

Alenka Vodnik, Ljubljana

**LEONARDO THANNER,
ANTONIO DA FIRENZE TER
FRESKE V STAREM PREZBITERIJU
ŽUPNIJSKE CERKVE SV. VIDA
V PODNANOSU**

Leonarda Thannerja, bavarskega umetnika iz Landshuta, ki se je enkrat po sredini 15. stoletja naselil v Furlaniji, danes lahko srečamo v vsakem pregledu poznosrednjeveške plastike omenjene pokrajine.¹ K njegovi prepoznavnosti je prispevalo predvsem več ohranjenih arhivskih notic: leta 1465 je npr. dokumentiran v Vidmu, leta 1475 v Čenti, od leta 1482 dalje pa v Čedadu, kjer je bil tudi sedež njegove delavnice. V arhivih je omenjen vse do leta 1499. Tega leta ali leto pozneje je verjetno umrl, vodstvo delavnice pa je prevzel njegov sin Gian Paolo Thanner oziroma Zuan Paolo Tonnar.²

Med arhivskimi omembami po pomembnosti nedvomno izstopa notarski zapis iz leta 1487, iz katerega razberemo, da je *incisor et pictor Leonardus Thaner* 10. februarja dobil predujem 22 dukatov za izdelavo *certe palle seu anchone* za cerkev Santa Maria della Fratta v San Daniele del Friuli.³

¹ Npr. Giuseppe MARCHETTI – Guido NICOLETTI, *La scultura lignea nel Friuli*, Milano 1956, pp. 32–33; Giuseppe BERGAMINI, *Il Quattrocento e il Cinquecento, La scultura nel Friuli-Venezia Giulia*, 2, *Dal Quattrocento al Novecento*, Pordenone 1988, pp. 12, 17, 28, 30; Giuseppe BERGAMINI – Sergio TAVANO, *Storia dell'arte nel Friuli – Venezia Giulia*, Reana del Rojale 1984, pp. 295–296.

² Cf. Vincenzo JOPPI, *Contributo quattro ed ultimo alla storia dell'arte nel Friuli ad alla vita dei pittori, intagliatori, scultori, architetti ed orefici friulani dal XIV al XVIII secolo*, Venezia 1894, pp. 13, 15–16, 66–67, 94; Franco QUAI – Giuseppe BERGAMINI, *Documenti per lo studio dell'arte in Friuli nei secoli XV e XVI, Sot la nape*, 2–3, 1983, pp. 77–78; Mojca JENKO-URŠIČ 1982, Zuan Paulo Tonnar, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 18, 1982, pp. 66–70.

³ ... *Magister Leonardus Thaner incisor et pictor de Alemania habitans in civitate Austrie confessus fuit ven. viro presbitero Justo capellano Ecclesie et Fraternitatis s. Marie de s. Daniele pro se et suis heredibus stipulanti se habuisse et recipisse ab ipso presb. Justo in duabus postis videlicet alias et hodie ducatos viginti duos in auro et partim in monetis, et hoc pro parte pre-*

Ta zapis se namreč v literaturi povezuje tudi s konkretnim delom, z ostanki nekega »oltarja«, ki ga hrani Museo del Territorio v San Daniele del Friuli.⁴ Kljub splošnemu prepričanju, da so podpisana in v leto 1488 datirana⁵ poslikana predela, na katero je postavljena iz osmih samostojnih plastik sestoječa skupina Objokovanja, fragmenti prav v zapisu omenjenega oltarja, pa je vendarle potrebno opozoriti, da današnji sestav vzbuja prenekatero pomisleke glede istovetnosti vseh kosov z arhivsko omenjenim oltarjem kot tudi atribucije vseh samemu Leonardu.

Medtem ko namreč ohranjeni zapis omenja zgolj »pale« oziroma »ancone«, torej najverjetneje pravzaprav le poslikane (uokvirjene) table, skušata tako sedanja postavitve kot literatura sugerirati nek večji, celo veliki krilni oltar.⁶ Proti slednjemu priča npr. že sama skupina Objokovanja, ki je v nasprotju z zasnovami tovrstnih oltarjev širša od predele, torej tudi od morebitne oltarne skrinje. Bolj ali manj je v tej zvezi nezdržljiv tudi izbor prikazanih tem, saj so ob Objokovanju tako na krilih kot na predeli običajno upodobljeni prizori ali iz pasijona ali iz Marijinega življenja, medtem ko tu srečamo podobe svetnikov, tj. sv. Heleno, Mihaela, Daniela, Ludvika in Antona opata. Če k temu dodamo še slogovno diskrepanco med naslikanimi⁷ in izrezljanimi podobami, lahko celo podvomimo, da ohranjeni kosi pripadajo istemu oltarju, ter se v nadaljevanju vprašamo, ali so kipi sploh delo Leonarda Thannerja. Problem je še toliko večji, ker predstavlja ta »oltar« tudi edino »dokumentirano« primerjavo za vsa nadaljnja dela, pripisana Leonardu, med

ciù et premii certe palle seu anchone quam ipse M.^r Leonardus facere promissit et tenetur supra maiori altari dicte Ecclesie s. Marie, renuncians exceptioni dictorum ducatorum in se non habitorum tempore huius contractus et omni alii suo auxilio etc. Quapropter eidem presb. Justo perpetuam finem remissionem de dictis XXII ducatis ut supra receptis etc. ... Cf. Joppi 1984, cit. n. 2, p. 67, Doc. XXVt.

⁴ Pred tem je bil le s posameznimi plastikami ali drugačno razporeditvijo kipov postavljen v cerkvi sv. Antona opata v istem kraju. Cf. BERGAMINI 1998, cit. n. 1, p. 30, fig. 13; BERGAMINI – TAVANO 1991, cit. n. 1, sl. p. 332 in Giuseppe e Antonietta BERGAMINI, *Intorno a Stefano di Settecastelli e a Leonardo Thanner, intagliatori e pittori tedeschi in Friuli, Vita Artis Perennis, Ob osemdesetletnici akademika Emilijana Cevca*, Ljubljana 2000, p. 260, sl. 3.

⁵ »1488 Hoc Opus Magist(er) Leonardus Thanna fecit«.

⁶ Cf. npr. BERGAMINI 2000, cit. n. 4, p. 263.

⁷ Poslikani predeli se tako pripisuje bližina Tomaža Beljaškega, Gianfrancesca da Tolmezzo ali Andrea Bellunella; cf. MARCHETTI – NICOLETTI 1956, cit. n. 1, p. 33; BERGAMINI 2000, cit. n. 4, p. 264.

katerimi v italijanski strokovni literaturi začuda srečamo skorajda izključno kiparske izdelke, kljub poimenovanju »*incisor et pictor*« v arhivskem zapisu ter njegovemu podpisu na poslikani predeli.

S slikarsko dejavnostjo povezujemo Leonarda Thannerja pravzaprav le v Sloveniji, kjer pripisujemo njegovi delavnici poslikave starega prezbiterija župnijske cerkve sv. Vida v Podnanosu, prezbiterija podružnične cerkve sv. Brikcija v Naklem pri Divači, prizor Nejevernega Tomaža v Štomažu nad Štjakom⁸ ter pogojno freske v podružnični cerkvi sv. Justa v Koseču nad Drežnico.⁹ Povod za takšen pripis so bili sprva rezultati obširnega sistematičnega preučevanja šabloniranih tekstilnih vzorcev, uporabljenih za okras naslikanih draperij slovenskih stenskih poslikav, saj so izsledki raziskave v primeru slogovno že opredeljenih mojstrov in delavnic potrdili domnevo, da so bile šablone oziroma patrone za tekstilne vzorce kar zaščitni znak posamezne delavnice ter kot takšne tudi neprenosljive v kako drugo delavnico.¹⁰ Omenjene poslikave v Podnanosu, v Naklem, na Štomažu in v Koseču povezujejo v isto delavnico različni šablonirani tekstilni vzorci, npr. pikčaste ter zvezdaste roze te ali različne palmete, ki jih pri drugih delavnicah ni bilo mogoče najti.¹¹ Ne glede na to, da na predeli iz San Daniele del Friuli tekstilnih vzorcev ni, pričajo za isto delavnico tako kompozicijske kot oblikovne značilnosti, ter ne nazadnje tudi poslikava Leonardovega sina Gian Paola Thannerja v Svinu,¹² ki znova potrjuje pravilo, da lahko tekstilni vzorec, naslikan z identično šablono, najdemo le še v nasledstvu iste delavnice.¹³

⁸ Alenka VODNIK, Primorske slikarske delavnice 15. stoletja, *Gotika v Sloveniji*, Ljubljana 1995, pp. 281–282, 286; Alenka VODNIK, *Tekstilni vzorci v srednjeveškem stenskem slikarstvu na Slovenskem*, Ljubljana 1998, pp. 30–31.

⁹ Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji, Primorska*, 2, Ljubljana 1997, pp. 24, 46–47, 102–105.

¹⁰ Cf. npr. Alenka VODNIK, Tekstilni vzorci v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem, *Gotika v Sloveniji, Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom* (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 297–303; VODNIK 1998, cit. n. 8, passim; Alenka VODNIK, Šablonirani tekstilni vzorci kot pomožna metoda slogovne analize srednjeveškega stenskega slikarstva, *Varstvo spomenikov*, 40, 2003, pp. 53–66.

¹¹ VODNIK 1998, cit. n. 8, pp. 30–31 in cat. 18, 23, 40, 41, 62, 65, 66, 69.

¹² Poslikava se datira okoli leta 1520. Cf. JENKO-URŠIČ 1982, cit. n. 2, pp. 66–70; Mojca JENKO, Zuan Paulo Tonnar, *Gotika v Sloveniji*, Ljubljana 1995, pp. 306; HÖFLER 1997, cit. n. 9, pp. 129–130.

¹³ Cf. VODNIK 1998, cit. n. 8, p. 306, cat. 69.

Glede na povedano tako lahko sklepamo, da je starejše poslikave – ohranjena letnica 1492 na Štomažu jih postavlja v zgodnja devetdeseta leta 15. stoletja – izvedla prav Leonardova delavnica,¹⁴ čemur pritrjuje tudi dejstvo, da za čas njihovega nastanka ni najti zapisov o Leonardovem delovanju v Furlaniji. Po slogovni usmeritvi so sicer poslikave v Podnanosu, v Naklem, na Štomažu ter v Koseču v slovenskem gradivu stenskega slikarstva dokaj osamljene, saj jih od preostalega gradiva razlikuje spajanje in spretno kombiniranje navidezno nezdružljivih prvin, kot je npr. naslon na grafične predloge (Mojster E. S. ali *Biblia pauperum* v Koseču)¹⁵ ob hkratnih beneško renesančnih oblikovnih rešitvah, spretno vkomponiranih v še razmeroma tradicionalno zasnovo. Izučen v očetovi delavnici¹⁶ je na enakih oblikovnih prijemih svoj slog izoblikoval tudi Gian Paolo Thanner.¹⁷

Takšna usmeritev kot nazadnje tudi končni izdelki Leonardove delavnice so nedvomno plod sodelovanja več slikarjev, od katerih pa enega, t. i. Mojstra podnanoških apostolov, v Sloveniji srečamo le v Podnanosu. Čeprav je bil namreč del poslikave, tj. trije svetniki in trije apostoli na vzhodni stranici starega prezbiterija župnijske cerkve sv. Vida v Podnanosu znan že dolgo,¹⁸ je bilo razmeroma pozno ugotovljeno, da je poleg slikarja, ki je naslikal apostole – morda beneško šolane- ga mojstra, na slogu katerega so temeljile vse dotedanje ocene – pri

¹⁴ V primeru Podnanosa je bila ta ocena zaradi nepravilne interpretacije »slikarja iz Leonardove delavnice« kot lastnoročno Leonardovo delo zavr- njena. Cf. BERGAMINI 2000, cit. n. 4, p. 265.

¹⁵ Janez HÖFLER, Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbu- da v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem, *Gotika v Sloveniji, Nas- tatanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom* (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 336, 341; HÖFLER 1997, cit. n. 9, pp. 24, 62, 103–104, 108.

¹⁶ JENKO-URŠIČ 1982, cit. n. 2, p. 33.

¹⁷ HÖFLER 1997, cit. n. 9, p. 25.

¹⁸ France STELÈ, *Monumenta artis slovenicae I, Srednjeveško stensko slikar- stvo*, Ljubljana 1935, p. 6; France STELÈ, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960, pp. 72–73; France STELÈ, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stole- tja*, Ljubljana 1969, pp. 102, 215, 217, 144; France STELÈ, *Gotsko stensko slikarstvo*, Ljubljana 1972, pp. VII, XVII; Ksenija ROZMAN, *Stensko slikar- stvo od 15. do srede 17. stoletja na Slovenskem. Problem prostora*, Ljub- ljana 1964 (doktorska disertacija, tipkopis) p. 41; Ksenija ROZMAN, Gli affreschi di Podnanos e di Dolenja vas, *Il Pordenone. Atti di convegno inter- nazionale di studio, 23–25 agosto 1984*, Pordenone 1985, p. 205.

poslikavi s podobami svetnikov sodeloval še neki drugi freskantsko šibkejši slikar, čigar bolj ali manj samostojno delo sta poslikavi v Naklem in na Štomažu.¹⁹

Sočasno delo vsaj dveh slikarjev je potrdilo tudi odkrivanje in leta 2003 dokončano restavriranje preostalih delov poslikave v podnanoškem prezbiteriju.²⁰ Upodobitvam bolj tradicionalnega, risarsko usmerjenega slikarja, ki smo ga po predtem znanih podobah sv. Ahaca, Vida in Modesta poimenovali Mojster podnanoških svetnikov,²¹ so se tako pridružili še sv. Lovrenc, Štefan, svetnik-kralj, Helena, Marija Magdalena ter sv. mučenka na jugovzhodni in južni steni oziroma okenskih ostenjih. Pod njegovim nadzorom je s sodelovanjem neke vajeniške roke nastal tudi v celoti poslikani obok z Danielom, Izaijo, Ezekielom, Davidom okoli angela z napisnim trakom in Katarino, Dorotejo, Apolonijo, Marjeto, Lucijo, Barbaro okoli Kristusa ter rastlinsko ornamentiko na ostalih obočnih poljih.

Novoodkrite podobe bolj kot kdajkoli prej pritrjujejo tudi mnenju, da je Mojster podnanoških svetnikov deloval v okviru delavnice Leonarda Thannerja, saj ga lahko kar najtesneje povežemo prav z avtorjem »Thannerjeve« predele. Svetniške upodobitve se v obeh primerih ujemajo tako po konstrukciji celotne kompozicije in posameznih teles, kot tudi pri oblikovanju podrobnosti. Enako kot na predeli stoji tudi v Podnanosu posamezni svetnik ali svetnica v niši, ki je na vrhu polkrožno zaključena. Pogled v ozadje v obeh primerih zapira napeta gladka zavesa z značilno trakasto borduro. Figure na predeli sicer res niso upodobljene celopostavno, vendar lahko domnevamo, da je slikar z odrezanimi tlemi le spretno prikril svoj pomanjkljivi čut za obravnavo prostora, ki je tako očiten ob nedefiniranih stojiščih upodobljenec v Podnanosu. Nekoliko bolje se je odrezal pri sami telesnosti figur, tako na predeli kot na freskah odetih v oblačila, ki padajo v vzporednih gubah proti tlom in so nabrana le v primeru, ko jih zadržijo roke z vitkimi dolgimi prsti. Najbolj prepoznavne so seveda značilne fiziognomije s tankimi, v loku zarisanimi obrvmi, ki se navezujejo na sorazmerno širok nosni koren, z okroglimi očesnimi votlinami, očmi s poudarjenim

¹⁹ VODNIK 1995, cit. n. 8, pp. 281, 286.

²⁰ Andrej JAZBEC, in: *Varstvo spomenikov, Poročila*, 39–41, 2006, p. 146.

²¹ VODNIK 1995, cit. n. 8, p. 286; HÖFLER 1997, cit. n. 9, pp. 113–114.

RAZPRAVE IN ČLANKI



1. *Sv. Matej*, Rivolto, cerkev sv. Cecilije



2. *Svetnica*, Podnanos, ž. c. sv. Vida



3. *Sv. Janez Evangelist*, Rivolto, cerkev sv. Cecilije



4. *Sv. Jakob starejši*, Podnanos, ž. c. sv. Vida

RAZPRAVE IN ČLANKI



5. Leonardo Thanner, *Sv. Helena*, 1487, Museo del territorio, San Daniele del Friuli, detajl predele



6. *Sv. Helena*, Podnanos, ž. c. sv. Vida



7. *Sv. Luka*, Rivolto, cerkev sv. Cecilije



8. *Sv. Marija Magdalena*, Podnanos, ž. c.
sv. Vida

temnim zrkлом ter rahlo srčastimi in navzdol potegnjenimi usti. Dovolj zgovorna je npr. primerjava med obema sv. Helenama, saj kljub njuni različni drži lahko vidimo, da gre pravzaprav za variacijo istega tipa, posnetega vse do nadsodobnosti, kot sta oglavnica ali krona.

Kot rečeno, so sodbe o podnanaški poslikavi še nedavno temeljile predvsem na delu kvalitetnejšega Mojstra apostolov, tj. na upodobitvah sv. Jakoba starejšega, Filipa in Jerneja (katerim se je ob nedavni restavraciji pridružila še neka svetnica). Tega slikarja lahko po vseh slogovnih značilnostih povežemo s poslikavama v atriju opatijske cerkve v Sesto al Reghena in oboka v cerkvi sv. Cecilije v Rivoltu.²²

Bradati in dolgolasi desni sv. škof (Avguštin?) v Sesto al Reghena, Janez Evangelist v Rivoltu in Jakob starejši v Podnanosu imajo enako odkrito visoko čelo, pod katerim so zarisane v loku usločene obrvi nad očesi z izredno živim izrazom. Enaki so tudi njihovi dolgi ravni nosovi ter usta z izrazito pobešenimi koticiki. Vsi trije so tudi pod ležerno ogrnjenimi plašči podobno oblečeni v enobarvna oblačila, ki padajo z izjemo naborka preko pasu, prepasanega s tanko vrvico, v vzporednih gubah proti tlom.

Prav tako lahko opazimo identične poteze tudi med golobra-dimi osebami: razmeroma okrogličen obraz svetnice na okenskem ostenu v Podnanosu, z izrazito jamico v bradi in mehko obkrožen z dolgimi vzvalovljenimi lasmi, spominja na obraz evangelista Mateja iz Rivolta, medtem ko je drža njene dvignjene levice enaka kot pri domnevnem sv. Avguštinu v Sesto al Reghena.

Tako prizore v atriju opatijske cerkve v Sesto al Reghena kot obok v Sv. Ceciliji v Rivoltu italijanska umetnostna zgodovina pripisuje slikarju Antoniu da Firenze.²³ Žal pa ob mikavni tezi, da so delo istega avtorja tudi apostoli v Podnanosu, tako po ohranjenih zapisih o njegovem delovanju kot po pregledu drugih v literaturi pripisanih mu poslikav, lahko ugotovimo, da je stanje raziskav podobno nedorečeno kot pri Leonardu Thannerju. Antonia da Firenze, ki je podpisal dve tabli,

²² HÖFLER 1997, cit. n. 9, pp. 24–25; cf. BERGAMINI 2000, cit. n. 4, p. 265.

²³ Npr. Giuseppe BERGAMINI, La chiesetta di Santa Cecilia a Rivolto, *Sot la Nape*, I, 1975, pp. 13–22; Caterina FURLAN, Presenze toscane in Friuli: Antonio da Firenze, *Paragone*, XXVI/321, 1976, p. 52; Aldo RIZZI, *Profilo di storia dell'arte nel Friuli – Venezia Giulia*, 2, *Il quattrocento e il cinquecento*, Udine 1979, p. 88; BERGAMINI – TAVANO 1984, cit. n. 1, p. 326.

hranjeni v beneški Galleria dell'Accademia (San Zenobi, Beato Filippo Benizzi in San Martino da Todi, Beato Pellegrino da Forlì) in ki je med leti 1484 in 1503 dokumentiran v Furlaniji,²⁴ namreč le s težavo povežemo še s kakim drugim (freskantskim) delom. V virih omenjene poslikave (Buttrio, Farra, Sacile, Lestizza, Udine, Nimis, San Paolo sul Tagliamento, Muzzana, Codroipo in Virco) se niso ohranile, domnevne oziroma na podlagi omenjenih tabel pripisane mu poslikave pa se v literaturi od avtorja do avtorja ter iz leta v leto spreminjajo.²⁵

Primerjava beneških tabel z drugimi pripisanimi deli vsekar pokaže, da je Antonijev lastnoročni izdelek le še poslikava v atriju

²⁴ Npr. Joppi 1894, cit. n. 2, p. 19; Quai – Bergamini 1983, cit. n. 2, pp. 79–82.

²⁵ Tako mu je npr. Fiocco najprej pripisal upodobitve v atriju in predverju opatijske cerkve v Sesto al Reghena (Giuseppe Fiocco, Piccoli maestri II – Antonio da Firenze, *Bollettino d'arte*, 4, 1925, pp. 385–388), nato leta 1958 Mutinelli sneto fresko Madone z otrokom in angeloma iz San Daniele del Friuli (Carlo Mutinelli, *L'arte sacra a San Daniele del Friuli, San Daniele del Friuli nella Storia e nell'Arte*, San Daniele 1958, p. 22), leta 1975 Bergamini poslikavo oboka v cerkvi sv. Cecilije v Rivoltu (Bergamini 1975, cit. n. 17, pp. 13–22), leta 1976 Caterina Furlan še poslikavo v Prodoloneju (Furlan 1976, cit. n. 17, pp. 47–54), ki je npr. Rizzi leta 1979 sploh ne omenja (Rizzi 1979, cit. n. 23, 88), ter nato leta 1983 Quai in Bergamini še poslikavo v Tapoglianu (Quai – Bergamini 1983, cit. n. 2, sl. p. 33). Če so tako leta 1984 za njegova dela obveljala še vsa našeta dela (z izjemo večinoma sploh neomenjene) snete freske Madone z otrokom (Bergamini – Tavano 1984, cit. n. 1, p. 326) pa je leta 1990 Furlanova že podvomila, da so Antonijeve tako freske v predverju opatijske cerkve v Sesto al Reghena kot v Prodoloneju, odločno zavrnila njegovo avtorstvo v Tapoglianu, Rivolto pa v geslu kratkomalo izpustila (Caterina Furlan, Antonio da Firenze, *Allgemeines Künstler – Lexikon, Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 3, Leipzig 1990, pp. 574–575).

Na nedorečenost Antonijevega opusa je leta 1997 opozorila Serena Skerl del Conte, ki je sicer med njemu pripisana dela znova uvrstila tako Rivolto kot Tapogliano, medtem ko je sneto fresko v Museo del territorio, ob kateri nam muzejski napis še danes sporoča, da je delo Antonia da Firenze, utemeljeno pripisala Mojstru iz Bevazzane (Serena Skerl del Conte, Novità sul maestro di Santa Maria di Bevazzana in Friuli, *Arte cristiana*, LXXV, 1997, p. 179). V vodniku po opatijski cerkvi sv. Marije v Sesto al Reghena iz leta 2000 se je Umberto Trame nejasnostim previdno izognil, ko je poslikavo označil na podlagi »močnih slogovnih sorodnosti z ostalimi deli pripisanimi temu toskanskemu mojstru« (?) kot delo Antonia da Firenze in njegove delavnice (Umberto Trame, *Die Santa Maria Abtei von Sesto al Reghena*, Milano 2000, p. 35).

opatijske cerkve v Sesto al Reghena. Podrobna slogovna analiza – zlasti sv. Zenobija – in freske sv. Ambroža nam razkrije nezgrehljive sorodnosti, celo enakosti, tako da lahko resnično govorimo o isti roki in času malo pred 1490. Povedna je predvsem postavitev obeh figur, njuna drža, potek draperije ... Zaradi posnetka njegove fiziognomije in drže roke v Rivoltu in Podnanosu je za nadaljnje primerjave zanimiv predvsem domnevni sv. Avguštin. Ne glede na to pa določene značilnosti v Rivoltu ter Podnanosu govorijo proti atribuciji samemu Antoniu. Čeprav je namreč gornja plast (in z njo tudi morda zadnja modelacija) sv. Avgušтина v Sesto al Reghena poškodovana, vendarle lahko ugotovimo, da so evangelisti, tj. predvsem Janez Evangelist in Matej, v Rivoltu ter apostoli v Podnanosu navkljub svoji repetitivni pojavi izdelek freskantsko bolj izurjene roke, morda nekega Antonijevega sodelavca ali učenca, ki pa je samega mojstra presegal tako v upodabljanju prostora kot telesnosti ter predvsem v neprimerno živahnejši obrazni mimiki.²⁶

Ohranjeni arhivski podatki nam sporočajo, da je imel Antonio svojo delavnico v četrti Sottomonte v Vidmu, žal pa nam skorajda ničesar ne povedo o njegovih pomočnikih in učencih. V literaturi je poimensko pravzaprav omenjen le Martino da Udine, ki je mojstra zapustil in prešel v delavnico Domenica da Tolmezzo, pozneje pa deloval samostojno pod imenom Pellegrino da San Daniele.²⁷ Zadnjega sicer nikakor ne moremo povezati z našimi upodobitvami, vendar pa je pomembno že samo dejstvo, da so Antonia učenci oziroma sodelavci zapuščali ter prehajali v druge delavnice. Upravičeno celo lahko domnevamo, da je bil zlasti po Antonijevi vpletenosti v proces z obtožbami sodomije leta 1489²⁸ njihov odliv še povečan, ter da so nekateri od njih našli delo tudi pri Leonardu Thannerju.

²⁶ O dvomljivi freskantski usposobljenosti Antonia da Firenze gl. npr. tudi Caterina FURLAN, *Riflessi della cultura miniaturistica nella pittura ad affresco in Friuli fra Quattro e Cinquecento*, *Miniatura in Friuli, Crocevia di civiltà*, Pordenone 1987, p. 162; FURLAN 1990, cit. n. 25, p. 575. Po Furlanovi je namreč leta 1498 Giovanni de Cramariis skupaj z Antonijem prevzel naročilo bratovščine sv. Janeza Krstnika za poslikavo kapele v cerkvi v Codroipu. Zaradi slabega Antonijevega izdelka pa bratje niso hoteli plačati niti sicer dobre Cramariisove poslikave.

²⁷ BERGAMINI – TAVANO 1991, cit. n. 1, p. 328.

²⁸ Antonio FORNIZ, *Breve contributo allo studio della pittura rinascimentale in Friuli*, *Udine*, 4, 1965, pp. 55–69.

Ne nazadnje pričajo poleg slogovnih značilnosti v prid takšni domnevi tudi datacije poslikav v Podnanosu, Naklem ter na Štomazu nad Štjakom v zgodnja devetdeseta leta 15. stoletja oziroma okoli leta 1490 kot je poslikavo oboka v Rivoltu datiral A. Rizzi.²⁹ Vsaj pri zadnjem tudi ne gre prezreti avtorjevega opozorila, da je vodilnemu mojstru pomagal še neki drugi slikar,³⁰ sodeč tako po obraznih potezah kot telesni modelaciji evangelista Luke, verjetno prav Mojster podnaoških svetnikov. Leonardo Thanner se tako bolj kot (tako ali drugače) izoblikovana umetniška osebnost kaže predvsem kot spreten podjetnik, ki je uspel v svoji delavnici – dobro opremljeni z različnimi predlogami ter šablonami za tekstilne vzorce – združiti mojstre različnih profilov in usposobljenosti, s pomočjo katerih je lahko izvršil še tako kompleksna naročila, bodisi velike oltarje bodisi poslikave notranjščin. Lep primer takšnega delavniškega izdelka je prav poslikava v Podnanosu, ki sta jo z vajeniško pomočjo izvedla dva sodelavca Thannerjeve delavnice. Boljši je bil verjetno eden od učencev Antonia da Firenze, slabše freskantsko izurjeni slikar pa tisti, ki je naslikal predelo, edino signirano Thannerjevo delo, torej morda tudi Leonardo Thanner osebno.

Viri ilustracij:
Alenka Vodnik (1–8).

²⁹ RIZZI 1979, cit. n. 23, p. 88.

³⁰ RIZZI 1979, cit. n. 23, p. 88.

LEONARDO THANNER, ANTONIO DA FIRENZE E GLI AFFRESCHI NEL VECCHIO PRESBITERIO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI SAN VITO A PODNANOS

Il nome di Leonardo Thanner, artista bavarese originario di Landshut ma trasferitosi dopo la metà del XV secolo in Friuli, ricorre oggi in tutte gli studi d'insieme della scultura lignea tardomedievale friulana. Diversi documenti archivistici hanno senz'altro contribuito a far emergere la sua figura: nel 1465 è ad es. documentato a Udine, nel 1475 a Tarcento, dal 1482 in poi a Cividale, dove aveva sede la sua bottega. Le fonti lo menzionano sino al 1499. A quell'anno o a quello successivo deve probabilmente risalire la sua morte, a seguito della quale gli subentra nella conduzione della bottega il figlio Gian Paolo Thanner o Zuan Paolo Tonnar (nn. 1–2).

Tra i dati d'archivio assume particolare importanza l'atto notarile del 1487, nel quale si legge che il 10 febbraio l'*incisor et pictor Leonardus Thaner* ricevette un acconto di 22 ducati per l'esecuzione di *certe palle seu anchone* per la chiesa di Santa Maria della Fratta di San Daniele del Friuli.

Negli studi il documento è infatti riferito ad un'opera concreta, ai resti di un «altare» oggi conservati presso il Museo del Territorio di San Daniele del Friuli (nn. 3–4). Pur se è generalmente accettato che sia la predella dipinta, firmata e datata al 1488 (*1488 Hoc Opus Magist(er) Leonardus Thanna fecit*) sia il sovrapposto gruppo di otto figure, che formano il *Compianto sul Cristo morto*, appartengano al succitato altare, desta tuttavia diversi dubbi l'odierno allestimento del manufatto, dubbi inerenti tanto all'appartenenza di tutti i pezzi all'altare menzionato dal documento quanto alla loro attribuzione al Thanner.

Rispetto al documento conservato, che cita semplicemente *certe palle seu anchone*, quindi con tutta probabilità pale dipinte (e complete di cornice) oppure polittico, l'attuale allestimento e la letteratura a riguardo suggeriscono l'esistenza di un più grande complesso d'altare, addirittura un altare a portelle (n. 6). A sfavore di una siffatta ipotesi depone già il gruppo del *Compianto*, più largo della predella e quindi anche di un probabile scrigno d'altare supportato da questa. Difficilmente si adattano a una tale ricostruzione anche le scelte iconografiche. Solitamente il *Compianto sul Cristo morto* era accompagnato sulle portelle e nella predella da episodi tratti dalla Passione o dalla vita della Madonna, mentre in questo caso sulla predella sono allineate le figure dei santi Elena, Michele, Daniele, Ludovico e Antonio abate. Se a questa considerazione aggiungiamo anche la disomogeneità stilistica tra parti dipinte (n. 7) e parti intagliate, possiamo allora addirittura dubitare che i pezzi appartengano ad un unico altare e, continuando nel ragionamento, che gli intagli siano opera di Leonardo Thanner. Il problema non è di poco conto considerando che proprio questo altare è l'unico termine di paragone “documentato” per tutte le restanti

attribuzioni a Leonardo, al quale la critica italiana ha incredibilmente assegnato quasi esclusivamente opere d'intaglio, nonostante la qualifica di *incisor et pictor* del documento d'archivio e la firma apposta sulla predella dipinta.

Il nome di Leonardo Thanner è così collegato all'attività pittorica solamente in Slovenia, dove sono attribuiti alla sua bottega gli affreschi del vecchio presbiterio della chiesa parrocchiale di San Vito a Podnanos e quelli del presbiterio della chiesa filiale di San Brizio a Naklo presso Divača (Divaccia), l'episodio dell'*Incredulità di San Tommaso* a Štomaž sopra Štjak (n. 8) e in via ipotetica gli affreschi nella chiesa filiale di San Giusto a Koseč sopra Drežnica (Dresenza) (n. 9). Tali attribuzioni prendono avvio sulla base dell'ampio e sistematico studio condotto sulle sagome o stampi di motivi decorativi impiegati per l'ornamentazione delle vesti affrescate. I risultati dell'indagine hanno infatti corroborato l'ipotesi che le sagome o gli stampi con i motivi decorativi costituivano una sorta di marchio di singoli maestri e botteghe e come tali non erano trasferibili ad un'altra bottega (n. 10). I menzionati cicli d'affreschi di Podnanos, Naklo, Štomaž e Koseč sono riconducibili a un'unica bottega proprio sulla base dei motivi decorativi, prodotti con l'uso delle stesse sagome o stampi, come ad es. le rosette *a pois* o a forma di stella oppure le diverse tipologie di palme, il cui uso non è stato possibile riscontrare in altre botteghe (n. 11). Indipendentemente dal fatto che sulla predella di San Daniele non siano stati impiegati i modelli a stampo, l'appartenenza alla medesima bottega è attestata sia dalla composizione sia dalle caratteristiche stilistiche e, inoltre, anche dagli affreschi del figlio di Leonardo Gian Paolo Thanner a Svino (Svina) (n. 12). Questi confermano ancora una volta che gli stampi dei motivi decorativi venivano utilizzati solamente dai successori della bottega (n. 13).

Sulla base di quanto esposto si può dedurre che gli affreschi più antichi di Štomaž, datati 1492, sono stati eseguiti proprio dalla bottega di Leonardo (n. 14). L'ipotesi trova indiretta conferma nel fatto che a quell'altezza cronologica non ci sono documenti (conservati) sull'attività di Leonardo in Friuli. Gli affreschi di Podnanos, Naklo, Štomaž e Koseč formano un gruppo stilisticamente isolato nel panorama della pittura murale slovena, all'interno del quale si differenziano per la fusione e l'abile combinazione di elementi apparentemente inconciliabili, come ad es. il ricorso alle incisioni (il Maestro E.S. o la *Biblia pauperum* a Koseč, vd. n. 15) contestualmente a soluzioni formali rinascimentali veneziane, che sono abilmente intessute in un'orditura ancora sostanzialmente tradizionale. Formatosi nella bottega paterna anche Gian Paolo Thanner (nn. 16–17) ha sviluppato il suo linguaggio sulle medesime basi.

Una tale commistione ma anche i manufatti usciti dalla bottega di Leonardo sono indubbiamente il frutto della collaborazione di più pittori, tra i quali almeno uno, il c.d. Maestro degli Apostoli di Podnanos (Mojster podnanskih apostolov) è documentato in Slovenia solo nella località dalla quale prende il nome. Nonostante parte della decorazione, ovvero i tre santi e i tre Apostoli del lato orientale del vecchio presbiterio fossero noti già da tempo (n. 18), è acquisizione recente che oltre all'autore degli Apostoli – forse un frescan-

te di formazione veneziana sul cui stile è stata sinora misurata la qualità dell'intervento – sia stato attivo un secondo e più debole pittore, le cui opere più o meno autonome sono i brani affrescati a Naklo e a Štomaz (n. 19).

La successiva messa in luce della restante parte della decorazione e i restauri ultimati nel 2003 hanno confermato che nel vecchio presbiterio di Podnanos erano attivi due maestri (n. 20). Al catalogo del più tradizionale e grafico autore dei santi Acazio, Vito e Modesto – da qui il nome di Maestro dei santi di Podnanos (*Mojster podnanoških svetnikov*; n. 21) – vanno così aggiunti anche i santi Lorenzo, Stefano e un santo re nonché le sante Elena, Maria Maddalena e una santa martire accampati sulla parete sud e sud-orientale e nello spessore delle finestre. Sotto la supervisione di questo maestro e con la collaborazione di un aiuto sono stati affrescati sulla volta i profeti Daniele, Isaia, Ezechiele e David posti attorno ad un Angelo con cartiglio, le sante Caterina, Dorotea, Apollonia, Margherita, Lucia e Barbara ad attorniare il Cristo nonché la decorazione fitomorfa.

Gli affreschi recentemente riportati alla luce confermano ancora una volta che il Maestro dei santi di Podnanos ha lavorato nell'ambito della bottega di Leonardo Thanner e infatti lo possiamo collegare strettamente all'autore della predella di San Daniele del Friuli. Le figure dei santi collimano in entrambi i casi sia nella composizione d'insieme e nella conformazione dei corpi sia nella resa dei dettagli. Come nella predella, anche a Podnanos i singoli santi sono collocati in una nicchia conclusa da un arco semicircolare, mentre il fondo è chiuso da un velario teso e bordato da un nastro dal decoro peculiare. I santi della predella non sono a figura intera, una scelta – si può presumere – dettata dalla necessità di ovviare alla carenza nella resa di uno spazio tridimensionale, palese nell'instabilità dei piani d'appoggio a Podnanos. Il pittore si rivela maggiormente a proprio agio nella resa della corporalità delle figure ammantate, con le pieghe che ricadono parallele verso il basso e si raccolgono solo se trattenute dalle esili e lunghe dita delle mani. Le più caratteristiche sono indubbiamente le fisionomie dei volti: le sopracciglia sottili e arcuate si legano a una relativamente grande radice nasale, le orbite oculari sono rotonde, gli occhi con un bulbo oculare scuro nonché le labbra a forma di cuore e leggermente ricurve verso il basso alle estremità. In questo senso è sufficientemente convincente il confronto tra le due sante Elene dove, al di là della differenza delle posture, ci troviamo di fronte alla variante di una medesima tipologia ripresa sin nei dettagli quali il velo o la corona.

Come sopra accennato i giudizi sul ciclo di Podnanos erano sinora basati sull'opera del più qualitativo Maestro degli Apostoli ovvero sulle raffigurazioni dei santi Giacomo Maggiore, Filippo e Bartolomeo (ai quali dopo i recenti restauri si è aggiunta anche un santa non meglio identificata). Sulla base delle caratteristiche stilistiche il pittore può essere collegato agli affreschi dell'atrio della chiesa abbaziale di Sesto al Reghena e alla volta della chiesa di Santa Cecilia a Rivolto (n. 22).

Il vescovo barbuto e dai lunghi capelli collocato a destra, forse un sant'Agostino, di Sesto al Reghena, il san Giovanni Evangelista di Rivolto e il

san Giacomo Maggiore di Podnanos condividono la fronte alta e stempiata, sopracciglia inarcate e gli occhi dallo sguardo estremamente vivo. Identici sono anche i lunghi nasi e le bocche con le estremità delle labbra piegate verso il basso. Tutti e tre indossano, sotto leggeri manti, vesti monocolore, che cadono in lunghe pieghe parallele verso il basso fatta naturalmente eccezione per il panneggio raccolto sopra la cinta stretta da un sottile spago.

Affinità si possono riscontrare anche tra i personaggi imberbi: il volto tondeggiante e delicatamente incorniciato dai lunghi e mossi capelli nonché la fossetta nel mento della santa affrescata nello spessore della finestra di Podnanos ricordano il volto dell'evangelista Matteo di Rivolto, mentre il gesto della mano sinistra alzata della stessa santa ritorna nel cosiddetto sant'Agostino di Sesto al Reghena.

Gli episodi nell'atrio di Sesto al Reghena e la volta di Santa Cecilia a Rivolto sono attribuiti dalla bibliografia italiana al pittore Antonio da Firenze (n. 23). Purtroppo però l'allettante possibilità di ascrivere ad Antonio da Firenze anche gli Apostoli di Podnanos non trova conferma nella documentazione inerente la sua attività e nemmeno nell'escussione degli altri brani d'affresco che gli sono stati a vario titolo attribuiti. In sostanza, e similmente al caso Leonardo Thanner, si può constatare che anche gli studi sul pittore toscano sono purtroppo a uno stato interlocutorio.

Antonio da Firenze, che ha firmato due dipinti su tavola oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (*San Zenobi e il Beato Filippo Benzi*, *San Martino da Todi e il Beato Pellegrino da Forlì*), è documentato in Friuli tra il 1484 e il 1503 (n. 24), ma è difficilmente associabile a qualche altro dipinto (ad affresco). I lavori documentati dalle fonti d'archivio (Buttrio, Farra, Sacile, Lestizza, Udine, Nimis, San Paolo al Tagliamento, Muzzana, Codroipo e Virco) non si sono infatti conservati, mentre variano a seconda dello studioso e di anno in anno quelli attribuiti sulla base dei confronti con le menzionate tavole veneziane (n. 25).

Il confronto con le tavole veneziane e con le altre opere ascritte ad Antonio evidenzia che possono essere considerati come autografi solo gli affreschi nell'atrio di Sesto al Reghena. Un confronto dettagliato, specialmente tra san Zanobi e l'affresco con sant'Ambrogio, rivela somiglianze inconfondibili, addirittura soluzioni identiche, che consentono di attribuire con certezza le opere ad una stessa mano e di collocarle poco prima del 1490. A favore dell'identità di mano depongono le pose dei due santi, la loro collocazione spaziale, la soluzione del panneggio ...

Per lo sviluppo di ulteriori confronti è interessante soprattutto il cosiddetto Sant'Agostino, ripreso nella fisionomia e nel gesto della mano dai santi di Rivolto e di Podnanos.

Nonostante ciò, alcune caratteristiche di Rivolto e Podnanos non sembrano confermare un'attribuzione diretta al toscano. Infatti, pur tenendo in debito conto che la velatura finale (e forse anche il modellato finale) del cosiddetto Sant'Agostino di Sesto al Reghena è rovinata, si può evincere che gli Evangelisti di Rivolto (Giovanni e Matteo in particolare) e gli Apostoli di Pod-

nanos, nonostante una certa ripetitività, sono opera di una mano migliore e forse spettano a un collaboratore o allievo di Antonio, che ha però superato il maestro sia nella resa dello spazio tridimensionale e della corporeità sia nell'indubbiamente più vivace mimica facciale (n. 26).

La bottega di Antonio è documentata dalle fonti archivistiche nel quartiere udinese di Sottomonte, ma sappiamo in merito a collaboratori e allievi. Di questi è in realtà noto il solo Martino da Udine, che ha abbandonato il toscano per la bottega di Domenico da Tolmezzo e ha in seguito operato autonomamente con il nome di Pellegrino da San Daniele (n. 27).

Gli affreschi sloveni non possono essere in alcun modo legati al nome di Pellegrino, ma è già importante rilevare il fatto, che gli allievi e i collaboratori lasciavano la bottega di Antonio per seguire altri pittori. Si può anche ritenere, credo a ragione, che soprattutto dopo il coinvolgimento di Antonio nel processo per sodomia nel 1489 (n. 28), il deflusso sia stato ancora maggiore e che alcuni trovassero impiego presso Leonardo Thanner.

A favore di una tale tesi giocano, non per ultime, anche le datazioni degli affreschi di Podnanos, Naklo e a Štomaž dei primissimi anni Novanta del Quattrocento o al 1490 circa, data proposta da A. Rizzi per la decorazione di Rivolto (n. 29). Quest'ultimo studioso ha inoltre fatto notare, che il capobottega si è avvalso dell'aiuto di un pittore (n. 30) che potrebbe essere proprio il Maestro degli Apostoli di Podnanos, giuste le similitudini delle linee fisionomiche e del modellato corporeo tra gli Apostoli e l'evangelista Luca.

Leonardo Thanner sembra allora profilarsi non tanto come una personalità artistica, ma soprattutto come un abile imprenditore, che ha saputo riunire nella sua bottega – ben fornita di modelli grafici e stampi per decorazioni – pittori eterogenei per profilo stilistico e capacità esecutive, ai quali faceva ricorso per soddisfare anche commissioni impegnative come la realizzazione di grandi altari o la decorazione di interni.

Esemplare in questo senso è proprio il ciclo d'affreschi di Podnanos al quale misero mano due collaboratori e un aiutante della bottega del Thanner. Il migliore dei due maestri era stato probabilmente allievo di Antonio da Firenze, l'altro, meno versato nell'affresco, ha eseguito anche la predella di San Daniele, l'unica opera firmata del Thanner, ed è forse identificabile proprio con quest'ultimo.

Didascalie:

1. *S. Matteo*. Rivolto, chiesa di Santa Cecilia
2. *Santa*. Podnanos, chiesa parrocchiale di San Vito
3. *S. Giovanni Evangelista*. Rivolto, chiesa di Santa Cecilia
4. *S. Giacomo Maggiore*. Podnanos, chiesa parrocchiale di San Vito
5. Leonardo Thanner, *S. Elena*, 1487. San Daniele del Friuli, Museo del territorio, particolare
6. *S. Elena*. Podnanos, chiesa parrocchiale di San Vito
7. *S. Luca*. Rivolto, chiesa di Santa Cecilia
8. *S. Maria Maddalena*. Podnanos, chiesa parrocchiale di San Vito