

Роза Г. Дамико\*

Национална пинаотека, Болоња

Сања Р. Пајић

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Одсек за примењену и ликовну уметност

Катедра за општеобразовне предмете

\* [rosa.damico176@alice.it](mailto:rosa.damico176@alice.it)

\*\* Рад је настао у оквиру пројекта Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир (бр. 178018), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

## Маестро ди Фаенца: уметничке везе између Истока и Запада у XIII веку\*\*

**Апстракт:** Текст је посвећен сликама насталим у другој половини XIII века које се чувају у Националној пинаотеци у Болоњи. Приписане су анонимном сликару названом Маестро ди Фаенца (Мајстор из Фаенце) по слици која се налази у овом граду. Данас су у Болоњи сачуване три сцене – Рођење Христово, Скидање с крста и Ойлакивање Христово, док је четврта слика, с представом Свлачење Христове одеће, украдена 1961. године, познатија захваљујући фотографијама. У средишњу студију су различита мишљења везана за питања да ли све наведене слике припадају једној целини, да ли их је насликао један уметник, као и указивање на њихове иконографске особености које потичу из византијске традиције. Посебан нагласак је стављен на ретко приказивану сцену Свлачење Христове одеће, француског порекла, која би могла да упути на провенјенцију слика.

**Кључне речи:** Maestro di Faenza, Мајстор из Фаенце, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Национална пинаотека у Болоњи, Свлачење Христове одеће, сликарство XIII века, французи

**Abstract:** The text is dedicated to the paintings kept at the National Art Gallery of Bologna (Pinacoteca Nazionale di Bologna) created in the second half of the 13<sup>th</sup> century. They have been attributed to an anonymous painter called Maestro di Faenza after a painting that is kept in this town. Today, there are three scenes kept in Bologna – Birth of Christ, Descent from the Cross and Lamentation of Christ, while the fourth painting, with the depiction of the Disrobing of Christ, stolen in 1961, is known thanks to photographs. The centre of the study deals with different opinions linked to the issue whether all of the said paintings belong to a single ensemble, as well as whether they were painted by one single artist, and it also points out their iconographic specificities that originate in the Byzantine tradition. A particular attention is put on the rarely shown scene Disrobing of Christ, of Franciscan origin, that could suggest the provenance of the paintings.

**Key words:** Maestro di Faenza, Pinacoteca Nazionale di Bologna, National Art Gallery of Bologna, Disrobing of Christ, 13<sup>th</sup>-century painting, Franciscans

СЛИКЕ ИЗ XIII ВЕКА У НАЦИОНАЛНОЈ ПИНАКОТЕЦИ У  
БОЛОЊИ И МАЕСТРО ДИ ФАЕНЦА:  
ИСТОРИЈСКО-КРИТИЧКИ ОСВРТ

Међу најстаријим делима која се чувају у богатим збиркама Националне пинаотеке у Болоњи (Pinacoteca Nazionale di Bologna) налазе се три слике на дасци малих димензија, датоване у другу половину XIII века (инв. бр. 310). На њима су приказане сцене Рођења Христовог, (22 x 27,5 cm, сл. 1), и две епизоде Христових страдања: Скидање с крста, (21 x 25 cm, сл. 2), и Ойлакивање Христово (20,7 x 25 cm, сл. 3). Још једна слика, украдена 1961. године, али позната захваљујући фотографијама,



1. Рођење Христово, Национална библиотека, Болоња  
(фото: Интернет)

1. Birth of Christ, Pinacoteca Nazionale, Bologna  
(photo: Internet)

<sup>1</sup> Cammarota 1997: 733, n. 835.

сличних одлика и димензија, била је део серије. На њој је илустрована, у италијанској уметности веома ретка тема *Свлачење Христове одеће*, (21,5 x 27 cm, сл. 4). Иако порекло слика није утврђено, углавном је прихваћена претпоставка да су припадале црквама и манастирима који су између 1797. и 1810. године затворени по налогу владе наполеоновске Цисалпинске републике. Од тада, па до 1844. године, када су пренете у Пинакотеку Академије ликовних уметности (Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti), потоњу Националну пинакотеку, биле су смештене у једном од депоа намењених чувању дела из опустелих споменика. Преношење у болоњску пинакотеку упућује на то да су припадале некој цркви у овом граду или његовој околини, будући да су дела и предмети из затворених цркава са ове територије пребачена у Пинакотеку. О томе да су слике биле болоњске провенијенције, могао би да посведочи и каталог из 1820. године, сачуван у рукопису, настао више од две деценије пре преношења у пинакотеку. Ту су побројани *Рођење Христово* и *Скидање с крста*,<sup>1</sup> као и „две слике које представљају једна Господа у тренутку када ће бити разапет, а друга полагање у гроб“<sup>2</sup> – без



2. Скидање с крста, Национална библиотека, Болоња  
(фото: Интернет)

2. Descent from the Cross, Pinacoteca Nazionale, Bologna  
(photo: Internet)

<sup>2</sup> „[...] due quadri rapp.ti uno N.S. in atto d'essere Crocifisso, ed altro messo nel sepolcro“, Cammarota 1997: 733, inv. 861–862.

<sup>3</sup> Giorgi 2004: 48.

<sup>4</sup> Malaguzzi Valeri 1928: 22, n. 316; Giorgi 2004: 48.

<sup>5</sup> „Quadri [...] aggiunti nel 1844 [...]“, Giordani 1846: 40, n. 316.

<sup>6</sup> „Greci dei bassi tempi“, Giordani 1853: 46.

<sup>7</sup> Мора се истаћи да се већ у поменутом непубликованом каталогу из 1820. године *Рођење Христово* сматра „грчким радом“ („lavoro greco“), као што је „грчки стил“ („stile greco“) приписан *Скидању с крста*, в. Cammarota 1997: 733. Ово мишљење понавља се у старим водичима болоњске пинакотеке (1876, 1878, 1879, 1883, 1894, 1895, 1899, 1906, в. Giorgi 2004: 49) све до Фердинанда Родригеза, који је о сликама писао као о „итало-

сумње – *Свлачење Христове одеће* и *Ојлакивање Христово*, чије се димензије поклапају са сликама које се овде разматрају.<sup>3</sup> По преношењу у пинакотеку, слике су обједињене заједничким оквиром типа „сансовино“ и заведене под једним каталошким бројем, како се наводе у водичу Франческа Малагузија Валерија из 1928. године.<sup>4</sup> Први пут се помињу у збиркама пинакотеке у музејском водичу који је одмах по преузимању саставио Гаetano Ђордани, где се побрајају међу „сликама донетим 1844. године“.<sup>5</sup> Исти истраживач, у наредном издању водича, приписао их је „Грцима из давних времена“:<sup>6</sup> веза с византијском уметношћу, јасно изражена, дуго је понављана у италијанској историографији, без дубље анализе.<sup>7</sup>

Нову хипотезу о културном миљеу из којег би могле потицати слике изнела је 1929. године Евелин Сандберг Вавала. Ова научница, која је најпре прихватила идеју о „итало-византијској“ основи дела,<sup>8</sup> убрзо након тога, потврђујући присуство утицаја





3. Ойлакивање Христово, Национална библиотека, Болоња (фото: Интернет)

3. Lamentation of Christ, Pinacoteca Nazionale, Bologna (photo: Internet)

-византијској школи“ (scuola italo-bizantina), в. Rodriguez 1957: 28. И велики познавалац византијске уметности Габријел Мије дефинисао их је као „италијанско-грчку“ школу, в. Millet <sup>2</sup>1960: 105, 384, 482, 502, 516.

<sup>8</sup> Sandberg Vavalà 1929a: 64–84.

<sup>9</sup> Sandberg Vavalà 1929b: 279, 290, fig. 252, 450, n. 39, 464, n. 87.

<sup>10</sup> Bettini 1944: 28, figs. 8–11.

<sup>11</sup> Lazareff 1965: 20.

са Истока, сврстала је слике у болоњску уметност позног XIII века.<sup>9</sup> С друге стране, Серђо Бетини, један од најзначајнијих истраживача веза између италијанске, пре свега венецијанске, и византијске уметности, и то у тренутку када италијанска научна јавност није показивала интерес за ову врсту проучавања, препознао је венецијанску провенијенцију слика, истичући нехомогеност групе: по његовом мишљењу, *Рођење* и *Свлачење Христове одеће* показују афинитете ка мозаицима изведеним у другој половини XIII века у венецијанској цркви Светог Марка (San Marco), док су *Скидање с крста* и *Ойлакивање Христово* блиски фрескама у капели Орландини (Cappella Orlandini) у цркви Светих апостола (Chiesa dei Santi Apostoli) у истом граду, датованим у XIII–XIV век.<sup>10</sup> Претпоставку о венецијанском пореклу, засновану, пре свега, на иконографским одликама, касније је подржао и Виктор Лазарев.<sup>11</sup>

За разлику од наведеног, Едвард Гарисон предложио је приближавање болоњских дела другој слици, нешто већих димензија, сачуваној у Градској пинакотеци у Фаенци (Pinacoteca



4. Свлачење Христове одеће, непозната локација  
(фото: Инјернеј)

4. Disrobing of Christ, unknown location  
(photo: Internet)

<sup>12</sup> Garrison 1949: 17, 114, n. 294, 236, n. 664.

<sup>13</sup> „[...] un piccolo maestro che mitiga il bizantinismo locale con una più accentuata umanità italiana [...]“, Garrison 1949: 17.

Comunale di Faenza), на којој се у горњем делу појављује посебна верзија *Распећа Христовог*, док је сцена у доњем делу, после различитих тумачења, данас идентификована као *Вазнесење Светиог јеванђелисте Јована*, (инв. бр. 98), димензија 35 x 28 cm, сл. 5).<sup>12</sup> По мишљењу овог научника, и болоњске и слика из Фаенце могу се приписати позном XIII веку, а припадале су истом декоративном циклусу, насликаном руком једног уметника. Овог анонимног сликара, за кога сматра да је поникао у ромањолској уметничкој средини, назвао је Маестро ди Фаенца – Мајстор из Фаенце (Maestro di Faenza, активан у другој половини XIII века), уз оцену да је у питању „мали мајстор који ублажава локални византинизам наглашавајући италијански хуманизам“<sup>13</sup> – истичући, дакле, карактеристике које су, иако уз одређену задршку, допринеле да порекло сликара буде повезано с Тосканом.

Претпоставка о припадности свих дела једном циклусу више пута је преиспитивана у науци, при чему се мора истаћи да ове слике нису пробудиле веће интересовање истраживача. Заправо, чак је и почетно спајање четири болоњске слике након



<sup>14</sup> Giorgi 2004: 49.<sup>15</sup> Cippini 1951–52: 15–22, fig. 4.<sup>16</sup> Tambini 1982: 12, 45–48.<sup>17</sup> Valagussa 1995a: 146, n. 2, 148–151, nn. 3a–c; Valagussa 2000: 184–185, n. 46; Valagussa 2002: 120–121, n. 9.<sup>18</sup> „[...] fuor di dubbio, e che le pur riconoscibili differenze di stile tra la Natività e le altre scene non implicassero un riferimento a personalità diverse“, Valagussa 2002: 120.<sup>19</sup> „[...] di restauro o di reintegrazione, ad ampliamenti del contesto originario o anche alla presenza di collaboratori, attivi all'interno di uno unitario gruppo di dipinti [...]“, Valagussa 2002: 120.<sup>20</sup> „[...] a mezza via [...]“, Valagussa 1995: 76.<sup>21</sup> Bellosi 2000: 203–207, n. 52.<sup>22</sup> За дискусију и библиографију в. Пајић, Дамико 2013: 279–282.<sup>23</sup> Valagussa 1995: 76, 146, n. 2; Valagussa 2000: 184–185, n. 46. Овај истраживач потврђује раније изнет став о аутору слике из Будимпеште, в. Boskovits 1990: 104.<sup>24</sup> За дискусију о овом проблему в. Tüskés 2006: 108–110.

преношења у Пинакотеку проистекло пре из препознавања њихових типолошких карактеристика, димензија и времена настанка, него из утврђивања њиховог заједничког порекла. Дискусија је настављена све до најновијих истраживања, али се није дошло до општеприхваћеног закључка. Доста пажње посвећено је питању јединства групе, будући да је примећено да се, у односу на друге сцене, на *Рођењу Христовом* појављују другачији технички и стилски елементи, као што је, на пример, рафинираније извођење пунца на ореолима. Важно је напоменути да ову слику, заједно са изгубљеном сликом *Свлачење Христове одеће*, карактеришу велики проблеми у конзервацији проузроковани драстичним чишћењем, изведеним вероватно 1946. године.<sup>14</sup>

Препознајући разлике у стилу, уз прихватање атрибуције осталих слика Мајстору из Фаенце, Луђијано Купини је изнео став да је сцена *Рођења Христовог* рад другог уметника, можда његовог ученика, тзв. Маистра ди Форли – Мајстора из Форлија (Maestro di Forlì, активан крајем XIII – почетком XIV века), те да припада засебној целини.<sup>15</sup> Иако сагласна с датовањем у последње деценије XIII века, Ана Тамбини одбацила је издвајање *Рођења Христовог* из опуса Мајстора из Фаенце.<sup>16</sup> Слажући се са тим да је у питању једна целина емилијанско-ромањолског порекла, са снажним венецијанско-византијским утицајима, потврдила је атрибуцију или Мајстору из Фаенце или тренутку када је дошло до сарадње између њега и млађег Мајстора из Форлија. Бавећи се овим проблемом у више наврата, Ђовани Валагуса<sup>17</sup> истиче да је припадност једном комплексу свих слика „несумњива, и да разлике препознатљиве у стилу између *Рођења Христовог* и других сцена не подразумевају атрибуирање различитим личностима“. <sup>18</sup> Он сматра да се ради о једном уметнику, који је насликао ове слике у зрелом периоду, а разлике приписује могућим интервенцијама „рестаурације или реинтеграције, проширењу оригиналног контекста или чак присуству сарадника, активних унутар јединствене групе слика“. <sup>19</sup>

У уводном тексту за изложбу посвећену уметности Риминија у XIV веку, исти научник препознао је у стилу Мајстора из Фаенце одлике који га стављају „на пола пута“ <sup>20</sup> између Ђунте Пизана (Giunta Pisano, активан 1229–1254), чији је језик натопљен утицајима савременог византијског сликарства, <sup>21</sup> и стила мајстора који су између 1260. и 1270. године радили у куполи крстионице у Парми (Battistero di Parma). У Парми налазимо један од циклуса у којима су присутне снажне византијске црте, посебно у верзији која се налази на фрескама у српским манастирима Милешева (1224–1227) и Сопоћани (1265–1269), о чему је доста дискутовано у историографији италијанске уметности. <sup>22</sup> Сам Валагуса разматра могућност да се уметник формирао у атељеу који је радио у Парми, што би могло потврдити атрибуцију његовој руци малог панела с *Распећем Христовим*, првобитног дела диптиха сачуваног у Музеју лепих уметности (Szépművészeti Múzeum) у Будимпешти. <sup>23</sup> Ова слика, из времена око 1260. године, дуго је приписивана аутору фресака пармског баптистеријума. <sup>24</sup> Да је припадала фрањевачкој цркви, потврђује представа Светог Фрање испод крста, а могла би бити, по

<sup>25</sup> „[...] delle novità importanti provenienti da Venezia [...]“, Valagussa 1995: 76.

<sup>26</sup> „[...] naturalismo descrittivo [...]“, Valagussa 1995: 76.

<sup>27</sup> По његовом мишљењу, мотиви који су блиски венецијанској уметности могу се наћи, пре свега, „у распореду архитектонских планова, у тродимензионалности као, и у храброј конструкцији дубине“, односно: „[...] nella disposizione delle quinte architettoniche, con scorci tridimensionali ed artifici di profondità [...]“, Valagussa 2002: 120, кат. бр. 9. Овај истраживач наводи, између осталог, и везу са фрескама у капели Орландини у цркви Светих апостола у Венецији, које је, како је речено, већ Бетини (1944: 28) довео у везу са болоњским сликама, пре свега, на основу иконографије. Наглашавамо да наведени односи произилазе пре из угледања на византијске моделе, заједничког свим делима, него што су у питању директни утицаји.

<sup>28</sup> „[...] collocazione culturale intermedia tra la realtà padana e quella lagunare [...]“, Valagussa 1995: 76.

<sup>29</sup> Giorgi 2004: 48–51, n. 5a–d.

<sup>30</sup> Ова научница посебно истиче везу са минијатурама у Градуалу ms. 526 (Graduale del Tempo, ms. 526), приписаном Мајстору Библије из Ђироне, који се чува у Градском музеју средњег века у Болоњи (Museo Civico Medievale di Bologna), в. Giorgi 2004: 50.

<sup>31</sup> „[...] стално упућујући у својим делима на различите византијске моделе, чак и далеке хронологије, што може наговестити да је одређени број грчких рукописа тада био доступан у Болоњи [...]“, односно: „[...] facciamo riferimento costantemente nelle loro opere a modelli bizantini diversi, lontani anche come cronologia, potrebbe far pensare che a Bologna fosse allora disponibili un certo numero di codici greci [...]“, Medica 2000: 129.

<sup>32</sup> „[...] il forte effetto decorativo nelle vesti, lo scarso senso spaziale e compositivo, la fissità di impronta ancora romanica [...]“, Giorgi 2004: 51.

<sup>33</sup> „La resa geometrizzante e un po' astratta dei panneggi [...]“, Giorgi 2004: 51.

<sup>34</sup> „[...] costruzione paratattica della scena [...] sproporzione tra i personaggi [...]“, Giorgi 2004: 51.

<sup>35</sup> „[...] pochi carichi colori [...] raffinata e variata [...]“, Giorgi 2004: 51.

<sup>36</sup> Giorgi 2004: 51.

<sup>37</sup> Giorgi 2004: 50.

мишљењу наведеног истраживача, рани рад Мајстора из Фаенце пре него што се приближио Ђунти, да би потом у свом зрелом стилу попримио утицаје „важних новина пореклом из Венеције“, <sup>25</sup> посебно „дескриптивни натурализам“, <sup>26</sup> карактеристичан за венецијанску културу последње две деценије XIII века. <sup>27</sup> Фаенца, град у Ромањи на раскрсници путева који воде до Равене и Венеције (али такође и до Риминија, до јадранске обале и до централне Италије), може, по њему, представљати прихватљиво место порекла слика: ова географска идентификација истакла би њихов „средишњи културни положај између падског света и лагуне“. <sup>28</sup>

Даља објашњења о културној традицији из које је Мајстор из Фаенце могао да црпи инспирацију предложила је Силвија Ђорђи. <sup>29</sup> Ова научница, поборник става који оспорава јединство групе, указала је на везе између представа *Свлачење Христове одеће*, *Скидања с крста* и *Ојлакивања Христовог* и болоњских минијатура, препознајући одређене блискости с мајстором који је илуминирао Библију, сада у катедрали у Ђирони у Шпанији, сигурно болоњског порекла (Maestro della Bibbia di Gerona, активан током последње четвртине XIII века), <sup>30</sup> а који је, како је већ истакнуто у науци, несумњиво познавао византијске моделе. <sup>31</sup> Ова научница на наведеним сценама налази сличне одлике, иако реинтерпретиране новом мекоћом, која подсећа на савремену италијанску уметност. Другачији је случај с *Рођење Христовим* и сликом из Фаенце. По њој, *Рођење Христово* припада потпуно другачијој уметничкој сфери: елементи као што су „јаки декоративни ефекти на одећи, скромни осећај за простор и композицију, још увек романичка укоченост“, <sup>32</sup> указују на старију уметност (посебно иконографија анђела, у којој препознаје моделе раног XIII века). Према истој научници, „геометризирање и донекле апстрактно приказивање драперије“ <sup>33</sup> представља одјек решења типичних за Мајстора Светог Фрање (Maestro di San Francesco, активан 1250–1280), ангажованог на самом почетку осликавања базилике Светог Фрање у Асизију (Basilica di San Francesco ad Assisi), насупрот сликарству централне Италије, чији су представници, од већ поменутог Ђунте Пизана до Мајстора фрањевачких *Распећа* (Maestro dei Crocifissi francescani, активан у другој половини XIII века), били веома присутни у Емилији и Ромањи, где се њихов утицај ширио, утичући на развој сликарства на овом тлу. Чак су и јасни умбријски утицаји, али различитог порекла, наведени од истог истраживача у „паратактичкој конструкцији сцене [...] диспропорцији између ликова“, <sup>34</sup> што подсећа на уметност Сполета седме и осме деценије XIII века. Хроматски распон на *Рођењу Христовом*, решен с „мало боја“, по овој научници, разликује се од „рафинираних и разноврсних“ <sup>35</sup> боја на сценама приписаним са више сигурности Мајстору из Фаенце. <sup>36</sup> Што се тиче слике из Фаенце, научница препознаје – нарочито у суптилнијем приказу инкарната – утицаје новина које је увео Ђунта Пизано током свог каснијег рада, приписујући је зрелој фази Мајстора из Фаенце и негирајући припадност истој целини са болоњским сликама. <sup>37</sup> Измена колорита одеће протагониста могла би заиста да упути у том правцу, будући да је уобичајено да се на композицијама које припадају

<sup>38</sup> У средњем веку термин *досале* односи се на целине, рађене најчешће на дасци, али и на површинама од других материјала, смештене у олтару, при чему нису нужно везане за зид; у неким случајевима, као што је монументална целина коју је 1308–1311. године Дучо ди Буонинсења (Duccio di Buoninsegna, око 1255/1260–1318/1319) насликао за катедралу у Сијени, сцене малих димензија смештене су на бочним странама и испод средишње сцене са представом *Maestà*, као и на полеђини слике, где су могли да их виде само они који су се налазили у олтарском простору. Почевши од XI века, када је, у складу са реформом Латинске цркве, установљено да се свештеник који је претходно држао мису окренут ка верницима окреће ка мензи, где се дешава евхаристичка мистерија, досали су у великој мери заменили антепендије (*antependia*), који су се налазили на предњем делу мензе. Досали на дасци су претходници олтарских пала, ретабла и великих олтарских целина ренесансног и барокног периода. На досалима, христолошке теме су у почетку биле поређане вертикално, да би потом биле сложене хоризонтално, у више зона, бочно од централне представе, како би се ликовним језиком евоцирали догађаји који се помињу на богослужењу.

<sup>39</sup> Valagussa 2002: 120, n. 9; Giorgi 2004: 50, са претходном библиографијом; D'Amico 2000: 278.

<sup>40</sup> Уп. Giorgi 2003: 66–71, nn. 5–8.

<sup>41</sup> Torriti 1977: 28, 30, fig. 15; D'Amico 2000: 278.

<sup>42</sup> Bellosi 1991: 6–20, са литературом.

<sup>43</sup> Giorgi 2004: 50.

<sup>44</sup> Medica 2004: 51–52, nn. 6a–6b.

<sup>45</sup> За ово крило в. Volpe 1995: 172, n. 13; D'Amico 2000: 278.

јединственом циклусу карактеристике насликаних фигура, укључујући и боју одеће, понављају на свим сценама, док је, на пример, на две епизоде представљене на слици из Фаенце огртач јеванђелисте Јована сиве боје, а на *Скидању с крста* и *Ојлакивању Христовом* ружичаст.

## СЛИКЕ МАЈСТОРА ИЗ ФАЕНЦЕ И ТИПОЛОГИЈА ДОСАЛА

Без обзира на то да ли су болоњске *Сторијетте* (*Storiette*) припадале једној или различитим целинима, на основу карактеристика и малих димензија може се рећи, без икакве сумње, да су првобитно биле део једног или више досала (*dossale*),<sup>38</sup> диптиха или бочних крила неке посебно поштоване представе.<sup>39</sup> Досали, намењени богослужбеној употреби, били су распрострањени нарочито током XIII века и у почетним деценијама следећег, када почињу да добијају монументалне размере. Сачуване су значајне целине: на њима су приказани мање или више опсежни циклуси сакралне историје, пре свега детињства и страдања Христовог, према литургијској години, понекад у комбинацији са хагиографским сценама у случајевима када је централни део посвећен некој светитељској фигури. Блиске карактеристике виде се, на пример, на сликама сличних димензија, данас растурених између Сијене и неколико светских музеја, приписаних двојици важних локалних мајстора друге половине XIII века – Гвиду да Сијена (Guido da Siena, око 1230 – око 1280) и Дијетисалву ди Спеме (Dietisalvi di Speme, активан 1259–1288).<sup>40</sup> У ранијој историографији повезане са тзв. *Досалом из Бадија Арденге* (*Dossale di Badia Ardenga*) дванаест сцена – шест посвећених детињству и шест страдању Христовом – показују различит степен очуваности: првобитно су, по мишљењу неких научника, могле бити бочна крила култне слике, идентификоване или као *Maestà*, коју је 1275–1280. године Гвидо насликао за цркву Светог Доминика (San Domenico) у Сијени,<sup>41</sup> или као *Madonna del Voto*, за коју се дуго веровало да је дело истог уметника, а сада је приписана Дијетисалву ди Спеме, а настала је око 1267. године такође за сијенску катедралу без обзира на то да ли се налазила на главном олтару<sup>42</sup> или у бочној капели Светог Бонифација (San Bonifacio).<sup>43</sup> Сличну везу између сцена Христовог детињства и страдања налазимо и на неким сликама на дасци које су сачуване у Емилији и Ромањи, све малих димензија. Такве су, на пример, када се ради о Болоњи, две слике на дасци из Националне пинакотеке, вероватно првобитно уједињене као диптих, приписане анонимном болоњском сликару активном на прелазу из XIII у XIV век, у литератури поистовећеним са аутором *Богородице са дејтејом* у цркви Светог Николе дељи Албари (San Niccolò degli Albani) у истом граду.<sup>44</sup> Што се тиче уметности Риминија, довољно је подсетити на диптих Ђованија да Римини (Giovanni da Rimini, активан 1292–1309), настао око 1300–1305. године, чије је једно крило у Националној галерији (National Gallery) у Лондону, док је друго, на коме се *Рођење Христово* појављује заједно са епизодама *Страдања* и *Васкрсења Христовог*, изложено у римској Националној галерији старе уметности (Galleria Nazionale d'Arte Antica).<sup>45</sup>



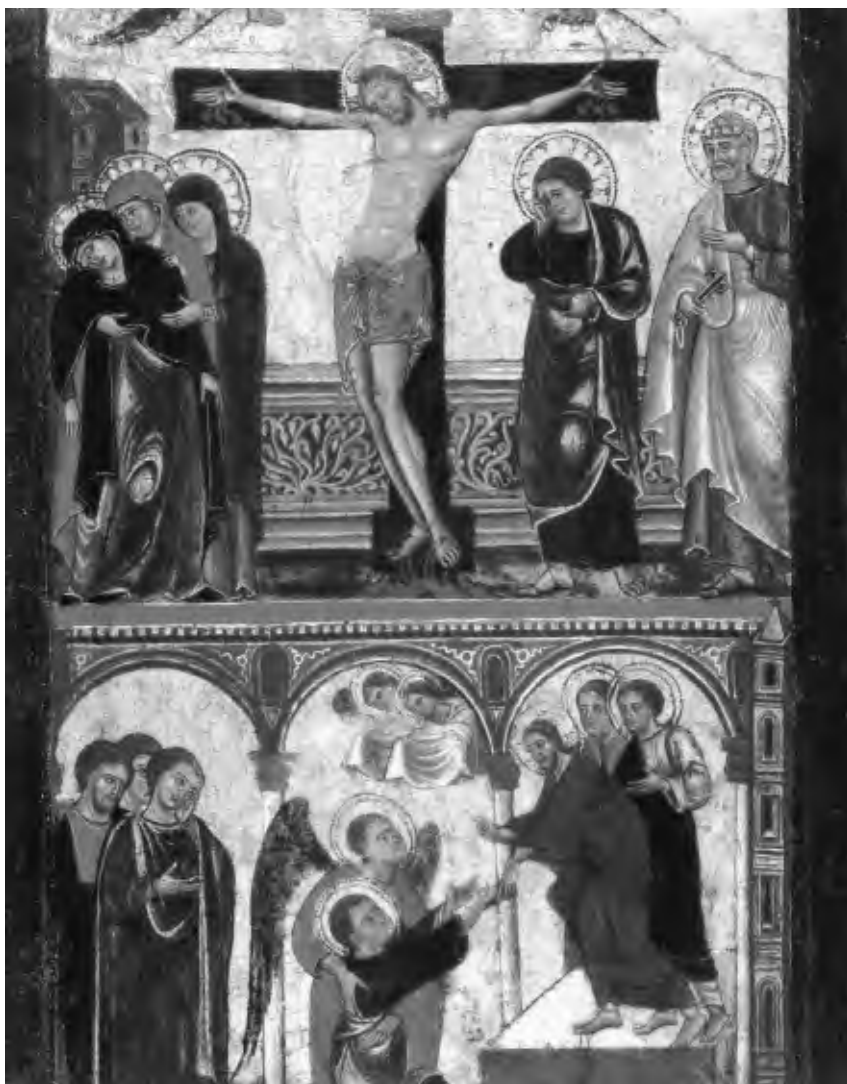
<sup>46</sup> И Миклош Бошковић је препознао снажне утицаје источног порекла у иконографији сцена, в. Boskovits 1965: 77, fig. 9; Boskovits 1973: 339–352.

<sup>47</sup> D'Amico 2000: 278.

<sup>48</sup> Присутност снажних утицаја византијске неохеленистичке уметности XIII века потврђују фреске крстионице у Парми, настале између 1260. и 1270. године, в. Пајић, Дамико 2013: 279–294, као и фреске из око 1294. године, које су некада красиле зидове олтарског простора у опатији Светог Вартоломеја (San Bartolomeo – San Bartolo) у Ферари, данас у Националној пинакотеци у истом граду (Pinacoteca Nazionale di Ferrara), в. Д'Амико 2016: 9–22, са библиографијом. Ферарски циклус, као израз другачије културе, упркос заједничком афинитету према најновијим византијским уметничким тенденцијама, нема, за разлику од пармских фресака, сличности са сликарством Мајстора из Фаенце, како је с правом тврдио Валагуса (2002: 148).

## ИКОНОГРАФИЈА СЦЕНА И ВИЗАНТИЈСКИ УТИЦАЈИ

Иконографија слика Мајстора из Фаенце, као што је већ истакнуто у науци, иако у различитом обиму, преводи, премда на „провинцијални“ начин, најновије моделе византијског порекла,<sup>46</sup> са очигледним утицајем неохеленизма из доба препалеолошке и палеолошке уметности,<sup>47</sup> присутне у Емилији и Ромањи у другој половини XIII века.<sup>48</sup> Распрострањеност сличних модела, који су допрли до Италије посредством цртежа, илуминираних рукописа или кулtnих предмета, али и захваљујући директном присуству уметника који су долазили из Византије, била је оснажена посредством италијанских центара који су дошли у непосредну везу са прототиповима: одлучујући утицај на културу Емилије и Ромање, осим Венеције и јадранских лука, имала су и места у средњој Италији, од Тоскане – са посебном улогом Пизе и делимично Сијене – до Умбрије, почевши од Асизија, одакле је, као што је поменуто, неохеленизам Ђунте, било директним утицајем било посредством Мајстора фрањевачких распећа, дошао до Марки и до Ромање, укључујући и Болоњу.



5. Распеће Христово и Вазнесење  
Светог јеванђелисте Јована,  
Градска пинакотека, Фаенца  
(према: Valagussa 1995b)

5. Crucifixion of Christ and Ascension  
of St. John the Evangelist,  
Pinacoteca Comunale, Faenza  
(according to: Valagussa 1995b)

<sup>49</sup> Валагуса (2002: 120) истиче „велики саркофаг у првом плану“ („largo sarcofago in primo piano“) на сцени *Ойлакивања Христовог*, и „низ лукова надвишених архитравом на избоченим зградама“ („serie di arcate sormontate da un architrave su mensole sporgenti“) у позадини представе *Свлачење Христове одеће*, који, по његовом мишљењу, алудирају на зидове Јерусалима. Овог аутора фасада куле са „нишама, пиластрима, терасама“ („nicchie, lesene, terrazze“) на истој сцени евоцира на венецијанско посредовање. И други истраживачи су ове архитектонске елементе довели у везу са византијским моделима, в. D'Amico 2000: 278.

<sup>50</sup> D'Amico 2000: 278–282, nn. 82–84.

<sup>51</sup> Tambini 1982: 45–48.

<sup>52</sup> „Догађај је описан веома упечатљиво, у тренутку када је апостол, већ на самрти, добровољно сишао у гроб који су за њега ископали ученици, подигнут од анђела и готово истргнут од Христа, који се појављује да би га спасао, са два светитеља, у присуству својих следбеника“, односно: „L'evento è descritto con molta efficacia, cogliendo il momento in cui l'apostolo che, già prossimo a morire, si era volontariamente calato nella fossa scavata per lui dai discepoli, viene sollevato da un angelo e quasi tirato a forza da Cristo, comparso con due Santi a salvarlo, alla presenza dei suoi seguaci“, Tambini 2006.

<sup>53</sup> Valagussa 2002: 120, n. 9; Giorgi 2004: 49, nn. 5a–d.

<sup>54</sup> О вези између ове две теме, са изворима, в. Maguire 1977: 139; Maguire 1981: 96–108.

<sup>55</sup> Millet <sup>2</sup>1960: 105, fig. 46.

Сцене су приказане на златном фону, данас углавном истрвеном. Са изузетком *Рођења Христовог*, све су представљене са архитектуром у позадини која имитира најраспрострањеније мотиве у тадашњој византијској уметности, већ широко репродуковане у Италији.<sup>49</sup>

Посебна иконографија карактерише слику из Фаенце (сл. 5): на *Распећу Христовом*, насликаном у горњем делу, византијске форме филтриране су кроз западне ритмове, типичне за централну Италију. Приказ Богородице, која није положена на земљу, већ је придржавају жене из пратње, подсећа на прототипове, ревидиране у светлу појачане патетике, каква се налази у уметности од Тоскане до Емилије и Венеције.<sup>50</sup> Особеност у односу на стандардну иконографију представља фигура десно од посматрача, иза канонске представе Светог јеванђелисте Јована, у којој се лако може препознати Свети Петар: његово неуобичајено присуство на овој сцени наводи на помисао да је слика била намењена месту где је посебно негован култ овог светитеља.<sup>51</sup> За необичну – и без аналогија – сцену приказану у доњем делу донедавно се мислило да представља *Силазак Христа у Ад*, упркос бројним недоследностима у односу на уобичајену иконографију ове теме, чије се тумачење, на основу раних представа и добропознатих византијских модела, крајем XIII века већ увелико учврстило у италијанској варијанти. Три фигуре на десној страни протумачене су као старозаветни пророци, или чак као посматрачи без посебне функције, док је личност којој Христос пружа руку схваћена као неуобичајена представа Адама. Данас је, са много више вероватноће, ова сцена, прецизно описано од стране Тамбини,<sup>52</sup> идентификована као *Вазнесење Светог јеванђелисте Јована*,<sup>53</sup> као ликовни израз средњовековног веровања, забележеног и у *Златној легенди* Јакопа да Варагине, да је у тренутку смрти Свети јеванђелиста Јован, најдражи Христов ученик, био телесно узнет на небо. Идентификација овог светитеља са личношћу којој Христос пружа руку потврђена је захваљујући сличности са ликом Јована који се појављује у горњем делу слике испод крста, у смислу црта лица и исте тамне одеће, која представља особеност у његовом приказивању. Пошто је тема објашњена, научница иде корак даље: она претпоставља да је дело настало за цркву августиначу у Фаенци, чији је патрон био управо овај јеванђелиста, а чија се изградња, започета 1266. и завршена око 1290. године, по њеном мишљењу, поклапа са временом настанка слике, предложеним на основу стилских одлика.

На *Рођењу Христовом* приповедање се одвија у уобичајеном брдовитом пејзажу, овде приказаном на сведени начин (сл. 1). У пећини, која заузима средиште слике, лежи Дете у повоју, над којим су во и магарац. Облик и декорација јасли подсећају на антички саркофаг: према обичају широко распрострањеном у средњем веку, мали Христос је овде представљен као жртва и доведен у везу са будућим страдањем.<sup>54</sup> Богородица, у смеђој хаљини и тамном огртачу (првобитно плавом, али је боја измењена старим рестаурацијама), лежи на црвеној простирци, преко које је пребачена бела драперија, окренута на страну: приказ Богородице, која се одмара након порођаја, прати традиционалну византијску иконографију,<sup>55</sup> и даље омиљену у Италији,

<sup>56</sup> Пајић, Дамико 2007: 23–40.<sup>57</sup> Medica 2000: 310, n. 98, 311, fig. 98.<sup>58</sup> Не треба заборавити да је Марија Магдалена имала посебно место у фрањевачком учењу, што се одразило и на представе у уметности, посебно на сцене из циклуса *Свирадања Христовог*, почев од средине XIII века, в. Foskolou 2011–2012: 271–296.<sup>59</sup> Радојчић <sup>2</sup>1971: 25–26, т. XX–XXII; D'Amico 2000: 278.<sup>60</sup> Millet <sup>2</sup>1960: 481–483, figs. 513, 515.<sup>61</sup> Millet <sup>2</sup>1960: 476, fig. 502.<sup>62</sup> Bettini 1944: 28.<sup>63</sup> Lazareff 1965: 20.

коју ће потом, у XIV веку, потиснути нова верзија, у којој Мајка клечи обожавајући божанског Сина. На слици из Пинакотеке, пратећи такође моделе увезене са Истока, њен мајчински поглед пада на фигуру новорођенчета – које гледа ка њој – док га купају две бабице: епизода која је део *Рођења Христовог*, почевши од најстаријих византијских представа,<sup>56</sup> биће широко присутна у италијанској преради све до касног средњег века. Блиска интерпретација групе Богородица – Купање детета – пећина са јаслама са малим Исусом налази се, на пример, на минијатури коју је 1285. године насликао поменути Мајстор Библије из Ђироне, а која је сачувана у рукопису, данас у Градском музеју средњег века у Болоњи.<sup>57</sup> Десно, према уобичајеној иконографској схеми, Јосиф седи на стени тугујући, док су испод њега два пастира, са стадом и псом који се пропиње: они гледају у анђела који се појављује иза стене преносећи им поруку о рођењу Христовом. Садржај ове поруке сажет је у натпису на свитку у анђеловој левој руци, веома оштећеном током старе рестаурације и данас тешко читљивом, док десницом указује на текст. Други анђеоло појављује се иза Богородице, како би нагласио привилеговану функцију Марије као Мајке Божје, а трећи, у фронталном положају, приказан је у центру, изнад пећине у којој се налази мали Исус, са свитком на коме су исписане речи анђеоске химне, Лк. 2, 14: GLA IN EXCELSIS DEO. Присуство само три анђела мање је уобичајено и представља поједностављену схему распрострањеније иконографије, са већим бројем анђеоских фигура које формирају хор величајући рођење Детета; зато на болоњској слици распоред анђела у облику троугла, њихова суштина и њихов број, могу представљати алузију на Свето Тројство.

Тамна силуета крста, над којим плачу два анђела, смештена је у центар композиције *Скидање с крста* (сл. 2). Беживотно Христово тело, опасно црвеном перизомом, делимично је скинуто са крста: торзо, повијен унапред, придржава Јосиф из Ариматеје, стојећи у оси крста иза Спаситеља, док у подножју Никодим вади ексеру којима су пробијене Христове ноге. Богородица, уздигнута на клупицу, пропиње се прихватајући тело сина и љубећи га у образ. Испод ње, две свете жене целивају Христову руку, а њихов гест с друге стране понавља Јован. Пирамидалност распореда фигура нарушава света жена са десне стране, која у тузи наслања главу на руку, окрећући се од сцене: њен црвени мафорион и пажња која јој је посвећена издвајањем из групе везују се за представу Марије Магдалене.<sup>58</sup> Иако са осетљивим варијацијама, пре свега у начину представљања Христа и Богородице, Мајстор је поновио најраспрострањенији византијски модел на директан начин, од којих је један од најпознатијих примера у зидном сликарству сачуван у српском манастиру Милешева.<sup>59</sup> Првобитна иконографија је прерађена, а с обзиром на бројне верзије теме које су већ биле присутне на Апенинском полуострву, или су настале у годинама блиским онима када је стварао Мајстор из Фаенце. Довољно је подсетити на чувену представу из катедрале у Аквилеји из година око 1170–1180. године,<sup>60</sup> или интерпретацију теме на фрескама венецијанске цркве Светих апостола,<sup>61</sup> на основу чега су Бетини<sup>62</sup> и Лазарев<sup>63</sup> довели Мајстора из Фаенце у блиску везу са уметношћу града на



<sup>64</sup> Радојчић <sup>2</sup>1971: 26; D'Amico 2000: 278.

<sup>65</sup> Тодић 1998: 132, 138; Zarras 2010: 198–199; Марковић 2015: 173.

<sup>66</sup> Millet <sup>2</sup>1960: 502, fig. 541, 516, уп. исто, 508, fig. 549.

<sup>67</sup> В. нап. 58.

<sup>68</sup> Sinkević 2000: 48–52, figs. XLVI, XLVIII, 47–49.

<sup>69</sup> Millet, Frolov 1962: pl. 9/3.

лагуни. Сличан распоред, вернији моделу, појављује се у Сијени, где је у приказу ове теме на поменутом *Досалу из Бадија Арденге* иконографска верзија слична већ наведеној из Милешева: блискост између две композиције уочио је Светозар Радојчић<sup>64</sup> у својој монографији посвећеној овом српском манастиру. Уметности доба Палеолога припадају познији примери који показују блискост са овом иконографијом у смислу представе најважнијих учесника, прерађиваном од стране сликара краља Милутина.<sup>65</sup>

За разлику од претходних, *Ойлакивање Христово* (сл. 3) представљено је већим делом у супротности са византијским моделима, у којима је фигура Христа положена с лева на десно: распоред сличан болоњској слици појављује се, на пример, на сцени са истом темом коју је насликао Мајстор Светог Фрање, први међу значајним сликарима ангажованим на осликавању цркве Светог Фрање у Асизију, на једној од фресака изведених између 1250. и 1265. године, а које су још увек сачуване, иако фрагментарно, у доњој цркви чувеног комплекса (Basilica inferiore di San Francesco d'Assisi).<sup>66</sup> Иконографску верзију Мајстора из Фаенце карактерише присуство четири ожалашћене фигуре у централном делу, окренуте на десно, погнутих глава, које формирају једну врсту процесије, а међу њима су и Јосиф из Ариматеје и Никодим. Ритмичком и репетитивном вертикалном ритму ових фигура, прекинутом фигуром побожне жене обучене у црвено, на десној страни, окренуте у супротном смеру – можда Марије Магдалене<sup>67</sup> – супротставља се хоризонталност монументалног мермерног саркофага у првом плану, са Христовим телом положеним на белу плаштаницу: ова хоризонтална линија додатно је наглашена на крајњим тачкама фигурама које су повијене у болу, и то Богородице, која грли Сина подижући му главу са камена и љубећи га, и јеванђелисте Јована код Христових ногу. Овакво тумачење једне од најзаступљенијих тема у средњовековној религиозној уметности знатно се разликује од сцена, са више драме, на познатим византијско-балканским прототиповима, попут примера из касне комнинске уметности у Нерезима, из 1164. године,<sup>68</sup> и из доба Палеолога, почевши од монументалне фреске у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, настале 1295. године.<sup>69</sup> Сва је прилика да се мајстор за ову представу, наместо венецијанским, инспирисао централно-италијанским верзијама ове теме.

#### РЕТКО СЛИКАНА СЦЕНА: СВЛАЧЕЊЕ ХРИСТОВЕ ОДЕЋЕ

На четвртој слици Мајстора из Фаенце, која се до краје налазила у Пинакотеци, заступљена је мање уобичајена иконографија (сл. 4). На велики тамни крст у центру наслоњене су дијагонално постављене лествице, ослоњене на укрсницу кракова крста, постајући тако визуелни центар сцене. На најнижој пречаги Христос, нагнут напред, одсечним покретом пружа управо скинуту одећу групи Јевреја на десном делу композиције. Својим церемонијалним гестовима и племенитом смирености, ове фигуре попримају више симболичну него историјску улогу: оне су пре сведоци Христовог делања него ликови повезани са пред-

<sup>70</sup> На ово је указао већ Millet <sup>2</sup>1960: 384–385, fig. 412; Derbes 1996: 142–145, figs. 86–87.

<sup>71</sup> Derbes 1996: 145–149.

<sup>72</sup> Boskovits 1994: 228; Derbes 1996: 147.

<sup>73</sup> Coor-Achenbach 1948; Boskovits 1994: 228; Derbes 1996: 138, 149, figs. 89–90, 153–157. У последњем раду ауторка указује на блискост представа ове теме на слици коју је Гвидо да Сијена насликао око 1275–1280. године (власништво Рејкс музеја – Rijksmuseum из Утрехта) са млађом фреском у цркви Светог Николе у Прилепу из 1299. године, претпостављајући да се италијански уметник инспирисао неким византијским моделом сличних карактеристика. Треба имати на уму да се тема *Пењања на крст* појављује од последње деценије XIII века и првих деценија следећег века на Балкану, посебно у црквама које су осликали сликари Евтихије и Михајло у Охриду и за српског краља Милутина, в. Тодић 1998: 132–140, са литературом и примерима; Zaras 2010: 196–197, 201, са примерима и из касније уметности, Марковић 2015: 172–173.

<sup>74</sup> Derbes 1996: 138, 142, 147–149, 153–157.

<sup>75</sup> Derbes 1996: 151–152.

<sup>76</sup> Романо (1997) препознаје у циклусу „важну еволуцију Ђунтеовског стила и промишљање провинцијских византијских форми, од Нереза до Пећи“ („importante evoluzione dei modi giunteschi e un ripensamento di forme bizantine provinciali, da Nerezi a Peć“), док за *Свлачење Христове одеће* износи претпоставку да су га, због снажније експресивности у односу на друге сцене и због присуства „неких техничких особености“ („qualche peculiarità tecnica“), сликали помоћници, уп. Derbes 1996: 138, 149.

<sup>77</sup> Derbes 1996: 139–142, 144.

<sup>78</sup> Valagussa 1995b: 152–154, n. 4.

стављеним догађајем. На супротној страни, војник са мачем ослоњеним на раме показује према крсту на начин који евоцира фигуру Лонгина у *Распећу Христовом*: његова испружена рука, готово паралелна са Христовим повијеним торзом, наглашава гест којим Спаситељ даје своју одећу. Сцена се на десној страни затвара ликовима Богородице у тамној одећи и Марије Магдалене, обе у ставу жалости.

Иконографија указује на то да је овде приказано *Свлачење Христове одеће*, тема која се ослања на схему *Припреме крста*, византијског порекла,<sup>70</sup> у којој Христос стоји, замишљен, испред крста, окружен осталим учесницима догађаја. На болоњској слици истакнута улога лествица наслоњених на крст упућује на везу ове композиције са другом темом: то је *Пењање на крст*, такође византијске инспирације, која припада страдању Христовом, иако страна канонској нарацији, чија варијанта подразумева представу Христа како се сам, без помоћи, лествицама успиње на крст.<sup>71</sup> Укључивањем у неке циклусе, епизода је поимала симболичку вредност, јер истиче добровољну жртву и тријумф Спаситеља, будући да он не чека пасивно на мучеништво, већ својевољно ступа на крст.<sup>72</sup> Ретко приказивана, ова тема је у Италији, појавивши се готово у исто време када и *Свлачење Христове одеће*, повезана са фрањевачком литературом и споменицима.<sup>73</sup>

Тема *Свлачења Христове одеће* најчешће је представљена, како је учинио и Мајстор из Фаенце, као припрема за *Пењање на крст*: то је тренутак који претходи самом успону. И ова иконографија има фрањевачко порекло:<sup>74</sup> Христов гест добровољног давања одеће јасно асоцира на гест Фрање Асишког – упоређиваног много пута са Христом и у литератури и у сликарству XIII и XIV века – који дарује своју одећу, као симбол материјалног богатства, да би следио хришћански идеал *paupertas* (сиромаштва), јер је познато да је управо напуштање овоземаљских добара било најважније правило фрањевачког реда.<sup>75</sup>

Не може бити случајност што се ова тема први пут појављује у циклусу који је између 1250. и 1265. године извео већ поменути Мајстор Светог Фрање у доњој цркви базилике Светог Фрање у Асизију:<sup>76</sup> на сцени, од које је сачуван само фрагмент, групи ликови приказаних десно од великог крста на који су ослоњене лествице, одговара, на супротној страни, скоро потпуно нестао, део Христовог лика, који, пре него што се попео, даје хаљину првом од окупљених посматрача. Са фрањевцима је повезан велики број најраспрострањенијих верзија ове сцене, сачуваних, пре свега, у средњој Италији, од Умбрије, до Марки и Тоскане – где је иначе и тема *Пењања на крст* била веома популарна, посебно у Сијени – као и у Емилији и Ромањи.<sup>77</sup> Уметник из ових области, Мајстор из Форлија, аутор је *Свлачења Христове одеће*, насталог између 1280. и 1290. године, које се 1929. године чувало у приватној збирци у Њујорку, а сада је познато на основу фотографија.<sup>78</sup> На то да је можда био ученик Мајстора из Фаенце, упућује чињеница да је његова верзија ослоњена, иако са знатним разликама, на нешто старију композицију из болоњске Пинакотеке.

Упркос варијацијама, знатне сличности препознатљиве су на свим делима са овом тематиком, што указује на то да су на-

стале под утицајем заједничког прототипа, који се може наћи у фресци Мајстора Светог Фрање, настале у Асизију; преко Ђунте Пизана, Мајстора фрањевачких *Распећа* и кружења различитих утицаја од средње Италије до Емилије, и аутор болоњских слика имао је прилику да се упозна са овим популарним моделом.

Још увек нису изнети сигурни закључци о уметничкој личности Мајстора из Фаенце, ни када је реч о његовом пореклу и утицајима присутних на малобројним делима која су му приписана, ни поводом повезаности његових главних дела – слика из Пинакотеке у Болоњи – у јединствену целину, чији би део могла бити слика из Пинакотеке у Фаенци. Упркос различитим мишљењима научника, сва критичка литература слаже се у погледу времена настанка наведених дела, смештајући их, иако уз одређене разлике, у последње деценије XIII века. Ликовни језик овог сликара, иако његов таленат није на највишем нивоу, типичан је за наведени период: то је време када су се у Емилији и Ромањи, између Болоње и Фаенце, мешали утицаји различитог порекла, од најсавременијих византијских претпалеолошког и палеолошког доба – општепризнатих од стране истраживача, иако у различитом обиму – до оних који преиспитују источне моделе према новим трендовима који су тада обележавали развој значајних школа Апенинског полуострва, између „византијске“ Венеције и централне Италије, посебно Тоскане и Умбрије.

Сцена фрањевачког порекла, каква је *Свлачење Христове одеће*, могла би упућивати на то да су слике из болоњске пинакотеке, са *Рођењем Христовим* или без ове сцене, биле намењене цркви која је припадала овом реду: због њихове готово сигурне повезаности са догађајима из времена Наполеонове владавине, та црква се највероватније налазила на територији Болоње или у њеном округу. Слика из Фаенце на којој се истичу присуство Светог Петра и ретка тема *Вазнесење Светог јеванђелисте Јована* није део исте целине – могла се налазити у цркви посвећеној овом јеванђелисти, попут оне на коју Тамбини указује, саграђене као седиште августинског реда, управо истих година у Фаенци.

#### Литература:

- Д'Амико Р. 2016, *Фреске из цркве Светог Варјоломеја у Ферари у контексту историјских и уметничких размена између Истока и Запада крајем XIII века*, Саопштења XLVIII, 9–22.
- Марковић М. 2015, *Свети Никита код Скопља*, Београд.
- Пајић С., Дамико Р. 2013, *Циклус св. Јована Крститеља у базилицијуму у Парми*, Музика и неизрециво и Историја уметности – методи и методологија и њихова примена. Српски језик, књижевност, уметност, књ. 3, ур. В. Каначки, С. Пајић, Крагујевац, 279–294.
- Пајић С., Дамико Р. 2014, *Тема Кућање дејства – од паганске традиције до хришћанске иконографије*, Паганско и хришћанско у ликовној уметности и Сатира у музици. Српски језик, књижевност, уметност, књ. 3, ур. С. Пајић, В. Каначки, Крагујевац, 23–40.
- Радјичић С. 1971, *Милешева*, Београд.
- Тодић Б. 1998, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд.



\*

- Bellosi L. 1991, *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, Prospettiva 61, 6–20.
- Bellosi L. 2000, *Giunta Pisano*, Forme e colori del Medioevo a Bologna, ed. M. Medica, Padova, 203–207, n. 52.
- Bettini S. 1944, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo.
- Boskovits M. 1965, *Un'opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l'iconografia della „Preparazione alla Crocifissione“*, Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae XI/1–2, 69–94.
- Boskovits M. 1973, *Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento*, Arte illustrata VI, 339–352.
- Boskovits M. 1990, *A proposito del frescante di Parma*, Prospettiva 53–56, Studi in onore di Giovanni Previtali, 102–108.
- Boskovits M. 1994, *Un dipinto poco noto e l'iconografia della preparazione alla Crocifissione*, Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secolo XII–XV, Milano, 189–231.
- Cammarota G. P. 1997, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti*, vol. I, 1797–1815, Bologna.
- Coor-Achenbach G. 1948, *Coppo di Marcovaldo, his art in relation to the art of his time*, PhD thesis, New York University.
- Cuppini L. 1951–1952, *Aggiunte al Maestro di Forlì e al Maestro di Faenza*, Rivista d'arte XXVII, 15–22.
- D'Amico R. 2000, *Maestro di Faenza*, Il Duecento, Forme e colori del Medioevo a Bologna, ed. M. Medica, Padova, 278–279, nn. 82–84.
- Derbes A. 1996, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideology, and the Levant*, Cambridge.
- Garrison E. B. 1949, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Firenze.
- Giordani G. 1846, *Catalogo dei quadriche si conservano nella Pinacoteca presso la Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna*, Bologna.
- Giordani G. 1853, *La Pinacoteca bolognese, ovvero Catalogo dei quadri che si conservano nella Pontificia Accademia di belle arti ed in altri luoghi pubblici di Bologna*, 6<sup>a</sup> ed. con aggiunte, Bologna.
- Giorgi S. 2003, *Guido da Siena e Dietisalvi di Speme*, Duccio. Alle origini della pittura senese, ed. L. Bellosi et al, Cinisello Balsamo, 66–71, nn. 5–8.
- Giorgi S. 2004, *Maestro di Faenza e aiuto?*, *Storie di Cristo*, La Pinacoteca Nazionale di Bologna, Dal Duecento a Francesco Francia, ed. J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, I, Padova, 4–51, nn. 5a–d.
- Foskolou V. 2011–2012, *Mary Magdalene between East and West. Cult and Image, Relics and Politics in the Late Thirteenth-Century Eastern Mediterranean*, DOP 65–66, 271–296.
- Lazareff V. 1965, *Saggi sulla pittura veneziana del secolo XIII–XIV: la maniera greca e il problema della scuola cretese*, I, Arte veneta XIX, 17–31.
- Maguire H. 1977, *The depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, Dumbarton Oaks Papers 31, 123–174.
- Maguire H. 1981, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton.
- Malaguzzi Valeri F. 1928, *Guida della R. Pinacoteca di Bologna*, bozze di stampa, Bologna.
- Medica M. 2000, *La città dei libri e dei miniatori*, Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna, ed. M. Medica, Padova, 109–140, 310–326, n. 98–103.
- Medica M. 2004, *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, eds. J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Padova, 51–52, n. 6a–6b.
- Millet G. 1960, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV, XV et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*, Paris.

- Millet G., Frolov A. 1962, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*. Fasc. 3. Album présenté par A. Frolov, Paris.
- Rodriguez F. 1957, *Guida della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna.
- Romano S. 1997, *Maestro di San Francesco*, Enciclopedia dell'Arte Medievale, [http://www.treccani.it/enciclopedia/maestro-di-s-francesco\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/maestro-di-s-francesco_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/).
- Sandberg Vavalà E. 1929a, *Italo-Byzantine Panels at Bologna*, Art in America XVII, 64–87.
- Sandberg Vavalà E. 1929b, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona.
- Sinkević 2000, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden.
- Tambini A. 1982, *Pittura dall'alto Medioevo al tardo gotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Faenza.
- Tambini A. 2006, *Maestro di Faenza Sec. XIII, Crocifissione e discesa al Limbo*, <https://www.pinacotecafaenza.it/sale/sala6/98-2/>.
- Torriti P. 1977, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova.
- Tüskés A. 2006, *L'analisi iconografica e stilistica delle tre tavole italiane duecentesche custodite nei musei ungheresi*, Rivista di studi ungheresi V, 97–116.
- Valagussa G. 1995, *Prima di Giotto. Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, ed. D. Benati, Milano, 72–81.
- Valagussa G. 1995a, *Maestro di Faenza, Faenza Pinacoteca Civica*, Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, ed. D. Benati, Milano, 146–147, n. 2, 148–151, nn. 3a–c.
- Valagussa G. 1995b, *Maestro di Forlì*, Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, ed. D. Benati, Milano, 152–155, n. 4.
- Valagussa G. 2000, *Maestro di Faenza (?)*, *Crocifissione*, Il Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna, ed. M. Medica, Padova, 184–185, n. 46.
- Valagussa G. 2002, *Maestro di Faenza (doc. circa 1260–1280), Natività, Deposizione, Compianto*, Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente, ed. F. Flores D'Arcais, G. Gentili, Cinisello Balsamo, 120, n. 9.
- Volpe A. 1995, *Giovanni da Rimini, Storie di Cristo*, Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, ed. D. Benati, Milano, 172, n. 13.
- Zarras N. 2010, *The Passion Cycle in Staro Nagoričino*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 60, 181–213.

MAESTRO DI FAENZA:  
ARTISTIC LINKS BETWEEN THE EAST  
AND THE WEST IN THE 13<sup>th</sup> CENTURY

There are panels from the second half of the 13<sup>th</sup> century kept at the Pinacoteca Nazionale in Bologna with the depictions of the *Birth of Christ*, *Descent from the Cross* and *Lamentation of Christ*. The fourth one, stolen in 1961, with the depiction of the theme *Disrobing of Christ*, is known from photographs. The science has accepted the supposition that they used to belong to the churches and monasteries that were closed down between 1797 and 1810 at the order of the government of Napoleon's Cisalpine Republic. The paintings at the Pinacoteca have been mentioned since 1845. In the old catalogues they have been described as "*lavoro greco*," painted "*di maniera bizantina*," or as the testimonies to "*Greci dei bassi tempi*." Edward Garrison attributed them to an anonymous painter whose panel with the depictions of the *Crucifixion* and *Ascension of St. John the Evangelist* is kept at *Pinacoteca Comunale* in Faenza, calling him the "Maestro di Faenza." In the critics literature, the artistic milieu in which the *Storiette* were created was found in the Venetian, Emilian and Tuscan cultures. At the same time, the researchers have recognised Byzantine influences, which brought these paintings in connection with the miniatures from Bologna of the 13<sup>th</sup> century, especially with the paintings by "*Maestro di Bibbia di Gerona*," whose style is characterised by strong influences of the proto-Palaiologos and the Palaiologos arts. The science is still debating the attribution of all these pieces to a unique complex: on the painting from Faenza and on the *Birth of Christ* it is possible to recognise differences in the style and the technical execution in comparison to the other paintings, with an increased influence of the central Italian art that developed in the painting workshops engaged in Assisi.

The paintings from Bologna, of small dimensions, were originally parts of a *dossale*, a diptych or they were side wings of some cult painting, such as those that constituted the "*Dossale di Badia Ardenga*," done by painters from Siena, Guido da Siena and Dietisalvi di Speme, made in 1275–1280, that was unfortunately taken apart around 1840. The Byzantine models may be felt in the depictions of the *Birth of Christ* and, especially, in the *Descent from the Cross*, which is reminiscent of a widespread type created through Byzantine iconographic scheme. The depiction of the *Lamentation of Christ* is under the strong influence of the central Italian models. The *Disrobing of Christ* is particularly interesting, since this theme is unknown in the Byzantine art. The oldest version of this scene, rarely depicted in the Italian art, may be found in the Lower Basilica of Saint Francis of Assisi (1250–1265). This depiction was created under the influence and for the needs of the Franciscan order. The iconography of the scene got a different interpretation between the eighth decade of the 13<sup>th</sup> century and the first decades of the 14<sup>th</sup> century. This is the time when yet another rarely shown theme, *Ascent of the Cross*, appeared in the Italian art and may also be linked to the Franciscan order. This episode spread in several versions a little later, starting from the last decade of the



13<sup>th</sup> century and the first decades of the 14<sup>th</sup> century, especially in the churches and monasteries founded by of Serbian King Milutin.

The scene of the Franciscan origin, such as the *Disrobing of Christ*, suggests that the paintings from the National Art Gallery in Bologna, with or without the *Birth of Christ*, were intended for a church that belonged to this order; because of their almost certain link to the events from the times of Napoleon's rule, this church was most probably located in Bologna itself or in its surroundings. The panel from Faenza is not a part of the same ensemble: as it has alre13