u ovoj crkvi bila osnovana 1506. godine te je početak izgradnje kapele najvjerojatnije uslijedio nakon toga. Čini se da je bila dovršena ili, vjerojatnije, posvećena 1556. godine jer je taj datum uklesan rimskim brojevima na bazi lijevog pilastra što flankira ulaz u kapelu.²⁴

Pitanje autorstva oltara *presvetog Sakramenta* iz San Trovasa usko je vezano uz njegovu dataciju. Sudeći po 1555. godini koja se može pročitati na njegovoj replici iz Savičente, pretpostaviti je da je venecijanski oltar nastao najkasnije iste godine ili neposredno prije toga. To je razdoblje u kojem je Alessandro Vittoria, nakon što je 1543. kao mladić s ne više od 18 godina ušao u radionicu Jacopa Sansovina, možda već sa svojim učiteljem dijelio dio *bottege*. Naime, poznato je da je već nakon par godina od svojeg dolaska u

Veneciju, Vittoria postao Sansovinov najdraži i najcjenjeniji pomoćnik, a uz to, na primjer, 7. svibnja 1555. zajednički zapošljavaju jednog *garzona*, odnosno naučnika.²⁵ Alessandro Vittoria je od svojeg učitelja već od početka samostalne karijere preuzeo način vođenja radionice, gotovo na »industrijskim načelima«, odnosno strateški delegirajući zadatke. Takav pristup, brojne narudžbe, ali i ograničenja uznapredovale životne dobi, pretvorila su Sansovina u njegovom zrelom i kasnom razdoblju prvenstveno u impresarija, dok je kiparstvo postalo njegova sekundarna aktivnost.²⁶

Proces nastajanja kamene, odnosno mramorne skulpture u tadašnjim venecijanskim *bottegama* najčešće je započinjao izradom crteža, po njemu se je oblikovao početni model u vosku sa žičanim kosturom koji se naziva *pensiero*. Nastavljalo se izradom nešto većeg *bozzetta* u glini kod kojeg su se rješavala pitanja gravitacije i pada draperije. Kad bi majstor bio zadovoljan *bozzettom*, on bi se ispekao jer je terakota bila daleko otpornija na mjerenja kojima bi ovaj model tada bio podvrgnut. Naime, pomoćnici kipara su prema njemu izrađivali, u punoj veličini predviđene statue, *modello* u glini ili gipsu na drvenom kosturu



omotanom sijenom ili kudjeljom. Uz pomoć šestara mjere su se tada s *modella* prenosile na kameni blok iz kojeg je valjalo isklesati kip. Za početne stadije tog posla bili su zaduženi *squadratori*, a osobni udio voditelja radionice je mogao varirati s obzirom na različite faktore, kao što je značaj narudžbe, njezin budući smještaj, obim posla koji je majstor istovremeno obavljao i, ne manje važno, visina ugovorenog honorara. Poliranje kipa bilo je opet prepušteno kiparevim suradnicima.

Imajući na umu sve navedeno, kao i činjenicu da su kako Sansovino, tako Vittoria, u radionicama imali brojne naučnike – *garzone*, učenike – *allieve* i suradnike – *assistente*, pitanje autorstva oltara *presvetog Sakramenta* iz San Trovasa, nužno se svodi na pitanje autorstva pripremnog crteža. Stoga je vrlo suggestivan primjer oltara *presvetog Sakramenta* u nadžupnoj crkvi u Noaleu koji je načinjen prema nacrtu Jacopa Sansovina te podignut oko 1544. godine (sl. 13).²⁷ Njegov središnji dio snažno podsjeća na oltar iz San Trovasa. Jedina se bitnija razlika odražava u koncepciji iluzionističkog prostora pale. Onaj na oltaru iz Noalea je perspektivno skraćeni longitudinalni prostor nadsvodjen kasetiranim bačvastim svodom, kakav je prisutan i kod svih ostalih do sada navedenih primjera, osim kod onoga iz Frari.²⁸ Najvjerojatnije slijedeći baš ovaj posljednji primjer, na oltaru iz San Trovasa je umjesto longitudinalnog bačvasto nadsvodjenog interijera prikazan perspektivno skraćeni potkupolni prostor. Da je ovdje vjerojatnije riječ o vrsnom kiparu, no koji je još uvijek vezan za neke modele ranororenesansne i to još firentinske tradicije, radije nego li za nova stilska strujanja,²⁹ govori i izrazita sličnost prikaza potkupolnog prostora



na pali oltara iz San Trovasa s pogledom iz glavnog broda na svetište venecijanske crkve San Giobbe (sl. 14). Riječ je o arhitektonskom ostvarenju opremljenom mramornim pilastri- ma, bogato profiliranim trijumfalnim lukom i vijencima raskošne ornamentike u kojoj dominiraju florealni motivi. Ono je nastalo oko 1470. godine, a pripisuje se Pietru Lombardu i radionici.³⁰ Smatra se da svetište San Giobbea pokazuje jasan utjecaj firentinskih oblika te da su se u njemu po prvi put u Veneciji upotrijebili strukturni oblici derivirani iz Brunelleschijevih ostvarenja, odnosno suzdržan i jednostavan način komponiranja prostora.³¹

Oltar *presvetog Sakramenta* u župnoj crkvi u Savičenti³²

Lijevo od trijumfalnog luka u Župnoj crkvi u Savičenti nalazi se oltar *presvetog Sakramenta* (sl. 15) koji je, kako je već istaknuto, doslovna kopija onoga iz venecijanske crkve San Trovaso, kako u cjelini tako u detaljima arhitekture i ornamenta. Riječ je, međutim, o vrlo rustikalnom radu (sl. 16) s dobro sačuvanom, najvjerojatnije, izvornom polikromacijom, koji na podnožju vratašca tabernakula nosi godinu uklesanu rimskim slovima: M D

13. Radionica Jacopa Sansovina, Oltar *presvetog Sakramenta*, Noale, nadžupna crkva SS. Felice e Fortunato

14. Pietro Lombardo i radionica, Svetište crkve S. Giobbe, Venecija



15. Nepoznati majstor,
Oltar presvetog
Sakramenta, Savičenta,
župna crkva Navještenja
B. D. Marije

16. Nepoznati majstor,
Oltar presvetog
Sakramenta, Savičenta,
župna crkva Navještenja
B. D. Marije, detalj



L. V. Rustikalni kopist se drži predložka do te mjere da reljef s prikazom euharistijskog kaleža iz kojeg izlazi hostija, što je ujedno simbol sjedišta Bratovštine presvetog Sakramenta, smješta na isto mjesto gdje se nalazi i na oltaru iz San Trovasa – na vanjskim stranama baze oltara.³³ Jedina značajnija razlika vidljiva je kod vratašca tabernakula: dok se na onima iz San Trovasa nalazi reljef uskrslog Krista, na onima iz Savičente je naslikan križ u vidu pacifikala.

Činjenica da je na bazi lijevog pilastra kapele presvetog Sakramenta u San Trovasu uklesana 1556. godina, ukazuje na mogućnost da je naš majstor imao pristup ne samo crtežu, već i detaljnom nacrtu za venecijanski oltar još za vrijeme njegove izrade, dakle da je bio članom, Sansovinove, odnosno Sansovinove i Vittorijine radionice. Iako je očigledno vješt u klesarstvu kada je riječ o arhitektonskim elementima, izrada ljudskih likova ostala je potpuno van kreativnog domašaja ovog kamenoklesara. Istovremeno, ornament na oltaru iz Savičente iskazuje određenu pučku narativnost i ljupkost.

Nije poznato kada je u Savičenti osnovana Bratovština presvetog Sakramenta, no to se najvjerojatnije zbilo neposredno prije, ili u doba podizanja oltara. Više je nego vjerojatno, međutim, da je osnovana na poticaj feudalnog vlasnika poduprijetog lokalnim klerom te je tako u malu urbanu sredinu uneseno novo

duhovno strujanje, nastojanje da se primjerenom čuva presveti Sakrament kroz podizanje zasebnih oltara, u vrijeme kada je ono u Veneciji tek osvajalo svoju značajnu poziciju.

Kao gospodar Savičente se 1520. godine spominje Pietro Morosini, no pretpostaviti je da je on to bio i ranije. Njemu je porečki biskup Girolamo Campegio (1516.–1533.) osporavao investituru nad feudom i zahtijevao da se on preda biskupskoj menzi. Taj je spor okončan u siječnju 1524. u Rimu. Porečkom je biskupu tada priznato izvorno feudalno pravo, a Morosinijevima pravo korištenja. Plodovi feuda su se morali dijeliti na pola, a feud se mogao naslijediti i po ženskoj lozi. Nadžupnika su od tada, na primjer, zajednički imenovali biskup i feudalni vlasnik.³⁴ Godine 1529. umire Pietro Morosini, a 1547. i njegov sin Andrea, bez nasljednika. Feud je od tada vodila Pietрова udovica Chiara, dok uslijed udaje njezinih kćeri, što se dogodilo 1565., on nije 1585. godine prešao obitelji Marina Grimanija koji je duždom postao 1595. godine.³⁵

Stoga se može pretpostaviti da je naručitelj oltara *presvetog Sakramenta* bila novoosnovana Bratovština, ograničenih financijskih sredstava, no poticana od lokalnog klera i pobožne udovice Pietra Morosinija, koja je najvjerojatnije živjela u Veneciji i bila na izvoru novih strujanja u venecijanskom društvu.³⁶



Uz primjer iz Savičente, u Istri postoji još jedan tabernakul načinjen od istarskog kamena i deriviran iz Settignanova modela te koji se može datirati u 16. stoljeće (sl. 17). Smješten je u dnu lijeve apsida rovinjske župne crkve izgrađene 1736. godine i najvjerojatnije potječe iz starije građevine. Iako je arhitektonski jednostavniji, kvalitetom izrade ovaj tabernakul nadmašuje onaj iz Savičente. Valja, međutim, istaći da je ikonografski arhaičan reljefni prikaz Krista u grobu, odnosno takozvane euharistijske Pietà, na drvenim vratašcima rovinjskog tabernakula daleko uspješniji od reljefa dvaju anđela na kamenom okviru. U preklesanoj luneti ispod prikaza kasetiranog svoda danas se nalazi reljefni prikaz križa i uklesani natpis *CRUX SALVATORIS LIGNVM VITAE ADORATVR* koji daje 1738. godinu, odnosno najvjerojatnije datum dovršetka gradnje lijeve crkvene apsida.

Kapela presvetog Sakramenta u osorskoj župnoj crkvi

U osorskoj župnoj crkvi Uznesenja blažene Djevice Marije i katedrali do 1822. godine,³⁷ u kapeli gotičkih stilskih odlika kojom završava lijevi brod³⁸ nalazi se oltar *presvetog Sakramenta* (sl. 18). On se sastoji od tradicionalnog oltara na čijoj se menzi nalazi uobičajeni vertikalni dio deriviran iz forme slavoluka i od velikog poligonalnog tabernakula koji



zamjenjuje oltarnu palu. Relativno suzdržani i plošni oblici vertikalnog dijela rastvorenog zabata, kao i antependija čiji središnji dio čini kvadrilobalna kartuša s prikazom euharistijskog kaleža iz kojeg izlazi hostija što ujedno najvjerojatnije označava sjedište bratovštine presvetog Sakramenta,³⁹ imaju tek funkciju uokvirivanja bogato dekoriranog svetohraništa naglašenog plasticiteta. To je podcrtano i korištenjem boja: baza vertikalnog nastavka oltara i tabernakula načinjena je od intenzivno smeđe-crvenog mramora, za bočne stupove i ispune iza samog tabernakula, na vijencu i zabatu korišten je šareni smeđe-ljubičasti mramor, a tektoničan, dvodimenzionalni crni okvir iza tabernakula naročito naglašava njegovu uznemirenu formu i plasticitet. Ovaj oltar, stoga, spada u skupinu koju Maurice E. Cope definira kao sintezu tradicionalnog slavolučnog oltara izvorno opremljenog samo otvorom za tabernakul i samostojećeg tabernakula, čije dimenzije omogućuju da zamijeni oltarnu palu, a tlocrt mu je najčešće poligonalan.⁴⁰ Dok je tijekom 16. stoljeća u Veneciji postojala tendencija da tabernakuli ostanu manjih dimenzija, a da se euharistija

17. Nepoznati majstor, Tabernakul, Rovinj, župna crkva sv. Jurja i sv. Eufemije

18. Alvise Tagliapietra, Oltar presvetog Sakramenta, Osor, župna crkva (nekad katedrala) Uznesenja B. D. Marije



19. Enrico Merengo i suradnik, Tabernakul, Noale, crkva dell'Assunta (Uznesenja B. D. Marije)

Krista bivaju često zamijenjeni apstraktnijom simbolikom kreposti. Osorski oltar svojim ikonografskim programom u potpunosti udovoljava ovim zahtjevima: na poligonalnoj bazi od šarena mramora i složena tlocrta izdiže se građevina čija je tektoničnost maskirana pokrenutom i bogatom ornamentikom, a vratašca tabernakula su flankirana personifikacijama triju teoloških kreposti. Lijevo je prikazano *Ufanje* u vidu mlade žene čija je desna ruka oslonjena na sidro dok je u podignutoj lijevoj ruci izvorno najvjerojatnije držala golubicu. Desno je prikazano *Milosrđe* kao mlada žena ogoljenih grudi s dvoje djece u naručju. Iznad otvora je prikazana personifikacija *Vjere*, ponekad izjednačena s personifikacijom crkve, kao žena glave prekrivene velom. Ona u lijevoj ruci drži kalež iz kojeg izlazi hostija, a u desnoj je najvjerojatnije izvorno držala metalni križ. Čitav prizor prate kerubini smješteni s vanjskih strana personifikacija kreposti. Ispod njihovih glavica, oslonjeni na ispupčene volute te na lezenama što ih dijele od skulptura kreposti, prikazani su bokori voća i cvijeća. Oni aludiraju na simbolički odnos cvijeta što pruža nadu u stvaranje ploda te na milosrđe.⁴² Ovaj ikonografski program nadopunjuje glavica kerubina iznad pozlaćenih metalnih vratašca tabernakula s reljefnim prikazom kaleža iz kojeg izlazi hostija te kartuša od oblaka s golubicom Svetog Duha na njegovu lukovičastom dvostrukom završetku. Glavnina tabernakula kao i skulptura načinjeni su od bijelog mra-

slavi kroz složeni ciklus slika što ukrašava kapelu, 17. stoljeće daje prednost elaboriranom tabernakulu, a slike bivaju donekle zanemarene. Takav je pristup znatno izravniji od onog visokorenesansnog. On je fokusiran na štovanje hostije, bilo da je riječ o presvetom Sakramentu izloženom tijekom četrdesetsatne pobožnosti ili sakrivenom u raskošno ukrašenom tabernakulu.⁴¹

Jedna od posljedica ove promjene interesa jest i napuštanje narativnog aspekta ikonografije vezane uz slavljenje presvetog Sakramenta, što uključuje i srednjovjekovnu tipologiju, a prikazi *euharistijskog*

mora dok je crvena polikromacija ograničena na elemente baze, okvira vratašca i volute u gornjem dijelu svetohraništa, a ona žuta na vegetabilne motive pod nogama likova kreposti i malene vaze što ukrašavaju pozadinske volute u njegovu gornjem dijelu. U skladu s poslijeridentskom ikonografijom, na vrhu tabernakula se nalazi maleni kipić uskrslog Krista, najvjerojatnije od pozlaćena bakra.

Osorski tabernakul u kapeli presvetog Sakramenta kako u cjelini, tako u detalju ponavlja onaj koji je Paolo Goi 2000. godine pripisao Enricu Merengu (Njemačka, 1628? – Venecija 1723.) (sl. 19).⁴³ Riječ je o tabernakulu što se danas nalazi u crkvi Uznesenja Bogorodičina (Chiesa dell'Assunta) u Noaleu blizu Venecije, a potječe iz crkve S. Maria della Misericordia sagrađene uz benediktinski samostan u istom mjestu. Iako ne postoji dokument koji bi tabernakul iz Noalea povezao s venecijanskim kiparom njemačkog porijekla, Goi smatra da ga se može približiti Merengu i pomoćniku na temelju stilskog izraza, točnije plastičnog poimanja strukture, robustnog naturalizma *Ufanja* i *Milosrđa*, uznemirivosti vegetabilnog motiva sličnog onome na oltaru *Svete Obitelji* iz crkve Scalzi u Veneciji, na temelju fluidnosti i specifičnih oblika draperije, analogije prikaza Boga Oca sa sličnim likovima u crkvama S. Andrea della Zirada i S. Moisè u Veneciji te lika *Milosrđa* s onim iz Nimisa kod Udina, kao i na temelju konvencionalnog prikaza oblaka poput onoga na već spomenutom oltaru posvećenom *svetoj Obitelji* iz Venecije. Za nas je vrlo važna rečenica kojom autor zaključuje raspravu o tabernakulu iz Noalea: »No, ovdje možemo naći i analogije s Tagliapietrinim opusom, posebno s njegovom krstionicom i tabernakulom za čuvanje svetih ulja iz Chioggie te naročito kada je riječ o općenito shvaćenom dekorativnom tonu djela.«⁴⁴ Paolo Goi pod anonimnim Merengovim pomoćnikom koji je učestvovao u izradi tabernakula iz Noalea, misli na Alvisea Tagliapietru (Venecija, 1670 – 1747), što eksplicitno potvrđuje u članku iz 2003. godine.⁴⁵ Zamisao da se je mlađi kipar profesionalno oblikovao u radionici onog starijeg do sada nije potvrđena arhivskim dokumentima. Međutim, izrazit Merengov utjecaj vidljiv na ranim Tagliapietrinim ostvarenjima, kao i činjenica da figurira kao kum na Alviseovu vjenčanju 1697. godine, rezultirali su općim prihvaćanjem ove hipoteze.⁴⁶

Iako Paolo Goi ne iznosi prijedlog datacije za tabernakul iz Noalea, zaključiti je, sli-



jedom uvođenja analogija s opusom Alvise Tagliapietre, da smatra da ga ne treba datirati prije sredine ili kraja posljednjeg desetljeća 17. stoljeća.⁴⁷ Ako je mladi Alvise Tagliapietra doista bio suradnikom Enricu Merengu pri izradi ovog djela, vrlo je vjerojatno sačuvao ili kopirao pripremne crteže da bi ih nekoliko godina kasnije iskoristio za narudžbu koja mu je stigla iz Osora. Naime, tipologija likova, tretman volumena, način nabiranja draperija, anatomske detalje lica, ruku i nogu, sve to ukazuje da je autor osorskog oltara *presvetog Sakramenta* baš Alvise Tagliapietra (sl. 20, 21, 22), iako kao i u slučaju tabernakula iz Noalea, za sada nije pronađen, dostupan ili objavljen niti jedan dokument koji bi potkrijepio ovaj atributivni prijedlog. S poznatim Tagliapietrinim opusom osorsko djelo, k tome, veže dekorativna lakoća i živost oblika, stil koji Simone Guerriero⁴⁸ opisuje kao »vedar i smiren, lišen bilo kakve tuge, nemira ili dramatične emfaze.« Ovdje valja utvrditi i stilske razlike između tabernakula iz Noalea i onog iz Osora: dok je prvi nešto izduženije siluete, ovaj drugi se doimlje masivnijim. Začudo, razigranija, lakša skulptura profinjenije forme, prozračnija draperija i graciozniji pokreti ljupkih personi-

fikacija kreposti, kao i modificirani omjeri veličina kipova, vratašca tabernakula i ornamenta rezultiraju primjetno skladnijom cjelinom kod tabernakula iz Osora nego li kod onog iz Noalea. Ozbiljan deskriptivni ritam Merengove zamisli koja se razvija u vertikalnom građenju i adiranju zaobljenih volumena, ovdje je zamijenjen jedinstvenom i uzbudljivom cjelinom dekorativno osmišljenih površina što se odlikuju određenom elegancijom i krhkošću.

Osim činjenice da je Tagliapietra, umjesto ostvarivanja vlastite inovativne zamisli, vrlo vjerno ponovio djelo koje je najvjerojatnije početno oblikovao njegov učitelj Enrico Merengo, u prilog relativno rane datacije osorskog tabernakula, govore i njego-





20. Alvisè Tagliapietra, Oltar presvetog Sakramenta, Osor, župna crkva (nekad katedrala) Uznesenja B. D. Marije, detalj

21. Alvisè Tagliapietra, Oltar presvetog Sakramenta, Osor, župna crkva (nekad katedrala) Uznesenja B. D. Marije, detalj

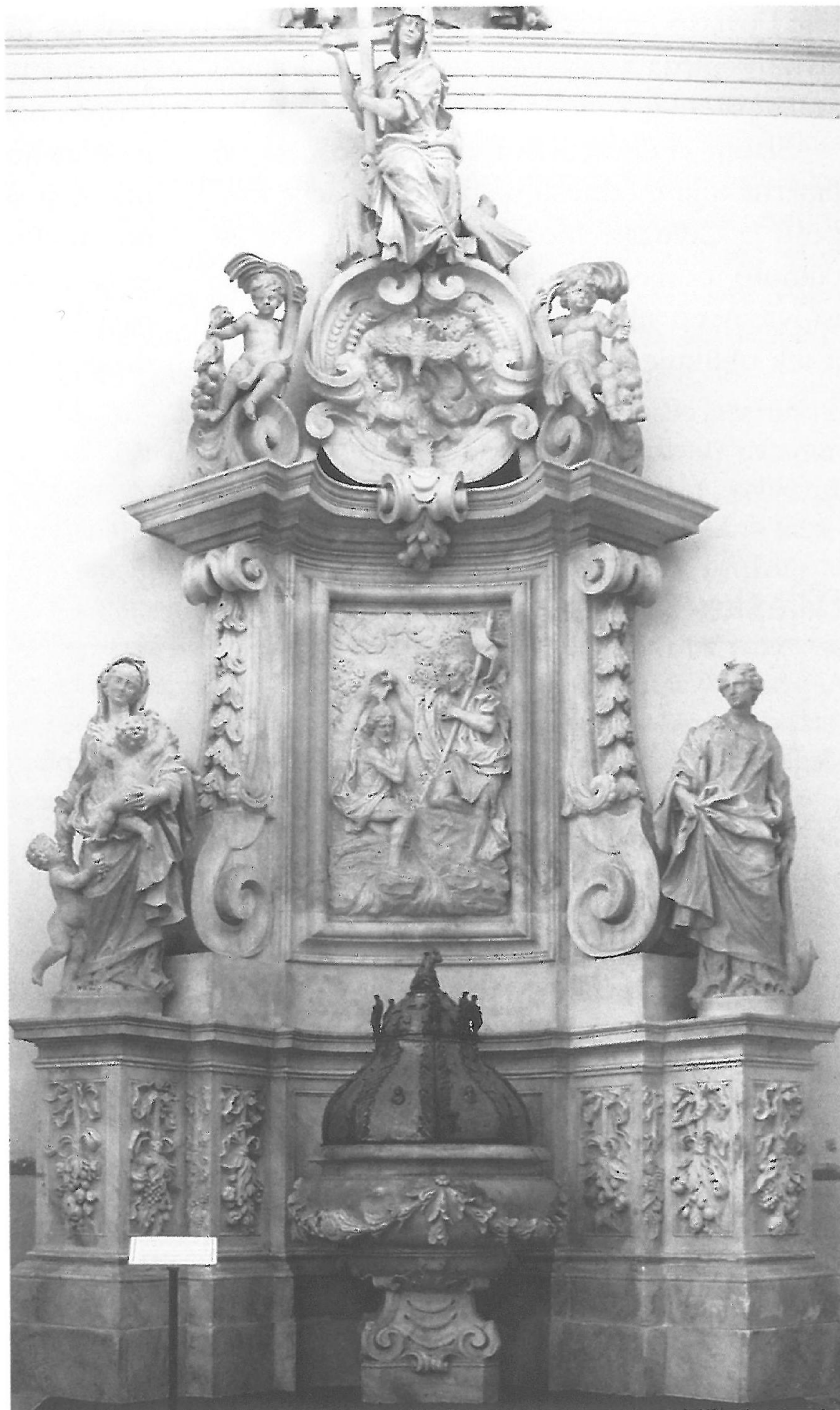
22. Alvisè Tagliapietra, Oltar presvetog Sakramenta, Osor, župna crkva (nekad katedrala) Uznesenja B. D. Marije, detalj

23. Enrico Merengo, Bogorodica Navještenja, Venecija, crkva Sta. Maria del Giglio

24. Alvisè Tagliapietra, Krstionica, Chioggia, Katedrala

ve stilske odlike. Snažan se Merengov utjecaj odražava u tipologiji likova, no znatno više u njihovoj određenoj robusnosti i krupnoći udova, u načinu mekanog drapiranja tkanine što je još pomalo nespretno savijena te joj nedostaje specifična rokoko stilizacija i dekorativna sigurnost koju možemo susresti na Tagliapietrinim djelima iz trećeg desetljeća 18. stoljeća, na primjer onih iz crkve sv. Krševana u Zadru.⁴⁹ Ovu zamisao potkrepljuje i usporedba likova s osorskom tabernakula s onim Merengovim s oltara župne crkve u Nimsu (izvorno crkva San Silvestro u Veneciji) što su datirane u devedesete godine 17. stoljeća⁵⁰ ili grupom *Navještenja* (1699.–1700.) s glavnog oltara venecijanske crkve Santa Maria del Giglio (sl. 23).⁵¹

Čini se, nadalje, da najjače stilske analogije unutar Alvisèova opusa možemo naći s djelima načinjenim za Chioggiu tijekom prvog desetljeća 18. stoljeća. Još preciznije, s kipovima, ornamentom i arhitekturom krstionice (sl. 24) iz tamošnje katedrale koju i Paolo Goi navodi kao dokaz izvjesne povezanosti tabernakula iz Noalea s Alvisèovim opusom.⁵² Na



primjer, izrazita je srodnost lica personifikacija *Milosrđa* na oba djela, kao i likova djece što ih okružuju. Reljefni bokori voća i cvijeća povezani dekorativno zavezanim trakom na stranicama baze chioggianske krstionice, svoj gotovo identičan, iako nešto skromniji *pendant* imaju u dekoraciji na leznama iza *Ufanja* i *Milosrđa* na osorskom tabernakulu. Određena mekoća i zaglađenost oblika, naročito draperije, nasuprot odlučnijem i stiliziranijem oblikovanju površina u vrijeme kipareve zrelosti, vjerojatno je barem djelomično posljedica i reduciranih dimenzija plastike s osorskom tabernakula,⁵³ no istovremeno ona je povezuje s personifikacijama kreposti iz Chioggie, posebno s likom *Vjere*. Bliskost Tagliapietrine plastike s krstionice u Chioggi s onom na osorskom tabernakulu, te obje s Merengovim načinom, odražava se i u određenoj meditativnosti, emotivnoj udaljenosti likova sugeriranoj kroz suzdržane, no gotovo plesne pok-

rete i ovlašno oblikovanje lica spuštenu, eluzivna pogleda i »arhajskog smješka« lišenog svake patetike.

Slabiji chiaroscuralni efekt na osorskom tabernakulu u odnosu na personifikacije kreposti iz Chioggie može biti, kako je već istaknuto, posljedica manjeg formata djela, no istovremeno ukazuje na mladog kipara koji tek oblikuje osoban stil u odnosu na onaj

svojega učitelja. Iako će preciznija datacija Tagliapietrina tabernakula iz osorske župne crkve i nekadašnje katedrale biti moguća tek na temelju rukopisa vizitacija osorske biskupije koji se čuvaju u arhivu krčke biskupije, no trenutačno nisu dostupni, pretpostaviti je da je ovdje riječ o relativno ranom djelu, nastalom tijekom prvog ili možda početkom drugog desetljeća 18. stoljeća.

Bilješke

- 1 JERONIM ŠETKA, Hrvatska kršćanska terminologija, Split, 1976., 267. Šetka koristi termin »presveti oltarski Sakrament«. O euharistiji vidjeti još: ANĐELKO BADURINA, Euharistija, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) A. Badurina, Zagreb, 1979., 222–224.
- 2 Pobožnost vezana uz stvarno prisustvo Kristova tijela u presvetom Sakramentu javlja se još u 11. stoljeću, a svoj liturgijski oblik dobiva krajem 12. ili početkom 13. stoljeća. U to su vrijeme svećenici počeli podizati hostiju neposredno nakon posvećivanja kako bi vjernici mogli vidjeti tijelo Kristovo. Termin transupstancijacija odnosi se u ovom slučaju na promjenu kruha i vina u tijelo i krv Isusovu preko mise. MAURICE E. COPE, *The Venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteenth Century*, New York–London, 1979., 8–16; JERONIM ŠETKA (bilj. 1), 314.
- 3 Služba i misa za ovaj blagdan pripisuju se samom sv. Tomi Akvinskom, a neposredan povod za ustanovljenje ovog blagdana bilo je poznato čudo u Bolseni. Prema predaji, u tom je gradiću 1263. godine jedan svećenik bio obuzet sumnjom u stvarno Kristovo prisustvo u posvećenoj hostiji. No, njegova je vjera bila povraćena kada je hostija počela krvariti i ostavila trag na korporalu koji se i danas čuva u katedrali u Orvietu. MAURICE E. COPE (bilj. 2), 8–10.
- 4 MAURICE E. COPE (bilj. 2), 11–12.
- 5 www.gutenberg.org/files/18099/18099-h/18099-h.htm (Elektronički oblik knjige: LORD BALCARRES (DAVID LINDSAY, EARL OF CRAWFORD), *Donatello*, London, 1903., 95.)
- 6 JOHN POPE-HENNESSEY, *Italian Renaissance Sculpture*, London, 2000., 103–107.
O velikoj popularnosti ovog rješenja i o postojanosti strukture koja je u njemu definirana svjedoči, na primjer, vrlo raskošan oltar presvetog Sakramenta iz firentinske crkve SS. Apostoli, rad Giovannija della Robbije koji je datiran u prvu četvrtinu 16. stoljeća. Cope ističe da je u ovom slučaju della Robbia preobrazio zidni tabernakul u oltar tako da mu je s obiju strana dodao po anđela koji povlači zavjesu, a u podnožju predele. U: MAURICE E. COPE (bilj. 2), 16, 19. Inače, tijekom prve četvrtine 16. stoljeća, članovi radionice della Robbia i njihovi sljedbenici, proizveli su velik broj sličnih tabernakula koji su u tom razdoblju tek iznimno bivali smiještani na oltar.
O raširenosti Settignanova rješenja, dakako kroz djela nepoznatog talijanskog majstora ili više njih, svjedoče dva oltara presvetog Sakramenta u peštanskoj Župnoj crkvi, od kojih je jedan natpisom datiran u 1507. godinu. Oltar vrlo sličnog arhitektonskog rješenja se nalazi i u Katedrali u Pečuhu te se datira u otprilike isto vrijeme. Vidi: MILAN PELC, *Ugarske kiparske radionice i renesansa u sjevernoj Hrvatskoj*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 30 (2006), 71–75, te pridruženu bibliografiju.
- 7 Iako su tabernakuli vrlo slični, riječ je o djelima dviju različitih ruku. Oni se razlikuju u arhitektonskim omjerima, primijenjenom ornamentu i prikazima Boga oca. Lijevi tabernakul je nešto izduženiji, dok je desni zbijeniji. Smatra se, nadalje, da je autor prikaza Boga Oca na lijevom tabernakulu Tullio, dok je Antonio izradio onoga na desnom. ANTONIO NIERO, *La Madonna dei miracoli nella storia della pietà veneziana: breve profilo*; MATTEO CERIANA, *L'architettura e scultura decorativa*, oba teksta u: *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, (ur.) M. Piana, W. Wolters, Venezia, 2003., 33–34, 99–100, bilj. 324.
- 8 Nije poznat datum njegova rođenja, zna se samo da je bio Venecijanac te da mu se otac zvao Leonardo. Za njega Cicogna kaže »*architetto, scultore, fonditor di bronzi valentissimo; e uno degli incisori di zecca.*« U: EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane ...*, Venezia, 1827., vol. II, 297. Ovaj je majstor početkom devedesetih godina 15. stoljeća izlio prema modelu tada već pokojnog Andree Verrocchija, konjaničku Colleonijevu statuu. Za njega je Leopardi osmislio i vrlo kvalitetan postament koji je izvorno imao i brončani friz te se potpisao na remenu sedla koji obavija konjski trbuh. Leopardi je bio prvi kipar koji je bio pozvan kada se započelo podizati kapelu Zen u San Marcu, no kasnije je bio istisnut od Tullia Lombarda. Radio je i na Terrafermi, no čini se da je većina narudžbi završavala sa sukobom, bilo da su naručitelji tužili Leopardija zbog nezavršena posla ili zadržavanja materijala, ili bi on tužio naručitelje zbog prekida ugovora ili uskraćivanja isplate. Preminuo je između srpnja 1522. i ožujka 1523. godine. V. SAPIENZA, *Leopardi (Leopardi, Leopardo)*, Alessandro, *Dizionario bibliografico degli Italiani*, Catanzaro, 2005., vol. 64, 635–637.; MAURICE E. COPE (bilj. 2), 16.
- 9 JOHN MCANDREW, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Cambridge (MT), 1980., 189–190.
- 10 Tabernakuli derivirani iz Settignanova modela, no nastali nešto kasnije od primjera iz Santa Maria dei Miracoli i Frari, mogu

se vidjeti u još ponekoj venecijanskoj crkvi. Oni su se iz Venecije vrlo brzo proširili i u njezinom zaleđu, pa ćemo manje ili više rustikalne primjere susresti u Oratorio Policreti u Avianu (iako s prikazom kasetiranog stropa, a ne svoda) ili u crkvi S. Maria di Corte (Cividale del Friuli). Autori drugospomenutog tabernakula su Giovanni Andrea i Benedetto Degli Astori, a nastao je 1517. godine. Vidi: GIUSEPPE BERGAMINI, *La scultura in pietra del rinascimento a Cividale*, u: *Studi cividalesi*, Udine, 1975, 109–123 (navod sa str. 122); PAOLO GOI, *Dispersione e recupero delle opere plastiche e dell'arredo monumentale*, Catalogo, u: *Opere d'arte di Venezia in Friuli*, (ur. G. Ganzer), Udine, 1987., 116–164. Navodi sa str. 119, 123, 124, 125, 126 (bilj. 13), 133 (kat. 7.).

U kapeli lijevo od prezbitarija muranske crkve San Pietro Martire nalazi se lombardovski oltar presvetog Sakramenta koji potječe iz obližnje crkve Santo Stefano. GIULIO LORENZETTI, *Venice and Its Lagoon*, Trieste, 1975, 816. Na bazi njegova tabernakula zapisana je godina nastanka – 1495., a ispod nje i godina »restauracije« – 1731. Vjerojatno je tom prilikom došlo do nekih modifikacija, na primjer moguće je da je vrlo raskošno uređen tabernakul pretvoren u oltar. No, bez obzira na ekstenzitet intervencije iz 18. stoljeća, ostaje činjenica da se iznad otvora tabernakula, u skladu s tradicionalnom gotičkom ikonografijom, uzdiže mramorna reljefna pala s prikazom mrtvog Krista kojeg podržavaju tri anđela u nadsvođenom i perspektivno skraćenom prostoru. Kompozicija je vrlo slična, no nije identična onoj na tabernakulima iz Santa Maria dei Miracoli i iz Frari.

- 11 PAUL HILLS, *Piety and Patronage in Cinquecento Venice: Tintoretto and the Scuole del Sacramento*, u: *Art History*, 6/1 (March 1983), 30–43. Navod sa str. 35.
- 12 MAURICE E. COPE (bilj. 2), 56.
Kapela San Tarasio je, u stvari, bila svetište crkve San Zaccaria prije izgradnje arhitektonskog remek-djela Antonia Gambella i Maura Codussija, čija je gradnja započeta već između 1456. i 1458. U razdoblju od 1440. do 1442. staro je svetište crkve San Zaccaria bilo pregrađeno u gotičkom stilu, a već 1443. za njega su Antonio Vivarini, Giovanni d'Alemagna i Ludovico da Forlì izradili tri oltara. O kapeli i njezinoj opremi vidi: BERNARD AIKEMA, *La Capella d'oro di San Zaccaria: arte, religione e politica nella Venezia del doge Foscari*, u: *Arte Veneta*, 57 (2000/II), 23–41.
- 13 O motivu euharistijske Pietà vidi: MAURICE E. COPE (bilj. 2), 55–57.
- 14 Chastel uspoređuje okvire oltara Antonija Vivarinija i Giovannija d'Alemagne koji su nastali oko 1440. s *Porta della Carta Duždeve* palače, odnosno strukturama koje su u biti »samo igra niša smještenih na različitim razinama« te smatra da su venecijanski poliptisi, »uronjeni u čipkaste i resaste blještave pozlaćene ukrase« tek podvrsta Pale d'Oro. U: ANDRÉ CHASTEL, *La pala d'altare nel Rinascimento*, Milano, 1993., 32, 61.
- 15 U 16. stoljeću javila se je potreba za primjerenijim štovanjem presvetog Sakramenta, a njegov uobičajeni smještaj na lijevom zidu uz glavni oltar nije podupirao to nagnuće. Stoga se javio pokret za posvećivanje zasebnog oltara presvetom Sakramentu, na kojem je valjalo postaviti elaborirani tabernakul. Veliki pobornik takvih promjena bio je veronski biskup što je stolovao u razdoblju od 1524. do 1543. godine, Giovanni Giberti. On je 1542. godine, štoviše, naložio da se Sakrament uvijek drži na glavnom oltaru. No, Venecijanci se nisu žurili s pro-

vođenjem ove zamisli u djelo. Pritisak da se presveti Sakrament doista čuva na glavnom oltaru u Veneciji je zabilježen tek u apostolskoj vizitaciji iz 1581. Uz izražavanje brige za primjerenost čuvanje Sakramenta, vizitator je u nekim venecijanskim crkvama naložio da se on makne s pobočnih oltara i da se na glavnom oltaru podigne tabernakul. Tijekom devetog desetljeća 16. stoljeća su u Veneciji drveni, nerijetko prenosivi tabernakuli još bili uobičajeni, no njihovo je zamjenjivanje onima mramornima i nepomičnima već bilo započelo. MAURICE E. COPE (bilj. 2), 16; PAUL HILLS (bilj. 11), 35, 37, 38.

U Istri i Dalmaciji se, međutim, drveni i prenosivi tabernakuli podižu još tijekom 17. stoljeća. U prilog tome govori, na primjer, pozlaćeni tabernakul iz šišanske župne crkve, oslikanih vratašca i opremljen s četiri para elegantnih korintskih kaneliranih stupova smještenih ispred istovjetnih lezena, između kojih se nalaze malene niše s drvenim kipićima svetaca. Ako je ovaj tabernakul doista izvorno bio smješten na oltaru sv. Monike, moglo bi ga se datirati oko 1650. godine. Vidi: NINA KUDIŠ BURIĆ, *Bogorodica sa sv. Augustinom i Monikom* (kat. 460), u: VIŠNJA BRALIĆ, NINA KUDIŠ BURIĆ, *Slikarska baština Istre*, Zagreb, 2006., 518–519.

- 16 Na dan 3. ožujka 1518. godine *Procuratori di San Marco de supra*, koji su se brinuli o održavanju i uljepšavanju bazilike i njezine okolice, naručuju od Lorenza Bregna oltar s tabernakulom za presveti Sakrament. U sačuvanom ugovoru stoji da će Bregno izraditi oltar u skladu s crtežom koji je bio dat prokuratorima na uvid, »*tuto de marmi, Serpentine, et profidi et altre piere fine et in tuta bellezza.*« Majstor se je, nadalje, obavezao »*in dicto ornamento far la sua prospectiva che intre dentro mezo piede, cum do anzoli un per banda de la portella del Corpo de Christo piu che de mezo relieve.*« Za taj je posao kipar dobio 100 dukata. Vratašca tabernakula od pozlaćene bronce izradio je Jacopo Sansovino nešto kasnije, no čini se da su ona na oltar bila postavljena prije 1542. godine. Četiri spiralna tordirana stupa ispred oltara i dva glatka koji ga flankiraju, izgleda potječu iz spolija, a postoji mogućnost da njihovo prisustvo aludira na *Sanctum Sanctorum* jeruzalemskog Hrama iz kojega je, prema legendi, potjecalo šest stupova u svetištu sv. Petra u Rimu, srušenog 1592. godine. ANNE MARKHAM SCHULZ, *Giambattista and Lorenzo Bregno. Venetian Sculpture in the High Renaissance*, Cambridge, 1991., Appendix A: Documents, XV, 120–121, Appendix B: Catalogue, 177–180, bilj. 13.
- 17 Zamisao da je ova oltarna pala nastala sredinom 16. stoljeća ne koincidira s podatkom prema kojem je kapela osnovana već početkom istog stoljeća. No, ovaj posljednji podatak treba uzeti s rezervom, s obzirom na datum podizanja Bregnova oltara u San Marcu. Slični oltari nalaze se u još nekim venecijanskim crkvama, na primjer San Beneto i Santa Croce na Giudecci, a onaj, blizak Sansovinovu načinu, iz nekadašnje crkve San Gimignano danas se nalazi u Villi Pisani u mjestu Strà. LINA SALERNI, *Dorsoduro, Giudecca, Santa Croce; Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle chiese e delle scuole di Venezia*, Vicenza, 1994., vol. 1, 125; ANDREA GALLO, STEFANIA MASON, *Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli, arte e devozione*, Venezia, 1995., 5, 25.
- 18 ANDRÉ CHASTEL (bilj. 14), 30, 32, 33, 36. U pomalo povišenom tonu Chastel tvrdi da je oltarna pala velika liturgijska ilustracija koja putem očiglednog u potpunosti pojašnjava najvažniji katolički kult. Ona usredotočuje pažnju promatrača na središte pobožnosti, na mjesto gdje se zbiva dvostruki kult, onaj *latræ* prema Bogu te *dulie* prema Bogorodici i svecima,

- gdje je *hiperdulia* rezervirana samo za Mariju. Autor, nadalje objašnjava etimologiju naziva *retabulum*, tumačeći ga kao »*pan-nello di dietro*«, odnosno »stražnja ploča« te smatra da oltarna pala djeluje kao ilustracija euharistijskog prisustva (blizina tabernakula) i hagiološke uspomene (relikvije u mensi). Za razliku od ikonostasa koji djeluje poput prostorne barijere, pala funkcionira poput neke vrste zida koji sadrži slikovne prikaze, smatra autor i doslovno zaključuje: »Oltarna pala predstavlja pogled na obitavalište koje privlači, ali nikada neće biti dostupno. Jedna od silnica koje su utjecale na razvoj pale je baš ta neposredna iluzija na pragu nemogućeg.« Chastel također smatra da je oltarna pala proširenje mistične mense Kristove žrtve i ističe da je najstariji poznati primjer *ikononosnog* zaslona raskošna *Pala d'Oro* koju je 1105. godine naručio dužd Ordelafo Falier za San Marco. To je djelo bilo preskupocjeno da bi utemeljilo tradiciju, smatra autor, iznoseći zamisao da su tradiciju vjerojatnije utemeljili relikvijari u vidu smanjenih arhitektonskih konstrukcija koje su bile opremljene slikom te su se postavljale na oltare. Za nas je naročito zanimljiva vrsta koju Chastel naziva *palom-tabernakulom*. On, naime, ovdje misli na *palu portante* koja sadržava, čuva čudesne slike, najčešće starijeg datuma ili bizantskog porijekla, stvarnog ili izmišljenog, postajući tako »najizravniji primatelj nadnaravne moći«.
- 19 PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven–London, 1993., 64, 115–116.
- 20 PAUL HILLS (bilj. 11), 31, 32, 39. Bratovštine su bile osniva- ne da bi se osigurao primjereni tretman presvetog Sakramen- ta Euharistije. Posebna se pažnja pridavala nošenju presvetog bolesnom članu ili članici bratovštine u procesiji sa svijećama, davala se milostinja bolesnima, organizirale su se procesije na Veliki petak i Tijelovo. Svaki četvrtak, na spomen utemeljenja Euharistije na Veliki četvrtak, slavila se misa u župnoj crkvi, na oltaru koji je bio pod patronatom bratovštine. Bratimi su da- vali priloge za svijeće i uljanice na oltaru. Kako se je u Veneciji posebno nje govala nezavisnost laičkog patronata od crkvenog upletanja, bratovštinama Presvetog sakramenta nisu smjele vladati aristokratske obitelji, a svećenstvo nije imalo ikakvu službenu ulogu u njihovoj organizaciji.
- 21 MAURICE E. COPE (bilj. 2), 2. Usp: ÉMILE MÂLE, *L'Art re- ligieux apres le Concile de Trente*, Paris, 1984., 86–91.; Hills ističe da je u Veneciji, u stvari, kroz djelovanje bratovština presvetog Sakramenta katolička obnova djelovala već prije zasjedanja Tridentskog koncila. U: PAUL HILLS (bilj. 11), 36.
- 22 Ovdje valja spomenuti i oltar Girolama Campagne (Verona, 1549. – Venecija, prije 1625.) u crkvi San Zulian, načinjen iz- među 1578. i 1581. godine. On međutim, predstavlja izvede- nicu Settignanova modela dosta udaljenu od izvornika. Reljef mrtvog Krista kojeg podržavaju anđeli, što nosi snažnu aluziju na iskupiteljske aspekte sakramenta Euharistije, sada zauzima mjesto vratašca tabernakula koja su premještena u sredinu ba- ze oltara.
- Humfrey upozorava da je u Veneciji 16. stoljeća samo malen broj oltarnih pala, čak i nakon Tridentskog koncila, imao eu- haristijsku temu kao primarni sadržaj. No, i u takvim slučajevima, temeljni i tradicionalni razlog za izbor euharistijske teme bio je označavanje posvete oltara kako bi se on razlikovao od ostalih u crkvi, odnosno da bude jasno vidljivo da je posvećen presvetom Sakramentu. U: PETER HUMFREY, *Altarpieces and Altar Dedications in Counter-Reformation Venice and the Ve- neto*, u: *Renaissance Studies*, 10/3 (1996.), 371–387; ovdje ko- rišten tekst sa str. 372–373.
- 23 Boucher, međutim, ovaj oltar uopće ne spominje. U: BRUCE BOUCHER, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven- London, 1991.
- 24 Oltar su izvorno flankirali brončani kipovi Davida i Melkise- deka, kako navodi Giovanni Stringa 1604. godine, no poslije im se gubi svaki trag. U: FRANCESCO SANSOVINO, *Vene- tia città nobilissima et singolare ...*, Venetia, 1604., (izdanje proširio Giovanni Stringa). On je, najvjerojatnije krajem prve četvrtine 18. stoljeća, proširen dvjema bočnim nišama s liko- vima istih starozavjetnih junaka za koje se pretpostavlja da su djelo Giovannija Marchiorija ili nekog od njegovih sljedbeni- ka. ANNALISA PERISSA, *L'interno*, u: *Chiesa di San Trovaso*, Venezia, 1994., 18, 37; LINA SALERNI (bilj. 17), 156, 157.
- 25 O počecima Vittorijine karijere i razdoblju koje je prethodilo 1555. godini, vidi: LUISA ATTARDI, *Alessandro Vittoria nella bottega di Jacopo Sansovino*, u: *Arte Veneta*, 53 (1998.), 15– 33. Alessandra Vittoriju je kiparska bratovština priznala kao »*padrona*« radionice 1557. godine, a njegovi kipovi za grobni- cu dužda Francesca Veniera u venecijanskoj crkvi San Salva- dor, nastali iste godine, označavaju kraj sudjelovanja mlađeg skulptora u velikim Sansovinovim projektima. WOLFGANG WOLTERS, *La scultura*, u: NORBERT HUSE, WOLFGANG WOLTERS, *Venezia l'arte del Rinascimento: architettura, scul- tura, pittura: 1460–1590*, Venezia, 1990., 193.
- 26 Već je tijekom petog desetljeća 16. stoljeća Sansovino otvoreno priznao da svojim mladim suradnicima povjerava izradu mno- gih kipova te da on intervenira samo kad ih treba usmjeriti ili korigirati. U: WOLFGANG WOLTERS (bilj. 25), 189–190; VICTORIA J. AVERY, *La bottega di Alessandro Vittoria*, u: »*La bellissima maniera*«, (ur.) A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe- Jasper, Trento, 1999., 127. Zanimljiv je, k tome, podatak da je Jacopo Sansovino 1552. godine kupio na području Župe San Trovaso kuću na dva kata s »dvorom«, bunarom i povrtnja- kom. Svaki je kat kuće imao četiri prostorije. Kako je on obi- tavao u prostorima *Procuratie Vecchie*, uz gradski sat, koje mu je *Procuratia de supra* dodijelila bez naknade kao dio plaće za izvršene poslove, Jacopo Sansovino je ovu investiciju načinio prvenstveno s ciljem iznajmljivanja. U razdoblju neposredno nakon kupovine, on je na objektu izvršio neke radove, a 1554. ga poklanja svojem sinu Francescu prigodom njegove svadbe s Benedettom Bisoccom. MANUELA MORRESI, *Jacopo Sanso- vino*, Milano, 2000., kataloška jedinica 52, 293–295.
- 27 GIACOMO DAL MAISTRO, *Noale tra storia e memoria*, Vene- zia, 1994., 275–276. Kada je riječ o Sansovinovim rješenjima oltara Presvetog Sakramenta, valja imati na umu da, kako onaj u vičentinskoj katedrali iz 1534., tako onaj u rimskoj crkvi Santa Croce a Gerusalemme iz 1535. godine, imaju središnji dio oblikovan u vidu edikule s trokutastim zabatnim završet- kom.
- 28 Sansovinu, odnosno njegovoj radionici, se pripisuje i taberna- kul što se danas nalazi iza krsnog zdenca u crkvi Sant'Andrea u Chioggi. To vjerojatno nije njegova izvorna ubikacija, a nje- gove dimenzije i podjela na središnji dio s perspektivno skra- ćenim prikazom prostora i dva bočna dijela s nišama za svece ukazuju da je ovdje možda riječ o fragmentu oltara. Od onog iz Noalea se razlikuje prvenstveno po tome što iluzionistički prikazan prostor u središnjem dijelu nije nadsvođen, već nat- kriven visoko podignutim kasetiranim stropom.
- 29 U prilog ovakvom razmišljanju govori i činjenica da Finocchi Ghersi uopće ne spominje oltar presvetog Sakramenta iz San

- Trovasa. U: LORENZO FINOCCHI GHERSI, Alessandro Vittoria, Udine, 1998.
- 30 Gradnja svetišta nije mogla započeti prije 1462. godine kada je njezin naručitelj, Cristoforo Moro, postao duždem. Na temelju datuma koji se nalazi na nadgrobnoj ploči koju je dužd dao u svetište položiti u rujnu 1470., pretpostavlja se da su tada radovi na njegovom preuređenju već bili jako uznapredovali. U: *San Giobbe: la chiesa dei santi Giobbe e Bernardino in Venezia*, (ur.) P. F. Finotto, Verona, 1994., 37–39; CATARINA SCHMIDT ARCANGELI, La sapienza nel silenzio: riconsiderando la pala di San Giobbe, u: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 22 (1998.), Venezia, 13–14, 20.
- 31 LUDWIG H. HEYDENREICH, *Architecture in Italy 1400–1500*, (rev. P. Davies), New Haven–London, 1996., 88.
- 32 Na području Istre postoji nekoliko zanimljivih predrenesansnih svetohraništa. U župnoj crkvi u Raklju se nalazi jedno u kojem su se najvjerojatnije čuvala sveta ulja. Ono je natpisom datirano u 1425. godinu te je potpisano od majstora Dominika. Iz 1451. godine je svetohranište iz Vodnjanske župne crkve, a dao ga je načiniti, kako stoji u natpisu, Dominicus, sin pokojnog Basiola, odnosno Biagiola. Dok bi se oba ova skromna rada moglo nazvati i kustodijama jer nije sasvim jasna njihova namjena, tabernakul iz nekadašnje župne crkve u Mutvoranu, pripisan majstoru Dominicusu i njegovoj radionici te nastao 1431. ili u 1439. godine, bio je nedvojbeno načinjen za čuvanje presvetog Sakramenta te je zanimljiv primjer kvatroćenteskne kamene plastike u Istri. Na tipično je gotički način na vratašcima tabernakula prikazan Krist u grobu s prekrizanim rukama, dok je uskrsli Krist prikazan u šiljatom zabatu iznad središnjeg dijela svetohraništa, baš kao i na oltaru presvetog Sakramenta u venecijanskoj kapeli San Tarasio. Oko vratašca mutvoranskog tabernakula isklesan je okvir s likovima Adama i Eve – svaki stoji uz svoj prikaz drva spoznaje dobra i zla te vinove loze. Središnji dio flankiraju dva anđela od kojih lijevi drži kadionicu, a desni ima ruke prekrizene na grudima. U dnu tabernakula se nalazi natpis. Ovaj je tabernakul 1593. godine ugrađen u oltar desno od trijumfalnog luka, a u 17. stoljeću se navodi kao sjedište Bratovštine presvetog Sakramenta.
- Sve navedene istarske primjere kvalitetom daleko nadmašuje tabernakul iz barbanske župne crkve za koji Antonio Alisi smatra da je nastao početkom 15. stoljeća, ali i da ponavlja konstruktivni koncept *Porta della Carta* koja su, međutim, nastala između 1439. i 1443. godine. Ta pretpostavka autoru služi kao potpora prijedlogu da autora Barbanskog tabernakula treba tražiti među majstorima iz Bonove radionice. Ovdje još valja navesti i jedan primjer na području nekadašnje Pazinske knežije, točnije onaj iz pazinske župne crkve. Riječ je o tabernakulu pripisanom majstoru iz kruga Osbalta Kittela, a koji je nastao 1541., odnosno oko 1540. godine. Ovdje je, međutim, riječ o kustodiji koja pripada njemačkoj tipologiji i kamenoklesarskoj tradiciji. GIUSEPPE CAPRIN, *L'Istria Nobilissima*, Trieste, 1907., vol. II, 24–25; ANTONIO ALISI, *Istria. Città minori*, Trieste, 1997., 25, 34, 66; VANDA EKL, *Gotičko kiparstvo u Istri*, Zagreb, 1982., 150; IVAN MATEJČIĆ, *Dominicus*, u: *Istarska enciklopedija*, Zagreb, 2005., 181–182; IVAN MATEJČIĆ, ROBERT MATIJAŠIĆ, *Pazin*, u: *Istarska enciklopedija*, Zagreb, 2005., 576; MILAN PELC, *Renesansa*, Zagreb, 2007., 197, 288.
- 33 SILVIA GRAMIGNA, ANNALISA PERISSA, *Scuole di arti e mestieri e devozione a Venezia*, Venezia, 1881., 47.; Cope podsjeća da su kalež i hostija bili najočigledniji i najdoslovniji simboli presvetog Sakramenta jer se misterij Euharistije sastoji u tome što je ona doslovno Kristovo tijelo i krv, iako se javlja u vidu kruha i vina. U: MAURICE E. COPE (bilj. 2), 26–27.
- 34 Nadžupnika su od tada npr. zajednički imenovali biskup i feudalni vlasnik.
- 35 ANGELO CIUFFARDI, *Svetvinčenat: kratka povijest*, u: *Vjesnik Istarskog arhiva*, 6–7 (1996.–1997.), 67–80, navodi sa str. 71–72.; Vidi i: ANGELO CIUFFARDI, *IL feudo di Sanvincen-ti*, u: *Atti del Centro di ricerche storiche – Rovigno*, 25 (1995.), 265–285; Vučić Šneperger pretpostavlja da gradnja nove župne crkve u Savičenti nije počela prije uspješnog okončanja spora Morosinijevih s porečkim biskupom 1524., ali niti nakon smrti Pietra Morosinija 1529. godine. Naime, njegovi se inicijali nalaze uz grbove na pročelnim pilastrima crkve. Isti autor smatra da je da je župna crkva u Savičenti dovršena neposredno prije 1555. godine što je uklesana na oltaru presvetog Sakramenta. U: BORIS VUČIĆ ŠNEPERGER, *Crkva sv. Marijina Navještenja u Svetvinčentu*, u: *Prostor*, 3/2 (1995.), 338, 351, 355 (bilj. 80).
- 36 I u Veneciji su bratovštine presvetog Sakramenta najčešće bile naručitelji opreme svojih oltara i kapela. Tako je, na primjer, ona iz crkve San Cassiano naručila slike od Tintoretta, a kao naručitelji su zabilježene i one iz crkava San Felice, San Marcuola, San Moisè, San Simeone Grande i San Trovaso. PAUL HILLS (bilj. 11), 31.
- 37 MIHOVIL BOLONIĆ, *Arhiv bivše osorske biskupije*, u: *Izvori za povijest otoka Cresa i Lošinja (Otočki ljetopis Cres–Lošinj 5)*, Mali Lošinj, 1984., 216–217. Posljednji osorski biskup Franjo Rakamarić umro je 1815. godine, nakon čega je biskupska stolica ostala ispražnjena. Bulom od 15. siječnja 1822. apostolskim je administratorom postao krčki biskup Ivan Šintić.
- 38 O arhitekturi, skulpturi i povijesti građenja crkve vidi: SAMO ŠTEFANAC, *O arhitekturi i kiparskim ukrasima osorske katedrale*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 26 (1986.–1987.), 264; SAMO ŠTEFANAC, *Le sculture di Giovanni Buora a Osseo*, u: *Venezia Arti*, 3 (1989.), 41–45. Oltar spominju: LUIGI V. BERTARELLI, *Le tre Venezie*, Milano, 1925., 384.; MARIO BOTTER, *Oserro, città italiana dai nobili ricordi*, u: *Pagine Istriane*, 4 (1950.), 343.; ANA DEANOVIĆ, *Mali vječni grad Osor*, Osor, 1999., 46.; ENVER IMAMOVIĆ, *Povijesno arheološki vodič po Osoru*, Sarajevo, 1979., 81–82. (Autor smatra tabernakul djelom Berninijeve škole.); BRANKO FUČIĆ, *Apsyrtides*, Mali Lošinj, 1990., 117.; DRAGUTIN HIRC, *Na kvarnerskim otocima*, Rijeka, 2003. (prvo izdanje 1904.), 19. (Autor za oltar Presvetog sakramenta, štoviše, tvrdi da je jedna od najvećih umjetnina na kvarnerskim otocima.) Tabernakul je pripisan Alviseu Tagliapietri u: NINA KUDIŠ BURIĆ, *A Tabernacle by Alvise Tagliapietra in the Cathedral of Osor*, u: *Zbornik za umjetnostno zgodovino*, 41 (2005.), 206–217.
- 39 Pretpostaviti je da je i osorska kapela Presvetog sakramenta, po uzoru na one iz Venecije, bila sjedište takve lokalne bratovštine. Vidjeti bilj. 33.
- 40 MAURICE E. COPE (bilj. 2), 18–24.
- 41 MAURICE E. COPE (bilj. 2), 24–25.
- 42 ANĐELKO BADURINA, *Kreposti i mane*, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) A. Badurina, Zagreb, 1979., 338–341; JAMES HALL, *Ljubav prema bližnjemu; Nada; Vjera*, u: *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb, 1991., 187–188, 215, 359–360.

- 43 PAOLO GOI, Enrico Meyring e dintorni: contributi, u: *Francesco Robba and the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century*, Ljubljana, 2000., 62; MATEJ KLEMENČIČ, Enrico Merengo, u: *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, 2000., 760–762.
- 44 »Ciò per quanto non manchino agganci con la produzione del Tagliapietra: Fonte battesimale e Tabernacolo degli olii santi di Chioggia in specie, tono decorativo del manufatto in genere.« U: PAOLO GOI (bilj. 43), 62.
- 45 PAOLO GOI (bilj. 43), 62; PAOLO GOI, Callalo e Tagliapietra, u: *Arte in Friuli, Arte a Trieste*, 21–22 (2003.), 136–137.
- 46 SIMONE GUERRIERO, Profilo di Alvise Tagliapietra (1670–1747), u: *Arte Veneta*, 47 (1995.), 33; MATEJ KLEMENČIČ, Alvise Tagliapietra, u: *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano 2000, 790–791.
- 47 Godine 1704. zatičemo Alvisea Tagliapietru kao samostalnog majstora, s radionicom u venecijanskoj župi San Moisè. U: PAOLA ROSSI, Per gli esordi di Alvise Tagliapietra: una nuova opera, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (Priateljjev zbornik II)*, 33 (1992.), 294.; SIMONE GUERRIERO (bilj. 46), 34.
- 48 »... sereno e pacato, scevro di ogni ansia, inquietudine o enfasi drammatica.« U: SIMONE GUERRIERO (bilj. 46), 33.
- 49 RADOSLAV TOMIĆ, Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji, Zagreb, 1995., 125–129.
- 50 PAOLA ROSSI, Per il catalogo di Enrico Merengo, u: *Arte documento*, 7 (1994.), 98–99, bilj. 25; SIMONE GUERRIERO (bilj. 46), 38.
- 51 PAOLA ROSSI, I Morlaiter a Santa Maria del Giglio, u: *Arte Veneta*, 51 (1997./II), 108.
- 52 PAOLO GOI (bilj. 43), 62.
- 53 Visina čitavog tabernakula iznosi otprilike 175–180 cm. Visina volute na kojoj sjede personifikacije kreposti lijevo i desno od vratašca tabernakula iznosi 82 cm. Visina lika Vjere iznosi 65 cm, a širina baze tabernakula 96 cm.

The Altars of the Sacrament in Savičenta and Osor – Context, Types, Models and Authors

Nina Kudiš Burić

The initial part of the article reviews briefly the tradition of devotion to the Blessed Sacrament in Italy and particularly in Venice during the 16th century. It discusses, the transformation of the tabernacle into the altar and the altar into the chapel dedicated to the Sacrament, as well as the role of the confraternities with the same dedication. The tabernacle in the shape of a receding barrel-vaulted hall with the door in its centre was first articulated by Bernardo Rossellino but it was perfected by Desiderio da Settignano. It was the latter artist to set the model for numerous tabernacles that were built all over the Apennine peninsula and that in time became rather popular even in Venice and Serenissima.

The altar dedicated to the Sacrament in the Venetian church of San Trovaso has the marble altarpiece derived from Settignano's model and it was probably designed by Jacopo Sansovino or one of his closest collaborators before 1556 – the year that is engraved on the left pilaster of the chapel. The altar of the same dedication in the

Parish church in Savičenta is its exact but rather rustic copy. The year engraved below the tabernacle door dates it in 1555. In the left apse of the Parish church in Rovinj there is a tabernacle of the same type. Its illusionistic architecture is rather simple but the quality of its execution exceeds significantly the example of Savičenta.

The lavish altar in polychrome marble in the chapel situated at the end of the left aisle of the Parish church in Osor, the ex Cathedral, represents a typical example of the reservation of the Sacrament during the late 17th and 18th centuries in Serenissima. Its tabernacle is almost identical to the tabernacle executed by Enrico Merengo and a collaborator, probably Alvise Tagliapietra, for the church of Assunta in Noale, near Venice. The specific qualities of execution, typology and style suggest that the tabernacle from Osor should be ascribed to Alvise Tagliapietra and dated in the beginning of his career, that is in the first or the second decade of the 18th century.