

RIVISTA DI  
STORIA DELLA  
MINIATURA

15

---

2011

**Centro Di**

# ICONOGRAFIA MARIANA E CULTO POPOLARE NEL CODICE SIRIACO 341 DI PARIGI

Valentina Cantone

L'immagine della Vergine che sorregge una mandorla o un medaglione in cui è dipinto il Bambino è molto diffusa nell'arte bizantina. La fortuna critica di questa iconografia ha conosciuto una lunga e fiorente stagione che conta anche recenti contributi finalizzati a restituire la centralità che merita nella propaganda imperiale<sup>1</sup>. Oggetto di contemplazione mistica tanto quanto di riflessione politica, l'iconografia mariana raccoglie in sé un'ampia gamma di significati. La ricerca che qui si propone non fa che riprendere in considerazione immagini note, che tuttavia meritano di essere rilette alla luce delle tradizioni liturgiche e popolari, aprendosi ad una prospettiva inedita. Una delle più antiche testimonianze di questa iconografia venne realizzata intorno al VI-VII secolo nel monastero di Bawit, in Egitto<sup>2</sup>. L'affresco mostra la Vergine al centro della composizione (fig. 1), mentre sorregge la mandorla come fosse plasmata in una materia luminosa tangibile. Due angeli affiancano il trono sontuoso della *Majestas Virginis*, mentre la Madre di Dio presenta il figlio all'adorazione. L'iconografia è documentata anche in un gruppo di sigilli conati al tempo di Maurizio (582-602) e Costantino IV (668-685), attestazioni della fortuna di cui essa godette nell'ambito della propaganda imperiale<sup>3</sup>. Inoltre, raffigurazioni di questo tipo appaiono in due icone pressoché contemporanee alla realizzazione dell'affresco di Bawit. La prima, datata al VII secolo da Weitzmann che la riteneva di origine siro-palestinese, è conservata presso la collezione del monastero di Santa Caterina sul Sinai<sup>4</sup>. Nonostante la superficie pittorica sia pesantemente danneggiata compromettendo la lettura della parte centrale della tavola lignea, è tuttavia possibile discernere le mani di Maria che reggono lateralmente l'aureola ellissoidale che racchiude il Bambino. I busti di due angeli stretti dentro

piccoli medaglioni sono rivolti verso il centro della composizione, suggerendo una sorta di redazione sintetica dell'affresco di Bawit, determinata probabilmente dal formato del pannello ligneo. La seconda icona (fig. 2), venduta a un collezionista privato nel 2005 presso la Temple Gallery di Londra, è dipinta su lino. Robin Cormack l'ha attribuita a maestranze siro-palestinesi di VI-VII secolo, cui erano noti i modelli pittorici testé indicati<sup>5</sup>. L'origine dell'immagine di Maria che regge il clipeo o la mandorla con dentro il Bambino è piuttosto complessa. Probabilmente i prototipi più antichi possono essere individuati nelle pitture delle catacombe romane e nella scultura funeraria tardoantica, modelli del ben noto tipo della Vergine Blachernitissa diffusa nella sigillografia e nella numismatica a partire dal X secolo<sup>6</sup>. In queste immagini, infatti, si vedono donne oranti che presentano i figli posti all'altezza del petto, oppure madri che poggiano le mani sulle loro spalle, come in una stele funeraria conservata presso il lapidario del Museo Archeologico di Aquileia<sup>7</sup>. Fu André Grabar a mettere per primo in relazione questa iconografia con il culto imperiale<sup>8</sup>. I riti connessi con l'acclamazione dell'imperatore issato dalle truppe su uno scudo e la fortuna che godettero le *imagines clipeatae* tra le più alte cariche dell'impero sono probabilmente all'origine di un'immagine ampiamente diffusa attraverso i dittici consolari e resa popolare tramite il vasto impiego nell'iconografia funeraria, che si appropriò del ritratto glorificato dentro medaglione sancendone la fortuna tra le classi abbienti dell'Impero. Come testimoniato dal dittico di Basilio (fig. 3), la Vittoria alata regge il tondo con l'effigie del console in maniera pressoché identica al gesto con cui Maria sostiene la mandorla con dentro il figlio nell'affresco di Bawit, assonanza più volte chiamata in causa

1. Bawit, Monastero di Apa  
Apollo: *Vergine con  
Bambino tra angeli*,  
affresco.



a dimostrazione dell'origine trionfale dell'iconografia mariana<sup>9</sup>. Se la diffusione di questo tipo di iconografia è stata probabilmente facilitata dalla familiarità con le immagini del trionfo imperiale e del ritratto glorificato dentro clipeo, tuttavia la sovrapposizione tra scudo e mandorla o medaglione attuata in ambito cristiano spiega solo parzialmente la fortuna dell'iconografia della Vergine con il Bambino nell'ellisse luminosa. Come già suggerito da Cyril Mango<sup>10</sup>, essa non può essere considerata solo un'interpretazione dei modelli trionfali romani, né la Vergine una mera traduzione della Vittoria pagana. Infatti, la presenza dell'aureola attorno al Bambino ne definisce il carattere divino, è un modo per distinguere il corpo di Maria dal *Logos* incarnato nel suo ventre.

Il corpo della Vergine gravida sembra essere del tutto assente dall'arte bizantina preiconoclasta<sup>11</sup>, sebbene le fonti letterarie citino chiaramente il ventre di Maria al centro del mistero dell'incarnazione di Dio e siano ben note alcune iscrizioni che ne fanno esplicita menzione attorno alla sua immagine, come quella un tempo presente nella chiesa della Dormizione di Nicea, o quella dipinta attorno all'icona di Maria Regina presso Santa Maria in Trastevere<sup>12</sup>. La parola, quindi, esprime un concetto per il quale l'arte sembra non aver

fornito una traduzione pittorica, affidandosi piuttosto a soluzioni iconografiche già attestate. Questa lacuna si può spiegare, almeno parzialmente, alla luce della difficoltà di rappresentare la figura del Creatore incarnato nell'utero di una vergine, iconografia inoltre sottesa ai dibattiti teologici intorno all'insidiosa questione delle nature umana e divina fuse nella persona di Cristo.

Le vicende critiche, la genesi e la fortuna di questo importante soggetto solo apparentemente mancato dell'arte bizantina possono essere chiarite prendendo in considerazione una particolare variante della *Vergine con il Bambino in mandorla*, la cui prima attestazione pittorica è conservata nel manoscritto siriano 341 della Bibliothèque nationale de France<sup>13</sup>. Il corredo pittorico del manoscritto comprende quattro miniature di grande formato che introducono il libro dell'*Esodo* (f. 8r), i *Numeri* (f. 25r), il libro di *Giobbe* (f. 46r) e i *Proverbi* (f. 118r). Inoltre, una serie di 18 composizioni minori inquadra i ritratti dei profeti Geremia, Ezechiele, Osea, Gioele, Abdia, Giona, Michea, Naum, Abacuc, Sofonia, Aggeo, Zaccaria, Daniele, Esdra, Siracide e dell'apostolo Giacomo stanti dentro cornici rettangolari sviluppate talvolta in forma di edicola (ff. 212r e 218v), poste all'inizio dei libri loro attribuiti.



La miniatura al f. 118r introduce i Libri Sapienziali (tav. I). A destra si trova l'autore, re Salomone, vestito con gli abiti imperiali. A sinistra è collocata una figura femminile che veste un *maphorion* rosso, mentre regge una croce astile e un codice gemmato. La tradizione critica è concorde nell'interpretarla come personificazione dell'*Ecclesia* governata dalla sapienza divina e depositaria del messaggio evangelico<sup>14</sup>. Al centro della composizione si trova Maria, che sorregge una mandorla blu, non tanto come fosse un disco celebrativo offerto all'adorazione, quanto piuttosto come qualcosa che costituisce un tutt'uno con il suo corpo, *sedes Sapientiae*. Infatti, a differenza degli altri documenti iconografici di epoca preiconoclasta, il disco ovale è retto dal basso, evidenziando lo spazio celeste che va dal petto al basso ventre: fulcro di tutta la composizione.

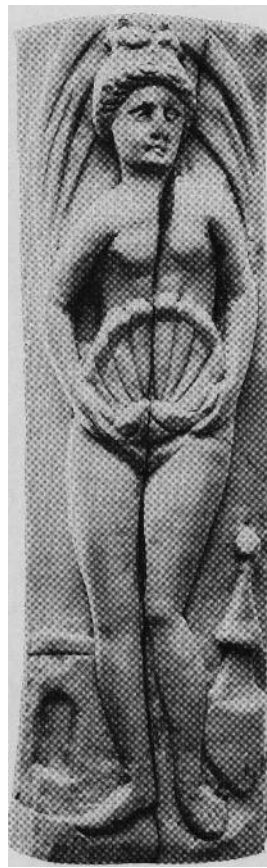
Come evidenziato da Reiner Sörries, la tradizione critica si è divisa tra una datazione tarda

del codice miniato (VII-VIII secolo) e una datazione precoce, non distante dalla redazione del Vangelo di Rabbula, e comunque non oltre il VII secolo<sup>15</sup>. Purtroppo il codice manca di colofone e i dati paleografici indicano una forbice cronologica piuttosto ampia. Inoltre lo studio delle miniature suggerisce una certa cautela nell'analisi stilistica del repertorio decorativo. Infatti, ad una visione diretta del manoscritto sembra possibile individuare alcune ridipinture che hanno alterato la freschezza originaria della superficie pittorica con pennellate scure e omogenee, probabilmente finalizzate a rendere più facilmente leggibili i contorni delle figure. Se la lettura delle miniature con la lampada di Wood pare confermare questa impressione, mancano, tuttavia, analisi tecniche specifiche tese a definire con precisione gli strati di pigmenti sovrapposti nel tempo, sulla falsariga di quelle effettuate recentemente sul codice di Rabbula<sup>16</sup>. Pur tenendo conto di tutte queste difficoltà, si può proporre un confronto tra le miniature e alcune opere di VI o al massimo di VII secolo, datazione confortata dalle ricerche condotte da Sörries. La qualità pittorica delle miniature della Bibbia siriana, infatti, risente visibilmente della tradizione ellenistica, evidente negli incarnati che caratterizzano i volti delle figure disposte intorno al trono del faraone nella miniatura che introduce il libro dell'*Esodo*. Le teste degli uomini in armi sono tutte poste di scorcio o di profilo, realizzate per mezzo di una pittura compendiarica prossima alle miniature a piena pagina che illustrano la *Crocifissione* e la *Resurrezione di Cristo* a f. 13r del Vangelo di Rabbula. La fisionomia del faraone, vigoroso uomo maturo con corta barba nera e folta chioma riccia richiama da presso quella del profeta Geremia in uno dei medaglioni che decorano il bordo esterno del mosaico della *Trasfigurazione* del Sinai<sup>17</sup>. Il volto frontale di Maria a f. 118r è caratterizzato da uno sguardo vivace, leggermente laterale, accentuato dalle dimensioni degli occhi a mandorla e dalle ombre che gravano dalle arcate sopraccigliari. Analoghe caratteristiche si riscontrano nell'affresco della Vergine tra due angeli dentro medaglione che decora l'abside della cappella B del monastero di Apa Geremia, a Saqqara<sup>18</sup>, nel volto di donna dipinto su un cofanetto a encausto del Museo Copto del Cairo<sup>19</sup>, infine, in quello del Cristo giovane realizzato nella medesima tecnica su un cofanetto del Bode Museum di Berlino<sup>20</sup>,



3. Milano, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte applicata ed incisioni, Dittico di Basilio: *La Vittoria alata presenta il ritratto del console Basilio*, avorio.

4. Atene, Museo Benaki: *Afrodite*, osso.



tutte opere attribuite al VI o, al più tardi, al VII secolo. Oltre alle somiglianze con la pittura alessandrina, il volto di Maria mostra delle analogie con la testa della Vergine del mosaico della *Panagia Angeloktisti* di Cipro<sup>21</sup>, nonostante le differenze definite dalla tecnica musiva che tende ad accentuare i valori lineari dei tratti fisionomici. Inoltre, lo sguardo laterale della Vergine richiama da vicino quello di Maria nell'icona della *Vergine con il Bambino in trono tra due arcangeli con due Santi del Sinai*<sup>22</sup>, ma si mostra ancora più vicina a un'altra icona sinaitica, quella di *san Pietro*<sup>23</sup>, con la quale condivide l'impostazione formale e il tocco pittorico del ritratto dentro il tondo dipinto sopra l'apostolo. Tutti questi documenti artistici sembrano condividere con le miniature siriane un analogo livello di stilizzazione formale, simili proporzioni e tipi iconografici<sup>24</sup>. Se considerati uno per uno si mostrano piuttosto fragili, valutati complessivamente essi orientano una datazione delle miniature tra la fine del VI e gli inizi del VII secolo, epoca corrispondente al regno di Cosroe II (591-628), quando la Chiesa monofisita di Siria ricevette un riconoscimento ufficiale in seno all'impero sasanide. La centralità del tema dell'incarnazione di

Dio nella Vergine, tanto caro alla tradizione siriana, è confermata dalla miniatura su due registri sovrapposti a f. 25r, che introduce il libro dei *Numeri*. Nel registro superiore della composizione è dipinta la scena del *Miracolo della verga di Aronne* che si compie tra gli Israeliti. Nel registro inferiore si trova *L'arca dell'alleanza* sulla quale pende il serpente<sup>25</sup>. La scelta di questi due episodi stretti dentro la medesima cornice in una miniatura di grande formato riflette un significato dogmatico che può essere chiarito alla luce della coeva tradizione liturgica. Infatti, il miracolo del legno secco che fiorisce simboleggia il concepimento della Vergine, come interpretato dalle parole di Isaia 7, 14 e già sviluppato nelle immagini poetiche di Efrem (306-373), padre della Chiesa siriana, secondo il quale il prodigio prefigura il "virginei uteri partum" di Maria<sup>26</sup>. La parola "utero" sembrerebbe pertinente al linguaggio medico e anatomico, più che a quello poetico, tuttavia, il suo utilizzo nella tradizione iconografica siriana indica un punto di vista materiale, corporeo, e non per questo meno lirico dell'incarnazione e dell'iconografia mariana. Il topos letterario del Creatore della cui vastità sono pregni i cieli e la terra e che tuttavia si è fatto piccolo come un feto per entrare nell'utero della Vergine è centrale nella tradizione iconografica siriana facente capo ad Efrem, che formulò questo paradosso poetico. La parola siriana "wb", usata nel senso generico di ventre, ma soprattutto in quello specifico di utero, appare ben cinquanta volte nella collezione di ventotto *Inni sulla Vergine e sulla Natività di Cristo* di Efrem<sup>27</sup>. Questa frequenza ne costituisce un tema ricorrente, di certo uno dei principali presenti nei suoi scritti. La tradizione iconografica a lui facente capo ebbe una notevole influenza non solamente sugli autori siriani, ma anche nella capitale dell'impero bizantino. Il suo modello, infatti, venne sviluppato nelle omelie di Giacomo<sup>28</sup>, vescovo di Sarug, città nel distretto di Batnan, vissuto tra 451 e 522, inoltre, le suggestioni liriche di Efrem vennero introdotte a Costantinopoli da Romano il Melodo, nato proprio in Siria attorno al 490<sup>29</sup>. Non si può escludere, quindi, che l'immagine della Vergine con il Bambino nella Bibbia siriana di Parigi raffiguri la più antica attestazione pittorica della Vergine gravida. Questa immagine non allude semplicemente all'incarnazione, ma rappresenta la traduzione pittorica di quanto celebrato dalla tradizione iconografica siriana,



5. Parigi, Musée du Louvre, Dipartimento delle antichità egiziane: *Statuetta femminile*, terracotta.



6. Parigi, Musée du Louvre, Dipartimento delle antichità egiziane: *Statuetta femminile*, legno.

7. Reggio Calabria, Museo Nazionale della Magna Grecia: *Croce pettorale*, bronzo.



ovvero la presenza del Bambino nell'utero della Vergine, azzurro come il cielo in esso rinchiuso<sup>30</sup>.

Nei doni nuziali attestati a partire dall'epoca ellenistica si trova una soluzione iconografica molto vicina a questa peculiare variante dell'iconografia mariana. Una statuetta votiva in osso conservata al Museo Benaki di Atene<sup>31</sup>, ad esempio, mostra Afrodite che sostiene la conchiglia (fig. 4) con un gesto sovrapponibile a quello di Maria che regge la mandorla azzurra nel codice siriano. La forma della conchiglia non fa che enfatizzare la naturale concavità del ventre della dea, fulcro della figura e insieme della fertilità cui era associato il suo culto. Inoltre, un numero consistente di statuette in terracotta derivanti da questo tipo di *ex voto* trovarono diffusione in Siria ed Egitto tra III e VIII secolo dopo Cristo. Prodotte nel monastero di Abu Mena, vicino ad Alessandria, esse rappresentano figure femminili in abiti nuziali che poggiano le mani sulla parte bassa dell'addome prominente (fig. 5), gesto comune ad alcune coeve figure femminili intagliate nel legno provenienti da Antioche, conservate al Louvre (fig. 6)<sup>32</sup>. Questa iconografia è attestata in un consistente numero di croci pettorali in cui la Vergine sembra reggere il Bambino nello stesso modo (fig. 7)<sup>33</sup>. Se va considerato con cautela il carattere sintetico di queste immagini dominate da un'accentuata stilizzazione formale, tuttavia, non si può escludere che siano debi-

trici di modelli iconografici tesi a raffigurare il ventre gravido della donna in cui si incarnò il Redentore, testimoni di una tradizione che fiorì al di fuori dell'arte ufficiale. La diffusione di questi modelli in Egitto e Siria suggerisce la popolarità di una forma di devozione che potrebbe avere avuto un impatto significativo, finora inesplorato, nello sviluppo dell'iconografia mariana e sono testimoni di un culto e di un'iconografia, che, adattata al supporto pergameneo e al contesto dottrinale sviluppato in ambito monastico, si è conservata nel codice siriano 341 di Parigi.

La fortuna di questa immagine dogmatica non si esaurisce nella miniatura della Bibbia parigina, ma sopravvive a distanza di alcuni secoli, mantenuta viva dalla tradizione iconografica. Infatti, l'iconografia elaborata in ambito siriano-palestinese si diffuse nei monasteri egiziani durante l'epoca bizantina e islamica, seguendo la fortuna dei *Theotokia*, i canti liturgici dedicati alla *Theotokos* le cui origini risalgono proprio alla tradizione siriana<sup>34</sup>. Nel *coenobium* di Sant'Antonio e nel monastero Bianco (figg. 8-9), due affreschi della prima metà del XIII secolo conservano la medesima iconografia della Vergine documentata dalla Bibbia siriana di Parigi<sup>35</sup>. Queste tarde attestazioni si discostano dal tipo più antico perché Maria non è stante, bensì seduta in trono. Tuttavia, la lamina aurea bratteata detta lamina Garrucci conservata presso la collezione degli Staatliche Museen di Berlino (fig. 10) attesta

8. Deir Mar Antonios, Monastero di Sant'Antonio: *Vergine con Bambino in trono*, affresco.

9. Sohag, Monastero Bianco, chiesa di San Scenute: *Vergine con Bambino in trono*, affresco.



la diffusione della medesima variante, dimostrando che si tratta di una formula elaborata in un periodo prossimo a quello in cui venne miniato il manoscritto siriano<sup>36</sup>.

Benché sia sopravvissuta in pochi documenti, la variante iconografica testimoniata dalla Bibbia parigina, dalla lamina di Berlino e dagli affreschi egiziani disegna il profilo di un'immagine la cui fortuna è strettamente connessa alle tradizioni liturgiche e dogmatiche locali<sup>37</sup>. Inoltre, il culto della fertilità erede dei rituali precristiani ha fornito un contributo concreto all'elaborazione dell'icono-

grafia della gravidanza mariana conservata nel codice siriano 341 di Parigi, dove le complesse interazioni tra canto liturgico e devozione popolare si raccolgono insieme a guisa di mandorla sulle mani di Maria.

Ringrazio sentitamente la dottoressa Silvia Pedone, i cui preziosi consigli hanno incoraggiato e sostenuto la realizzazione di questa ricerca.

1) L'iconografia mariana e i problemi ad essa connessi sono oggetto di una vastissima bibliografia. La complessa tradizione critica meriterebbe uno studio specifico, per cui mi limito a segnalare alcuni riferimenti presi in considerazione a vario titolo, o come oggetto di riflessione metodologica, o per le suggestioni che hanno fornito, se non propriamente calzanti, utili tuttavia per la realizzazione di questo studio: B.V. PENTCHEVA, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, University Park, PA 2006; *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, edited by M. Vassilaki, Adlershot 2005; M. CESAREO, *Arte e teologia nel Medioevo. L'iconografia della Madonna del Parto*, 'Arte Cristiana', 88/796 (2000), pp. 43-62; C. MANGO, *Constantinople as Theotokoupolis*, in *The Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, edited by M. Vassilaki, Milano 2000, pp. 17-25; B. PITRAKIS, *À propos de l'image de la Vierge orante avec le Christ-Enfant (XI-XII<sup>e</sup> siècles): l'émergence d'un culte*, 'Cahiers Archéologiques', 48 (2000), pp. 45-58; B. PENTCHEVA, *Rhetorical Images of the Virgin, the Icon of the "Usual Miracle" at the Blachernai*, 'Res. Anthropology and Aesthetics', 38 (Autumn 2000), pp. 34-55; M. TUOMINEN, *The Mother of God Image in the Chora Church. A Hymnographic Aspect of the Iconographical Approach*, 'Byzantium and the North. Acta Byzantina Fennica', 8 (1995-1996), pp. 134-184; *Virgin Blachernitissa*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3 (1991), pp. 2170-2171 (N.P. ŠEVČENKO); I. KALAVREZOU, *Images*



10. Berlino, Staatliche Museum, Frühchristlich-byzantinische Sammlung: *Vergine con Bambino in trono*, lamina aurea bratteata (lamina Garrucci), disegno.

- of the Mother: *When the Virgin Mary Became Meter Theou*, 'Dumbarton Oaks Papers', 44 (1990), pp. 166-172; C. BELTING-IHM, "Sub matris tutela": *Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, Heidelberg 1976, p. 50; S. DER NERSESSIAN, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, 'Dumbarton Oaks Papers', 14 (1960), pp. 69-86; A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, pp. 40-47; M. VLOBERG, *Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art Byzantin*, in *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, sous la direction de H. de Manoir, II, Paris 1952, pp. 405-443; C. CECHELLI, *Mater Christi*, I. *Il Logos e Maria*, Roma 1946, pp. 216-220; A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, II. *Iconographie*, Paris 1946, pp. 175-176; N.P. KONDAKOV, *Ikonografija Bogomateri. Svjazi gra eskoi i russkoj ikonopisi a italjanskogo Zivopis'ju rannjago Vozroždenija*, Saint Petersburg 1911; N. LIHAČEV, *Istori eskoe zna enie italo-grečeskoj ikonopisi: Izobraženija Bogomateri v proizvedenijach italo-grečeskih ikonopiscev i ich vlijanie na kompozicii nekotorych proslavlennyh russkich ikon*, Saint Petersburg 1911.
- 2) J. CLÉDAT, *Nouvelles recherches à Baouït (Haute-Égypte). Campagnes 1903-1904*, 'Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres', 48/5 (1904), 517-526; IDEM, *Le monastère et la nécropole de Baouït*, I, Le Caire 1904 (Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, 12), pp. 1-2.
- 3) C. MORRISSON, *Du consul à l'empereur: les sceaux d'Héraclius*, in *Novum Millennium. Studies on Byzantine History and Culture Dedicated to Paul Spek, 19 December 1999*, edited by C. Sode, S. Taracs, Aldershot 1999, pp. 257-265; C. MORRISSON – W. SEIBT, *Sceaux de commerciaux byzantins du VIIe siècle trouvés à Carthage*, 'Revue numismatique', ser. 6, 24 (1982), pp. 222-241; A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1984, pp. 41, 50-51, figg. 53, 56.
- 4) K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, I. *From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976, B 28; G.M. SOTIRIOU, *Eikones tes Mones Sina*, Athens 1956, pp. 42-43, in cui la tavola viene attribuita a maestranze egiziane; H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001, pp. 144-146, fig. 40. Belting si riferisce a questa icona come ad un esempio di 'adozione del formulario' iconografico 'statale', corrispettivo della Vittoria nel dittico di Basilio.
- 5) *Masterpieces of Early Christian Art and Icons: Exhibition 15<sup>th</sup> June-30<sup>th</sup> July 2005*, edited by R. Temple, London 2005, pp. 22-29.
- 6) M. BRAUNLIN – J. NESBITT, *Selections from a Private Collection of Byzantine Bullae*, 'Byzantion', 68/1 (1998), pp. 157-182: 171-172, fig. 13; *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, III.2, *Basil I to Nicephorus III, 867-1081*, edited by P. Grierson, Washington D.C. 1973, p. 611, tavv. XLVII; LVII, 2.1; LXVI; LXVII.
- 7) Già pubblicata da A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1968, p. 36, fig. 92, la lastra tombale di Aquileia, Museo Archeologico, inv. CILV.1113, è databile al terzo quarto del III secolo dopo Cristo. Nell'iscrizione si legge: D(IS) M(ANIBUS)/ET PERPETUAE S(E CURIT)/ATI. AURELIO APRO. (FI)/LIO INFELICISSIM(O)/VIXIT ANNIS ... /AURELIUS (APRO) /NUS ET ARIA (... FECERUNT)/UNO FILIO.
- 8) A. GRABAR, *L'immagine clipeata cristiana*, 'Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres', 101/2 (1957), pp. 209-213. Il testo è stato pubblicato anche nella raccolta degli studi dell'autore: *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris 1968, pp. 607-613; IDEM, *Martyrium* cit., fig. 53 e 56; IDEM, *Christian Iconography* cit., fig. 304; BELTING, *Il culto delle immagini* cit.; *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Anthony at the Red Sea*, edited by E.S. Bolman, London 2002, p. 57.
- 9) BELTING, *Il culto delle immagini* cit., p. 144, nt. 36; A. CAMERON – D. SCHAUER, *The Last Consul: Basiliius and his Diptych*, 'The Journal of Roman Studies', 72 (1982), pp. 126-145; *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977-February 12, 1978), edited by K. Weitzmann, New York 1979, schede 46 e 47, pp. 47-48 (J.C. Anderson); W.F. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, fig. 97.
- 10) C. MANGO, *The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-eternal Logos*, 'Deltion tes Christianikes Archaio-logikes Hetaireias', 17 (1993-1994), pp. 165-170: 166.
- 11) In alcune icone dell'Annunciazione di epoca posticonoclasta si vede il Bambino nel seno della Vergine. Su questa iconografia e sulla relativa bibliografia si rimanda a C.P. CHALARAMPIDIS, *Representations of the Annunciation of the Theotokos in Byzantine Iconography*, 'Nea Rhōmē', 4 (2007), pp. 25-36.
- 12) M. LIDOVA, *L'icona acheropita della Vergine di Santa Maria in Trastevere a Roma*, in *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*, Atti delle Giornate di studio (Padova, 31 maggio-1 giugno 2007), a cura di V. Cantone – S. Fumian, Padova 2009 (Atti, 1), pp. 19-28; C. BARBER, *Theotokos and Logos: The Interpretation and Reinterpretation of the Sanctuary Programme of the Koimesis Church, Nicaea, in Images of the Mother of God* cit., pp. 51-59; F. DE MAFFEI, *L'Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo Trasfigurato del Sinai*, I, 'Storia dell'arte', 45 (1982), pp. 91-116.
- 13) S. PAPADAKI – OEKLAND, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job. A Preliminary Study of the Miniature Illustrations its Origin and Development*, Athens 2009, pp. 313-315, fig. 396; M. MUNDEL MANGO, *The Rabbula Gospels and Other Manuscripts Produced in the Late Antique Levant*, in *Il tetravangelo di Rabbula. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana Plut. 1.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, a cura di M. Bernabò, Roma 2008, pp. 113-126: 113, 116, 118, 123, 125-126; M. BERNABÒ, *Le miniature per i manoscritti greci del libro di Giobbe*, Firenze 2004 (Millennio medievale, 45; Strumenti e studi, n. ser., 6), pp. 12, 15, 69 nt. 92, 81; J. LOWDEN, *The Beginnings of Biblical Illustration, in Imaging the Early Medieval Bible*, edited by J. Williams, University Park, PA 1999, pp. 5-59: 34-36, figg. 15 e 16; R. SÖRRIES, *Die Syrische Bibel von Paris*, Paris, Bibliothèque Nationale, syr. 341. *Eine frühchristliche Bilderhandschrift aus dem 6. Jahrhundert*, Wiesbaden 1991; J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Contribution à l'étude de l'iconographie des églises de langue syriaque*, Paris 1964, pp. 208-219; R. BIANCHI BANDINELLI, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad*, Olten 1955, scheda 4, p. 145, figg. 227-229; C. NORDENFALK, *Die spätantiken Kanontafeln*, Göteborg 1939, p. 257; U. MONNERET DE VILLARD, *Note sulle più antiche miniature abissine*, 'Orientalia', 8 (1939), pp. 1-24: 8; H. OMONT, *Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VII<sup>e</sup> ou du VIII<sup>e</sup> siècle*, 'Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot', 17 (1909), pp. 85-98.
- 14) M.-L. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-église, a l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis. Source historique, littéraire et iconographi-*



que, Paris 1984, pp. 108-109; EADEM, *Les symboles de l'Église dans la création iconographique de l'art Chrétien du IIIe au VIe siècle*, Roma 1973, pp. 133-135; A. GRABAR, *Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge*, 'Cahiers Archéologiques', 8 (1956), pp. 254-261.

15) SÖRRIES, *Die Syrische Bibel* cit., pp. 68-69.

16) Per la bibliografia completa sul manoscritto si rimanda alla recente pubblicazione curata da BERNABÒ, *Il tetravangelo di Rabbula* cit.; *ibidem*, pp. 105-108, tav. XXV.

17) R. NARDI – C. ZIZOLA, *La conservazione del mosaico della Trasfigurazione, Monastero di Santa Caterina, Sinai*, Roma 2006; A. ANDREPOULOS, *The Mosaic of the Transfiguration in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai: A Discussion of its Origins*, 'Byzantion', 72/1 (2002), pp. 9-41; J. ELSNER, *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995, pp. 111-124; J. MIZIOLEK, *Transfiguratio Domini in the Apse at Mount Sinai and the Symbolism of Light*, 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', 53 (1990), pp. 42-60; W. LOERKE, *Observations on the Representation of Doxa in the Mosaics of S. Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai*, 'Gesta', 20/1 (1981), pp. 15-22; K. WEITZMANN, *Introduction to the Mosaics and Monumental Paintings*, in *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian*, edited by G. Forsyth – K. Weitzmann, Ann Arbor 1973, pp. 11-20; IDEM, *The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Philadelphia 1966 (Proceedings of the American Philosophical Society, 110), pp. 392-405.

18) J.E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara (1908-1909, 1909-1910). The Monastery of Apa Jeremias*, Le Caire 1912; IDEM, *Excavations at Saqqara (1907-1908)*, Le Caire 1909, pl. XLVI; IDEM, *Excavations at Saqqara (1906-1907)*, Le Caire 1908.

19) K. WESSEL, *Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten*, Recklinghausen 1963, p. 187, fig. 102.

20) *Ibidem*, p. 179, tav. XII.

21) La datazione di questo monumento è controversa. Senza pretesa di completezza, si indicano di seguito alcuni dei principali contributi scientifici elaborati su questo tema. Datano il mosaico dopo il VII secolo: G. MATTHIAE, *Mosaici di Cipro*, in *XIX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna, 16-29 aprile 1972), Ravenna 1972, pp. 253-265; V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, pp. 73-74; M.G. SOTIRIOU, *To problema tes chronologias tou mosaikou tes Panagias Angeloktistou*, 'Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher', 11 (1938), pp. 293-305. Si orientano piuttosto verso la seconda metà del VI secolo: A.H.S. MEGAW, *Mosaici parietali paleobizantini a Cipro*, in *XXXII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna, 23-30 marzo 1985), Ravenna 1985, pp. 173-198; 184-192; A. STYLIANOU – A.J. STYLIANOU, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985, p. 49, fig. 17; A.H.S. MEGAW – A. STYLIANOU, *Cyprus, Byzantine mosaics and frescoes*, Paris 1963; G. GALASSI, *Musaici di Cipro e musaici di Ravenna*, 'Felix Ravenna', III ser., 15 (1954), pp. 5-37.

22) Per la bibliografia di questa nota icona si rimanda al saggio di CORMACK, *The Eyes of the Mother of God*, in *Images of the Mother of God* cit., pp. 167-174; BELTING, *Il culto delle immagini* cit., pp. 163-166, fig. 48; *Age of Spirituality* cit., scheda 478, pp. 533-534 (S.A. Boyd); WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine* cit., scheda B.3, pp. 18-21; G. SOTIRIOU, *Icones byzantines du monastère du Sinai*, 'Byzantion', 14 (1939), pp. 325-327.

23) BELTING, *Il culto delle immagini* cit., p. 144, fig. 39; LAZAREV, *Storia della pittura* cit., pp. 92 e 93, nt. 61; *Age of Spirituality* cit., scheda 488, pp. 543-544 (N. Pat-

erson Ševčenko); WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine* cit., scheda B.5, pp. 23-26; G. SOTIRIOU – M. SOTIRIOU, *Icones du Mont Sinai*, I. *Album*, Athina 1956, figg. 1-3; II. *Text*, Athina 1958, pp. 19-21.

24) Per quanto concerne la *mise-en-page*, il manoscritto sinaitico presenta delle analogie con il Cosma Vaticano. Mi riferisco in modo particolare alla teoria di profeti ed evangelisti stanti del codice Vaticano greco 699, copiato nel terzo quarto del IX secolo da un antigrafo vicino al prototipo alessandrino di VI secolo, conformato con tutta probabilità su modelli siriaci perduti, alla luce della formazione antiochena ricevuta da Cosma Indicopleuste per mezzo di Mar Aba e dei suoi allievi. V. CANTONE, *Fonti cartografiche e cosmologia nel testimone vaticano della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste*, 'Quaderni di storia religiosa', 13 (2006), pp. 157-180; si segnala, inoltre, che è in corso di stampa per i tipi della Cambridge University Press una monografia sulla tradizione figurativa della *Topografia Cristiana* di Maja KOMINKO, *The World of Cosmas. Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes*.

25) K. WEITZMANN – M. BERNABÒ, *The Illustrations of the Manuscripts of the Septuagint*, II. *The Byzantine Octateuchs*, Princeton 1999, fig. 966, 967 e 968. Negli *Inni sulla Vergine Maria*, Efrem menziona la figura di Aronne, dell'arca e del serpente di bronzo proprio in relazione alla gravidanza mariana, tema trattato da G. ENGBERG, "Aaron and his sons". *A Prefiguration of the Virgin?*, 'Dumbarton Oaks Papers', 21 (1967), pp. 279-283.

26) EPHREM SYRUS, *Sermones XIII de nativitate Domini*, in *Sancti Ephraem Syri hymni et sermones*, edidit T.J. Lamy, Mechliniae 1884, 2, 1, 397; 6, 645: "Virga Aaronis germinavit, refloruitque aridum lignum mysterium declarat hodiernus die proponens virginei uteri partum".

27) EPHREM SYRUS, *Hymni de nativitate Christi in carne*, in *Sancti Ephraem Syri* cit., I, 22, 439-440: "Unigenitus ingressus est uterum et nihil passa est casta virgo. Illapsus est in uterum et exivit in puerperio; sensit natum pulcherima virgo. Invisibili gloria circumdatus occultus fuit in ingressu vilis vero et manifestus in egressu, quia Deus erat in ingressu et homo in egressu. Res auditu mira et intellectu impervia; ignis ingressus est uterum, corpus induit et exivit"; III, 11, 467-468: "Sinus Mariae obstupescit me quod suffecerit tibi, Domine, et te complexus fuerit. Angustior erat tota creatio ut involveret amplitudinem tua. Terra et coelum nibis exigua erant ut iis veluti duabus alis tua divinitas tegetur. Angustior pro te erat sinus terrae et latior fuit sinus Mariae. Habitavit in sinu Mariae et in sinu jus sanavit (homines)"; V, 5, 485-486: "Beata est Ecclesia, quia exultat in te Isaia cum sua prophetia: Ecce virgo concipiet et pariet filium, cuius nomen mysterium est magnum. O explicatio Ecclesiae revelata! duo nomina in unum unita fuere: Emmanuel, Deus tecum sit semper, qui membris suis te univit. Anche negli Hymni de beata Dei genitrice Maria"; EPHREM SYRUS, *Hymni de beata Dei genitrice Maria*, in *Sancti Ephraem Syri* cit., X, 11, 559-560: "Venter te gestavit, preasepe tibi sufficiens fuit (...) Ecce intra limites jaces, o infinite, quia limitibus circumscribi voluit filius infinitus qui limitibus non circumscribitur"; EPHREM SYRUS, *Sermones XIII de nativitate Domini*, in *Sancti Ephraem Syri* cit., II, 2, 405: "Lauda eum qui in utero Virginis iacuit et in eo aedificavit sibi regiam"; I. ORTIZ DE URBINA, *La Vergine Maria nella teologia di S. Efrem*, in *Symposium Syriacum 1972*, a cura di I. Ortiz de Urbina, Roma 1974. Gli *Inni sulla natività e sulla Pasqua* di Efrem sono stati tradotti in italiano: *Efrem il Siro, Inni sulla natività e sull'Epifania*, a cura di I. De Francesco, Milano 2003 (Lecture cristiane del primo millennio, 35); I. ORTIZ DE URBINA, *La Vergine nella teologia di S. Efrem*, 'Orienta-

lia Christiana Analecta', 197 (1972), pp. 43-73.

28) C. VONA, *Omellerie mariologiche di Giacomo di Sarug*, Roma 1953.

29) S. BROCK, *From Ephrem to Romanos. Interactions between Syriac and Greek in Late Antiquity*, Aldershot 1999; W.L. PETERSEN, *The Diatessaron and Ephrem Syrus as Sources of Romanos the Melodist*, Louvain 1985.

30) I colori blu e rosso della mandorla trovano conforto negli inni siriaci. Infatti, in essi ricorre con frequenza il topos poetico dei cieli blu la cui immensità non può contenere il Creatore che insieme al suo fuoco eterno si sono rimpiccioliti per entrare nel piccolo utero di una vergine.

31) L. MARANGO, *Benaki Museum, Athens. Bone Carvings from Egypt, I. Graeco-Roman Period*, Tübingen 1976, pp. 78, 112.

32) Si citano, ad esempio, quelle di Berlino, Bode Museum, inventario 6032, di V-VI secolo; quelle di Parigi, Musée du Louvre, inventario E 12429, 11794, 11906, V-VIII secolo; per la descrizione e l'analisi di questi manufatti si rimanda a L. TÖRÖK, *Coptic Antiquities, I. Stone Sculpture, Bronze Objects; Ceramic Coffin Lids and Vessels; Terracotta Statuettes, Bone, Wood, and Glass Artifacts*, Roma 1993, pp. 43-44. Presso il monastero di Abu Mena le spose pregavano per ricevere la grazia di una numerosa progenie. Durante il Medioevo, infatti, erano diffuse leggende intorno al carisma taumaturgico di san Mena in fatto di problemi di fertilità. Le bambole lignee di V-VIII secolo provenienti da Antioche conservate al Musée du Louvre (inventario E AF1179, 1183) si rifanno agli stessi modelli.

33) B. PITARAKIS, *Les croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze*, Paris 2006, pp. 257-396, schede 324, 287; M. ROTILI, *Arte bizantina in Calabria e in Basilicata*, Cava dei Tirreni 1980, p. 188; P.O. GERACI, *Il Museo Nazionale di Reggio Calabria, I. L'arte bizantina, medioevale e moderna*, Reggio Calabria 1975, pp. 25-26; A. LIPINSKY, *Enkolpia cruciformi orientali nel Museo Nazionale di Reggio Calabria, II. Da Calanna, III. Da Reggio*, 'Archivio storico per la Calabria e la Lucania', 29 (1960), pp. 107-115: 108.

34) C. HANNIK, *The Theotokos in Byzantine Hymnography: Typology and Allegory*, in *Images of the Mother of God* cit., pp. 69-76; D.L. O'LEARY, *The Coptic Theotokia, Text from Vatican Cod. Copt. XXXVIII. Bibl. Nat. Copte 22, 23, 35, 69 and Other Mss., Including Fragments Recently Found at the Dêir Abû Makâr in the Wadi Natrun*, London 1923, fig. XI. Nella chiesa della Vergine del monastero dei Siriani, nel Wadi al Natrun, vicino ad Alessandria, Karel Innemée ha individuato un'immagine di Maria con il Bambino dentro medaglione databile agli anni venti del X secolo (922-923), quando l'edificio venne restaurato su volere dell'abate Mosè di Nisibi. Purtroppo però l'affresco è di difficile lettura, per cui la sua pertinenza rispetto al tipo iconografico qui investigato merita di essere accertata: K.C. INNEMÉE, *New Discoveries at Deir al-Sourian, Wadi al-Natrun*, in *Ägypten und Nubien in Spätantiker und Christlicher Zeit, I. Materielle Kultur, Kunst und religiöses Leben*, Akten des 6. Internationalen Koptologenkongresses (Münster, 20.-26. Juli 1996), herausgegeben von S. Emmel – M. Krause, Wiesbaden 1999, pp. 213-222.

35) *Monastic visions* cit., p. 57; J. LEROY, *Les peintures des couvents du désert d'Esna*, Le Caire 1975, pl. XI.B.

36) Dopo l'interesse rivolto da Garrucci verso la lamina aurea che da lui ha preso nome (R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, VI, Prato 1880, p. 122, tav. CDLXXIX), essa è stata oggetto di numerosi studi che ne orientano la datazione tra VI e VII secolo. Si citano qui i più recenti: *Bratteato*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 3 (1992), pp. 705-711 (M. Delle Rose); ROTILI, *Arte bizantina in Calabria*

cit., p. 185, tav. LXXXIIa; A. LIPINSKI, *Testimonianze dioreficeria ed altre arti minori tardo-romane, vetero-cristiane e bizantine in Basilicata*, in *Atti del II Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (Matera, Venosa, Melfi, Massafra, Taranto, Canosa, Foggia, 25-31 maggio 1969), Roma 1971, pp. 261-310: 261-299, figg. 1, 2.

37) Alcune fonti documentano l'interesse a determinare il corretto numero dei mesi di gestazione della Vergine, come testimoniato da THEOPHILUS ALEXANDRINUS, *In laudem Virginis Homiliae*, 1, 60-64, in *Omellerie copte, scelte e tradotte*, a cura di T. Orlandi, Torino 1981, pp. 108-120: 109.

#### Elenco dei manoscritti

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 699  
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56  
 Paris, Bibliothèque nationale de France, syr. 341

#### Crediti fotografici

Atene, Museo Benaki  
 Berlino, Staatliche Museen  
 Milano, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte  
 Parigi, Bibliothèque nationale de France  
 Parigi, Musée du Louvre  
 Reggio Calabria, Museo Nazionale della Magna Grecia

#### Abstract

Because of the presence of a medallion or a *mandorla*, modern scholars often connect the iconography of the Virgin and Child surrounded by an aureole to the imperial cult. In fact, the Emperor held in triumph on a shield was probably at the origin of the iconography, popularized through consular diptychs, that took over and developed the imperial prototype. Nevertheless, the connection between the shield and the *mandorla* can only partially explain the fortune of the Christian iconography of the Virgin with Child in an ellipsoidal medallion. As Cyril Mango noted, this iconography cannot be considered just an interpretation of the triumphal models and the Virgin is not a simple translation of the pagan Victory. The presence of the aureole around the Child defines His non-human status and it is a way to distinguish the body of Mary from the Logos that took bodily form in Her womb. The meaning of this composition can be further illuminated by a careful reconsideration of an important preiconoclastic representation. A Syriac Bible at the Bibliothèque nationale in Paris (syr. 341) shows the Virgin with the Child in a *mandorla* as a part of a rich decorative programme, which dogmatic meaning is closely connected to the contemporary hymnography. The fragmentary Bible, datable through a stylistic comparison to the end of 6<sup>th</sup> or the beginning of the 7<sup>th</sup> century, contains four big miniatures and a sequence of small compositions with the portraits of standing Prophets and the Apostle James. It cannot be excluded that the depiction of the Virgin and Child in the Syriac Bible (f. 118r) is the most ancient example of the iconography of the pregnant Virgin. In fact, this image reflects the tradition of hymnography and the popular cult testified by a group of wedding presents of Hellenistic origin, that could provide a precedent and possibly constitute the ancestry of the iconography, then adapted to the monastic context. These representations attest that the tradition flourished outside the official art sponsored by the Church, as testified by some late Egyptian frescoes.