
Роза Дамико, Сања Пајић

**ИКОНОГРАФСКИ УТИЦАЈИ ВИЗАНТИЈСКОГ И
БАЛКАНСКОГ ПОРЕКЛА У СЛИКАРСТВУ 13. И 14.
ВЕКА У РОМАЊИ И У РИМИНИЈУ¹**

1) Јадранско море и његова функција „моста“ у 13. веку

Комплексна циркулација идеја и људи која је током средњег века ујединила разне делове европског и медитеранског света била је током прошлог века тема значајних студија.² На развој међусобних веза, које су допринеле стварању особеног „културног друштва“, утицало је ширење трговачких веза и склапање политичких савеза. Цариград, знаменита престоница Византијског царства, био је једна од најзначајних тачака у којој су се сустицали међународни интереси. Овај град је сачувао свој утицајни положај у последњим деценијама 12. века, за време политичке кризе која је погодила Царство, као и након 1204. године. Тада су, као што је познато, учесници IV крсташког похода, уместо да наставе пут до Свете земље где је требало да ратују против „неверника“ који су загосподарили овим областима, напали и освојили византијску престоницу, похаравши њене славне ризнице. Упркос драматичних последица овог догађаја, период латинске власти, који је са прекидима трајао до повратка грчке династије Палеолога 1261. у Цариград, допринео је упознавању и прихватању нових културних тенденција византијског света, пре свега од стране представника најобразованијих западних кругова. Велику улогу у ширењу ових утицаја имале су балканске државе, које су искористиле сложену ситуацију у којој се нашло Царство за сопствени развој: ослобађањем од византијске власти успостављене су нове везе и утврђени су постојећи односи са моћним западним династијама.

¹ Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

² **H. Belting**, *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, II, *Atti del XXIV convegno internazionale di storia dell'arte*, Bologna, 1982, 1-10, са старијом литературом.

У том контексту посебну функцију добила је, већ од свог оснивања, немањихка Србија, настала на културној и политичкој граници између источне и западне Европе, на раскрсници старих путева који су преко Балкана спајали јадранско приморје са главним византијским центрима Солуном и Цариградом. Српској држави су припадали чувени поморски градови као што су Бар и Котор, а неговани су посебни односи са Дубровником, у блиској Далмацији. Трговачка делатност ових значајних центара допринела је поспешивању развоја и размене роба, идеја и културних утицаја између источне јадранске обале, приобалских градова италијанског полуострва и залеђа Балкана где се налазила Рашка, језгро нове српске државе. На подстицање ових веза посебно су утицали „краљевски“ град Котор³ и Дубровник, који је током 12. и 13. века склопио значајне трговачке уговоре са бројним центрима Апенинског полуострва.⁴

2) Ромања, земља размена и мешања утицаја

Упркос бројним предрасудама о византијској култури које су дуго преовладале у истраживањима средњовековне уметности у италијанској науци, постепено се и овде почела признавати важна улога коју је у 13. веку византијска уметност извршила на развој тада постојећих сликарских школа на Апенинском полуострву.⁵

³ Храм светог Трифуна у Котору, освећен 1166, сматра се једним од прототипова који су утицали на архитектонски изглед најстаријих немањихких задужбина у залеђу. Важност Котора у ширењу архитектонске типологије у српским земљама потврђује и дело француског протомајстора Вите, которског порекла, који је саградио дечански храм, последњи сачувани монументални пример овог архитектонског решења.

⁴ Из богате литературе о овом проблему издвајамо: J. Tadić, *La Puglia e le città dalmate nei secoli XII- XIII*, Archivio storico pugliese 13 (1960), fasc. 1-4, 187-191 (emeroteca.provincia.brindisi.it); С. Fisković, *Contatti artistici tra la Puglia e la Dalmazia nel Medioev*, Archivio Storico Pugliese 14, fasc. III-IV (1961) 180-190 (emeroteca.provincia.brindisi.it). О присуству уметника далматинског порекла у Италији, посебно у Пуљи, в. нпр. I. Maksimović, *Simon Raguseus (sec. XIV)*, Archivio storico pugliese 14 (1961) 191-206. Дубровник је већ 1188. склопио трговачки уговор са Равеном а потом 1199. и са Фаном и Анконом, која је тада била најважнија лука средњег јадранског приморја на италијанској страни; нешто касније, почетком 13. века, овај далматински град отворио је пут разменама са Риминијем и Фераром, потврђујући већ постојеће односе са градовима Пуље, међу којима су Бари и Монополи (1201), Молфета (1208), Бишеље (1214). Што се тиче протока робе кроз далматинске градове, важно је поменути извоз жита и соли из Пуље у Далмацију а олова и сребра из српских рудника у Пуљу и Сицилију. Присуство далматинских трговаца документовано је и у Тоскани: први уговор са градовима ове области склопљен је 1169. са моћном Пизом, за коју су далматински градови представиле најкраћи пут до Цариграда (A. Fradelli, *Pisani e fiorentini in Dalmazia*, Atti e memorie della Società dalmata di storia patria di Venezia, XXXI (2002) 161-209).

⁵ Тако нпр. Ђезаре Њуди, који се није слагао са идејама свога учитеља Роберта Лонгија чије су предрасуде о византијској култури дубоко утицале на мишљење његових следбеника, препознао је значај „најзрелијих тенденција византијске уметности, које су се посебно рашириле медитеранским центрима где су се изрази ова два културна света најјаче осетили... То је био сусрет различитих уметничких струја, које су се тада међусобно повезале у новом италијанском контексту, и довеле до појаве хуманизма“

Сл. 1. Богородица са дететом звана „*Madonna del Lago*“ црква Мадона дел Лаго, Бертиноро (Ромања), сликар јадранског порекла, 13. век

Foto 1: Pittore adriatico del XIII secolo, Madonna col Bambino detta *Madonna del Lago*, Santuario della Madonna del Lago, Bertinoro (Romagna)

Продирању источних утицаја није допринело само посредништво знаменитих поморских области, као што су Венеција или Пуља, природно повезаних са византијским светом, већ и других покрајна, којима стручњаци нису посветили довољно пажње: тако нпр. у Ромањи, смештеној у североисточном делу Апенинског полуострва, развој трговачких веза са далматинским приморјем које су без прекида одржаване током целог средњег века, допринео је током 12. и 13. века новом продору знања, утицаја и људи, што је резултирало појавом посебне културне и језичке мешавине.

Скретање пажње на ову, у историјским изворима документовану размену, прилика је за нова разматрања иконографских и стилских обележја византијско-балканског порекла која се појављују у уметности овог периода у Ромањи. Наиме, пре најновијих истраживања, део стручњака је, без обзира на наведени став, сматрао да је очигледно присуство ових утицаја у покрајни искључиво последица њених веза са Венецијом или са другим италијанским деловима где су се осећали цариградски узорци, као што је била Пиза: отуда се често тонскански „неохеленизам“ Ђунте Пизана наводи као најважнији посредник при преузимању источних узора од стране сликарских школа средње Италије и јадранских центара.



3) Византијски утицаји на ромањолску уметност 13. и 14. века: неки примери

Овом сложеном периоду, у коме се културне тенденције укрштају и мешају, припада једна од ретких слика на дрвету из 13. века сачуваних у Ромањи, чије порекло писани извори смештају у дубоку прошлост: то је *Madonna del Lago* (Богородица од језера), смештена у истоименој цркви у ромањолском градићу Бертиноро (сл. 1).⁶ Претпоставку коју је изнела

(С. Gnudi, Il ruolo dell'Italia nel Trecento, *Il Medio Oriente e l'Occidente*, 153-161).

⁶ По легенди, икону су у Бертиноро пренели грчки монаси, који су напустили источне крајеве за време иконоклазма. Након неприхватљиве претпоставке по којој је икона настала у 8. веку, најважније студије су дело приписале 12-13. веку (S. Pasi, *L'icona del Santuario della B.V. del Lago di Bertinoro*, Felix Ravenna CXXVII-CXXX (1984-85) 333-340; *ibid*, *Icone tardo e post-bizantine in Romagna*, Felix Ravenna CXXXI-CXXXII (1986) 104-108), тачније у четврту-пету деценију 13. века (А. Tambini, *Pittura*



Сл. 2. *Тритих*,
Градска
Пинакотека,
Форли, сликар
јадранског
порекла, прве
деценије 14. века

Foto 2: Pittore
adriatico attivo nel
primo decennio nel
del XIV secolo,
Trittico, Forlì,
Pinacoteca Civica

Ана Тамбини - да су помешани утицаји, препознатљиви на слици, стигли до ове средине преко Далмације, поткрепљену сличностима овог дела са иконама насталим на источној јадранској обали у исто време, као што је нпр. *Богородица са дететом* у Задру,⁷ делимично је прихватио и Ђовани Валагуса.⁸ Нешто је другачији став Розе Лорусо Ромито: по њој, источни утицаји су се појавили пре посредништвом Пуље, вековима повезане са Балканом, него непосредном разменом са Далмацијом.⁹ Ова ауторка је препознала сличне стилске особине на другој икони, сада у приватној збирци, коју је Валагуса приписао истом сликарском атељеу,¹⁰ а чија обележја подсећају на нека дела настала у Пуљи, попут *Богородице са дететом* из Музеја Диоцезе у Битонту.¹¹

dall'alto Medioevo al tardogotico in territorio romagnolo, Castelbolognese, 1982, 30-33; G. Valagussa, *Prima di Giotto, Il Trecento riminese, Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, ed. D. Benati, Milano, 1995, 73; G. Viroli, *Pittura dal Duecento al Quattrocento a Forlì*, Bologna, 1998, 16-17, бр. 2 (55-56). Ђовани Валагуса (G. Valagussa, *Prima di Giotto*) налази код аутора ове слике, названог „Maestro della Madonna del Lago“, одјеке уметничког језика Ђунта Пизана, код кога су видљива обележја византијског порекла. Присуство тосканских утицаја сугерисала је и Силвија Пази (S. Pasi, *L'icona del Santuario*) по којој стил дела више упућује на сликаре попут Берлингјера из Луке и Гвида из Сијене, активне средином 13. века. Валагуса ће посветити пажњу икони из Бертинора још једном (G. Valagussa, *Il Duecento - Forma e colore nel Medioevo a Bologna*, кат. изложбе, Bologna, 2000, 182sl, fig. 45) препознајући на слици могуће утицаје венецијанско-византијског порекла, можда примљене посредством мозаика извођених у цркви Светог Марка, као и утицаје проистекле из неких фрагмената фресака сачуваних у миланским црквама С. Амброђо, Сан Ђелзо и Сан Лоренцо. О слици *Madonna del Lago* в. такође R. D'Amico - C. Tarozzi, *Un recupero in Romagna tra le due sponde dell'Adriatico: Madonna del Lago di Bertinoro (Povezanost dve jadranske obale - Madonna del Lago iz Bertinora i njena restauracija)*, Diana 12 (2007-08) 128-135.

⁷ A. Tambini, *Pittura dall'alto medioevo al tardogotico*, 30-33.

⁸ G. Valagussa, *Il Duecento*, кат. бр. 45.

⁹ R. Lorusso Romito, *La Puglia e i rapporti con l'Oriente balcanico tra il XII e il XIV secolo, Tra le due sponde dell'Adriatico. La pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia*, кат. изложбе, Ferrara, 1999, 176.

¹⁰ G. Valagussa, *Il Duecento*, кат. бр. 45.

¹¹ Уп. М. Milella, *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, кат.

Узевши у обзир све присутнију појаву мешавине традиција и стилова у сликарству 13. века у Ромањи, не чини се изненађујућим да се сличне тенденције осећају на овој територији и касније, у првим деценијама 14. века.¹² У том контексту, јасни утицаји источног порекла обележили су нарочито радове на којима се у мањој мери осећају стилске новине и иновације у тумачењу простора које је донео лично Ђото. У најновијим истраживањима, за праве примере уметничких „јадранских“ мешања сматрају се две слике, сада у Пинакотеци у Форлију, на којима је представљено по четири *светитеља* у целој фигури: за ова дела, некада приписивана различитим сликарским школама, посебно венецијанској, пре неколико година знатан део научника се сагласио да их треба атрибуирати тзв. „Мајстору из Каорлеа,¹³ у чијем стваралаштву се препознају јаки утицаји, можда примљени преко далматинског приморја, класицистичких тенденција „модерне“ византијске уметности 13. века, који су се посебно појавили на изванредним сопоћанским фрескама.¹⁴

Блиском уметничком кругу треба приписати и *Триптих* који се такође чува у Форлију (сл. 2), у савременој науци приписан првим деценијама 14. века.¹⁵ Стилска обележја указују да је дело настало у средини у којој су се византијски утицаји укрштали са друштвеним и верским обичајима и потребама западног света: након вишегодишњих расправа, недавне студије су идентификовале и у иконографским и стилским решењима овог дела посебни спој источних и западних елемената, што је управо једна од карактеристика тадашње Ромање.¹⁶

изложбе, Milano, 1988, 111-112, бр. 20.

¹² О ромањолској уметности 14. века, в. Р. Д'Амико, *Богородица Пелагонитиса Ђованија да Риминија у Фаенци и културна размена дуж Јадрана у XIII и XIV веку*, Саопштења XL (2008) 61-76, са старијом библиографијом.

¹³ Име сликара, који је „добро познавао палеолошку уметност... уз неке одлике готово македонског порекла“ (R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia - Roma 1964, 60), потиче од шест *Попрсја апостола* у Бискупском Музеју у Каорлеу у Венету, који су му приписани (R. Bernini, *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, кат. изложбе, Cinisello Balsamo, 2002, 196).

¹⁴ M. Lucco, *Il Maestro di Caorle. Biografia*, La Pittura nel Veneto. Il Trecento, II, Milano 1992, 535, датује делатност овог уметника у почетак 14. века, приписујући му и *Распеће* из православне цркве у Сплиту, што све појачава могућност да је стигао са друге стране јадранске обале (уп. С. Пајић - Р. Д'Амико, *Између обала Јадрана“ - Богородица Пелагонитиса: заједничка иконографска тема српског и италијанског сликарства*, Ниш и Византија IX. Међународни симпозијум византолога. Зборник радова, Ниш, 2011, 297-319, са старијом библиографијом).

¹⁵ R. D'Amico, *Arte per mare. Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo Cristianesimo al Rinascimento*, кат. изложбе, Milano, 2007, 108-110, кат. бр. 39; Р. Д'Амико - С. Пајић, *Триптих из Форлија - прилог проучавању уметничке размене између Истока и Запада*, Наслеђе 20 (2011) 183-196.

¹⁶ О библиографији и приписивању ове слике венецијанско-ромањолској или византијско-венецијанској школи, в. М. Salmi, *La scuola di Rimini II*, Il Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, II-III (1932-33) 197, n. 7; L. Servolini, *La pittura gotica romagnola*, Forlì, 1944, 10, pl. VII; E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting, an Illustrated Index*, Firenze, 1949, 112, n. 287; idem, *Il Maestro di Forlì*, Rivista d'arte XXVI (1950), 74; A. Tambini, *Pittura dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, 53-54, pl.

4) *Настанак сликарске школе у Риминију - између Ђотових новина и византијских узора*

У првим деценијама 14. века танани утицаји византијског-балканског порекла појављују се и у стваралаштву „модерних“ сликара који су у овој покрајни неговали нова уметничка решења по узору на славног тосканског мајстора Ђота. Присуство „грчких“ утицаја може се препознати и у периоду раног развоја сликарске школе настале у Риминију: није случајно што је око 1300. овај град, једна од најзначајнијих лука средњег и северног јадранског приобаља Апенинског полуострва, ојачао постојеће трговачке везе са градовима Далмације и Зете, а посебно са Дубровником, истовремено потврдивши своје односе са италијанским залеђем и доњим делом падске низије.¹⁷ Посебној улози Риминија у културној размени несумњиво су допринели и историјски догађаји: након коначне победе гвелфа, 1295. на власт је дошао Малатеста, један од најзначајнијих представника поменутог странке у Ромањи и оснивач чувене династије која је потом дуго владала овом територијом.¹⁸ Важно је још једном истаћи везе новог владара са породицом Анжу, тада присутном и у политици на Балкану, која је у Италији господарила јужним областима, сарађујући са гвелфима, папом и фрањевачким редом. Следбеницима светог Фрање сам Малатеста је посветио посебну пажњу, што потврђују и неке чињенице из његовог живота: пошто је постао световни члан ове заједнице, он је 1311. годину дана пре смрти, тестаментом потврдио своју подршку фрањевцима, тражећи истовремено да буде сахрањен у цркви светог Фрање у Риминију (коју су у 15. веку наследници овог поглавара претворили у ренесансно здање познато као „Темпио Малатестиано“), испод представе *Распећа Христовог* насликаног на дрвету, јединог сачуваног од некада многобројних дела које је Ђото урадио за овај храм.¹⁹

Допринос фрањеваца у ширењу уметничке културе од Асизија и Рима до источне јадранске обале, значајан већ у почетним фазама развоја овог реда (треба поменути да је први фрањевачки храм у Далмацији саграђен у Задру 1228), посебно се појачао у 14. веку.²⁰ Иако није могуће у потпуности оспорити значај Венеције у преношењу уметничких утицаја са Истока на центре дуж блиског ромањолског приобаља, чини се важним указати и на могућу улогу политичке и друштвене ситуације у тадашњој

26; G. Viroli, *La Pinacoteca di Forlì*, 1980, 3; idem, *Pittura dal Duecento al Quattrocento a Forlì*, Bologna, 1998, 155-156; idem, *L'espressione artistica*, ed. A. Vasina, Storia di Forlì, II, Il Medioevo, Forlì, 1990, 155-156, 220, 222, fig. 115.

¹⁷ A. Turchini, *La famiglia Malatesta*, 62.

¹⁸ Ibidem; P. G. Pasini, *I Malatesti e l'arte*, Milano, 1980, 17.

¹⁹ P. G. Pasini, *I Malatesti e l'arte*, 17.

²⁰ B. Lomagistro, L'attività dei francescani in Dalmazia, Croazia e Bosnia nella prospettiva storico-culturale, *I francescani nella storia dei popoli balcanici nell'VIII centenario della fondazione dell'ordine*, ed. V. Nosilia - M. Scarpa, Venezia, 2011, 71-114; R. D'Amico, I francescani, la Serbia e la costa adriatica nel XIII e XIV secolo: incroci culturali tra Oriente e Occidente, *I francescani nella storia dei popoli balcanici*, 115-129.

Ромањи, као и на посредништво фрањевачког реда, који је тада, као што је већ речено, у Риминију тесно сарађивао са Малатестом.²¹

Утицаји византијске уметности на стваралаштво Ђованија да Риминија

Присуство јасних утицаја источног порекла, усклађених са новим стилским и просторним решењима, јасно је уочљиво у стваралаштву Ђованија да Римини, једног од најважнијих представника сликарске школе овог града у време њених почетака.

У досадашњим истраживањима посебна пажња је посвећена особеној иконографији приказаној на слици *Богородица са дететом и светитељима*, приписаној периоду 1303-1305, сада у Градској Пинакотечи у Фаенци (сл. 3):²² иако се дуго сматрало да њени необични формални елементи воде порекло од древног, данас непознатог, византијског узора, сада се може тврдити да је на овом делу Ђовани са доста слободе поновио иконографски тип *Богородице Пелагонитисе* која је била предмет посебног поштовања, нарочито у Македонији и Србији током 14. века, а вероватно је стигла у Ромању - где су познати и други примери ове ретке иконографије - посредством далматинског приморја.²³



Сл. 3. Ђовани да Римини, *Богородица Пелагонитиса са светитељима*, Градска Пинакотеча, Фаенца

Foto 3: Giovanni da Rimini, *Madonna Pelagonitissa e Santi*, Faenza, Pinacoteca Civica

²¹ И присуство Ђота у Риминију, где је тонскански мајстор радио у фрањевачкој цркви крајем 13. века, после великог искуства из Асизија, у складу је са историјским догађајима овог периода. Према мишљењу А. Пазинија (А. Pasini, *I Malatesti e l'arte*), тоскански мајстор је посебно радио за моћне гвелфске званичнике, међу којима су Малатеста, папа, припадници династије Анжу и фрањевачки ред, који је тесно сарађивао са овом странком.

²² О слици, в. А. Volpe, *Il Trecento riminese*, 170, кат. бр. 12; idem, *Giotto e i riminesi. Il gotico e l'antico nella pittura di primo Trecento*, Rimini, 2002, 110, са старијом литературом. Карло Волпе (С. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano, 1965, 16-18, 62-63) је сматрао да рад припада раној делатности уметника, због стилских сличности са *Распећем Христовим* из градића Меркатело у Маркама: важно откриће, након рестаурације овог дела, оригиналног датума (1309 или 1314) допринело је бољем схватању Ђованијеве делатности, која се сада ставља у период од почетка 14. века до 1320.

²³ О иконографској теми *Богородице Пелагонитисе*, као и о њеној интерпретацији од стране Ђованија да Римини, в. посебно L. Kouneni, *A Byzantine Iconographic Type of*



Сл. 4. Ђовани да Римини, део диптиха са представама сцена из циклуса посвећенх *Христу*, Рим, Национални музеј

Foto 4: Giovanni da Rimini, valva di dittico raffigurante *Scene del ciclo di Cristo*, Roma, Galleria Nazionale

Узевши у обзир већ утврђену појаву „нове“ тематике византијског порекла у сликарству Ђованија, не чини се случајним присуство сличних утицаја у решењима које је исти уметник користио на још неким делима, међу којима се посебно истиче панел сада у Националном музеју Палацо Венеција у Риму (52,5 x 34,5 цм, инв. бр. 1441). Панел се састоји од шест јеванђеоских епизода, међусобно повезаних и смештених у паровима у три регистра (сл. 4),²⁴ по чему подсећа на дела истог типа приписана венецијанској, или уопште, североиталијанској школи.²⁵ У горњој зони насликане су представе *Христово Рођење* и *Распеће*, које указују на почетак и испуњење спасења; у средњем делу су *Оплакивање Христово* и *Силазак у Ад*, које подсећају на смрт оваплоћеног Бога и крајњу победу над смрћу од стране самог Христа; на дну су сцене *Васкрсење Христово* и скраћена верзија композиције *Страшни суд*, односно *Други долазак Христов на земљу*.

Још је Рејмонд Ван Марле атрибуирао овај панел Ђованију да Римини,²⁶ да би га потом Роберто Лонги, на основу стилских сличности са сликом из Фаенце, приписао раним

Virgin and Child in Italy?; The 'Pelagonitissa' Virgin re-examined, Arte Cristiana XCV/828 (2007) 1-8; R. D'Amico, *Bogorodica Pelagonitisa Đovanija da Riminija*, 61-76; S. Pajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo: la Theotokos Pelagonitissa*, Bologna, 2010; С. Пајић - Р. Дамико, *Између обала Јадрана*, 297-319.

²⁴ А. Volpe, *Il Trecento riminese*, 172, кат. бр. 13.

²⁵ Слични облици карактеришу нпр. неколико досала и/или антепендија, као што су они у Трсту, у Монреалу, и сада изгубљени делови некада чувани у Паризу и Кијеву (за библиографију, в. нап. 26).

²⁶ R. Van Marle, *The Development of the Italian School of Painting*, IV, Nag, 1924, 279- 283, који је први довео у везу панел са *Пелагонитисом* у Фаенци.

радовима уметника из година око 1300-1303.²⁷ Панел се сматра крилом диптиха чији је други део велики број историчара уметности препознао, из историјских и стилских разлога, на слици истих димензија сада у збирци Дјук Нортумберланд у замку Алнвик (Duke Northumberland, Alnwick Castle, инв. бр. 648),²⁸ и поред одређених разлика, пре свега због асиметричног решеног простора. Наиме, на енглеском делу, *Апотеоза св. Августина* и *Крунисање Богородице* заузимају две од три зоне: такође, посебна иконографија појављује се на представи Крунисања, са групом анђела и учесника који славе Богородицу у доњем делу сцене, иначе изузетно популарне теме западног порекла, приказане на горњој десној површини панела. У последњем регистру насликане су сцене *Расправа св. Катарине Александријске са св. оцима* и *Стигматизација св. Фрање Асишког*.²⁹ Од широко прихваћеног става да су слике у Риму и у Енглеској два дела давно растављеног диптиха, разликује се мишљење Ане Тамбини,³⁰ прихватљиво уз одређену опрезност. Наиме, по овом истраживачу, поменути радови могли су да буду бочни делови триптиха чији би централни део била управо *Пелагонитиса* из Фаенце, приписана истим годинама 14. века: димензије слике (50 x 35 cm) блиске су крилима диптиха,³¹ а стилске особине указују на јединствено уметничко схватање. Осим тога, на доњем делу слике из Фаенце, испод представа Богородице са дететом, појављују се стојеће фугуре неколико светитеља, међу којима су *свети Августин*, *света Катарина* и *свети Фрања Асишки* – управо они којима су на енглеском панелу посвећене наведене сцене (*Апотеоза Св. Августина*, *Расправа Св. Катарине са учитељима* и *Стигматизација св. Фрање Асишког*), при чему појава св. Фрање упућује на то да је донатор вероватно припадао фрањевачком реду.³²

²⁷ R. Longhi, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, 1934-1935, ed. 1973, 68.

²⁸ A. Volpe, *Il Trecento riminese*, 174, кат. бр. 14.

²⁹ Слично асиметрично решење је карактеристично за сада изгубљени фрагмент досала који се чувао у Музеју западне уметности у Кијеву, приписан венецијанској-далматској школи из првих деценија 14. века (R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, 232; W. R. Cook, *La rappresentazione delle Stimate di San Francesco*, 17-18; Р. Д'Амико - С. Пајић, *Триптих из Форлија*, са старијом литературом).

³⁰ A. Tambini, *In margine alla pittura riminese del Trecento*, Studi romagnoli XLVII (1996) 461-463, посебно 468; G. Minardi, *Giovanni da Rimini*, Dizionario biografico degli italiani, vol. 56, 2001, 189 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-da-rimini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-da-rimini_(Dizionario-Biografico)/)).

³¹ Висина ова два панела је 32 cm, али њихови оквири као и оквир слике у Фаенци нису у целини оригинални.

³² Што се тиче обележја представе *Стигматизација св. Фрање Асишког*, треба напоменути да су ромањолски уметници из првих деценија 14. века, попут аутора поменутог триптиха из Форлија, интерпретирали ову тему следећи прототип, вероватно венецијанско-далматинског порекла, који је био веома популаран у Венецији (о овоме, в. W. R. Cook, *La rappresentazione delle Stimate di San Francesco nella pittura veneziana del Trecento*, Saggi e memorie di Storia dell'arte, 20 (1996) 20-21, 33, n. 34-35), док је Ђовани на овом раном делу верно поновио „нови“ модел који је само неколико година раније Ђото насликао у Асизију.



Сл. 5. Михаило и Евтихије, *Рођење Христово*, Краљева црква у Студенци, 1318/19.

Foto 5: Michele ed Eutichio, *Natività*, Studenica, Chiesa del Re (1318- 1319)

Мада су на стилска обележја римског дела посебно утицале одлике сликарства славног Ђота,³³ што се осећа у решењу простора и слободнијем распореду фигура на сценама попут *Распећа* и *Оплакивања Христовог*,³⁴ на овом делу могу се препознати и особине источног порекла, преузете са дела са којима је сликар могао да се упозна током свог уметничког образовања.³⁵

Пажљивије поређење са уметношћу византијског културног круга пружа, као што је то показао и пример Пелагонитисе, добру прилику за боље разумевање иконографских узора коришћених при сликању овог дела, уз потврду да је избором

источних модела уметник показао особено поштовање према старим прототиповима, од раније познатим и цењеним у Ромањи и Риминију, а сада обновљеним по узору на препалеолошки класицизам 13. века.

Тако на пример, сликајући *Васкрсење Христово* Ђовани је на свој начин обрадио најпознатију византијску верзију ове значајне теме: на левој страни слике појављује се, према православној традицији, поновљеној од стране још неких знаменитих италијанских сликара међу којима су Дучо и сам Ђото, *Анђео на гробу* који се јавља мирносицама. Упркос „готичкој“ извијености анђела, став и волуминозност фигуре јасно подсећају на

³³ По мишљењу Карла Волпеа (С. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, 62-63) на ово дело посебно је утицао циклус у капели Скровењи у Падови.

³⁴ Што се тиче *Оплакивања Христовог*, и нека новија истраживања на која су мање утицале поменуте предрасуде о византијској уметности (в. нпр. А. Volpe, *Il Trecento riminese*, 174, кат. бр. 14) приписују појаву изразите осећајности која карактерише ову представу искључиво прихватању нових Ђотових идеја од стране Ђованија, којима се оживљава „стара иконографска поставка.“ Везе са источним узорима и овде су значајне, поготову кад је реч о наведеним елементима, за које се у Италији најчешће сматра да имају западно порекло. Довољно је подсетити на истицање драматичних осећања на византијским и балканским представама ове теме, од Нереза до позновизантијских интерпретација.

³⁵ А. Volpe, *Il Trecento riminese*, 174, кат. бр. 14.

монументалну византијску уметност 13. века, посебно на познате балканске верзије настале по узору на грчке моделе, међу којим се истиче изванредна фреска из српског манастира Милешеве.³⁶

Византијски утицај потврђује и представа *Силаска у Ад*: на овој сцени, која такође указује на победу Христа над смрћу, мајстор је слободно поновио позната обележја ове теме, раширена у православном свету, иначе веома ретко присутна код западних сликара овог периода (у италијанској уметности ретко су на истој слици представљани *Силазак у Ад* и *Анђео на гробу*, јер обе теме подсећају на васкрсење Христово). Овде, као и на истој сцени насликаној на поменутом *Триптиху из Форлија*, појављују се сви најважнији учесници догађаја. Али, док аутор триптиха није насликао један од саставних мотива православних композиција - сломљена врата Ада, а, сходно западним обичајима, знатну улогу добио је пејзаж у позадини, Ђовани је верно поновио, иако у сажетој верзији, најважнија обележја чувених прототипова, што на римском панелу потврђује присуство поменутих врата и општа организација простора и фигура.

Иако се на бројним сценама приказаним на римском панелу иконографија заснива на познатим византијским узорима, посебну пажњу заслужује сцена *Рођења Христовог*, коју од општепрохваћених иконографских решења ове теме разликује ретка појава Мајке која љуби Сина. Снажну осећајност која овде спаја Богородицу и Христа историчари уметности су често доводили у везу са „новим“ италијанским сликарством.³⁷ Али, без обзира на неке стилске одлике које упућују на сликарство Ђота - који је заиста створио нову верзију ове теме, није лако

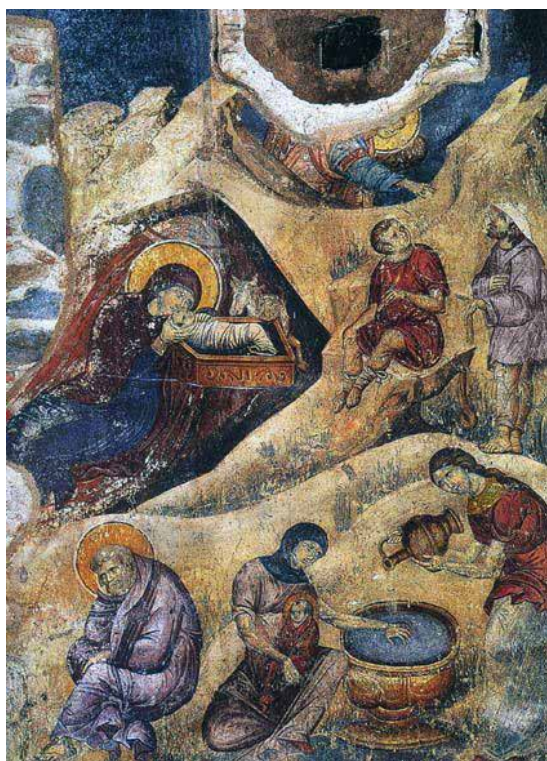


Сл. 6. Рођење Христово, Палермо, Марторана, средина 12. века

Foto 6: Mosaicista attivo alla metà del secolo XII, *Natività*, Palermo, Martorana

³⁶ Треба поменути да на панелу у Палацо Венеција Ђовани да Римини није само поновио иконографију славног византијског прототипа: на десном делу композиције, уз *Анђела на гробу*, уметник је насликао и представу Христа победника док излази из гроба држећи заставу, што је иконографија која ће добити велики број следбеника у приказивању теме *Васкрсења Христовог* у западној уметности.

³⁷ У овом смислу пише и G. Millet, *Recherches sur l'iconografie de l'Evangile*, Paris, 1916, ed. 1960, 111-112.



Сл. 7. Рођење Христово, Протатон, око 1290.

Foto 7: Pittore attivo intorno al 1290, *Natività*, Monte Atos, monastero Protaton

наћи сличну иконографску поставку на радовима са Апенинског полуострва. Чини се занимљивим да други италијански пример на коме се појављују исти иконографски мотиви припада, не случајно, болоњској култури, а датује се у последњу деценију 13. века. Ова представа налази се у кодексу Градуале, доминиканског порекла, сада у Музеју Сан Марко у Фиренци (ms. 561), чији украс је у најновијој литератури атрибуиран тзв. „Мајстору из Героне,“ једном од најважнијих представника илуминације у другој половини 13. века у Болоњи.³⁸ Не чини се случајним да је овај уметник, више него остали болоњски минијатуристи истог периода, био под утицајем византијске уметности, тада широко прихваћене и у овом

универзитетском граду, где су се током наведеног периода осетили јасни одједи различитих уметничких искустава примљених посредством оновремене културне циркулације која је захватила Европу.

Иконографски пример најсличнији интерпретацији Ћованија да Римини, као и нешто старијем решењу болоњског минијатуристе, може се наћи само неколико година касније, управо на Балкану, и то на фрескама насликаним 1318/19. у Краљевој цркви саграђеној по жељи српског краља Милутина у манастиру Студеница (сл. 5).³⁹ Чини се да ова верзија *Рођења Христовог*, која упућује на иконографију „нежних Богородица“ развијану пре свега у иконопису, а чији пример је и *Пелагонитиса*, није постигла значајнији успех ни у византијском свету, што се може закључити захваљујући сачуваним радовима овог порекла. Заправо, док су се нежна

³⁸ О кодексу „Мајстора из Героне,“ названом по граду где се чува његово најпознатије дело, Библија, такође болоњског порекла, сада у Музеју града Героне у Шпанији, в. М. Medica, *Il Duecento – Forma e colore nel Medioevo a Bologna*, кат. изложбе, Bologna, 2000, 325-326, кат. бр. 103.

³⁹ За датовање в. Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд, 1998, 326-327.

осећања између Мајке и Сина појавила и на другим представама, у старијој интерпретацији исте теме, као што су верзије у Кападокији (11. век) или на сицилијанским мозаицима у Марторани (сл. 6) и у Капели Палатина у Палерму (12. век), приказивање пољупца је врло ретко. Слично решење карактерише нпр. каснију верзију *Рођења Христовог* у манастиру Полошко (1343-1345). Истом узору блиска је и фреска у светогорском манастиру Протатону, која се ипак разликује по положају Богородичиног тела. Гордана Бабић је проучавајући ову иконографију изнела мишљење да поменути мотив може бити цариградског порекла, наводећи уз друге блиске верзије и слику тада у Палацо Корсини у Риму, заправо панел о којем је овде реч.⁴⁰

Из изнетог произлази чињеница да најважнији познати примери ове иконографије припадају одређеним срединама византијског културног света: то су Света Гора, Македонија и Србија краља Милутина, где је - вероватно не случајно - сачуван и највећи део постојећих представа *Пелагонитисе*. Као што је случај и са овом иконографијом, византијске верзије исте теме, без обзира на пример у Протатону који се, као и болоњска минијатура, приписује деведесетим годинама 13. века (сл. 7), настале су у другој деценији 14. века. Зна се да су циклус у Студеници насликали грчки уметници Михаило и Евтихије, вероватно солунског порекла, који су 1315-1317/18. живописали, такође по жељи краља Милутина, фреске у Старом Нагоричину,⁴¹ међу којима се налази и најстарији сачуван пример *Пелагонитисе* са исписаним епитетом.⁴² Као што је већ речено, слика у Фаенци, на којој је Ђовани да Римини представио *Пелагонитису*, као и панел у Риму, на коме се појављује нежна Богородица која љуби сина, обично се приписују почетку 14. века, тачније годинама око 1300-1305, и то захваљујући стилским разлозима јер нема сачуваних писаних извора. Може се помишљати да су и ове представе, као и поменуте балканске верзије, засноване на прототипу чија обележја упућују на решења уметности Палеолога. Оба Ђованијева дела понављају узор у обрнутом положају, што указује на могућност постојања цртежа/картона или поштованог модела грчког-балканског порекла који је сликар делимично користио, интерпретирајући га на особен, њему својствен начин.

То значи да је мајстор нашао префињени узор, настао вероватно у зрелом искуству сликарства Палеолога: његово присуство - као и избор *Пелагонитисе* на слици из Фаенце - потврда је образовања овог уметника и његовог несумњивог знања савремених тенденција источне уметности, са чим је могао да се упозна и захваљујући контактима свога града са Балканом и далматинским приморјем.

⁴⁰ Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд, 1987, 138-143.

⁴¹ Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 320, 326-327.

⁴² S. Rajić - R. D'Amico, *Un' iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 29-30; С. Пајић - Р. Дамико, *Између обала Јадрана*, 303-305, са старијом литературом.

Roza Damiko, Sanja Pajić
SUGGERZIONI ICONOGRAFICHE DI ORIGINE BIZANTINA E BALCANICA NELLA
PITTURA DEL '200 E DEL '300 IN ROMAGNA E A RIMINI

Malgrado le difficoltà determinate dalla sopravvivenza di antichi pregiudizi, sempre più spesso anche gli studiosi italiani tendono a riconoscere l'importante funzione svolta nel medioevo e nel '200, nel momento formativo delle più significative scuole pittoriche della penisola appenninica, dalla circolazione di modelli e persone che caratterizzò quel periodo, incentrata sulla costruzione di alleanze politiche e scambi commerciali, lungo le rotte adriatiche e le strade che attraversavano i Balcani scendendo verso Salonicco e Costantinopoli. Nello sviluppo dei rapporti tra Oriente e Occidente un particolare ruolo di tramite fu svolto dalle identità politiche sorte nei Balcani nel periodo dell'indebolimento e della caduta dell'Impero bizantino sotto i latini, e in particolare: dallo Stato serbo dei Nemanjic. I centri costieri della Dalmazia e della Zeta raccoglievano e diffondevano quanto i mercati e la cultura delle zone vicine e interne dei Balcani potevano offrire, e li arrivavano dalla riva opposta merci e idee. Nell'Italia adriatica la Romagna svolse un particolare ruolo nello sviluppo di questi scambi. Le diffuse suggestioni bizantino-dalmate riconoscibili nelle rare testimonianze del secolo XIII ancora esistenti in questo territorio furono verosimilmente importate tramite i rapporti con la Dalmazia e i Balcani, come testimonia ad esempio la *Madonna col Bambino*, detta *Madonna del Lago*, di Bertinoro. E riflessi di origine balcanica vi sono presenti fino ai primi decenni del '300: echi del classicismo bizantino del momento di Sopocani sono presenti nel Maestro di Caorle, cui sono attribuite le *Teorie di Santi* della Pinacoteca di Forlì, e influssi veneto-dalmati sono individuabili anche nel Trittico dello stesso museo.

Al passaggio tra '200 e '300 lo sviluppo degli scambi ebbe come centro Rimini, influente nodo di comunicazione tra mare e terraferma, dal 1295 dominato da Malatesta, primo della celebre dinastia, legato al partito guelfo, agli Angioini, al papato, e protettore dell'ordine francescano, di cui è nota la funzione di tramite nella diffusione di cultura artistica, in dialogo con l'altra sponda adriatica. Nella scuola pittorica allora sorta a Rimini, accanto alle suggestioni di Giotto, attivo nella chiesa di San Francesco, compaiono anche echi dalle esperienze maturate in anni vicini nei Balcani, probabilmente pure recepiti attraverso la Dalmazia. A Giovanni da Rimini, uno dei fondatori della scuola, che aveva riproposto, nella *Madonna col Bambino e Santi* della Pinacoteca di Faenza, il tema 'balcanico' della Pelagonitissa, si deve anche la valva di dittico ora nella Galleria Nazionale di Roma, datata ai primi del '300, al centro di questo studio: nelle *Storie di Cristo*, tra i vari influssi giotteschi e bizantini, si evidenzia la rara lettura della *Natività*, in cui la Madonna bacia il Bambino: reperibile in Italia per quanto noto solo qui e a Bologna, è presente a fine '200 sul Monte Atos, e nel '300 in Serbia, nella Chiesa del Re a Studenica, e poi in Macedonia. Come nella Pelagonitissa di Faenza, anche nel pannello romano di Giovanni il modello è ripreso in controparte e con varianti.