
Роза Дамико, Сања Пајић

**ФРЕСКА БОГОРОДИЦЕ СА ХРИСТОМ ХРАНИТЕЉЕМ
У ПРИЗРЕНУ И ПИЗАНСКЕ МАДОНЕ: ДОПРИНОС
КУЛТУРНИМ ВЕЗАМА ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА
ТОКОМ 13. ВЕКА**

*Фреска Богородица са Христом Хранитељем у Призрену,
историјске околности и историографија¹*

Фреска са представом *Богородице са Христом (Хранитељем)* *Хранитељем* у цркви Богородице Љевишке у Призрену (сл. 1) постала је, нажалост, једна од најпознатијих жртава погрома над српским становништвом који је током марта 2004. потресао Косово и Метохију (сл. 2). Озбиљним оштећењима нанетим српским споменицима културе осиромашено је не само наслеђе везано за историју и идентитет српског народа, већ је, као и увек када се губе танане нити уткане у јединствену мрежу знања, светска баштина претрпела тежак ударац, посебно када се ради о подацима везаним за размену између различитих култура, што је једна од значајних карактеристика културно-уметничке карте средњовековне Европе. Због тога је важно вратити се проучавању ове зидне слике у овој прилици, посвећеној Стефану Немањи, оснивачу династије која је готово два века владала средњовековном Србијом, и размени између Истока и Запада, што је, као што је познато, једна од важних одлика овог периода. Иако се љевишка фреска не може приписати годинама када је Немања био на власти, њено извођење уклапа се у историју односа који су тада, а затим током 13. века и даље, повезивали српску државу са бројним центрима, и то не само јадранским, на Апенинском полуострву.

Фреска *Богородица са Христом Хранитељем*, као и највећи део монументалног живописа који је настао у доба темељне обнове Богородице Љевишке (1309–13) у време када су српску државу и цркву предводили краљ Милутин (1282–1321) и архиепископ Сава III (1309–16), откривена

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.



Сл. 1 Богородица са Христом
Хранитељем (Крмитељем),
1220–1230, црква Богородице
Љевишке, Призрен

Fig. 1 Madonna con Cristo nutri-
tore, 1220-1230, chiesa della
Madonna di Ljeviška, Prizren

је испод слојева малтера током радова на рестаурацији и конзервацији призренске катедрале, предузетих педесетих година 20. века.² Живопис који припада првобитном сликарству, са српским натписима, нађен је у простору јужног спољног брода: две сцене (*Исцељење слепог* и *Свадба у Кани*) и део треће са темама из циклуса Христових чуда пренете су у Народни музеј у Београду где се и сада налазе, док је *Богородица са Христом Хранитељем* остала *in situ*, на јужној страни трећег ступца наоса.³

Ова зидна слика, особене иконограф-
фије и јединственог епитета *Хранитељ* ис-
писаног уз представу малог Христа, ретко
је била предмет посебног интересовања ст-
ручњака.⁴ Када су у питању уметничке од-
лике, убрзо по откривању, Светозар Радој-
чић је указао на стилске сличности између
ове фреске и неких неотрибуираних пре-
дстава *Богородице са дететом* фиренти-
нског порекла, сматрајући да је српска фре-
ска настала током седамдесетих година 13.
века по узору на тосканско сликарство.⁵
Ова оцена обележиће научну литературу
шесте деценије 20. века, а повремено ће
бити присутна и касније.⁶ Такође, исти нау-

² О овим радовима, в. С. Ненадовић, *Рестаурација цркве Богородице Љевишке у Призрену*, Зборник заштите споменика културе III (1953), 47–50; В. Вуловић, *Чишћење кречног слоја са фресака у Богородици Љевишкој у Призрену*, исто, 252–255; Б. Живковић, *Конзервација фресака Богородице Љевишке у Призрену*, исто, 257–260; С. Ненадовић, *Богородица Љевишка – њен постанак и њено место у архитектури Милутиновог доба*, Београд 1963, 41, 237–238, сл. 22, 130–131.

³ Ненадовић, *нав. дело*, 41, 237–238, сл. 22, 130–131; Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 81, таб. XLIX–LI, црт. 21. О другом слоју сликарства из доба обнове краља Милутина из богате литературе за ову прилику издвајамо: Панић, Бабић, *нав. дело*, 47–104, са бројиним таблама у боји и цртежима са распоредом програма; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 311–317, са библиографијом.

⁴ О иконографским одликама представе, в. Н. Давидовић, *Представа Богородице са Христом Крмитељем*, СКМ I (1961), 85–90.

⁵ С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 27.

⁶ D. Talbot Rice, S. Radojčić, *Yugoslavia: Mediaeval Frescoes*, New York 1955, 11. Такође, R. Hamann-Mac Lean, *Aus der mittelalterlichen Bildwelt Jugoslawiens: Einzelheiten des Freskenzyklus der Kirche der Gottesmutter von Levisa in Prizren: Ausstellung von Leihgaben der Jugoslawischen Kommission für kulturelle Beziehungen mit dem Ausland*, Kopien von Zdenka und Branislav Živković, Marburg 1955, 9; S. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459*, Jahrbuch der österreichischen

чник, један од зачетника модерног проучавања уметности настале на Балканском полуострву, у више наврата истакао је сличности између сликарства у Србији 13. века и дела насталих у данашњој Италији током истог периода: довољно је поменути препознате блискости између сцене *Скидања са крста* у поткуполном делу Милешеве (1222–28) и сијенске слике посвећене истој теми приписане Гвиду да Сијена, данас у градској Националној Пинакотеци (осма деценија 13. века).⁷ Његова запажања потврђена су знатно касније, после открића фресака у крипти испод сијенске катедрале, приписаних седамдесетим годинама 13. века, које понављају многе карактеристике поменуте слике, указујући на могућу блискост са прототипом на који се угледао и милешевски зограф.⁸

Ретки потоњи истраживачи који су посветили пажњу старом призренском сликарству нису се сложили са претпоставком о утицају западних модела на овај жи-



Сл. 2 Богородица са Христом Хранитељем (Крмитељем) након страдања у марту 2004, 1220–1230, црква Богородице Љевишке, Призрен

Fig. 2 Madonna con Cristo nutrito dopo i danneggiamenti subiti nel marzo del 2004, 1220-1230, chiesa della Madonna di Ljeviška, Prizren

byzantinischen Gesellschaft 5 (1956), 67–69; O. Demus, *Die entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, München 1958, 39–40; В. Ј. Ђурић, *Српска средњовековна уметност и Запад*, Хисторијски преглед 1 (1959), 34; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 44–45; K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, Beograd 1970, LXIII.

⁷ С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, 26.

⁸ Поменуте фреске, откривене између 2001–2003, први је објавио A. Bagnoli, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, у: Sotto il Duomo di Siena, Genova 2003, 105–145. За блискост фресака откривених испод сијенске катедрале и Милешеве, в. R. D'Amico, *Appunti sui rapporti tra la Serbia dei Nemanja, i Balcani e le culture della penisola italiana nel secolo XIII: ancora tra le due sponde dell'Adriatico*, у: Il Trecento adriatico – Paolo Veneziano e la pittura tra Occidente e Oriente, cat. della mostra (Rimini 2002), (a cura di) F. Flores D'Arcais e G. Gentili, Cinisello Balsamo (Mi), 2002, 57–63, са старијом литературом; иста, *Sul crinale tra Oriente e Occidente. L'arte nella Serbia del '200 come ponte tra culture*, у: L'altra guerra del Kosovo. Il patrimonio della cristianità serbo-ortodossa da salvare, (a cura di) L. Zanella, Padova, 2006, 89–111; иста, *Temi e suggestioni tra le sponde adriatiche: traccia per alcuni percorsi*, ЗНМ 18/2 (2007), 14–16; иста, *Милешева и уметнички кругови преко Јадрана. Иконографске и сликарске везе у XIII–XIV веку*, Милешевски записи 8 (2009), 41–56. У истом смислу и V. Pace, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara/ il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di 'maniera greca' nel Veneto e in Emilia*, Zograf 30 (2004–2005), 63–80.



Сл. 3 Пизански уметник, Христ Пантократор, 1203/1204, некада на порталу цркве Сан Микеле дељи Скалци у Пизи, сада у Националном музеју Сан Матео, Пиза

Fig. 3 Scultore pisano, Cristo Pantocratore, 1203-1204, già nel portale della chiesa di San Michele degli Scalzi a Pisa, oggi nel Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

вопис као ни са предложеним временом настанка. Претпоставка Светислава Мандића о настанку фресака у доба краља Уроша I (1243–76) одбачена је у науци.⁹ Темелјна анализа архитектонских елемената цркве, уз стилске особине фресака, упутили су на могућност да је ово сликарство настало након преправке старије пострадале грађевине, за коју се сматра да је од давнина била епископско седиште: до обнове је могло доћи по проглашењу независне српске цркве 1219. заслугом светог Саве, који је у новоформирану црквену организацију укључио и призренску епископију, са седиштем вероватно у самој Љевишкој.¹⁰ Предложено датовање између двадесетих и тридесетих година 13. века први је у науку увео Војислав Ј. Ђурић.¹¹ Прихватајући ово време настанка, постепено се међу истраживачима појавило мишљење да се на првобитном сликарству Богородице Љевишке, посебно на фрескама које су сада у Београду, може препознати сродност са живописом насталим нешто касније у црквици Светог Николе у манастиру Студеници (1230–40) и у ђаконикону манастира Мораче (1251/52), те да су ове целине, фрагментарно сачуване, рад истог, можда домаћег, атељеа.¹² Овај став задржан је као већински у

⁹ С. Мандић, *Један владарски лик у Богородици Љевишкој*, Зограф 1 (1966), 24, нап. 3.

¹⁰ Ненадовић, *нав. дело*, 48–51; Панић, Бабић, *нав. дело*, 11–12, 29–30, 81.

¹¹ В. Ј. Ђурић, *Једна сликарска радионица у Србији XIII века*, н. с. Старице XII (1961), 63–76; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 44–45, нап. 65; В. Ј. Ђурић, *La peinture murale serbe du XIII^e siècle, L'art byzantin du XIII^e siècle*, Belgrade 1967, 148, 159–160; исти, *Srpsko zidno slikarstvo 13. veka*, Zagreb 1971, 24–26; исти, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 37, нап. 37.

¹² Генезу овог става наводи Ђурић, *Византијске фреске*, нап. 37. Нешто другачије мишљење износи Гордана Бабић у Панић, Бабић, *нав. дело*, 81, која опрезно указује на слична уметничка схватања између зографа који су радили у Љевишкој и Никољачи; уп. С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 38, који сматра да морачко сликарство не припада поменутој групи јер је префињеније, а да су морачки сликари могли доћи из неког византијског центра, можда са никејског двора, *исто*. За Никољачу, в: О. Томић, *Особености фресака XIII века у студеничкој Никољачи*, Ниш и Византија III, Ниш 2005, 261–278, са старијом литературом; за Морачу, в. Петковић, *нав. дело*,

каснијој литератури.¹³ Такође, истакнуто је да ове целине, као и фреске из Призрена, не показују ближе стилске везе са најчувенијим решењима византијске предпалеолошке уметности каква се појављују на другим сачуваним споменицима на српском тлу, те да су видљив утицај старије, комнинске уметности.¹⁴ Имајући у виду да је велики и важни део „мреже византијске уметности” нажалост изгубљен, није лако утврдити порекло узора чији утицаји се појављују на поменутиим фрескама.

Сличности између фреске у Љевишкој и неких пизанских слика

Из овог, општеприхваћеног датовања призренске фреске у трећу деценију 13. века, произлази да су и представа *Богородице са Христом Хранитељем* као и узор по којима је настала старији од фирентинских Богородица на које указује Радојчић, које би се могле сматрати каснијим верзијама блиског прототипа. Упркос томе, претпоставка славног историчара уметности остаје изазов и чини се вредном преиспитивања, али је потребно анализирати је из новог, другачијег угла. Заправо, упркос јасним разликама у квалитету и приступу, суптилније паралеле везују фреску из Љевишке са неким сликарским делима тосканског порекла: настала између средине и седамдесетих година 13. века, ова дела нису директно везана за Фиренцу где су уметници следили другачије путеве ревидирајући и превodeћи на нови уметнички језик утицаје који су са Истока стизали на Апенинско полуострво, већ за Пизу. Препознавање на овим сликама одлика сличних онима које се виде на фресци у Љевишкој упућује на могућност да су њихови аутори били под утицајем заједничких модела. Заправо, иако ове слике припадају средини у којој доминирају нови уметнички утицаји који су се развили у Тоскани у годинама око 1200, и иако њихово уметничко извођење не достиже квалитет српске фреске, неке црте у иконографији и/или у стилу упућују на могући извор у прототиповима сличним онима који су на једном вишем нивоу уочљиви на фресци *Богородице са Христом Хранитељем* у Призрену.

Што се тиче пизанских слика које су овде наведене као примери, још увек нису нађена документа која би их са сигурношћу повезала са одређеним уметницима, као што није могуће ни прецизније датовање. Ипак, новије студије најважније радове приписују Енрику ди Тедиће, сликару познатом почев од средине 13. века (тачније од 1254), на чијем једином сигурном делу *Распећу* у цркви Светог Мартина, некада потписаном, италијански

23–40, посебно 38, са старијом литературом.

¹³ Нпр. в. С. Пајић, *La pittura nella Serbia del secolo XIII*, у: *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia: gli affreschi medievali della Serbia nella copie della Galerija Fresaka del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, (a cura di) R. D'Amico, Ferrara 1999, 36–38. Зборник радова издат је поводом изложби организованих 1999. и 2000. у неколико италијанских градова (Болоња, Ферара, Бари, Венеција): на изложби, која је одражавала пријатељство и међусобно разумевања у време трагичних дешавања на Балкану када се чинило да тријумфује само одвајање, присуство копије ове фреске било је посебно значајно.

¹⁴ Панић, Бабић, *нав. дело*, 81, нап. 82–83.



Сл. 4 Пизански уметник, Велики Деизис, архиволта источног портала, почетак 13. века, Баптистеријум, Пиза

Fig. 4 Scultore pisano, Grande Deisis, archivolto del portale orientale, inizi del XIII secolo, Battistero, Pisa

критичари препознају византијске утицаје.¹⁵ Упркос релативно касном датовању, дела приписана овом сликару још увек одражавају „грчке” утицаје, наталожене у овом граду током дужег временског периода и стално обнављане у директном сусрету са делима изворног „источног” порекла чије је присуство у Пизи јасно документовано. Сличности са *Богородицом* из Призрена и наговештаји византијских модела могу се предложити, уз одређени опрез, и за неке слике повезане са Уголином ди Тедиће (активан у седмој–осмој деценији 13. века),¹⁶ Енриковим братом: у скорашњим студијама са овим мајстором, активним у Пизи у доба после Ђунта Пизана (активан 1229–1254), поистовећен је један од најзанимљивијих протагониста пизанског сликарства овог периода назван „Мајстор из Сан Мартина” (*Maestro di San Martino*) по досалу датованом у шесту–седму деценију 13. века који је из цркве посвећене овом светитељу пренет у пизански Народни музеј Светог Матеје.¹⁷ На представи *Богородице са дететом* која заузима централни део композиције, неке црте лица заиста упућују, иако мање убедљиво, на моделе из којих је проистекла *Богородица* у Призрену. У случају Уголина који у потпуности

¹⁵ О слици и њеном датовању, в. L. Carletti, у: *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, a cura di M. Burrese e A. Caleca, Pisa 2005, kat. br. 20, са претходном литературом; о сликару, в. V. Ascani, *Enrico di Tedice*, у: *Dizionario biografico degli Italiani*, 42, 1993 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-di-tedice_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-di-tedice_(Dizionario-Biografico))); M. Burrese, A. Caleca, *Pittura a Pisa da Giunta a Giotto*, у: *Cimabue a Pisa*, 65–81, посебно 75–77.

¹⁶ О Уголину ди Тедиће, в. V. Lazarev, *Un Crocefisso firmato da Ugolino di Tedice*, *Paragone* 6 (1955), 3–13; A. Caleca, *Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e Lucca*, у: *La pittura in Italia – Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, I, 667; Burrese, Caleca, *нав. дело*, 75–77.

¹⁷ О сликару, в. A. Bianchi, *Maestro di San Martino*, у: *Enciclopedia dell’arte medievale*, 1997 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/maestro-di-s-martino_\(Enciclopedia_dell'_Arte_Medievale\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/maestro-di-s-martino_(Enciclopedia_dell'_Arte_Medievale))), са библиографијом. За досале, в. Carletti, *нав. дело*, 157–158, н. 31; први је L. Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998, 34–39, поистоветио овог мајстора са Уголином ди Тедиће.

прати „тосканску уметничку линију”, осећа се ехо прототипова који су пре медитеранског него директно цариградског порекла, иако су дела ове провенијенције стизала у Пизу, посебно нешто раније, или у време када је био активан Енрико.

*Пиза и контакти са Цариградом, источним
Медитераном и јадранским градовима*

Појава сличности и могућих утицаја не чини се случајном: познате су везе које су спајале овај град на Тиренском мору са источним подручјима Медитерана, као и са главним градом Византијског царства, посебно у периоду када је Пиза досегла највећи успон, током 12. и прве половине 13. века. Поменимо да су већ 1099. за време I крсташког рата Пизанци значајно допринели освајању поморских градова Палестине, где су се потом и населили, добивши повластице и у самом Јерусалиму, стално се такмичећи за престиж са Млетачком републиком. Нешто касније, 1111, исти византијски цар Алексије I Комнин (1081–1118) склопио је уговор са Пизом који је предвиђао, уз друге значајне трговачке повластице, слање годишњих поклона катедрали у Пизи, као и уступање на коришћење Пизанцима одређеног простора у цркви Св. Софији; Пизанци су добили и засебни квартал у Цариграду са пристаништем, бројним стовариштима и кућама. Ове привилегије 1136. потврдио је и његов наследник цар Јован II Комнин (1118–1143). Касније, 1160, Пизанцима су уступљене на коришћење две цркве у византијској престоници, посвећене Св. Николи и Св. Петру. Такође, цар Манојло I Комнин (1143–1180) је 1170, иако је Пиза остала под влашћу гибелина и верна цару Фридриху I Барбароси (1155–1190),¹⁸ непријатељу Византије (што је изазвало повремене прекиде раније постигнутих споразума и расељавање пизанске заједнице из центра Цариграда у квартал Галату), обновио старе уговоре.¹⁹

Важно је поменути и да су се 1204, за време IV крсташког рата, Пизанци нашли међу бранитељима Цариграда, прешавши на страну освајача тек пошто су се Цариграђани успротивили целокупној западној заједници. Представници нове латинске власти потврдили су пизанске

¹⁸ Амбасадори Пизе, који су крајем 1161. стигли на византијски двор, нису успели да закључе нови уговор јер је цар Манојло I Комнин поставио услов да у случају рата са царем Фридрихом I Барбаросом, Пиза мора да остане неутрална. О овоме, као и о везама између Пизе, Византије и Источног Медитерана у овом периоду, в. посебно S. Borsari, *I rapporti tra Pisa e gli stati di Romania nel Duecento*, Rivista storica italiana 67 (1955), 477–492; V. von Falkenhausen, *Pisa e Bisanzio nei secoli XII e XIII*, у: Il Duomo e la civiltà pisana del suo tempo, Pisa 1986, 61–71; C. Otten Froux, *Documents inédits sur les Pisans en Romanie au XIIIe–XIVe siècles*, у: Les Italiens à Byzance, (a cura di) M. Balard, A. Laïou, C. Otten Froux, Paris, 1987, 153–195; M. Balard, *I Pisani in Oriente dalla guerra di Acri al 1406*, Bollettino storico pisano 60 (1991), 1–16; S. Borsari, *Pisani a Bisanzio nel secolo XII*, Bollettino storico pisano 60 (1991), 59–86; M. Ισ. Νομίδης, *Αι εγκαταστάσεις των Λατίνων εν Βυζαντίω*, Αθήνα 1996, 137–171.

¹⁹ За историју, в. Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1993, 346, 357, 365, са литературом.

привилегије дате од стране грчких царева.²⁰ И током 13. века, када је Пиза постепено али неопозиво пренела тежиште свог интересовања на Тиренско море, град је сачувао трговачке везе и колоније у Цариграду, као и у источним покрајинама Медитерана, од Егејског до Црног мора: Пиза је имала своје колоније од Кипра па све до Крима, укључујући и грчке територије.

Треба имати у виду да је Пиза имала значајну функцију и у размени са источним јадранским приморјем, захваљујући стратешким разлозима, јер је пут преко Јадранског мора олакшавао трговачке везе са Блиским Истоком, све до самог Цариграда. Да би подстакла трговачку размену и промет са овим областима, Пиза је између шездесетих и осамдесетих година 12. века склопила уговоре о пријатељству са Сплитом (пре 1169), Дубровником (1169) и Задром (1188)²¹ осигуравајући тако поморске путеве који су спајали важну луку Анкону на италијанској обали са најзначајнијим градовима Далмације, где је пизанска заједница имала снажно упориште развијано у дужем временском периоду, стално се надмећући са Венецијом.

1) Пиза и Византија

Обим трговине и тесни економски и политички односи са Византијом, балканском обалом и источним Медитераном, значајно су се одразили на културни живот града на Тиренском мору. Стога није необично да је од средине 13. века знање грчког језика било веома раширено и на вишем нивоу од оног који карактерише остале оновремене центре Западне Европе.²²

Последице ових утицаја запажају се и у уметности. На почетку стоје скулптуре и рељефи настали с краја 12. и у првим годинама 13. века на спољним површинама неких монументалних грађевина: ту је пре свега *Богородица Оранта* на фасади цркве Сан Паоло а Рипа д'Арно, коју је Микеле Баћи датовоао у крај 12. века, сматрајући да се и у Пизи, а не само у Венецији, осетила склоност ка овој врсти радова у мермеру, повезаних са цариградским прототиповима попут *Богородице Влахернитисе*.²³

²⁰ В. нап. 18.

²¹ О везама Далмације и Пизе, в. посебно О. Banti, *Il trattato di Pisa e Ragusa del 1169 nel quadro dei rapporti tra Pisa e Costantinopoli e dell'antagonismo con Venezia nell'Adriatico nella seconda metà del sec. XII*, у: Studi Livornesi, III, Livorno 1988; Т. Smičiklas, *Codex diplomaticus regno Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae*, Zagabria 1904, 2, 124–125, 223–224; F. Bonaini, *Statuti inediti della città di Pisa dal XII al XIV sec.*, 96–98; L. Benevenia, *Del commercio di Ragusa ne secoli XII e XIII*, Zara MDCCCXC.

²² Тако нпр. Бургундио да Пиза преводи књижевна дела, док теолози Уго Етериано и Лав Тоскански расправљају о важним догматским питањима на иницијативу цара Манојла I Комнина поводом могуће уније латинске и грчке цркве; такође, једног Пизанца, по имену Ђакомо, цар Исак II изабрао је 1189–90. за амбасадора и преводиоца. О овоме в. нап. 18.

²³ М. Bacci, *Pisa e l'icona*, у: Cimabue a Pisa, La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto, (a cura di) M. Burrelli e A. Caleca, Pisa 2005, 59–64, посебно 61; исти, *Pisa bizantina – Alle origini del culto delle icone in Toscana*, у: Intorno al Sacro Volto.

Колико скулптуре на фасади цркве Сан Микеле дељи Скалци (сл. 3) и на источном порталу пизанског Баптистеријума (сл. 4) подсећају на источне моделе, сведочи и чињеница да је њихово извођење дуго приписивано образованим византијским мајсторима.²⁴ Посебно се за први рад, датован сходно сачуваном натпису у 1203/1204, сматрало да је директно повезан са исељавањем грчких, тачније цариградских уметника након пада престонице под ударом латинске војске 1204. године. У средњем делу композиције, сада у Народном музеју Сан Мартино, појављује се погрје *Пантократора*²⁵ на чијим бочним странама је изведен натпис на начин који подсећа на вотивне или комеморативне представе познате у византијском свету.²⁶ Испод Христа је низ анђела у бистама: појава ове теме, која се ретко приказује на Западу, могла би да буде, по мишљењу Баћија, нека врста транспозиције иконографских обележја својствених фигуративним програмима на конвексним површинама купола комнинске епохе на равну површину фасаде.²⁷ Истом уметничком току припада и декорација горњег архитрава пизанског Баптистеријума, за који је изабрана византијска тема *Великог Деизиса*: дело, такође приписано почетним годинама 13. века, имитира, по мишљењу Баћија, „икону на епистилној греди или епистилну греду рађену од скупоценог метала са представама светитеља, попут оне која се налазила у капели Фарос Велике палате у Цариграду”.²⁸ Упркос свему наведеном, данас је општеприхваћена теза да су поменути радови дела локалних уметника који су следили источне моделе. У ствари, различите стилске црте које ова дела садрже, као што су „перфорације видљиве у начину третмана косе” заправо су „стране начину рада савремених византијских уметника, и могу бити протумачене као директна преузимања са касноантичких саркофага којима је Пиза богата”.²⁹

Још значајнија за овај рад јесте раширеност слика на дрвету заснованих на источним иконама и изведених под директним утицајем византијских модела, о чему пизанска уметничка заоставштина пружа богата сведочанства. Присуство ових утицаја није случајност, јер, као што већ напоменуто, извори потврђују да су почев од друге половине 12. века, на основу уговора који је цар Манојло I склопио са Пизанцима, сваке године у катедралу стизали производи и дела византијског по-

Genova, Cimabue Bisanzio, il Mediterraneo (secc. XI–XIV), a cura di A. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, Venezia 2007, 63–78.

²⁴ Vacci, *Pisa e l'icona*, 61; исти, *Pisa bizantina*, 145.

²⁵ Исто. Такође, Carletti, *нав. дело*, 106, кат. бр. 5, са старијом литературом.

²⁶ Vacci, *Pisa bizantina*, 145.

²⁷ Исто.

²⁸ Vacci, *Pisa e l'icona*, 61; *Pisa bizantina*, 144, на основу раније изнете претпоставке Ханса Белтинга (H. Belting, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen*, у: *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, II (Bologna 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, 35–53.

²⁹ Исто. Већ је М. Χατζηδάκης, *Εικόνες επιστολίου από το Άγιον Όρος*, ΔΧΑΕ 4 (1964), 377–400, посебно 382, претпоставио да ова дела не припадају грчким мајсторима.



Сл. 5 Пизански уметник, Распеће Христово, инв. бр. 20, почетак 13. века, Национални музеј Сан Матео, Пиза

Fig. 5 Pittore pisano, Crocefisso, inv. n. 20, inizi del XIII secolo, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

рекла. Сличном пореклу може се приписати и икона – реликвијар са ампулом са чудотворним миром Светог Димитрија Солунског, која је током 13. века повремено излагана на главном олтару саме катедрале.³⁰

Најчувенији пизански мајстор прве половине 13. века, Ђунта Пизано (активан 1229–1254), сматра се једним од италијанских мајстора који су успешно превели на језик западне уметности хеленистичке прототипове настале у Византији у предпалеолошком периоду, од којих су неки од бољих примера сачувани на Балкану, заправо у Србији.³¹

Значајна представа *Распећа Христовог* са инвентарским бројем 20 (сл. 5), приписана првим годинама 13. века, пренета у Национални музеј Сан Матео из истоменог манастира, први сачувани пример типа *Christus patiens* на италијанском тлу,³² јасно указује на драгоцене византијске узоре највиших уметничких домаћа, сличне онима из којих су произашла, по мишљењу Валентина Па-

ћеа, непотписана дела настала на блиској српској територији, као што је Христов лик насликан 1208/1209. на маестралном студеничком *Распећу*.³³

³⁰ В. библиографију наведену у нап. 18.

³¹ Из богате литературе о овом сликару издвајамо: А. Tomei, *Giunta Pisano*, у: *Enciclopedia dell'arte medievale*, 1995. (www.treccani.it), са старијом библиографијом, као и каталог изложбе *Duecento – forme e colori del Medioevo a Bologna*, (a cura di) M. Medica, Bologna 2000, посебно L. Bellosi, 203–207, н. 52. О везама Ђунте са византијским класицизмом и са најзначајнијим српским споменицима из протопалеолошког периода, као што су Милешева и Сопоћани, в. V. Lasareff, *New light on the problem of the Pisan School*, *The Burlington Magazine* LXVIII, 395 (1936), 61–73; J. H. Stubblebine, *Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting*, *DOP* 20 (1966), 8–101; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 282; M. Boskovits, *Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento*, *Arte illustrata* VI (1973), 339–352; V. Pace, *Modelli da oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale*, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* XLIV (2000), 19–43.

³² За дело, в. Carletti, *нав. дело*, 109–110, н. 7, са старијом литературом, у којој је дело приписано „грчко-пизанском” сликару.

³³ Везе са Студеницом потврдио је V. Pace, *La pittura pisana e Bisanzio*, слажући се са O. Demus, *Byzantin art and the West*, н. 3; уп. W. Angelelli, *Studenica and Byzantine elements in Cross n. 20 in Pisa*, у: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, (ур.) В. Кораћ, Београд 1988, 321–327. Овај стручњак, са којим се Валентино Паће не

2) Богородица са Христом Хранитељем из Призрена, Богородица испод оргуља и дела Енрика ди Тедиће

На директно источно порекло указује икона са представом арханђела Михаила данас у Националном музеју Сан Матео, како је општеприхваћено у науци.³⁴ Што се тиче преношења идеја и узора, највишу вредност треба приписати делима као што је *Богородица са Христом* названа *испод оргуља* (*Madonna di Sotto gli Organi*) по положају у пизанској катедрали (сл. 6), првобитно део триптиха, која је добила улогу заштитнице града.³⁵ У савременој научној литератури повезивање њеног порекла са Источним Медитераном, пре свега са Кипром, сматра се прихватљивијим у односу на ранију претпоставку, данас одбачену, по којој је дело смештено у тоскански миље и приписано Берлингуеру, сликару активном у првој половини 13. века у родном граду Волтери, потом у Луки и Пизи.³⁶ Дискусије о овој поштованој слици, које још увек трају, потврђују њене снажне везе са прототипова које није лако наћи у специфичном контексту локалне културе. На могуће везе са тенденцијама раширеним источним светом указује и присуство иконографских особина која се ретко појављују на Апенинском полуострву, које алудирају на значајне теолошке концепте присутне у византијском свету: међу њима, Баћи истиче књигу са цитатом из Јеванђеља по Јовану (8, 2) на грчком језику, овде насликану уместо уобичајеног ротулуса у



Сл. 6 Слика византијског порекла, можда са Кипра (?), Богородица испод оргуља, прва четвртина 13. века, катедрала Сан Савино, Пиза

Fig. 6 Pittore di origine bizantina, forse cipriota (?), Madonna col Bambino detta 'di sotto gli organi', prima metà del XIII secolo, Cattedrale di San Savino, Pisa

слаже, претпоставио је да рад припада ранијем периоду и да се може датовати у сам крај 12. века.

³⁴ Vacci, *Pisa bizantina*, 151–152.

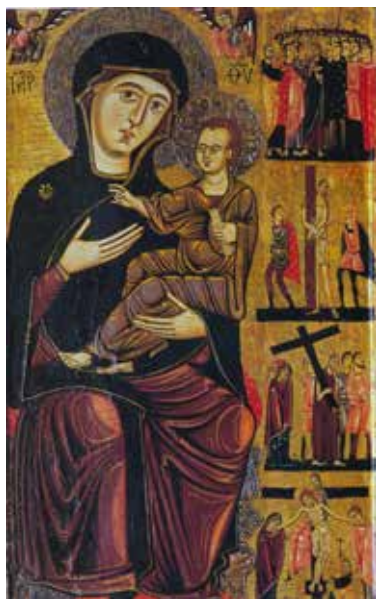
³⁵ Vacci, *Pisa e l'icona*, 59–60; исти, *Pisa bizantina*, 150; Carletti, *нав. дело*, 130, н. 16.

³⁶ Vacci, *Pisa e l'icona*, 59–60, који дело доводи у везу са неким иконама из збирке манастира Св. Катарине на Синају. Исти, *Pisa bizantina*, 150, н. 54, где наводи и друге истраживаче који су прихватили источно порекло пизанске слике, међу којима је и V. Pace, *Between East and West, y: Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Benaki Museum, 20 October 2000 – 20 January 2001, Milano 2000, 422–432, посебно 426; исти, *Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 44/1 (2000), 19–43, посебно 19–23.



Сл. 7 Енрико ди Тедиће, Богородица са дететом и два анђела, фреска, шеста–седма деценија 13. века, некада у цркви Сан Себастијано деи Банки, Пиза, данас у Националном музеју Сан Матео, Пиза

Fig. 7 Enrico di Tedice, Madonna col Bambino e due angeli, affresco, VI-VII decennio del XIII secolo, già nella chiesa di San Sebastiano dei Banchi, Pisa, oggi nel Museo Nazionale di San Matteo, Pisa



Христовој руци, и посебна стилска обележја ове иконе, као што је провидна туника коју носи мали Христ а која алудира на његово страдање.³⁷

Стилски елементи својствени овом делу, попут љубичасте боје и начина сликања Богородичиног мафориона, потом употреба беле на Христовој одећи, упућују на источне моделе блиске по стилској обради фресци у Призрену. Слична употреба боја карактерише, не случајно, зидну слику са приказом *Богородице са дететом*, која је такође приписана Енрику ди Тедиће: ради се о јединој слици на зиду, делу целине коју је овај аутор извео у цркви Сан Себастијано деи Банки у Пизи, а која је пренета, након уништења цркве током Другог светског рата, у Националном музеју Сан Матео (сл. 7).³⁸

Сл. 8 Енрико ди Тедиће, Богородица са малим Христом, два анђела и четири сцене из циклуса Христових мука, шеста–седма деценија 13. века, некада у Збирци Граси, данас у Музеју Барђело у Фиренци

Fig. 8 Enrico di Tedice, Madonna col Bambino, due angeli e quattro scene dal ciclo della Passione, VI-VII decennio del XIII secolo, già nella collezione Grassi, Pisa, oggi nel Museo del Bargello, Firenze

³⁷ Vacci, *Pisa e l'icona*, 60; исти, *Pisa bizantina*, 150.

³⁸ Carletti, *нав. дело*, 146, н. 24.

Нажалост, као последице штете коју је претрпела најпре у рату а потом и током скидања са зида, данашње стање слике не допушта финију ликовну анализу. Лице детета потпуно је изгубљено, док је лице мајке веома ретуширано, тако да је тешко издвојити оригиналне црте. Ипак, упркос многим озбиљним недостацима, још увек се могу препознати истакнуте одлике: значајан за поређење је третман Богородичиног мафориона, сличан оном који се види на „византијској” *Богородици испод оргуља* и на *Богородици са Христом Хранитељем* у Призрену, како у боји тако и у линеарном третману драперије, са наборима третираним тамним сенкама. Што се тиче Христа, на пизанској представи задржан је став уобичајен за иконографски тип Одигитрије, по чему се разликује од слободнијег третмана фигуре призренског Хранитеља насликаног са заштитничким гестом према верницима; зато боја његове одеће подсећа на малог Христа на српској фресци, што указује на могућу тежњу да се изразе дубља значења.

Сличне карактеристике које се виде на овој зидној слици могу се препознати и на сликама на дрвету које су приписане Енрику, иако такође оштећених у току ранијих чишћења када су уједначене равне и рељефне површине, тако да су сада преостала само нека обележја првобитних решења. На овим сликама, упркос недостатку завршних лазурних слојева којима је моделован волумен, могућност за компарацију огледа се у третману лица типичном за овог мајстора. Дobar пример пружа фигура Богородице, прави представник стила овог мајстора, на представи *Богородице са малим Христом, два анђела и четири сцене из циклуса Христових мука*, некада у пизанској збирци Граси а сада у Музеју Барђело у Фиренци (сл. 8):³⁹ положај малог Христа понавља готово до детаља представу на Енриковој фресци. Црте лица Богородице, густе, савијене обрве, танани потези црвеном бојом изнад очних капака, тамне зенице повучене ка горњем капку и двоструки потези којима је обележен њихов доњи руб; даље, облик и сенчење носа, истакнуте усне, полукружна линија која у доњем делу лица описује подбрадак, као и сенка на врату, овде, упркос умањеним квалитативним вредностима због губитка завршних слојева, веома подсећају на лице Богородице на призренској фресци. Сличне карактеристике, иако сликарство остаје у домену конвенционалног, запажају се и на слици *Богородице са дететом* некада у пизанској цркви Санта Еуфразија а сада у Санта Марија Мадре дела кјеза, такође приписаној Енрику ди Тедиће.⁴⁰ На овом делу двоструки акценат испод очију Богородице још више је истакнут, а линија која обликује спољину страну очних контура нанета је на сличан начин. Неке сродности могу се наћи и на *Богородици са дететом* у Препозитури градића Пећоли код Пизе, коју неки стручњаци приписују, иако уз велику задршку, самом Енрику.⁴¹

³⁹ *Исти*, 144, н. 23.

⁴⁰ *Исти*, 150, н. 27.

⁴¹ *Исти*, 148, н. 20.

Снажно присуство источних утицаја у пизанској уметности и друштву, захваљујући директним утицајима који су стизали са византијског Истока али и са балканских територија са којима је овај тоскански град одржавао тесне и добро документоване контакте, могло је да буде основа за појаву веза са моделима овог порекла на наведеним сликама на дрвету са маријанском иконографијом. Иако настале у периоду у коме су се постепено политички и трговачки интереси Пизе преносили на Тиренско море, Пизанци су током 13. века одржавали раније основане колоније на источном Медитерану, одакле су вероватно стигле и сугестије које се појављују на знатно оштећеној представи *Богородице са Христом Хранитељем*, насликаној у призренској катедрали.

Rosa Damiko, Sanja Pajić

LA MADONNA COL CRISTO NUTRITORE AFFRESCATA A PRIZREN E LE MADONNE PISANE: CONTRIBUTO AGLI SCAMBI CULTURALI FRA ORIENTE E OCCIDENTE NEL CORSO DEL XIII SECOLO

Il testo è dedicato all'immagine della *Madonna con Cristo nutritore* affrescata nella Cattedrale della Madonna di Ljeviška a Prizren, gravemente danneggiata nel corso del pogrom antiserbo del 2004 nella regione di Kosovo e Metohia. La maggior parte dei pur rari studiosi che si sono interessati al dipinto, parte degli affreschi eseguiti nell'edificio anteriore alla fondazione trecentesca di Milutin, propongono di datarne l'esecuzione, in assenza di testimonianze documentarie, al terzo o quarto decennio del Duecento. Particolari elementi di stile suggeriscono di riconoscere nell'opera un prodotto della circolazione culturale che nel corso del secolo fu fortemente segnata dagli stretti rapporti tra Oriente bizantino e Occidente, e dagli scambi tra i Balcani e le diverse realtà politiche del tempo in Italia. Già Svetozar Radojčić aveva individuato affinità stilistiche tra l'affresco di Prizren, da lui datato agli anni settanta del Duecento, e la tipologia proposta a Firenze, nelle tavole dedicate al tema della Madonna col Bambino, che a suo parere ne costituivano il modello. Anche se oggi il dipinto serbo è attribuito ad un periodo precedente quello cui in genere sono riferite le opere toscane, l'ipotesi è tuttora valida, anche se da considerare in senso inverso. In effetti, interessanti parallelismi con la Madonna di Prizren si possono notare, malgrado le evidenti differenze legate al linguaggio della nuova arte toscana, in alcune testimonianze realizzate a partire dalla metà del secolo fino agli anni settanta a Pisa: di questa repubblica marinara affacciata sul Tirreno sono documentati gli stretti rapporti, incentivati soprattutto a partire dagli ultimi decenni del secolo XII, con i centri marittimi dell'Oriente mediterraneo, con la stessa Costantinopoli e con le città portuali della Dalmazia. Tuttora esistono in città testimonianze scolpite e dipinte tra fine 1100 e inizio del secolo successivo, che sono state spesso ritenute direttamente provenienti dai centri d'Oriente legati alla cultura bizantina, o almeno eseguite a Pisa sotto il diretto influsso di modelli orientali. Anche più tardi il proseguirsi degli scambi commerciali, politici e culturali, contribuì al recepimento di tendenze più latamente attribuibili al mondo „mediterraneo“: non è allora strano che nelle tavole di pittori attivi a Pisa nel sesto–settimo decennio del secolo, come Enrico di Tedice, documentato a partire dal 1254, si possano riconoscere elementi di affinità con la Madonna di Prizren, probabilmente dovuti alla circolazione di simili modelli bizantini, già diffusi lungo le coste mediterranee e presenti anche in città.