

Роза Г. Дамико

Завод за заштиту споменика, Болоња  
rosa.damico176@alice.it

Сања Р. Пајић

Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Одсек за примењену и ликовну уметност  
Катедра за општеобразовне предмете

Оригинални научни рад  
Примљен: 12. 12. 2022.  
Прихваћен: 12. 2. 2024.

## ТЕМА СКИДАЊЕ С КРСТА И РЕЦЕПЦИЈА ВИЗАНТИЈСКИХ МОДЕЛА У ИТАЛИЈАНСКОМ СЛИКАРСТВУ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XIII И ПОЧЕТКОМ XIV ВЕКА

**Апстракт:** Једна од најчешћих сцена у циклусима Спасања Христовог, и у византијској и у западној уметности, јесте Скидање с крста. Поједино формирана византијска иконографија, чију верзију из XIII века најбоље представља фреска са овом тематиком у српском манастиру Милешева, постигла је велики успех у италијанској уметности. Ту се сукцесивно појављују различита тумачења модела, у верзијама које обрађују пројектни према укусу и стилу локалних уметничких школа. У раду се праће истраживање теме и њена појава у сликарству почев од Мајстора Светог Фране у Асиџи и умбринских слика, до француских мајстора и радова насталих у Венецији и Венецији. Посебно се указује на значај француског реда, како у припадности византијских модела за ову тему, вероватно посредством Балкана и немањичке Србије, тако и у њеном ширењу на италијанском полу.

**Кључне речи:** Скидање с крста, Свлачење Христове одеће, иконографија, византијска уметност, францусци

Почетком XIII века, обележеним латинским освајањем Цариграда 1204. године, византијска уметност, и то њене најнапредније тенденције, појавиле су се на Западу, посебно у Италији. У библиографији о овом питању указано је да је ово период када је Балкан, заправо његови западни делови, добио важно место посредника у размени тема и модела.<sup>1</sup> У задужбинама које је градила династија Немањичка новонастали стил, инспириран античким узорима, оставио је своја

<sup>1</sup> За овај рад направљен је избор из постојеће литературе о одређеним проблемима или делима. Из библиографије о уметничким везама Италије и Балканског полуострва, посебно са немањичком Србијом током XIII века, издвајамо: D'Amico 2002: 57–63; D'Amico 2006: 89–111; D'Amico 2013: 355–368, са списком одабране литературе; Дамико, Пајић 2017: 239–252; Пајић, Дамико 2020: 189–190.

Rosa G. D'Amico

Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici  
per le province di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena,  
Ravenna e Rimini, Bologna

Sanja R. Pajić

University in Kragujevac  
Faculty of Philology and Arts  
School of Applied and Fine Arts  
Department for General Education Subjects

## DESCENT FROM THE CROSS AND THE RECEPTION OF THE BYZANTINE MODELS IN THE ITALIAN PAINTING IN THE SECOND HALF OF THE 13<sup>TH</sup> CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 14<sup>TH</sup> CENTURY

**Abstract:** One of the most frequent scenes in the cycle of the Passion of Christ, both in the Byzantine and in the Western arts, is the Descent from the Cross. The fully formed Byzantine iconography, the 13<sup>th</sup>-century version of which is best represented by a fresco with this theme at the Serbian monastery of Mileševa, had major success in the Italian art. This is where different interpretations of the model appeared successively, in the versions that interpret the prototype according with the taste and the style of the local artistic schools. The paper follows the itinerary of the theme and its appearance in the painting starting from the Master of Saint Francis in Assisi and the paintings of Umbria to the Tuscan masters and the works made in Venice and Veneto. It particularly underlines the importance of the Franciscan Order; both in the acceptance of the Byzantine models for this theme, probably through the Balkans and the Nemanides Serbia, and in its proliferation across the Italian territories.

**Key words:** Descent from the Cross, Disrobing of Christ, iconography, Byzantine art, Franciscans

At the beginning of the 13<sup>th</sup> century, marked by the Latin conquest of Constantinople in 1204, the Byzantine art, primarily its most advanced tendencies, started to appear in the West, especially in Italy. As regards this issue, it is pointed out in the bibliography that this is the period when the Balkans, more concretely its western parts, acquired an important position of an intermediary in the exchange of themes and models.<sup>1</sup> At the churches and monaster-

<sup>1</sup> For the purpose of this paper, a selection has been made from among the existing literature dealing with certain issues or artistic works. From the bibliography about the artistic ties between Italy and the Balkan Peninsula, especially the Nemanides Serbia during the 13<sup>th</sup> century, we have selected the following: D'Amico 2002: 57–63; D'Amico 2006: 89–111; D'Amico 2013: 355–368, with a list of selected literature; Дамико, Пајић 2017: 239–252; Пајић, Дамико 2020: 189–190.

зрела остварења, захваљујући талентованим мајсторима обучавањем у најбољим атељеима који су били позвани да раде за српске ктиторе. Нови уметнички израз пренет је на Апенинско полуострво и реинтерпретиран према укусу различитих уметничких школа, насталих у градовима и областима са којима је дошао у додир, мешајући се са стиловима присутним у оновременој западној уметности – романиком и готиком. Значајан допринос размени дали су развијени приморски градови и луке у Далмацији и Зети, преко којих су вековима одржаване политичке, друштвене и трговачке везе између две јадранске обале, додатно ојачане у овом периоду. Источни утицај био је подстакнут прометом лако преносивих предмета – икона, илуминираних рукописа, тканина, златарских радова – набављених путем трговине, поклона или опљачканих и однетих као ратни плен након распада Византије, те непосредним присуством уметника који су, напуштајући освојене земље некадашњег царства, тражили наручиоце и мецене међу италијанским властодршцима и у ојачалим балканским државама, попут Србије. Важно је истаћи и улогу фрањеваца у преношењу ових тенденција, како у самој Италији, где се након коначне потврде реда 1223. године њихов утицај убрзано ширио, потпомогнут папама и партијом гвелфа, посебно у оним срединама и градовима којима су владали припадници ове политичке странке, у савезу и под заштитом династије Анжуја, чија се моћ осећала и са друге стране Јадрана, тако и између њихове постојбине и балканских земаља, у којима су ови путујући проповедници и мисионари током XIII века, али и касније, били присутни, активно учествујући у политичким и црквеним дешавањима и блиско сарађујући са владарским кућама.<sup>2</sup>

У контексту иконографских модела формираних између XII и XIII века у византијској уметности, чији се утицај убрзо осетио у Италији, посебну пажњу изазива сцена *Скидање с крста* и неке од њених редакција, као снажна сведочанства преношења источних узора и њихове рецепције на Апенинском полуострву. Укључено у циклус Страдања Христових, *Скидање с крста* је једна од епизода које описују догађаје од разапимања

ies built by the members of the Nemanides dynasty, the newly created style, inspired by models from the Antiquity, found its mature achievement, thanks to the talented masters trained in the best workshops who were invited to work for the Serbian ktitors. The new artistic expression was transferred to the Apennine Peninsula and reinterpreted in accordance with the taste of different artistic schools founded in the cities and areas with which it got in touch with, thus getting intertwined with the styles already present in the then western arts – the Romanesque and the Gothic. Considerable contribution to the exchange was given by the developed littoral towns and ports in Dalmatia and the region of Zeta. It was through these territories that political, social and trading connections between the two Adriatic coasts were maintained for centuries, which were additionally strengthened during this period. The eastern influence was supported by the trade with easily portable objects – icons, illuminated manuscripts, fabrics, goldsmith pieces – acquired through trade, or as gifts, or looted and taken away as spoils of war after the disintegration of Byzantium, and by direct presence of the artists who were, while leaving the conquered lands of the former empire, looking for new clients and patrons among the Italian ruler and nobility, and in the stronger Balkan states, such as Serbia. It is important to emphasise the role of the Franciscans in the transfer of these tendencies, both in Italy itself, where after the final confirmation of the order in 1223 their influence spread rapidly, supported by the popes and the Guelph party, especially in those areas and cities ruled by members of this political party, in alliance and under the protection of the Anjou dynasty whose power was also felt on the other side of the Adriatic, and between their homeland and the Balkan countries in which these travelling preachers and missionaries were present during the 13<sup>th</sup> century, as well as later, and where they actively participated in the political and ecclesiastical events, and closely cooperated with the ruling houses.<sup>2</sup>

In the context of the iconographic models formed in the Byzantine art between the 12<sup>th</sup> and the 13<sup>th</sup> centuries, the influence of which was soon felt in Italy, particular attention is caught by the scene of the *Descent from the Cross* and some of its redactions, as powerful testaments to the transfer of the eastern models and their reception on the

<sup>2</sup> О везама фрањевачког реда са Истоком в. Derbes 1996, посебно 24–27. За присуство фрањеваца на Балкану в. D’Amico 2008: 62–63; Cvetković 2010: 247–260, са библиографијом; Дамико, Пајић 2014: 448, са старијом литературом; Пајић, Дамико 2023: 579–605.

<sup>2</sup> About the ties between the Franciscan order and the East, see Derbes 1996, especially 24–27. As for the presence of the Franciscans in the Balkans, see D’Amico 2008: 62–63; Cvetković 2010: 247–260, with bibliography; Дамико, Пајић 2014: 448, with previous literature; Пајић, Дамико 2023: 579–605.

до оплакивања и сахране Сина Божијег, блиско повезаних текстуалним изворима. Сам догађај посведочен је у јеванђељима, истина врло штуро. Заправо, само Марко (Мк 15: 42–46) и Лука (Лк 23: 50–53) приповедају да је Јосиф из Ари-матеје, након што је добио дозволу од Пилата, скинуо Христово тело са крста, да би га потом обавио платном и положио у гроб, док Матеј (Мт 27: 57–59) и Јован (Јн 19: 38–40) алудирају на скидање, описујући умотавање тела у плаштаницу и сахрану након Пилатове дозволе, при чему последњи помиње и Никодимово учешће. Византијски писци постиконоборачког периода разрадили су ову тему у својим текстовима, акцентујући Богородичин ламент над мртвим Сином, који ће потом добити и литургијску улогу.<sup>3</sup> Убрзо су писани извори добили ликовну артикулацију, чије најстарије познате представе сежу у крај IX века.<sup>4</sup> Од раног примера сцене на Западу, забележеног на прелазу IX у X век, и познијих илустрација, до почетка XI века, а спорадично и касније, уметници су се држали јеванђеоског текста, приказујући Јосифа како носи опуштено Христово тело, делимично или потпуно скинуто са крста, самог или уз Никодима.<sup>5</sup> Најстарији приказ у византијској уметности из последњих деценија IX века, као и фреске црква у Кападокији, у чији програм је ова композиција, како се сматра, самосталног развојног пута, уврштена током X века,<sup>6</sup> где је Христово тело постављено вертикално пратећи линију крста или је

<sup>3</sup> У наративним текстовима, попут каснијих верзија апокрифа познатог као Никодимово јеванђеље, у богословској и химнографској литератури помињу се и други учесници догађаја, а пре свега Богородица, чији ламент добија посебан значај. За изворе в. Millet 1916: 461, 467–468; Schiller 1972: 164; Parker 1975: 22–32. За укључивање у литургију в. Belting 1980–1981: 5–6; Belting 1990: 99–103.

<sup>4</sup> Основна литература за иконографски развој сцене: Millet 1916: 467–483; Schiller 1972: 164–168; Nagatsuka 1979; такође, Parker 1975 (докторска дисертација), док нам је књига под истим називом, публикована 1978, била недоступна. Даље у тексту за издвојене примере наводи се Nagatsuka 1979, која уз каталог различитих иконографских типова развијених и у источној и у западној уметности даје и библиографију за дела, те одабрана литература новијег датума.

<sup>5</sup> Прва сачувана сцена налази се у кодексу из Општинске библиотеке Анжеа (Cod. 24, fol. 8), насталом око 890–910. године, в. Nagatsuka 1979: 5–6, 23, 33, 43, 69, type II–201. За остале представе в. Nagatsuka 1979: 5–6 и даље, type II и type III.

<sup>6</sup> Минијатура у чуденом рукопису Хомилија Григорија Богослова (BnF Grec 510, f. 74) из 879–883. године, у Националној библиотеци Француске је најранија позната византијска илустрација ове теме, в. Nagatsuka 1979: 4–7, 9–10, 14–15, 30–31, 69, 72, type IV–101. За фреске из кападокијских цркава в. Nagatsuka 1979: 4–7, 11–15 и даље, type I.

Apennine Peninsula. Included into the cycle of the Passion of Christ, the *Descent from the Cross* is one of the episodes that describe the events going from the crucifixion to the lamentation and burial of the Son of God, closely connected by the textual sources. The episode itself was corroborated in the gospels, albeit very briefly. In fact, only Mark (Mark 15: 42–46) and Luke (Luke 23: 50–53) tell us that, having received the permission from Pilate, Joseph of Arimathea took down the body of Christ from the cross in order to wrap it in the linen cloth and place it in a tomb, while Matthew (Matthew 27: 57–59) and John (John 19: 38–40) allude to the taking of the body from the cross, describing the wrapping of the body in the linen clothes and the burial following the permission by Pilate, with the latter one mentioning also the participation of Nicodemus. The Byzantine writers of the post-iconoclastic period developed this theme in their texts, emphasising the lament of the Mother of God over her dead Son that would subsequently acquire a liturgical role.<sup>3</sup> The written sources soon obtained a visual articulation and its oldest known depictions go back to the end of the 9<sup>th</sup> century.<sup>4</sup> From an early example of the scene in the West, recorded at the turn from the 9<sup>th</sup> to the 10<sup>th</sup> century, and from the subsequent illustrations, until the beginning of the 11<sup>th</sup> century, sporadically later as well, the artists illustrated the gospel text, showing Joseph carrying the lax body of Christ, partially or completely taken from the cross, alone or with Nicodemus help.<sup>5</sup> The oldest representation in the Byzantine art from the last decades of the 9<sup>th</sup> century, as well as the frescoes in the churches of Cappadocia the programme of which during the 10<sup>th</sup> century included this composition that, as it is believed,

<sup>3</sup> In the narrative texts, such as the subsequent versions of the apocrypha known as the Gospel of Nicodemus, the theological and hymnographic literature also mentions other participants in the event, primarily the Mother of God, whose lamentation gains particular significance. For the sources, see Millet 1916: 461, 467–468; Schiller 1972: 164; Parker 1975: 22–32. For the inclusion in the literature, see Belting 1980–1981: 5–6; Belting 1990: 99–103.

<sup>4</sup> The basic literature for the iconographic development of the scene: Millet 1916: 467–483; Schiller 1972: 164–168; Nagatsuka 1979; also, Parker 1975 (PhD thesis), while the book under the same title, published in 1978, was unavailable to us. The text further mentions as separate examples Nagatsuka 1979, who along with the catalogue of different iconographic types developed both in eastern and western arts also provides the bibliography for the works, as well as the selected literature of the more recent times.

<sup>5</sup> The first preserved scene may be found in the code of the Municipal Library of Angers (Cod. 24, fol. 8), created around 890–910., see Nagatsuka 1979: 5–6, 23, 33, 43, 69, type II–201. For the other depictions, see Nagatsuka 1979: 5–6, and passim, type II и type III.

тек својим горњим делом одвојено од распећа, двојицу протагонста доводе у везу са Богородицом, Јованом Јеванђелистом, Маријом Магдаленом и другим учесницима. Присуство ових личности утицало је да скидање са крста буде схваћено као визуелни и симболички наставак претходне епизоде – *Распећа Христовог*, иначе наративног средишта страдања, истовремено антиципирајући наредну сцену, са оплакивањем мртвог Христа.<sup>7</sup> Сматра се да је византијски модел и проистекао из *Распећа*, које у семантичком смислу у одређеним случајевима и замењује, да би потом еволуирао у различите иконографске схеме.<sup>8</sup> У сложенијим верзијама, на бочним странама главне композиције појављује се једна или више женских фигура, заправо побожне жене јерусалимске које оплакују мртвог Спаситеља, такође стандардни део иконографије и *Распећа* и *Оплакивања Христовог*.<sup>9</sup>

Комнинска и препалеолошка епоха остале су нове интерпретације теме, пуне драме, стилски ревидиране сходно „природнијим“ формама античке уметности. Тако се *Скидање с крста* појављује, у контексту најбољег сликарства комнинског периода, у Нерезима, у некадашњој византијској провинцији Македонији, у циклусу фресака који је 1164. године изведен за Алексија Анђела Комнина, припадника византијске владарске породице (сл. 1).<sup>10</sup> Изабрани су најважнији учесници, представљени у зрејој редакцији иконографије. На врху, са лествица ослоњених на распеће, Јосиф из Ариматеје спушта Христово тело – држећи га са задње стране и ослањајући га на своју савијену ногу – приковано за крст још само стопалима, из којих Никодим, клечећи, вади клин. Беживотна фигура Спаситеља, представљена у савијеном положају, дијагонално искошеног торза, према новој и од тада све учесталијој иконографској варијанти, заузима средиште композиције, додатно подвлачећи људску патњу оваплоћеног

<sup>7</sup> О вези *Скидања с крста* са сценама *Распећа Христовог* и *Оплакивања Христовог* већ је дискутовано у науци, в. Millet 1916: 470–472; Schiller 1972: 166; Nagatsuka 1979: 3–8 и даље.

<sup>8</sup> Nagatsuka 1979: 7–15 и даље.

<sup>9</sup> Из литературе посвећене иконографији ових сцена издвајамо: за *Распеће Христово* в. Millet 1916: 396–460; Grondijs 1940; Kartsonis 1994: 153–187; за *Оплакивање Христово* в. Millet 1916: 489–516; Weitzmann 1961: 476–490.

<sup>10</sup> Nagatsuka 1979: 19, 26, 35–36, 58–60, 62–63, 72, type XIII–B 401. Такође, в. Sinkević 2000: 53–54, fig. XLV.

developed independently,<sup>6</sup> where the body of Christ was positioned vertically following the line of the cross or separated from the crucifix only by its upper part, linked the two protagonists with the Mother of God, John the Evangelist, Mary Magdalene and other participants. The presence of these individuals led to the interpreting of the descent from the cross as a visual and symbolic continuation of the previous episode – the *Crucifixion of Christ*, otherwise the narrative centre of the Passion, while simultaneously anticipating the following scene, with the lamentation of dead Christ.<sup>7</sup> It is believed that the Byzantine model did actually develop from the *Crucifixion*, which in certain cases it also replaces in a semantic sense, only to evolve further into different iconographic schemes.<sup>8</sup> In the more complex versions, on the flanks of the main composition, there are one or more female figures, effectively the pious women of Jerusalem who lament the dead Saviour, which is also a standard element of the iconography both of the *Crucifixion* and the *Lamentation of Christ*.<sup>9</sup>

The Komnenian and pre-Palaiologan epochs left new interpretations of the theme, full of drama, revised in terms of their style according to the “more natural” forms of the antique art. Thus, the *Descent from the Cross* appears, in the context of the best paintings of the Komnenian period, at the monastery in Nerezi, in the former Byzantine province of Macedonia, as a part of a fresco cycle executed in 1164 for Alexios Angelos Komnenos, a member of the Byzantine ruling family (fig. 1).<sup>10</sup> The most important participants were selected and they were represented in the mature iconographic redaction. On the top, from the ladder resting against the crucifix, Joseph of Arimathea is taking the body of Christ down – holding it from the back and resting it against his bent leg nailed to the cross only at the

<sup>6</sup> The miniature in the famous manuscript of Homily by Gregory the Theologian (BnF Grec 510, f. 74) from 879–883, at the National Library of France, is the earliest known Byzantine illustration of this theme, see Nagatsuka 1979: 4–7, 9–10, 14–15, 30–31, 69, 72, type IV–101. For the frescoes from the churches of Cappadocia, see Nagatsuka 1979: 4–7, 11–15 and passim, type I.

<sup>7</sup> The connection between the *Descent from the Cross* and the *Lamentation of Christ* has already been discussed in the scholarship, see Millet 1916: 470–472; Schiller 1972: 166; Nagatsuka 1979: 3–8, and passim.

<sup>8</sup> Nagatsuka 1979: 7–15 and passim.

<sup>9</sup> From the literature dedicated to the iconography of these scenes, we would like to single out the following: for the *Crucifixion of Christ* see Millet 1916: 396–460; Grondijs 1940; Kartsonis 1994: 153–187; for the *Lamentation of Christ* see Millet 1916: 489–516; Weitzmann 1961: 476–490.

<sup>10</sup> Nagatsuka 1979: 19, 26, 35–36, 58–60, 62–63, 72, type XIII–B 401. Also, see Sinkević 2000: 53–54, fig. XLV.



1. *Скидање с крста*, манастир Нерези, 1164. година  
(Dr. Evan Freeman, “Byzantine frescoes at Saint Panteleimon, Nerezi”, [https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2020/11/50414518072\\_e0df15ab17\\_o1-scaled.jpg](https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2020/11/50414518072_e0df15ab17_o1-scaled.jpg), 10. 12. 2022)

1. *Descent from the Cross*, Nerezi Monastery, 1164  
(Dr. Evan Freeman, “Byzantine frescoes at Saint Panteleimon, Nerezi,” [https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2020/11/50414518072\\_e0df15ab17\\_o1-scaled.jpg](https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2020/11/50414518072_e0df15ab17_o1-scaled.jpg), 10. 12. 2022)

Сина Божијег. Нов је став Богородице, која љуби мртвог Сина, наслањајући свој образ на његов:<sup>11</sup> опуштено Христово тело пада ка њој, док га она прихвата одоздо, у верзији која ће потом у Италији еволуирати у природније и експресивније варијанте, према идеалима готичке уметности.<sup>12</sup> На другој страни, приказан је Свети Јован како целива већ отковану руку Спаситеља, откривајући лични и патетични однос према учитељу.<sup>13</sup> У Нерезима, Богородица и јеванђелиста као да подсећају на своју

feet from which kneeling Nicodemus is taking out a nail. The lifeless figure of the Saviour, represented in a bent position, with a diagonally inclined torso, according to with the new and from then increasingly more frequent iconographic variant, is in the centre of the composition, additionally underlying the human suffering of the embodied Son of God. The position of the Mother of God, who is kissing her dead Son, while resting her cheek against his is new:<sup>11</sup> the lax body of Christ is falling towards her, while she is receiving it from below, in a version that would subsequently in Italy evolve into more natural and expressive variants, according to with the ideals of the Gothic art.<sup>12</sup> On the other side, Saint

<sup>11</sup> О гесту в. Maguire 1977: 160–164; Maguire 1981: 96–108.

<sup>12</sup> О важности иконографије у Нерезима за развој ове теме у италијанској уметности, укључујући и варијанте које су се развиле из овог модела, в. Nagatsuka 1979: 26, 58, 62–63.

<sup>13</sup> У другим композицијама посвећеним овој теми у италијанској уметности, такође из XII века, фигура апостола појављује се на десној страни, усамљена у сопственој тузи, као нпр. у Аквилеји, у циклусу фресака у крипти, в. Nagatsuka 1979: type XVII–401. За датовање овог циклуса у време око 1180. године в. Rase 2004–2005: 63–80; Cozzi 2010: 489–520.

<sup>11</sup> About the gesture, see Maguire 1977: 160–164; Maguire 1981: 96–108.

<sup>12</sup> About the importance of the iconography found in monastery of Nerezi for the development of this theme in the Italian art, including also the variants that have developed from this model, see Nagatsuka 1979: 26, 58, 62–63.

функцију посредника за спас човечанства, посведочену у најраспрострањенијем моделу *Деузиса*,<sup>14</sup> поставши апсолутни протагонисти композиције: описујући лук, њихове фигуре се савијају према Христу у гесту драматичне напетости.

Више од пола века касније, вероватно између 1222. и 1228. године, у Србији се појавио најпознатији сачувани пример нове верзије ове теме, која ће имати дуг живот у православном сликарству, а добиће и бројне интерпретације у италијанској уметности. Сцена је, као што је познато, насликана у цркви Вазнесења Христовог у манастиру Милешева,<sup>15</sup> који је основао Владислав, потоњи краљ српских земаља и поморских, као део циклуса који су извели грчки уметници. Композиција на златној позадини има монументални карактер и окупља све протагонисте, укључујући Марију Магдалену и јерусалимске жене, које, по једна са сваке стране, затварају композицију (сл. 2). И поред великих оштећења, у врху сцене препознаје се Јосиф Ари-матејски, док је на десној страни Свети Јован, праћен једном од жена. Ове фигуре, чији је само доњи део сачуван, својим наглашеним покретом сугеришу осећај патетике и напетости, присутан на целој сцени. Тело Христово, у средини, још драматичније савијено него у Нерезима, дијагонално је издужено и скоро преломљено у струку, формирајући лук. Са леве стране, Магдалена се нагиње да пољуби ослобођену руку Спаситеља, у пратњи једне побожне жене. Испод крста, Богородица, приказана како стоји на клупици, сада се надвија над Сином, чији горњи део тела грли, љубећи му лице: њен став познат је од раније, о чему сведочи фреска у крипти у Аквилеји из времена око 1180. године.<sup>16</sup>

На Апенинском полуострву комплексно иконографско решење забележено у Милешеви појавило се у релативно блиском времену

<sup>14</sup> Из библиографије за тему *Деузиса* издвајамо Cutler 1987, са старијом литературом; Zervou Tognazzi 1990: 391–422.

<sup>15</sup> Проблем датовања милешевског живописа недавно је поново разматран у науци, в. Војводић 2019: 322–339, са основном библиографијом. За овај тип сцене *Скидање с крста* и његов утицај у православној и италијанској уметности в. Nagatsuka 1979: 58–62, 64, 75, type XVII–501, која наводи и остале примере ове иконографије, в. Nagatsuka 1979: type XVII. О важности фреске из Милешеве у контексту размене са италијанском уметношћу в. Д’Амико 2013: 355–368, са списком одабране литературе; Дамико, Пајић 2017: 239–252.

<sup>16</sup> Nagatsuka 1979: 24, 58–60, 75, type XVII–401.

John is depicted kissing the already detached hand of the Saviour, thus revealing personal and pathetic relation towards his teacher.<sup>13</sup> In Nerezi, the Mother of God and the Evangelist seem to remind us of their function of an intermediary for the salvation of the mankind, as testified to in the most reproduced model of the *Deesis*,<sup>14</sup> thus becoming the absolute protagonists of the composition: while forming an arch, their figures bend towards Christ in a gesture of dramatic tension.

More than half a century later, probably between 1222 and 1228, the most famous preserved example of the new version of this theme appeared in Serbia. It would go to have endurance in the Orthodox painting and it would also get numerous interpretations in the Italian art. As it is well known, the scene was painted in the church of the Ascension of Christ at Mileševa Monastery,<sup>15</sup> founded by Vladislav, the future king of the Serbian and littoral lands, as a part of a cycle executed by Greek artists. The composition laid on a gold background has a monumental character and brings together all the protagonists, including also Mary Magdalene and the women of Jerusalem, one on each side, thus enclosing the composition (fig. 2). Even despite extensive damage, it is possible to recognise Joseph of Arimathea in the top of the scene, while Saint John is on the right side, followed by one of the women. These figures, only the upper parts of which have been preserved, suggest with their expressive movement the feeling of pathetic nature and tension, present throughout the scene. The body of Christ, in the middle, bent even more dramatically than in Nerezi, is elongated diagonally and almost broken at the waist, thus forming an arch. On the left side, Magdalene bends over in order to kiss the freed hand of the Saviour, in the

<sup>13</sup> In the other compositions dedicated to this theme in the Italian art, also from the 12<sup>th</sup> century, the figure of the apostle appears on the right side of the composition, lonely in its own grief, such as e.g. in Aquileia, in a fresco cycle in the crypt, see Nagatsuka 1979: type XVII–401. For the dating of this cycle to the period around 1180, see Pace 2004–2005: 63–80; Cozzi 2010: 489–520.

<sup>14</sup> From the bibliography for the *Deesis*, we would like to single out Cutler 1987, with previous literature; Zervou Tognazzi 1990: 391–422.

<sup>15</sup> The problem linked to the dating of the wall paintings from Mileševa monastery has recently been re-assessed in the scholarship, see Војводић 2019: 322–339, with the basic bibliography. For this type of the *Descent from the Cross* scene and its influence in the Orthodox and Italian arts, see Nagatsuka 1979: 58–62, 64, 75, type XVII–501, who also provides other examples of this iconography, see Nagatsuka 1979: type XVII. About the importance of the fresco from Mileševa in the context of the exchange with the Italian art, see Д’Амико 2013: 355–368, with a list of selected literature; Дамико, Пајић 2017: 239–252.



2. *Скидање с крста*, манасџир Милешева, око 1222–1228. године (<https://i.pinimg.com/originals/c4/3e/19/c43e193e41f8ee55a21a164ced8d5dbc.jpg>, 8. 12. 2022)

2. *Descent from the Cross*, Mileševa Monastery, around 1222–1228 (<https://i.pinimg.com/originals/c4/3e/19/c43e193e41f8ee55a21a164ced8d5dbc.jpg>, 8. 12. 2022)

и задржало се до краја XIII века, спорадично и почетком наредног столећа, када се у атељеима великих мајстора, попут Дуча (Duccio, око 1255–1319) и Пјетра Лоренцетија (Pietro Lorenzetti, 1280–1348), појављују ревидирани обрасци, у складу са тенденцијама италијанске готичке уметности.<sup>17</sup> На основу општеприхваћеног мишљења истраживача, најстарија, или барем једна од најстаријих, јесте фреска која је настала у контексту великог „међународног градилишта“ цркве Светог Фрање у Асиџију, започете у раној фази развоја фрањевачког реда. *Скидање с крста* је део првобитног, делимично очуваног, фреско-програма тзв. Доње цркве, посвећене светитељу оснивачу реда, чије су мошти похрањене у крипти (сл. 3).<sup>18</sup> Насли-

company of a pious woman. Beneath the cross, the Mother of God, depicted standing on a small bench, now arches over her Son, hugging the upper part of his body and kissing his face: her posture is known from the previous example, testified by the fresco in the crypt in Aquileia from the period around 1180.<sup>16</sup>

The complex iconographic solution found at Mileševa appeared on the Apennine Peninsula in a relatively short period of time and it remained there until the end of the 13<sup>th</sup> century, sporadically also at the beginning of the next century, when revised forms, according with the tendencies of the Italian Gothic art, appeared at the workshops of grand masters, such as Duccio (c. 1255–1319) and Pietro Lorenzetti (1280–1348).<sup>17</sup> On the basis of the generally accepted opinion among the scholars, the oldest or at least one of the oldest is the fresco created

<sup>17</sup> О новом иконографском типу који се појављује у италијанским атељеима почетком XIV века в. Nagatsuka 1979: 64–67, type XV–602 (за Дуча) и type XVIII–603 (за Пјетра Лоренцетија), са осталим примерима за наведене типове.

<sup>18</sup> Nagatsuka 1979: 58–59, 62, 75, type XVII–507; Zappasodi 2012: 159–160, 163.

<sup>16</sup> Nagatsuka 1979: 24, 58–60, 75, type XVII–401.

<sup>17</sup> About the new iconographic type that appears in Italian workshops at the beginning of the 14<sup>th</sup> century, see Nagatsuka 1979: 64–67, type XV–602 (for Duccio) and type XVIII–603 (for Pietro Lorenzetti), with the other examples for the stated types.

кано је међу причама о Христовом страдању на десном зиду цркве, чији пандан чине сцене из живота Светог Фрање на супротом зиду. Истраживачи су већ крајем XIX века приписали извођење христолошког циклуса анонимном сликару тзв. Мајстору Светог Фрање (Maestro di San Francesco, активан између 1250–60. и 1280).<sup>19</sup> Он је један од главних уметника у централној Италији пре појаве Чимабуа (Cimabue, 1240–1302), вероватно школован у Умбрији и блиско повезан са фрањевачким редом, за који ће извести и друга дела.<sup>20</sup> Фреске су, како се сматра у науци, насликане у првој половини седме деценије XIII века, вероватно око 1263. године, мада постоји и претпоставка да су целу деценију старије.<sup>21</sup> Није случајно што су у циклусу у Асизију, поред готичких утицаја француско-енглеског порекла, видљивих на витражима трансалпских уметника тзв. Горње цркве,<sup>22</sup> научници препознали и утицаје најсавременијег и најплеменитијег византијског сликарства, какво се може наћи на Балкану, у споменицима византијске Македоније и у мањој Србији. Као сведочанство овог односа посебно се истиче иконографија *Скидања с крста*,<sup>23</sup> у чијим сачуваним деловима су присутни утицаји и детаљи прототипа, чији је упечатљив пример управо фреска у Милешеви. Заправо, како је и видљиво на асишкој сцени, положај Христовог тела, чији је доњи део сачуван, Јосиф из Ариматеје, који га подупире, стојећи високо на лествицама испред крста, Никодим како вади клинове из Спаситељеве ноге, Свети Јован док се, према новој редакцији, приклања целивајући Христову руку и жена иза њега, те стојећа фигура Богородице, уздигнуте на клупицу, и поред оштећења сигурно нагнуте над Сином, упућују, након више од три деценије, на ову чувену композицију и на њене узоре.

Везе Мајстора Светог Фрање са иконографијом на српској фресци потврђује приказ исте

<sup>19</sup> Атрибуцију је први предложио Thode 1885: 86–87, 219–221, како је остало до данас.

<sup>20</sup> Zappasodi 2012: 159.

<sup>21</sup> Boskovits 1973: 6, сматра да су фреске старије, уп. Zappasodi 2012: 159–160, са аргументима за датовање око 1263. године.

<sup>22</sup> Zappasodi 2012: 160, са старијом библиографијом.

<sup>23</sup> Zappasodi 2012: 163.

in the context of the large “international construction site” of the Church of Saint Francis in Assisi, started in the early phase of the development of the Franciscan order. The *Descent from the Cross* is a part of the original, partially preserved, fresco programme of the so-called Lower Church, dedicated to the founder of the order, whose relics are kept at the crypt (fig. 3).<sup>18</sup> It was painted among the stories representing the Passion of Christ on the right wall of the church, the counterpart of which consists of the scenes from the life of Saint Francis on the opposite wall. It was already at the end of the 19<sup>th</sup> century that the scholars attributed the execution of the Christological cycle to an anonymous painter, the so-called Master of Saint Francis (Maestro di San Francesco, active between 1250–60 and 1280).<sup>19</sup> He was one of the leading artists in central Italy before Cimabue (1240–1302), probably learning his art in Umbria and closely related to the Franciscan order for which he would execute other works as well.<sup>20</sup> According to the generally accepted opinion, the frescoes were painted in the first half of the seventh decade of the 13<sup>th</sup> century, probably around 1263, although there is a hypothesis that they are an entire decade older.<sup>21</sup> It is no coincidence that in the cycle in Assisi in addition to the Gothic influences of the French and English origin, visible in the stained-glass windows made by transalpine artists of the so-called Upper Church,<sup>22</sup> the scholars have also recognised the influences of the most contemporary and finest Byzantine painting, such as can be found in the Balkans, in the monuments of the Byzantine Macedonia and in the Nemanides Serbia. The iconography of the *Descent from the Cross* is particularly emphasised as a testament to this relation,<sup>23</sup> since its preserved parts reflect the influences and details of the prototype whose significant example is the fresco at Mileševa. As a matter of fact, as is also visible in the scene from Assisi, the position of the body of Christ, whose lower part has been preserved, Joseph of Arimathea, who is supporting him while standing high on the ladder in front of the cross, Nicodemus who is taking the nails from the

<sup>18</sup> Nagatsuka 1979: 58–59, 62, 75, type XVII–507; Zappasodi 2012: 159–160, 163.

<sup>19</sup> The attribution was first suggested by Thode 1885: 86–87, 219–221, and it has remained like that to date.

<sup>20</sup> Zappasodi 2012: 159.

<sup>21</sup> Boskovits 1973: 6, believes that the frescoes are older, comp. Zappasodi 2012: 159–160, with the arguments for the dating back to around 1263.

<sup>22</sup> Zappasodi 2012: 160, with previous bibliography.

<sup>23</sup> Zappasodi 2012: 163.



3. Мајстор Свѣтог Фрање, *Скидање с крста*, Доња црква, Базилика Свѣтог Фрање, Асизи, око 1263. године ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Master\\_Of\\_St\\_Francis\\_-\\_Scenes\\_from\\_the\\_Passion\\_of\\_Christ\\_-\\_Deposition\\_of\\_Christ\\_from\\_the\\_Cross\\_-\\_WGA14501.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Master_Of_St_Francis_-_Scenes_from_the_Passion_of_Christ_-_Deposition_of_Christ_from_the_Cross_-_WGA14501.jpg), 10. 12. 2022)

3. *Master of Saint Francis, Descent from the Cross, the Lower Church, Basilica of Saint Francis, Assisi, around 1263* ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Master\\_Of\\_St\\_Francis\\_-\\_Scenes\\_from\\_the\\_Passion\\_of\\_Christ\\_-\\_Deposition\\_of\\_Christ\\_from\\_the\\_Cross\\_-\\_WGA14501.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Master_Of_St_Francis_-_Scenes_from_the_Passion_of_Christ_-_Deposition_of_Christ_from_the_Cross_-_WGA14501.jpg), 10. 12. 2022)

сцене на слици малих димензија из треће четвртине XIII века изложене у Националној галерији Умбрије у Перуђи.<sup>24</sup> Сачувано у потпуности, *Скидање с крста* је, уз слику са представом Ой-

Saviour's feet, Saint John as he, according to the new redaction, bends over while kissing the hand of Christ and the woman behind him, as well as the standing figure of the Mother of God, elevated on the small bench and certainly, despite the damage, bending over her Son, point, after more than three decades, to this famous composition and its models.

The link between the Master of Saint Francis and the iconography found on the Serbian fresco is corroborated by the depiction of the same scene on a painting of small dimensions from the third quarter of the 13<sup>th</sup> century exhibited at the National Gallery of Umbria, Perugia.<sup>24</sup> Preserved in its entirety, the *Descent from the Cross*, together with the painting with the depiction of the *Lamentation of Christ*, was a part of a narrative ensemble consisting of several episodes, probably of a dossal, perhaps originally placed at the main altar of the Lower Church of Saint Francis in Assisi (fig. 4).<sup>25</sup> Both works have been attributed to this master on the basis of their style similarity, among other things, also with the frescoes with the same themes found in the already mentioned main Franciscan church. In addition to the right half, very close to the fresco in Assisi, the connections with the Byzantine model can also clearly be recognised in the figures on the left side of the composition that no longer exist in the fresco of Assisi: in the position of the body of Christ, of Magdalene who is bending to kiss his right hand, the women who are accompanying her, shown more numerous here in comparison to the prototype, in the posture of the Mother of God who, from above, while standing, embraces her son kissing his face.

A little later, between the end of the 13<sup>th</sup> century and the initial decades of the following century, a composition with a similar pattern appears on *Dossal no. 27*, also at the Gallery in Perugia. Its author has been named the Master of Farneto (Maestro del Farneto, active between the ninth decade of the 13<sup>th</sup> century and the initial decades of the 14<sup>th</sup> century), in accordance with the name of the Convento della Santissima Pietà del Farneto, one of the oldest Franciscan centres on the territory of Perugia, from which the painting comes (fig. 5).<sup>26</sup> It is presumed that the work was in fact a replica of an older dossal,

<sup>24</sup> Nagatsuka 1979: 58–59, 62, 75, type XVII–504; Zappasodi 2012: 159–170, fig. 1–3.

<sup>24</sup> Nagatsuka 1979: 58–59, 62, 75, type XVII–504; Zappasodi 2012: 159–170, figs. 1–3.

<sup>25</sup> For the ideal reconstruction of the dossal and its position within the church, see Zappasodi 2012: 164–169, figs. 5–6.

<sup>26</sup> Nagatsuka 1979: 59–60, 62, type XVII–506; Zappasodi 2012: 163; Picchiarrelli 2018: 212–215, note 10, with the previous bibliography.



4. Мајстџор Свџтог Фрање, *Скидање с крста*, део њаљџоџа, Национална галерија Умбрије, Перуђа, џређа чеџврџина XIII века (<http://www.travelingintuscany.com/art/masterofsaintfrancis.htm>, 1. 12. 2022)

4. Master of Saint Francis, *Descent from the Cross*, a part of the paliotto, National Gallery of Umbria, Perugia, third quarter of the 13<sup>th</sup> century (<http://www.travelingintuscany.com/art/masterofsaintfrancis.htm>, 1. 12. 2022)

лакивања Христџовог, било део наративне целине, састављене од неколико епизода, вероватно досала, можда првобитно постављеног на главни олтар Доње цркве Светог Фрање у Асизију

executed by the hand of the great Assisi painter: that the painting by the Master of Saint Francis depicted the same themes, preserved in the version of the Master of Farneto, is pointed to by the major simi-



5. Мајстор из Фарнеја, Досале бр. 27, Национална галерија Умбрије, Перуђа, девети деценија XIII века – почетак XIV века (<http://multimedia.coopculture.it/reteculture/opere/58/4%20paliotto%20Farneto.png>, 19. 8. 2023)

5. Master of Farneto, *Dossal no. 27*, National Gallery of Umbria, Perugia, ninth decade of the 13<sup>th</sup> century – beginning of the 14<sup>th</sup> century (<http://multimedia.coopculture.it/reteculture/opere/58/4%20paliotto%20Farneto.png>, 19. 8. 2023)

(сл. 4).<sup>25</sup> Оба дела приписана су овом мајстору на основу стилске сродности, између осталог, и са фрескама са истим темама у већ поменутој главној фрањевачкој цркви. Осим десне половине, врло блиске фресци у Асизију, везе са византијским моделом јасно се препознају и на фигурама на левој страни композиције, којих на асишкој фресци више нема: у положају Христовог тела, Магдалене, која се савија да му пољуби десну руку, жена из пратње, приказаних у већем броју у односу на прототип, и у ставу Богородице, која одозго, стојећи, грли сина љубећи његово лице.

Нешто касније, између краја XIII века и почетних деценија наредног столећа, композиција са сличном поставком појављује се на Досалу бр. 27, такође у Галерији у Перуђи. Њен аутор је назван Мајстор из Фарнета (Maestro del Farneto, активан између девете деценије XIII века и почетних деценија XIV века), према имену манастира Сантисима Пијета дел Фарнето, из којег слика потиче, иначе једном од најстаријих фрањевачких центара на територији Перуђе (сл. 5).<sup>26</sup> Претпоставља се да је дело заправо копија старијег досала, изведеног руком великог асишког сликара: да су на слици Мајстора Светог Фрање биле насликане исте теме, сачуване у верзији Мајстора из Фарнета, указују велике

larities in the composition and iconography that support a conclusion that the younger master repeated the famous prototype.<sup>27</sup> Similar characteristics may have also been found in the depiction of the *Descent from the Cross* shown among the scenes of the Passion of Christ on the background of an incompletely preserved dossal, exhibited at the same gallery. The preserved fragment with the depiction of a woman whose figure repeats the pattern from the above-mentioned Umbrian works suggests that the older works were used by the artist as his model. The dossal has been attributed to the so-called Master of Paciano (Maestro di Paciano, active in the second/third decade of the 14<sup>th</sup> century), yet another painter from Umbria associated with the Franciscans, the author of a work found at the Church of Saint Anthony of Padua in the village of Paciano Vecchio near Perugia where it was transferred from an unknown monastery.<sup>28</sup> These examples suggest that the success of the iconographic model of the pre-Palaiologan origin in Umbria is linked with the expansion of the Franciscan order whose centre was the Basilica in Assisi.

After Umbria, also under the influence of Assisi, this version of the iconography appeared in Tuscany as well. Soon after the Master of Saint Francis, already in 1274, the *Descent from the Cross* was shown with scenes of the Passion of Christ cycle on the lateral parts of the monumental *Crucifix* on wood panel, the authors of which are Florentine Coppo di Marcovaldo (documented between 1260 and 1276),

<sup>25</sup> За идеалну реконструкцију досала и његово место у цркви в. Zappasodi 2012: 164–169, fig. 5–6.

<sup>26</sup> Nagatsuka 1979: 59–60, 62, type XVII–506; Zappasodi 2012: 163; Picchiarelli 2018: 212–215, nap. 10, са претходном библиографијом.

<sup>27</sup> See note 25.

<sup>28</sup> Zappasodi 2012: 163, with older literature.

сличности у композицији и иконографији, које дају за право закључку да је млађи мајстор поновио поштовани прототип.<sup>27</sup> Слична обележја могла је да има и представа *Скидања с крста*, приказана међу сценама Страдања Христовог, на позадини непотпуно сачуваног досала, изложеног у истој галерији. Сачувани фрагмент са представом жене, чија фигуре понавља образац са поменутих умбријских радова, указује да су старија дела послужила уметнику као модел. Досале је приписан тзв. Мајстору ди Пађијано (Maestro di Paciano, активан у другој–трећој деценији XIV века), још једном умбријском сликару повезаном са фрањевцима, аутору дела нађеног у цркви Светог Антонија Падованског у селу Пађијано Векио код Перуђе, где је пренето из непознатог манастира.<sup>28</sup> Наведени примери упућују да је успех иконографског модела препалеолошког порекла у Умбрији повезан са ширењем фрањевачког реда, чији је центар била Базилика у Асизију.

Након Умбрије, ова верзија иконографије се, такође под утицајем Асизија, појавила и у Тоскани. Убрзо након Мајстора Светог Фрање, већ 1274. године, *Скидање с крста* је приказано у циклусу Страдања Христовог на бочним странама монументалног *Распећа* на дасци, чији су аутори Фирентинац Копо ди Марковалдо (Coppo di Marcovaldo, документован између 1260. и 1276), један од славних протагониста тосканског сликарства XIII века,<sup>29</sup> и његов син Салерно ди Копо (Salerno di Coppo, документован 1274) (сл. 6). Дело сачувано у катедрали у Пистоји мора се поистоветити са једним од два Распећа направљеним те године за цркву, и то вероватно оним нарученим за капелу Светог Михаила. На сцени, са сведеним бројем фигура сходно расположивом простору, приказана је Богородица како стоји иза распећа, надвијена над Сином, љубећи га и грлећи са обе руке. Јосиф Ариматејски је испред крста, мало померен удесно, док на бочним странама Свети Јован и Марија Магдалена својим гестовима подсећају на српску фреску. У дну клечи Никодим, држећи и чекић и клешта у рукама. Једна женска фигура прати уплакану Магдалену, која према новим схемама на српској фресци преводи јерусалим-

<sup>27</sup> В. нап. 25 .

<sup>28</sup> Zappasodi 2012: 163, са старијом литературом.

<sup>29</sup> Nagatsuka 1979: 59, type XVII–503.



6. Копо ди Марковалдо и Салерно ди Копо, *Скидање с крста*, део *Распећа*, Катедрали у Пистоји, око 1275. године ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coppo\\_di\\_marcovaldo\\_e\\_salerno\\_di\\_coppo,\\_crocifisso\\_con\\_storie\\_della\\_passione,\\_1275,\\_07\\_deposizione.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coppo_di_marcovaldo_e_salerno_di_coppo,_crocifisso_con_storie_della_passione,_1275,_07_deposizione.jpg), 10. 12. 2022)

6. Coppo di Marcovaldo and Salerno di Coppo, *Descent from the Cross*, a part of the *Crucifix*, Cathedral in Pistoia, c. 1275 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coppo\\_di\\_marcovaldo\\_e\\_salerno\\_di\\_coppo,\\_crocifisso\\_con\\_storie\\_della\\_passione,\\_1275,\\_07\\_deposizione.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coppo_di_marcovaldo_e_salerno_di_coppo,_crocifisso_con_storie_della_passione,_1275,_07_deposizione.jpg), 10. 12. 2022)

one of the famous protagonists of the Tuscan 13<sup>th</sup>-century painting,<sup>29</sup> and his son Salerno di Coppo (documented in 1274) (fig. 6). The work preserved at the cathedral in Pistoia must be identified with one of the two *Crucifixes* made for the church that year and this was probably the one ordered for the Chapel of Saint Michael. The scene, with a reduced number of figures according to the available space,

<sup>29</sup> Nagatsuka 1979: 59, type XVII–503.



7. *Скидање с крста*, Крипта Катедрале у Сијени, осма деценија XIII века ([https://operaduomo.siena.it/wp-content/uploads/2022/04/circolo\\_pittorico-1024x580.jpg](https://operaduomo.siena.it/wp-content/uploads/2022/04/circolo_pittorico-1024x580.jpg), 19. 8. 2023)

7. *Descent from the Cross*, Crypt of the Siena Cathedral, eight decade of the 13<sup>th</sup> century ([https://operaduomo.siena.it/wp-content/uploads/2022/04/circolo\\_pittorico-1024x580.jpg](https://operaduomo.siena.it/wp-content/uploads/2022/04/circolo_pittorico-1024x580.jpg), 19. 8. 2023)

ске жене. На златној позадини, грађевине приказане синтетички појављују се у функцији сценографије, сходно традицији византијских модела, коју је овај сликар добро познавао.

У тосканском географском и културном миљеу, истих седамдесетих година у којима је овај иконографски образац био популаран, важно оживљавање теме види се на оштећеној слици из Пинакотеке у Сијени – граду у коме је у овом периоду владала гвелфска странка, чврсто повезана са фрањевцима – атрибуираној Дијетисалвију ди Спеме (Dietisalvi di Speme, документован 1250–1291), некада делу чувеног Досала ди Бадија Арденга,<sup>30</sup> но пре свега на фресци која представља монументалну верзију сцене и

shows the Mother of God standing behind the crucifix, bending over her Son, kissing him and embracing him with both arms. Joseph of Arimathea is in front of the cross, a little moved to the right, while on the flanks with their gestures Saint John and Mary Magdalene are reminiscent of the Serbian fresco. Nicodemus is kneeling at the bottom, holding a hammer and pliers in his hands. A female figure follows the crying Magdalene who according to the new schemes on the Serbian frescoes leads the women of Jerusalem. On the gold background, the buildings depicted synthetically represent the scenography, in accordance with the Byzantine models' tradition, which this painter knew well.

In the Tuscan geographic and cultural setting, during the same 1270s in which this iconographic pattern was popular, an important revival of the theme may be seen on a damaged painting from the National Art Gallery of Siena – the city which in this period was ruled by the Guelph party, firmly associ-

<sup>30</sup> Nagatsuka 1979: 5, 59–60, type XVII–509; Пајић, Дамико 2020: 189–190. Не треба заборавити да је на везе са фреском из Милешеве међу првима указао Радојчић 1963: 26–27, нап. 2.

део је циклуса Страдања Христовог, откривеног почетком овог века у тзв. Крипти Катедрале у Сијени (осма деценија XIII века) (сл. 7).<sup>31</sup> Ово је најмонументалније остварење међу познатим делима, у коме односи са византијским прототипом, посведоченим у Милешеви, показују директне везе, не само иконографске већ и формалне, иако преведене на нови језик готичког стила. Овој слици је у више наврата с правом придаван велики значај управо због тананих контаката са референтним моделом, који сугеришу присуство размене, директне или уз посредовање, са другом обалом Јадрана.

У другој половини XIII века сведочанства о транспоновању и реадaptацији елемената преузетих из различитих византијских модела комнинске и препалеолошке уметности, тада присутних у Италији, иако са знатним отклоном од модела, виде се на делима насталим у Емилији-Ромањи. Познавање узора из Асизија показује тзв. Мајстор из Фаенце (Maestro di Faenza, активан у другој половини XIII века), на слици која је некада чинила досале, сачуваној у Националној пинакотеци у Болоњи (сл. 8), највероватније фрањевачкој наруџбини.<sup>32</sup> На њој су, иако транскрибоване на другом ликовном језику, фигуре присутне у зрелој верзији познатој из Милешеве, укључујући Магдалену и две побожне жене, обе приказане на левој страни. Но, неки елементи, као што је положај Христовог тела, мање савијеног, и став Богородице, која стоји испред Сина, прихватајући његово тело одоздо, имају другачије порекло, указујући на иконографију која карактерише, нпр. македонски прототип из Нереза. Овакве варијације представљају још једну карику у реконструкцији путева доласка *Скидања с крста* у Италију.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> За циклус в. Bagnoli 2003: 105–145. За питање аутора фресака в. Giorgi 2003: 3–43, са старијом литературом. О везама са Милешевом в. D'Amico 2004: 187–209; D'Amico 2016: 390–394, fig. 1; Дамико, Пајић 2017: 240–241.

<sup>32</sup> Nagatsuka 1979: type XVI–605; Дамико, Пајић 2019: 27–42, сл. 2, са библиографијом о овом сликару.

<sup>33</sup> Старији истраживачи сматрају да ово дело припада венецијанском окружењу, препознајући везе са фреском у цркви Светих апостола у овом граду, из раног XIV века, Bettini 1944: 28; Lazarev 1965: 20. На умбријске утицаје, са закаснелим позивањем, након неколико деценија, на Мајстора Светог Фрање, указано је недавно, заједно са могућим везама са Мајстором из Героне (активан у другој половини XIII века), експонентом тзв. другог болоњског стила, у чијим минијатурама се могу препознати значајни утицаји савремене византијске уметности, в. Giorgi 2004: 48–51, бр. 5.

ated with the Franciscans – attributed to Dietisalvi di Speme (documented in 1250–1291), previously a part of the famous Dossal from Badia Ardenga,<sup>30</sup> but primarily on a fresco that represents a monumental version of the scene as a part of the Passion of Christ cycle discovered at the beginning of this century in the so-called Crypt of the Siena Cathedral (eighth decade of the 13<sup>th</sup> century) (fig. 7).<sup>31</sup> This is the most monumental creation among the known works in which the relations with the Byzantine prototype, as testified to at Mileševa, show direct links, not only the iconographic, but also the formal ones, although translated into the new language of the Gothic style. This painting has been given major importance on several occasions precisely because of the fine contacts with the reference model which suggest the presence of exchange, either direct or through artistic works from the other coast of the Adriatic.

In the second half of the 13<sup>th</sup> century, the testimonies about the transposition and re-adaptation of the elements taken over from different Byzantine models of the Komnenian and pre-Palaiologan arts, present in Italy at the time, although with a important different from the model, can be seen in the works created in Emilia-Romagna. Full knowledge of the model from Assisi is visible in the case of the so-called Master of Faenza (Maestro di Faenza, active in the second half of the 13<sup>th</sup> century) on a painting that used to constitute a dossal, preserved at the National Art Gallery of Bologna (fig. 8), most likely a Franciscan commission.<sup>32</sup> Although transcribed in a different artistic language, the figures on it are present in a mature version known from Mileševa, including Magdalene and two pious women, both depicted on the left side of the composition. However, some elements, such as the position of the body of Christ, less bent, and the posture of the Mother of God who is standing in front of her Son receiving his body from below, have a different origin, thus pointing to the iconography that is characteristic of the, for instance, Macedonian prototype used on the fresco in Nerezi. Such variations represent yet

<sup>30</sup> Nagatsuka 1979: 5, 59–60, type XVII–509; Пајић, Дамико 2020: 189–190. It should not be forgotten that among the first scholars to point out the links with the fresco from Mileševa was Радојчић 1963: 26–27, note 2.

<sup>31</sup> For the cycle, see Bagnoli 2003: 105–145. For the question about the author of the frescoes, see Giorgi 2003: 3–43, with older literature. About the links with the fresco from Mileševa, see D'Amico 2004: 187–209; D'Amico 2016: 390–394, fig. 1; Дамико, Пајић 2017: 240–241.

<sup>32</sup> Nagatsuka 1979: type XVI–605; Дамико, Пајић 2019: 27–42, fig. 2, with the bibliography about this painter.



8. Мајстор из Фаенце, *Скидање с крста*, део досала, Национална галерија у Болоњи, друга половина XIII века (Љубазношћу Националне галерије у Болоњи / Courtesy of the National Art Gallery of Bologna-Ministry of Culture)

8. Maestro di Faenza, *Descent from the Cross*, part of the *dossal*, National Art Gallery of Bologna, second half of the 13<sup>th</sup> century (Courtesy of the National Art Gallery of Bologna-Ministry of Culture)

Верзије које са више верности копирају пре-палеолошке моделе могу се наћи у уметности XIII века и у Венету и Венецији. На најважнијем споменику града, Базилици Светог Марка, чији су мозаици настајали sukcesивно, у дугом временском периоду, захваљујући атељеима који су неговали различите уметничке традиције и изразе, ова сцена, смештена у прву лунету са јужне стране горњег реда, посвећеног христовим епизодама, добила је престижно место у програму декорације западне фасаде.<sup>34</sup> Израда мозаика, од стране мајстора подједнако

another link in the reconstruction of the route that brought the *Descent from the Cross* to Italy.<sup>33</sup>

The versions that reproduce the pre-Palaiologan models with more accuracy may be found in the 13<sup>th</sup>-century art both in Veneto and in Venice. In the case of the most important monument in the city, the Basil-

<sup>34</sup> Nagatsuka 1979: 59, type XVII-502; Demus 1984: 194–196, 210; Demus 1984a: pl. 343; Zuliani 1986: 174; Guerzi 2007: 141, nap. 40.

<sup>33</sup> Earlier scholars maintain that this work belongs to the Venetian setting, recognising the links with a fresco at the Holy Apostles Church in this city, from the early 14<sup>th</sup> century, Bettini 1944: 28; Lazarev 1965: 20. The Umbrian influences, with late linking, after several decades, to Maestro di San Francesco, have been pointed out recently, together with the possible links with Maestro di Gerona (active in the second half of the 13<sup>th</sup> century), a representative of the so-called “other Bologna style” in the miniatures of which it is possible to recognise significant influences of the contemporary Byzantine art, see Giorgi 2004: 48–51, no. 5.

заинтересованог за савремене византијске колико и западне тенденције, по општем мишљењу смештена је у трећу четвртину XIII века – то су исте године када су у Умбрији, под утицајем фреске у Асизију, настале прве верзије теме. Од циклуса на фасади из истог времена у изворном облику сачуван је само *Сцџрашни суд* изнад улаза, драгоцено сведочанство о стилу некадашњих композиција. Од несталог *Скидања с крстџа* остао је само приказ на слици са *Процесијом Часног крстџа на Тргу Светџог Марка*, коју је 1496. године, пре реновирања цркве, насликао Ђентиле Беллини (Gentile Bellini, 1429–1507).<sup>35</sup> Захваљујући уметниковом наглашеним смислу за детаље и реализам, репродукција показује да је изгубљени мозаик понављао све главне иконографске мотиве присутне на милешевској фресци у трећој деценији XIII века: од положаја Христовог тела и Јосифа из Ариматеје, од става Никодима и приказа Богородице и Магдалене. Једина разлика у односу на познате узорџ огледа се у појави центуриона, изолованог на десном делу композиције.<sup>36</sup>

Овој теми су посвећене и друге слике из XIII и с почетка XIV века настале у Венету, у којима се осећа познавање верзије сачуване у Милешеви, посредством мозаика на Базилици Светог Марка. Елементи са српске фреске, уз јаке романичке конотације, препознају се на живопису на десној половини унутрашње стране фасаде у цркви Светог Бенедикта у Падови,<sup>37</sup> из последње две деценије XIII века, и на диптиху који је око 1290–1296. године изведен по наруџбини Андреја Угарског, сада у Историјском музеју у Берну.<sup>38</sup> На директније позајмице из милешевске иконографије научници су указали и на слици сада у Мејдстон музеју – Уметничкој галерији Бентлиф у градићу Мејдстон у Кенту.<sup>39</sup> Малих димензија, можда део веће целине, ово дело непознатог порекла већ приписано тосканском мајстору блиском Чимабуу, данас се повезује са Венетом, и то са анонимним мајстором који је око прве деценије XIV века осликао

<sup>35</sup> Guerzi 2007: 141, fig. 12.

<sup>36</sup> Demus 1984: 195–196, посебно се бавио појавом и значењем центуриона.

<sup>37</sup> Guerzi 2007: 141, fig. 15; Bossetto 2011: 72, fig. 21, са библиографијом.

<sup>38</sup> Nagatsuka 1979: 59, type XVII–505; Guerzi 2007: 141, fig. 14.

<sup>39</sup> Guerzi 2007: 138, 140, fig. 1.

ica of Saint Mark, the mosaics of which were created successively, over a long period of time, thanks to the workshops that followed different artistic traditions and expressions, this scene, placed in the first lunette on the south side of the upper row, dedicated to the Christological episodes, was given a prestigious position within the programme of the west facade decoration.<sup>34</sup> According to the generally accepted opinion, the creation of the mosaic, by a master equally interested in the contemporary Byzantine traditions and in the Western ones, is dated back to the third quarter of the 13<sup>th</sup> century – these are the same years when, under the influence of the fresco in Assisi, the first versions of the theme were created in Umbria. Out of the cycle on the facade from the same time period, only the *Last Judgment* above the entrance has been preserved in its original form, thus constituting a valuable testimony about the style of the former compositions. Out of the disappeared *Descent from the Cross*, the only depiction left is on a painting with the *Procession in St. Mark's Square*, created in 1496, before the renovation of the church, by Gentile Bellini (1429–1507).<sup>35</sup> Thanks to the artist's outstanding sense for details and realism, the reproduction shows that the lost mosaic repeated all of the main iconographic motifs present in the fresco at Mileševa in the third decade of the 13<sup>th</sup> century: the position of the body of Christ and Joseph of Arimathea, the posture of Nicodemus and the depiction of the Mother of God and Magdalene. The only difference in relation to the well-known models is the appearance of a centurion, isolated on the right side of the composition.<sup>36</sup>

Other paintings from the 13<sup>th</sup> century and the beginning of the 14<sup>th</sup> century created in Veneto were also dedicated to this theme and they reflect the knowledge of the version preserved at Mileševa, through the mosaic from the Basilica of Saint Mark. The elements from the Serbian fresco, along with some strong Romanesque connotations, can be recognised in a wall painting on the right half of the interior side of the facade at the Church of Saint Benedict in Padua,<sup>37</sup> from the last two decades of the 13<sup>th</sup> century, and on a diptych that was created around 1290–1296 at the orders of Andrew II of Hungary, now kept at the Bern Histor-

<sup>34</sup> Nagatsuka 1979: 59, type XVII–502; Demus 1984: 194–196, 210; Demus 1984a: pl. 343; Zuliani 1986: 174; Guerzi 2007: 141, note 40.

<sup>35</sup> Guerzi 2007: 141, fig. 12.

<sup>36</sup> Demus 1984: 195–196, studied in particular the phenomenon and the meaning of the centurion.

<sup>37</sup> Guerzi 2007: 141, fig. 15; Bossetto 2011: 72, fig. 21, with bibliography.

фреске у капели Дото Еремитске цркве у Падови, уништене у бомбардовању током Другог светског рата, по којој је и назван (*Maestro della cappella Dotto*, активан између 1270. и 1318).<sup>40</sup> Познавање византијског прототипа, присутног у Милешеви, евидентно је: Магдалена је погнута над опуштеном Христовом руком, иза ње је оштећена фигура побожне жене. Богородица стоји на столици и спушта главу ка Сину; Јосиф из Ариматеје, испред крста, подупире укосо положено тело, већ делимично отковано; Никодим уклања клинове са стопала; са десне стране, Јован се нагиње да пољуби другу руку Спаситељу, а иза њега је женска фигура. Међу венецијанским верзијама ова је, и поред малих димензија, највернија моделу, са кога понавља положај и став фигура.

За разумевање путева којима су крајем XII и почетком XIII века у Италију могли да стигну византијски модели, уз могуће посредовање византијске Македоније и немањихке Србије, иконографија представе *Скидања с крста* представља значајан пример.

Како што су показали истраживачи који су посветили пажњу овој теми, у средишњим деловима Апенинског полуострва – посебно у Умбрији и у Тоскани – осећали су се утицаји византијске иконографске редакције посведочене у Милешеви. Научници су сагласни да је таквом ширењу могло допринети преузимање ове „модерне“ интерпретације чувене иконографије од стране нових црквених редова, посебно фрањеваца.<sup>41</sup> На то упућује чињеница да се модел препалеолошког порекла појавио најпре на фресци Мајстора Светог Фрање, изведеној највероватније шездесетих година XIII века у Доњој цркви Базилике Светог Фрање у Асизију, најзначајнијем фрањевачком центру. У новијој литератури посвећеној циклусу Христових страдања у контексту уметничких остварења у Асизију, уз утицаје савремене западне уметничке културе идентификоване су и иновативне сугестије пореклом из Византије, које су могле да стигну посредством балканских земаља и Јадранског приморја, као природног моста између Истока и Запада. С тим у вези, није случајно што се серија слика на којима се појављује препалеолошког порекла појавио најпре на фресци Мајстора Светог Фрање, изведеној највероватније шездесетих година XIII века у Доњој цркви Базилике Светог Фрање у Асизију, најзначајнијем фрањевачком центру. У новијој литератури посвећеној циклусу Христових страдања у контексту уметничких остварења у Асизију, уз утицаје савремене западне уметничке културе идентификоване су и иновативне сугестије пореклом из Византије, које су могле да стигну посредством балканских земаља и Јадранског приморја, као природног моста између Истока и Запада. С тим у вези, није случајно што се серија слика на којима се појављује препалеолошког порекла појавио најпре на фресци Мајстора Светог Фрање, изведеној највероватније шездесетих година XIII века у Доњој цркви Базилике Светог Фрање у Асизију, најзначајнијем фрањевачком центру.

<sup>40</sup> За атрибуцију в. Boskovits 1990: 130–137, 219.

<sup>41</sup> На везу теме *Скидања с крста* са фрањевачким редом указује Nagatsuka 1979: 60.

ical Museum.<sup>38</sup> Scholars have also pointed out some more direct borrowings from Mileševa iconography in a painting kept now at Maidstone Museum – the Bentlif Art Gallery in a small town of Maidstone in Kent.<sup>39</sup> Of small dimensions, perhaps a part of a larger ensemble, this work of unknown origin already attributed to a Tuscan master close to Cimabue is nowadays linked to Veneto, more specifically to an anonymous master who around the first decade of the 14<sup>th</sup> century painted frescoes at the Dotto Chapel of the Church of the Eremitani in Padua, destroyed in the WWII bombardment, which rendered him the name – the Master of the Dotto Chapel (*Maestro della cappella Dotto*, active between 1270 and 1318).<sup>40</sup> There is evident knowledge of the Byzantine prototype, present in Mileševa: Magdalene is bending over the lax hand of Christ, with a damaged figure of a pious woman behind her. The Mother of God is standing on a stool and is bending her head towards her Son; Joseph of Arimathea, in front of the cross, is supporting the obliquely laid body, already partially detached; Nicodemus is removing the nails from the feet; on the right-hand side, John is bending to kiss the other hand of the Saviour and behind him there is a female figure. Despite its small dimensions, among the Venetian versions this one is most similar to the model, by repeating the positions and postures of the figures.

In order to understand the ways in which Byzantine models could reach Italy at the end of the 12<sup>th</sup> and the beginning of the 13<sup>th</sup> century, with a possible intermediary role of the Byzantine Macedonia and the Nemanides Serbia, the iconography of the depiction of the *Descent from the Cross* constitutes a significant example.

As it has been shown by the scholars who have studied this theme, the central parts of the Apennine Peninsula – especially Umbria and Tuscany – felt the influence of the Byzantine iconographic redaction found in Mileševa. The scholars agree that such influence may have been contributed to by the taking over of this “modern” interpretation of the famous iconography by new ecclesiastical orders, especially the Franciscans.<sup>41</sup> This is pointed to by the fact that a model of pre-Palaiologan origin appeared first on a fresco by the Master of Saint Francis, created most likely during the 1260s in the Lower Church of the

<sup>38</sup> Nagatsuka 1979: 59, type XVII–505; Guerzi 2007: 141, fig. 14.

<sup>39</sup> Guerzi 2007: 138, 140, fig. 1.

<sup>40</sup> For the attribution, see Boskovits 1990: 130–137, 219.

<sup>41</sup> The link between the *Descent from the Cross* theme and the Franciscan order is pointed out by Nagatsuka 1979: 60.

леолошка верзија *Скидања с крста* везује за Умбрију и Тоскану, чија је уметност била под директним утицајем Базилике у Асизију, мајке-цркве фрањевачког реда, одакле су зрачили утицаји ка другим италијанским територијама и школама.

Поред тога, треба нагласити да је на сликарским целинама са верзијом *Скидања с крста* насталом по узору на Милешеву и њеним умбријским транскрипцијама често приказана још једна тема чврсто повезана са фрањевачким редом. То је сцена *Свлачење Христове одеће*.<sup>42</sup> Композиција са овом иконографијом насликана је међу фрескама Мајстора Светог Фрање у Доњој цркви у Асизију<sup>43</sup> и на досалу изведеном од стране Мајстора из Фарнета.<sup>44</sup> Иако иконографија *Свлачења Христове одеће* није директно преузета из византијске уметности, што је био случај са темом *Скидања с крста*, истраживачи су њено порекло повезали са сценама развијеним у православној традицији, и то *Пријеме крста* и *Пењања на крст*, присутним у италијанским редакцијама источних модела, претежно на делима фрањевачког порекла.<sup>45</sup> Управо се због појаве теме *Пењања на крст*, уз *Скидања Христове одеће*, сматра да је и досале из Бадија Арденге био намењен некој фрањевачкој цркви.<sup>46</sup> С друге стране, појава композиције *Свлачење Христове одеће*, поред *Скидања с крста*, на једном од дела које је насликао Мајстор из Фаенце у Ромањи, сведочи да се снажни утицај фрањевачких модела проширио и ван централне Италије.<sup>47</sup> Како потврђују наведени примери, верзије препалеолошке иконографије *Скидања с крста* налазе се и у Венету, где је ова композиција била приказана на најважнијем венецијанском споменику – Базилици Светог Марка. Отворено је питање како се тема појавила у граду на лагуни. Можда је пре-

<sup>42</sup> За ове теме у контексту фрањевачке идеологије в. Derbes 1996: 138–145, 149–153. Такође, за *Свлачење Христове одеће* в. Дамико, Пајић 2019: 38–40, са основном литературом.

<sup>43</sup> Derbes 1996: 138–139, fig. 82, 141, 149.

<sup>44</sup> Derbes 1996: 140, fig. 3.

<sup>45</sup> О утицају наведених сцена на формирање иконографије *Свлачења Христове одеће* в. Derbes 1996: 142–149. За тему *Пењања на крст* в. Derbes 1995: 110–131; Derbes 1996: 145–157; Пајић, Дамико 2020: 190–202, са одабраном библиографијом.

<sup>46</sup> Пајић, Дамико 2020: 190–196, 201–202.

<sup>47</sup> Derbes 1996: 141; Дамико, Пајић 2019: 37–40.

Basilica of Saint Francis in Assisi, the most important Franciscan centre. The newer literature dedicated to the Passion of Christ cycle in the context of the artistic creations in Assisi, along with the influence of the contemporary western artistic culture, have also identified some innovative suggestions originating in Byzantium that may have come here through the Balkan lands and the Adriatic littoral, as a natural bridge between the East and the West. In connection with this, it is no coincidence that a series of paintings that show the pre-Palaiologan version of the *Descent from the Cross* is linked to Umbria and Tuscany, the art of which was under the direct influence of the Basilica in Assisi, the mother-church of the Franciscan order, from which the influences radiated towards the other Italian territories and art schools.

In addition, it needs to be emphasised that the painting ensembles with a version of the *Descent from the Cross* created after the Mileševa's model and its Umbrian transcriptions often depicted yet another theme strongly linked to the Franciscan order. It is the scene of the *Disrobing of Christ*.<sup>42</sup> A composition with this iconography was painted among the frescoes executed by the Master of Saint Francis in the Lower Church in Assisi<sup>43</sup> and on a dossal executed by the Master of Farneto.<sup>44</sup> Although the iconography of the *Disrobing of Christ* was not directly taken over from the Byzantine art, as was the case with the *Descent from the Cross*, the scholars have linked its origin to the scenes developed within the Orthodox tradition, the *Preparation of the Cross* and the *Ascent of the Cross*, present in the Italian redactions of the Eastern models, primarily in the works of Franciscan origin.<sup>45</sup> It is precisely because of the appearance of the *Ascent of the Cross*, along with the *Disrobing of Christ*, that it is believed that the dossal from Badia Ardenga was dedicated to a Franciscan church.<sup>46</sup> On the other hand, the appearance of the *Disrobing of Christ* composition, alongside the *Descent from the Cross*, in one of the works done by the Master of Faenza in Romagna, testifies to the fact that the powerful influence of the

<sup>42</sup> For these themes within the context of the Franciscan ideology, see Derbes 1996: 138–145, 149–153. Also, for the *Disrobing of Christ*, see Дамико, Пајић 2019: 38–40, with basic literature.

<sup>43</sup> Derbes 1996: 138–139, figs. 82, 141, 149.

<sup>44</sup> Derbes 1996: 140, fig. 3.

<sup>45</sup> About the impact of the given scenes on the forming of the iconography of the *Disrobing of Christ*, see Derbes 1996: 142–149. For the theme of the *Ascent of the Cross*, see Derbes 1995: 110–131; Derbes 1996: 145–157; Пајић, Дамико 2020: 190–202, with selected bibliography.

<sup>46</sup> Пајић, Дамико 2020: 190–196, 201–202.

узета директно из византијских центара, вековима директно повезаних са Венецијом, или посредством Балкана, укључујући и српске земље, са којима је Серенисима одржавала снажне везе током XIII века. Не може се у потпуности искључити ни да је њена појава последица кружења модела који су у средњој Италији ширили фрањевци као резултат заједничког поштовања савремених прототипова преузетих из византијске уметности.

И поред многих непознаница, може се закључити да је прихватању и ширењу византијског препалеолошког модела значајно, ако не и пресудно, допринео фрањевачки ред, чији су припадници били активни на обе обале Јадранског мора – као што је то случај и са другим темама из циклуса Христовог Страдања и самог *Распећа Христовог*,<sup>48</sup> у контексту оновремених политичких и друштвених прилика, те да је ширење ових утицаја била последица не само директних односа између Истока и Запада, већ и струјања уметничких идеја и подстицаја унутар самог Апенинског полуострва, у заједничкој преради модела чија је иновативна функција препозната.

\*

Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/200198).

<sup>48</sup> За улогу фрањевачког реда у иконографском уобличавању догађаја који су се одиграли пре *Распећа Христовог* под византијским утицајем в. Derbes 1996. У истом смислу за сцену *Распећа Христовог* в. Joubert, Caillet 2018: 1–22.

Franciscan models spread also outside central Italy.<sup>47</sup> As corroborated by the given examples, the versions of the pre-Palaiologan iconography of the *Descent from the Cross* may also be found in Veneto where this composition was depicted at the most important Venetian monument – the Basilica of Saint Mark. It remains an open question how this theme appeared in the city in the lagoon. Perhaps it was taken over directly from the Byzantine centres, or through the Balkans, including also the Serbian lands, with which La Serenissima maintained strong links during the 13<sup>th</sup> century. It cannot be fully discarded either that its appearance was a consequence of the circulation of the models that were spread throughout central Italy by the Franciscans as a result of the common veneration of contemporary prototypes taken over from the Byzantine art.

Despite the many unknowns, it may be concluded that the acceptance and the spreading of the Byzantine pre-Palaiologan model was significantly, if not even decisively, contributed to by the Franciscan order the members of which were active on both coasts of the Adriatic Sea – as was the case with the other themes from the Passion of Christ cycle including the *Crucifixion of Christ*,<sup>48</sup> in the context of the ongoing political and social circumstances. Additionally, the spreading of these influences was a consequence not only of the direct links between the East and the West, but also of the dissemination of artistic ideas and inspiration within the Apennine Peninsula itself, in a general re-working of the model whose innovative function was recognised and appreciated.

\*

The research presented in the paper was financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia (Agreement on the implementation and financing of the scientific and research work of the SRO in 2022, no. 451-03-68/2022-14/200198).

<sup>47</sup> Derbes 1996: 141; Дамико, Пајић 2019: 37–40.

<sup>48</sup> About the role of the Franciscan order in the iconographic shaping of the events that took place before the *Crucifixion of Christ* under the Byzantine influence, see Derbes 1996. In the same terms, about the *Crucifixion of Christ*, see Joubert, Caillet 2018: 1–22.

**Списак референци / Reference List:****Литература / Literature:**

- Војводић Д. 2019, *Ка царском досијојансјиву краљевске власи. Владарске инсигније и идеологија у доба првих Немањића*, Краљевство и архиепископија у српским и поморским земљама Немањића, ур. Љ. Максимовић, С. Пириватрић, Београд, 315–354.
- Д’Амико Р. 2008, *Богородица Пелагонийица Ђованија да Риминија у Фаенци и културна размена дуж Јадрана у XIII и XIV веку*, Саопштења XL, 61–76.
- Д’Амико Р. 2013, *Милешевско сликарство и њихови евројске културе између Исиока и Зајада у 13. веку*, Осам векова манастира Милешеве, I, Пријепоље, 355–368.
- Дамико Р., Пајић С. 2014, *Иконографски утицаји византијског и балканског порекла у сликарству 13. и 14. века у Ромањи и у Риминију*, Ниш и Византија XII, ур. М. Ракоција, Ниш, 443–456.
- Дамико Р., Пајић С. 2017, *Између Исиока и Зајада: Дучо ди Бонинсења. Прилог иконографским размајрањима вишража катедрале у Сијени*, Ниш и Византија, XV, ур. М. Ракоција, Ниш, 239–252.
- Дамико Р., Пајић С. 2019, *Маестро ди Фаенца: уметничке везе између Исиока и Зајада у XIII веку*, Саопштења LI, 27–44.
- Пајић С., Дамико Р. 2020, *Досале ди Бадија Арденга: везе италијанске и балканске уметности крајем XIII – почетком XIV века*, Наука без граница III, књ. 3. Историја света и уметности, ур. Б. Зарковић, Д. Тешић Радовановић, Косовска Митровица, 181–209.
- Пајић С., Дамико Р. 2023, *Уметничко-историјске везе крајем 13. и почетком 14. века: заједничке теме у српској и италијанској уметности*, Краљ Милутин и доба Палеолога. Историја, књижевност, културно наслеђе, ур. Ј. Ђирић, Београд, 579–605.
- Радојчић С. 1963, *Милешева*, Београд.
- \*
- Bagnoli A. 2003, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, Sotto il Duomo di Siena, ed. R. Guerrini, Genova, 105–145.
- Belting H. 1980–1981, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, *Dumbarton Oaks Papers* 34–35, 1–16.
- Belting H. 1990, *The Image and Its Public in the Middle Age. Form and Function of Early Paintings of the Passion*, New York.
- Bettini S. 1944, *Mosaici antichi di San Marco*, Venezia.
- Boskovits M. 1973, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Firenze.
- Boskovits M. 1990, *Master of the Dotto Chapel*, The Thyssen Bornemisza collection, Early Italian Painting 1290–1470, London.
- Bossetto F. L. 2011, *A ovest di Bisanzio: riflessi veneziani del classicismo balcanico e metropolitano del XIII secolo*, Bellezza e tradizione – Un nuovo modo di vedere le cose, eds. E. Centis et al., Castelbolognese, 177–188.
- Cozzi E. 2010, *Gli affreschi della cripta di Aquileia*, *Antichità altoadriatiche* LXIX/II, 489–520.
- Cutler A. 1987, *Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature*, *Dumbarton Oaks Papers* 41, 145–154.
- Cvetković B. 2010, *Franciscan and Medieval Serbia: The Evidence of Art*, *Ikon* 3, 247–260.
- D’Amico R. 2002, *Appunti sui rapporti tra la Serbia dei Nemanja, i Balcani e le culture della penisola italiana nel secolo XIII: ancora tra le due sponde dell’Adriatico*, Il Trecento adriatico – Paolo Veneziano e la pittura tra Occidente e Oriente, eds. F. Flores D’Arcais, G. Gentili, Cinisello Balsamo, 57–63.
- D’Amico R. 2004, *Percorsi iconografici e artistici tra ‘200 e ‘300. Da Siena a Bologna*, *Strenna storica bolognese* 54, 187–209.
- D’Amico R. 2006, *Sul crinale tra Oriente e Occidente. L’arte nella Serbia del ‘200 come ponte tra culture*, L’altra guerra del Kosovo. Il patrimonio della cristianità serbo-ortodossa da salvare, ed. L. Zanella, Padova, 89–111.
- D’Amico 2016, *Duccio e la pittura senese del XIII secolo: il dialogo con i nuovi percorsi dell’arte bizantina e l’incontro con il mondo gotico*, *Зборник Народног Музеја* 22/2, 389–410.
- Demus O. 1984, *The Mosaics of San Marco in Venice. The Thirteenth Century*, Textes, 2, vol. 1, Chicago–London.
- Demus O. 1984, *The Mosaics of San Marco in Venice. The Thirteenth Century*, Plates, 2, vol. 2, Chicago–London.
- Derbes A. 1995, *Images East and West: the Ascent of the Cross*, The Sacred Image East and West, eds. R. Ousterhout, L. Brubaker, Chicago, 110–131.
- Derbes A. 1996, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge.
- Giorgi S. 2003, *Dietisalvi di Speme. Duccio. Alle origini della pittura senese*, eds. A. Bagnoli et al., Cinisello Balsamo, 34–43.
- Giorgi S. 2004, *Maestro di Faenza*, *Pinacoteca Nazionale di Bologna / Catalogo generale*, 1, Dal Duecento a Francesco Francia, eds. J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Padova, 48–51.

- Grondijs H. 1940, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Bruxelles–Leyden.
- Guerzi C. 2007, *Per la pittura veneziana del Duecento: un'inedita "Depositio Christi"*, *Arte veneta* 64, 138–152.
- Joubert E., Caillet J. P. 2018, *Byzantine Sources of the Crucifixion in Italy. Revising the Role of the Mendicants*, *Rivista d'arte V serie*, vol. VIII, 1–22.
- Kartsonis A. 1994, *The Emancipation of the Crucifixion*, *Byzance et les images*, eds. A. Guillou, J. Durand, Paris, 153–187.
- Lazarev V. 1965, *Storia della pittura bizantina*, Torino.
- Maguire H. 1977, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, *Dumbarton Oaks Papers* 31, 125–174.
- Maguire H. 1981, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton.
- Millet G. 1916, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIV, XV et XVII siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine e du Mont-Athos*, Paris.
- Nagatsuka Y. 1979, *Descent de croix. Son développement iconographique des origines jusq' à la fin du XIV siècle*, Tokio.
- Pace V. 2004–2005, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di 'maniera greca' in Veneto e in Emilia*, *Зорграф* 30, 63–80.
- Parker E. C. 1975, *The Descent from the Cross: Its Relation to the Extra-Liturgical Depositio Drama* [докторска дисертација].
- Picchiarelli V. 2018, *Maestro del Farneto*, *Capolavori del Trecento / Il cantiere di Giotto / Spoleto e l'Appennino*, eds. V. Garibaldi, A. Delpriori, Perugia, 212–215.
- Sinkević I. 2000, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: architecture, programme, patronage*, Wiesbaden, 2000.
- Schiller G. 1972, *Iconography of Christian Art*, Vol. II, *The Passion of Jesus Christ*, London – New York.
- Thode H. 1885, *Franz von Assisi und der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin.
- Weitzmann K. 1961, *The Origin of the Threnos*, *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, ed. M. Meiss, New York, 476–490.
- Zappasodi E. 2012, *Maestro di San Francesco. Dal visibile all'indicibile. Crocefissi ed esperienza mistica in Angela da Foligno*, eds. M. Bassetti, B. Toscano, Spoleto, 159–170.
- Zervou Tognazzi I. 1990, *Deesis. Interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina*, *Constantinopoli e l'arte della province orientali*, eds. A. G. Guidobaldi, C. Barsanti, F. De Maffei, Roma, 394–395.
- Zuliani E. 1986, *Il Duecento a Venezia*, *La pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, Milano, 172–175.