

Роза Д'Амико, Сања Р. Пајић
Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

ТРИПТИХ ИЗ ФОРЛИЈА - прилог проучавању уметничке размене између Истока и Запада –

Подстакнута историјским околностима, а пратећи економске интересе и трговачке везе, размена култура и уметничких тенденција између обала Јадранског мора посебно је била снажна током 13. и почетком 14. века. Међу делима насталим у западној хемисфери али са јаким утицајима православне уметности, посебно балканских споменика, налази се и триптих из Форлија.

Кључне речи: интеркултурална размена, триптих из Форлија, паљото Хосмер, триптих св. Кјаре

Укрштање западних уметничких традиција са византијском – непосредно, путем директне размене, појачано захваљујући историјским околностима, или посредно, преко центара који су били изложени обостраним утицајима, као што су градови на источној обали Јадранског мора, међу којима се свакако истиче Дубровник – посебно је било снажно током 13. и почетком 14. века (R. D'Amico 2007a: 9–25).¹ Иако су главну улогу са италијанске стране имали центри попут Пизе, Пуље и, нарочито, Венеције, захваљујући тесним везама са балканским центрима, византијски утицај осетио се и у другим областима. Блиске односе, нарочито у 14. веку, неговали су ромањолска лука Римини и град Дубровник, за који се иначе поуздано зна да је одржавао и везе са главном луком на италијанском средишњем Јадрану, Анконом, у оближњој провинцији Марке. О овој размени, као и о везама са областима унутар Емилије током првих деценија 14. века, сведочи и активност сликара Николе да Болоња, потврђена у Далмацији (V. J. Đurić 1974: 158–159).

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



Триптих, Пинакотека у Форлију

Управо током 13. и у првим деценијама 14. столећа, у Ромањи су се појавила дела на којима је, уз делимично прихватање најновијих стилских токова тада присутних на Апенинском полуострву, јасно уочљив и јак византијски утицај (G. Valagussa 1995: 76; A. Turchini 1995: 62). О њиховом стилу, у коме се осим венецијанског порекла препознаје посредништво Далмације и залеђа у преношењу источних утицаја, сведоче између осталих и слике тзв. „Мајстора из Каролеа“ (покрајина Венето) активног почетком 14. века и једног од важнијих протагониста овог мешовитог уметничког израза, за кога се са доста сигурности претпоставља да је био далматинског порекла (Р. Дамико 2008: 63–65).

Преплитање западне и источне традиције карактерише и познати триптих из Пинакотеке у Форлију (R. D'Amico 2007: 108- 110, cat. no. 39, сл. 1), чиме је ово дело блиско повезано са низом значајних радова приписаних кругу венецијанско-далматинских сликара, активних у годинама око 1300–1330. Сликан је на дрвету, доста истрвеног бојеног слоја у доњој половини централног дела. Мале димензије триптиха (отворен 37 x 50 cm) указују да је вероватно имао функцију мобилног олтара намењеног приватној употреби. На средњем панелу насликана је, у горњој половини, Тајна вече-

ра, док је у доњем делу представа Богородице Гликофилусе фланкирана фигурама св. Петра и св. Фрање; на левом крилу триптиха су, једна испод друге, сцене Скидање са крста и Силазак у Ад, а на десном крилу Стигматизације св. Фрање и две стојеће фигуре окренуте ка централној представи, у досадашњој литератури најчешће идентификоване као св. Никола и св. Августин.

За разлику од општеприхваћеног, датовање у прве деценије 14. века, низ различитих претпоставки присутних у досадашњој научној литератури о могућем пореклу триптиха у смислу културне традиције из које је могао потећи, сведочи да његове иконографске и сликарске одлике није једноставно идентификовати ни са једним уметничким кругом (A. Tambini 1982: 53–54, fig. 26; G. Viroli 1998: 155–156; R. D'Amico 2007: cat. no. 39). Тако, изнете убрзо по приспећу триптиха у Пинакотеку, претпоставке да припада Ђотовој школи (F. Guarini 1874: 32, n. 4), односно тосканској средини (E. Calzini – G. Mazzatinti 1893: 80, n. 101), напуштене су од потоњих стручњака, који су заговарали – и још увек заговарају – провенијенцију слике или венецијанско-ромањолској уметности (M. Salmi 1932–33: 197, n. 7; L. Servolini 1944, 10, pl. VII; E. B. Garrison 1949: 112, n. 287; 33; idem 1950: 74; G. Viroli 1980: 3; A. Tambini 1982: 53–54, pl. 26; G. Viroli 1990: 220, 222, fig. 115; idem 1998: 155–156) или венецијанско-византијској струји, интерпретираној при томе на више начина.

Наиме, Р. Палукини је први научник који је изнео мишљење да је у скупини слика на дрвету с почетка 14. столећа, на којој се појављују знатни византијски утицаји, а коју је Е. Гарисон атрибуирао непознатом венецијанском сликару назвавши га „Мајстор Распећа из цркве светог Пантелејмона“ (E. B. Garrison 1949: 112, n. 287) неопходно, с обзиром на стилске одлике, разлучити личности више уметника. Исти стручњак је у оквиру ове целине издвојио тзв. „Мајстора Страшног суда“, названог по делу у Ворчестер Арт Музеју, приписујући му још неколико слика, и то Светитеље из Пинакотеке Сабауда у Торину (сл. 2), Распеће са светитељима у венецијанском Музеју Корер (сл. 3) и Гостољубље Аврамово из приватне збирке у Њујорку (R. Pallucchini 1964: 65 sll.) Нове идеје о значајним радовима из ове серије убрзо потом публиковао је В. Лазарев (V. Lazareff 1965: 17 sll). Чувени истраживач је већ у својим ранијим студијама на одређним сликама из прве половине 14. века, за које се сматрало да потичу од венецијанских мајстора, препознао искуство старије византијске уметности сматрајући да је посредник у преношењу утицаја била пре илуминација него престонички мозаици (V. Lazareff 1954: 77); када је у питању поменута целина, овај



„Мајстор Страшног суда“,
Поворка светитеља, Пинакотека
Сабауда, Торино

научник је њене стилске одлике приближио традицији ране палеолошке уметности, пренетој, по њему, захваљујући венецијанским стакларским радионицама – које су, треба поменути, радиле и по налогу балканских – српских владара, о чему сведочи тзв. млетачки (венецијански) диптих, поклон краља Милутина манастиру Хиландару (Ј. Проловић 2004: 133–166). Нешто касније М. Мураро је на делу радова, међу којима се истиче Досале бр. 10 из Музеја Корер, уочио одређене одлике које, иако на провинцијални начин, одра-

жавају византијске моделе, пренете, како је сматрао, посредством равенских мозаичара, чији се стил раширио, заједно са цариградским утицајима, јадранским територијама укључујући и Венецију (М. Muraro 1974: cat. no. 123).

Управо Палукинијевом доприносу треба приписати увођење форлијевског триптиха у поменути уметнички круг (R. Pallucchini 1964: 71, figs. 239–241). Прихватајући већ изречено датовање, он је дело атрибуирао венецијанском мајстору, уочавајући такође стилску сродност триптиха са уметничком струјом којој, по његовом мишљењу, припадају, уз већ поменуте, и други радови, пре свега средњи део триптиха Санта Кјара у Градском Музеју у Трсту (М. Bianco Fiorin 1975: cat. n. 1; Р. Дамико 2008: 71–72, сл. 4)² и паљото у збирци Хосмер, данас у Краљевском Онтарио музеју у Торонту (Р. Дамико 2008: 71–72, сл. 5);³ међусобну сродност последња два дела већ је препознала Е. Сандберг Вавала, проучавајући паљото

2 На централном делу триптиха, некада у бенедиктинском манастиру Сан Ђипријано у Трсту, који је у 14. веку под називом Санта Марија деле Ђеле био седиште клариса (фрањевачког женског реда), насликано је тридесет шест сцена из циклуса Христа и Богородице, као и представе Смрт св. Кларе и Стигматизација св. Франје. Бочна крила су додата касније.

3 На паљоту је око централне представе Распећа Христовог насликано укупно четрнаест сцена, од којих је део посвећен Христу, а део приказује житијне сцене одабраних светитеља.



„Мајстор Страшног суда“, Распеће са светитељима,
Музеј Корер, Венеција

Хосмер док се још налазио у приватној збирци у Фиренци, пре његовог преношења у Канаду (E. Sandberg-Vavalà 1932: 31–37).

Истим токовима, са византијском иконографијом на делу сцена, уз јасан утицај стила Палеолога у третману пејсажа и архитектуре, припадају и фрагмент данас изгубљене веће целине из прве деценије 14. века, чуване у Музеју западне уметности у Кијеву и познат научној јавности захваљујући старој фотографији (W. R. Cook 1996: 17–18),⁴ и досале који је пре четири деценије нестао из цркве Сент Никола де Шамп у Паризу, датован у двадесете године истог века (G. Coor-Achenbach 1957: 12; C. Travi 1992: 749, 81–96, M. Mauriac 2005: 84–87, cat. no. 1). Ове радове са триптихом из Форлија повезује несумњиво ктиторство припадника фрањевачког реда, евидентно захваљујући теми Стигматизација св. Фрање, насликаној на сва три дела (W. R. Cook 1996: 20–21; 33, n. 34–35; R. D’Amico 2007: cat. no. 39), са иконографским обележјима која указују на исти извор, као и општа тематика којом доминирају оваплоћење и Христово страдање, теме посебно неговане управо од стране фрањеваца (W. R. Cook 1996: 20–21; 33, n. 34–35).

Присуство грчких натписа (као што су ΙC ΧC на крсту на сцени Распећа Христовог и у траговима видљиви део Богородичиног имена са њене десне стране на средњем панелу) јесте наравно драгоцен податак, али није од важности за препознавање порекла

4 На сачуваној фотографији десног дела целине, уништене за време Другог светског рата, види се да је на средњем делу била приказана Богородица Млекопитателница окружена представама светитеља и сценама из циклуса живота Христовог, док је доле десно била насликана Стигматизација св. Фрање.



Триптих Санта Кјара,
Градски Музеј, Трст

овог дела, с обзиром да се слични примери са грчким *pinna sacra* исписаним на делима западних мајстора могу наћи на свим територијама којима одјекују утицаји источног порекла. И црвена позадина, иако није честа појава, повремено се појављује на византијским иконама⁵, али такође и на венецијанским делима, па и на ширем јадранском подручју.⁶

Проучавајући сложену и веома занимљиву иконографију и сликарску обраду триптиха из Форлија, најпре треба поменути сцену Скидање са крста у горњем делу левог крила, чији облици верно понављају један од најраспрострањенијих ико-

нографских модела византијског порекла, такође веома популаран и на Западу, пре свега у Венецији (R. Pallucchini 1964: fig. 257; V. Pace 2004- 2005: 63- 80). Посебно су значајне сличности које ова представа показује са сценом Распећа Христовог на поменутом паљоту Хосмер (сл. 5): уз близак начин рада при сликању ликова и у представљању израза, ликовне сродности између ова два дела могу се препознати и на анђелима око крста и у начину третмана набора на одећи св. Јована. Са друге стране, форлијевска сцена се може поредити са неким иконама с краја 13. века, као што је Распеће Христово у Музеју хрватске историје у Загребу, атрибуирано грчком уметнику са јадранске обале, поготову у сликању Христове перизоме (М. Хаџидакис – Г. Бабић 1983: 162); зато се на приказу Богородице која прихвата тело Сина могу наслутити одређене сродности са начином сликања Мајке Божије на икони са представом Вазнесења Христовог из охридске збирке иконе при цркви Богородице Перивлепте тј. св. Климента (М. Хаџидакис – Г. Бабић 1983: 169).

5 У питању је икона Васкрсења Лазаревог из Атине, датована у крај 12. - почетак 13. века, можда рад солунског мајстора (М. Хаџидакис – Г. Бабић 1983: 154).

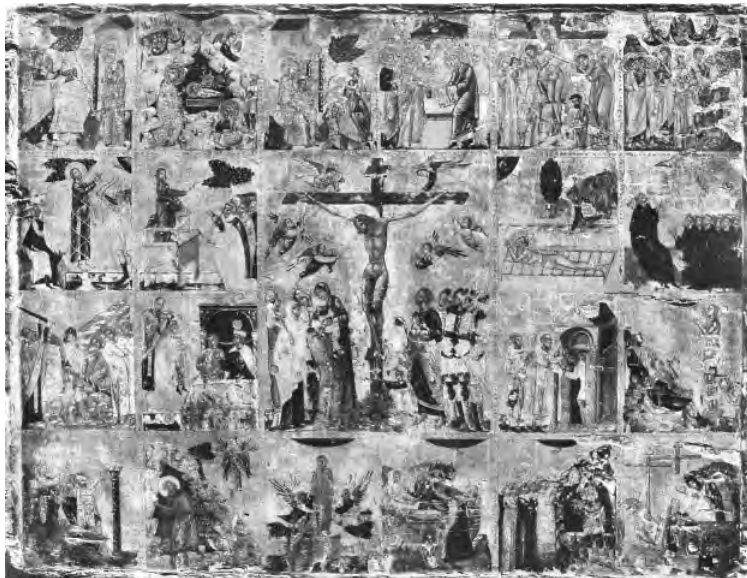
6 Уп. нпр. икону са представом Светитеља из Музеја у Трогиру, датовану око 1360, за коју се сматрало да је дело Паола Венецијана, иако је вероватније рад анонимног далматинског следбеника чувеног венецијанског мајстора (A. De Marchi 2002: 158, cat. no. 48).

Знатнија одступања од уобичајене византијске иконографије показује доња сцена са темом Силаска у Ад. Иако представа протаца, са Евом у црвеној одећи, по чему је блиска неким византијским иконама с почетка 14. века⁷ понавља најпознатију православу иконографију, на сцени у Форлију недостаје део основних елемената композиције, као што су мандорла око Христа, сломљене вратнице Пакла и фигуре библијских краљева. Зато се поклањањем веће пажње пејсажу, са дрветом у чијем третману се осећа блискост са сличним елементима на паљоту Хосмер (сл. 5), истиче натуралистички третман представе, чиме се приближава западним иконографским моделима.

На представи Тајне вечере, у горњем делу средњег панела триптиха, Јуда се појављује сам, преко пута Христа и других апостола, понављајући скоро у потпуности гест са исте представе на триптиху из Трста (сл. 4). Али, иако нека обележја упућују како на сличност ова два дела, тако и са паљотом Хосмер (сл. 5), представа на триптиху из Форлија суптилно се разликује од поменутих примера: у Христовој фигури, као и на представама апостола, начин сликања инкарната, смењивање и понављање гестова и боја, још увек – бар местимично – одјекују ремек-дела византијског порекла, као што је Силазак св. Духа из манастира Сопоћана из година пре 1276. (Б. Тодић 2002: 369–378). Уосталом, већ су Ђ. Фиоко (G. Fiocco 1931: 881) и Е. Сандберг Вавала (E. Sandberg Vavalà 1932: 31–37) препознали на панелу из Трста тежњу ка нарацији, уз посебан избор боја, који, по њиховом мишљењу, открива „македонске“ утицаје, док је М. Валкер Казоти (M. Walcher Casotti 1961: 44–48) претпоставила да су византијски елементи на овом раду пренети посредством македонских минијатура (важно је напоменути да су у овом периоду истраживачи често приписивали тзв. „македонској школи“ најважније споменике 13. и 14. века сачуване на тлу данашње Србије и Македоније).

У доњем делу, на догму о оваплоћењу Сина Божијег, али и на будуће страдање, упућује представа Богородице са дететом у иконографској верзији познатој у византијској уметности као Гликофилуса. Византијски модел, који карактерише изразити гест нежности између мајке и сина, дочаран загрљајем и пољупцем, поновљен је у потпуности (П. Миљковић-Пепек 1958: 1–30; М. Татић-Ђурић 1985: 29–50; Г. Бабић 1985: 261–274; Ch. Baltoyianni 1994). На левој страни, испред Богородице, појављује се, у вези са блиским

⁷ Међу којима је и икона која се такође чува у охридској збирци (М. Хаџидакис – Г. Бабић 1983: 170).



Паљото, Збирка Хосмер, Краљевски Онтарио музеј, Торонто

Скидањем са крста и Силаском у Ад, фигура апостола Петра, оснивача хришћанске Цркве, са кључевима у руци, што је најчешћи атрибут овог светитеља у западном свету. Набори његовог химатиона и третман одеће, слични оном на већ поменутој фигури св. Јована у Скидању са крста, могу се препознати на Распећу Христовом са панела Хосмер (сл. 5). Са друге стране Богородице препознаје се лик св. Фрање, иако су, због касније додатог натписа, скинутог приликом рестаурације 1946. (L. Servolini 1944: 10, tav. VII), старији стручњаци ову фигуру идентификовали као св. Антонија Падованског, такође припадника фрањевачког реда. У прилог поистовећивању ове фигуре са св. Фрањом Асишким сведочи гест десне руке, који се појављује на различитим примерима иконографије овог светитеља, између осталог и на слици из Галерије Сабауда у Торину (сл. 2), коју је А. Тамбини (A. Tambini 1982: 53–54) сматрала сродном триптиху из Форлија: поменути гестом се вероватно истиче, сада на слици истрвена, телесна повреда, коју је св. Фрања примио као последицу стигматизације, а која чини један од најпознатијих иконографских елемената у његовом приказивању.

Стојећа фигура св. Фрање, несумњиво идентификована на форлијевском триптиху, уз присуство у горњем делу десног панела теме Стигматизација св. Фрање, насликане у особеној верзији и представљене као пандан Скидању са крста, јасно потврђују фрањевач-

ко тумачење по коме је оснивач реда поштован као „alter Christus“ (W. R. Cook 1996: 20–21; 33, n. 34–35): такво поређење се јавља и у монументалном сликарству, а један од најзначајнијих примера сачуван је на фрескама које је двадесетих година 14. века насликао мајстор Франческо да Римини у манастиру „мале браће“ у Болоњи (R. D’Amico – R. Grandi – M. Medica 1990; R. D’Amico 1995: cat. no. 30 a-b).

Сам приказ Стигматизације св. Фрање знатно се разликује од најчувенијег модела ове иконографије, створеног од стране Ђота, чија је најважнија верзија насликана у базилици Сан Франческо у Асизију, а која је, одмах по стварању почетком 14. века, стекла статус безмало јединог узора уметницима окренутих најновијим уметничким токовима свога доба (С. Frugoni 1994; С. Frugoni 2009). Треба поменути да се верзија, каква је представљена на триптиху из Форлија – иначе по мишљењу В. Кука повезана са сада изгубљеним венецијанским прототипом (W. R. Cook 1996: 10 sll), појављује и на другим сликама венецијанско-византијског порекла, као што су поменути триптих из Трста (сл. 4), паљото Хосмер (сл. 5) и фрагмент у Музеју западне уметности у Кијеву; такође, исти модел, иако у обрнутом положају, поновио је и Паоло Венецијано на Полиптиху бр. 21 у збирци венецијанске Галерије Академије (E. Sandberg Valalà 1932: 31–37).

Истом уметничком кругу, по мишљењу В. Лазарева (V. Lazareff 1954: fig. 76) и Р. Палукинија (R. Pallucchini 1964: fig. 232), припада и диптих из Ермитажа, датован у прве три деценије 14. века, са представом Богородице са малим Христом чија иконографија упућује на интерпретацију византијско-балканске теме Пелагонитисе, иначе ретко приказиване у италијанској уметности (E. V. Garrison 1949: 98; V. Lazarev 1938: 45, fig. 20; idem 1954: 76; L. Koumeni 2007: 4, 7, fig. 9; 8, n. 33; Р. Дамико 2008: 70–74; S. Рајић – R. D’Amico 2010: 55–61; С. Пајић – Р. Дамико 2011: 312) Ово дело са фрањевцима повезује фигура овог светитеља у поворци, у доњем делу слике, док је сам сликар идентификован као аутор нешто познијег триптиха из сплитског Музеја, вероватно далматинског порекла, што диптих такође укључује у круг „јадранских уметника“ са почетка 14. столећа (Р. Дамико 2008: 70–72).

Чињеницу да две фигуре приказане на десном панелу у доњој зони форлијевског триптиха припадају Цркви потврђује њихова одежда, укључујући палијум са крстовима. Прва фигура, због иконографских сличности са представом св. Николе, посебно начином на који је приказан на већ поменутој слици из Галерије Сабауда (R.

Pallucchini 1964: figs. 218, 221, сл. 2) и на паљоту из Музеја Корера (R. Pallucchini 1964: fig. 118, сл. 3), може се идентификовати са овим светитељем, иначе једним од најпоштованијих црквених отаца у целој хришћанској цркви. Бискупско звање другог светитеља потврђују особености његове одоре, скоро истоветне са одећом претходне фигуре: но, капа на глави пре је слободнија интерпретација неке врсте византијске круне него западна бискупска митра. Идентитет ове личности није једноставно утврдити. Може се помишљати да је представљен светитељ или посебно слављен у средини у којој је триптих настао, или је у питању неки црквени отац који је имао јак култ у католичком свету: у последњем случају, може се прихватити могућа идентификација ове фигуре као св. Августина, будући да показује одређене сличности са представама овог светитеља нпр. на поменутој слици из Музеја Корер (сл. 3), иако у обрнутом положају.

Знатно присуство источних утицаја, видљивих и у сликарским и у иконографским одликама триптиха из Форлија, упућује на културне и црквене обичаје земаља где су се ове културе мешале. Иако начин извођења не дозвољава његово приписивање византијском сликару, несумњиво да је поменути триптих леп израз поменуте размене између источног и западног уметничког круга. Дакле, иако се његова стилска обрада делимично разликује од начина уобличавања других радова са којима је био повезан, ово дело се без сумње може прикључити токовима јадранских уметничких кругова из година око 1300.

Осим тога, присуство различитих одлика на овом делу које, можда и више него на осталим поменутих венецијанско-византијским сликама истог круга, упућују на источну, тачније балканску културу, и то посебно српско-македонску могло би да сугерише његово далматинско порекло: Далмација, како је већ речено, имала је непосредне везе са Венецијом и са приморским градовима Апенинског полуострва, а истовремено и са унутрашњошћу Балкана, посебно са немањићком Рашком. Значајем се истиче српско Приморје, којим је на прелазу из 13. у 14. века управљала Јелена Анжујска, супруга српског краља Уроша I (Г. Суботић 1958: 131–147; R. D'Amico 1998: 205–226; R. D'Amico 2002: 57–63; R. D'Amico 2006: 89–111, B. Lomagistro 2011: 71–114: 104–106). Њено присуство, као и везе са немањићким поруџбинама у унутрашњости Балкана, дуж путева који су, преко Рашке и Косова, спајали јадранске обале са главним византијским градовима, све до престонице, вероватно је помогло утврђивање већ постојећих веза.

Литература

- Г. Бабић 1985: Г. Бабић, *Еџиптеџи Боџородице коју деџе зрли*, ЗЛУ 21. 261–274.
- E. B. Garrison 1949: E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting, an Illustrated Index*, Firenze: L. S. Olschki.
- E. B. Garrison 1950: E. B. Garrison, *Il Maestro di Forlì*, Rivista d'arte XXVI, 61–81.
- Ch. Baltoyianni 1994: Ch. Baltoyianni, *Icons. The Mother of God in the Incarnation and the Passion*, Athens: Adam Editions.
- M. Bianco Fiorin 1975: M. Bianco Fiorin, *Trittico di Santa Chiara, Pittura su tavola dalle Collezioni dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste*, Milano: Electa, cat. no. 1.
- E. Calzini – G. Mazzatinti 1893: E. Calzini – G. Mazzatinti, *Guida di Forlì*, Forlì: L. Bordandini.
- W. R. Cook 1996: W. R. Cook, *La rappresentazione delle Stimmate di San Francesco nella pittura veneziana del Trecento*, Saggi e memorie di Storia dell'arte 20, 9–34.
- G. Coor-Achenbach 1957: G. Coor-Achenbach, *Two Trecento Paintings in the church of Saint Nicholas des Champs Paris*, Gazette des Beaux Arts 50, 12.
- R. D'Amico – R. Grandi – M. Medica 1990: R. D'Amico – R. Grandi – M. Medica, *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico a Bologna*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- R. D'Amico 1998: R. D'Amico, *Tra Oriente e Occidente attraverso l'Adriatico/due regine della Serbia del '200 a Bologna*, Strenna storica bolognese, 205–226.
- R. D'Amico 2002: R. D'Amico, *Appunti sui rapporti tra la Serbia dei Nemanja, i Balcani e le culture della penisola italiana nel XIII secolo: ancora tra le due sponde dell'Adriatico*, Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente ed Occidente, (a cura di) Francesca Flores D'Arcais, Giovanni Gentili and Paolo Veneziano, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 57–63.
- R. D'Amico 2006: R. D'Amico, *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, (a cura di) L. Zanella, Padova: Casa dei libri, 89–111.
- R. D'Amico 2007: R. D'Amico, *Arte per mare. Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo Cristianesimo al Rinascimento*, (a cura di) G. Gentili e A. Marchi, Cinisello Balsamo Milano: Silvana Editoriale, 108–110, cat. n. 39.
- R. D'Amico 2007a: R. D'Amico, *Temi e suggestioni tra le sponde adriatiche: traccia per alcuni percorsi*, ЗНМ XVIII-2, 9–25.
- Р. Дамико 2008: Р. Дамико, *Боџородица Пелаџониџиса Ђованија да Римиџија у Фиренџи и кулџурна размена дџуж Јаџрана у XIII и XIV веку*, Саопштења XL, 61–76.
- G. De Marchi 2002: G. De Marchi, *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente ed Occidente*, (a cura di) Francesca Flores D'Arcais, Giovanni

- Gentili and Paolo Veneziano, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 158, cat. no. 48.
- G. Fiocco 1931: G. Fiocco, *Le primizie di Maestro Paolo Veneziano*, Dedalo 11, 877–894.
- V. J. Đurić 1974: V. J. Đurić, *L'art venitien et la peinture murale en Dalmatie, Venezia e il Levante fino al secolo XV*, II (a cura di) A. Pertusi, Firenze: Olschki, 158–159.
- C. Frugoni 1994: C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle Stimmate*, Torino: Einaudi.
- C. Frugoni 2009: C. Frugoni, *Le Storie di San Francesco*, Torino: Einaudi.
- F. Guarini 1874: F. Guarini, *Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca Comunale di Forlì*, Forlì: L. Bordandini.
- М. Хаџидакис – Г. Бабић 1983: М. Хаџидакис – Г. Бабић, *Иконе Балканског полуострва и грчких острва I*, Иконе, (ед.) М. Хаџидакис, Београд: ИРО Народна књига – ИРО „Вук Караџић“.
- Il Trecento adriatico 2002: *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente ed Occidente*, (a cura di) Francesca Flores D'Arcais, Giovanni Gentili and Paolo Veneziano, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Il Trecento riminese 1995: *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, (a cura di) Daniele Benati, Milano: Electa.
- L. Kouneni 2007: L. Kouneni, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?, The „Pelagonitissa“ Virgin re-examined*, *Arte Cristiana* XCV/828, 1–8;
- V. Lazareff 1938: V. Lazareff, *Studies in the iconography of the Virgin*, *The Art Bulletin* XX/1, 42–46 (допуњен рад В. Н. Лазарев, Этюды по иконографии Богородици, Византийская живопись, Москва 1971, 291–298).
- V. Lazareff 1954: V. Lazareff, *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo*, *Arte Veneta* VIII, 84–89.
- V. Lazareff 1965: V. Lazareff, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII- XIV: la 'maniera greca' e il problema della scuola cretese*, *Arte Veneta* XIX, 43–61.
- B. Lomagistro 2011: B. Lomagistro, *L'attività dei francescani in Dalmazia, Croazia e Bosnia nella prospettiva storico-culturale*, I francescani nella storia dei popoli balcanici, (a cura di) V. Nosilia- M. Scarpa, Venezia, Archetipolibri, 71–114.
- M. Mauriac 2005: M. Mauriac, *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV siècle*, Milano: Silvana Editoriale, 84–87, cat. no. 1a- 1b.
- П. Миљковиќ-Пепек 1958: П. Миљковиќ-Пепек, *Умилишелнише мошиви во византиската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса*, Зборник издања на Археолошкиот музеј II, 1–30.
- M. Muraro 1969: M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano: Istituto Editoriale italiano.
- V. Pace 2004–2005: V. Pace, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di „maniera greca“ in Veneto e in Emilia*, *Zograf* 30, 63– 80.

- S. Pajić – R. D'Amico 2010: S. Pajić – R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo: la Theotokos Pelagonitissa*, Bologna: Testimonianza ortodossa.
- С. Пајић – Р. Дамико 2011: С. Пајић – Р. Дамико, „Између обала Јаграна“ – Богородица Пелагонитиса: заједничка иконографска тема српског и италијанског сликарства, Ниш и Византија IX. Међународни симпозијум византолога. Зборник радова, Ниш, 297–319.
- R. Pallucchini 1964: R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia – Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Ј. Проловић 2004: Хиландарски триптих и њему сродна дела венецијанског порекла на Ајосу, Хиландарски зборник 11, 133–165.
- M. Salmi 1932–1933: M. Salmi, *La scuola di Rimini II*, Il Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte II-III, 145–201.
- E. Sandberg-Vavalà 1932: E. Sandberg-Vavalà, *A Venetian Primitive*, The Burlington Magazine LXI, 31–37.
- L. Servolini 1994: L. Servolini, *La pittura gotica romagnola*, Forlì: Zavatti.
- Г. Суботић 1958: Г. Суботић, Краљица Јелена Анжујска – књижевни црквениј сјоменика у Приморју, Историјски гласник 1–2, 131–147.
- A. Tambini 1982: A. Tambini, *Pittura dall'Alto Medioevo al Tardogotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Castelbolognese: Grafica Artigiana.
- М. Татић-Ђурић 1985: М. Татић-Ђурић, Богородица Владимирска, ЗЛУ 21, 29–50 (= Студије о Богородици, Београд: Јасен 2007, 323–342).
- Б. Тодић 2002: Б. Тодић, Ајосиол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана, Трећа Југословенска конференција византолога, Београд – Крушевац, 369–378.
- C. Travi 1992: C. Travi, *Il Maestro del trittico di Santa Chiara. Appunti per la pittura veneta di primo Trecento*, Arte cristiana LXXX, 749, 81–96.
- A. Turchini 1995: *La famiglia Malatesta e la città di Rimini fra Duecento e Trecento*, Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, (a cura di) Daniele Benati, Milano: Electa, 58–71.
- G. Valagussa 1995: *Prima di Giotto*, Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, (a cura di) Daniele Benati, Milano: Electa, 72–81.
- Venezia e Bisanzio 1974: *Venezia e Bisanzio*, (a cura di) S. Bettini, Milano: Electa, 1974.
- G. Viroli 1980: G. Viroli, *La Pinacoteca di Forlì – catalogo delle opere*, Comune di Forlì.
- G. Viroli 1990: G. Viroli, *L'espressione artistica, Storia di Forlì, II*, Il Medioevo, (a cura di) A. Vasina, Forlì: Cassa dei Risparmi di Forlì.
- G. Viroli 1998: G. Viroli, *Pittura dal Duecento al Quattrocento a Forlì*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- M. Walcher Casotti 1961: M. Walcher Casotti, *Il trittico di Santa Chiara di Trieste e l'orientamento Paleologo nell'arte di Paolo Veneziano*, Quaderni della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Trieste, 1961.

R. Damiko, Sanja Pajić

**IL TRITTICO DI FORLÌ:
PER UN'INDAGINE SUI RAPPORTI ARTISTICI TRA ORIENTE
E OCCIDENTE**

Riassunto

Tra le opere che testimoniano lo scambio culturale tra le sponde dell'Adriatico, tra i Balcani e l'Italia, nei secoli XIII e XIV, si segnala il trittico su tavola della Pinacoteca Comunale di Forlì, databile ai primi decenni del '300: la presenza di forti rimandi al mondo bizantino, mediati da Venezia e dalla Dalmazia, con echi della fioritura artistica serbo-macedone (vedi in particolare la Deposizione o l'Ultima Cena) conferma il coinvolgimento della Romagna nella circolazione artistica tra Oriente e Occidente, già suggerito da altri dipinti. Il trittico è collegabile ad opere commissionate tra l'inizio e la metà del '300 dall'Ordine francescano, attribuite ad ambito veneziano e/o dalmata, con forti connotazioni balcaniche, tra cui il pannello centrale del Trittico di Santa Chiara del Museo di Trieste e il paliotto d'altare del Museo di Toronto, dove compare una particolare versione delle Stimate di San Francesco.