

# Le storie dei Vangeli apocrifi nelle miniature dei manoscritti armeni del Vaspurakan (secc. XIII-XVI) *Alcuni case studies*

Rachele Zanone

Università degli studi di Firenze, Italia

**Abstract** The Armenian manuscripts of the Vaspurakan School represent an illuminated heritage of inestimable value, because of the originality of the iconographies and the unique style with which they are represented. In fact the peculiarity of being very often inspired by the apocryphal Gospels is a characterizing aspect of this school of miniature, which reproduces, wholly or partially, subjects derived from the rich repertoire of apocryphal stories about the life of Christ. In this paper I will analyse a series of case studies or miniatures whose iconography was greatly influenced by this type of text. In particular, the study focuses on the relationship between the images and the sources taken as a reference used by the artists to create the miniatures. At the same time, I would highlight the iconographic analysis of some specific figurative details and their correct interpretation, taking into account the influences derived from the Armenian cultural traditions of the Vaspurakan region.

**Keywords** Armenian miniature. Vaspurakan. Manuscripts. Apocryphal Gospels. Iconography. Middle Ages.

**Sommario** 1 Un breve stato degli studi sul rapporto tra miniatura armena e fonti letterarie. – 2 Miniature apocrife nei manoscritti del Vaspurakan: alcuni *case studies* – 2.1 La Preghiera di Anna. – 2.2 L'Annunciazione al pozzo. – 2.3 Discesa agli inferi. – 2.4 Dormizione di Maria.

## 1 Un breve stato degli studi sul rapporto tra miniatura armena e fonti letterarie

Prima di intraprendere l'analisi iconografica di alcune miniature in relazione alle fonti apocriefe che le hanno ispirate è utile richiamare l'attenzione sulla ristretta cerchia di studi pubblicati in questa direzione.

Nel panorama delle indagini dedicate alla storia, alla cultura e all'arte figurativa armena, risultano ancora oggi poco approfondite le ricerche rivolte a indagare il legame che intercorre tra le miniature e le fonti letterarie, in particolare la letteratura apocrifia. La prima studiosa a gettare luce su questa interessante tematica è Sirarpie Der Nersessian, che nel 1954 pubblica un pionieristico e fondamentale contributo dal titolo *An Armenian Version of the Homilies on the Harrowing of Hell*, incentrato sull'importanza di interrogare le fonti scritte per la corretta analisi delle iconografie (Der Nersessian 1954). Il saggio prende in esame la versione armena del racconto della Discesa di Cristo agli Inferi, dove gli eventi sono illustrati con una certa ricchezza di dettagli narrativi che molto spesso influenzano gli artisti e le loro miniature.

Dopo questo lavoro bisogna attendere la fine degli anni Settanta, quando viene dato alle stampe un altro considerevole saggio a opera di Hravard Hakobyan intitolato *Girə Vaspowrakani manrankarč' owt'yan mej* (La scrittura nelle miniature del Vaspurakan); in questo testo, lo specialista del Vaspurakan incentra la sua indagine sulle didascalie impiegate dagli artisti di questa Scuola nelle loro miniature e sulle fonti testuali da loro utilizzate.<sup>1</sup> La tematica viene trattata dall'autore a più riprese in altre due monografie dedicate all'arte di questa regione senza tuttavia implementare e approfondire casi iconografici in cui le didascalie svolgevano di fatto un ruolo considerevole.

Una svolta significativa avviene nel 1991 con la pubblicazione del volume *Armenian Gospel Iconography. The Tradition of the Glajor Gospel* a opera degli studiosi Thomas Mathews e Avedis Sanjian. Sebbene si tratti di uno studio monografico dedicato a un manoscritto specifico, il celebre Vangelo di Gladzor (sec. XIV), il lavoro è rilevante dal punto di vista dell'approccio metodologico che viene applicato all'indagine delle miniature che decorano il codice e in generale allo studio della miniatura armena. In accordo con Mathews è indispensabile analizzare l'iconografia delle scene evangeliche alla luce delle

<sup>1</sup> L'uso del termine 'scuola', divenuto ormai convenzionale, compare per la prima volta riferito al Vaspurakan nei lavori di Hravard Hakobyan. Lo studioso così qualifica tutta l'attività pittorica legata al libro manoscritto di questa regione, in quanto caratterizzata da elementi comuni che la rendono omogenea e subito riconoscibile sia a livello iconografico che stilistico. Il termine generale coniato da Hakobyan è stato poi attribuito da altri studiosi anche ai principali singoli centri di miniatura dello stesso territorio, facenti capo a un determinato *scriptorium* spesso reso famoso da personalità eccellenti di artisti (Hakobyan 1979).

fonti scritte compiendo una sorta di esegesi delle immagini, analizzandone i dettagli figurativi e i loro significati iconologici. In tal senso molto importante è la conoscenza della letteratura esegetica armena, così come le versioni armenie di alcuni Vangeli apocrifi legati al racconto dell'Infanzia di Cristo o alla sua Passione.

Altrettanto rilevanti sono due saggi di recente pubblicazione: il primo più generale sugli apocrifi e la miniatura armena di Nira Stone, *Apocryphal Stories in Armenian Manuscript*, il secondo più specifico dedicato alle miniature del Vaspurakan e ai Vangeli apocrifi di Lilit Zakarian, *La miniature du Vaspurakan et les apocryphes*. Entrambi i saggi sono editi nel 1999 all'interno del volume curato da Valentina Calzolari, Jean Daniel Kaestli e Bernard Outtier, *Apocryphes arméniens: transmission, traduction, création, iconographie, Actes du Colloque international sur la littérature apocryphe en langue arménienne* (Stone 1999; Zakarian 1999). Alla storia dell'arte Nira Stone si deve il merito di aver intrapreso le prime ricerche sull'iconografia di alcuni soggetti che presentano delle caratteristiche particolari; la studiosa individua infatti una serie di miniature la cui composizione appare modificata rispetto a quella tradizionale dalla presenza di elementi figurativi tratti dal racconto dei Vangeli apocrifi. Alcuni esempi sono l'Annunciazione di Maria al pozzo, la Trasfigurazione o il ritratto di Giovanni e Procoro, tutte scene che appaiono assai di frequente nella decorazione dei manoscritti armeni, e la cui persistenza deve essere necessariamente interpretata anche in relazione allo sviluppo e alla popolarità della fonte da cui tali soggetti traggono origine.

Il saggio di Lilit Zakarian, invece, è il primo a porre l'accento proprio sulla miniatura del Vaspurakan, insistendo sull'originalità di questa produzione artistica, assai spesso alimentata dal ricco repertorio degli apocrifi e in particolare dalle loro versioni armenie. Fra gli studi dedicati alla miniatura del Vaspurakan sono da includere anche i puntuali contributi sull'iconografia della Pentecoste e del Battesimo di Anna Leyloyan-Yekmalyan (2014; 2017), la quale ripercorre lo sviluppo di questi soggetti analizzando alcuni elementi figurativi alla luce di quanto raccontato nelle fonti prese come riferimento per queste immagini, che includono i Vangeli canonici, l'Apocalisse, le omelie sulla Genesi di Origene e le fonti apocrife sulla vita di Adamo. Fra i contributi dedicati a uno specifico soggetto è da includere anche lo studio di Seda Manukyan (2018) sulla scena apocrifa 'Prova delle acque amare', nel quale le miniature armenie sono analizzate in relazione ad alcune pitture della Cappadocia.

Considerevoli sono gli studi condotti da Dickran Kouymjian, in modo particolare l'articolo *Some iconographical questions about the Christ Cycle in Armenian manuscripts and early printed books*, dove l'autore tratta della presenza dell'immagine di Eva nelle miniature raffiguranti la nascita di Gesù (Kouymjian 2015). Lo stesso argomento viene approfondito alla luce delle fonti apocrife armenie sull'Infan-

zia di Cristo in un contributo di Valentina Calzolari edito nel 2019 mentre dal punto di vista figurativo l'esame è stato condotto da Hayarpi Hakopyan in un recentissimo saggio pubblicato l'anno seguente (Calzolari 2019; Hakopyan 2020).

All'interno di questo breve stato degli studi mi permetto di aggiungere lo studio iconografico condotto da chi scrive per la sua tesi di dottorato sulla produzione manoscritta dell'artista Yovsian (Zanone 2019).<sup>2</sup> Lo studio sul lascito manoscritto di questo pittore ha permesso di approfondire per la prima volta miniature raffiguranti soggetti inediti sulla Passione di Cristo. Tali scene sono accompagnate da un ricco apparato di didascalie descrittive poste a corredo dell'immagine, le quali ho constatato essere tratte da diverse tipologie di fonti testuali; oltre ai Vangeli apocrifi infatti, sono da includere alcune omelie, commentari di esegeti armeni, nonché testi innografici contenuti nello *Šaraknoc'* (Innario) armeno.

## 2 Miniature apocrife nei manoscritti del Vaspurakan: alcuni case studies

Lo stato degli studi appena tracciato mostra come le ricerche nel campo della miniatura armena debbano essere approfondite tenendo conto del ruolo significativo svolto dalle fonti testuali nell'elaborazione di un soggetto e della sua conseguente popolarità figurativa. Si rende dunque necessario un ampliamento dell'orizzonte dal punto di vista storico-artistico, nel quale si contempi un'analisi sistematica delle fonti apocrife principali sulla vita di Cristo. L'obiettivo dell'intervento è quello di presentare una serie di *case studies* di miniature la cui iconografia è stata in parte o del tutto influenzata dai Vangeli apocrifi; alcuni di questi soggetti sono nuovi alla considerazione della critica mentre altri sono stati indagati in modo parziale e meritano tuttavia di essere approfonditi alla luce di una ricerca specifica sulla produzione manoscritta della Scuola del Vaspurakan.

<sup>2</sup> Il patrimonio manoscritto di questo miniatore è stato oggetto di studio della mia tesi di dottorato dal titolo *Le scene della Passione di Cristo nella miniatura armena del Vaspurakan (secc. XIII-XIV), con uno studio iconografico sulla produzione dell'artista Yovsian*, sostenuta nell'a.a. 2019-20 presso l'Università degli Studi Roma Tre.

## 2.1 La Preghiera di Anna

La Preghiera di Anna è una scena affascinante che si trova dipinta con grande frequenza in apertura degli Innari armeni. L'episodio è narrato sia nell'apocrifo cosiddetto del Protovangelo di Giacomo che nel Vangelo armeno dell'Infanzia, dove si racconta che sant'Anna, madre di Maria, vedendo un nido di uccelli, rivolge a Dio una preghiera perché la guarisca dalla sterilità che la addolora.<sup>3</sup>

L'iconografia della Preghiera di Anna nella tradizione dello *Saraknoc'* è stata oggetto di puntuali analisi da parte di Sirarpie Der Nersessian, la quale per prima si sofferma in particolare sul disegno di questo soggetto nel taccuino di modelli per miniatori armeni conservato nella Biblioteca dei Padri Mechitaristi di San Lazzaro a Venezia, ovvero *Le carnet de modèles d'un miniaturiste arménien*, pubblicato nel 1969 e ristampato negli *Études byzantines et arméniennes* (ms 1434, fol. 18r).<sup>4</sup> Nel quaderno, l'iconografia di questo tema appare con elementi compositivi ben delineati, i quali sono copiati e riprodotti dagli artisti del Vaspurakan secondo uno schema che si consolida abbastanza presto. Un esempio si osserva nell'Innario ms 189, prodotto nella Scuola di Xizan,<sup>5</sup> datato al XVI secolo, e conservato nella Biblioteca dei Padri Mechitaristi di Vienna (Buschhausen 1976, tav. 56, fig. 151). La scena è ambientata in un giardino, Anna è ritratta stante, con lo sguardo rivolto verso l'albero, dipinto all'estrema sinistra della composizione, sul quale è posato il nido di uccelli; sulla destra è ritratto il suo sposo Gioacchino, il quale è rappresentato sulla soglia di un edificio alla cui sommità si nota l'uccello madre planare dirigendosi verso il nido.<sup>6</sup> In alto, nell'angolo sinistro della cornice, fuoriesce da uno spicchio di cielo il profilo dell'angelo benedicente che annuncia ad Anna la fine della sua sterilità [fig. 1] (Der Nersessian 1973, 673-81, figg. 433-43).

Una composizione simile si nota anche negli Innari ms 208 e nel ms 1270 datati al XIV secolo e conservati anch'essi nella Biblioteca

<sup>3</sup> Geerard 1992, righe 50, 59; Tayec'i 1898, 1-126, 127-236 (rispettivamente recensioni A e B del Vangelo dell'Infanzia); 237-50, 250-64, 264-7 (versioni a, b e c del Protovangelo); Terian 2008; Sirinian 2009, 195-6. Il racconto della Preghiera di Anna è riportato anche nel Vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo; per quest'ultimo si veda Moraldi 1994, 350-3.

<sup>4</sup> Der Nersessian 1973, 673-81, figg. 433-43.

<sup>5</sup> Garegin Yovsëp'ean fu uno dei primi studiosi a parlare di 'Scuola' in riferimento all'arte miniata nel centro di Xizan, la cui produzione si sviluppa per oltre tre secoli, dal XIV agli inizi del XVII secolo. Si veda Yovsëp'ean 1930, 42-60, mentre si rimanda a Kiwrtean 1951, per la prima monografia storica. Alla Der Nersessian, invece, si deve la descrizione di numerosi manoscritti provenienti da questo *scriptorium* e raccolti nella collezione della Chester Beatty Library (Der Nersessian 1958).

<sup>6</sup> La discesa dal cielo dell'uccello madre si sovrappone per iconografia alla colomba dello Spirito Santo protagonista di altre miniature dipinte nei codici del Vaspurakan, come l'Annunciazione al pozzo, il Battesimo di Cristo o la Pentecoste.



Figura 1

Preghiera di Anna.

Sec. XVI. Innario,

ms 189. Vienna, Biblioteca dei Padri

Mechitaristi. © Buschhausen 1976,

tav. 56, fig. 151

dei Padri Mechitaristi di Vienna.<sup>7</sup> Tali miniature trovano corrispondenza con il racconto apocrifo del *Protovangelo di Giacomo*, nel quale sono riportati molti dei dettagli iconografici che costituiscono la scena e la sua ambientazione [figg. 2-3].<sup>8</sup>

Mi riferisco ad esempio al luogo in cui l'evento si svolge, il giardino o «l'orto di casa sua», secondo il racconto dello *Pseudo-Matteo*; al nido di passeri, alla pianta di alloro, o all'apparizione dell'angelo.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Per la riproduzione di queste miniature si veda Buschhausen 1976, figg. 175, 181. Altri esempi simili per iconografia e stile sono la miniatura con la preghiera di Anna nel MS 2358 del Monastero di San Giovanni a Gerusalemme, così come pure nell'Innario ms arm. 50 (fol. 3v) del Pontificio Collegio Armeno di Roma (Polarean 1974).

<sup>8</sup> Si veda Moraldi 1994, 125, vv. 3.1 e 4.1.

<sup>9</sup> Diversamente dagli esempi citati finora il disegno contenuto nel taccuino di modelli veneziano (ms 1434) si distingue per la presenza nella composizione di un secondo angelo, che pare rivolgere lo sguardo in direzione di Gioacchino. Der Nersessian giu-

Allo stesso modo, però, è possibile cogliere delle peculiarità che distaccano le nostre miniature dalla narrazione apocrifia. Negli Innari armeni, infatti, i due sposi Gioacchino e Anna sono quasi sempre raffigurati insieme nel momento della preghiera, sebbene le storie apocriche raccontino che Gioacchino si trovasse in penitenza nel deserto. Come sottolinea Der Nersessian, invece, nell'arte bizantina egli non viene mai ritratto insieme ad Anna, che di solito appare sola, in atteggiamento di preghiera, di fronte all'albero con il nido di uccelli; tale composizione si nota ad esempio nella decorazione musiva del monastero della Dormizione a Dafnì (sec. XI), dove la figura di Gioacchino è sostituita dalla presenza di una fanciulla, verosimilmente un'ancella, ritratta alle spalle di Anna. Uno schema iconografico simile si osserva altresì nella chiesa di Kayre Caamii a Istanbul (sec. XIV), in cui Anna è raffigurata accanto a una fontana a due vasche e in preghiera di fronte al nido. L'aggiunta di una fonte nell'iconografia di questa scena è probabile alluda alla scena dell'Annunciazione al pozzo, episodio anch'esso derivato dalla lettura apocrifia, incluso molto spesso nella decorazione dei Vangeli del Vaspurakan e in generale della miniatura armena [figg. 4-5].<sup>10</sup>

A riprova di una struttura iconografica consolidata nel tempo e che resta immutata, citiamo come esempio di confronto un manoscritto appartenente alla produzione di Cilicia. Il codice New York, Public Library, Armenian manuscripts collection, MS 2, fol. 5v (sec. XIV), dipinto da Sargis Pitsak mostra infatti la tradizionale iconografia già osservata nelle miniature del Vaspurakan, sebbene differisca notevolmente da essi per quanto riguarda lo stile (Mathews, Wieck 1994). Il codice ciliciano svela una raffinatezza e una certa eleganza nella re-

---

stifica l'aggiunta di questa doppia figura angelica parlando di virtuosismo dell'artista, ma è possibile riconsiderare tale opinione analizzando quanto riportato nel racconto apocrifo. Infatti quando Gioacchino si trova nel deserto assiste anch'egli alla visione di un angelo, il quale gli annuncia la fine della sterilità di sua moglie Anna. È probabile quindi che la composizione del taccuino rappresenti una doppia visione angelica, che avviene simultaneamente, e con la volontà di unire due momenti distinti della narrazione; tale rappresentazione è in linea con la tradizione armena di raffigurare insieme, nella stessa iconografia, entrambi i due sposi. (Der Nersessian 1973, 1: 665-72; 2: figg. 418-34; Sirinian 2009, 193, fig. 3).

Tuttavia vi è un altro aspetto da rimarcare: sia nel *Protovangelo di Giacomo* che nel *Vangelo armeno dell'Infanzia* si parla di una seconda visita fatta a Maria da parte di due angeli, i quali l'avvisano dell'imminente ritorno di Gioacchino dal deserto. Tale descrizione potrebbe avere in qualche modo influenzato il miniatore del taccuino, il quale ha rappresentato questa seconda visione sfruttando la presenza di entrambi i personaggi nella stessa iconografia. (Moraldi 1994, 125, 144).

Il ritiro di Gioacchino nel deserto è presente sia nel *Vangelo dell'Infanzia* che nel *Protovangelo di Giacomo* armeni. (Cf. Terian 2008, 3-9; 151-2).

**10** Diversamente dalle miniature armenie è bene sottolineare come, in Occidente, una delle rappresentazioni più comuni che vedono coinvolti Gioacchino e Anna sia invece quella del loro abbraccio, che li vede affettuosamente uniti davanti alla porta di casa o alla porta Aurea di Gerusalemme. Si veda come esempio il celebre affresco di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova.



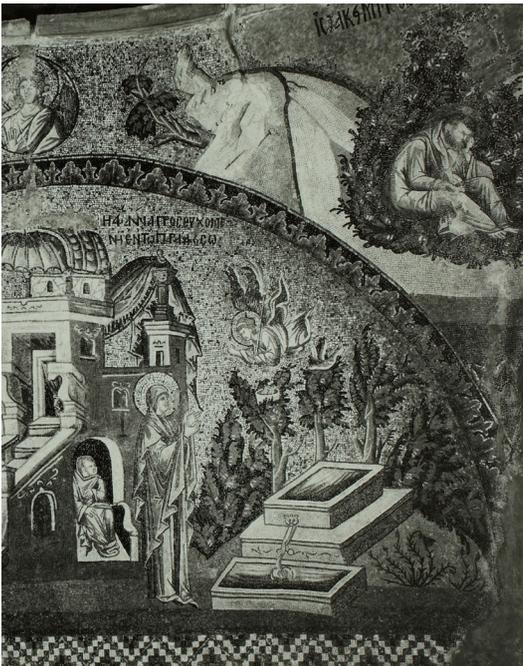
**Figura 2**

*Preghiera di Anna*. Sec. XIV. Innario, ms 208.  
Vienna, Biblioteca dei Padri Mechitaristi.  
© Buschhausen 1976, fig. 175



**Figura 3**

*Preghiera di Anna*. Sec. XIV. Innario,  
ms 1270. Vienna, Biblioteca dei Padri  
Mechitaristi. © Buschhausen 1976, fig. 181



**Figura 4**  
 Pregheira di Anna. Sec. XI. Mosaico, katholikon, narthex. Grecia, Monastero della Dormizione di Dafni, parete ovest. Fonte: Diez, Demus 1931, fig. 109.

**Figura 5**  
 Pregheira di Anna. Sec. XIV. Mosaico. Istanbul, Kariye Caamii. Fonte: <http://id.lib.harvard.edu/images/8001538686/urn-3:DOAK:RESLIB:38647467/catalog>

sa dei panneggi, i personaggi compiono gesti posati, accentuati dalle lunghe dita delle mani; sullo sfondo l'architettura mostra una struttura più articolata e ricca di dettagli decorativi mentre la palette cromatica è preziosa e vivida. Un dettaglio interessante viene aggiunto in un secondo codice prodotto in Cilicia, il Gerusalemme, Patriarcato Armeno, 1578, fol. 1v del 1335, dove attorno al tronco dell'albero su cui è posato il nido di uccelli è rappresentato un serpente (Der Nersessian 1993, 2: fig. 631). L'animale è ritratto con il corpo attorcigliato alla corteccia e con la bocca spalancata da cui si intravedono denti affilati. L'aggiunta del serpente all'interno di questa miniatura richiama alla mente l'episodio del Peccato originale e della cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre raccontato nel Libro della Genesi. Nel ms 1578 le figure di Anna e Gioacchino si sovrappongono a quella dei due progenitori mentre il serpente, inerpicato all'albero, con lo sguardo e le fauci spalancate verso il nido dei piccoli uccelli, simboleggia il male tentatore che attenta alla loro vita.

Nel proemio di un *kontàkion* composto da Romano il Melode (sec. VI) per la festa della Natività della Madre Dio si legge:

Con la tua santa nascita, o Immacolata, Gioacchino e Anna furono liberati dalla vergogna dell'essere senza figli, Adamo ed Eva dalla corruzione della morte; la celebra anche il tuo popolo, per esser riscattato dalle sue colpe proclamando te: la sterile partorisce colei che è Madre di Dio e nutrice della nostra vita.<sup>11</sup> (cit. in Trombi 2007, 123)

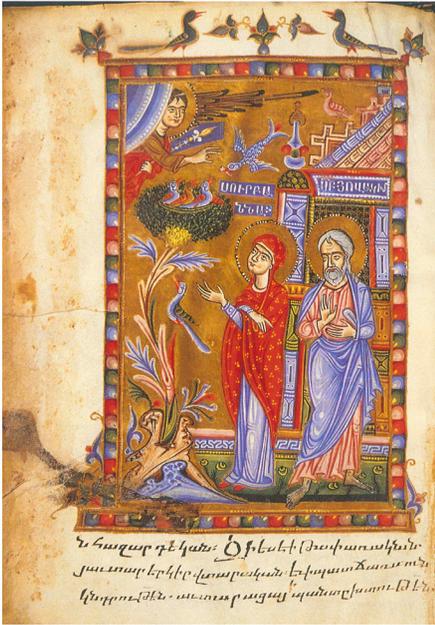
Nei versi il poeta istituisce un parallelo proprio tra i genitori di Maria e i due progenitori confermando il significato soteriologico insito nell'episodio della preghiera di Anna sottolineando la vittoria del bene sul male. Il serpente allude proprio al serpente del paradiso terrestre che la nascita di Maria annienterà.

Un altro elemento su cui è importante soffermarsi è il luogo dove la scena è ambientata, il giardino. La preghiera di Anna avviene infatti nel giardino della sua dimora così come il peccato originale si svolse nel giardino del paradiso terrestre.

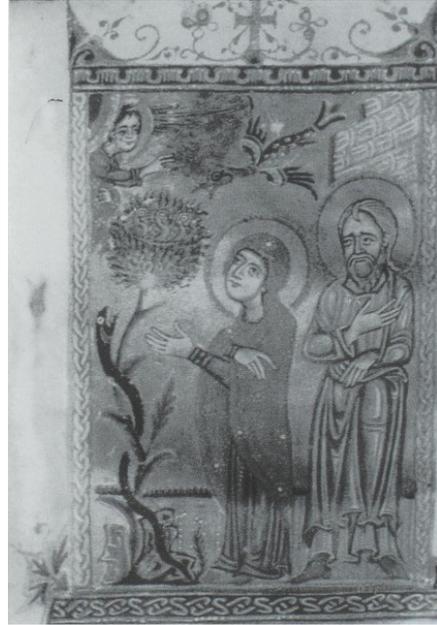
Nella miniatura ciliciana la presenza del serpente appare quindi come un chiaro rinvio al racconto della caduta dei progenitori e della loro successiva riabilitazione, quasi a voler porre l'accento sul dono concesso da Dio ad Anna che, in pena per sua sterilità, diventa miracolosamente fertile generando frutto.

Un altro dettaglio iconografico, che discosta la miniatura del codice ciliciano 1578 dai manoscritti del Vaspurakan riguarda l'assenza dell'e-

<sup>11</sup> L'inno non presenta riferimenti testuali riconducibili ai Vangeli canonici bensì a quelli apocrifi, al *Protovangelo di Giacomo* e al *Vangelo dello Pseudo-Matteo*.



**Figura 6** Preghiera di Anna. Sec. XIV. Innario, ms 2, fol. 5v. New York Public Library, Spencer Collection.  
© Mathews, Wieck 1994, pl. 25



**Figura 7** Preghiera di Anna. 1335. Innario, ms 1578, fol. 1v. Gerusalemme, Patriarcato Armeno.  
© Der Nersessian 1993, 2: fig. 631

dificio alle spalle di Gioacchino. Nella scena infatti non è raffigurato nessun edificio che possa ricordare il Tempio di Gerusalemme dove Gioacchino si recò per offrire delle oblazioni ai sacerdoti, ma piuttosto si nota l'accenno di una semplice tettoia sotto la quale l'uomo sembra ripararsi.<sup>12</sup>

Dunque, sebbene lo schema iconografico della scena rimanga pressoché immutato nel corso dei secoli, le differenze che si colgono riguardano soprattutto lo stile e certi dettagli figurativi, i quali sono reinterpretati secondo il gusto e la creatività dei miniatori appartenenti a *scriptoria* diversi [figg. 6-7].

<sup>12</sup> La totale assenza di architettura si nota anche nella miniatura dipinta nel fol. 1v dell'innario Freer Art Gallery, 37.19 (anni 1651-52) prodotto nella provincia di Syunik, dove Gioacchino è ritratto alle spalle di Maria sul lato sinistro della composizione anziché alla sua destra. Sebbene non appartenga alla Scuola del Vaspurakan si veda, come esempio, un altro codice, il Venezia, Biblioteca dei Padri Mechitaristi di San Lazzaro, ms 1051, fol. 1v (anno 1578); la miniatura mostra una composizione diversa: il punto focale dell'immagine è costituito dall'albero, posizionato al centro della miniatura, con Gioacchino e Anna disposti lateralmente ad esso; Maria bambina appare dentro la chioma dell'albero in simmetria con il nido di uccelli mentre l'uccello madre non è raffigurato. Per le miniature citate si veda rispettivamente Der Nersessian 1963, 81-8, fig. 273 e Sirinian 2009, 204, fig. 14.

## 2.2 L'Annunciazione al pozzo

Il tema dell'Annunciazione al pozzo nella miniatura armena è stato oggetto di considerevoli studi compiuti prima da Thomas Mathews e poi da Nira Stone, i quali ne hanno indagato l'iconografia derivata espressamente dalla letteratura apocrifa (Mathews 1984, 343-56; Stone 2019, 91-6). Sebbene il soggetto sia stato esaminato in contesti precisi - Mathews lo analizza in relazione alla produzione miniata dell'artista Taron di Taron, uno dei pittori attivi nella decorazione del già citato Vangelo di Gladzor - sembra non sia stata ancora compiuta un'analisi di tale rappresentazione nel contesto delle miniature del Vaspurakan.

La vicenda è narrata, come la Preghiera di Anna, nel *Protovangelo di Giacomo* e nel *Vangelo armeno dell'Infanzia* con lievi differenze dal punto di vista narrativo.

L'Annunciazione al pozzo è un tema che compare spesso nella decorazione dei codici del Vaspurakan e può essere raffigurato come singola scena, a piena pagina, oppure in registri sovrapposti accostato di solito all'episodio veterotestamentario del Sacrificio di Isacco<sup>13</sup> o alle scene della Natività o della Presentazione di Cristo al Tempio.<sup>14</sup>

Una delle rappresentazioni forse più antiche raffiguranti questo soggetto si trova nel foglio 1v dello Erevan, Matenadaran, ms 7739 (da ora in poi tutti i mss. conservati al Matenadaran saranno indicati con l'abbreviazione Mat.), datato al 1001 (Zakarian 2015, 75). Si tratta dell'unica miniatura tematica che compone la sua decorazione; la scena è dipinta a piena pagina ed è orientata perpendicolarmente rispetto al senso della scrittura del Vangelo. La composizione è inquadrata da una spessa cornice ad anelli intrecciati che mostra su uno dei lati brevi il disegno di una croce inclusa dentro a quella che assomiglia ad una foglia. Al centro della composizione campeggiano l'angelo e Maria, la quale è ritratta di fronte al pozzo, collocato nel margine destro, intenta ad allungare la mano con la brocca per riempirla d'acqua [fig. 8].

Dalla scena traspare una certa libertà creativa, sia nello schema iconografico adottato sia per quanto riguarda gli atteggiamenti e i connotati dei due protagonisti. Il volto dell'angelo, infatti, è lontano dai lineamenti canonici che di solito lo caratterizzano; egli non è imberbe e nemmeno giovane, ma anzi ha folti capelli e barba neri, gli occhi grandi, spalancati, ed è ritratto frontale con lo sguardo rivolto verso l'osservatore. La fisionomia del volto e la sua espressione richiamano certe icone copte di VI secolo, caratterizzate dalla stessa

<sup>13</sup> Si veda il codice Mat. 7456, fol. 4v (anno 1319), dell'artista Vardan riprodotto in Hakobyan 1978, tav. 23.

<sup>14</sup> Si veda rispettivamente il frammento di Vangelo con la miniatura appartenente alla Scuola del Vaspurakan (sec. XV?), riprodotto in Vardanyan 2012, nr. 7, e il codice Mat. 4841, fol. 3v (anno 1417), dell'artista Astvatsatur riprodotto in Hakobyan 1978, tav. 50.



**Figura 8** *Annunciazione al pozzo*. 1001. Vangelo, ms 7739, fol. 1v. Erevan, Matendaran. Yerevan. © Zakarian 2015, 75, fig. 15

ieraticità, lo sguardo fisso, naso lungo, stretto, unito direttamente alle due arcate sopraccigliari mentre la linea della bocca è rivolta verso il basso. L'espressività è resa più intensa dalle gote rosse, dipinte come due pomelli rossi appena al di sotto degli occhi.

L'angelo è altresì ritratto con le ali chiuse, stese lungo il corpo, diversamente da come si osserva nella maggior parte delle rappresentazioni in cui il messaggero celeste è raffigurato ancora con le ali spiegate, colto nell'atto di planare a terra e di poggiarvi il piede. Tra l'angelo e Maria non c'è nessun tipo di contatto né tanto meno accenno di dialogo: le due figure insieme con il pozzo mantengono ciascuna un proprio spazio e appaiono come tre elementi distinti. La lettura dell'immagine avviene da sinistra verso destra, lo sguardo dell'osservatore si muove in direzione del pozzo su cui si concentra l'attenzione; la fonte presenta quasi la stessa altezza dei due personaggi e alla sua sommità è dipinta una grande croce, quasi a voler sottolineare l'importanza di quel luogo per la storia evangelica.<sup>15</sup>

**15** L'origine del tema dell'Annunciazione al pozzo è molto antica e le prime, rare, rappresentazioni si mostrano solo in due manufatti di epoca paleocristiana: in un medaglione in terra pressata proveniente dalla Terra Santa e nella coperta in avorio che decora il cod. Paris, Biblioteca Nazionale, lat. 9384 (sec. V). Cf. Grabar 1958, tav. 31; Mathews 1984, fig. 8. Il soggetto si sviluppa maggiormente a partire dalla Rinascenza Macedone e verosimilmente anche prima, in epoca pre-iconoclasta, nel contesto della decora-

Nella scena sono presenti tutti gli elementi che permettono di ric collegare l'evento al racconto apocrifo secondo uno stile e uno schema formale molto diverso dal panorama dei manoscritti bizantini.<sup>16</sup>

Nei manoscritti del Vaspurakan, l'Annunciazione al pozzo appare secondo iconografie diverse, che lasciano spazio alla libera creatività dei pittori. Nel fol. 3v del ms Mat. 4841, dipinto dall'artista Astvatsatur e datato al 1417, la scena è dipinta secondo la classica impostazione a registri sovrapposti che caratterizza la produzione manoscritta più tarda dei secoli XIII-XV. La miniatura racchiude in un'unica composizione due momenti diversi della storia apocrifa: Maria è infatti tornata dal pozzo - la brocca è posata su un arredo interno della sua dimora - e riceve l'angelo mentre sta filando la porpora.<sup>17</sup> L'architettura stilizzata sullo sfondo, su cui infatti è poggiata la brocca, rievoca simbolicamente il pozzo dove l'incontro è appena avvenuto, e allo stesso tempo suggerisce che si tratta della seconda visita dell'angelo ricevuta tra le mura domestiche [figg. 9-10].

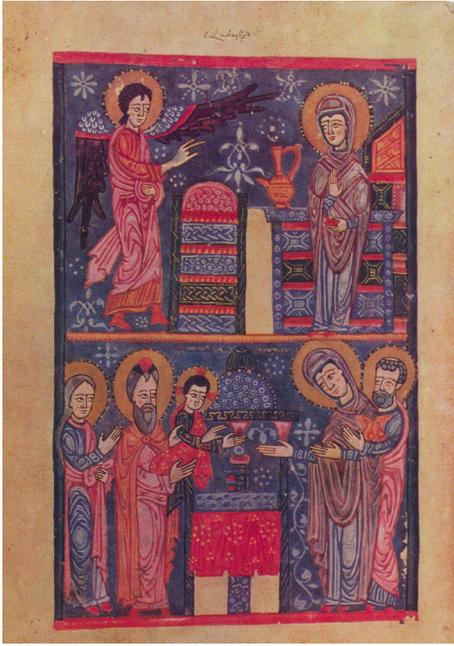
Tale immagine trova corrispondenza nel passo del *Protovangelo di Giacomo*, dove si legge:

Tutta tremante se ne andò a casa, posò la brocca e, presa la porpora, si sedette sul suo scanno e filava. | Ed ecco un angelo del Signore si presentò dinanzi a lei, dicendo: "Non temere, Maria, perché hai trovato grazia davanti al Padrone di tutte le cose, e concepirai per la sua parola". (Moraldi 1994, 131)

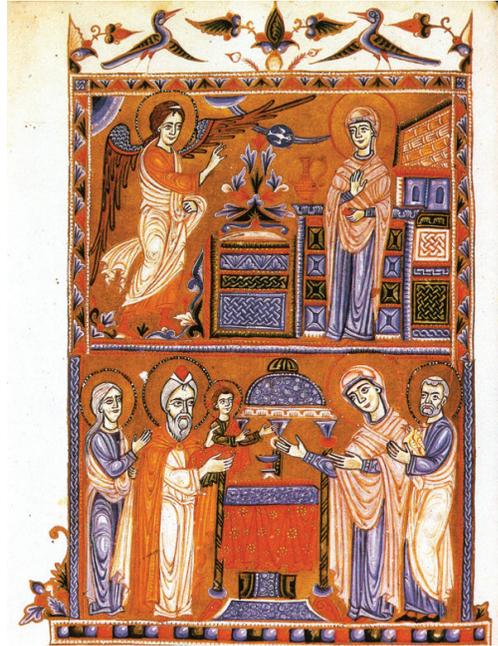
zione musiva; esempi notevoli di questo tema si osservano nei mosaici nella chiesa di San Marco a Venezia (sec. XII) e nella Kayre Camii a Istanbul (sec. XIV), testimonianze queste di una diffusa rappresentazione degli episodi apocrifi nei cicli musivi delle chiese bizantine. In pittura, invece, è soprattutto in Cappadocia che si conservano molteplici esempi tra cui citiamo, in questa sede, la doppia annunciazione dipinta nella Egri tas kilisesi (seconda metà del IX secolo, inizio X), nella valle di Ihlara; qui, il soggetto, viene ripetuto due volte: nella volta nord è dipinta l'apocrifa annunciazione al pozzo, mentre nella volta sud è raffigurata l'annunciazione a Maria secondo i tradizionali schemi iconografici. Cf. Thierry 1963, tavv. 29-30, fig. A.

<sup>16</sup> Si veda come esempio il cod. Parigi, Biblioteca Nazionale, gr. 74, fol. 105v (sec. XI) riprodotto in Omont 1908, tav. 93 e il cod. Parigi, Biblioteca Nazionale, gr. 1208, fol. 159v (prima metà del sec. XII), per cui si rimanda al sito web <https://www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55013447b/f334.item#>.

<sup>17</sup> La stessa iconografia è rappresentata anche nei manoscritti prodotti in Cilicia: un esempio è il codice Mat. 5786, fol. 16v, prodotto a Sis, dall'artista Sargis Pdzak (anno 1336), che mostra una chiara corrispondenza con l'annunciazione dipinta nel ms 4841 della Scuola del Vaspurakan; tale somiglianza riflette un'ampia circolazione dei manoscritti nel territorio della Grande Armenia ma anche al di fuori di essa, e di come fossero presi a modello dagli artisti attivi in *scriptoria* diversi e geograficamente lontani tra loro.



**Figura 9** Astvatsatur, *Annunciazione al pozzo*. 1417. Vangelo, ms 4841, fol. 3v. Yerevan. © Matenadaran. Hakobyan 1978, tav. 50



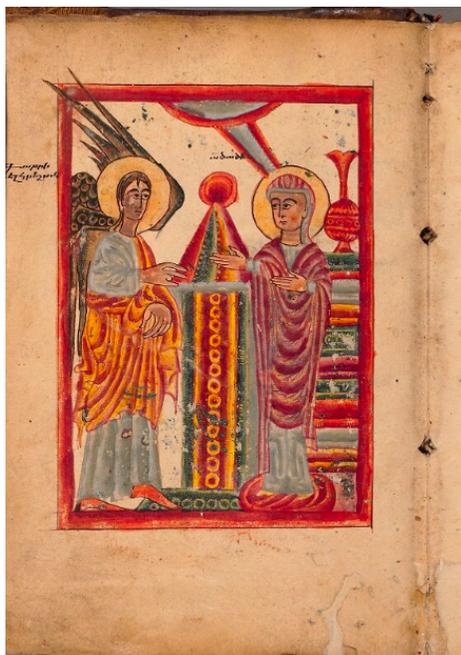
**Figura 10** Sargis Pdzak, *Annunciazione al pozzo*. 1336. Vangelo ms 5786, fol. 16v. Yerevan. © Matenadaran

Ecco che, nel testo, si ritrovano i dettagli della brocca posata in casa e dell'avvento di Gabriele, che nella miniatura compaiono sullo stesso piano in un'unica successione di eventi.<sup>18</sup>

In genere i miniatori di questa Scuola ripetono schemi iconografici semplici e consolidati nel tempo, applicando tuttavia delle varianti a livello stilistico che riguardano ad esempio l'architettura del pozzo, la forma della brocca, i gesti e le espressioni dell'angelo e della Vergine o l'immagine sotto la quale si manifesta lo Spirito Santo.

È proprio quest'ultimo aspetto ad essere particolarmente significativo per il messaggio escatologico che incarna e su cui si concentra l'attenzione degli artisti. Nella tradizione apocriфа armena Maria riceve il Verbo incarnato per via auricolare, ovvero tramite il Suo orecchio, e lo Spirito Santo nella sua immaterialità viene rappresen-

<sup>18</sup> Come evidenziato per primo da Mathews si tratta di un'iconografia nuova, creata nel corso del XIII secolo per combinare insieme il tema dell'Annunciazione al pozzo e la tradizionale Annunciazione. Cf. Mathews 1984, 346.



**Figura 11** Grigor di Aghthamar, *Annunciazione al pozzo*. 1497. Arm. e. 1. Vangelo, fol. 1v.  
© Bodleian Libraries, University of Oxford



**Figura 12** *Annunciazione al pozzo*. 1455. Particolare della miniatura. Vangelo, W. 543. Yerevan, Matenadaran, Vangelo, ms 7456. Baltimora, Walters Art Museum. © Hakobyan 1978, tav. 23

tato dai pittori sotto forma di immagini diverse. Esso appare come una nuvola (Mat. 7456, fol. 4v, anno 1319), una colomba (Baltimora, Walters Art Gallery, W. 543, fol. 5r, anno 1455), un raggio luminoso (Pozzi Gospel, fol. 374v, anno 1437), oppure come uno spicchio di cielo (Bodleian Library, Arm. e. 1, fol. 1v, anno 1497) [figg. 11-12].<sup>19</sup>

Il concepimento uditivo è un dettaglio originale presente solo nel racconto del Vangelo apocrifo dell'Infanzia e che tuttavia non è da ritenersi un'invenzione armena. Come evidenziato da Valentina Calzolari, si possono rintracciare paralleli sia nella letteratura greca che in quella siriana, in particolare nell'opera di Efrem il Siro (anni 306-73), il quale influenza notevolmente l'esegesi armena del V se-

<sup>19</sup> Per la riproduzione delle miniature menzionate si veda rispettivamente Hakobyan 1978, tav. 23; il sito web <https://art.thewalters.org/detail/27956/gospels-4/>; Greenwood, Vardanyan 2006, fig. 374v; il sito web: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/e13a514c-27fa-4320-938b-101658220272/>.

colo e del periodo successivo (Calzolari 2019, 270-2).

La tradizione letteraria della *conceptio per aurem* si rintraccia anche a livello figurativo in entrambi i contesti, armeno e bizantino. Molte sono le rappresentazioni che includono questo dettaglio che compare a partire dall'XI secolo in Occidente per poi diventare più frequente nei secoli successivi, quando si afferma l'immagine dello spirito-colomba. Nelle miniature del Vaspurakan questo motivo iconografico si impone come un elemento caratterizzante dell'Annunciazione al pozzo, sebbene ci siano dei casi in cui il riferimento alla concezione auricolare viene omesso dalla composizione; alcuni esempi sono i mss. Mat. 5511, fol. 1v, anno 1450; Mat. 2929, fol. 5v, anno 1330 e il già menzionato Mat. 6325, fol. 6r, sec. XVI.<sup>20</sup>

Tra le miniature raffiguranti l'Annunciazione particolare è quella dipinta nel fol. 8r del codice Mat. 4125 (anno 1319) decorato dall'artista Arčēš. L'iconografia è singolare poiché non corrisponde all'Annunciazione apocriфа né tantomeno alla tradizionale annunciazione descritta nei Vangeli canonici. Nella composizione Maria appare seduta su un basso sedile e con le mani impegnate a tessere il filo di porpora; accanto a lei, rispettivamente a destra e a sinistra, sono raffigurati due uomini, l'angelo Gabriele e Giuseppe, lo sposo di Maria. Quest'ultimo appare giovane, imberbe e di proporzioni più piccole rispetto alle altre due figure; ha il capo aureolato e tiene in mano il bastone fiorito, attributo che lo contraddistingue.<sup>21</sup> La presenza dello sposo di Maria nella scena dell'Annunciazione è abbastanza singolare,<sup>22</sup> ma pare che nell'arte del Vaspurakan questo esempio non rappresenti un caso isolato.

Nei manoscritti Mat. 4806 (fol. 5r, anno 1306) e 4818 (fol. 1r, anno 1316), dipinti dall'artista Yovsian ritroviamo, nella stessa composizione, Maria, l'angelo, e San Giuseppe che assiste al momento dell'annunciazione. Anche in questi due casi egli ha il capo aureolato, e solo nel ms 4818 l'uomo tiene in mano un bastone; in entrambe le miniature la figura di Giuseppe è accompagnata da una didascalia che recita: *Yusep' astuacahayr* 'Giuseppe padre di Dio', mentre nel codice in esame l'uomo non viene identificato con nessuna iscrizione. Dal punto di

<sup>20</sup> Per la riproduzione di queste miniature si veda Hakobyan 1978, tavv. 56, 77; Zakarian 2015, 227.

<sup>21</sup> Nella nostra miniatura lo sposo di Maria è ritratto secondo un'iconografia antica, diffusa in epoca paleocristiana, che lo vuole giovane e imberbe; in alcuni sarcofagi (secc. IV-VI), infatti, egli è identificato come un uomo di giovane età e nelle vesti di un pastore, mentre in un capitello di epoca romanica dell'abbazia di San Abbondio a Como (sec. XII), Giuseppe appare nel fiore degli anni in una rara immagine che lo vede sostenere affettuosamente Gesù tra le braccia.

<sup>22</sup> Le scene anticamente più rappresentate in cui appare Giuseppe sono: il Sogno e lo sposalizio di San Giuseppe, la Prova delle acque amare, il Viaggio a Betlemme, la Fuga in Egitto, la Natività, la Presentazione al tempio, l'Adorazione dei magi, l'Avvertimento di fuggire in Egitto, la Fuga in Egitto e l'episodio del governatore Afrodisio.



Figura 13 Arčēš. Annunciazione. 1319. Vangelo ms 4125, fol. 8r. Erevan, Matenadaran. © Hakobyan 1978, tav. 27

vista iconografica la miniatura dipinta da Arčēš è interessante poiché non rispetta i canoni tradizionali; la Vergine anziché rivolgere la sua attenzione all'angelo, compie una leggera torsione del corpo per voltarsi verso il suo sposo con il quale instaura una sorta di dialogo che pare escludere l'angelo Gabriele; quest'ultimo, si presenta invece con un rotolo in mano mentre con l'altra compie il gesto di *allocutio* [fig. 13].

### 2.3 Discesa agli inferi

Un altro soggetto riconducibile al racconto apocrifo riguarda la Discesa agli Inferi o come viene chiamata in armeno *džoxoc' awarumn* 'distruzione degli inferi'. La scena è fra le miniature più raffigurate nei manoscritti del Vaspurakan e deriva interamente dal racconto apocrifo del Vangelo di Nicodemo.<sup>23</sup> Come si è accennato si deve per

<sup>23</sup> Geerard 1992, riga 62; II: riga 46; Moraldi 1994; Tayeč'i 1898. Per quanto riguarda i Vangeli canonici è solo nel racconto di Matteo che si fa cenno a questo evento. Cf. Mt 27,50-4.

prima a Sirarpie Der Nersessian, e poi di recente a Lilit Zakarian, il merito di avere posto l'attenzione su alcuni elementi iconografici derivati da questo testo.<sup>24</sup> Nell'apocrifo infatti si narra della discesa di Cristo agli inferi e dei molti dialoghi scambiati tra profeti e patriarchi nell'attesa di risurrezione; la composizione può apparire diversa sulla base delle varianti applicate dall'artista al soggetto.

Nelle opere dei miniaturisti della fine del XIII-XIV secolo, ad esempio, la scena assume un'atmosfera drammatica anziché trionfale, come si vede in alcune rappresentazioni bizantine.<sup>25</sup>

Gli artisti del Vaspurakan prediligono raffigurare l'inferno come un antro buio, nero (Mat. 5511, fol. 7r, sec. XV), oppure con le sembianze di un drago con le fauci spalancate (Mat. 8772, fol. 2v, anno 1391). Di solito il drago viene trafitto dalla croce brandita da Cristo che atterra il mostro; sul ventre dell'animale appaiono seduti e disposti su più file i due progenitori, insieme a un gruppo più o meno vasto di personaggi, fra cui alle volte si riconoscono i profeti Davide e Salomone con il capo coronato. Tale iconografia è tipica del Vaspurakan e si diffuse per la prima volta nella regione attraverso i codici miniati di Zak'aria Ahtamarc'i, artista attivo nel XIV secolo, e che sarà preso come riferimento anche dalla produzione manoscritta dei secoli XV-XVII (Leyloyan-Yekmalyan 2009, 140-3). Una seconda versione iconografica di questo tema compare in alcuni manoscritti dell'artista Yovhannēs Xizanc'i (Mat. 3717, fol. 12v) e di Rstakēs (Mat. 7629, fol. 7v), nei quali Cristo appare senza la croce astile, proteso in avanti nell'atto di afferrare con entrambe le mani i polsi di Adamo e di tirarlo verso di sé [figg. 14-15].

In entrambi i codici, Adamo è ritratto nudo, con la barba e i capelli bianchi; alle sue spalle si scorgono alcuni personaggi, che affiorano da uno sfondo nero con le mani allungate verso il Salvatore. Satana è di solito raffigurato sdraiato a terra con il volto di profilo, i capelli rizzati sulla testa, la bocca spalancata, la pelle a volte chiara e altre scura (Leyloyan-Yekmalyan 2009, 143). Interessante è la miniatura dipinta nel fol. 7v del codice Mat. 5523 proveniente da Ostan e decorato dall'artista Tovma nell'anno 1414. La composizione comprende molti degli elementi appena descritti e allo stesso tempo mostra una serie di dettagli che trovano corrispondenza nel testo del già menzionato Vangelo di Nicodemo; si ritrovano infatti le porte bron-

**24** I manoscritti individuati da Zakarian nel suo studio sono il 4814 (anno 1294), il 4818 (anno 1316), il 6324 (anno 1428) e il 5332 (anno 1357). Secondo la studiosa tali codici riflettono il racconto della discesa di Cristo al limbo descritto negli *Atti di Pilato*. Cf. Der Nersessian 1954; Zakarian 1999, 177-8; Tayec'i 1898, 368-70.

**25** Diversamente dalle tradizionali rappresentazioni bizantine, nelle miniature del Vaspurakan, Cristo è raffigurato senza la mandorla di luce che lo circonda e ne sottolinea la divinità. Tale attributo è invece frequente nelle miniature prodotte in Cilicia, le quali risentono maggiormente l'influenza di Bisanzio e dell'Occidente.

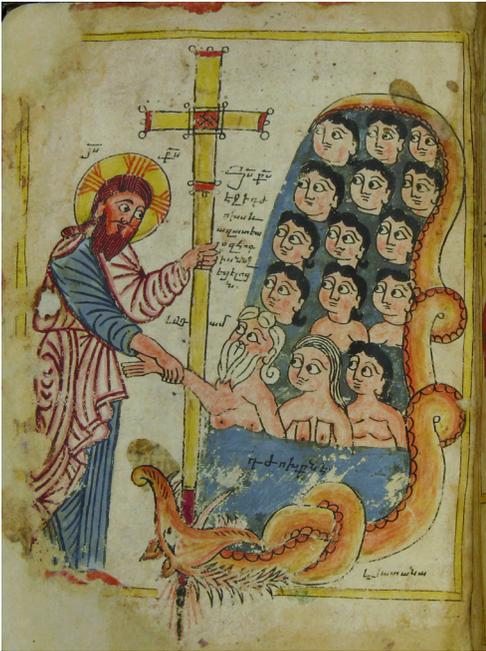


Figura 14 Cèrun, *Discesa agli inferi*. 1391. Vangelo ms 8772, fol. 2v. Erevan, Matenadaran. © Matenadaran



Figura 15 Rstakēs, *Discesa agli inferi*. 1397. Vangelo ms 7629, fol. 7v. Erevan, Matenadaran. © Matenadaran

zee divelte e ridotte in pezzi, i chiavistelli, ma soprattutto si notano due mostruose figure ritratte di profilo e dipinte di colore scuro.<sup>26</sup> Sappiamo infatti da questo apocrifo che le personificazioni dei demoni erano due, Ade e Satana, i quali sono menzionati con nomi diversi a seconda delle fonti interrogate; nel Vangelo apocrifo di Bartolomeo, ad esempio, Satana è chiamato Beliar o Beelzebub mentre Ade è spesso nominato con l'appellativo di Morte.<sup>27</sup> Nella miniatura compare anche una didascalia, collocata poco al di sopra dei due demoni e alle porte dell'inferno e recita: *Yisus K'ristos zdzoxk'n awereac' ew zsatana kapeac'* 'Gesù Cristo ha distrutto l'inferno e ha legato il diavolo (Satana)'. Il testo riporta un altro riferimento descritto negli apocrifi, ovvero che a Satana furono legate, per ordine di Cristo,

<sup>26</sup> «A queste parole, le porte bronzee furono subito infrante e ridotte a pezzi, le sbarre di ferro polverizzate, e tutti i morti, legati in catene, furono liberati e noi con essi. Ed entrò, come un uomo, il re della gloria e furono illuminate tutte le tenebre dell'Adè» (Moraldi 1994, 622).

<sup>27</sup> Geerard 1992, riga 63; Moraldi 1994, 823-64; in particolare, 824 e 834.



**Figura 16**  
Tovma, *Discesa agli inferi*. 1414.  
Erevan, Matenadaran.  
Vangelo ms 5523, fol. 7v.  
© Hakobyan 1978, tav. 49

mani, piedi, collo e bocca con catene ferree; molto spesso infatti il demone è rappresentato dai miniatori con corde o catene strette attorno ai polsi, sdraiato a terra sotto i piedi di Gesù Salvatore.<sup>28</sup> Nel margine superiore della miniatura sono altresì raffigurate due teste leonine, che alludono forse alla presenza negli inferi di altri demoni [fig. 16].<sup>29</sup> In tal senso si menziona il caso di una miniatura in cui Satana è raffigurato insieme a un cane nero; la coppia è accompagnata

**28** «Poi il re della gloria afferrò per il capo l'archisatrapo Satana e lo consegnò agli angeli, dicendo: «Con catene ferree legategli mani e piedi, collo e bocca! Poi datelo in potere dell'Ade dicendo: 'Prendilo e tienilo fino alla mia seconda venuta!'» (Moraldi 1994, 695) (recensione greca II).

**29** Le loro fattezze ricordano certe decorazioni scolpite all'interno di una delle cappelle laterali della chiesa superiore del monastero di Noravank (sec. XIV), nella provincia armena di Vayots Dzor. Il parallelo figurativo con le teste leonine e la miniatura del ms 5523 è stato rilevato da chi scrive durante un soggiorno di ricerca in Armenia compiuto nell'estate 2018. Tale somiglianza conferma il legame con la cultura materiale armena da parte degli artisti del Vaspurakan, i quali molto spesso riproducono nelle loro miniature iconografie ispirate ai tessuti tradizionali, alle abitudini della vita quotidiana o ai rilievi scolpiti di chiese e monasteri.

dall'iscrizione *satana ē ev jagn* 'è Satana e pulcino [figliolo]', che allude al passo evangelico Mt 25,41.<sup>30</sup>

La composizione della discesa agli inferi assume connotazioni diverse anche sulla base dei personaggi presenti all'evento e che l'artista sceglie di rappresentare; ci sono casi, infatti, in cui la scena appare particolarmente affollata, come si osserva nelle miniature dei due manoscritti di Yovsian (si veda *supra*, § 2.2). Nel fol. 14r del ms 4806 insieme a Cristo e al Progenitore Adamo appaiono altre sei figure disposte in fila, ciascuna menzionata da una didascalia che ne riporta il nome: *Adam, Eway, Yovhannēs Mkrtič', Sēt', Abraham, Isahak, Noy* 'Eva, Giovanni Battista, Set, Abramo, Isacco e Noè' [fig. 17].

I volti dei personaggi esprimono tutti un certo stupore, gli occhi sono grandi, neri e con le pupille sgranate. Adamo a capofila protende la mano sproporzionata verso Cristo rimanendo quasi immobile; alle sue spalle c'è Eva, l'unica donna del gruppo, riconoscibile per la foggia della sua tunica blu scuro che le copre anche il capo. Giovanni Battista non indossa la consueta tunica composta da pelli, simbolo della vita ascetica trascorsa nel deserto, ma si identifica per la capigliatura incolta e la barba lunga. Al contrario, il figlio di Adamo ed Eva, Set, si mostra giovane e imberbe, così come Isacco, il figlio di Abramo. Molto interessante è la presenza di Noè, il quale rappresenta uno dei patriarchi biblici più importanti dopo Adamo, e allo stesso tempo è figura che ricopre un ruolo significativo nell'immaginario collettivo armeno. Secondo il racconto biblico, infatti, cessato il diluvio universale fu nel settimo mese che l'arca costruita da Noè si posò sulle cime del monte Ararat (Cf. Gn 8,4). Il patriarca è citato nel Vangelo di Nicodemo, ma anche nella letteratura esegetica armena; nell'omelia di Eliseo Armeno dedicata alla discesa agli inferi Noè viene menzionato da Satana insieme ad altri giusti (Abramo, Isacco, Giacobbe, Abele, Melchisedek), i quali una volta discesi agli inferi non si ribellarono mai fino alla venuta del Signore (Pane 2010, 219). Tutte le figure sono ritratte a mezzo busto, affacciate a una sorta di balconcino sotto cui sono distesi tre grandi demoni dalle sembianze mostruose, nudi, e con profilo ciclopico. I volti grotteschi sono caratterizzati da capelli

**30** «Poi dirà a quelli alla sua sinistra: 'Via, lontano da me, maledetti, nel fuoco eterno, preparato per il diavolo e per i suoi angeli'». Il riferimento nel passo agli 'angeli' del diavolo allude ai suoi figli mostruosi, i quali a seconda delle circostanze iconografiche sono raffigurati come uomini deformi, animali feroci o mostri.

La rappresentazione del cane nel Vangelo sopracitato è da considerarsi un caso particolare, che si discosta dalle figure dannate che di solito sono rappresentate nella scena. La miniatura con la Discesa al Limbo è riprodotta nel testo di Tania Velmans, *Orienti cristiani. Visioni culturali*, dove la dicitura e il numero del codice risultano tuttavia errati. La referenza fotografica identifica l'immagine come il fol. 7r del Parigi, Biblioteca Nazionale, arm. nr. 333, sebbene la miniatura appartenga a un codice diverso. Si tratta di un Vangelo del Vaspurakan di XIV secolo dalla cui immagine non è possibile reperire tuttavia il numero e la sua collocazione. Cf. Velmans 1990, 137, fig. 18; 2017, 80, fig. 70.



Figura 17 Yovsian, *Discesa agli inferi*. 1306. Vangelo ms 4806, fol. 14r. Erevan, Matenadaran. © Matenadaran

lunghe e barba nera a punta, dettagli figurativi che ricordano i profili dei sovrani assiri scolpiti a bassorilievo. La stessa capigliatura simile a un cono ricorda un certo tipo di copricapo appartenente al costume assiro, il *kirbase*, dalla linea cilindrica, semplice e in alcuni casi riccamente ornato. Nello spazio orizzontale entro cui sono ritratti i tre demoni si notano anche le porte divelte dell'inferno, elemento ricorrente nella maggior parte delle rappresentazioni canoniche [fig. 18].

La stessa originalità viene espressa da Yovsian in modo ancora più accentuato nel secondo manoscritto, il Mat. 4818, fol. 12r. La scena si sviluppa su tutta la superficie della pagina senza limitazioni spaziali imposti da una cornice. Diversamente dall'immagine precedente, i personaggi ritratti nell'Ade sono notevolmente aumentati: si osserva un gruppo di ben trentanove figure disposte su quattro file, fra cui si riconoscono solo tre personaggi, Adamo, Eva e Giovanni Battista. I progenitori occupano i primi due posti della prima fila; Adamo allunga e afferra la mano di Cristo; Eva è l'unica donna del gruppo e si riconosce per l'abito che indossa, leggermente accollato; Giovanni Battista è la prima figura in alto a sinistra dell'ultima fila, contraddistinto dalla capigliatura ondulata, simile a dei raggi solari, e il suo corpo è invece coperto dalle due porte scardinate degli inferi. Le trentanove figure sono tutte a mezzo busto e con lo sguardo fisso rivolto verso Cristo. Nello spazio sottostante il gruppo dei defunti sono raffigurati diciotto demoni, i quali appaiono stesi a terra, tutti con il volto di profilo caratterizzato da un grande occhio ciclopico in



Figura 18 Yovsian, *Discesa agli inferi*. 1316. Vangelo ms 4818, fol. 12r. Erevan, Matenadaran © Matenadaran

mezzo alla fronte, capelli lunghi neri ed espressione grottesca. Essi sono stesi entro uno spazio campito con una tinta verdastra, che tende al marrone, scelta verosimilmente dall'artista per accentuare il senso di profondità degli inferi. Tali figure, così disposte, si mostrano come la continuazione della Resurrezione di Cristo miniata nella pagina precedente (fol. 11v), dove il sepolcro, anziché mostrarsi vuoto con solo il lenzuolo e il sudario steso a terra, presenta insolitamente al suo interno delle figure addormentate.

## 2.4 Dormizione di Maria

Un breve paragrafo sull'iconografia di questo soggetto è stato dedicato da Nira Stone nello sopracitato *Apocryphal Stories in Armenian Manuscript*. La studiosa descrive le caratteristiche generali della composizione sottolineando per prima la predilezione degli artisti armeni per il tema della Dormizione.<sup>31</sup>

Per quanto riguarda le fonti gli ultimi istanti della vita della Vergine non vengono raccontati dai Vangeli canonici nei quali, dopo la Pen-

<sup>31</sup> Gli unici due esempi riportati dalla Stone sono il manoscritto Gerusalemme, Patriarcato Armeno, nr. 1973 (anno 1346), prodotto in Cilicia, e il celebre *Vangelo di Targmanchats*, Mat. 2743 (anno 1232). Cf. Stone 2019, 99, figg. 7.6-7.

tecoste, Maria sembra sparire dalla narrazione. È possibile rintracciare il racconto della sua morte nei testi apocrifi noti con il nome di *Transitus Mariae Virginis*; fra questi, il più antico è il testo attribuito a San Giovanni il Teologo, ossia l'Evangelista, intitolato *Dormitio Mariae* (sec. V), che acquisisce particolare popolarità in Oriente.<sup>32</sup> Da questo scritto ne deriva anche una versione in armeno, la cui narrazione è conservata in una serie di manoscritti collocabili fra il XII e il XIX secolo, custoditi tra la Biblioteca dei Padri Armeni Mechitaristi di Vienna e Venezia, il Matenadaran di Erevan e la Biblioteca Nazionale di Parigi.<sup>33</sup> La *Dormitio Mariae* armena differisce dalla *Dormitio Mariae* greca per l'aggiunta di numerosi dettagli narrativi, i quali appaiono diversi in base alla versione del racconto presa in considerazione dagli artisti del Vaspurakan per dipingere le loro miniature.<sup>34</sup> La storia racconta che dopo l'ascensione di Gesù, Maria, riceve da un messaggero celeste l'annuncio della sua morte ed ella vi si prepara sia fisicamente che spiritualmente, pregando il Figlio di venire a prendere personalmente la sua anima. Il momento del racconto prediletto dagli artisti armeni è senz'altro il momento del funerale della Vergine, dove la bara fu trasportata dai dodici apostoli giunti ciascuno dai loro luoghi di missione a Gerusalemme. Durante il corteo funebre si verificano attacchi da parte dei giudei, i quali vogliono impadronirsi del corpo della Vergine e bruciarlo; celebre è l'episodio dell'ebreo di nome Jefonia il quale tenta di afferrare il corpo della Vergine ma viene bloccato miracolosamente da un angelo invisibile che gli taglia le mani con una spada [fig. 19].<sup>35</sup> Tale episodio è comune a entrambe le tradizioni pittoriche, sia quella armena che bizantina, dove l'ebreo è rappresentato di fronte al corpo della Vergine, con le braccia tagliate e le mani ancora attaccate al suo catafalco oppure a mezz'aria. Tuttavia è nel contesto della miniatura armena che si evidenzia una predilezione per questo episodio, il quale molto spesso è inserito all'interno della composizione non come episodio secondario ma piuttosto come evento che sottolinea l'incorruttibilità del corpo di Maria. Di solito nelle miniature del Vaspurakan

**32** Geerard 1992, 74-96 (*Dormitiones armeniacae*, 92-4); Van Esbroeck 1981, 265-85; Mimouni 1995, 319-44, in particolare 322 nota 14; Shoemaker 2014, 538-50.

**33** Per l'elenco di questi manoscritti si rimanda a Mimouni 1995, 322 nota 14.

**34** Cf. Vetter 1902, 321-49; in particolare § 22, 344. I dettagli iconografici riportati di volta in volta nelle miniature riflettono la ricchezza narrativa del *Transitus armeno*, il quale non è una traduzione fedele del testo nella sua versione greca o siriana, ma piuttosto un'interpretazione assai libera di entrambi i racconti. Diversamente dagli scritti conosciuti sulla Dormizione e l'Assunzione di Maria, la versione armena è assai limitata nella narrazione degli avvenimenti riguardanti la morte e i funerali della Vergine; il racconto è infatti sostituito da un lungo discorso ascetico sulla verginità di Maria di carattere monastico. Cf. Mimouni 1995, 325.

**35** L'identità del personaggio è fornita dal racconto della *Dormitio Mariae* di Giovanni il Teologo, diversamente dalla versione armena in cui il nome dell'ebreo non viene menzionato.



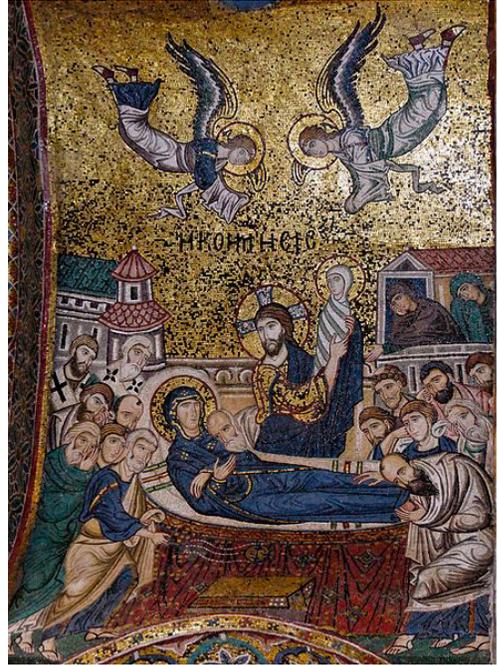
Figura 19 Sec. XV. Vangelo, ms 197. Vienna, Biblioteca dei Padri Mechitaristi. © Buschhausen 1976



Figura 20 Koimesis. Sec. X. Icona in avorio. New York, Metropolitan Museum



**Figura 21** Cèrun, *Dormizione della Vergine*. 1391. Vangelo ms 8772, fol. 3r. Erevan, Matenadaran. Yerevan. © Hakobyan 1978, tav. 40



**Figura 22** *Dormizione della Vergine*. Sec. XII. Mosaico. Palermo, Chiesa della Martorana, volta occidentale. © Autore

l'angelo con la spada è poco rappresentato e questo trova una chiara corrispondenza nella versione armena della *Dormitio Mariae*, in cui non si fa menzione dell'entità celeste.<sup>36</sup> In generale la composizione della scena aderisce ai canoni bizantini e l'iconografia si mostra in sintonia con alcune delle più celebri rappresentazioni di questo soggetto, come ad esempio si nota nell'icona in avorio, di manifattura verosimilmente bizantina, datata al X secolo e conservata al Metropolitan Museum di New York; nei mosaici della chiesa della Martorana a Palermo (sec. XII) o in alcune pitture rupestri della Cappadocia, come nella Aynalı kilise a San Giovanni a Güllu Dere o nella Yılanlı kilise nella Valle di Ihlara [figg. 20-1].

**36** L'angelo appare quasi sempre nel contesto della miniatura ciliciana, come si nota ad esempio nel codice Mat. 5786, fol. 266r, decorato da Sargis Pdzak (anno 1336), ma anche nel già citato taccuino di modelli per miniatori armeni conservato nella Biblioteca dei Padri Mechitaristi di San Lazzaro a Venezia (ms 1434, fol. 31r) (Der Nersessian 1973, 119, fig. 439).

Tuttavia esistono anche delle raffigurazioni che presentano un numero ridotto di personaggi e un'iconografia che si discosta dallo schema tradizionale, come la dormizione miniata nel fol. 3r del ms Mat. 8772 (anno 1391), decorato dal pittore Cērun [fig. 22]. Al centro, avvolta in un sudario bianco,<sup>37</sup> la Vergine viene adagiata su un letto da due apostoli, *Petros aṙak'ealn* 'Pietro apostolo' e *Yo[v]h[ann]ês tay(?)* 'Giovanni Evangelista', riconoscibili grazie alle iscrizioni; poco al di sotto, quasi in un registro separato, l'ebreo che tenta di sabotare il feretro è ritratto con una mano già tagliata, che rimane appesa a un lembo del lenzuolo della Vergine. Nella porzione superiore della miniatura ci sono Gesù Cristo e 'l'angelo Gabriele' *Gabriêl hreštakn* che trasporta 'l'anima di Maria bambina' *Hogin ê Sowrb Astowacacnin*; le tre figure sono tutte accompagnate da una serie di didascalie che ne indicano i nomi e spiegano le azioni dei personaggi, come quella posta accanto a Cristo che recita 'Il Figlio unigenito venuto all'assunzione di sua madre Maria Santa Madre di Dio' *Ordin Miacin ekeal i p'oxowmn mawrn iwr[oy] Mariamow sowrb Astowacacnin*. Poco al di sopra del corpo di Maria si legge, 'Dormizione della benedetta Santa Madre di Dio' *Nñowmn amenawrhneal sowrb Astowacacnin*.

Diversamente dalle miniature esaminate finora si nota qui un abbondante uso della parola scritta, che funge da supporto didattico alle figure e allo stesso tempo è parte integrante dell'iconografia. Le didascalie diventano un tutt'uno con le immagini e definiscono il carattere della produzione miniata di questa Scuola, la quale si contraddistingue proprio per il legame stringente che instaura tra i soggetti raffigurati e la scrittura a loro associata. La lettura dell'immagine deve dunque essere necessariamente compiuta tenendo conto delle fonti scritte prese come riferimento dagli artisti per realizzare un determinato soggetto, che spesso può mostrare una composizione inconsueta, che si distacca dagli schemi figurativi tradizionali provocando un certo spaesamento nell'osservatore.

Si tratta di un fenomeno abbastanza comune per la produzione di questa Scuola che non riguarda solo le iconografie, ma anche lo stile con la quale sono rappresentate; i miniatori infatti alternano modelli derivati dall'arte paleocristiana a modelli provenienti dalla cultura persiana e araba attingendo alle tradizioni e alla moda dei popoli stranieri che nel corso dei secoli si sono stanziati sul territorio del Vaspurakan.

<sup>37</sup> Nell'iconografia canonica la Vergine indossa il *maphorion*, mentre nella miniatura in oggetto è avvolta in un sudario bianco che le lascia scoperto solo il volto.

## Bibliografia

- Buschhausen, H. (1976). *Nkarazard haykakan jer'agirner Mxit'arean Miabanut'ean i Vienna*. (I manoscritti armeni illuminati della Congregazione dei Mechitaristi a Vienna). Wien: Mechitharisten-Buchdruckerei.
- Calzolari, V. (2019). «Mary and Eve: The Permanence of the First Mother in Armenian Apocryphal Infancy Gospels». Gislon Dopfel, C.; Foscati, A.; Burnett, C., *Pregnancy and Childbirth in the Premodern World. European and Middle Eastern Cultures, from Late Antiquity to the Renaissance*, vol 36. Turnhout: Brepols Publisher, 249-84.
- Der Nersessian, S. (1954). «An Armenian Version of the Homilies on the Harrowing of Hell». *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 203-24.
- Der Nersessian, S. (1963). *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*. Washington, DC: Freer Gallery of Art; Smithsonian Institution.
- Der Nersessian, S. (1973). *Études byzantines et arméniennes. Byzantine and Armenian Studies*. 2 voll. Louvain: Imprimerie orientaliste.
- Der Nersessian, S. (1993). *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, vol. 2. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Pub Service.
- Diez, E.; Demus, O. (1931). *Byzantine mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Geerard, M. (1992). *Clavis Apocryphorum Novi Testamenti (Corpus Christianorum)*. Turnhout: Brepols Publisher.
- Grabar, A. (1958). *Ampoules de Terre Sainte*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Hakobyan, H.; Kazarian, V.; Mat'evosyan, A.S. (1978). *Armenian Miniature. Vaspurakan*. Yerevan: Sovetakan Grogh Publishing House.
- Hakobyan, H. (1979). «Girə Vaspowrakani manrankarč' owt'yan mej (La scrittura nelle miniature del Vaspurakan)». *Lraber*, 9, 87-97.
- Hakobyan, H. (2020). «Foremother Eve in the Nativity of Christ According to Some Armenian Miniature Paintings from the 13th-14th Centuries». *Orientalia Christiana Periodica*, 2, 519-28.
- Kiwrtsean, Y. (1951). *Xizani Dproc'in gričner'nern u manrankarč'nerë ew irenc' yišatakannerë* (I copisti e i miniatori della Scuola di Xizan e i loro colofoni). Paris: Araxes.
- Kouymjian, D. (2015). «Some iconographical questions about the Christ Cycle in Armenian manuscripts and early printed books». *Orientalia Ambrosiana*, 4, 121-41.
- Leyloyan-Yekmalyan, A. (2009). *L'art du livre au Vaspurakan, XIVe-XVe siècles: études des manuscrits de Yovhannês Xizanc'i*. Paris: Peeters, 140-3.
- Leyloyan-Yekmalyan, A. (2014). «L'influence des textes apocryphes de La Pénitence d'Adam et du Livre d'Adam, sur l'iconographie du Baptême, dans la miniature arménienne du Vaspurakan». Amsler, F.; Frey, A.; Kaestli, J.D.; Rey, A.L. (éds), *La Vie d'Adam et Ève et les traditions adamiques = Actes du quatrième colloque international sur les littératures apocryphes juive et chrétienne* (Lausanne-Genève, 7-10 janvier 2014). Lausanne: Éditions du Zèbre, 367-75, pls. X-XVII.
- Leyloyan-Yekmalyan, A. (2017). «Deux modèles insolites d'iconographie de la Pentecôte dans la miniature du Vaspurakan des XIVe-XVe siècles». *Revue des Études Sud-Est Européennes*, 52(1-4), 91-105.
- Mathews, F.-T. (1984). «The Annunciation at the Well. A Metaphor of Armenian Monophysitism». Samuelian, T.; Stone, M.E. (eds), *Medieval Armenian Cul-*

- ture. Chico: Scholars Press, 343-56. University of Pennsylvania Armenian Text and Studies 6.
- Mathews, F.T.; Wieck, R.S. (1994). *Treasures in Heaven. Armenian Illuminated Manuscripts*. Princeton: Princeton University Press, 185-6, pl. 25, cat. 54.
- Mathews, T.F.; Sanjian, A.K. (1991). *Armenian Gospel Iconography. The Tradition of the Glajor Gospel*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Manukyan, S. (2018). «P'orjowt' yownə Ĵrov tesarani k' nnowt' yownə haykakan ew kapadovkyan ôrinaknerov». *Papers of the III Youth Conference* (Yerevan, 28-30 November 2017). Yerevan: "ARMAV" publishing house, 343-56.
- Mimouni, S.C. (1995). «Dormition et Assomption de Marie. Histoire des traditions anciennes». *Théologie historique*, 98.
- Moraldi, L. (1994). *Apocrifi del Nuovo Testamento*, vol. 1. Casale Monferrato: Piemme.
- Omont, H.-A. (1908). *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle: reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale*, vol. 2. Paris: Berthaud Frères, pl. 93.
- Pane, R. (2010). *Eliseo l'Armeno. Omelie sulla passione, morte e risurrezione del Signore*. Roma; Bologna: Edizioni San Clemente; Edizioni Studio Domenicano.
- Potarean, N. (1974). *Mayr C'uc'ak Hayere'n Jer' agrac' Srboc' Yakobeanc'* (Catalogo dei manoscritti armeni del monastero di San Giacomo). Gerusalem: Tparan Srboc' Yakobeanc', 502-5.
- Sirianian, A. (2009). «Un innario armeno (S'araknoc') dell'anno 1580 al Pontificio Collegio Armeno di Roma». *Rivista di Storia della Miniatura*, 13, 190-206.
- Shoemaker, S.-J. (2014). «Apocalyptic Traditions in the Armenian Dormition Narratives». Bardakjian, K.; La Porta, S. (eds), *The Armenian Apocalyptic Tradition: A Comparative Perspective*. Leiden: Brill, 538-50.
- Stone, N. (1999). «Apocryphal Stories in Armenian Manuscripts». Calzolari Bouvier, A.; Kaestli, J.; Outtier, B. (éds), *Apocryphes arméniens: transmission, traduction, création, iconographie = Actes du Colloque international sur la littérature apocryphe en langue arménienne* (Genève, 18-20 septembre 1997). Lausanne: Éditions du Zèbre, 161-9.
- Stone, N. (2019). «Apocryphal Stories in Armenian Manuscript». Stone, M.E.; Be-reznyak, A. (eds), *Studies in Armenian art: collected papers*. Leiden: Brill, 89-104.
- Tayec'i, E. (1898). *T'angaran haykakan hin ew nor dpruteanc', II: Ankanon girk' nor ktakaranac'* (Tesori dell'antica e recente letteratura armena. Libri apocrifi del Nuovo Testamento). Venetik: Tparani S. Lazaru.
- Terian, A. (2008). *The Armenian Gospel of the Infancy with Three Early Versions of the Protevangelium of James*. Oxford: University Press.
- Thierry, N.; Thierry, M. (1963). *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce: Région du Hasan Dađi*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Trombi, U. (2007). *Romano il Melode. Kontakia*, 1. Roma: Città Nuova, 123.
- Van Esbroeck, M. (1981). «Les textes littéraires sur l'Assomption avant le Xe siècle». Bovon, F. et al. (éds), *Les Actes apocryphes des apôtres. Christianisme et monde païen*. Genève: Labor et Fides, 265-85.
- Vardanyan, E. (2012). *Reflections of Armenia: manuscripts and religious art: selection of artefacts from French collection*. Paris: ACHCByz, no. 7, 43.
- Velmans, T. (1990). «Les miniatures inédites d'un manuscrit Arménien de la région du Vaspourakan (XIVe siècle) à la Bibliothèque nationale de Paris». *Cahiers archéologiques*, 38, 123-58.
- Velmans, T. (2017). *Orienti cristiani. Visioni culturali*. Milano: Jaca book.

- Vetter, P. (1902). «Die armenische Dormitio Mariae». *Theologische Quartalschrift*, 84, 321-49.
- Zakarian, L. (1999). «La miniature du Vaspurakan et les apocryphes». Calzolari Bouvier, A.; Kaestli, J.; Outtier, B. (éds), *Apocryphes arméniens: transmission, traduction, création, iconographie = Actes du Colloque international sur la littérature apocryphe en langue arménienne* (Genève, 18-20 septembre 1997). Lausanne: Éditions du Zèbre, 176-8.
- Zakarian, L. (2015). *Miniature Armene: collezione di Matenadaran*. Erevan: Nairi
- Zanone, R. (2019). «Nuove considerazioni su una miniatura del ciclo della Passione di Cristo del pittore Yovsian: Il Consiglio dei sacerdoti ebrei (Erevan, Matenadaran, mss. 4806 e 4818)». *Rassegna degli Armenisti Italiani*, 35-45.