

**Federica Volpera**

**Iconografia e devozione come aspetti della *maniera greca*  
Alcune osservazioni sulle differenti icone mariane presenti in un manoscritto  
francescano tardo duecentesco**

UDC: 75.056"2"

Federica Volpera  
Ricercatrice Indipendente  
federica.volpera@gmail.com

Questo contributo si propone di comprendere il valore e il significato delle immagini iconiche della Vergine con il Bambino presenti nel MS. Plut. XXV. 3 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, noto con il nome di *Supplicationes variae*, un manoscritto realizzato nell'ultimo decennio del XIII secolo per un committente genovese legato all'ambiente francescano. L'analisi partirà da una ricostruzione dei complessi contenuti teologici e dottrinari associati a questo tema iconografico nel mondo orientale, per poi muovere al riconoscimento dei modelli bizantini adottati dagli illustratori, senza tralasciare di cogliere quelle peculiarità ricollegabili al loro adattamento a un ambito occidentale. La lettura dei quattro gruppi raffiguranti la Madonna con il Figlio in braccio porterà necessariamente a una valutazione dei molteplici contesti di appartenenza, in una prospettiva sempre più ampia – la pagina miniata, il codice, considerato nei suoi contenuti tanto testuali quanto figurativi, la spiritualità francescana, e la realtà devozionale e artistica nella Genova di fine Duecento.

**Parole chiave:** icone, Madonna col Bambino, modelli iconografici, Bisanzio, manoscritto miniato, XIII secolo, Genova, devozione francescana

Questo contributo intende analizzare il ruolo e il significato delle differenti tipologie di immagini iconiche mariane presenti nelle *Supplicationes variae*, un manoscritto realizzato nell'ultimo decennio del XIII secolo per un committente genovese e ora conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, MS. Plut. XXV.3.<sup>1</sup> Se la data della sua realizzazione (1293) compare in un'iscrizione tracciata in oro nella carta incollata all'interno della copertina anteriore,<sup>2</sup> il legame con la città ligure si evince dal calendario, che, pur seguendo l'uso romano, include anche quattro santi di culto genovese, che corrispondono ai primi quattro vescovi della città ligure così come vengono ricordati da Jacopo da Varagine, ossia Valentino (2 maggio), Siro (7 luglio), Felice (9 luglio), e Romolo (13 ottobre).<sup>3</sup>

Anche se la contestualizzazione stilistica del manoscritto appare di secondaria importanza ai fini di questo studio, vorrei ricordare come il suo linguaggio decorativo e figurativo, dispiegato tanto nelle iniziali miniate presenti nella prima parte del volume tanto nella serie di disegni acquerellati posti nel testo e in chiusura, pur appartenendo alla cultura figurativa tardo duecentesca, sia stato al centro di un ampio e complesso dibattito critico, non ancora risolto: le attribuzioni fin qui avanzate, volte all'individuazione di un probabile centro produttivo, vanno dalla Toscana all'Emilia, da Venezia a Padova, alla stessa Genova.<sup>4</sup> Uno degli aspetti più significativi rimane comunque il profondo interesse per l'arte bizantina di età paleologa che segna i molteplici linguaggi mostrati dai diversi artisti impegnati nell'illustrazione di questo codice: se i tre miniatori delle iniziali e delle immagini intercolonnari attinsero alla tradizione orientale attraverso il filtro della scuola bolognese, a cui appartengono, di origine diversa è la cultura dell'autore dei disegni, che "pare pronto a trarre spunti iconografici e di stile dall'area germanica, ad adattare la soluzione del disegno colorato di matrice carolingia e inglese a una serie di figurazioni basate sulla tradizione bizantina resa più attuale da inserti di matrice occidentale".<sup>5</sup> Questo fa sì che a una tradizione testuale tipicamente latina, non priva di peculiarità e complessità,<sup>6</sup> si affianchino immagini variamente permeate e nello stile e nelle soluzioni iconografiche da modelli "greci", rendendo questo manufatto uno dei molteplici esiti dell'incidenza che i rapporti culturali e artistici tra l'Oriente e il mondo latino ebbero sulla produzione occidentale duecentesca.

Parimenti rilevante per il tema che intendiamo qui sviluppare è la forte caratterizzazione francescana dei testi e delle immagini, che ha suggerito di identificare il suo committente in un membro dell'ordine minorita o, forse, in un laico appartenente al terz'ordine francescano.<sup>7</sup> Se il legame dell'opera con questo contesto culturale ha fornito una significativa chiave interpretativa dell'enfasi volta alla rappresentazione di temi incentrati sulla Passione di Cristo e dell'evidente accentuazione delle componenti emozionali e affettive delle illustrazioni, così come ha puntualmente rilevato Amy Neff nei suoi studi,<sup>8</sup> credo che possa anche aiutarci a comprendere il ruolo svolto dalla Vergine nell'immaginario devozionale esibito nell'apparato illustrativo e, quindi, del possibile valore conferito a iconografie mariane legate a formule e modelli di chiara matrice bizantina.

Scorrendo le diverse rappresentazioni della Madonna presenti nel manoscritto, possiamo subito notare come la Vergine compaia sia come personaggio all'interno di episodi narrativi sia come figura isolata, ossia come immagine iconica e cultuale che assume le forme della Madonna con il Figlio in braccio. Prima di soffermarmi su quest'ultimo aspetto, tema di questo contributo, vorrei, anche se brevemente, sottolineare come la Vergine venga pensata e quindi tradotta a livello figurativo come elemento centrale tanto negli episodi della sua vita quanto in quelli cristologici; la ritroviamo in cinque delle sette vignette che illustrano le Sette Gioie della Vergine *qui fecit Cancellarius parisiensis* (fols. 145-147v), ovvero l'Annunciazione, la Natività di Cristo, l'Adorazione dei Magi, l'Ascensione e l'Assunzione, e in quattordici dei trentatré disegni acquerellati che compongono il ciclo cristologico posto in chiusura del codice. Proprio considerando la particolare enfasi accordata al tema della Passione e, al contempo, il legame teologico stabilito per prima dalla cultura bizantina tra l'infanzia e il martirio del Redentore, possiamo giungere a comprendere il valore qui assunto dalla figura mariana. In Oriente, durante il periodo iconoclasta (VIII secolo), il dogma dell'Incarnazione sancito dal concilio di Efeso (431) venne adottato dagli iconofili come uno dei temi a sostegno della possibilità di rappresentare per immagini la natura umana di Cristo. A partire dal IX secolo questo portò a enfatizzare il ruolo della Madonna in quanto Madre di Dio e nuove soluzioni figurative vennero elaborate. In particolare, la Vergine divenne uno dei personaggi principali proprio negli episodi incentrati sulla rappresentazione dei vari momenti della Passione: l'accentuazione del dolore della Madonna di fronte alle sofferenze e alla morte del Figlio rendeva quelle scene più realistiche e vivide, muovendo così l'*affectum* del fedele, che, trovando nella Vergine una figura in cui identificarsi, si avvicinava alla storia sacra di cui diventava osservatore partecipe.<sup>9</sup> Nel MS. Plut. XXV.3 questo aspetto risulta puntualmente dispiegato in episodi come l'Andata al Calvario (fol. 375v), dove la Vergine sviene sorretta dalle due Marie, la Salita sulla Croce (fol. 376), la Crocifissione (fol. 376v), la Deposizione (fol. 377; fig. 1), e, ancora, il Compianto sul Cristo morto (fol. 377v; fig. 2).<sup>10</sup> Una lettura superficiale di queste immagini porterebbe a considerare l'eloquenza della gestualità mariana come una semplice traduzione del legame affettivo tra la Madre e il Figlio, ma in realtà questo repertorio segnico, costruito sulle espressioni mimiche e sull'esibizione dei gesti, svolge tre funzioni, ossia proporsi come contenuto dell'interpretazione teologica del ruolo della Madonna in rapporto alla Passione di Cristo e alla Redenzione dell'umanità, comunicare all'osservatore la realtà di questi eventi attraverso una loro rappresentazione realistica, e, infine, suscitare l'*affectum* del fedele, portandolo a partecipare emotivamente agli episodi narrati. Nel nostro caso l'illustratore costruisce quindi ogni immagine investendola di contenuti emozionali al fine di sottolineare l'umanità di ogni personaggio e la realtà della storia cristologica; l'adozione di soluzioni compositive e iconografiche di matrice bizantina non fa che concorrere al raggiungimento di questi obiettivi espressivi, conferendo allo stesso tempo un particolare valore spirituale e cultuale a ogni composizione in virtù della riconosciuta autorità devozionale dei modelli greci.<sup>11</sup> Come notò Kurt Weitzmann riflettendo sull'adozione delle forme iconiche levantine nel mondo Latino, l'interesse occidentale era infatti rivolto principalmente alla "*cerimonial dignity*" e all'"*iconic quality*" del repertorio figurativo bizantino, che, nel corso dei secoli e di una lunga tradizione produttiva, aveva assunto un particolare valore dogmatico e liturgico, divenendo pertanto esemplare e paradigmatico nelle sue forme e composizioni.<sup>12</sup>

Ma il complesso ruolo teologico della Vergine, presentata quindi come *Mater Dei*, mediatrice tra l'uomo e Dio, e figura di umana sofferenza che apre al fedele la strada per la Redenzione, non si esprime soltanto nelle

scene narrative del ciclo cristologico, ma anche nelle varie tipologie iconografiche della Vergine con il Figlio in braccio, in particolare l'*Eleousa*, tradizionalmente accostata al tema della Passione di Cristo.<sup>13</sup> Questo legame simbolico costituisce l'esito di uno dei momenti più creativi della produzione bizantina, che comportò il passaggio dell'espressione dell'affetto materno della Vergine dalla sola dimensione narrativa a quella iconica: "what was depicted in the scenes of the Crucifixion, the Deposition, and the Lamentation, through images of the tragedy of the Mother of God, was extracted from these scenes and portrayed in the devotional icons of the Virgin holding the Child in the fashion of the Hodigitria or of the Eleousa".<sup>14</sup> Nell'ultimo decennio del Duecento, negli anni in cui il MS. Plut. XXV.3 venne realizzato, questo legame tra l'immagine iconica della Madonna con il Bambino e il tema della Passione di Cristo, variamente declinato, era ormai un elemento acquisito nell'immaginario figurativo tanto in Oriente quanto nel mondo latino; e forse varrà anche la pena ricordare, vista la destinazione delle *Supplicationes*, che un tale accostamento costituirà uno dei temi principali del percorso iconografico dispiegato qualche anno più tardi sulle pareti e nello spazio della Cattedrale genovese di San Lorenzo, dove la Madonna col Bambino della lunetta interna del portale di San Gottardo dialoga con l'*Imago Pietatis* realizzata sulla lunetta del portale che si apre sulla parete opposta.<sup>15</sup>

La figura della Vergine assume, anche all'interno di questa specifica composizione che la vede colta nell'atto di sorreggere il Cristo infante, quella molteplicità di significati che abbiamo fin qui ricordato e che risultano legati ai temi della Redenzione e della Passione: il contenuto dogmatico consiste nell'esaltare il ruolo di mediatrice della Madonna nonché di iniziatrice di una nuova era nella storia della Salvezza, e si riflette nell'espressione meditativa del volto, segno non solo della consapevolezza della necessità del futuro martirio del Figlio, ma anche del carattere compassionevole e misericordioso della volontà divina. Questo significato teologico, proprio della spiritualità dell'ambiente francescano, a cui il codice era destinato, si ritrova non solo nelle immagini ma anche nei testi che compongono il manoscritto. In uno dei trattati presenti nelle *Supplicationes*, recentemente identificato con un capitolo dello *Stimulus amoris*, opera del francescano Giovanni da Milano, vissuto nella seconda metà del XIII secolo, l'autore, riprendendo alcune riflessioni di Bonaventura, rivolge la sua preghiera alla Vergine al fine di veder esaudito il suo desiderio, ossia condividere le sofferenze di Cristo: "[...] Non peto a te, domina, solem nec sidera, sed peto vulnera... Verecundum et opprobriosum est mihi videre Dominum meum vulneratum et te, o domina mea, convulneratam et me servum vilissimum pertransire illaesum... hoc tibi sine intermissione et cum clamore et lacrimis pedibus provolutus postulabo [...]".<sup>16</sup> L'efficacia della figura mariana come mediatrice trovava quindi il suo fondamento nella sua umanità, attraverso la quale Dio si era incarnato e si era fatto uomo, e nel legame affettivo che la univa al Figlio, visivamente tradotto sia nei momenti della storia cristologica sia nelle rappresentazioni della Madonna col Bambino in braccio. A seguito di queste premesse possiamo ritornare ad analizzare le immagini iconiche mariane presenti nelle *Supplicationes*, ormai consapevoli della complessità dei significati teologici che quel tema iconografico riusciva a esprimere.

Nel mondo orientale soltanto a partire dall'età medio bizantina, quando iniziarono a comparire manoscritti destinati alla devozione privata, le immagini della Vergine vennero ad assumere nuove forme e significati in relazione allo sguardo e alle aspettative dell'osservatore: in particolare la raffigurazione di Maria come un'icona richiedeva l'adozione di specifici dettagli descrittivi al fine di sottolinearne la natura di immagine nell'immagine.<sup>17</sup> Nelle *Supplicationes* la Madonna è presentata in alcune delle sue varianti iconiche bizantine in tre iniziali miniate (fols. 34, 52v e 58), e in uno dei disegni acquerellati posti in chiusura del testo (fol. 369).

In corrispondenza degli *incipit* dello *Psalterium Beate Marie Virginis* (fol. 34; fig. 3) e della preghiera alla *Beatam Virginem Mariam* (fol. 52v; fig. 4) troviamo la tipologia devozionale per eccellenza ossia la Madonna col Bambino composta secondo il modello orientale dell'*Eleousa*, anche se il volto della Madre e quello del Figlio non sono accostati.<sup>18</sup> Osservando le due iniziali, risulta comunque evidente che ci troviamo di fronte alla replica di uno stesso disegno: la necessità di adattarlo a spazi differenti, ritagliati dal corpo delle lettere, spiega le uniche varianti che possiamo cogliere e che riguardano la posizione della mano sinistra della Vergine, la direzione dello sguardo della Madre, ora rivolto verso l'esterno ora verso il Bambino, e la lunghezza del suo braccio destro che coinvolge

anche la costruzione del volume della figura - nella miniatura del fol. 34 il manto è più voluminoso e ampio, le linee del tessuto sulla spalla destra definiscono con maggior evidenza le forme del corpo e la gestualità sembra rispecchiare in modo più coerente la naturalezza del movimento. In entrambe le immagini il Bambino indossa una tunica grigio-azzurra e un manto rosso; la Vergine è ricoperta da un manto azzurro e sostiene il Figlio con il braccio sinistro, mentre con la mano destra esibisce un gesto di intercessione, indicando il Bambino come via della Salvezza per la Redenzione dell'umanità secondo una soluzione che compare nella così detta Vergine di Vladimir (XII sec.; Mosca, Galleria Tret'jakov) considerata il prototipo di questa variante iconografica.<sup>19</sup> Anche se la bocca della Madonna sembra aprirsi in un timido sorriso, sottolineando così la sua umanità e il suo ruolo di madre affettuosa, non manca il riflesso di un'espressione meditativa segno della consapevolezza della futura Passione del Figlio nonché della vulnerabilità della natura umana che può raggiungere la Salvezza solo grazie al sacrificio di Cristo.

Una diversa variante dell'*Eleousa* compare in corrispondenza dell'*incipit* dell'*Officium beate Virginis marie secundum ordinem fratrum minorum* (fol. 58; fig. 5): la peculiarità di questo disegno è costituita dalla gestualità del Bambino, che accarezza con una mano il viso della Vergine, mentre abbandona l'altra verso il basso. La Madonna sorregge il Figlio con entrambe le braccia, appoggiando quella sinistra sulla sua spalla, e passando quella destra tra le gambe dell'infante. Cristo volge il viso e lo sguardo verso la Madre e sembra quasi sostenerle il volto con la mano sinistra mentre con la destra trattiene un rotolo rosso chiuso, raffigurato in posizione orizzontale. Alcuni aspetti della composizione, in particolare il busto di Cristo ruotato di tre quarti verso l'osservatore e il braccio abbandonato verso il basso, richiamano una particolare tipologia, quella della Vergine *Kykkotissa* (fig. 6).<sup>20</sup> L'immagine delle *Supplicationes* mostra però alcune differenze rispetto alla Vergine comnena di *Kykkos*, così come la conosciamo da quelle che vengono considerate copie piuttosto fedeli dell'antica icona: in primo luogo la Vergine non afferra con la mano quella con cui il Figlio trattiene il *rotulo*, uno dei dettagli caratterizzanti di questa variante; inoltre il Bambino volge qui il viso verso la Madre, e non verso l'osservatore. Queste deviazioni iconografiche dal modello che il miniatore sembrava voler qui riproporre suggeriscono come in realtà il disegno del manoscritto genovese sia più fedele alla variante dell'*Eleousa* così come era stato elaborata e codificata subito dopo il periodo iconoclasta. Particolarmente importanti per lo sviluppo di questa tipologia, e già presenti nelle prime formulazioni, sono due dettagli, destinati a sopravvivere nella successiva produzione di età paleologa, ossia la posizione della mano del Bambino sotto il mento della Madre e le gambe incrociate dell'Infante – generalmente nude, qui ricoperte dalle vesti. Considerando le diverse varianti iconografiche, e il loro significato, la modalità del tutto non convenzionale di rappresentare il Bambino può essere ricondotta al disegno del Cristo *Anapeson*, ossia il Cristo che dorme in attesa della Resurrezione. Fu probabilmente nel periodo post-iconoclasta, quando iniziarono a comparire le prime rappresentazioni dell'*Eleousa* con il loro complesso significato teologico, che i temi della Deposizione nel sepolcro e della Resurrezione, contenuti nell'iconografia del Cristo *Anapeson*, e l'immagine del Cristo infante tra le braccia della Madre furono accostati.<sup>21</sup> La miniatura del MS. Plut. XXV.3 risulterebbe quindi la replica di un'icona che intende raffigurare l'Infante tra le braccia della Madre nelle forme del Cristo *Anapeson*, venendo così ad assumerne anche i contenuti dottrinari derivanti dall'implicita allusione a specifici momenti della storia cristologica. Al di là della questione iconografica, anche qui possiamo notare, come già accaduto per le immagini precedenti, la riproposizione di alcuni dettagli puntualmente derivati dal repertorio bizantino e del tutto estranei alla tradizione figurativa occidentale, ovvero l'assenza del velo bianco della Vergine, e il disegno del *maphorion* chiuso, e non aperto, intorno al collo della Madonna.<sup>22</sup> Inoltre questa immagine mostra elementi propri del linguaggio greco anche in alcuni aspetti stilistici e formali che si traducono, in particolare, nel volto del Bambino e nella costruzione delle vesti di entrambe le figure. Se confrontiamo questi dettagli così come sono presenti nelle tre iniziali istoriate, noteremo che solo nell'iniziale del fol. 58 l'artista sembra riproporre con una certa fedeltà un modello bizantino, tentando di imitarne attentamente composizione, forma e stile. La replica e l'adozione di tutti questi motivi – iconici, descrittivi e stilistici – ricreano quel meccanismo costruttivo autoreferenziale proprio delle icone, che esige un sguardo meditato, capace di cogliere e riconoscere i singoli motivi descrittivi su cui si componeva la natura del testo pittorico, al fine di stimolare nell'osservatore la riflessione, la



1 *Deposizione dalla croce*, ms. Plut. XXV.3, fol. 377, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze



2 *Deposizione nel Sepolcro*, ms. Plut. XXV.3, fol. 377v, BML, Firenze



3 *Madonna col Bambino*, ms. Plut. XXV.3, fol. 34, BML, Firenze



4 *Madonna col Bambino*, ms. Plut. XXV.3, fol. 52v, BML, Firenze



5 *Madonna col Bambino e un donatore*, ms. Plut. XXV.3, fol. 58, BML, Firenze



6 *Madonna col Bambino e un donatore*, dettaglio, ms. Plut. XXV.3, fol. 58, BML, Firenze

comprensione e, quindi, la sintesi dei molteplici significati contenuti in figura. Le icone erano pertanto costruite in modo da ricordare a chi le guardava il loro carattere oggettuale. Sulla scorta di queste ultime considerazioni, assume tutto il suo valore anche la figura laica collocata lungo il margine interno della pagina.<sup>23</sup> L'orante costruisce con la sua gestualità un legame mistico e visionario con il gruppo mariano, anche se né la Vergine né il Cristo infante volgono verso di lui lo sguardo; ma è proprio all'interno di questo percorso che la Madonna finisce per assumere un duplice valore semantico, incarnando un ruolo ora attivo, in quanto mediatrice chiamata a volgere a Dio le sue preghiere per la salvezza dell'umanità, ora passivo, divenendo, a sua volta, nelle forme dell'icona una figura a cui i fedeli si rivolgono.<sup>24</sup>

Osservando questa composizione e riflettendo sul suo significato in rapporto con il valore devozionale del manoscritto, è chiaro che non possiamo che cogliere l'artificialità di un modello di lettura che si voglia basare sulla distinzione tra immagini narrative e immagini iconiche.<sup>25</sup> Questa rappresentazione "iconica" si scopre infatti "narrazione", e non perché illustri un contenuto testuale specifico ma per la capacità di ricostruire, quindi di narrare, l'esperienza del fedele-osservatore attraverso l'adozione di certe convenzioni descrittive riprese da modelli noti e già codificati. Il donatore diviene così quel segno chiamato a comporre il rapporto tra la dimensione umana e quella divina, tra il lettore del manoscritto e l'immagine stessa. Come ha rilevato Lars John: "[...] *as depictions of devout period beholders, this figure also document modes of image experience and the expectations of beholder engaging in imagistic devotion. Art objects are worshiped because beholder believe that these objects help effect and mediate relationship with the divine, and such beholders all seek to cultivate some form of a relationship with the divine essence and not just with the material image itself.*"<sup>26</sup>

Se nelle icone bizantine la figura del donatore era collocata sul bordo esterno della cornice, qui è posta lungo il margine, al di fuori dello spazio ritagliato dal corpo della lettera. La superficie neutrale della pagina fornisce al devoto un luogo in cui porsi per venerare il gruppo mariano e, come le cornici dorate e d'argento nei dipinti mobili, finisce per ricondurre i diversi soggetti dell'immagine all'interno di un'unica dimensione espressiva. La *mise-en-page*, composta anche di elementi decorativi, permette quindi di mantenere distinti i singoli motivi e il loro valore semantico, secondo quel bisogno specifico dell'arte bizantina di mantenere separate la dimensione umana e quella divina, ma allo stesso tempo accoglierli e ricondurli a uno stesso piano rappresentativo dove l'osservatore era chiamato a muoversi attraverso una lettura meditata e riflessiva in grado di riconoscere determinate convenzionalità segniche.<sup>27</sup>

L'ultima icona mariana delle *Supplicationes* compare in uno dei disegni acquerellati a piena pagina che occupano gli ultimi fascicoli del codice (fol. 369; fig. 7): priva di un diretto rapporto con il testo ma compresa all'interno del ciclo cristologico, l'immagine raffigura la Madonna col Bambino su un monumentale trono marmoreo affiancato da due angeli. Il primo elemento a proporsi all'attenzione è proprio la forma rotonda del seggio, che richiama una delle più controverse opere del XIII secolo, ovvero la *Madonna Mellon* (Washington, National Gallery of Art);<sup>28</sup> tra XIII e XIV secolo questa tipologia di trono risulta impiegata, tra gli altri, negli apparati illustrativi dei manoscritti tanto per le immagini mariane quanto per le figure degli Evangelisti, nonché in cicli pittorici parietali.<sup>29</sup> Nonostante il trono delle *Supplicationes* non mostri una completa rotondità, dal momento che nella parte inferiore presenta prospetti piatti, privi di curvature e convessità che rammentano la forma dei tradizionali scranni lignei traforati, esso può comunque essere associato a questa stessa tipologia.<sup>30</sup> Come proposto indipendentemente da Jaroslav Folda e Rebecca Corrie, questo disegno costituisce una traduzione per immagini del passo del primo libro dei Re (10:18), in cui si fa riferimento al trono di re Salomone - "*summitas throni rotunda erat in parte posteriori*"<sup>31</sup>: se impiegato in un'immagine mariana esso esprimerebbe quindi la volontà di presentare la Vergine come *Sedes Sapientiae*. Nel nostro manoscritto questo aspetto sembra inoltre indirettamente avvalorato e rafforzato dall'adozione dello stesso disegno per il trono sui cui è assiso Cristo nell'episodio della Disputa tra i dottori (fol. 369v; fig. 8) e, forse, ma qui si tratta di una proposta che andrebbe meglio approfondita, dalla possibilità di leggere gli elementi decorativi che escono dalle nicchie lungo i profili esterni dell'alzata come la ripresa

in forme decorative dei rotoli di pergamena che venivano collocati accanto ai ritratti degli Evangelisti, come accade nell'Evangelario carolingio di St. Emmeran (IX sec.; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000; fig. 9).<sup>32</sup>

Ritornando agli aspetti iconici dell'immagine genovese, il disegnatore sembra aver qui combinato il modello della Madonna col Bambino assisa in trono e la variante tipologica dell'*Eleousa*. Rispetto però alle formulazioni presentate nelle iniziali miniate del codice possiamo cogliere un'interessante cambiamento nella posizione della mano destra della Vergine. Nella versione tradizionale di questa iconografia, esemplata, come abbiamo già avuto modo di ricordare, dalla Vergine di Vladimir, la Madonna indica il Figlio, alludendo al suo ruolo di Redentore, e riproponendo così una soluzione propria della Madonna *Hodigitria*. Fu l'autore dell'icona di Nicosia, datata al XII secolo ma ridipinta in epoca successiva,<sup>33</sup> a ridefinire il gesto della Vergine, volgendo le dita verso il basso e quindi rendendo possibile il contatto tra la mano della Madre e il piede o il ginocchio del Figlio. Questa nuova soluzione, che rispondeva alla ricerca di nuovi elementi capaci di esprimere in modo realistico l'affetto tra la Madonna e il Bambino, venne poi adottata nelle immagini iconiche dell'*Hodigitria* e dell'*Eleousa* realizzate tra XIII e XIV secolo e conobbe una particolare fortuna in Italia, come testimoniato dalle stesse *Supplicationes*<sup>34</sup> (fig. 10). In questo caso la possibilità che l'artista abbia potuto ricorrere a un modello orientale, in particolare crociato, attraverso probabilmente un libro di modelli, è suggerito da certe somiglianze riscontrabili con il disegno di due opere del tardo Duecento, ossia la Madonna Kahn (Washington, National Gallery of Art; fig. 11) e la Madonna Pushkin (Mosca, Museo Pushkin);<sup>35</sup> se, ad esempio, osserviamo la parte bassa del busto della Vergine notiamo una sostanziale identità di soluzioni, dalla posa del corpo alla costruzione del panneggio, dalla posizione dei piedi alla lieve mancanza di proporzioni nella figura della Madonna che mostra la parte superiore del corpo eccessivamente allungata. L'unico elemento che si allontana in modo significativo da un repertorio orientale è la veste del Bambino. L'artista sostituisce il *chitone* e l'*imatia* con una semplice tunica marrone, che, considerando l'ambito di committenza, non può che proporsi, al pari della scelta cromatica compiuta sul fol. 58v, come allusione al saio francescano, rafforzando così l'immagine del suo fondatore come *alter Christus*. Fu Bonaventura nella sua *Legenda maior* (1263) a elaborare questo concetto, descrivendo la progressiva assimilazione di Francesco a Cristo nei termini di *similitudo*, *transformatio*, e *conformitas*: la vita del santo diveniva così una delle forme più fedeli di *imitatio Christi*, uno dei concetti teologici ricorrenti nei testi raccolti nelle *Supplicationes*.<sup>36</sup> L'allusione al tema della Passione trovava poi espressione, ancora una volta, nella stessa iconografia dell'*Eleousa*, nonché in altri elementi del disegno come la rappresentazione del Bambino con le gambe scoperte, segno della sua vulnerabilità, e la pianta del piede volta verso l'esterno, elemento associato al tema del tradimento, così come si evince dal passo dei Salmi, 41:9, e da quello di Giovanni, 13:18, o ancora il modo in cui Cristo sfiora con la mano destra il velo della Madre, come se volesse così esprimere la consapevolezza delle future sofferenze della Vergine<sup>37</sup> (fig. 16).

In conclusione, l'importanza conferita alla figura mariana all'interno dell'apparato illustrativo delle *Supplicationes* può essere letta come il riflesso della finalità dottrina e teologica del codice, destinata a suscitare la pietà del fedele e a fornire quegli insegnamenti in grado di indicare la via per la Salvezza: se le omelie e i testi a carattere meditativo e penitenziale rispondevano a queste esigenze in modo più adeguato rispetto alle devozioni tradizionali, le immagini svolgevano una funzione catalizzatrice all'interno di un percorso che doveva condurre il fedele alla trascendenza. In questa prospettiva possiamo meglio comprendere la scelta di soluzioni atte a esaltare il ruolo della Madonna, mentre l'adozione di determinati modelli iconici di matrice orientale suggeriscono come la Vergine, destinataria delle preghiere del fedele, potesse essere avvicinata più efficacemente se presentata nelle forme della sua icona.

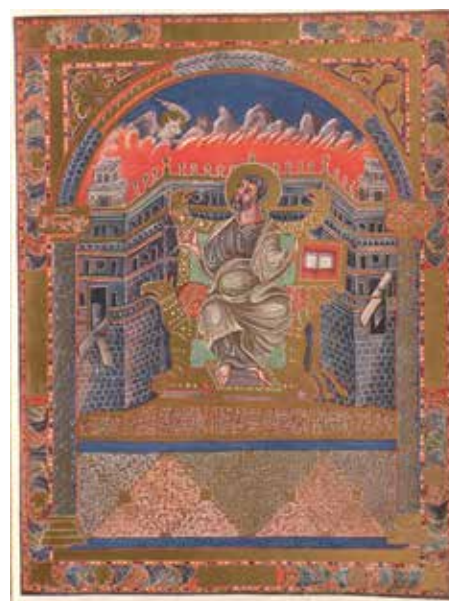
La spiritualità francescana, di cui questo codice è espressione, forniva poi, attraverso i contenuti dottrinari espressi in inni, preghiere e trattati, il contesto teologico per la rappresentazione della Vergine come *Mater Dei*, *Regina Coeli*, e mediatrice presso Dio per la salvezza dell'umanità. Se le diverse immagini della Madonna possono quindi essere lette come l'espressione della *devotio* francescana, la particolare attenzione rivolta all'immaginario iconico greco non fa che riflettere l'interesse dell'ordine minorita per l'arte bizantina.<sup>38</sup> Nel corso del XIII secolo



7 *Madonna in trono col Bambino e due angeli*, ms. Plut. XXV.3, fol. 369, BML, Firenze



8 *Disputa tra i dottori*, ms. Plut. XXV.3, fol. 369v, BML, Firenze



9 *San Luca evangelista*, ms. Clm 14000, fol. 133, Bayerische Staatsbibliothek, Monaco, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00057171-1



10 *Fuga in Egitto*, ms. Plut. XXV.3, fol. 368, dettaglio, BML, Firenze



11 *Madonna in trono col Bambino e due angeli*, Washington, National Gallery of Art



12 *Clarissa*, ms. Plut. XXV.3, fol. 121, dettaglio, BML, Firenze





13 Frate francescano, ms. Plut. XXV.3, fol. 122v, dettaglio, BML, Firenze



14 Frate domenicano, ms. Plut. XXV.3, fol. 123v, dettaglio, BML, Firenze



15 Cristo Imago Pietatis e san Bernardo, ms. Plut. XXV.3, fol. 183v, BML, Firenze



16 Massacro degli Innocenti, ms. Plut. XXV.3, fol. 368v, BML, Firenze



17 Cristo e due devoti, ms. Plut. XXV.3, fol. 304v, BML, Firenze

i viaggi in Oriente nonché la presenza di fondazioni mendicanti nelle regioni orientali del Mediterraneo concorsero a stimolare la creazione di nuove soluzioni artistiche e giocarono un ruolo fondamentale nella produzione e quindi diffusione di manufatti levantini nel mondo latino, specialmente in Italia. Durante la loro presenza in quelle regioni i frati francescani, così come quelli domenicani, compresero il valore delle immagini a sostegno della loro attività apostolica; le opere figurative non erano però soltanto importanti strumenti di conversione ma anche oggetti in grado di suscitare profonde trasformazioni spirituali, anche grazie a particolari soluzioni iconografiche come il Cristo crocifisso o l'*Imago Pietatis*, e la Madre di Dio. I frati, come scrisse il domenicano Gerard de Frachet nel 1260, "avevano nelle loro celle, di fronte ai loro occhi le immagini di Maria e di suo Figlio crocifisso, in modo che mentre leggevano, pregavano, e dormivano, potevano guardarle ed essere guardati, con gli occhi della compassione".<sup>39</sup> Nelle *Supplicationes* le tre figure di frati mendicanti, due francescani e un domenicano, che illustrano l'Ufficio della Passione e della Croce (fols. 121, 122v, 123v; figs. 12-14), o quella di san Bernardo, posta in relazione all'icona dell'*Imago Christi* (fol. 183v; fig. 15), possono essere interpretate proprio alla luce di questo passaggio: in un'ideale cammino di crescita spirituale verso la Trascendenza, l'*affectum* e la *devotio* del fedele vengono quindi promosse non solo dalla lettura e dalla preghiera, azioni sempre rappresentate dall'oggetto libro, ma anche dalla visione delle immagini del divino, che assumono le forme dell'icona.<sup>40</sup>

La presenza di soluzioni fortemente permeate da modelli greci in un manoscritto realizzato nell'ultimo decennio del Duecento per Genova deve però essere compresa in relazione, non solo al particolare apprezzamento dei Francescani per la cultura figurativa orientale, ma anche all'interesse mostrato dai committenti genovesi per il linguaggio bizantino, che risulta documentato già a partire dalla metà del XIII secolo, quando icone greche sono ricordate nelle chiese cittadine di S. Maria di Castello e di S. Francesco di Castelletto, fino al XV secolo, quando dopo la perdita della colonia di Pera (1461) oggetti artistici e reliquie vennero trasferite a Genova per essere conservate in fondazioni cittadine. Inoltre non mancano documenti che registrano l'attività di artisti orientali, suggerendo la presenza di una committenza locale interessata a immagini bizantine, particolarmente apprezzate per il loro valore devozionale – possiamo ricordare il Marco da Costantinopoli che viene identificato da parte della critica con l'autore della decorazione pittorica della cattedrale di S. Lorenzo, databile al secondo decennio del Trecento. La produzione pittorica ligure due-trecentesca, per quanto frammentaria, mostra infine l'adozione di elementi propri del linguaggio orientale in risposta alle aspettative visive locali: anche se le più antiche icone, ricordate nei documenti, non si sono conservate, un ristretto gruppo di dipinti su tavola e di lacerti parietali che riflettono formule iconografiche e dettagli descrittivi greci, come l'uso e la rielaborazione della tipologia della Vergine *Eleousa*, o l'adozione di un particolare sistema compositivo ed espositivo in cui alla Madonna col Bambino *a imago dimidiata* sono accostate le immagini di due santi a figura intera.<sup>41</sup>

Adottando quindi una più ampia prospettiva di ricerca, la committenza francescana e la destinazione genovese forniscono un contesto adeguato per comprendere il significato della scelta di rappresentare la Vergine in una delle sue varianti iconografiche orientali. Queste immagini volevano stimolare la pietà dell'osservatore e il loro valore si accordava alle argomentazioni coeve, portate a sostegno della loro funzione devozionale (fig. 17). Nel suo *Catholicon* il domenicano genovese Giovanni Balbi († c.1298), afferma infatti che le rappresentazioni figurative presenti nelle chiese dovevano servire a istruire gli ignoranti, a ricordare e celebrare i santi e le dottrine della chiesa, e a suscitare i sentimenti di devozione, "che possono essere raggiunti in maniera più efficace da ciò che si può vedere piuttosto che da ciò che si può ascoltare".<sup>42</sup> Sebbene queste parole siano copiate dal commento di Tommaso d'Aquino agli scritti di Pietro Lombardo, la difesa delle immagini qui sostenuta ci consente di delineare, anche se solo in parte, l'ambiente spirituale genovese proprio negli anni in cui venne realizzato il manoscritto ora alla Laurenziana, fornendoci così il contesto per comprendere il significato del suo apparato illustrativo, e quindi, della particolare attenzione per i modelli bizantini a cui veniva affidato il compito di rafforzare il potere spirituale dei testi pittorici, costruito anche sulle abitudini e aspettative visive dei loro destinatari.

- \* Dedico questo mio contributo alla cara memoria di Anna De Floriani, di cui sono stata allieva: da lei ho tanto imparato e con gratitudine ne ricordo la generosità che si traduceva nella sua costante presenza e disponibilità al confronto sui temi delle mie ricerche.
- 1 Il percorso qui proposto intende ampliare alcune brevi notazioni su questo tema presenti in F. VOLPERA, "Tracce della retorica bizantina nella pittura ligure tra XIII e XIV secolo", in: *Iconographica. Studies in the History of Images*, vol. 14, 2015, pp. 100-127: pp. 106-107. Sul codice si veda A. M. BANDINI, *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, Firenze, 1774, I, coll. 748-754; P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino, UTET, 1927, II, pp.1094-1095, n. 16; A.M. CIARANFI, "Disegni e miniature nel codice laurenziano 'Suplicationes variae'", in: *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, vol. 1, 1929, pp. 325-348 con bibliografia precedente; M. SALMI, *La miniatura fiorentina gotica*, Roma, Fratelli Palombi, 1954, p. 4; F. BOLOGNA, *La pittura delle origini*, Roma-Dresda, Editori Riuniti, 1962, p. 33; C. BERTELLI, "Storia e vicende dell'immagine Edessena di San Silvestro in Capite a Roma", in: *Paragone*, vol. 19, no. 217, 1968, pp. 3-33: p. 27, n. 27; B. DEGENHART-A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, I, Berlin, Mann, 1968, pp. 7-16; F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414*, Roma, Bozzi, 1969, p. 91; A. CONTI, "Appunti pistoiesi" in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, vol. 1, no. 1, 1971, pp. 109-124: pp. 116-118, n. 2; F. BOLOGNA, "Note sulla propagazione delle arti minori fuori di Toscana tra l'età romanica e la gotica", in: *Civiltà delle arti minori in Toscana. Atti del I Convegno sulle arti minori in Toscana*, Firenze, Editrice Edam, 1973, pp. 11-39: p. 22; A. GARZELLI, "Codici miniati laurenziani: per un catalogo", in: *Critica d'arte*, vol. 40, no. 143, 1975, pp. 19-38: p. 23; H. VAN OS, "The Discovery of an Early Man of Sorrow on a Dominican Triptych", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 41, 1978, pp. 65-75: pp. 73-74; A. CONTI, "Problemi di miniatura bolognese", in: *Bollettino d'arte*, vol. 64, no. 2, 1979, pp. 1-28: p. 18 e p. 28 n. 62; H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin, Mann, 1981 (ed. cons. 2003, pp. 78-81, 216-218, 256-258); A. NEFF, "A new interpretation of the Suplicationes variae miniatures", in: *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo, Atti del XXIV Congresso C.I.H.A.*, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 175-179; M.T. GOUSSET, "Liguria", in: *Manuscripts enluminés d'origine italienne, XIII<sup>e</sup> siècle*, F. AVRIL-M.T. GOUSSET-C. RABEL (eds.), Paris, Bibliothèque nationale, 1984, pp. 23-53: p. 25, n. 21; G. MOGGI-M. TESI, *Piante e fiori nelle miniature laurenziane (secc. VI-XVIII)*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1986, pp. 30-31; G. ROMANO, "La pittura del Duecento in Liguria", in: *La pittura in Italia. Il Due e il Trecento*, E. CASTELNUOVO (ed.), Milano, Electa, 1986, I, pp. 25-32: p. 27; M.T. GOUSSET, "Etude de la décoration filigrane et reconstitution des ateliers: le cas de Gênes à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle", in: *Arte medievale*, vol. 2, no. 2, 1988, pp. 121-149: pp. 128-131; A. NEFF, "Wicked Children on Calvary and the Boldness of St. Francis", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 34, no. 3, 1990, pp. 215-244; I. RAGUSA, "Mandyion-Sudarium: the 'translation' of a Byzantine relic to Rome", in: *Arte medievale*, vol. 5, no. 2, 1991, pp. 97-105: pp. 102-103; A. DERBES, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Paintings, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 94, 110-111, 134, 153, 204 n. 17, 222 n. 7; A. NEFF, "Byzantium Westernized, Byzantium Marginalized: Two Icons in the Suplicationes variae", in: *Gesta*, vol. 38, no. 1, 1998, pp. 81-102; R. GIBBS, "Antifonario N: a Bolognese Choirbook in the Context of Genoese Illumination between 1285 and 1385", in: *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria XIII-XIV secolo. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Bordighera, Alzani, 1999, pp. 247-278: p. 254; P. HELAS-G. WOLF, "Suplicationes variae", in: *Il volto di Cristo*, G. MORELLO-G. WOLF (eds.), Milano, Electa, 2000, p. 176, scheda n. IV.8; A. NEFF, "Palma dabit palmam': Franciscan themes in a devotional manuscript", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 65, 2002, pp. 22-66; A. LABRIOLA, "Miniature fiorentina [...]", in: *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, A. TARTUFERI-M. SCALINI (eds.), Firenze, Giunti, 2004, pp. 206-207, scheda 67; A. NEFF, "Suplicationes variae", in: *Byzantium. Faith and Power (1261-1537)*, H.C. EVANS (ed.), New York-New Haven-London, Yale University Press, 2004, pp. 471-472, scheda 281; C. DI FABIO, "Bisanzio e Genova fra XIII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte", in: *Genova e l'Europa mediterranea*, P. BOCCARDO-C. DI FABIO (eds.), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2005, pp. 40-67: pp. 41-42; A. DE FLORIANI, "Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane", in: G. ALGERI-A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, Genova, De Ferrari, 2011, pp. 97-129: pp. 99-106.
- 2 La data *MCC LXXXVIII Kalendis Januarius* indica con probabilità l'anno di redazione del codice, mentre una scritta poco leggibile relativa al computo della Pasqua (fol. 388v) suggerisce il 1300 come termine per le indicazioni liturgiche contenute nel manoscritto.
- 3 I primi a rilevare la destinazione genovese del codice furono P. TOESCA, *op. cit.*, 1927, p. 1095; A.M. CIARANFI, *op. cit.*, 1929.

- 4 Per una sintesi sul dibattito critico relativo al manoscritto si veda A. DE FLORIANI, *op. cit.*, 2011, pp. 99-106 con bibliografia di riferimento.
- 5 A. DE FLORIANI, *op. cit.*, 2011, p. 106.
- 6 *Ibid*, p. 124 n. 19. Accanto alle Litanie e al Calendario, seguiti dai testi liturgici più diffusi nei Libri d'Ore, ossia l'Ufficio della Beata Vergine Maria, le Ore della Passione e della Croce, e l'Ufficio dei morti, compaiono testi meno frequenti come i due capitoli del trattato *Stimulus amoris* opera del francescano Giacomo da Milano (su quest'ultimo aspetto si veda A. NEFF, *op. cit.*, 1999, pp. 90-91; *Eadem*, *op. cit.*, 2002, p. 24).
- 7 A. M. CIARANFI, *op. cit.*, 1929, p. 328; A. NEFF, *op. cit.*, 1982; EADEM, *op. cit.*, 1990; EADEM, *op. cit.*, 1998; EADEM, *op. cit.*, 2002; EADEM, *op. cit.*, 2004; A. DE FLORIANI, *op. cit.*, 2011, p. 124 n. 18.
- 8 Si veda in particolare A. NEFF, *op. cit.*, 1999, che dimostra come anche la scelta dei testi devozionali riveli l'appartenenza del codice alla cultura francescana (*Ibid*, pp. 96-97).
- 9 Per queste dinamiche e, quindi, per il valore dogmatico della figura mariana si rimanda a: I. KALAVREZOU, "The Maternal Side of the Virgin", in: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, M. VASSILAKI (ed.), Athens-Milan, Skira, 2000, pp. 41-45; M. VASSILAKI-N. TSIRONIS, "Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ", in: *Mother of God*, *op. cit.*, 2000, pp. 453-463; N. Tsironis, "From poetry to liturgy: the cult of the Virgin in the Middle Byzantine era", in: *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, M. VASSILAKI (ed.), Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 91-102.
- 10 Anche nell'episodio della Natività (fol. 367) possiamo notare come l'illustratore accentui l'espressione sofferente del volto mariano, rendendolo segno della prefigurazione della Passione di Cristo, a cui allude anche la forma della culla, il cui disegno ripropone quello del sarcofago marmoreo della Deposizione.
- 11 Rientriamo in quella tipologia di rappresentazioni figurative che illustrano "la sostanziale valenza della "figuratività iconica" dell'ortodossia come modello d'immagine": V. PACE, "Il ruolo di Bisanzio nella Venezia del XIV secolo. Nota introduttiva a uno studio sui mosaici del Battistero marciano", in: *Ateneo Veneto*, vol. 12, no. 1, 2013, pp. 243-251: p. 249.
- 12 K. WEITZMANN, "Thirteenth century crusader icons on Mount Sinai", in: *The Art Bulletin*, vol. 45, 1963, pp. 179-203; *Idem*, "Byzantium and the West around the year 1200", in: *The Year 1200: a symposium*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975, pp. 53-93. L'influenza dei modelli iconografici bizantini comportò anche l'adozione di elementi stilistici propri di quel linguaggio: su questo tema si vedano le riflessioni presenti in: V. PACE, L'analisi «stilistica» come metodologia storica: possibilità e limiti. Con particolare riferimento alle icone «crociate», in: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, X. BARRAL I ALTET, Paris, Picard, 1990, pp. 513-519: pp. 517-519; IDEM, "Le maniere greche. Modelli e ricezione", in: *Medioevo: i modelli*, A.C. QUINTAVALLE (ed.), Milano, Electa, 2002, pp. 237-250 con ulteriori riferimenti bibliografici: M. BACCI, "Toscane, Byzance et Levant: pour une histoire dynamique des rapports artistiques méditerranéens aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles", in: *Orient et Occident méditerranéens aux XIII<sup>e</sup> siècle. Les programmes picturaux*, J.-P. CAILLET-F. JOUBERT (eds.), Paris, Picard, 2012, pp. 235-256.; V. PACE, *op. cit.*, 2013, p. 250.
- 13 I. GRABAR, "Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème", in: *Zograf*, vol. 6, 1975, pp. 25-30; M. TATIC-DJURIC, "Eleousa. À la recherche du type iconographique", in: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, vol. 25, 1976, pp. 259-267.
- 14 I. KALAVREZOU, *op. cit.*, 2000, p. 43.
- 15 R. NELSON, "Byzantine Icons in Genoa before the Mandyllion", in: *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, A.R. CALDERONI MASETTI-C. DUFOUR BOZZO-G. WOLF (eds.), Venezia, Marsilio, 2007; pp. 79-92; G. ALGERI, "Tra Siena e Costantinopoli: i nuovi modelli figurativi", in: G. ALGERI-A. DE FLORIANI, *op. cit.*, 2011, pp. 133-153, in particolare pp. 140-143; F. VOLPERA, "Proposta di lettura delle pitture di cultura paleologa all'interno del Duomo di Genova", in: *Intrecci d'Arte*, no. 1, 2016, pp. 134-150.
- 16 Citato in A. NEFF, *op. cit.*, 1999, p. 100 n. 54.
- 17 N. ŠEVČENKO, "The Mother of God in Illuminated Manuscripts", in: *Mother of God*, *op. cit.*, 2000, pp. 155-165 con bibliografia di riferimento.
- 18 Nella produzione pittorica genovese si ritrova una soluzione simile nell'affresco frammentario tardo duecentesco della chiesa di S. Donato: F. VOLPERA, *op. cit.*, 2015, pp. 102-104 con bibliografia precedente.
- 19 A. GORDINE, "En quête de la composition originelle de la Vierge de Vladimir", in: *Cahiers archéologiques*, vol. 50, 2002, pp. 139-146; V. BRODSKIJ, "The Virgin of Vladimir" (early twelfth century) and "The Virgin of the Don" (c. 1392), two

- icons from the Tretyakov Gallery in Moscow: striving to particularize feeling”, in: *The world created in the image of man: the conflict between pictorial form and space in defiance of the law of temporality*, IDEM (ed.), New York, Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 2010, pp. 116-118 con bibliografia precedente.
- 20 D. MOURIKI, “Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus”, in: *The Griffon*, vol. 1-2, 1985-86, pp. 9-112: p. 27; C. BALTOYANNI, *Icons. The Mother of God in the Incarnation and the Passion*, Athens, Adam edition, 1994, p. 82; A. WEYL CARR, “The Virgin Veiled by God’: The Presentation of an Icon on Cyprus”, in: *Reading Medieval Images: The Art Historian and the Object*, E. SEARS-T. THOMAS (eds.), Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, p. 215-227.
- 21 Sulla tipologia dell’*Eleousa* in relazione al disegno della Vergine Kykkotissa e sul tema del Cristo Anapeson si rimanda alle notazioni presenti in C. BALTOYANNI, “Icon of the Virgin Eleousa”, in: *Mother of God, op. cit.*, 2000, pp. 467-468, no. 75 con bibliografia di riferimento.
- 22 J. FOLDA, *Byzantine Art and Italian Panel Painting. The Virgin and the Child Hodegetria and the Art of Chrysography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 110, 135.
- 23 Rimane arduo, in assenza di elementi specifici, comprendere se ci troviamo di fronte alla generica rappresentazione di un devoto o a quella del donatore: su questa distinzione si rimanda a H. BELTING, *Das illuminierte Buch in der spät-byzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, Carl Winter, 1970, p. 48.
- 24 Si rimanda alle riflessioni presenti in: N. ŠEVČENKO, “Close Encounters: Contact between Holy Figures and the Faithful as Represented in Byzantine Works of Art”, in: *Byzance et les images*, A. GUILLOU-J. DURAND, Paris, Musée du Louvre Editions, 1994, pp. 257-285; *Eadem*, “The Representation of Donors and Holy Figures on Four Byzantine Icons”, in: *Del-tion te christianikes archaiologikes Herarireias*, vol. 4, no. 7, 1993/1994, pp. 157-164; R.S. NELSON, “Living on the Byzantine borders of Western Art” in: *Gesta*, vol. 35, 1996, pp. 3-11; A.W. CARR, “Donors in the Frames of Icons: Living in the Borders of Byzantine Art”, in: *Gesta*, vol. 45, no. 2, 2006, pp. 189-198 con ulteriore bibliografia di riferimento.
- 25 LARS R. JONES, “Visio Divina? Donor Figures and Representations of Imagistic Devotion: The Copy of the ‘Virgin of Bagnolo’ in the Museo dell’Opera del Duomo, Florence”, in: *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, V.M. SCHMIDT (ed.), New Haven and London, Yale University Press, 2002, pp. 31-55: pp. 37, 52 n. 25 con bibliografia precedente.
- 26 *Ibid.*, p. 37.
- 27 Se la costruzione dell’immagine della Madonna col Bambino come trasposizione di un’icona è affidata alla presenza della figura orante, alla valorizzazione del corpo dell’iniziale come cornice, nonché forse a quella maggiore fedeltà alle forme e allo stile dei modelli greci che abbiamo avuto modo di rilevare in questa rappresentazione rispetto alle precedenti, l’uso della foglia dorata e la ricchezza decorativa del fondo sono elementi che concorrono a sottolineare la natura di prezioso omaggio a Dio.
- 28 F.R. SHAPLEY, *Catalogue of the Italian Paintings*, vol. I, Washington D. C., National Gallery of Art, 1979 pp. 96-99 con bibliografia precedente; J. FOLDA, “The Khan and Mellon Madonnas: Icon or Altarpiece?”, in: *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Witzmann*, C. MOSS-K. KIEFER (eds.), Princeton, Department of Art and Archaeology, 1995, pp. 501-510; R. CORRIE, “The Kahn and Mellon Madonnas and Their Place in the History of the Virgin and Child Enthroned in Italy and the East”, in: *Images of the Mother of God, op. cit.*, 2005, pp. 293-303; J. FOLDA, “Icon to Altarpiece in the Frankish East”, in: *Italian Panel Painting, op. cit.*, 2002, pp. 127-132; J. FOLDA, *op. cit.*, 2016, pp. 122-128 con ulteriore bibliografia di riferimento.
- 29 R. CORRIE, *op. cit.*, 2005, pp. 297-298.
- 30 In realtà non mancano alcune incongruenze nella costruzione del trono: l’alzata infatti è costruita in base a punto di vista collocata in alto a sinistra, del tutto opposto a quello adottato per la parte bassa dello scranno nonché per il gruppo della Madonna col Bambino.
- 31 J. FOLDA, *op. cit.*, 2002, pp. 131-135; R. CORRIE, *op. cit.*, 2005, p. 299 n. 51.
- 32 Sulla possibile incidenza di modelli carolingi nei disegni acquerellati delle *Supplicationes*, si veda A. CONTI, *op. cit.*, 1979, p. 28 n. 62. R. CORRIE, *op. cit.*, 2005, p. 299 ha invece posto in relazione lo stesso Evangelario con la Madonna Mellon, in particolare individuando nel disegno delle mura alle spalle del ritratto di san Giovanni Evangelista alcune corrispondenze con le forme del trono della tavola di Washington.
- 33 A. PAPAGEORGIOU, “Icon of the Virgin Eleousa”, in: *Mother of God, op. cit.*, 2000, pp. 470-471 con bibliografia precedente.
- 34 La stessa variante viene anche impiegata nella Fuga in Egitto (fol. 368), dove il rapporto tra la mano della Vergine e il piede del Bambino viene risolto in modo più coerente.

- 35 Per entrambe le opere si rimanda a J. FOLDA, *op. cit.*, 2016, pp. 106-122 con bibliografia di riferimento.
- 36 A. NEFF, *op. cit.*, 1999, pp. 86, 90.
- 37 L'allusione alla Passione di Cristo, contenuto dogmatico dell'*Eleousa*, trova qui espressione anche nel rapporto visivo diretto creato con l'episodio del Massacro degli Innocenti (fol. 368v), accentuato dal gesto di Erode che sembra indirizzare l'attenzione dell'osservatore proprio verso il gruppo mariano; a ciò si aggiungano l'utilizzo di uno stesso repertorio architettonico per il palazzo e per il trono della Vergine, e dello stesso modello, capovolto, del Cristo infante per la realizzazione di uno dei bambini uccisi tra le braccia della madre.
- 38 Per questi temi si rimanda ad A. DERBES-A. NEFF, "Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere", in: *Byzantium. Faith and Power*, *op. cit.*, 2004, pp. 449-461.
- 39 Mia la traduzione del passo riportato in *Ibid.*, p. 451.
- 40 Non dobbiamo dimenticare che uno degli aspetti più complessi del profondo interesse mostrato dagli ordini mendicanti per l'arte bizantina fu l'attenzione, non solo per l'immaginario iconico, ma anche per le argomentazioni teologiche elaborate dagli iconofili: A. DERBES-A. NEFF, *op. cit.*, 2004, pp. 458-460.
- 41 Per lo studio di queste dinamiche si veda F. VOLPERA, *op. cit.*, 2015, a cui si rimanda anche per la bibliografia relativa al contesto genovese qui delineato.
- 42 Mia la traduzione del passo riportata in R.S. NELSON, *op. cit.*, 2007, p. 84.

---

**Federica Volpera**

**Ikonografija i pobožnost kao aspekti maniere grece  
Zapažanja o različitim marijanskim ikonama u franjevačkom rukopisu iz kasnog 13. stoljeća**

Cilj ovog rada je analiza značenja i vrijednosti zavjetne pobožnosti u različitim prikazima Bogorodice s Djetetom u *Supplicationes variae*, rukopisu iz kasnog 13. stoljeća, koji pripada franjevačkom krugu i smatra se jednim od najvažnijih primjera genoveškog bizantinizma, uz naglasak na značajan interes za "grčki" stil iz vremena Paleologa, što je vidljivo u radu više ilustratora koji su ga opremili. Ideja je začeta ranijem istraživanju autorice o prihvatu i interpretaciji bizantske ikonografije Bogorodice s Djetetom *a imago dimidiata* u ligurskoj slikarskoj produkciji s kraja 13. i iz prve polovice 14. stoljeća, radu koji je, usredotočivši se na fragmente zidnog slikarstva i slikarstva na drvu, samo dotaknuo složenu strukturu *Supplicationesa*, ističući pritom potrebu za opsežnijim proučavanjem genoveške minijature gotičkog razdoblja. Ovaj se rad temelji na rekonstrukciji složenih doktrina i teoloških sadržaja povezanih s ikonografijom Bogorodice s Djetetom na istoku, te na prepoznavanju bizantskih varijanti preuzetih od ilustratora rukopisa koje se, uz svoje specifičnosti, mogu svesti na prikaz *Eleouse*, s naznakama posebnosti koje se vežu za njihovu prilagodbu zapadnom prostoru. Čitanje četiriju grupa prikaza koji ilustriraju Bogorodicu s Djetetom u naručju vodi ka prepoznavanju višestrukih konteksta prikaza u skladu sa širom istraživačkom perspektivom: počevši od "predmetnosti", odnosno od stranice rukopisa oblikovane kao *mise-en-page* kako bi se naglasila vrijednost ikone kao slike u slici te od kodeksa, čiji sadržaj treba promatrati unutar kulturološkog okvira. Rukopis pripada duhovnoj (zavjetnoj) i umjetničkoj produkciji u Genovi na kraju 13. stoljeća, koju oblikuje podjednako perzistirajući interes za bizantsku ikonografiju i franjevačka duhovnost, koja pokazuje istinsko razumijevanje vrijednosti bizantinskog stila, za koji se smatralo da može sažeti paradigmatičke ideje kao što su Krist na križu, *Imago Pietatis* ili Bogorodica s Djetetom, i postati učinkovitim instrumentom za duboke duhovne transformacije.

*Prijevod s talijanskoga: Monika Štitić*

Primljeno/Received: 28.10.2016.  
Izvorni znanstveni rad