FIGURE DI LUCE.
RIFLESSIONI ICONOGRAFICHE E TIPOLOGICHE

Silvia Pedone, Chiara Bordino

«*Divinum lumen, id est divina bonitatem,*
sapienti et virtutem, risplendet ubique»

DANTE, *Epistola* XIII, 6

«*Le tenebre superiori di Dio sono inafferrabili*
da parte di qualsiasi luce
e si sottraggono ad ogni conoscenza»

PSEUDO-DIONIGI, *Epistola* 1 (1065A)

PREMESSA

Considerata la ricchezza delle attestazioni materiali e ai tanti rinvenimenti archeologici pertinenti ai sistemi di illuminazione degli edifici bizantini (siano essi relativi all'ambito liturgico o alle strutture abitative/residenziali) verranno qui considerate specificamente le emergenze iconografiche che documentano non tanto la foggia di lampade, candele, schermature di finestre, quanto piuttosto le occorrenze di epoca medio e tardobizantina che meglio mettono in risalto l'uso dei sistemi di illuminazione nella loro rappresentazione figurativa, in quali episodi gli strumenti di luce sono un dato iconografico imprescindibile, ma anche gli espedienti che permettono di tematizzare il più articolato tema della rappresentazione della notte e delle tenebre e la differenza tra la visualizzazione della luce naturale e la luce divina.

Lo stato attuale degli studi sull'argomento – che ha conosciuto una rapida crescita di interesse in diversi ambiti scientifici – permette di disporre di un ricchissimo repertorio di manufatti rinvenuti in ambito archeologico e una classificazione delle diverse tipologie di sistemi di illuminazione rinvenuti in contesti urbani e suburbani[1]. Lo studio iconografico, per contro, ha avuto una tematizzazione meno articolata, spesso associata al dato archeologico in qualità di documento visivo: esempi ben noti sono documentati dall'età tardoantica e paleobizantina fino alle epoche più tarde, senza soluzione di continuità, circostanza che ha permesso di tracciare l'evoluzione di alcuni manufatti specifici e la loro rappresentazione[2]. Le immagini dei dispositivi di illuminazione sono fonti visive contestuali alle originarie condizioni di vita in cui tali dispositivi di illuminazione furono prodotti – sebbene esse non

Il contributo di C. Bordino si iscrive all'interno del progetto "MSCAfellow@MUNI" (No. CZ.02.2.69/0.0/0.0/17_050/0008496), sostenuto dall' *Operational Programme Research, Development and Education* della Repubblica Ceca.

[1] L. BOURAS, *Light, Lighting*, in: *Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. by A. P. KAZHDAN, Oxford 1991, vol. 2, pp. 1226-1228; L. BOURAS, M. PARANI, *Lighting in Early Byzantium*, Dumbarton Oaks Byzantine Collection Publications 11, Washington D.C. 2009; Y. OLCAY, *Lighting methods in the Byzantine period and findings of glass lamp in Anatoli*a, in: *Journal of Glass Studies*, 43 (2001), pp. 77-87.

[2] *Light on Light: an Illuminating Story*, Exhibition Catalogue ed. by I. MOTSIANOS, E. BINTSI (Thessaloniki, Folklife and Ethnological Museum of Macedonia & Thrace, 31 October 2011-11 June 2012), Thessaloniki 2011; M. SARDI, I. MOTSIANOS, *Lighting in Muslim and Christian Religious Buildings: A Comparative Study*, in: *The Oxford Handbook of Light in Archaeology*, ed. by C. PAPADOPOULOS, H. MOYE, Oxford 2017, pp. 1-30.

siano sempre lo specchio meccanico della realtà – e forniscono una "guida" visiva all'interpretazione di reperti archeologici spesso frammentari.

Ma il dato iconografico aiuta anche a "far luce" su aspetti che restano, a nostro modo di vedere, ancora in un cono d'ombra dell'interpretazione storico artistica e che insistono sulla deliberata differenziazione rappresentazionale della luce naturale e quella divina, secondo una distinzione simbolica che tanta fortuna avrà proprio nello statuto dell'arte bizantina.

[S.P – C.B]

SCENE "ILLUMINATE" NELLE PITTURE MONUMENTALI

Nelle pitture murali la rappresentazione di torce, candele, ceri o lampade di vario genere ricorre in una serie di scene ispirate da passi biblici, soprattutto neotestamentari, come la Presentazione di Gesù al Tempio, l'Ultima Cena, il Tradimento di Giuda, ma anche da testi apocrifi, come la Presentazione di Maria bambina al tempio, o da scritti agiografici.

L'inserimento delle sorgenti di luce artificiale può essere dovuto all'intento di caratterizzare l'interno dell'edificio sacro, provvisto di arredi e suppellettili analoghi a quelli degli edifici cristiani coevi.

Così, ad esempio, una lampada a olio pende dal ciborio nella scena della Presentazione di Gesù al Tempio in San Panteleimon a Nerezi (1164)[3] (**Fig. 1**); tre lampade di analoga fattura sono appese al ciborio nella Presentazione di Maria Bambina dipinta nella Panagia tou Arakou di Lagoudera (1192)[4]; due massicci candelabri si stagliano sullo sfondo del Miracolo della peccatrice perdonata al funerale di Basilio di Cesarea, rappresentato nella Nuova Tokalı Kilise in Cappadocia (ca. 960) e parte di un ciclo dedicato al santo basato sulla vita apocrifa attribuita ad Anfilochio di Iconio[5] (**Fig. 2**).

In altri casi la presenza degli strumenti di illuminazione risponde a precise annotazioni delle fonti scritte. È il caso dell'Ultima Cena, per la quale il Vangelo di Giovanni specifica che «era notte» quando Giuda lasciò il cenacolo per mettere in atto il tradimento (Gv. 13, 30)[6]. Questo ha

[3] T. VELMANS, *L' arte monumentale bizantina*, Milano 2006, p. 143, tav. 55; S. KORUNOVSKI, E. DIMITROVA, *Macedonia: l'arte medievale dal IX al XV secolo*, Milano 2006 (Corpus bizantino slavo), pp. 62-63, fig. 41; I. SINKEVIĆ, *The church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000 (Spätantike - frühes Christentum - Byzanz / B, 6), pp. 48-49, pp. 140-141 figg. XXXVII-XXXIX.

[4] A. NICOLAÏDES, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 50 (1996), pp. 1-137, in part. pp. 59-66, figg. 56-58; A. STYLIANOU, J. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus: treasures of Byzantine art*, London 1985, Second and revised edition, Nicosia 1997, pp. 162, 164, p. 163 fig. 88. Per le pitture di Laogoudera, cfr. anche D. C. WINFIELD, J. WINFIELD, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus: The Paintings and their Painterly Significance*, Washington D.C. 2003 (Dumbarton Oaks Studies, 37).

[5] G. DE JERPHANION, *Histoires de Saint Basile dans les peintures cappadociennes et dans les peintures romaines du Moyen Age*, in: *Byzantion*, 6 (1931), pp. 535-58, in part. pp. 539-541; A. WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington DC 1986 (Dumbarton Oaks Studies, 22), p. 78, fig. 109. Per le pitture della Nuova Tokalı, cfr. C. JOLIVET-LEVY, *La Cappadoce un siècle après Guillaume de Jerphanion*, avec la collaboration de Nicole Lemaigre Demesnil, Paris 2015, pp. 73-80, con bibliografia precedente. Per il passo nella vita apocrifa di Basilio: PSEUDO-AMPHILOCIUS, *Vita Sancti Basilii*, ed. F. Combefis, *SS. Patrum Amphilocii Iconiensis, Methodii Patarensis et Andreae Cretensis Opera omnia*, Paris 1644, pp. 215-220.

[6] G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, 5 voll., Paris 1925-1942, vol. I.1, p. 87; E. POTENZIANI, *Le Storie della Passione nelle chiese rupestri della Cappadocia: dall'Ingresso a Gerusalemme all'Andata al Calvario. Sviluppo di un cruciale tema cristologico nel cuore dell'Anatolia bizantina*, Tesi di laurea magistrale, relatore M. Andaloro, correlatore C. Bordino, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2014-2015, par. 1.1.2, pp. 24-29.

verosimilmente ispirato l'inserimento di una lampada a braciere con lungo supporto verticale in numerosi esempi cappadoci: nei decori pittorici della Vecchia Tokalı Kilise[7], della chiesa 4a di Göreme[8] e della Ballık Kilise di Soğanlı, tutti assegnabili al primo quarto del X secolo[9]; poi nelle pitture della Nuova Tokalı Kilise (960 circa)[10] e di due delle "chiese a colonne" di Göreme, Karanlık Kilise (**Fig. 3**) e Elmalı Kilise, risalenti alla metà dell'XI secolo[11]; e ancora nell'Ala Kilise nella valle di Peristrema, la cui decorazione è stata attribuita alla prima metà dell'XI secolo[12].

Anche per la scena del Tradimento di Giuda il testo di riferimento sembra essere il Vangelo di Giovanni, l'unico tra i Vangeli a specificare che «Giuda dunque, presa la coorte e le guardie mandate dai capi dei sacerdoti e dai farisei, andò là con lanterne, torce e armi» (Gv 18,3). Tra i numerosi esempi possibili, ricordiamo le scene inserite nella decorazione musiva della Nea Moni di Chios, legata alla committenza di Costantino IX Monomaco (1042-1055)[13], e nei mosaici di Monreale (ca.1180-1189)[14]. In Cappadocia la scena del Tradimento include comunemente i portatori di torce nelle pitture del cosiddetto "gruppo arcaico" (primo quarto del X secolo), ma non nei decori delle "chiese a colonne"[15].

Anche nella Presentazione di Maria Bambina al Tempio il gruppo delle vergini con i ceri accesi che accompagna la Vergine – ad esempio nella scena dipinta in San Panteleimon a Nerezi[16] – può essere messo in relazione con una fonte scritta, il Protovangelo di Giacomo. Nel capitolo VII si legge che Gioacchino chiese alle figlie senza macchia degli Ebrei di accompagnare la bambina con delle fiaccole accese nel cammino verso il Tempio, affinché ella non si voltasse indietro e il suo cuore non fosse attratto fuori del luogo santo[17].

LA LUCE NEL GIORDANO

Talvolta proprio il collegamento con fonti di vario genere – apocrife, teologiche, esegetiche, liturgiche – aiuta a comprendere le ragioni che hanno portato a inserire strumenti di illuminazione anche all'interno di scene dove la presenza dei medesimi risulta del tutto inusuale, in quanto non richiesta né dal testo delle Scritture né da esigenze di ambientazione. È il caso del Battesimo di Cristo

---

[7] WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise*, *op. cit.* (n. 5), p. 64, fig. 34.
[8] JOLIVET-LEVY, *La Cappadoce un siècle après*, *op. cit.* (n. 5), pp. 31-32.
[9] DE JERPHANION, *Une nouvelle province*, *op. cit.* (n. 6), vol. II.1, p. 263.
[10] WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise*, *op. cit.* (n. 5), p. 73, fig. 81.
[11] DE JERPHANION, *Une nouvelle province*, *op. cit.* (n. 6), vol. I.2, p. 413, 440. Per le chiese "a colonne", cfr. anche A. WHARTON EPSTEIN, *The Fresco Decoration of the Column Churches, Göreme Valley, Cappadocia. A Consideration of Their Chronology and Their Models*, in: *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*, 29 (1980/81), pp. 27-45; JOLIVET-LEVY, *La Cappadoce un siècle après*, *op. cit.* (n. 5), pp. 81-91.
[12] N. THIERRY, M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı*, Paris 1963, p. 195; V. KALAS, *Middle Byzantine Art and Architecture in Cappadocia: The Ala Kilise in Belisırma in the Peristrema Valley*, in: *Anathemata Heortika: Studies in Honor of Th. F. Mathews*, ed. by J. D. ALCHERMES, Mainz 2009, pp. 184-194.
[13] D. MOURIKI, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985 (Byzantine monuments), pp. 86-87; pl. 102, 106, 107, 268, 272, 273. Cfr. anche H. MAGUIRE, *The mosaics of Nea Moni: an imperial reading*, in: *Dumbarton Oaks papers*, 46 (1992), pp. 205-214.
[14] E. KITZINGER, *I Mosaici di Monreale*, Palermo 1960, fig. 44 p. 90, Schema II, 1.21, tav. 52; *Gloria di Cristo: i mosaici di Monreale*, a cura di M. NARO, Palermo 2006, pp. 165, 183-184.
[15] DE JERPHANION, *Une nouvelle province*, *op. cit*. (n. 6), vol. I.1, p. 87.
[16] KORUNOVSKI, DIMITROVA, *op. cit.* (n. 3), p. 74 e p. 67 fig. 46; SINKEVIĆ, *The church*, *op. cit.* (n. 3), p. 56, p. 142 fig. XLII.
[17] *Protovangelo di Giacomo*, VII, 1-3, in: *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. MORALDI, vol. I, Vangeli, Torino 1971, pp. 74-75.

rappresentato all'inizio del XIII secolo (1212) nella Karşı Kilise presso Gülsehir, in Cappadocia[18] (**Fig. 4**). Nell'episodio, dipinto sul lato sud della volta, spicca la rappresentazione nelle acque del Giordano, alla sinistra di Cristo e a *pendant* della personificazione del fiume, di un grande cero inserito in un sostegno dalla base tripode. L'inserimento del cero potrebbe essere ricondotto ad antiche tradizioni diffuse sin dai primi secoli del cristianesimo soprattutto in area orientale, ma anche occidentale, secondo le quali un fuoco o una grande luce apparvero nel Giordano subito prima o immediatamente dopo il Battesimo impartito a Gesù da Giovanni, come prova della divinità di Cristo. Il motivo del fuoco è attestato tra l'altro da Giustino, dal *De rebaptismate*, trattatello spurio attribuito a Cipriano, nonché dal *Diatessaron* di Taziano e da numerose altre fonti di ambito siriaco. La grande luce è invece ricordata nel Vangelo degli Ebioniti e in altre fonti siriache, armene e latine[19]. Sembra molto verosimile che queste tradizioni fossero giunte anche in Cappadocia, in considerazione della prossimità geografica e culturale della regione alla Siria e all'Armenia. Il motivo del fuoco nel Giordano è inoltre presente anche nella liturgia bizantina della Benedizione delle Acque, che avveniva in occasione della festa del Battesimo di Cristo, il 6 gennaio[20].

Catherine Jolivet-Lévy, notando la stretta connessione visuale tra la scena del Battesimo e la sottostante rappresentazione dei Tre giovani ebrei di Babilonia nella fornace, ha richiamato l'attenzione su un'ode inclusa nella liturgia del 6 gennaio, nella quale il fuoco apparso nel Giordano è messo in relazione al vento di rugiada che si spande nella fornace ardente. La studiosa ha anche suggerito che le due scene fossero collegate alla somministrazione del Battesimo, ipotizzando la presenza di una vasca battesimale nell'angolo sud-ovest della chiesa rupestre[21]. È probabilmente per un analogo influsso della pratica liturgica che due grandi ceri incorniciano il Battesimo di Gesù nel Giordano in un avorio del V secolo conservato presso il British Museum[22].

PERGAMENE ILLUMINATE
«PRAEEUNTES VIRGINES, ASSUMANT LAMPADES, ATQUE ACCENSAS GESTENT»»

Le principali scene attestate nelle pitture monumentali trovano riscontro anche nella produzione miniata. Il Tradimento di Gesù include ad esempio i portatori di torce nel lezionario 587μ del

[18] C. JOLIVET-LEVY, *Images et espace cultuel à Byzance: l' exemple d'une église de Cappadoce (Karşı kilise, 1212)*, in: *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident: Études compares*, a cura di M. KAPLAN, Paris 2001, pp. 163-181 (Byzantina Sorbonensia, 18); EAD., *La Cappadoce un siècle après*, *op. cit.* (n. 5), p. 157, con bibliografia precedente.

[19] A. COSENTINO, *Il fuoco sul Giordano, il cero pasquale, la columna del Battistero Lateranense*, in: *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi*, Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Genova, Sarzana, Albenga, Finale Ligure, Ventimiglia, 21-26 settembre 1998), Bordighera 2001, pp. 521-540; G. WINKLER, *The Appearance of the Light at the Baptism of Jesus and the Origins of Epiphany: An Investigation of Greek, Syriac, Armenian and Latin Sources*, trans. D. MAXWELL, in: *Between Memory and Hope: Readings on the Liturgical Year*, ed. by D. MAXWELL, E. JOHNSON, Collegeville (MN) 2000, pp. 291-348. Si ringrazia Vladimir Ivanovici per la segnalazione dello studio di Antonio Cosentino qui citato.

[20] N. E DENYSENKO, *The Blessing of Waters and Epiphany: the Eastern Liturgical Tradition*, London, New York 2012, pp. 42-43, 69, 93, 95, 105-106,116, 161-165, 174, 198, 206.

[21] JOLIVET-LEVY, *Images*, *op. cit.* (n. 18), pp. 186-187.

[22] F. W. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976, n. 115, p. 82; R. M. JENSEN, *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism*, Leiden 2011, pp. 92-94; V. IVANOVICI, *Manipulating Theophany: Light and Ritual in North-Adriatic Architecture (ca. 400-ca. 800)*, Berlin 2016, p. 26, fig. 4.

monastero di Dyonisiou sul monte Athos (fol. 13v, seconda metà dell'XI secolo)[23] e nel Salterio di Melisenda (British Library, Egerton 1139, fol. 7b, XII secolo, 1131-1143)[24].

Per la Presentazione di Maria Bambina si possono ricordare le scene miniate nel Menologio di Basilio II (inizio dell'XI secolo)[25] e nei manoscritti con le omelie mariane del monaco Giacomo di Kokkinobaphos, il Vat gr 1162 e il Paris Gr. 1208, prodotti a Costantinopoli dallo stesso *scriptorium* nella prima metà del XII secolo[26]. In questi due codici il tema del corteo con le Vergini munite di torce che accompagna la piccola Maria verso il Tempio conosce un inedito rilievo, trovando spazio in una serie di miniature che si ripetono con impianto iconografico sostanzialmente identico. Sono anzitutto rappresentati i preparativi del corteo: Gioacchino che, alla presenza di Anna, esorta la Vergine, poggiandole la mano destra sul capo e mostrandole con la sinistra il coro delle Vergini, alle quali vengono distribuite le fiaccole[27]. Segue il corteo in cammino: la Vergine è preceduta dal coro delle Vergini con le fiaccole accese e seguita dai genitori e altri familiari, mentre l'avanzare del gruppo è contemplato dai giusti del Limbo[28] e da profeti, patriarchi e altri eletti[29]. Maria è scortata dai Sessanta forti del Cantico dei Cantici, sempre preceduta dal coro delle fanciulle con le fiaccole[30].

Viene quindi mostrato l'arrivo del corteo al tempio: nella parte superiore Anna, seguita da Gioacchino, presenta la Vergine bambina a Zaccaria, mentre in quella inferiore i sacerdoti escono dal santuario per accogliere il coro delle vergini[31]. Quindi, Zaccaria abbraccia la piccola Maria, alla presenza dei genitori commossi e delle fanciulle portatrici di fiaccole[32]. Infine, il sacerdote accoglie ufficialmente la Vergine nel Tempio, difronte ai genitori e al corteo delle donzelle, e assiste al miracoloso nutrimento della piccola per ministero di un angelo[33] (**Fig. 5**). Tali scene miniate ripercorrono fedelmente lo sviluppo del sermone da esse illustrato, ovvero la terza omelia del monaco Giacomo, dedicata alla Presentazione di Maria al Tempio[34]. All'interno di essa l'autore dedica particolare attenzione alle portatrici di fiaccole e al tema della luce. Alle vergini incaricate di accompagnare Maria egli riconosce un compito duplice: rendere onore alla Vergine e rafforzare la

---

[23] *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts, Miniatures, Headpieces, Initial Letters*, ed. by J. C. BASTIAS, G. A. CHRISTOPULOS, S. M. PELEKANIDIS, Athens 1974-1975, vol. I, *The Protaton and the Monasteries of Dionysiou, Koutloumousiou, Xeropotamou and Gregoriou*, Athens 1974, p. 440, n. 233, pp. 188-189, figs. 233-234.

[24] H. BUCHTAL, *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, pp. 1-14, in part. p. 7 e pl. 7b. Per il Salterio di Melisenda, cfr. J. FOLDA, *Crusader Art. The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1099 - 1291*, Aldershot 2008, pp. 32-36, con bibliografia precedente.

[25] C. STORNAJOLO, *Il menologio di Basilio II: Cod. Vaticano greco 1613*, Torino 1907 (Codices e Vaticanis selecti, 8), tavole, 198. Sul Menologio, cfr. anche *El «Menologio de Basilio II». Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613. Libro de estudios con ocasión de la edición facsímil*, dirigido por F. D'AIUTO, edición española a cargo de I. PÉREZ MARTÍN, Città del Vaticano-Atenas-Madrid 2008 (Colección Scriptorium, 18); N. P. ŠEVČENKO, *Synaxaria and Menologia, in A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, ed. by V. TSAMAKDA, Leiden 2017, pp. 319-327, con bibliografia precedente.

[26] I. HUTTER, P. CANART, *Das Marienhomiliar des Mönchs Jakobos von Kokkinobaphos*, Roma 1991 (Codices e Vaticanis selecti, 79); M. EVANGELATOU, *Threads of Power: Clothing Symbolism, Human Salvation, and Female Identity in the Illustrated Homilies by Iakobos of Kokkinobaphos*, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 68 (2014), pp. 241-323; E. JEFFREYS, *The Homilies of James of Kokkinobaphos in their Twelfth- Century Context*, in: *The Reception of the Virgin in Byzantium: Marian Narratives in Texts and Images*, ed. by TH. ARENTZEN, M. B CUNNINGHAM, Cambridge 2019, pp. 281-306, con bibliografia precedente.

[27] Paris. Gr. 1208, fol. 77v; Vat. Gr. 1162, fol. 57v; C. STORNAJOLO, *Miniature delle omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vatic. gr. 1162) e dell'evangelario greco urbinate (Cod. Vatic. Urbin. gr. 2),* Roma 1910 (Codices e Vaticanis selecti; 1), pp. 11-12, n. 23.

[28] Paris. Gr. 1208, fol. 80r; Vat. Gr. 1162, fol. 59v; STORNAJOLO, *Miniature*, *op. cit.* (n. 27), p. 12 n. 24.

[29] Vat. Gr. 1162, fol. 62v; STORNAJOLO, *Miniature*, *op. cit.* (n. 25), p. 12 n. 25.

[30] Paris. Gr. 1208, fol. 86r; Vat. Gr. 1162, fol. 64r; STORNAJOLO, *Miniature*, *op. cit.* (n. 27), p. 12 n. 26.

[31] Paris. Gr. 1208, fol. 87v; Vat. Gr. 1162, fol. 65r; STORNAJOLO, *Miniature*, *op. cit.* (n. 27), p. 12 n. 27.

[32] Paris. Gr. 1208, fol. 91r; Vat. Gr. 1162, fol. 67v; STORNAJOLO, *Miniature*, *op. cit.* (n. 27), p. 12 n. 28.

[33] Paris. Gr. 1208, fol. 91r; Vat. Gr. 1162, fol. 68v; STORNAJOLO, *Miniature*, *op. cit.* (n. 27), p. 12 n. 29.

[34] GIACOMO DI KOKKINOBAPHOS, *Homilia III, Ex divinis Scripturis selecta in illud "Facta est puella annorum trium",* in: J. P. MIGNE, *Patrologiae cursus cumpletus. Series Graeca,* Paris 1857-1866 (da ora in poi PG), 127, 600 A-632 A.

sua disposizione d'animo volta all'accettazione della vita consacrata[35]. Egli sottolinea il fulgore che emana dalla piccola Maria, a causa delle sue virtù[36]. Invita poi il Tempio e le portatrici di fiaccole ad accogliere con tutti gli onori la Vergine. Nell'esortazione rivolta al Tempio, particolare enfasi è posta sulla luce: la santa dimora, resa splendente attraverso lampade lucenti, deve attirare a sé tutta la terra[37].

L'arrivo della Vergine e del corteo al Tempio è salutato come epifania splendente di Maria, che, con il suo aspetto sfolgorante, sorpassa la luce delle fiaccole accese, come il fulgore del sole offusca quello delle stelle[38]. La stessa Maria viene paragonata a una lampada accesa nel tempio per illuminare tutta l'umanità, fino ai confini estremi della terra[39]. Forse proprio in forza di questo paragone nelle due miniature che mostrano l'accettazione ufficiale della Vergine bambina nel Tempio e il nutrimento ad opera dell'angelo viene concesso uno spazio inedito a quello che sembrerebbe essere un gustoso spunto narrativo e di ambientazione: un giovane levita è colto nell'atto di appendere le lampade ad olio per l'illuminazione del santuario. Non casualmente, questa figura ricorre anche nella scena del Trionfo di Maria su Satana nel manoscritto vaticano[40].

PROCESSIONI E ALTRI EPISODI DI ISPIRAZIONE LITURGICA

Al tempo stesso nelle miniature si registra una maggiore ricorrenza di episodi di ispirazione liturgica nei quali è comune la rappresentazione di torce, ceri o lampade: funerali, consacrazioni episcopali, processioni. Per quanto riguarda i riti funerari, lampade, candele e incenso erano generalmente usati sia nell'esposizione della salma, sia nelle processioni che accompagnavano il defunto fino al luogo di sepoltura[41]. Nel codice con le Omelie di Gregorio Nazianzeno prodotto a Costantinopoli al tempo di Basilio I e conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi (Paris Gr. 510) lo schema della *prothesis* o esposizione della salma è adottato per la morte di Gorgonia, sorella di Gregorio Nazianzeno, mentre la morte di Basilio di Cesarea (**Fig. 6**) e quella di Cesario, fratello del Nazianzeno, si conformano al rito del *funus translaticium*, ovvero la processione funeraria nella quale il defunto, posto su una bara o su una lettiga, è condotto al luogo di sepoltura accompagnato da portatori di torce o candele, dolenti professionisti, suonatori di flauto e di tromba[42].

Lo stesso codice offre alcune rappresentazioni di consacrazioni episcopali: ad esempio, quelle attraverso le quali Gregorio divenne vescovo di Sasima e poi di Nazianzo[43].

Il Menologio di Basilio II, lussuoso codice miniato a Costantinopoli all'inizio dell'XI secolo (Vat. Gr. 1613)[44], offre invece molteplici esempi in merito all'uso di candele, ceri o torce in riti o cerimonie di vario genere: celebrazioni liturgiche specifiche, come quella dell'Esaltazione della Croce[45];

---

[35] Giacomo di Kokkinobaphos, *Homilia III*, in: PG 127, 601 B 8 - 604 C 12.
[36] Giacomo di Kokkinobaphos, *Homilia III*, in: PG 127, 604 C 13 - 608 A 3.
[37] Giacomo di Kokkinobaphos, *Homilia III*, in: PG 127, 608 B 4-8.
[38] Giacomo di Kokkinobaphos, *Homilia III*, in: PG 127, 612 B - 613 D.
[39] Giacomo di Kokkinobaphos, *Homilia III*, in: PG 127, 629 B.
[40] Vat. Gr. 1162, fol. 92; STORNAJOLO, *Miniature*, *op. cit.* (n. 27), p. 13 n. 37.
[41] D. E. ABRAHAMSE, *Rituals of Death in the Middle Byzantine Period*, in *The Greek orthodox theological review*, 29 (1984), pp. 125-134; A. KARPOZILOS, A. KAZDHAN, N. TETERIATNIKOV, A. CUTLER, s.v. *Funeral*, in: *Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. by A. KAZDHAN, vol. 2, *Esot-Nika*, New York 1991, pp. 808-809.
[42] Paris. Gr. 510, fol. 43v, 104r: L. BRUBAKER, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, p. 120, 136, fig. 9 e 17; cfr. anche C. WALTER, *Death in Byzantine Iconography*, in: *Eastern Church Review*, VIII, 2 (1976), pp. 113-127; ID., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982 (Birmingham Byzantine series, 1), pp. 137-145.
[43] Paris. Gr. 510, fol. 67v, 452r; . BRUBAKER, *Vision*, *op. cit.* (n. 42), fig. 11 e 46.
[44] Cfr. nota 25.
[45] Vat. Gr. 1613, fol. 35; STORNAJOLO, *Il menologio*, *op. cit.* (n. 25), vol. I (testo) pp. 12-13, vol. II (tavole) 35.

miracolose invenzioni di reliquie, come il miracolo di san Clemente in Crimea e il rinvenimento delle reliquie di Zaccaria[46]; processioni traslative, come quelle che accompagnano l'arrivo delle spoglie di Giovanni Crisostomo a Costantinopoli e delle reliquie di Ignazio di Antiochia nella città posta sulle rive dell'Oronte[47] (**Fig. 7**); processioni che commemorano eventi storici o calamità che hanno colpito in passato la capitale, come i grandi terremoti del 450 e del 740[48].

Assieme all'avorio di Treviri[49], le miniature del Menologio offrono alcuni degli esempi più noti per la rappresentazione delle processioni, la rilevanza delle quali nella liturgia medio-bizantina è attestata dal *Typikon della Megale Ekklesia* e dal *De Cerimoniis* di Costantino VII Porfirogenito[50]. Come ha ricordato Leslie Brubaker, candele, ceri o torce sono elementi costantemente presenti nelle raffigurazioni visuali delle processioni[51]. Le scene del Vat. Gr. 1613 mostrano inoltre l'ampia partecipazione alle processioni da parte del popolo, incluse le donne, e la presenza congiunta, in alcuni casi, dell'imperatore e del patriarca[52].

LA LUCE DEI SANTI: «UNA LAMPADA CHE ARDE E RISPLENDE»

Sia nelle raffigurazioni pittoriche che in quelle miniate, inoltre, elementi di illuminazione artificiale accompagnano frequentemente anche figure singole di committenti e santi, sia isolati che in serie.

Tali strumenti di luce rispondono a molteplici livelli di significato, che riflettono anche i vari usi delle luci reali. Essi connotano lo spazio sacro che accoglie i personaggi, talvolta enfatizzando la loro partecipazione alla liturgia, come nel caso dei ceri che inquadrano i vescovi officianti nella zona del santuario, ad esempio in San Panteleimon a Nerezi[53]. In altri contesti ricordano la salvezza eterna e la luce della fede che tiene lontano il male in attesa del Giudizio Finale: associazioni comuni in ambito funerario, dove fin dall'epoca tardoantica è comune la rappresentazione di santi o defunti tra candele[54]. Si veda ad esempio la miniatura che mostra il santo diacono Timone accompagnato da due

---

[46] Vat. Gr. 1613, fol. 204, 391; STORNAJOLO, *Il menologio*, *op. cit.* (n. 25), vol. I pp. 55-56, 106, vol. II 204, 391.

[47] Vat. Gr. 1613, fol. 353, 355; STORNAJOLO, *Il menologio*, *op. cit.* (n. 25), vol. I pp. 96-97, vol. II 353, 355.

[48] Vat. Gr. 1613, fol. 350, 142. STORNAJOLO, *Il menologio*, *op. cit.* (n. 25), vol. I pp. 95, 38-39 vol. II 350, 142.

[49] L. BRUBAKER, *The Chalke Gate, the Construction of the Past, and the Trier Ivory*, in *Byzantine and Modern Greek Studies*, 23 (1999), pp. 258-285; L. MILANOVIC, *Delivering the Sacred: Representing Translatio on the Trier Ivory*, in *Perceptions of the body and sacred space in late antiquity and Byzantium*, ed. by J. BOGDANOVIC, London 2018, pp. 107-123.

[50] J. BALDOVIN, *The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy*, Roma 1987 (Orientalia christiana analecta, 228); F. A. BAUER, *Urban space and ritual: Constantinople in late antiquity*, in: *Acta ad Archaeologiam et Atrium Historiam Pertinentia*, 15 (2001), pp. 26-61; A. BERGER, *Imperial and ecclesiastical processions in Constantinople*, in: *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, ed. N. NECIPOĞLU, Leiden 2001, pp. 73-87 (The Medieval Mediterranean, 33); L. BRUBAKER, C. WICKHAM, *Processions, Power, and Community Identity: East and West*, in: *Empires and communities*, ed. by W. POHL, R. KRAM, Cambridge, in press. Per il Typikon, cfr. J. MATEOS, *Le Typicon de la Grande Église*, Roma 1962-1963 (Orientalia Christiana analecta, 165-166); per il *De Cerimoniis*, *The Book of Ceremonies*, 2 vols, trans. A. MOFFAT, M. TALL, Canberra 2012 (Byzantina australiensia, 18).

[51] BRUBAKER, WICKHAM, *Processions*, *op. cit.* (n. 52), p. 27.

[52] *Ibid*. Per la presenza delle donne, cfr. la scena del rinvenimento delle reliquie di san Clemente in Crimea; per la presenza dell'imperatore e del patriarca, cfr. gli episodi del terremoto del 450 e dell'arrivo delle spoglie del Crisostomo a Costantinopoli.

[53] SINKEVIĆ, *The Church*, *op. cit.* (n. 5), pp. 35-37. Per la rappresentazione dei vescovi officianti, è d'obbligo il riferimento a WALTER, *Art and Ritual*, *op. cit.* (n. 42).

[54] BOURAS, PARANI, *Lighting*, *op. cit.* (n. 1), pp. 22-24. Per la rappresentazione degli strumenti di illuminazione in epoca tardoantica, cfr. il contributo di Massimilano David, Stefano De Togni e Maria Stella Graziano nel presente volume.

grandi candelabri tra cipressi nel Menologio di Basilio II[55]. Anche i due ceri posti su grandi candelabri con base tripode dipinti nella cappella nord-occidentale di Hosios Loukas sono stati interpretati in relazione alla funzione funeraria dell'ambiente[56].

Le lampade rappresentate nelle pitture e nelle miniature possono inoltre evocare quelle che bruciavano incessantemente presso i santuari dei martiri, il cui olio era ritenuto avere poteri taumaturgici. I Miracoli di Sant'Artemio attestano ad esempio che i fedeli bevevano abitualmente l'olio della lampada che ardeva presso la sepoltura del santo[57].

Giova anche ricordare la pratica di accendere lumi davanti alle immagini dei santi, attestata sin dal IV secolo e condannata in alcune fonti di epoca iconoclasta, come l'*Horos* del concilio di Santa Sofia dell'815 e la lettera di Michele II e Teofilo a Ludovico il Pio[58]. Come testimonianza visuale di tale uso, si può assumere la figura del *primicerius* Teodoto in *proskynesis* con due lumi in mano presso i santi Quirico e Giulitta nella cappella che porta il suo nome in Santa Maria Antiqua al Foro Romano (741-752). L'atto di venerazione di Teodoto può essere messo in relazione non solo ai due santi, ma anche all'immagine della Crocifissione e al pannello con Maria Regina tra santi e committenti sulla parete opposta[59].

A partire dall'epoca post-giustinianea divengono particolarmente numerosi nelle fonti agiografiche i racconti di episodi miracolosi che coinvolgono le immagini dei santi e le lampade che ardono presso di essi. L'olio delle lampade è spesso *il medium* che garantisce le guarigioni miracolose accordate dai santi, secondo istruzioni fornite ai fedeli nel corso di sogni o visioni. Ad esempio, in uno dei Miracoli dei Santi Ciro e Giovanni composti da Sofronio di Gerusalemme i due santi *anargyroi* consigliano a un malato di prendere l'olio della lampada che arde davanti a una immagine del Salvatore e versarlo sulle gambe[60]. Il miracolo può tuttavia anche consistere nella perennità dell'olio della lampada che sgorga continuamente e non si estingue mai: nel *Pratum Spirituale* di Giovanni Mosco (VII secolo) si legge ad esempio che un eremita che viveva nei pressi di Gerusalemme, alla vigilia di ognuno dei frequenti viaggi che compiva per visitare santuari dell'Asia Minore, era solito affidarsi alla protezione della Vergine, lasciando una lampada accesa davanti a una immagine. Di ritorno, trovava sempre la lampada ardente[61]. La popolarità di questo *topos* è probabilmente dovuta non solo alle implicazioni nel culto delle immagini, ma anche a preoccupazioni concrete per il costo dell'olio e dei sistemi di illuminazione. La vita metafrastica di San Spiridione narra ad esempio un aneddoto su una lampada prossima ad estinguersi, che, grazie all'intercessione del santo, diviene una fonte di olio che sgorga copiosamente[62]. Questo passo potrebbe aver ispirato

---

[55] Vat. Gr. 1613, fol. 284; STORNAJOLO, *Il menologio, op. cit.* (n. 25), vol. I p. 78, vol. II 284.

[56] T. CHATZIDAKIS BACHARAS, *Les peintures murales de Hosios Loukas: les chapelles occidentales*, Athènes 1982 (Tetradia christianikēs archaiologias kai technēs, 2), pp. 23, 111, sch. V.

[57] BOURAS, PARANI, *Lighting, op. cit.* (n. 1), p. 23.

[58] C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire: 312 -1453, Sources and Documents*, Englewood Cliffs (NJ) 1972 (Sources and documents in the history of art series), pp. 168-169, 157. Per la lettera di Michele II e Teofilo, cfr. anche *Monumenta Germaniae Historica, Leg. Sect. III, Concilia, tomus II, pars 2, Concilia aevi Karolini I*, Hannoverae et Lipsiae MDCCCCVI, p. 479.

[59] N. TETERIATNIKOV, *For whom is Theodotus praying? An interpretation of the program of the private chapel in S. Maria Antiqua*, in: *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge,* 41 (1993), pp. 37-46, in part. pp. 43-44. Per le pitture della cappella di Teodoto, cfr. G. BORDI, *La cappella del primicerius Teodoto*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, Catalogo della mostra (Roma, Santa Maria Antiqua, 17 Marzo - 11 Settembre 2016), a cura di M. ANDALORO, G. BORDI, G. MORGANTI, Milano 2016, pp. 260-269.

[60] SOFRONIO DI GERUSALEMME, *Miracula SS. Cyri et Iohannis*, 36, in: PG 87.3, 3557 ss; MANGO, *op. cit.* (n. 58), pp. 135-136.

[61] GIOVANNI MOSCO, *Pratum Spirituale*, 180, in: PG 87.3, 3052; E. KITZINGER, *The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm*, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 8 (1954), pp. 83-150, in part. p. 97.

[62] SIMEONE METAFRASTE, *Menologium, Vita et conversatio sancti patris nostri Spyridonis episcopi Trimithuntis*, 29, in: PG 116, 452. Sui costi dell'illuminazione, cfr. anche BOURAS, PARANI, *Lighting, op. cit.* (n. 1), p.4.

la rappresentazione della lampada visibile nella miniatura dedicata a Spiridione nel Menologio di Basilio II[63] (**Fig. 8**).

Come si è già visto in riferimento alla Vergine nell'Omelia III di Giacomo di Kokkinobaphos, le lampade possono inoltre assurgere al ruolo di simbolo stesso dei santi o delle loro virtù. Nella Vita di Santa Maria la Giovane (morta nel 902) la santa appare in sogno a un pittore con una lampada accesa in mano, sulla quale sta scritto «lampada della carità»[64].

Nel Commentario liturgico di Pseudo Sofronio di Gerusalemme si legge che le lampade e le candele, oltre a essere simbolo di luce eterna, rappresentano la luce che emanerà dai giusti dopo la Resurrezione[65]. Secondo Simeone di Tessalonica (prima metà del XV secolo) le luci visibili all'interno della chiesa sono le immagini dei santi, attraverso le quali anche lo sguardo dei fedeli diviene splendente[66]. Talvolta anche la luce visibile che entrava dalle finestre veniva associata ai santi: lo attesta nel VI secolo l'inno siriaco dedicato alla cattedrale di Edessa, dove si legge che le finestre rappresentano Apostoli, profeti, martiri e confessori[67]. Poiché tuttavia la luce reale era generalmente considerata simbolo della luce divina associata a Cristo e al Padre, la lettura delle lampade artificiali in chiave simbolica come immagini dei santi consentiva forse di stabilire una gerarchia che attribuiva ai santi un ruolo analogo a quello di Giovanni Battista, il quale, secondo le parole dell'evangelista Giovanni, «non era la luce» venuta nel mondo, ma "una lampada che arde e risplende" (Gv 5,35), venuta per rendere testimonianza alla luce, ossia al Logos, protagonista del prologo giovanneo.

[C.B.]

LUCE CHE NON ILLUMINA E LUCE CHE RIVELA

Come abbiamo visto, nella pittura bizantina, monumentale o miniata, l'illustrazione figurativa degli strumenti di illuminazione offre un'ampia e diversificata casistica, che tiene conto di istanze molteplici, da quelle direttamente testuali a quelle più sottilmente esegetiche e simboliche, dalle ragioni della prassi liturgica alle consuetudini di usi e costumi tradizionali.

Resta chiaro, però, e non ci sarebbe bisogno di precisarlo, che la rappresentazione della luce, anche solo nella sua pur complessa dimensione visiva, costituisce un aspetto assolutamente centrale e persino sostanzialmente identitario all'interno dell'estetica bizantina, la cui portata e le cui implicazioni eccedono di gran lunga il perimetro entro il quale abbiamo deciso di contenere le nostre

[63] Vat. Gr. 1613, fol. 239; STORNAJOLO, *Il menologio*, *op. cit.* (n. 2), vol. I p. 65, vol. II 239.

[64] *Vita Sanctae Mariae Iunioris*, 18, in *Acta Sanctorum Novembris*, t. IV, ed. H. DELEHAYE, P. PETERS, Bruxellis 1925, p. 699; MANGO, *The Art*, *op. cit*. (n. 58), pp. 211-212.

[65] PSEUDO SOFRONIO DI GERUSALEMME, *Commentarius Liturgicus*, in: PG 87.3, 3985; G. P. GALAVARIS, *Some Aspects of Symbolic Use of Lights in the Eastern Church: Candles, Lamps and Ostrich Eggs*, in: *Byzantine and Modern Greek Studies*, 4 (1978), pp. 69-78, in part. pp. 74-75. In relazione alle varie identificazioni suggerite per lo Pseudo Sofronio, sono state avanzate per il trattato diverse proposte di datazione, comprese tra i secoli XI e XIII. Cfr. R. BORNERT, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie*, Paris 1966, p. 210-211; R. F. TAFT, *Byzantine Communion Spoons: A Review of the Evidence*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 50, 1996, pp. 209-238, in part. pp. 229-230.

[66] SIMEONE DI TESSALONICA, *De sacro Templo*, in: PG 155, 344; GALAVARIS, *Some Aspects*, *op. cit*. (n. 65), p. 72.

[67] Inno siriaco per la cattedrale di Edessa, 14, in MANGO, *The Art*, *op. cit*. (n. 58), p. 59. F. DELL'ACQUA, *Glass and Natural Light in the Shaping of Sacred Space in the Latin West and in the Byzantine East*, in *Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, ed. by A. M. LIDOV, Moscow 2006, pp. 299-324, in part. p. 306.

riflessioni[68]. Nondimeno, quello della visualizzazione figurativa della luce, nelle sue diverse manifestazioni, delinea un problema – o, meglio, un plesso di problemi – di carattere specificamente rappresentazionale su cui vale la pena soffermarsi, sia pure in breve e tangenzialmente, tanto più se si considera che, in quanto tale, esso è stato studiato in modo meno sistematico di quanto sarebbe in effetti auspicabile[69].

Proprio perché nella cultura visiva bizantina la luce assume un'importanza pervasiva, che si estende dal dominio dell'esperienza sensibile al piano metaforico, simbolico e metafisico, permeato di preoccupazioni linguistiche, concettuali e religiose, diventa essenziale per gli artisti disporre di mezzi adeguati per differenziare questa molteplicità di piani, senza rinunciare alle loro altrettanto complesse connessioni. Infatti, il problema riguarda non solo e non tanto l'esplorazione metodica delle diverse manifestazioni della luce nell'ordine dell'esperienza ottica – che avrà invece un ruolo dominante negli sviluppi della pittura occidentale, pur a partire dal retaggio della tradizione greca classica[70]. Naturalmente, in ragione dei soggetti iconografici, dei media utilizzati e delle loro specifiche risorse anche i pittori bizantini devono distinguere all'interno di una varietà di fenomeni: il lume diffuso dalla lucentezza locale dei materiali, il rapporto tra luce e ombra negli oggetti illuminati, la peculiare apparenza degli oggetti illuminanti rispetto a quella dell'ambiente circostante e così via[71]. In molte delle scene già esaminate nei paragrafi precedenti, e soprattutto in quelle consapevolmente ambientate di notte o in luoghi oscuri, è spesso rappresentata una quantità di strumenti di illuminazione artificiale, che implicano di solito anche la rappresentazione di fiamme vive.

Eppure, in tutti questi casi il comportamento fenomenico della luce non si rende percepibile attraverso l'evidenza dei suoi effetti sensibili. Si tratta piuttosto di un'illuminazione *per implicazione*, in cui la presenza della luce artificiale, o la concomitante assenza di luce atmosferica, vengono denotate inferenzialmente attraverso la raffigurazione di lampade, candele e simili, oppure, come anche si potrebbe dire, *per materalizzazione*, cioè grazie alla rappresentazione grafico-cromatica del fuoco[72]. Un simile problema, con i limiti che comporta, non riguarda ovviamente solo l'arte figurativa

---

[68] P. A. MICHELIS, *Neo-Platonic Philosophy and Byzantine Art*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, 1 (Sep., 1952), pp. 21-45. H. P. L. ORANGE, *Lux Aeterna: L'Adorazione della Luce nell'Arte Tardoantica e Alto Medievale*, in: *Rendiconti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia*, 67 (1974-1975), pp. 78-142. Per un tentativo di interpretazione metafisica della luce nella pittura bizantina vedi P. GALLI, *Φώς Ἐχ Φωτός. Un'ipotesi sull'essenza e sul senso fondante dello spazio nella pittura bizantina dall'inizio del VI alla fine del VII secolo*, in: *Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica*, 97, 3 (2005), pp. 427-472. Sulla dimensione sensoriale dell'esperienza luminosa vedi anche: B. PENTCHEVA, *Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics*, in: *Gesta*, 50, 2 (2011), pp. 93-111; N. SCHIBILLE, *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, Farnham 2014; B. PENTCHEVA, *Hagia Sophia. Sound, Sapce, and Spirit in Byzantium*, University Park 2017.

[69] Come è stato osservato ancora di recente, «Byzantine scholarship is still far from having reached the level of full comprehension of the range of possibilities relative to the means by which Byzantine artists achieved this goal». Vedi S. ĆURČIĆ, *Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture*, in *Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*, ed. by B. D. WESCOAT, R. OUSTERHOUT, Cambridge 2012, pp. 307-337, qui p. 312. Per un inquadramento molto generale del tema dell'iconografia della luce nell'arte bizantina vedi comunque, recentemente: S. E. J. GERSTEL, M. W. COTHREN, *The Iconography of Light*, in: *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, ed. by C. HOURIHANE, London-New York 2017, pp. 465-478.

[70] Vedi i classici studi di E. GOMBRICH, *L'eredità di Apelle* e *Luce, forma e resa delle superfici nella pittura del Quattrocento a nord e a sud delle Alpi*, in *L'eredità di Apelle*, Torino 1986, pp. 5-50.

[71] Per un approccio generale ma embrionale alla sistemazione delle diverse possibilità rappresentative, vedi il noto saggio di H. SEDLMAYR, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Palermo 1989.

[72] Naturalmente, lo scenario storico è assai complesso e si danno molte soluzioni particolari, talvolta eccentriche. Per limitarci a un solo esempio, nella rappresentazione dei candelabri in *opus sectile* che compaiono alle estremità dell'arco trionfale e ai lati del trono vescovile della Basilica Eufrasiana di Parenzo, gli effetti visivi delle fiammelle sono realisticamente evocati dalla materia traslucida della madreperla utilizzata proprio con questo scopo. Più in generale, ciò riguarda il problema dell'"inclusione" della luce reale, naturale e riflessa, all'interno della rappresentazione grazie all'uso

bizantina, e anche in Occidente, come è ben noto, si dovrà attendere l'autunno del medioevo per assistere a un più sistematico tentativo di tradurre in termini pittorici "naturalistici" la variabilità fenomenica degli effetti luminosi nella loro interazione con gli oggetti[73].

A Bisanzio come in Occidente, d'altra parte, gli artisti hanno bisogno di altri mezzi per dare forma visiva a una più ampia gamma di epifanie luminose, di origine soprannaturale o comunque legate all'intervento divino. E anche in questi casi si ricorre solitamente a una serie più o meno standardizzata di convenzioni denotative che rendano graficamente riconoscibile l'emanazione, la direzione e insomma il ruolo di uno splendore più che semplicemente naturale, anzi, spesso sovrapposto e distinto, appunto, dal lume mondano.

Nelle scene dell'Annunciazione, per citare l'esempio forse più noto, il raggio divino che scaturisce dal cielo e scende a toccare la Vergine diventa una striscia rettilinea di colore più chiaro, se non dorata, che si staglia nettamente sullo sfondo. Certo, c'è ancora una qualche intuitiva conformità mimetica con l'esperienza empirica dei raggi di luce che attraverso le finestre penetrano la penombra delle chiese bizantine – e non c'è bisogno di scomodare ancora una volta l'esempio regolarmente citato della Santa Sofia di Costantinopoli. Ma, in linea di massima, prevale un'esigenza di riduzione grafica, che non va intesa, tuttavia, in quanto mera semplificazione. Piuttosto, si potrebbe dire, e per quanto non sia facile formulare ipotesi di carattere troppo generale a questo proposito, che la pittura bizantina miri a confrontarsi qui con il problema della natura liminare della sostanza luminosa, visibile, ma allo stesso tempo percepibile più *per accidens* che *per se*, più κατὰ συμβεβηκός che καθ'αὑτό, volendo richiamarci ai termini della tradizione metafisica greca. Di qui, forse, la tendenza a trascurare gli effetti più instabili ancorché suggestivi prodotti *dalla* luce a favore di una rappresentazione diretta della sua *presenza*, che le conferisca un posto e uno spazio nell'ordine del piano figurale dell'immagine.

Questa istanza, che potremmo chiamare di *geometrizzazione* simbolica della luce, è rilevabile in forme più o meno pronunciate e in soggetti molto diversi, anche laddove non sia illustrata una scena a carattere strettamente narrativo. Un caso tanto singolare quanto interessante, in tal senso, è quello dell'affresco del nartece della Santa Sofia di Trebisonda, databile al XIII secolo[74] (**Fig. 9**). Alla sommità della volta compare la mano di Dio, circondata dai simboli degli Evangelisti, come se spuntasse dal centro di una forma a losanga con quattro punte, dai vertici della quale scendono, lungo le coste della volta stessa, quattro fasci di "luce" che si delineano sul fondo blu e sono campiti da un fitto disegno multicolore, apparentemente decorativo, con una serie di motivi a *chevron*[75]. Qui, più che di riduzione geometrica dovremmo forse parlare di metamorfosi, che rende tangibile non solo il carattere ierofanico dell'evento luminoso, ma anche – verrebbe da dire – la sua manifestazione

---

di superfici riflettenti, come appunto la madreperla o, ancora più tipicamente, l'oro. Il tema pone questioni specifiche che, per quanto connesse con gli argomenti qui trattati, esulano dal nostro discorso. Per alcune riflessioni sulle funzioni rappresentazionali nell'uso dell'oro a Bisanzio, vedi comunque S. PEDONE, *La passione aurea. Il colore dell'oro a Bisanzio*, in: *In Corso d'Opera, 1. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di M. NICOLACI, M. PICCIONI, L. RICCARDI, Roma 2014.

[73] Su questi sviluppi è ancora valido il saggio di M. MEISS, *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, in: *The Art Bulletin*, 27, 3 (Sep., 1945), pp. 175-181. Vedi anche P. HILLS, *The Light of Early Italian Painting*, London 1987. Sui rapporti con le dottrine scientifiche e filosofiche la letteratura è fin troppo ampia, per alcune considerazioni generali vedi, tra gli altri, G. FEDERICI VESCOVINI, *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo*, Perugia 2003 e, più recentemente, M. PASTORE STOCCHI, *Luce intellettuale e luce fisica nel pensiero medievale*, in: *La luce nella scienza e nella cultura*, Atti dei Convegni Lincei, n. 300 (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 29 aprile 2015), Roma 2016, pp. 85-101.

[74] A. EASTMOND, *Art and Identty in Thirtenth Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Birmingham 2004 (Birmingham Byzantine and Otoman Monographs, 10), pp. 118-125, pl. XVI.

[75] Vedi ĆURČIĆ, *Divine Light*, *op. cit.* (n. 69) che chiama questo motivo «radiant freeze» (p. 321).

iridescente: come nella visione di Ezechiele, la «gloria del Signore» possiede uno «splendore simile a quello dell'arcobaleno» (Ez, 1, 28)[76].

E a proposito di visioni, può essere istruttivo considerare qui quella di Isaia, così come viene illustrata in una pagina del Salterio di Parigi (Paris Gr. 139, fol. 435v), che risale alla seconda metà del X secolo, e dove il vecchio profeta appare mentre prega "illuminato" dall'Onnipotente (**Fig. 10**). Dalla mano di Dio, infatti, promana un raggio che non è raffigurato solo attraverso una sottile linea bianca, ma assume anche una più evidente figura a coda di rondine, che ricorda appunto il motivo a *chevron* già osservato nella più complessa configurazione dell'affresco di Trebisonda. In realtà, non si tratta di un fenomeno esclusivamente e puramente visivo, quanto piuttosto della visualizzazione, *sub specie lucis*, del manifestarsi dell'intervento divino, del suo comando, della sua volontà[77].

Ma in termini di manifestazione divina, le scene in cui la tendenza geometrizzante raggiunge i suoi esiti più complessi, e persino enigmatici, sono senza dubbio quelle della Trasfigurazione – o, più propriamente, Metamorfosi – che peraltro conservano una struttura iconografica e figurativa relativamente stabile, a partire, almeno, dal mosaico absidale della chiesa del monastero del Monte Sinai, del VI secolo, fino alle occorrenze più tarde, e marcano oltretutto una significativa differenza rispetto alla tradizione occidentale, che malvolentieri si misura con questo soggetto[78]. Come noto, in molti casi, in particolare a partire dal XIV secolo, la mandorla "taborica" assume la forma bizzarra di una figura poligonale, se non di un insieme composto dalla sovrapposizione di più figure, che, nonostante le varianti, mantiene comunque un aspetto astrattamente grafico e diagrammatico, eppure tutt'altro che evanescente[79]. L'esempio più famoso è certamente la miniatura costantinopolitana del codice parigino greco 1242 (fol. 92v), che raccoglie le opere di Giovanni VI Cantacuzeno[80] (**Fig. 11**).

Sebbene, come è stato osservato, «le reali ragioni che sottendono l'introduzione di questo complesso simbolismo nel XIV secolo restino ignote»[81], le trasformazioni nella rappresentazione della luminosa teofania del Tabor sono state ripetutamente ricondotte alla diffusione delle correnti esicaste promossa dalle dottrine di Gregorio Palamas, né sono mancate interpretazioni che insistono sul simbolismo trinitario o, più in generale, numerologico. Non è questa la sede per entrare nel merito di simili ipotesi, ma dal punto di vista della fenomenologia dell'immagine, che qui ci interessa,

---

[76] Sulla percezione dell'arcobaleno nella cultura bizantina vedi L. JAMES, *Colour and the Byzantine Rainbow*, in: *Byzantine and Modern Greek Studies*, 15 (1991), pp. 66-95.

[77] Infatti, il fascio energetico che scende dalla mano di Dio può comparire anche in scene in cui a manifestarsi è piuttosto la voce divina. Per alcuni esempi si possono vedere le miniature della *Topografia Cristiana* di Cosma Indicopleuste nel Cod. Vat. gr. 699, foll. 59r, 61v e 69v, che rappresentano rispettivamente il *Sacrificio di Isacco*, *Mosè al Sinai* e il *Carro di Elia*.

[78] A. DUPRONT, *Il sacro. Crociate e pellegrinaggi, linguaggi e immagini*, Torino 1993, pp. 209-213. F. BOESPFLUG, La Trasfigurazione nell'arte medievale in occidente (IX-XVI secolo), in: *Simbolismo ed esperienza della luce nelle grandi religioni*, a cura di J. RIES e C. M. TERNES, Milano 1997, pp. 217-241.

[79] Sulla rappresentazione della luce taborica nell'arte bizantina vedi: C. CHARALAMPIDIS, *The Reppresentation of the Uncreated Light (Lux Increata) in the Byzantine Iconography of the Transfiguration of Christ*, in: *Arte Medievale*, 1 (2003), pp. 129-136 e P. A. CHEMBERAS, *The Transfiguration of Christ: A Study in the Patristic Exegesis of Scripture*, in: *St. Vladimirs Theological Quarterly*, 14, 1-2 (1970), pp. 48-65. Con la proclamazione del dogma della "luce increata", che ebbe luogo a Bisanzio nel 1375, anche grazie alla diffusione del movimento esicasta, la rappresentazione della luce taborica assume un più spiccato rilievo anche nella rappresentazione figurativa, con soluzioni iconografiche inedite e talvolta complesse che hanno dato adito a diverse interpretazioni. Vedi sull'argomento almeno: A. LOUTH, *Light, Vision and Religious Experience in Byzantium*, in: *The Presence of Light: Divine Radiance and Religious Experince*, ed. by M. KAPSTEIN, Chicago 2004, pp. 85-103; A. ANDREOPOULOS, *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, Crestwood 2005, pp. 215-217, I. DRPIĆ, *Art Hesychasm, and Visual Exegesis: Parisinus Graecus 1242 revisited*, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 62 (2008), pp. 217-247 e A. STREZOVA, *Hesychasm and Art The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, Canberra 2014.

[80] Sul codice parigino greco 1242 vedi J. LOWDEN, in: *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, ed. by H. C. EVANS, New York 2004, pp. 286-287 (con bibliografia precedente).

[81] STREZOVA, *Hesychasm and Art*, *op. cit.* (n. 79), p. 95.

l'evidenza visiva resta eloquente. L'essenza invisibile o addirittura troppo visibile della luce sovrannaturale, con tutte le sue implicazioni simboliche e mistiche, non può essere rappresentata se non da ciò che è più estraneo e contraddice letteralmente l'ordine della visibilità naturale: la manifestazione luminosa della gloria, la *doxa*, si può rappresentare solo *per paradoxum*[82].

Nella miniatura parigina, oltretutto, anche il colore dei raggi come della mandorla assume un aspetto in un certo modo "negativo", con diverse sfumature di azzurro o blu che contrasta con il color oro del fondo e delle aureole delle figure. Ciò ha fatto pensare, probabilmente non a torto, a un implicito o indiretto riferimento alla mistica "apofatica" di Dionigi Areopagita[83] e alla sua dottrina della «caligine luminosissima» che attrae «verso il raggio soprasostanziale della divina tenebra»[84]. D'altra parte, queste sfumature azzurro-blu non solo solo il colore "misterioso" della trascendenza ultraterrena, ma anche il colore della notte, così come gli artisti bizantini l'hanno spesso rappresentata.

LA NOTTE IN PERSONA

Pertinente al nostro discorso – per quanto riguarda la logica di una raffigurazione indiretta, concettuale e inferenziale delle condizioni di luce – è infatti anche il motivo iconografico della notte. Come abbiamo già rilevato nella prima parte del saggio, c'è un'ampia casistica di immagini in cui gli artisti bizantini hanno visivamente "indicizzato" lo specifico momento notturno in cui si svolge la scena grazie alla raffigurazione di un'illuminazione artificiale dell'ambiente. Tuttavia, a fronte di una sia pur così ampia gamma di possibilità, quel che manca è invece la rappresentazione diretta del notturno in quanto situazione ambientale fenomenica che comporta l'*assenza* di luce naturale, e dunque condiziona l'apparenza sensibile degli oggetti e dello spazio.

Anche in questa circostanza, dobbiamo ripetere che non si tratta di un problema limitato alla sola arte figurativa bizantina e che andrebbe perciò affrontato, nelle sue linee generali, tenendo conto di uno scenario più ampio e di una più lunga durata. Nondimeno, qui potremo limitarci a segnalare e discutere alcuni esempi che sono comunque indicativi del tipo di approccio e del tipo di risorse di cui l'arte bizantina dispone rispetto a certe necessità semiotiche e comunicative. Se non altro, perché in taluni soggetti l'ambientazione notturna non è un dato accessorio, ma assolve funzioni narrative e simboliche specifiche e per questo può essere espressamente dettata da un testo autorevole, se non dalla tradizione iconografica canonica. È il caso, ad esempio, del tema dell'Orazione nell'orto del Getsemani, che appunto si svolge nottetempo, dopo l'Ultima Cena, ciò che spiega anche il sonno degli apostoli e la dolorosa veglia di Cristo.

All'episodio è dedicata una specifica miniatura nel celebre *Codex Purpureus Rossanensis*, che si rivela, dal nostro punto di vista, un'immagine di interesse eccezionale, in tutti i sensi[85] (**Fig. 12**). Il pittore ha infatti evidentemente avvertito la necessità di visualizzare l'ora notturna del racconto evangelico ed ha perciò inserito, sul lato superiore del lungo rettangolo che definisce il perimetro della miniatura, una stretta fascia di colore blu su cui ha poi dipinto, in bianco, una minuscola falce

---

[82] Sul concetto di *doxa* in quanto gloria luminosa, vedi W. BEIERWALTES, *Lux intelligibilis. Untersuchung zur Lichtmetaphysik der Griechen*, München 1957, pp. 107-110.

[83] Vedi, per esempio, T. VELMANS, *La visione dell'invisibile*, Milano 2009, pp. 156-157; STREZOVA, *Hesychasm and Art*, *op. cit.* (n. 79), p. 94.

[84] DIONIGI AREOPAGITA, *Teologia mistica*, I, 1-2 (997b-1000a), in *Tutte le opere*, a cura di P. SCAZZOSO, Milano 1981, pp. 406-407.

[85] W.C. LOERKE, *I Vangeli di Rossano: le miniature*, in: *Codex Purpureus Rossanensis*, *Museo dell'Arcivescovado, Rossano Calabro* (Codices selecti phototype impressi, 81), a cura di G. CAVALLO, J. GRIBOMONT, W.C. LOERKE, Roma-Gratz 1987, pp. 43-107, fol. 4*v*.

di luna e un tappeto di sparse stelle. È, in quanto tale, una delle più precoci rappresentazioni figurative di un notturno "naturalistico" dell'arte cristiana, che antedata di secoli i cieli stellati della pittura tardomedievale occidentale e le scene "a lume particolare" come la famosa miniatura con la *Cattura di Cristo* dei fratelli Limbourg nelle *Très Riches Heures du Duc de Berry* (1412-1416).

Eppure, proprio per questo motivo, la scelta compositiva dell'artista bizantino è tanto più sintomatica, in quanto rivela la difficoltà costitutiva di integrare in un insieme organico le figure e la scena delimitata della loro azione con le condizioni di luce locale in cui essa si svolge – come invece riuscirà a fare appunto, con un esito non meno straordinario, il miniatore delle *Très Riches Heures* nel XV secolo (**Fig. 13**). Nell'illustrazione del Codice di Rossano, per contro, la presenza della notte è visualizzata piuttosto *per addizione*, e anzi, la peculiare struttura dell'immagine indurrebbe a supporre che la densa fascia scura, pressoché nera, che fa da sfondo alle figure e delimita la sottile striscia di cielo visualizzi a sua volta l'idea di oscurità, come se la stessa assenza di luce non possa rappresentarsi, paradossalmente, che in termini addizionali e concreti[86].

Nel complesso, la miniatura del *Codex Rossanensis* resta, come abbiamo detto, un caso eccezionale, se non un hapax. Ma quest'ultimo aspetto – relativo alla rappresentazione negativa dell'assenza, per così dire – ha invece una rilevanza più generale, che possiamo qui provare a meglio specificare chiamando in causa un altro esempio che può riuscire significativo proprio perché risponde a una diversa strategia rappresentazionale. Si tratta della già citata immagine del Salterio parigino greco 139, fol. 435v[87] (**Fig. 10**), che illustra il passo di Isaia, 26, 9: «Di notte anela a te l'anima mia, al mattino dentro di me il mio spirito ti cerca». Tenendosi fedele per quanto possibile al testo, e non potendo certo rappresentare il trascorrere temporale dalla notte all'alba, il pittore ha raffigurato il profeta tra le due personificazioni della *Nyx* e dell'*Orthros*, mentre dà le spalle alla prima e si rivolge verso il secondo. La notte riprende abbastanza direttamente l'aspetto della Selene classica, con la lunga veste e un velo gonfiato al di sopra della testa, qui giustamente trapunto di stelle. In quanto contraltare del Mattino, che tiene una torcia accesa, anche la donna porta la face, ma rovesciata. Questa tuttavia, non è spenta, ma è animata da una fiamma azzurro-violacea, come il colore del velo, del nimbo e, in generale, di tutta la figura[88].

Ancora una volta, e sia pure in tutt'altra forma rispetto alla figura del Codice di Rossano, la notte è rappresentata non già come *carentia lucis*, ma piuttosto secondo un principio oppositivo nella sintassi dell'immagine. Ciò non significa, tuttavia, che gli artefici bizantini non potessero esplorare altre possibilità figurative, ed è anzi interessante notare che nello stesso codice di Parigi la personificazione della notte compare anche in un'altra scena, quella del passaggio del Mar Rosso (fol. 419v) (**Fig. 14**). Pure questo episodio prevede un'ambientazione notturna, e infatti il miniatore ha collocato il gruppo centrale degli Israeliti guidati da Mosè tra la colonna di fuoco, sulla destra, e la *Nyx*, con il suo mantello stellato, a sinistra. Questa volta, tuttavia, il colore della Notte non connota

[86] Vedi, per ulteriori riferimenti, PEDONE, *La passione aurea*, *op. cit* (n. 72).

[87] Sul codice della seconda metà del X secolo si vedano i classici studi di: K. WEITZMANN, *Der Pariser Psalter Ms. Grec. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 6 (1929), pp. 178-194; H. BUCHTHAL, *The Miniatures of the Paris Psalter*, Studies of the Warburg Institute, 2, London 1938; A. CUTLER, *The Aristocratic Psalter in Byzantium*, Paris 1984; J. LOWDEN, *Observations on Illustrated Byzantine Psalters*, in: *The Art Bulletin*, 70 (1988), pp. 242-260. Da ultimo H. WANDER, *The Paris Psalter (Paris, Bibliothèque nationale, cod. gr. 139) and the Antiquitates Judaicae of Flavius Josephus*, in: *Word & Image*, 30.2 (2014), pp. 90-103.

[88] La stessa scena rimane sostanzialmente invariata nel Salterio Bristol (Add MS 40731, fol. 252r), conservato presso la British Library e datato all'XI secolo, dove la personificazione della notte compare anche nel fol. 8r contrapposta al giorno. vedi: S. DUFRENNE, *Le Psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins*, in: *Cahiers Archeologiques*, 14 (1965), pp. 159-182; L. BRUBAKER, T*he Bristol Psalter*, in: *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology*, ed. by C. ENTWISTLE, Oxford 2003, pp. 127-141, tavv. 6.1-6.10.

esclusivamente la figura e il suo abito, ma si estende anche al cielo e soprattutto al lacerto di paesaggio sui cui essa aleggia, alle montagne e i casamenti, realizzati con una sorta di tecnica a monocromo.

Si tratta di un dettaglio parziale e minuto, beninteso, ma è nondimeno un sintomo di quel processo di integrazione organica tra figure e medium ambientale che restava impraticabile nel *Codex Purpureus* e che troveremo pressoché perfettamente compiuto nella miniatura dei fratelli Limbourg. E non è forse un caso che un effetto in qualche modo analogo – nonostante tutte le differenze – si possa rilevare in un Ottateuco del XII secolo, in cui, nella scena della separazione della luce e delle tenebre (fol. 192v)[89] (**Fig. 15**), compaiono di nuovo le personificazioni canoniche del Giorno e della Notte, ma quest'ultima è qui appena distinguibile nella metà sinistra, totalmente inghiottita da quell'oscurità, da quella mancanza di luce e colore che sarebbe in effetti chiamata a rappresentare e non solo a significare simbolicamente.

[S.P.]

Didascalie immagini

Fig. 1 – Nerezi, Chiesa di San Panteleimon, braccio sud del naos, parete sud, *Presentazione al Tempio*.

Fig. 2 – Göreme (Cappadocia), Tokalı Kilise, naos, parete settentrionale, *Storie di San Basilio, Miracolo della peccatrice perdonata al funerale di san Basilio*.

Fig. 3 – Göreme (Cappadocia), Karanlık Kilise, lunetta sopra l'ingresso all'abside sud, *Ultima Cena*.

Fig. 4 – Gülşehir (Cappadocia), Karşı Kilise, volta del naos, lato sud, *Battesimo di Cristo*.

Fig. 5 – Vat. Gr. 1162 (Omelie di Giacomo Kokkinobaphos), fol. 68v, *Zaccaria colloca la Vergine bambina sul terzo gradino del tempio, La Vergine viene nutrita da un angelo*.

Fig. 6 – Vat. Gr. 1613 (Menologio di Basilio II), fol. 355, *Traslazione delle reliquie di Ignazio di Antiochia*.

Fig. 7 – Paris. Gr. 510 (Omelie di Gregorio Nazianzeno), fol. 104r, *Scene della vita di San Basilio di Cesarea, Funerali di San Basilio*.

Fig. 8 – Vat. Gr. 1613 (Menologio di Basilio II), fol. 239, *San Spiridione vescovo di Trimitonte* (Cipro).

Fig. 9 – Trebisonda, Santa Sofia, nartece, volta dell'Apocalisse, *Proclamazione della Parola di Dio*.

Fig. 10 – Salterio Paris Gr. 139, fol. 435v, *Preghiera del Profeta Isaia tra la notte e il giorno*.

Fig. 11 – Cod. Paris Gr. 1242, Opere teologiche dell'imperatore Giovanni VI Cantacuzeno, fol. 92v, *Trasfigurazione di Cristo sul Monte Tabor*.

Fig. 12 – Codex Purpureus Rossanensis (fol. 4v), *Orazione di Cristo nell'orto del Getsemani*.

Fig. 13 – Très Riches Heures du Duc de Berry, *Cristo nel Getsemani*.

[89] Vedi M. KOMINKO, *Visions and Meanings: Personifications in the Octateuch Cycles*, in: *Images of the Byzantine World. Visions, Messages and Meanings: Sudies presented to Leslie Brubaker*, ed. by A. LYMBEROPOULOU, Farnham 2011, pp. 121-134.

Fig. 14 – Salterio Paris Gr. 139, fol. 419v, *Passaggio del Mar Rosso*.

Fig. 15 – Cod. Vat. Gr. 747, fol. 15r, *Separazione della luce dalle tenebre*.