

Vpogled v italijansko slikarstvo »Trecenta«

Na stičišču bizantinskega, romanskega in
zgodnjekrščanskega stila

»Temni srednji vek«, ¹ pogosto slišimo govoriti o obdobju, ki se je pričelo z razpadom Zahodnega rimskega cesarstva leta 476 in končalo z odkritjem Amerike v 15. stoletju. Vendar bi pridevek 'temni' lahko uporabili za prav sleherno zgodovinsko obdobje, ki ga človeštvo doživlja. Še posebej, ko govorimo in razmišljamo o današnjem času – in ko se osredotočimo na umetnost.

Svetloba in žar se danes išče bolj kot kdajkoli prej, če se že namenoma raje ne ustvarja teme. Večinoma tudi ponavljanje standardiziranih predstavnih obrazcev postmoderne človeka ni novost. Vendar ga nadvse utruja. Utečenost predstav se poleg tega sklada z načini industrijske proizvodnje podob, pri čemer je neizbežna posledica izpolnjenost tržišča s ponovitvami in simulariki. Spektakelska narava današnje proizvodnje podob torej že sama po sebi zahteva, da se že od modernizma dalje opušča starejše načine, ki sicer zavestno oblikujejo lastno distanco do preteklih stilov, čeprav je povsem znano, da iz njih izhajajo. V presojo umetnosti se ves čas vpletajo konvencije, v katerih se sproti preobražajo čustva, misli in konteksti, ki jo silijo, da spreminja nekdanje sodbe in ponovna srečanja s preteklimi izkušnjami, ki spreminjajo čutna navdušenja v mrzle analize in obratno. Morda je to že neka današnja utečena navada ali slaboumna pedagogika, ki nima z resnično podobo prav nobenega

opravka. Ali še razumemo estetiko in znamo ceniti svoja čustva in spoznanja, ko na eno stran postavljamo občutke, zaznavo, sklepanja, domneve, vsakršne brezdušne oblike raziskav in nadzora, dejstva in resnico; na drugo pa užitek, bolečino, privlačnost, zadovoljstvo, razočaranje, odzive, ki ne vpletajo možganov v to, kar imamo radi in česar ne maramo?

V obdobju srednjega veka je v umetnosti cvetel tudi čas gotike – to je doba, ki se med vsemi drugimi odlikuje po izredni umetnostni delavnosti in po velikanski človeški moči, ki se kaže v monumentalnosti njegovega ustvarjanja. Po vsej zahodni in srednji Evropi se je tedaj skozi tristo let ustvarjalo, predvsem pa brez premora zidalo s takšnim zagonom, kot mu v zgodovini krščanske kulture skorajda ni bilo para, razen v obdobju baroka. Čas gotike pa ni 'rasel' le v umetnosti, temveč tudi v religioznem življenju, filozofiji, literaturi, gospodarstvu in socialnem stanju. Ob prehodu iz 12. v 13. st. je bil na čelu krščanstva eden izmed najaktualnejših papežev, Inocenc III.

(1198–1216), ki je izvršil prav to, kar je njegov prednik, Gregor VII.² teoretično učil. Inocenc III. je vladarje grajal in kronal, potrjeval in odstavljaj, izobčeval in spravljaj, podložnike odvezoval od prisege ter njihovo vladarsko posest nakazoval drugim, prejemal kraljestva in kralje sprejemal v vazale. Prav tako je organiziral četrto križarsko vojno, med katero so križarji proti njegovi volji osvojili Zadar in oplenili Carigrad, potrdil je nova redova dominikancev in frančiškanov, ki sta bila glavna glasnika religiozne reforme, pobijal krivoverce ter sklical lateranski koncil. V 13. st. je bila papeška moč na svojem višku. Nasledniki so jo v začetku še uveljavljali v političnih bojih Evrope, a proti koncu veka je ta moč začela vidno pešati in tako se je tudi tik pred letom 1300 zrušila. Zadnja krščanska posest v Sveti deželi, dvestoletna križarska država je zamrla in ta heroična doba srednjeveške kulture se je končala. Za nadaljevanje si je sicer močno prizadeval Klemen V., ki je želel obnoviti križarske vojne, a vse brez uspeha. V začetku 14. st. je papeška avtoriteta vidno padla, Klemen V. pa je postal izpolnjevalec želja posvetnega vladarja ter prenesel papeško prestolnico v Avignon, kjer je ostala sedemdeset let. Pridevnik 'gotski' si je pravzaprav izmislil italijanski renesančni umetnik in pisec Giorgio Vasari³, vendar so to kulturo, ki se je razvila med 12. in je po nekod trajala tudi do 16. st., on in njegovi sodobniki posmehljivo označili za barbarsko. Pravo vrednost so ji vrnili šele romantiki v 19. stoletju. Začetek gotske umetnosti povezujemo z gradnjo kora bazilike Saint-Denis v Parizu, ki je bil postavljen na pobudo opata Sugerija sredi 12. stoletja. Ta slog se je nato nezadržno in naglo širil po vsem ozemlju francoskega kraljestva ter po vsej Evropi, vendar so se v drugi polovici 13. st. evropske dežele odmaknile zgolj od francoskega vzora. Vsako območje je gotiko preoblikovalo po svoje, v svojem duhu, vendar ji temeljnih značilnosti ni spremenilo. To je bila doba regionalnih gotik. V svojem največjem razmahu je gotika prišla na severu do Skandinavije, na vzhodu je dosegla Poljsko, na jugu pa se je pojavila v umetnosti latinskega

Vzhoda do Cipra in Rodosa. Tako je bila gotska kultura svojevrstna vez v politično razdrobljeni Evropi.

Izjema je bila le Italija. Dolgo časa ni sprejela gotske umetnosti, potem pa jo je izoblikovala po svoje in ohranila le nekatere razvojne značilnosti. Za položaj v Italiji so že od začetka 13. st. značilne različne pobude, ki so prinesle zelo vitalno arhitekturno kulturno in izrazito zemljepisno raznoterost. Na eni strani so to francosko-burgundske pobude, ki so počasi prodirale z ustanavljanjem cisterianskih samostanov od Chiaravalleja do Fossanove in so jih delno sprejemali novi uboštevni redovi, zlasti frančiškani in dominikanci. Tem pobudam se je kar trmoglavo opirala romanska tradicija, ki je bila še sposobna zadovoljevati zahteve novih mestnih držav, še posebej v Padski nižini, čeprav cerkev sv. Andreja v Vercelliju in zgodnja kolonada parmskega baptisterija že kažeta popuščanje novemu čezalpskemu izraznemu jeziku. Drugi pomembni vpliv pa je bila klasična dediščina, v kateri so še vedno prevladovale zgodnjekrščanske bazilike v Rimu in poskusi cesarske obnove, ki jo je najbolje predstavljal nemški vladar Friderik II. (1194–1250), ki se je dal leta 1220 okronati za rimskega cesarja. Tako zapleteni vplivi, ki so močno povezani z ravno tako raznolikim razcvetom drugih umetnostnih oblik, otežujejo ugotavljanje soodvisnih in nedvoumnih vzorcev. Tudi z zgodovinskega stališča pomeni gotika odločno spremembo, ki zanika tradicionalno mišljenje, da se je romanika skoraj neprekinjeno nadaljevala v renesanso. Uboštveni redovi, ki jim lahko postavimo ob bok tudi laične spokorniške družbe Ponižanih, značilne za Padsko nižino, so težili predvsem k poenostavitvi gradnje in razširitvi uporabnega prostora. Zaradi tega so stropi, pa naj so bili obokani ali leseni, zmanjševali baziliko med višinami ladij, z nosilnimi elementi, kot so stebri, pa so olajšali preobliko različnih linij in mednje napeli bodisi šilaste bodisi polkrožne loke velikih premerov. Rezultat tega je linearna in geometrična arhitektura z zelo racionalnim načrtom, kjer stena ni več interpretirana kot gradbeni element, ampak kot vizualna

razsežnost, na katero se nehote projicirajo abstraktne polikromije in slikarski ali kiparski cikli zgodb z množico figur.

Razvoj slikarstva v evropskih deželah je tako v kronološkem kot v slogovnem pogledu izrazito regionalno pogojen in načeloma tesno povezan z razvojem kiparstva. V severnih deželah ubira nova umetnost drugačno pot kot v Italiji, kjer se uveljavi šele v drugi polovici 13. st. in je veliko močnejše vezana na bizantinske vzore ter domačo romansko tradicijo, v kateri igrata pomembno vlogo antična in zgodnjekrščanska umetnost. Doslej orisani pregled predstavlja kontekst, na katerega se je gotska slikarska kultura odzvala s presenetljivo različnimi oblikami. Bistvena razlika je tudi v slikarskih medijih: medtem ko na severu prevladujeta miniaturno slikarstvo in vitraj, sta na Apeninskem polotoku ves čas ključnega pomena tabelno in stensko slikarstvo. V Franciji so chartski mojstri tako kot tisti v Bourgesu ali Sainte Chapelle v veliko večji meri kot slikarji fresk znali oblikovati slikarsko strukturo 13. in 14. stoletja. Onstran Alp je namreč malo poslikav na zidovih ali lesu, ki bi bile značilne za gotiko, delno tudi zato, ker se jih je malo ohranilo. Vitraji pri njih izpolnjujejo strukturalno izpraznjene stene s svetlobo, barvo in pripovedjo, pri čemer sledijo natančnim simbolom in gradbenim smotrom. Drugačen je spet potek v Italiji, ki se je razvijala med cikli fresk, poslikanih križev in oltarnih slik. Tudi v tem primeru je preživelo umetniško bogastvo samo majhen del tistega, kar je bilo ustvarjeno, če bi sodili po tokratnih kronikah in najdenih drobcih. Velike oltarne slike, ki so značilne za osrednje dežele in ki so se postopoma spreminjale v velike kompozicije na poliptihih, so v veliki večini razkosali in jih iztrgali iz celote za zasebne in muzejske zbirke; številne cikle fresk pa so postopoma prekrili z novimi ali pa so nepopravljivo zbrisali.

SLIKARSTVO TRECENTA V ITALIJI

V že sicer kompleksnem italijanskem slikarstvu med 13. in 14. st. je zgodovinsko najpomembnejši koreniti preobrat, do

katerega je prišlo konec 13. st. med Umbrijo in Toskano. V mestih, kot so Assisi, Siena in Firenze, se je začel oblikovati nov izrazni jezik, v katerega so se stekale različne likovne težnje. Gre za močno prisotnost antične in starokrščanske tradicije, saj je bilo ohranjenih kar nekaj kiparskih spomenikov, po katerih so se lahko zgledovali zgodnjegotski mojstri, medtem ko so jim bila dela antičnih umetnikov neznana. Klasicistična tradicija je bila dostopna največ v starokrščanski predelavi, velikih mozaikih rimskih bazilik, zato ni čudno, da se je klasicistični duh najprej uveljavil prav v Rimu, od koder se je ponovno odkrivanje rimske 'romanitas' naglo širil tudi v druga umetnostna središča. Enega od razlogov, zakaj je razvoj slikarstva sprva nekoliko zaostajal za bliskovitim razcvetom gotskega kiparstva, pa je v dejstvu, da je bila konservativna bizantinsko-romanska tradicija v slikarstvu bistveno bolj zakoreninjena zaradi visokega vrednotenja bizantinskih vzorov in hkrati manj dovzetna za spremembe. Zgodovinskega pomena likovne obnove, ki jo na slikarskem področju v Toskani zastopajo Cimabue, Giotto in veliki Sienčani, v kiparstvu pa Nicola in Giovanni Pisano ter Arnolfo di Cambio, ne smemo razumeti samo kot preseganje starejše 'grške manire', ampak kot bogastvo zlitja vseh omenjenih sestavin. Po prvem porazu Švabov je leta 1266 Karel I. zavladal jugu Italije ter pospešil razvoj in kulturo neapeljskega območja, vse v tesni in dialektični povezavi s papeško kurijo in gvelfskimi⁴ bankirji v Toskani. Obenem je ohranil vezi s francoskim dvorom in Provanso. Ti politični in gospodarski dejavniki so omogočali veliko živahnost v umetnostnih zvrsteh, iz katerih so na prehodu v 14. st. izšle izredne osebnosti. Ena od posebnosti italijanskega gotskega slikarstva, ki je ne moremo spregledati, je zagotovo tudi bogastvo ikonografskih tem. Srednjeveška Italija je domovina pesnikov in pisateljev, avtorjev posvetne in nabožne literature, učenih teologov in gorečih pridigarjev, z mistiko zaznamovanih 'naravoslovcev' in empiričnih raziskovalcev,

ki so s svojimi deli ustvarili izhodišča za izjemno bogato likovno pripoved. Poleg tega se tu ikonografija rimske cerkve meša z motivi, ki prihajajo z ortodoksne Vzhoda, srednjeveške vsebine zahodne Evrope se prepletajo z bizantinskimi in arabskimi, svet evropske viteške kulture z vele mestnim utripom svetovljanskega Bizanca, severnjaški mysticizem pa z razkošjem Orienta. Najrazličnejši vplivi se stapljajo z lokalnimi družbenozgodovinskimi okoliščinami, v katerih igra ključno vlogo nagli vzpon trgovskih republik, malih mestnih držav in kneževin, kjer smo priča presenetljivi odprtosti za novosti. Vse to se odraža v sočasni umetnosti, v kateri najdemo bistveno več profanih tem kot v drugih evropskih deželah. Naglo bogatenje meščanstva, trgovske aristokracije in visoke duhovščine v italijanskih mestnih državah je po eni strani vodilo k razcvetu profane ikonografije, po drugi strani pa je neredko pripeljalo do siromašjenja pristne religioznosti in posledično do svojevrstnega vsebinskega izpraznjenja številnih krščanskih motivov, ki so izgubili svojo globljo sporočilnost. Proces 'sekularizacije' je prav kmalu izzval reakcijo, ki je dobila kar najbolj daljnosežni izraz v reformirani religioznosti sv. Frančiška in njegovih somišljenikov. Zahteve po evangelijski preprostosti, zanimanje za malega človeka, za njegove vsakdanje tegobe, skrbi za čimbolj osebni in pristni stik z Bogom se pri sv. Frančišku združijo z ljubeznijo do narave, do živali, dreves in vsega živega. Zanimanje za naravo in človeka je sicer po vsej Evropi eno od poglobitvenih gibal gotske umetnosti, vendar je v Italiji opaznejše kot drugod, kar je v veliki meri zasluga reformatorja iz Assisija, ki je pridigal pticam in imel živali za prijatelje. Prav Frančiškovi bratje so v Italiji najvplivnejši zagovorniki novega humanizma, ki se na različne načine zrcali v likovni umetnosti. Nova likovna govorica stopa z roko v roki z vsebinami, ki ji dajejo priložnost, da se kar najbogateje artikulira. Oboje – stil in ikonografija – pa se napajata v istem izviru krščanskega humanizma, ki je v srednjeveški

Italiji zaradi nešteti dejavnikov razvitejši in vplivnejši kot drugod po Evropi.

Tabelno slikarstvo je bilo zaradi bizantinskega vpliva na čaščenje svetih podob zelo razvito že v obdobju romanike, v gotiki pa doživi nesluten razcvet. Temeljni in za Italijo značilni obliki sta slikano razpelo (*croce dipinta*) in eno – ali večtabelni oltar (*pala*). Slikana razpela so italijanska različica monumentalnih lesenih razpel, ki so severno od Alp značilna kiparska naloga, oltarji pa se razvijejo iz bizantinskih ikon, vendar zelo hitro dobijo monumentalne dimenzije – poleg osrednje table imamo največkrat še *predelo* in vsaj dve *stranski krili*. Po razmeroma kratkem času, ki se odvije v letih 1250–1290 in bi ga brezpogojno lahko označili za zgodnjegotsko obdobje, nastopi malo pred koncem 13. st. klasično obdobje velikanov italijanskega gotskega slikarstva. Če so v zgodnjem obdobju Pisa, Siena, Firenze, Rim in Benetke približno enakovredno sodelovali pri formiranju gotskega sloga, je konec 13. st. Toskana vsekakor prevzela prvo mesto. *Sienska šola*⁵ z Ducciom, Simonejem Martinijem in bratom Lorenzetti na eni in *florentinska*⁶ z Giottom in njegovimi nasledniki na drugi strani sta postali vodilni umetniški šoli Italije. Vsekakor so ob njih živeli in ustvarjali še številni ostali mojstri, a v danem primeru predstavljam zgolj omenjene. K zgodnji gotiki sodi slikar Cenna di Pepi – Cimabue, ki se je med letoma 1240 in 1250 rodil v Firencah. Dejaven je bil v raznih krajih po Toskani, v Rimu in Assisiju, izročilo pa ga šteje za prvega mojstra sienske šole. Tipična oznaka zanj bi bila, če bi dejali, da stoji Cimabue na pragu dveh svetov. Po eni strani je zadnji veliki predstavnik zgodnjegotskega slikarstva, ki oblikuje svoj slog v živahnem dialogu s starejšo bizantinsko tradicijo, po drugi strani pa je eden od začetnikov slikarske revolucije, s katero se začenja visoka gotika. Kaj je novega pri njegovih delih, česar pred njim še nismo poznali? Cimabue je mojster upodabljanja človeške psihe, ki pred njim zlepa ni bila tako živo in prepričljivo prikazana. Občutena psihologizacija se v njegovih

delih družji z notranjo dramo in nekakšnim mističnim ekspresionizmom, ki je značilen za spiritualno vejo Frančiškovega reda.

PRIMERJAVE NEKATERIH MARIJANSKIH LIKOVNIH DEL

Slikarskim delom *Maestà*⁷ za cerkev sv. Trojice v Firencah, (ok. 1280, danes Uffizi, Firenze); je Cimabue uvedel pomembno ikonografsko in slogovno novost. V ikonografskem smislu gre za dozorevanje novega tipa likovnega dela, ki ga označujemo z italijanskim imenom *Maestà*, kjer je poudarjen je majestetičen lik Marije, ki sedi na prestolu, v naročju pa drži malega Jezusa z dvignjeno desnico v gesti blagoslova. Slika je pojmovana kot nebeška vizija, prihod Matere božje iz nebes pred zbor vernikov, snov sama je vzeta iz sveta idealističnih krščanskih predstav, forma pa je še daleč od gotskega realizma. Fiziognomija Matere božje in angelov je bizantinska, prav taka pa je tudi Marijina obleka z množico tenkih in zlatih gub ter slovesni mir figur, ki se še najbolj čuti pri angelih kot nekaj nadnaravnega. Dete ima tukaj prvič naturalistično naslikana gola stopala. Prestol levo in desno obdajajo angeli, v spodnjem delu pa imajo svoje mesto štirje preroki z napisi. Oblikovanje tridimenzionalnega prostora je že nekoliko naprednejše nakazano kot v starejših slikarskih delih. Perspektiva še ni središčna, vendar ima vsak del svoje očišče, kar je velik dosežek v ustvarjanju iluzije prostora. Obraz Marije in Deteta se sicer ponaša s plastično modelacijo in finim senčenjem, v draperiji pa je modeliranje preglašeno s stiliziranim vzorcem zlatih črt, ki ustvarjajo svojstven učinek. Dete je tukaj še klasičen primer bizantinskega blagoslavljalnega Jezusa, ki svečano in togo sedi v materinem naročju, zadržana Marija pa le z naklonom glave in vaze zazrtim pogledom izraža svoja čustva.

Cimabuejev razvoj je bil zelo hiter in je šel v smeri tipičnega realizma, ki je prišel do polnega izraza v freski *Marije na prestolu s sv.*

Frančiškom v spodnji cerkvi sv. Frančiška v Assisiju. Slikar je bil za časa svojega življenja zelo slaven, toda ko je pesnik Dante Alighieri opeval minljivost posvetne slave v svoji *Božanski komediji*, je navedel kot zgodovinski primer prav njega, češ kako je kratka. Omenil je, da se je v njihovi občini pojavil novi, mlad in svež slikar, po imenu Giotto in Cimabue je naglo 'zatemnel'. To je zapisal z besedami, ki imajo v umetnosti še danes pomenljivo oznako, in sicer da je Cimabue zaton srednjega veka in da je z Giottom vzklikl *l'altro stilo, il dolce stil nuovo, lo bello stile* ali krajše rečeno kar »il dolce stil novo« ali novi stil. To pomeni, da je mladi Giotto di Bondone (ok. 1267–1337) že obvladal tridimenzionalnost oziroma učinek prostora. Temu sta sledili še perspektiva naklonskih ravnin ter neposredna perspektiva, ki sta usmerjali položaj figure v prostoru, nato opuščanje zlata, razmerje pri uporabi med starejšimi in novejšimi elementi in obvladovanje patosa. Trditev Giorgia Vasarija,⁸ da je Giotto izšel iz Cimabuejeve šole, se po stilu ne zdi ravno mogoča; če je kot mlad umetnik že bil v njegovi šoli, se je tam zgolj učil slikarskih veščin, ne pa učiteljevega slikarskega sloga. Prav tako se je Giotto učil na gradbišču bazilike v Assisiju in v Rimu in leta 1300 je že postal umetnik velikega slovesa, saj je bil dejaven kot slikar in arhitekt. Giottova umetnost poudarja predvsem človeka in njegovo resničnost, v kateri prevladujejo dramatični in zgodovinski dejavniki: pomembni postanejo kompozicija, prisotnost človeške figure, njegovi gibi, a še vedno nekoliko zadržan izraz. Očitna sta uveljavljanje razuma, ki začne sprejemati vse realne dejavnike, ter težnja po iskanju enotnega pomena. Novi stil oziroma novi realizem v slikarstvu in njegova čedalje večja čustvena pretanjenost veliko dolgujeta dominikanski in frančiškanski kulturi, ki je bila navezana na mestno življenje. Od tod tudi množice zasebnih naročil kot npr. v cerkvi sv. Križa v Firencah, ki so prispevala k večjemu bogastvu Giottove – florentinske šole. Gotske pobude, ki prodirajo v giottovsko izročilo in so se že

prej uveljavile v sienskem vzdušju, izhajajo iz prefinjene linijske in kromatske občutljivosti, so še povečale te težnje tudi s pomočjo ostalih evropskih vplivov. Giotto se je šolal pri Cimabueju, vodilnem florentinskem umetniku tedanjega časa, zato v njegovih zgodnjih delih prepoznavamo učiteljev vpliv, kar je najbolj očitno pri freskah, ki jih je Giotto naslikal v cerkvi sv. Frančiška v Assisiju,⁹ kjer je nekaj let poprej delal njegov učitelj.

Največja, najbolj ohranjena in tudi najkvalitetnejša zbirka Giottovih fresk je Capella dell'Arena v Padovi, ki jo je dal sezidati beneški patricij Enrico Scrovegni. Ko je bila leta 1305 posvečena, se je obrnil na Giotto, da jo poslika. Slikar je v treh pasovih na vzdolžnih stenah kapele ustvaril 37 prizorov iz Marijinega in Kristusovega življenja. Pod prizori je upodobil navidežno arhitekturo s simboličnimi figurami sedmih grehov in kreposti, nad slavolokom je naslikal Kristusa, obdanega z angeli, na notranji strani stene pa poslednjo sodbo. Dekoracija med slikami posnema mozaične geometrijske motive, akante ter girlande. Če se natančneje osredotočimo na enega izmed naslikanih motivov – *Oznanjenje sv. Ani* – lahko vidimo, da je upodobljena hiša z vežo ter Anino sobo, nad vežo pa je balkon. V veži sedi ženska, ki prede, predvidevamo lahko, da je to Anina pomočnica, v sobi pa kleči Ana in s sklenjenimi rokami prejema angelovo oznanilo o Marijinem rojstvu, ki ji ga prinaša božji odposlanec, ki gleda skozi okno v stanovanje. Na upodobitvi je najbolj presenetljiva jasnost, s katero je sedaj prizorišče zgrajeno. O srednjeveškem, skoraj tisoč let trajajočem ploskovitem načinu upodabljanja tukaj ni več sledu. Pred seboj imamo resnično hišo, sestavljeno iz dveh omejenih prostorov, ki se natančno raztezata v vse tri smeri in je opremljena s pristno opravo tedanjega časa. To je bila ena izmed novosti v Giottovem realizmu, ki se je naglo razširila po vsej zahodni Evropi. Njegovo spoznanje, da je mogoče zaprte prostore upodobiti tako, da se jim odvzame sprednja stena, je bilo reformno dejanje. V tem novem ustvarjalnem

Giottovem duhu oziroma v tej globinski resničnosti so tedaj nastale številne umetnine izpod njegovih rok. Na velikih ciklih stenskih poslikav lahko tudi opazimo, kako zna Giotto slediti protagonistu od njegove naivne mladostne podobe do zrele starosti, saj obvlada njegovo fiziognomijo. Dobro je poznal antične ostanke, s katerimi se je nenazadnje srečal že pri zgodnjih delih v Rimu, klasične elemente pa je znal sijajno vključiti v svojo ikonografijo. Obvladal je tudi linearno perspektivo, ni pa mu povsem uspelo doseči pravega razmerja med okoljem in samimi protagonisti, kar se ponekod kaže v rahlem neskladju v velikosti.

Marija iz cerkve Vseh svetnikov (*Ognissanti*) v Firencah je najboljša in najznamenitejša Giottova tabelna slika, kar se jih je ohranilo. Marija je ponovno upodobljena v priljubljem ikonografskem tipu *Maiestà*, omenjenem že pri Cimabueju. Vendar so slikarski trendi tokrat že v marsičem napredovali. Figura, ki upodablja Marijo, je izredno voluminozna, kar je lepo razvidno v oblikovanju draperije, zlasti v gubanju težkega plašča. Sveži realizem se kaže tudi v modeliranju obraza, v katerem ni več sledov bizantinizma, in prvič imamo občutek, da je kljub dostojanstvu in lepoti Božje matere pred nami vendarle resnična ženska iz mesa in krvi. V istem duhu je upodobljen tudi mali Jezus. Razmerje med materjo in otrokom je še vedno bolj zadržano, kot bi morda pričakovali, vendar lahko to razumemo tudi kot ikonografski postulat tipa *Maiestà*, ki ga Giotto ni želel spreminjati. Sicer gre za tradicionalno centralno kompozicijo, novost pa je organska enovitost, ki jo Giotto doseže s tem, da so pogledi vseh angelov in svetnikov usmerjeni v malega Jezusa, čigar dvignjena desnica je kompozicijsko in vsebinsko središče slike. Ob tem delu prav tako ne moremo mimo kolorita, ki potrjuje Giottov posluš za komponiranje barvnih vrednosti. Celotna oltarna tabla sije v paleti temno modrih, živo rdečih, belih ter olivno zelenih tonov, ki jim obilica zlata daje še večji sijaj. Senčenje je mehko, brez ostrih potez, kar se vidi tako na obrazih upodobljenec kot

Duccio, Maestà.



na draperiji. Dovršenost detajla in slikarska uravnoteženost celote, svež naturalizem in veličastna dostojanstvenost dela so kvalitete, ki upravičujejo Giottovo sloves in pojasnjujejo, zakaj je prav ta slika ena od najbolj vplivnih umetnin italijanskega 14. stoletja. Giotto je v florentinski in širši italijanski slikarski prostor prinesel novosti, ki so pripravile pot tudi prvim renesančnim umetnikom. Vsi omenjeni nastavki, ki jih je slikar postavil v svojem slikarstvu, so imeli močan vpliv na nadaljnje najprej italijansko, nato pa tudi evropsko poznosrednjeveško in renesančno slikarstvo. V Toskani v času gotike nadaljujejo njegovo delo mnogi anonimni učenci. Med znanimi imeni so Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi, Andrea Orcagna, Nardo di Cione, Andrea Buonaiuti, Angolo Gaddi in Lorenzo Monaco. V Sieni, kjer je tradicija starejše domače šole nekoliko trdnje ukoreninjena, pa se vendarle oprime tudi novi stil. Med najvidnejšimi mojstri so znani Duccio di Buonisegna, Ugolino da Siena, Simone Martini, ki ponese Giottovo stil celo v Francijo, Lippo Memi, Pietro Lorenzetti ter njegov brat Ambrogio Lorenzetti.

Prav Duccio di Buonisegna (ok. 1255–1319) je eden tistih velikih slikarjev, ki so zaradi preveč enostranskega pogleda na razvoj umetnosti zelo dolgo po krivici stali v Giottovi senci. Pristransko stališče, ki Giotta predstavlja kot revolucionarnega začetnika moderne umetnosti, medtem ko Duccio velja za konzervativnega slikarja, izvira zgolj iz Vasarijeve ocene, ki je seveda močno pristranska. Vasari je namreč venomer v domovinskem zanosu florentinske slikarje koval v zvezde, sienskim mojstrom pa namenil le skopo hvalo in njihovo delo prikazoval v izkrivljeni luči. Duccio nikakor ni bil konzervativen umetnik, saj je v številnih pogledih vpeljal daljnosežne novosti. Subtilna čustvena izraznost figur in dramska soodvisnost prizorov, raziskovanje slikarskega prostora in perspektive, pomemben napredek v slikanju krajine, novo vrednotenje narave v likovni umetnosti, zlasti pa vztrajno koloristično raziskovanje in izbrušen posluš za komponiranje barv so

samo najznačilnejše kvalitete njegovega dela, s katerim je italijanskemu slikarstvu vtisnil neizbrisen pečat. Vsa sodobna spoznanja potrjujejo, da slikarski genij sienskega mojstra in njegov pomen za razvoj evropskega slikarstva v ničemer ne zaostaja za Giottom. Ducciov umetniški prestiž v domači Sieni najbolje kaže naročilo za veliki oltar sienske stolnice, slovito *Maiestà*, s katero se je proslavil kot najsubtilnejši mojster svojega časa. Velikanski poliptih, ki je bil naročen leta 1308 in dokončan leta 1311, je poleg *Madonne Rucellai* edino ohranjeno dokumentirano delo, vsa ostala pa so mu pripisana zgolj na osnovi slogovnih primerjav. Monumentalno Marijo (*Madonna Rucellai*) iz leta 1285 je Duccio po naročilu laične družbe *Compagnia dei Laudesi* naslikal za dominikansko cerkev Santa Maria Novella. Danes je v galeriji Uffizi umeščena med Cimabuevo *Maiestà* iz cerkve sv. Trojice (ok. 1280) in Giottovo *Maiestà* (ok. 1309) iz cerkve Vseh svetnikov, ki posrečeno ilustrirajo glavni in hkrati pomemben tok italijanskega gotskega slikarstva.

Slikarsko delo Ducejeve *Madonne Rucellai* uokvirja bordura z medaljoni, v katerih so naslikani preroki, apostoli in svetniki. Okvir je pomemben predvsem z ikonografskega vidika, saj se tukaj prvič srečamo z razporeditvijo medaljonskih upodobitev na oltarni tabli, ki uvaja izviren ikonografski program. V osrednjem medaljonu v čelu oltarne table je upodobljen Bog Oče, levo in desno pa so prikazane osebe iz Stare in Nove zaveze. V sredini slike sta postavljena Marija z Detetom, ki povezujeta podobe iz Stare in Nove zaveze, v medaljonih na dnu pa so upodobljeni svetniki, svetnice in zavetnik Firenc. Marija sedi na bogato rezljanem in pozlačenem prestolu v osrednjem delu oltarne table, ta pa ima naslonjalo in sedežni del prekrit z razkošno tkanino. V poznoantični in bizantinski cesarski tradiciji je na sedež položena še zlato izvezena sedežna blazina, ki dodatno poudarja Marijino dostojanstvo. Na levi in desni strani klečijo po trije angeli, ki pridržujejo prestol ter svoj pogled upirajo v Odrešenika.

Marija, ki elegantno sedi na prestolu, je oblečena v rdečo obleko in temno moder plašč s prelepo izvezeno zlato obrobo, ki se v dekorativnih zavojih vije od oglavnice preko prsi, teče čez kolena in se v delikatnem vzorcu guba ob njenih nogah. Zlata vezenina na temno modri podlagi je toliko bolj učinkovita, ker se je Duccio odrekel zlatim poudarkom pri modeliranju plašča in je za gubanje tkanine uporabil izključno svetlobno modeliranje v različnih odtenkih modre barve. S tem pa s svojo nasičenostjo daje vtis polnosti in otipljive, žametne mehkobe. Mali Jezus, ki ima v Marijinem naročju skladno z ikonografsko tradicijo dvignjeno desnico v gesti blagoslova, je upodobljen v naturalističnem duhu, ki je v posameznih elementih, denimo v sedežnem motivu, celo bolj prepričljiv od Giottove rešitve istega problema na sliki cerkve *Ognissanti*. Detajli rok, stopal in zlasti prstov na stopalih kažejo odlično obvladovanje anatomije in so naslikani tako realistično, da prekašajo Giottovo tehniko. Po drugi strani pa prav tako ne moremo spregledati določene stilizacije v Jezusovih obraznih potezah, ki nazorno zrcalijo bizantinske reminiscence. Te so še vidneje prisotne v oblikovanju Marijinega obličja, ki skozi jasno prepoznavne bizantinske idiome izraža vzvišeno plemenitost, odmaknjenost ter nezemeljsko lepoto. Prav to je najboljši dokaz, da se Ducciov naturalistični pristop v obravnavani snovi zavestno podreja ikonografskim in estetskim načelom, po katerih je nadčutna lepota Marije nujno zaznamovana z določeno mero stilizacije. Če smo pri Giottu dejali, da naturalizem ni bil zadnji cilj njegovih umetniških iskanj, saj se mu je bil pripravljen ponekod tudi odreči, potem bi za Duccia lahko rekli, da je razvijanje naturalističnega slikarskega izraza vseskozi postavljaj na mesto višjih vsebinskih in estetskih načel.

Naslednji zanosen slikar sienske šole je bil Simone Martini (ok. 1284-1344), ki je v arhivskih dokumentih prvič omenjen leta 1315, ko je naslikal že slovito fresko *Maiestà* v sienski mestni hiši Palazzo Pubblico. O

njegovih mladostnih delih ne vemo nič, po tradiciji pa naj bi bil Ducciov učenec in ni izključeno, da je kot član njegove delavnice sodeloval tudi pri slikanju *Maiestà* za siensko stolnico. Vsekakor pa je že s svojim prvim delom vstopil v zgodovino umetnosti kot zrel slikar z jasno oblikovano osebno slogovno govorico, ki kaže poznavanje sodobnega sienskega, florentinskega in rimskega slikarstva. Poleg Ducciovega in Giottovega vpliva so v Martinijevem slikarstvu razvidni še odmevi francoske gotske umetnosti poznega 13. stoletja. Vprašanje, ali je Simone Martini v mlajših letih sam potoval v Pariz, ostaja odprto, zagotovo pa se je s francoskim slikarstvom srečal v Neaplju in Rimu, ki sta bila pod vladavino anžujskih kraljev. Martini spada med najbolj inovativne slikarje italijanskega *Trecenta*, vendar pa je njegov neposreden vpliv na razvoj sienskega slikarstva razmeroma skromen. Eden izmed razlogov je morda tudi dejstvo, da je pozna leta svojega življenja preživel v Avignonu, medtem ko sta v tem času v Sieni vodilno vlogo v slikarstvu prevzela brata Pietro in Ambrogio Lorenzetti, ki sta uveljavila drugačen slikarski pristop.

Maiestà (ok. 1315) je nastala izpod Martinijevih rok za skoraj celo steno Dvorane Velikega sveta (danes imenovana *Sala di Mappamondo*) v sienski mestni hiši. Marija je na tej upodobitvi v primerjavi z vsemi pred tem omenjenimi predstavljena izrazito realistično, v njenem lepotnem idealu in draperiji pa so opazni očitni vplivi francoske umetnosti. Kot plemenita kneginja sedi na prestolu, nad njo pa se pne baldahin z grbovnimi znamenji Siene in anžujskih kraljev, s čimer je 'posvetnost' freske še stopnjevana. Baldahin nad prestolom je del sočasne dvorne kulture, odlična prostorska postavitev s pravilno perspektivo pa poudarja realizem v zasnovi kompozicije. Slikarju je uspelo ustvariti zelo napredno poglobitev slikarskega prostora: stebriči baldahina se v pravilni perspektivi umikajo v ozadje in množica svetnikov je domišljeno postavljena v rahlem polkrogu. To niso več shematizirani nizi figur,

postavljeni drug vrh drugega, temveč bolj naravno postavljena gruča ljudi, od katerih vsak posameznik zavzema svoj prostor pod baldahinom. Podobno kot Giotto v poslikavi kapele Scrovegni v Padovi, je tudi Simone Martini premišljeno izbral naravni svetlobni vir velikega okna v dvorani, z namenom da se večina svetlobe osredotoča proti Mariji na prestolu. V vsebinskem pogledu je Marija kot zavetnica Siene tokrat povsem vključena v državno ikonografijo, saj neposredno nagovarja sienske državljane. Njene besede, izpisane na stopnicah prestola, pa so živ opomin, ki so ga imeli mestni oblastniki ves čas pred očmi.¹⁰

Če povzamemo slikanje podob *Maiestà* v toskanski umetnosti, lahko vidimo, da je bila predanost Siene Blaženi Devici téma, ki se je ponavljala v mestni umetniški produkciji od okrasa stolnične fasade, ki jo je začel že kipar Giovanni Pisano (1284–96), do *Maiestà* Duccia in Simoneja Martinija. Vezne člene med zgodovinsko zavestjo mesta, v katere so se stekala verska in meščanska čustva, potrjuje veliko kronik, ki pripovedujejo o zmagoslavni procesiji, s katero so pospremili Ducciovo *Maiestà* od njegove slikarske delavnice do stolnice. Velika tabla je namreč bila naslikana v spomin na siensko zmago nad Firencami pri Montapertiju, kar omenja tudi Dante v Božanski komediji. Vsi omenjeni 'veliki', kot so Cimabue, Giotto in Duccio, so pravzaprav preučevali psihologijo protagonistov, ki so jih upodabljali, in karkoli se je v tem obdobju v umetnosti zgodilo, je bilo očitno, da so se ideje nastajajočega humanizma uveljavljale v družbi. Giotto pa se je v zgodovino florentinske umetnosti še posebej zapisal kot slikar, ki je srednjeveško slikarstvo prevetril s povsem novim pristopom, v prostore vnesel perspektivo in figure v njih razgibal, jih individualiziral ter vanje vnesel čustveno psihološko noto. Kot vsi umetniki, ki so tedaj ustvarjali, je Dante prav v svetlobi videl simbol duhovnega življenja in tako v svoji veliki pesnitvi natančno in ponosno opisuje svetlobo v njenih raznoterih učinkih – jutranjo zarjo, svetlobo na morju, svetlobo na listju spomladi. Vsi ti impresivni

in čudoviti opisi Danteja, ki ga imamo mnogi najraje, pa so prisposodbe, ki se začenjajo z besedami »kakor da«. Njihov namen je samo, da bi našim čutom, navezanim na zemljo, ponazorili in naredili razumljiv privid Božjega reda in nebeške lepote.

LITERATURA

Alighieri, Dante, *Božanska komedija*, Ljubljana 1972.

Cankar, Izidor, *Zgodovina likovne umetnosti II, Razvoj stila v visokem in poznem srednjem veku*, Ljubljana 1931.

Castelnuovo, Enrico, ur., *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 2 zv., Milano 1985.

Germ, Tine, *Gotsko slikarstvo, Evropska umetnost poznega srednjega veka II*, Ljubljana 2011.

Hills, Paul, *The Light of Early Italian Painting*, London/New Haven 1987.

Poeschke, Joachim, *Italian Frescoes: The Age of Giotto, 1280–1400*, New York/London 2005.

Smart, Alastair, *The Dawn of Italian Painting, 1250–1400*, Oxford 1978.

¹ *Srednji vek* je zgodovinsko obdobje, ki se je pričelo leta 476 z razpadom Zahodnega rimskega cesarstva in se končalo leta 1429 z odkritjem Amerike. Skoraj tisočletno obdobje srednjega veka se deli na tri obdobja: *zgodnji*, *visoki* in *pozni* srednji vek. Sam izraz je prvi uporabil renesančni učenjak Flavio Biondo v delu *Historiarum ab inclinatione romanorum imperii decades* leta 1483. Z njim je označil stoletja med klasiko in renesanso, ki jih je smatral za prehodno zgodovinsko obdobje. Po njegovem mnenju je bil srednji vek popolnoma negativno obdobje, kar se včasih odraža še v sedANJI miselnosti.

² *Papež Gregor VII.* (med ok. 1032–1085), rojen kot Hildebrand, je že kot deček kazal izredno nadarjenost, zato so ga poslali na šolanje v Lateran in kasneje v rimski Marijin samostan na Aventinu. Že zelo zgodaj je vstopil k benediktincem in nekaj časa preživel tudi v znamenitem reformnem samostanu v Clunyju v Franciji, kjer se je tudi sam navzel reformnega duha. Od tam ga je za svojega osebnega svetovalca poklical nazaj v Rim njegov sorodnik, papež Leon IX. Z njim je šel Hildebrand kasneje tudi v izgnanstvo v Nemčijo, po njegovi smrti pa se je spet pridružil menihom v Alzaciji. A ko je mladi škof Bruno iz Toulou odhajal v Rim, kjer se je dal izvoliti za papeža, ga je kot gorečega 'reformatorja' vzel s seboj. Hildebrand je njemu in njegovim naslednikom zvesto stal ob strani, jim svetoval in pomagal. Tako je v Rimu kar štiriindvajset let preživel na različnih visokih položajih in imel vedno večji vpliv na odločitve Svetega sedeža. Bil pa je sposoben na vseh področjih: kot človek s čutom za realnost je naprej uredil papeževe finančne zadeve, saj je bil prepričan, da mora biti papež najprej gmotno zavarovan, če se želi ves posvetiti svojemu vzvišenemu poslanstvu; nato pa je odločno posegel v teološki spor glede evharistije. Pri tem ga je vodila misel, da mora biti Cerkev trdna in enotna v svojem nauku. Zato je na sinodi leta 1050 obsodil Berengarjeve zmote in ga pripravil k preklicu le-teh. Zavzemal se je, da bi bilo papeštvo neodvisno in svobodno

tudi na političnem področju. Tu je med drugim 'bil boj' s simonijo in laično investituro ter se zavzemal za svetost duhovnikov in njihovo življenje v celibatu. Ena njegovih odločilnih potez je bila reforma papeških volitev, po kateri se noben svetni vladar ni mogel več vmešavati v to, kdo bo izvoljen za papeža. Sam je postal papež leta 1073, po smrti Aleksandra II., in sicer na željo ljudstva, ki so jo kardinali tudi upoštevali. Kot papež je nadaljeval notranjo reformo Cerkve na svoj nepopustljiv in odločen način. Napisal je seznam v sedemindvajsetih točkah, program, ki ga po njem imenujemo tudi gregorijanska reforma. Pri tem je seveda marsikje naletel tudi na odpor, ki se je stopnjeval do te mere, da je moral izobčiti samega cesarja Henrika IV. in mu odvzeti vladarsko oblast. S tem, ko je odpustil cesarju, pa si je Gregor VII. nakopal nezadovoljstvo knezov, ki so si že izbrali novega vladarja. Vnela se je državljanska vojna, boji za prevlado v Rimu in nejevolja Rimljanov, ki niso mogli več prenašati plenjenja in nasilja. Papež Gregor VII. se je zato umaknil v mesto Salerno, kjer je izčrpan in osamljen kmalu umrl.

- ³ Giorgio Vasari (1511-74), italijanski slikar, arhitekt in zgodovinar. Najbolj znan je po svojem delu *Življenja najodličnejših slikarjev, kiparjev in arhitektov (Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori)* in velja za ideološki temelj umetnostnozgodovinskega pisanja. Vasari je bil rojen v Arezzu v Toskani. Po priporočilu svojega bratranca Luche Signorellija je v zgodnjem otroštvu postal učenec Guglielma da Marsiglie, spretnega slikarja vitrajev. Ko je bil star 16 let, ga je kardinal Silvio Passerini poslal v Firence, kjer se je pridružil krogu Andree del Sarta in njegovima učencema Rossu Fiorentinu in Jocu Pontormu ter dobil humanistično izobrazbo. Spoprijateljil se je z Michelangelom, katerega slikarski slog naj bi vplival nanj. Pogosto ga imenujejo tudi »prvi umetnostni zgodovinar«. S svojo *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, ki jo je posvetil velikemu vojvodi Cosimu I. Medičeškemu in je bila prvič objavljena leta 1550, je izumil zvrst enciklopedije umetniških življenjepisov. Prvi je uporabil izraz 'renesansa' (it. *rinascita*) v tiskani obliki, čeprav je bila zavest o 'ponovnem rojstvu' v umetnosti v zraku od Leona B. Albertija naprej, odgovoren pa je tudi za današnjo uporabo izraza *gotška umetnost*, čeprav je uporabljal le besedo *got*, ki je bila povezana z 'barbarskim' nemškim slogom. V delu je tudi nova razprava o tehničnih metodah v umetnosti. Knjiga je bila delno predelana in razširjena leta 1568 z dodatkom lesoreznic portretov umetnikov (nekaj hipotetičnih). Delo je dosledno in razvpito pristransko in prid Firenčanom, ki jim je dodelil in vse pripisal v renesančni umetnosti, na primer izum graviranja. Beneška umetnost (skupaj z umetnostjo iz drugih delov Evrope) v prvi izdaji sploh ni omenjena. Med prvo in drugo izdajo je Vasari obiskal Benetke in v drugi izdaji več pozornosti namenil beneški umetnosti, celo Tizianu, ne da bi zavzel nevtiralno stališče. Vasarijevo delo je polno zabavnih čenč. Veliko njegovih anekdot ima zrno resnice, druge pa so izmišljene, kot je zgodba o mlademu Giotto, ki slika muho na površini slike slikarja Cimabueja, Cimabue pa jo večkrat poskuša s krtačo odgnati. Z nekaj izjemami je bila Vasarijeva estetska sodba resna in nepristranska. Ni raziskoval arhivov, da bi našel natančne datume, kot to delajo sodobni umetnostni zgodovinarji, zato so njegovi življenjepisi najzanesljivejši za slikarje njegove generacije in tiste iz bližnje preteklosti. Sodobna znanost je z novimi materiali, ki podpirajo raziskave, popravila veliko njegovih datumov in pripisovanj. Vasari je izdelal skico lastnega življenjepisa ob koncu življenja in dodal nekatere podrobnosti o sebi in svoji

družini v življenjih Lazzara Vasarija in Francesca Salviattija. Po mnenju zgodovinarja Richarda Goldthwaita je bil Vasari tudi eden prvih avtorjev, ki je uporabljal izraz 'konkurenca' (it. *concorrenza*) v ekonomskem smislu. Uporabljal jo je večkrat in poudaril koncept v uvodu k življenju Perugina pri pojasnjevanju razlogov za florentinsko umetniško premoč. Po mnenju Vasarija so se florentinski umetniki odlikovali, ker so bili lačni in ker jih je vodila njihova močna medsebojna konkurenca provizij. Konkurenca, je dejal, je »hrana, ki jih vodi«.

- ⁴ Izraza *gvelfi* in *gibelini* izhajata iz poimenovanja dveh političnih strank, ki sta se v 12. st. v cesarstvu opredelili ena za cesarja in druga za Katoliško cerkev. Gvelfi so podpirali papeža proti cesarju.
- ⁵ *Sienska slikarska šola* je delovala v Sieni med 13. in 15. st. in nekaj časa tekmovala s Firencami, a čeprav je bila konzervativnejša, je bila naklonjena dekorativni lepoti in elegantni gracioznosti kasnejše gotike. Njeni predstavniki so bili Duccio, pri katerem je še precej prisoten bizantinski vpliv; njegov učenec Simone Martini, Pietro in Ambrogio Lorenzetti, Domenico in Taddeo di Bartolo Sassetta in Matteo di Giovanni. Za razliko od naturalistične florentinske umetnosti obstaja v sienski umetnosti mistična črta, ki je karakterizirana s pogostim fokusiranjem na čudežne prizore, manj obračanja pozornosti na proporce, stiliziranje časa in prostora ter manj realnim barvnim tonom. Ekonomski in politični padec Sienne ter njena končna podrejenost Firencam z največjimi deli so končno zaustavili razvoj sienskega slikarstva. Za konec sienskega slikarstva so skupaj z njenim ekonomskim in političnim padcem poskrbele Firence. K sreči je dobršen del srednjeveških kvalitativnih umetnin ostal v sienskih cerkvah in javnih zgradbah.
- ⁶ *Florentinsko slikarsko šolo* so predstavljali umetniki, ki so bili pod vplivom naturalističnega slikarskega vpliva, ki se je razvil v Firencah v 14. st., večinoma pod vplivom Giotta di Bondoneja, kasneje pod vplivom zahodnoevropskega slikarstva. Najzgodnejša karakteristična toskanska umetnost iz 13. st. se je formirala v Pisi in Lucci. Nikola Pisano je izkazal predvsem posluš za klasične oblike, medtem ko je njegov sin, Giovanni Pisano, uvedel nove ideje gotške skulpture v toskanski žargon, s tem ko je v figure vnesel kanček naturalizma. Odmev le-tega je imel, začevši s Cimabuejem in Giottom, izjemen učinec skozi vso 14. stoletje. Umetniki, ki so bili še v času renesanse pod vplivom florentinske tradicije, so Brunelleschi, Donatello, Michelangelo, Fra Angelico, Botticelli, Lippi, Masolino in Masaccio.
- ⁷ *Maestà*, izraz izvira iz latinskega *Maestas Virginis*.
- ⁸ Colle di Vespignano. Vasari v svojih slavnih »Življenjih« navaja zabavno anekdoto, kako je Cimabue na poti iz Firenc v Vespignano srečal desetletnega Giotta, ki je na skalo risal ovco, in bil tako očaran nad njegovim talentom, da je dečka povabil v svojo delavnico. A vedno je Giotto prvo slikarsko znanje prejel prav pri Cimabueju v Firencah. Sicer pa je na oblikovanje Giottove umetnosti nato vplivalo še kiparstvo bratov Pisano, slikarstvo Pietra Cavallinija in nenazadnje tudi francosko kiparstvo.
- ⁹ Iz Rima je Cimabue odšel poslikat nekaj velikih fresk v novozgrajeno baziliko sv. Frančiška Asiškega v Assisiu in verjetno je, da je šel Giotto z njim. Freske iz cikla *Življenje svetega Frančiška* v Zgornji cerkvi so ene od najbolj nasprotujočih si v umetnostni zgodovini. Dokumente Frančiškovih bratov, ki se nanašajo na umetniško komisijo v tem obdobju, so uničili Napoleonovi vojaki, ki so v Zgornji cerkvi bazilike imeli hleve za konje in brez vseh ostalih virov je strokovna javnost razdeljena glede tega, ali je bil zares Giotto avtor Frančiškovega

cikla. V odsotnosti listinskih dokazov o nasprotnem je obveljalo, da pripisujejo vse freske v Zgornji cerkvi, ki niso bile očitno Cimabuejeve, Giotto. Nekateri preostali biografski viri, kot sta Ghiberti in Riccobaldo iz Ferrare, pa kažejo, da je freska iz cikla *Življenja svetega Frančiška* v Zgornji cerkvi njegovo najzgodnejše samostojno delo.

¹⁰ »Angelske rože, vrtnice in lilije, ki prekrivajo nebeške poljane, me ne veselijo bolj kot pravičen svet. Toda vidim nekatere, ki me zaradi svojega bogastva prezirajo ter slepijo mojo deželo; in najbolj hvaljeni so takrat, ko govorijo najslabše stvari ...«