

РОЗА Г. ДАМИКО<sup>1</sup>

ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ  
БОЛОЊА

САЊА Р. ПАЈИЋ<sup>2</sup>

УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ  
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ  
ОДСЕК ЗА ПРИМЕЊЕНУ И ЛИКОВНУ УМЕТНОСТ  
КАТЕДРА ЗА ОПШТЕОБРАЗОВНЕ ПРЕДМЕТЕ

## ДВЕ ФРЕСКЕ ИЗ XIII ВЕКА У АРКОСОЛИЈУМИМА ЦРКВЕ САН ЂАКОМО МАЂОРЕ У БОЛОЊИ – ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА –

**САЖЕТАК.** Тема рада су фреске са представом *Распећа и Христа судије* у аркосолијумима са спољне стране северног зида цркве Сан Ђакомо Мађоре у Болоњи. Црква је саграђена залагањем припадника реда августинаца између 1267. и 1315, док је источни део довршен 1344, када је црква и освећена. Током изградње, почев од 1282, на западној и северној фасади отворено је 17 ниша сепулкралне функције, обележених преломљеним луцима. Аркосолијуми су били у употреби све до 1478, када су, након изградње портика у ренесансном стилу уз бок грађевине, затворени. Унутрашњост аркосолијума испуњена је зидним сликама вотивне намене, у неким случајевима и у више слојева. Краткотрајно доступни истраживачима између 1882. и 1886, што је искоришћено за фотографисање затечених фрагмената, аркосолијуми су наново отворени 1963, када

<sup>1</sup> rosa.damico176@alice.it

<sup>2</sup> sanja.pajic@filum.kg.ac.rs

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

Рад је примљен 14. новембра 2018, а прихваћен за објављивање на састанку Редакције Зборника одржаном 3. децембра 2018.

су зидне слике рестауриране у нишама или скинуте са зидова. Наведене фреске налазе се међу најстаријим представама, насталим крајем XIII века. И у иконографији и у стилском третману присутна је мешавина западног, романичко-готичког уметничког схватања са утицајима источног, византијско-балканског, који упућују на климу „ренесансе“ XIII века која је захватила Византију и Балкан, пренету на другу обалу Јадранског мора највероватније посредством приморских центара, уз значајну улогу уметника повезаних са обе културе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Сан Ђакомо Мађоре; аркосолијуми; сликарство XIII века.

## ИСТОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД И НАСТАНАК АРКОСОЛИЈУМА

Истраживања веза и утицаја византијске и балканске уметности на италијанско сликарство XIII века, периода богатих контаката и размена, не могу мимоићи две монументалне представе које припадају корпусу фресака насталих у аркосолијумима на северној фасади цркве Сан Ђакомо Мађоре (*San Giacomo Maggiore*), иначе једног од најзначајнијих архитектонских и уметничких споменика Болоње. Наиме, после 1256. и уједињавања различитих еремитских редова у *Peg ĩuscĭињака Свеїѿи Авїусїиѿина (Ordo eremitarum sancti Augustini*, данас *Ordo Sancti Augustini*), трагајући за местом на коме би новонастала заједница засновала манастир у урбаној средини, откупљено је земљиште у срцу Болоње, на коме се већ налазила парохијска црква Санта Ђећилије (*Santa Cecilia*).<sup>3</sup> Манастирска црква посвећена Светом апостолу Јакову – Сан Ђакомо Мађоре, једнобродног плана са дубоким полукружним хором фланкираним са две четвртасте одаје у источном делу, изграђена је између 1267. и 1315. (Lenzi, 1967, стр. 220). Уследили су радови на деамбулаторијуму и полигоналној апсиди неправилног облика, као и изградња звоника, започетог 1336, да би, након завршетка радова у источном делу, црква била освећена 1344. (Lenzi, 1967, стр. 222–223). Грађевина је у својој почетној форми имала романичке одлике, данас највидљивије у облицима запад-

<sup>3</sup> Након дуготрајних расправа, коначно је 1267. августинцима дозвољена куповина земље за изградњу манастира у самој Болоњи, будући да се до тада њихов центар налазио ван градских зидина, на обали реке Савена. Изградњом манастира са црквом Сан Ђакомо Мађоре и пресељењем из старог седишта у град, заједница се наша на територији парохије Санта Ђећилије (Свете Кикилије), која је укинута тек 1806. присаједињењем парохији оближње цркве Сан Сигисмондо (*San Sigismondo*) (Lenzi, 1967, стр. 260).

не фасаде, обогате елементима који одају готички укус, док је првобитни портал са тремом замењен у XVI веку садашњим, ренесансних одлика (Сл. 1).



Слика 1: Сан Ђакомо Мађоре, Болоња, западна фасада

Готички мотиви, још увек препознатљиви у тенденцији стремљења у висину целе грађевине и у употреби преломљених лукова, иако само делимично сачуваних, посебно се препознају у низу аркосолијума, изведених дуж спољне стране северног зида и на западној фасади цркве (Сл. 2). Градња аркосолијума, сепулкралне намене, такође надвишених преломљеним луцима и осликаних фрескама вотивне садржине, започета је у годинама непосредно након 1282: тада је између Капитола катедрале и августинаца склопљен споразум који је монасима омогућио давање дозвола за сахрањивање у оквиру цркве члановима утицајних болоњских породица, иако нису припадале монашкој заједници (Giorgi, 2000, стр. 287). Подухват је био веома успешан, а традиција сахрањивања унутар ових простора, достигавши врхунац у XIV веку, настављена је и у следећем столећу. Овај обичај прекинут је тек када је 1478, уз бок Сан Ђакома, дуж улице Сан Донато (via San

Donato), данас улице Замбони (via Zamboni), саграђен монументални портик у ренесансном стилу (Lenzi, 1967, стр. 234): изградњу још увек постојећег портика традиција приписује се фра Ђованију Паће ди Рипатрансонеу (Giovanni Pace di Ripatransone), старешини болоњских августинаца, кога стари извори наводе као архитекту пројекта (Giorgi, 2000, стр. 287). Ова „модерна“ структура, настала по налогу Ђованија II Бентивоља (Giovanni II Bentivoglio, 1443–1508), господара града, била је само део радова које је, у духу хуманистичких идеја, ова славна болоњска породица предузела на обнови цркве Сан Ђакомо, једном од главних центара своје делатности.<sup>4</sup> Након подизања „грациозног латералног портика“<sup>5</sup> (Ricci, 1886, стр. 61), изведеног у складу са хармоничним класичним формама, затечени готички аркосолијуми старије грађевине више нису сматрани адекватним у новој визији простора: отуда, како је о томе писао археолог и историчар уметности Корrado Ричи „...или зато што луци ниша нису одговарали новим [луцима], или да се не ремети склад нове конструкције... нише су, са изузетком једне, зазидане, а натписи измештени на зид да би [нише] могле бити затворене...“<sup>6</sup> (Ricci, 1886, стр. 61; уп. D’Amico, 1986, стр. 33, нап. 8).

<sup>4</sup> За време владавине породице Бентивољо, између 1483. и 1498, спроведена је радикална трансформација унутрашњости цркве Сан Ђовани Мађоре, започета нешто раније радовима на изградњи породичне капеле у јужном делу деамбулаторијума цркве. Исти патрони, заслужни и за настанак ренесансног портика, обновили су и Ораторијум Свете Ђећилије (Oratorio di Santa Cecilia), чија првобитна грађевина није сачувана (Fanti, 1967, стр. 1–34; Lenzi, 1967, стр. 215–218). Садашња зграда Ораторијума саграђена је након 1359, када су августици добили дозволу да преместе старију цркву недалеко од првобитне локације (Lenzi, 1967, стр. 226). Уређењем Бентивољо капеле, која се налазила између Сан Ђакома и Санта Ђећилије, обе грађевине уједињене су у једну целину, због чега је дошло до значајних измена читавог комплекса. Поседно треба нагласити да су радови на осликавању капеле Бентивољо (1463–1468) и Ораторијума (1505–1507) били поверени највећим ренесансним сликарима тада активним у Болоњи – Франческу Франчи (Francesco Francia) и Лоренцу Кости (Lorenzo Costa), уз сарадњу са другим уметницима, што ове две целине сврстава међу најзначајнија сведочанства ренесансних токова у Болоњи (Ottani Cavina, 1967, стр. 117–131; Scaglietti, 1967, стр. 133–146).

<sup>5</sup> „...leggiadro portico laterale...“ (Ricci, 1886, стр. 61).

<sup>6</sup> „...o perché gli archi delle nicchie non rispondessero ai nuovi, o per non rompere l’armonia della nuova costruzione... le nicchie furono, salvo una, murate, e le lapidi rispettive trasportate nel muro onde quelle erano state chiuse...“ (Ricci, 1886, стр. 61).



Слика 2: Сан Ђакомо Мађоре, Болоња, северни зид  
СА АРКОСОЛИЈУМИМА И ПОРТИКОМ

---

## ФРЕСКЕ У АРКОСОЛИЈУМИМА – ИЗМЕЂУ ИСТОРИЈЕ И ОЧУВАЊА

Наведена одлука, коју је следило затварање аркосолијума, имала је за последицу погоршање стања важних зидних слика, изведених између 1282. и почетка XV века: у појединим нишама било је нането неколико слојева фреско-сликарства и то у малим временским размацима, што говори о непрекидној употреби ових простора.

Затварањем аркосолијума 1478. избрисано је свако сећање на фреске, о којима литература посвећена историји Болоње ћути све до првих деценија XIX века: тада су, током реновирања портика, аркосолијуми привремено отворени, само да би се извукао део натписа, који су, будући сматрани важнијим историјским

сведочанствима него слике, измештени и инсталирани на спољне зидове цркве. О овоме је Корато Ричи писао:

„Да је изнад ових урни... било насликаних ниша... већ је познато, јер су, осим очигледних трагова у зидовима, пре тридесет или четрдесет година истраживане... Током 1826–1827. године, приликом рестаурације портика од стране оца Марија Гуасконија после укидања [манастира], појавиле су се, између осталог, старе слике у 'луцима', а у неким је било могуће видети две или три [слике]. Потом су натписи уклоњени и луци су поново зазидани...“ (Ricci, 1886, стр. 63).<sup>7</sup>

У периоду између 1882. и 1886. покренута је широка истраживачка кампања, која се одвијала у склопу радова предузетих од стране Алфонса Рубијанија, једног од највећих архитеката и рестауратора болоњских споменика на размеђу XIX и XX века: Рубијани је посебно био ангажован на реконструкцији средњовековног изгледа града, чије су првобитне карактеристике временом добрим делом измењене (Giorgi, 2000, стр. 287). Као што је забележио Ричи, коме дугујемо и први списак фрагмената поново откривеног сликарства, праћен кратким белешкама, истраживања у наново отвореним аркосолијумима спровео је архитекта Тито Азолини, а на захтев Комисије за конзервацију споменика Болоње (Commissione conservativa dei monumenti di Bologna), са намером да разреши проблем „да ли простори под портиком Сан Ђакома заслужују да буду поново отворени“ (Ricci, 1886, стр. 63).<sup>8</sup> Упркос одјеку налаза у болоњским културним круговима оног времена, таква „заслуга“ није препозната, и ускоро су аркосолијуми поново затворени, уз објашњење да су „слике у изузетно лошем стању, те је наместо скидања, како су неки предложили, пожељније направити фотографије и зазидати нише“ (Ricci, 1886, стр. 63).<sup>9</sup> Оваква одлука, типична за италијанске

<sup>7</sup> „Che sopra queste urne... ci fossero le nicchie dipinte... si sapeva già da molti perché, oltre le tracce palesi nei muri, trenta o quarant'anni orsono erano state esplorate... Nel 1826–1827, in occasione del restauro del portico effettuato da Padre Maria Guasconi dopo le soppressioni, erano tra l'altro venute fuori entro gli 'archi' anche pitture antiche, e in alcuni se ne scorgevano due o anche tre. Allora furono tolte le iscrizioni e gli archi furono di nuovo murati“ (Ricci, 1886, стр. 63).

<sup>8</sup> „Se le celle situate sotto il portico di S. Giacomo meritano di essere riaperte“ (Ricci, 1886, стр. 63).

<sup>9</sup> „Le pitture si dimostrarono in pessimo stato, piuttosto che staccarle, come era stato proposto da alcuni, si preferì fare la riproduzione fotografica e rimurare le nicchie“ (Ricci, 1886, стр. 63).

стручне кругове XIX века, потврђује недовољно схваћену потребу очувања оригиналних слика у случајевима озбиљних оштећења: често, када је рестаурација сматрана сувише сложеном у односу на (претпостављену) важност рада на коме је требало интервенисати, прибегавало се другим начинима очувања „меморије“. Ова идеја у основи је слична оној која је почетком истог XIX века довела до уништавања, опет из тзв. „конзерваторских“ разлога најважнијег средњовековног циклуса у Болонји, који је украшавао куполу цркве Светог гроба у комплексу Санто Стефано (Santo Stefano). У овом случају, оцењено је да оригинали, због лошег стања у коме су се налазили, нису вредни спасавања, те су уништени и замењени новим сликама које су поновиле стару иконографију у главним цртама (Д’Амико, 2013), док је у случају аркосолијума у Сан Ђакому, чије се откривање поклапа са временом развоја првих фотографија, одлучено да се „меморија“ повери овој новој репродуктивној техници.

У наредним деценијама фреске аркосолијума, за чије се постојање знало иако су затварањем ниша биле скривене од погледа истраживача, препуштене су својој судбини. Колико је интересовање за ова дела било слабо, јасно сведочи, између осталог, и чињеница да резултати драгоцене кампање фотографисања изведене 1886, истовремено са првим истраживањима Ричија, дуго нису били публиковани: већину фотографија које су тада снимљене објавио је тек 1942. Гвидо Зукини, док је извештај, који је Рубијани саставио током радова којима је руководио, публикован 1961. (Rodriquez, 1961, стр. 465–466).

Поновно отварање једног дела ниша спровео је 1963. Завод за заштиту споменика Емилије (Soprintendenza ai Monumenti dell’ Emilia), одговоран за заштиту историјских зграда, у сарадњи са Заводом за галерије (Soprintendenza alle Gallerie), задуженим за заштиту покретне баштине. Овај последњи, превазилазећи раније недоумице, имао је за задатак да интервенише на сликама у аркосолијумима које су изашле на светлост дана. Утврђено је додатно погоршање стања фресака након тампонирања зида 1886: нека дела била су обновљена на лицу места, док је већина скинута и пребачена на нове подлоге, како би се смањила штета проузрокована пре свега влагом. Нажалост, интервенција, изведена као хитна, није на одговарајући начин узела у обзир сложени технички састав и деликатност извођења слика, направљених на влажној подлози, али уз *a secco* додатке што је део материјала учинио лако пропадљивим, те није успела да спасе композиције

у целини, већ крхке услед оштећења изазваних влагом и дугим занемаривањем. Од првобитних слика изузетне вредности, које су сведочиле о периоду зидног сликарства од кога је у Болоњи преостао мали број дела, данас су сачувани само трагови основног цртежа, изведеног *a fresco*.<sup>10</sup> Из тог разлога, како је већ писано (Пајић & Д'Амико, 2016, стр. 90), богата фотографска документација направљена 1886. да би се сачувала барем „меморија“ – сведочанство на фреске, на срећу објављена, иако дуго после настанка, данас је главни визуелни извор за свака истраживања посвећена овим делима.

## ИЗМЕЋУ ИСТОКА И ЗАПАДА: РАСПЕЋЕ И ХРИСТОС СУДИЈА СА АНЃЕЛИМА

Највећи део фресака у аркосолијумима, сачуваних барем фрагментарно, датује се у XIV век: њима припадају слике у трећем аркосолијуму, које је поручила породица Бартоли Бонђерарди (Bartoli Bongherardi), као и слике откривене у петом, шестом (у власништву Мусолинија /Mussolini/, са натписом, данас изгубљеним, у коме се наводила година 1330), деветом, потом у једанаестом, петнаестом и седамнаестом аркосолијуму. Остале фреске датоване су у XIII век, односно на сам прелаз XIII у XIV век (Giorgi, 2000, стр. 287).

Према мишљењу историчара уметности из Болоње Франческа Арканђелија, првог истраживача који се, након поновног отварања аркосолијума и рестаурације шездесетих година XX века, бавио фрескама из XIV века, тада откривене слике, иако већим делом уништене, биле су у тренутку настанка несумњиво најважнија уметничка остварења изведена у Болоњи у периоду од краја XIII па до зрелог XIV века (Arcangeli, 1967, стр. 101). Истовремено, посветивши пажњу најстаријим сликама ове целине, Карло Волпе их је оценио као „најбоље међу насликанима у Болоњи између краја XIII века и почетка наредног века“ (Volpe, 1967, стр. 83).<sup>11</sup> Осврћући се на текст Волпеа, Данијеле Бенати (2000, стр. 87) истакао је да се најважнија карактеристика овог сликар-

<sup>10</sup> Нису сви аркосолијуми били отворени, при чему су радови на рестаурацији дуго трајали. Године 1986. – век након првог открића – у делу ниша идентификоване су неке фреске настале током XIV века, истражене и обновљене са већом пажњом него раније, што је дало боље резултате у односу на претходну рестаурацију (D'Amico, 1986, стр. 33).



ства огледа у „...посебној склоност болоњских сликара и минијатуриста“ овог периода „ка неговању свечаног садржаја уметничке композиције“; то упућује на узор узвишених византијских модела, које су ови уметници могли видети на радовима тосканских мајстора активних у Болоњи, међу којима посебно место припада чувеној представи *Maestà* коју је Чимабуе (Cimabue) извео у последњим деценијама XIII века за болоњску цркву Санта Марија деи Серви (Santa Maria dei Servi). Исти истраживач изнео је претпоставку да су на наведеном делу сликари више ценили „раскошно оријентализирајуће решење композиције,“ које упућује на византијске моделе, него „рационално правило које је лежало у основи представе,“ типично за нову тосканску уметност (Benati, 2000, стр. 87).<sup>12</sup> Заправо, Чимабуе је, као и Ђунта Пизано (Giunta Pisano) пре њега, дубоко осећао утицаје византијског света, које је интерпретирао према новом укусу: сликари који су, на различитим местима имали прилику да се сусретну са његовим делима, фаворизовали су или аспекте везане за оријенталну уметност или оне везане за „модерну“ културу, према тенденцијама и укусу распрострањеном у местима којима су припадали и радили (Benati, 2000, стр. 87).

Међу најстаријим фрескама у болоњским аркосолијумима, враћеним на светлост дана, посебну пажњу изазивају слике које су се некада налазиле у првој и четвртој ниши, а чији се остаци сада чувају у капели на десној страни деамбулаторијума цркве Сан Бакомо, одређеној за излагање фресака скинутих 1963. Ради се о два дела у којима је научна литература препознала, поред карактеристика везаних за нове токове готичке и италијанске уметности, и присуство утицаја византијске уметности XIII века. Старија је представа *Распећа*, док је фреска са представом *Христиа судије међу анђелима* нешто млађа: обе теме су од давнина биле повезане са сепулкралном хришћанском уметношћу, и на Истоку и на Западу.

Фреска са представом *Распећа* (Сл. 3), најстарија слика у аркосолијумима, данас је тешко читљива: за истраживање је неопходно

<sup>11</sup> „Le migliori tra quelle realizzate a Bologna tra la fine del 200 e gli inizi del nuovo secolo“ (Volpe, 1967, стр. 83).

<sup>12</sup> „La propensione dei pittori e dei miniatori bolognesi per i valori aulici della composizione... della stessa *Maestà* eseguita da Cimabue per i serviti di Bologna... (essi) dovevano essere spinti... ad ammirare più la sontuosa cifra orientaleggiante che non la già potente norma razionale sottesa alla raffigurazione“ (Benati, 2000, стр. 87).



Слика 3: РАСПЕЉЕ, САН ЂАКОМО МАЂОРЕ, БОЛОЊА, КРАЈ XIII ВЕКА

ослонити се на фотографије снимљене 1886. Волпе је писао о овом делу, иако затеченом у лошем стању, као о „прелепој реликвији једног ремек-дела“ (Volpe, 1967, стр. 84),<sup>13</sup> опрезно предложивши као време настанка последњу деценију XIII века, тачније године убрзо после 1282, када је започета традиција сахрањивања са спољне стране цркве. Према његовом мишљењу, слика сведочи о талентованом мајстору, чији је стил утемељен на познавању „дубоко класичне“ културе: исти истраживач сматра да је уметник, на кога су посебно утицали „византијски модели раширени посредством венецијанске културе... схваћени са довољно свесности и интелектуалне зрелости...“ неговао формални језик „у коме су се укрштали најслабији утицаји венецијанске инвентивности са највишом цивилизацијом тосканске уметности“ (Volpe, 1967, стр. 84).<sup>14</sup> Са датовањем фреске у последњу деценију XIII века слаже се и Данијеле Бенати (2000, стр. 199), који, у складу са мишљењем Волпеа, ову фреску препознаје као најстарију међу сведочанствима присутним у аркосолијумима.

Патриција Анђолини Мартинели је у *Распећу*, које смешта у прве године XIV века, са више прецизности идентификовала јасне

<sup>13</sup> „Bellissima reliquia di un capolavoro...“ (Volpe, 1967, стр. 84).

<sup>14</sup> „Al modulo bizantino di diffusione veneziana, cui ...dovette guardare con sufficiente consapevolezza e scontata maturità intellettuale...“ un „territorio linguistico in cui si incrocia la più debole pressione inventiva veneziana con la montante civiltà dell'arte toscana“ (Volpe, 1967, стр. 84).

византијске црте. Према њеном мишљењу, „наглашена кривина коју описују [Христове] руке подсећа, међу [византијским] примерима из XIII века који се могу навести, на мање култивисане фреске, попут оне у Панагији Мавриотиси у Касторији, а пре свега на византијско окружење у директном контакту са западним светом, попут лунете западног лука куполе Сан Марка у Венецији“ (Angiolini Martinelli, 1986, стр. 13).<sup>15</sup> Заправо, фреска, изузетног квалитета, што се може закључити на основу старе фотографије и очуваних трагова сликарства, показује танани утицај експресивног начина изражавања византијског класицизма из времена „ренесансе“ XIII века, који је, у виду оригиналне интерпретације, поспешене директним увозом модела, радова и мајстора источног порекла, прожео добар део италијанске уметности настале након латинског освајања Цариграда. Вредни модели, посведочени у племенитим представама *Расцећа* сликаним у главним центрима византијске и балканске уметности, од којих су сачувани малобројни примери, пренети су у Италију, захваљујући, између осталог, и напредним интерпретацијама највећих мајстора, попут тосканских сликара Ђунте Пизана и Чимадуа, који су из византијских извора црпили најсуптилније мотиве својих композиција. Са друге стране, позивање на венецијанско „посредовање“ у ретким текстовима научника који су се бавили овом фреском, упућује на посебну климу која подразумева посредно присуство утицаја директно са Истока, можда захваљујући јадранским градовима и центрима лоцираних на територији Далмације и српске Зете: не треба заборавити да је са овим регионима италијанска обала имала природну везу, чак и без посредовања венецијанских мајстора. Тим пре, што су добро познате ограничене везе између Венеције и Болоње у последњим деценијама XIII века, будући да су два града често ратовала између себе.

Слични утицаји, уз разлике проистекле из другачијих уметничких схватања и изабраних модела, карактерисали су мајстора који је извео племениту композицију у четвртом аркосолијуму, фрагментарно сачувану, но у бољем стању од претходне. Представа *Свршној суда* приказана је у сажетој верзији, маестичном фигуром *Христиа судије*, окруженом са обе стране анђели-

<sup>15</sup> „La curva decisa delle braccia ricorda, tra gli esempi citabili del XIII secolo di matrice meno colta l'affresco della Panaghia Mavriotissa a Castoria, e soprattutto l'ambito bizantino in più diretto contatto con il mondo occidentale, come la lunetta nell'arco ovest della cupola di San Marco a Venezia“ (Angiolini Martinelli, 1986, стр. 13).



Слика 4. ХРИСТОС СУДИЈА СА АНЂЕЛИМА, САН БАКОМО МАБОРЕ, БОЛОЊА, КРАЈ 13. ВЕКА

ма (Сл. 4): ова тема, повезана, као и *Распеће*, са надом у вечно спасење, често је представљана у близини гробница, као рефлексија на теме смрти и васкрсења. Вероватно је у доњем делу, данас потпуно изгубљеном, првобитно било насликано *усијање мртвих* на позив анђела-трубача, како наводи Силвија Ђорђи (2000, стр. 288). Иста научница је у Христовој мандорли неправилног облика препознала могући утицај готике, сродан стилу фресака које је насликао тзв. „Maestro oltremontano“ у цркви Светог Франје у Асизију (San Francesco di Assisi)<sup>16</sup>, док је у композицији идентификовала присуство тосканских утицаја (Giorgi 2000, стр. 288). Расправљајући о овом делу, Ђорђи наводи и нешто другачији

<sup>16</sup> Према мишљењу исте научнице, целокупни декоративни репертоар фреске открива сличне утицаје: новине увежене из трансалпске културе видљиве су у типологији и начину приказивања рељефних ореола, изведених техником пастиља (Giorgi 2000, стр. 288).

став сијенског историчара уметности Луђијана Белозија, који је, у непубликованој расправи о фресци, изнео претпоставку да је византијски утицај био далеко снажнији, сматрајући да је слика рад уметника који је „усаглашен са општом северноиталијанском културом пуном палеолошких утицаја која по његовом мишљењу обележава комплекс најстаријих ниша, ако уопште и има готичког утицаја“<sup>17</sup> (Giorgi, 2000, стр. 287).

Волпе (1967, стр. 83–86) је на фресци сачуваној у четвртом аркосолијуму, коју датује у сам крај XIII века, препознао мајсторство које јасно упућује на познавање нове тосканске уметности, пре свега уметности Чимадуа, за кога сматра да је био главни извор инспирације уметника ангажованог у Болонји. Ипак, иако не помиње директно присуство византијског утицаја, исти истраживач повезује слику са културним контекстом отвореним за туђе утицаје, где су се мешали разнородни елементи. Према његовом мишљењу, језик Тоскане и сликарство Чимадуа овде су реинтерпретирани кроз уметност неговану између Асизија и Рима крајем XIII века, а чији су главни представници били Пјетро Кавалини (Pietro Cavallini) и Јакопо Торити (Jacopo Torriti) (Volpe, 1967, стр. 85): уметници у чијим радовима је, не случајно, препозната, заједно са цртама новог уметничког језика који је рођен на Апенинском полуострву, појава сензибилних утицаја грчко-балканске уметности у тренутку њеног највишег процвата током XIII века (Pace, 2000, стр. 294–298). Пјетро Кавалини, посебно повезан са готичким сликарством у Италији, истовремено показује асимилацију и личну интерпретацију иконографских предлога који су, путем портативних дела, цртежа, али и захваљујући директном присуству самих уметника, размењивани између обала Јадранског мора. Његов *Сирашни суд* у римској цркви Санта Ђеђилија ин Трастевере (Santa Cecilia in Trastevere), настао деведесетих година XIII века, чврсто је повезан са „модерним“ схватањима типичним за италијанску уметност, али показује и одређене сличности са племенитим формама византијских представа исте теме, што се види нпр. у Христовом лику, моделованом меким хроматским прелазима. Контакт са иконографским моделима исте провенијенције још је видљивији на мозаицима изведеним 1291. на тријумфалном луку такође римске цркве Санта Марија ин Трастевере (Santa Maria in Trastevere). Јакопо Торити

<sup>17</sup> „Allineato con la generale cultura paleologa norditaliana che a suo parere contraddistingueva il complesso delle arche più antiche, semmai con in più qualche richiamo goticeggianti“ (Giorgi, 2000, стр. 287).

био је један од главних протагониста свога времена, оставивши изузетна уметничка достигнућа, чији су наручиоци, између осталих, били фрањевачки папа Никола IV (рара Niccolò IV, 1288–1292) и његови наследници на папској столици. Његовој руци приписане су монументалне слике са темама из циклуса *Сиварања свешта*, насликане у Горњој цркви комплекса у Асизију, седишту монашког реда коме је и сам припадао, док је у Риму био ангажован на изради мозаика, попут оних поручених за базилике Санта Марија Мађоре (Santa Maria Maggiore, 1293–1297) и Сан Ђовани ин Латерано (San Giovanni in Laterano, око 1291). Различити истраживачи су у његовом раду евидентирали сензибилне утицаје византијске уметности, пренете вероватно посредством балканских земаља, са којима је папа Никола IV имао присне контакте пре него што је сео на катедру Светог Петра (Demus, 1970, стр. 226–227; Kitzinger, 1966, стр. 25 и даље; Расе, 2000, стр. 287 и даље). У сликарству римских цркава и у Асизију, а посебно на мозаицима које је Торити извео у апсиди римске цркве Санта Марија Мађоре, већ су Китзингер (1966, стр. 45–46) и Демус (1970, стр. 226–227) препознали директне византијске утицаје, доспеле посредством балканских центара, уз снажне реминисценције на сликарство Сопоћана (око 1272–1276). Слажући се са њима, Валентино Паће (2000, стр. 317) продубљује ову тезу, наглашавајући несумњиве везе између мозаика са представама апостола који се још увек могу видети у апсиди цркве Сан Ђовани ин Латерано и монументалних фигура светитеља насликаних у српском манастиру. Заиста, у начину третмана волумена, склоности ка монументалности, у моделовању драперије и у племенитим и хијератичним композицијама Торитија може се уочити велика сличност са величанственим узором. Пишући о мозаицима у Санта Марија Мађоре, Паће (2000, стр. 294–298), препознаје у њиховом извођењу не само иконографско-стилске везе са византијском уметношћу, већ и афинитет ка рафинираном техничком извођењу: према мишљењу овог научника, могуће је претпоставити да су на радовима, заједно са домаћим мајсторима, били ангажовани искусни мозаичари цариградске провенијенције, активни у римској радионици под директним вођством Јакопа Торитија.

Овом свету комплексних односа и преплитања утицаја такође припада, као што је већ предложио и Волпе (1967, стр. 85), представа *Христиа судије* у Болоњи: док се елегантна Христова фигура по финоћи израде лако може повезати са маестатичном представом *Сиворишеља* на првој фресци из циклуса *Сиварања свешта* у

Асизију, рад Јакопа Торитија, а у фигурама анђела који окружују трон, чак и у њиховој хијератичкој интерпретацији, могу се наћи препознатљиве везе са западном уметношћу, монументална централна фигура у општим цртама показује дубљи контакт са византијским светом, интерпретираним пре од стране римских мајстора, него преко венецијанских сликара.

И поред великих оштећења, може се закључити да две фреске, из првог и четвртог аркосолијума на северној фасади цркве Сан Бакомо Мађоре у Болоњи, које се могу датовати у последње деценије XIII века, представљају, као и бројна друга сведочанства овог времена настала на Апенинском полуострву, занимљив спој иконографских и стилских црта различитог порекла, произашлих из сусрета византијског Истока и романичко-готичког Запада, захваљујући пре свега уметницима који су били повезани са обе културе. Ове везе нису неопходно ишле преко Венеције, како се то често у старијој историографији посвећеној сликарству у аркосолијумима претпостављало, иако град на лагуни остаје главни извор ових утицаја у северној Италији. Наиме, морају се узети у обзир бројне размене које су у новијој науци посведочене између различитих италијанских територија и градова, и најважнијих византијских и балканских центара, почев од оних на обалама Јадранског мора.

---

ЛИТЕРАТУРА Angiolini Martinelli, P. (1986). *Momenti lessicali bizantini in Italia tra il IX e il XIII secolo / Affreschi nelle provincie di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna, Itinerari*, IV, 9–29.

Arcangeli, F. (1967). *Pittura bolognese del '300 in San Giacomo Maggiore*. U: Comitato promotore San Giacomo Maggiore (ed.), *Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna. Studi sulla storia e le opere d'arte. Regesto documentario. VII centenario della fondazione 1267–1967* (101–115). Bologna: Padri Agostiniani di San Giacomo Maggiore.

Benati, D. (2000). *La città sacra. Pittura murale e su tavola nel Duecento bolognese*. U: M. Medica (ed.), *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* (87–107). Venezia: Marsilio.

D'Amico, R. (1986). *Restauro di pitture murali del Trecento bolognese. Nuovi contributi per un itinerario gotico, Itinerari*, IV, 31–86.

Д'Амико, Р. (2013). „Стари грчки мајстори...“ Давно изгубљен циклус из XIII века у Базилици св. Стефана у Болоњи и историјске расправе о византијској уметности. У: М. Ракоција (ур.), *Ниш и Византија XI. Свешти цар*

Константинин и наслеђе Европе (329–343). Ниш: Град Ниш, Универзитет у Нишу, Православна Епархија нишка, Нишки културни центар.

Demus, O. (1970). *Byzantine Art and the West*. London: Weidenfeld and Nicolson.

Fanti, M. (1967). Gli Agostiniani a Bologna e la chiesa di San Giacomo. U: Comitato promotore San Giacomo Maggiore (ed.), *Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna. Studi sulla storia e le opere d'arte. Regesto documentario. VII centenario della fondazione 1267–1967* (1–35). Bologna: Padri Agostiniani di San Giacomo Maggiore.

Giorgi, S. (2000). Scheda no. 88. U: M. Medica (ed.), *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* (286–288). Venezia: Marsilio.

Kitzinger, E. (1966). The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries, *DOP* 20, 25–47.

Lenzi, D. (1967). *Regesto documentario*. U: Comitato promotore San Giacomo Maggiore (ed.), *Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna. Studi sulla storia e le opere d'arte. Regesto documentario. VII centenario della fondazione 1267–1967* (215–263). Bologna: Padri Agostiniani di San Giacomo Maggiore.

Ottani Cavina, A. (1967). La cappella Bentivoglio. U: Comitato promotore San Giacomo Maggiore (ed.), *Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna. Studi sulla storia e le opere d'arte. Regesto documentario. VII centenario della fondazione 1267–1967* (117–131). Bologna: Padri Agostiniani di San Giacomo Maggiore.

Pace, V. (2000). Mosaici e pittura romana del Medioevo: pregiudizi e omissioni. U: *Arte a Roma nel medioevo: committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri* (287–325). Napoli: Liguori.

Пајић, С. & Д'Амико, Р. (2016). Уметничко наслеђе, фотографија и дигитализација у контексту културних размена. У: С. Пајић, В. Каначки (ур.), *Музика и медији у визуелној уметности & Језик музике – музика и језик. Зборник радова са X међународној научној скупи Српски језик, књижевности, уметности*, књ. 3 (89–99). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Ricci, C. (1885–1886). La pittura romanica nell'Emilia e gli affreschi nelle arche di S. Giacomo in Bologna. *Atti e memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, serie III, vol. IV.

Rodriquez F. (1961). Le arche di S. Giacomo nel ricordo di una 'relazione' inedita di Alfonso Rubbiani, *Strenna storica bolognese*, XI, 465–472.

Scaglietti, D. (1967). L'oratorio di Santa Cecilia. U: Comitato promotore San Giacomo Maggiore (ed.), *Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna. Studi sulla storia e le opere d'arte. Regesto documentario. VII centenario della fondazione 1267–1967* (133–146). Bologna: Padri Agostiniani di San Giacomo Maggiore.

Volpe, C. (1967). Gli affreschi duecenteschi delle arche sepolcrali. U: Comitato promotore San Giacomo Maggiore (ed.), *Il Tempio di San Giacomo Maggiore in*



Bologna. *Studi sulla storia e le opere d'arte. Regesto documentario. VII centenario della fondazione 1267-1967 (83-86)*. Bologna: Padri Agostiniani di San Giacomo Maggiore.

Zucchini G. (1942). Affreschi inediti bolognesi, *L'Arte*, 13, 127-139.

ROSA G. D'AMICO

SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DI BOLOGNA

SANJA R. PAJIĆ

UNIVERSITÀ DI KRAGUJEVAC

FACOLTÀ DI FILOLOGIA E DI ARTE

DIPARTIMENTO DI BELLE ARTI E ARTI APPLICATE

---

SOMMARIO      LE ANTICHE ARCHE SEPOLCRALI IN SAN GIACOMO MAGGIORE A BOLOGNA  
E DUE AFFRESCHI DUECENTESCHI  
– TRA ORIENTE E OCCIDENTE –

A partire dal 1282 sul fianco della chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna, costruita tra 1267 e il 1315, furono ricavate nicchie destinate a funzione sepolcrale: esse furono utilizzate fino al 1478, quando, a seguito della costruzione del portico rinascimentale, furono chiuse. Entro questi spazi erano stati realizzati importanti dipinti murali di carattere votivo: di queste pitture, che dovevano costituire un concentrato dell'arte bolognese tra la fine del XIII e il XIV secolo, si perse memoria fino al secolo XIX. Solo tra il 1882 e il 1886 fu avviata una campagna di saggi per decidere circa la riapertura: visto che *'le pitture si dimostrarono in pessimo stato... si preferì fare la riproduzione fotografica e rimurare le nicchie'*.

L'ennesima riapertura, realizzata nel 1963, portò a deliberare il distacco e il restauro degli affreschi sopravvissuti e ulteriormente degradati: purtroppo dei dipinti originali, giudicati i migliori del Medioevo a Bologna, oggi si conservano quasi sempre solo tracce. Nelle due opere ancora duecentesche qui considerate – la *Crocefissione* – giudicata la più antica, e il *Cristo giudice tra angeli*, parte di un *Giudizio finale*, si è riscontrata la presenza di suggestioni paleologiche. Nella prima la presenza di una cultura classica, in rapporto con un *modulo bizantino di diffusione veneziana*, unito ai nuovi sviluppi dell'arte toscana, richiama il clima della 'rinascita' duecentesca tra Bisanzio e i Balcani, mediata anche dal rapporto tra le coste adriatiche. Nel *Cristo giudice*, di poco successivo, è stata riconosciuta soprattutto la suggestione dell'arte toscana al tempo di Cimabue, mediata però da echi della cultura romana di Torriti e Cavallini che, tra Assisi

e Roma, operarono risentendo forti echi del contemporaneo linguaggio bizantino-balcanico. In entrambi gli affreschi si riconosce la contaminazione tra motivi iconografici e stilistici dell'Oriente bizantino e dell'Occidente romanico – gotico, attraverso la mediazione offerta da maestri che con entrambe le culture ebbero rapporti.

PAROLE CHIAVE: San Giacomo Maggiore; arcosolii; Duecento.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом Creative Commons

Ауторство-Некомерцијално Међународна 4.0 (CC BY-NC 4.0 |

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial International 4.0 licence (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).