

# ANNALI

VOLUME

75



NAPOLI 2015

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”

**ANNALI**

Sezione orientale  
AION (or)

DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO

Redazione AION (or)

Palazzo Corigliano, Piazza S. Domenico Maggiore 12 – 80134 Napoli (IT)  
Tel. (+39) 081 6909774/775 – Fax (+39) 081 5517852  
annas@unior.it; www.daam.pubblicazioni.unior.it

*Direttore:* Gianfrancesco Lusini

*Vice Direttore:* Natalia L. Tornesello

*Comitato di Redazione:*

Roberta Giunta, Giancarlo Lacerenza, Gianfrancesco Lusini, Natalia L. Tornesello.

*Consiglio Scientifico:*

Marilina Betrò (Università di Pisa), Salem Chaker (Aix-Marseille Université – INALCO, Paris), Riccardo Contini (Università degli studi di Napoli “L’Orientale”), Irmela Hijiya-Kirschner (Freie Universität Berlin), Birgit Kellner (Universität Heidelberg), Rudolf Leger (Goethe-Universität, Frankfurt am Main), Ulrich Pagel (SOAS, London), Robert Rollinger (Universität Innsbruck), Adriano Rossi (Università degli studi di Napoli “L’Orientale”), Maurizio Tosi (Università di Bologna), Roberto Tottoli (Università degli studi di Napoli “L’Orientale”), Wang Xiaoming (Shanghai University – East China Normal University, Shanghai).

---

Prezzo del presente volume: UE € 90,00; altri Paesi € 110,00

Abbonamento annuale: UE € 90,00; altri Paesi € 110,00

*Per informazioni su ordini e abbonamenti:*

Arbor Sapientiae Editore S.r.l.

Via Bernardo Barbiellini Amidei, 80 – 00168 Roma

Tel. (+39) 06 83798683; (+39) 3468424032

www.arborsapientiae.com

info@arborsapientiae.com; ordini@arborsapientiae.com

ISSN 0393-3180

© Università degli studi di Napoli “L’Orientale”

---

Autorizzazione del Tribunale di Napoli B. 434/63 del 16-1-1964

---

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

---

# ANNALI

VOLUME

75

NAPOLI 2015

In copertina: Archivio Provinciale dei Cappuccini Lombardi, Milano, ms. 191 E 004, f. 2<sup>v</sup> (per gentile concessione; foto L. Mazzei)

## INDICE

### Articoli

BELLO S.Y. AL-HASSAN, Further Observations on <i>-k-Suffixation</i> in Hausa: Nouns and Verbs .....	1
TILMAN MUSCH, Snakes, Spirits and Healers in the Middle Dallol Bosso (Western Niger). A Classificatory Approach .....	17
LORENZA MAZZEI, Nuove acquisizioni intorno alla storia della miniatura in Etiopia. Materiali dall'Archivio Provinciale dei Cappuccini Lombardi e dalla Biblioteca Franciscana di Milano.....	31
GIANFRANCESCO LUSINI, Ripristino e integrazione di un documento storico in gə'əz: Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, ms. Martini etiop. 1 .....	55
CLAUDIA TAVOLIERI D'ANDREA, Adulis nella <i>Storia ecclesiastica</i> di Giovanni di Efeso .....	77
R.K.K. RAJARAJAN, Pallava Vestiges in South Pennāru Basin .....	101
SHYAM MANOHAR PANDEY, Sufi Dimensions in Malik Muhammad Jāyāsī's <i>Padmāvat</i> .....	119
MAURIZIO RIOTTO, <i>And Thou Shalt be a Dispersion in All Kingdoms of the Earth: The Korean Diaspora</i> in South-Korean Scholarship .....	143
GALA MARIA FOLLACO, Close yet Far: Fractured Identities in Nagai Kafū's American Writings .....	173

### Note e Discussioni

GIANFRANCESCO LUSINI, Il 'paesaggio ecclesiastico' in Etiopia. Riflessioni intorno a un recente contributo .....	193
ROMOLO LORETO, Preliminary Report of the 2014 Excavation Season at BMH2 (Bimah, Sultanate of Oman) .....	207
MARIA VITTORIA FONTANA, The Umayyad 'Cruciform' Domed Halls at Kūfā and 'Ammān Compared with the Plans of the Sasanian Fire Temples ( <i>čahār tāqs</i> ) .....	215

### Recensioni

Gian Claudio Batic, <i>A Grammatical Sketch of Bure</i> (Sergio Baldi) .....	223
--	-----

Sina Tezel, <i>Arabic Borrowings in Šūrayt/Ṭūrōyo within the Framework of Phonological Correspondences in Comparison with other Semitic Languages</i> (Riccardo Contini) .....	224
Rainer Voigt (hrsg./ed.), »Durch Dein Wort ward jegliches Ding!« »Through Thy Word All Things Were Made!« 2. Mandäische und samaritanistische Tagung / 2 <sup>nd</sup> International Conference of Mandaic and Samaritan Studies. Zum Gedenken an Rudolf Macuch (1919-1993) (Riccardo Contini) .....	227
Giovanni Garbini, <i>Il poema di Baal di Ilumilku</i> (Alfredo Criscuolo) .....	231
Claudine Salmon, <i>Ming Loyalists in Southeast Asia. As Perceived through Various Asian and European Records</i> (Oliviero Frattolillo).....	232
Angela Schottenhammer (ed.), <i>Tribute, Trade and Smuggling. Tributo, Comercio y Contrabando. Commercial, Scientific and Human Interaction in the Middle Period and Early Modern World. Interacciones Comerciales, Científicas y Humanas en el Mundo de la Edad Media y Moderna</i> (Ubaldo Iaccarino) .....	234
<b>Libri ricevuti</b> .....	237

LORENZA MAZZEI

**Nuove acquisizioni intorno alla storia della miniatura in Etiopia.  
Materiali dall'Archivio Provinciale dei Cappuccini Lombardi  
e dalla Biblioteca Franciscana di Milano**

1. *Introduzione*

Numerose biblioteche italiane possiedono fondi di manoscritti etiopici, di diversa ampiezza e consistenza, assemblati nel tempo grazie all'interesse, o alla semplice curiosità, di viaggiatori, studiosi, diplomatici, missionari.<sup>1</sup> Accanto a raccolte notissime per quantità e qualità degli oggetti – su tutte quelle della Biblioteca Vaticana<sup>2</sup> e dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Strelcyn 1976) – molte altre istituzioni librarie e museali, pubbliche e private, possono vantare di aver incamerato, per acquisto, dono o lascito, manoscritti *gə'əz*, che sono andati a costituire o arricchire rilevanti patrimoni codicologici, in alcuni casi rimasti fino ad oggi pressoché sconosciuti o assai poco noti. All'interno di ciascun fondo un interesse particolare, non esclusivamente filologico, meritano quei manoscritti liturgici che presentano un corredo illustrativo di immagini che possiamo genericamente definire 'miniature', se non dal punto di vista tecnico,<sup>3</sup> almeno per la loro più ampia funzione di decorazione del codice e di commento visuale della parola scritta.

---

<sup>1</sup> Il primo censimento dei manoscritti etiopici conservati in Italia è stato quello di Zanutto (1932: 75-116), ancora valido per molti aspetti. Sessant'anni più tardi, un aggiornamento dei dati è stato fornito dal repertorio di Beylot, Rodinson (1995). Importanti riflessioni sul metodo e le finalità della catalogazione dei manoscritti etiopici – con ampi riferimenti a quelli conservati in Italia – si trovano in Bausi (2004, 2007, 2014).

<sup>2</sup> Con diversi fondi, alcuni in via di catalogazione, per cui citiamo solo quelli già descritti, ovvero i Vaticani Etiopici (Grébaud, Tissérant 1935, 1936) e i Comboniani Etiopici (Raineri 2000); per il fondo Cerulli Etiopici si può consultare solo l'inventario pubblicato in Cerulli (2004).

<sup>3</sup> In Etiopia non è documentato l'uso di decorare le lettere iniziali di opere e capitoli trasmesse dai manoscritti. Caratteristica, invece, è la decorazione di frontespizi e prime pagine con ornamenti nastriformi e intrecci geometrici di linee colorate, chiamati *haräg* (letteralmente «vitticcio»), che evocano l'immagine mentale di una struttura architettonica molto stilizzata, come una porta o una finestra (Balicka-Witakowska 2005c).

La storia dell'arte dell'illustrazione dei manoscritti gə'əz è una disciplina relativamente giovane, nel senso che, pur essendo noti da tempo i problemi che pone, solo da pochi decenni ad essa è stata applicata una griglia concettuale e metodologica coerente.<sup>4</sup> Considerata a lungo un'espressione minore della creatività artistica d'Etiopia, specie se rapportata ad altre più 'suggestive' manifestazioni figurative,<sup>5</sup> essa è stata inizialmente assai sottovalutata e ha costituito l'oggetto di studi notevoli, ma saltuari e asistematici.<sup>6</sup> Solo a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, l'attenzione degli studiosi è cresciuta, da quando è apparso chiaro che alcune illustrazioni trasmesse dai più antichi manoscritti etiopici potevano gettare una luce di conoscenza su antichissimi cicli di miniature d'età paleocristiana e tardoantica.<sup>7</sup> Datazioni approssimative (e talora impressionistiche) dei manufatti, basate su valutazioni prive di riscontri oggettivi, sono state progressivamente sostituite dalla coerente ricerca di elementi caratterizzanti epoche e forme artistiche (Mercier 2000a), temi iconografici,<sup>8</sup> 'scuole' di pittura,<sup>9</sup> codici di particolare pregio e significato<sup>10</sup> e – nei

<sup>4</sup> Il merito maggiore dell'avvio di questa operazione scientifica va ascritto senz'altro a Stanislaw Chojnacki che in mezzo secolo di ricerche e pubblicazioni ha contribuito più d'ogni altro alla creazione di uno specifico filone di studi; si veda, almeno, la sintesi insuperata di temi e motivi fornita in Chojnacki (1983).

<sup>5</sup> Quali le chiese, con i loro *māqdās* riccamente decorati (Bosc-Tiessé, Wion 2005), le icone portative, oggetto di una religiosità quotidiana e domestica (Chojnacki 2000), e le croci, che per la loro straordinaria varietà tipologica e formale sono i manufatti etiopici più universalmente noti (Chojnacki 2006; Di Salvo 2006).

<sup>6</sup> Si veda, ad es., Conti Rossini (1927), ma si tenga anche presente la singolare personalità scientifica di Ugo Monneret de Villard che, nel corso delle sue ricerche, caratterizzate da uno spettro d'interessi straordinariamente vasto, guardò costantemente alle illustrazioni dei manoscritti etiopici per studi sul contatto fra Etiopia e mondo artistico cristiano medievale, come dimostrano ampiamente alcuni suoi studi (Monneret de Villard 1939, 1947).

<sup>7</sup> Come nei casi ben noti del ciclo di tre immagini a tutta pagina che introduce i più antichi Evangelieri etiopici fin qui noti, la cui iconografia sarebbe in rapporto col culto prestato ai *loca sancta* di Gerusalemme in età protobizantina (secondo le argomentazioni di Lepage 1987; cfr. ora Lepage, Mercier 2012), e delle cornici in cui s'iscrivono i *Canoni di Eusebio*, per le quali rimandiamo almeno a Bausi (1998-2002); per le illustrazioni degli Ottateuchi etiopici e il loro possibile impiego in funzione comparativa per la ricostituzione di iconografie 'mediterranee' e bizantine della fase artistica preiconoclasta, si vedano i densissimi lavori di Fiaccadori (1993, 1994).

<sup>8</sup> Citiamo, a titolo d'esempio, il tema della Crocifissione senza l'immagine di Gesù crocifisso, che a lungo ha impegnato gli studiosi per le sue possibili implicazioni dottrinarie, prima che ne venisse persuasivamente mostrato il collegamento ai *souvenirs* di pellegrinaggi a Gerusalemme in età tardoantica (Balicka-Witakowska 1997).

<sup>9</sup> Nel senso di specifiche declinazioni figurative e cromatiche di temi iconograficamente di per sé fissi e immutabili, promosse e coltivate all'interno di 'circuiti' di *scriptoria* monastici in collegamento fra di loro, come i *däqiqä ewosstatewos* o i *däqiqä asṯifanos*, secondo le conclusioni di Heldman (1989).

<sup>10</sup> Come lo straordinario Salterio BnF Abb. 105 (= Conti Rossini 19), fatto copiare da Bölen Sägäd, 'aqasən (governatore) della provincia eritrea del Särawe, e databile all'anno 1476/77, il



casi più fortunati – singole personalità di artisti (Heldman 1994).<sup>11</sup> Lo scopo principale di questo tipo d'indagine, ovviamente, resta la collocazione cronologica dei manufatti, attraverso la comparazione empirica tra un manoscritto illustrato sicuramente ascrivibile a un determinato momento storico e un numero indefinito di altri pezzi sprovvisti di qualsiasi elemento di datazione, ma assimilabili per la fattura delle illustrazioni a quello datato con certezza.<sup>12</sup>

Per questo, è un fatto del tutto evidente – e tale da non richiedere ulteriori, particolari giustificazioni – che un'operazione di grande utilità è quella di incrementare il repertorio delle immagini conosciute, attraverso lavori di 'scavo' all'interno di fondi precedentemente ignoti (o ignorati). In questo solco scientifico s'inserisce la ricerca che qui presentiamo e che si colloca in un ambito di studi, quelli dell'etiopistica classica, che all'Orientale di Napoli sono di casa da quasi un secolo. Il progetto, ambiziosamente denominato *Catalogo dei manoscritti etiopici illustrati e datati*, persegue l'assai più realistico obiettivo di censire i fondi italiani di manoscritti etiopici del tutto sconosciuti o non ancora investigati dal punto di vista storico-artistico, con l'obiettivo di ampliare, attraverso pubblicazioni sistematiche di immagini, la base documentaria che servirà a future ricerche comparative, con lo scopo di giungere a nuove o più sicure conclusioni circa l'avvicinarsi di vari periodi caratterizzanti la storia dell'arte etiopica, l'esistenza di scuole, stili e centri di produzione, i possibili rapporti con coeve esperienze in altri contesti (Bisanzio, Siria, Egitto, India, ecc.).

Questa ricerca non è ovviamente la prima nel suo genere, e in passato sono stati già fatti tentativi di creazione di repertori di pitture etiopiche datate, senza distinzione quanto al supporto o alla funzione (Bosc-Tiessé, Wion 1998). Limitandoci ai manoscritti e alle miniature, negli ultimi anni nuove iniziative hanno preso avvio, anche se non specificamente incentrate sulle componenti decorative e visuali dei codici. Nell'ambito di EMIP (*Ethiopic Manuscript Imaging Project*), ad es., sono stati realizzati cataloghi di notevole utilità anche per lo storico dell'arte (Delamarter 2009; Delamarter, Melaku 2009). Nel quadro di Ethio-SPaRe (*Cultural Heritage of Christian Ethiopia: Salvation, Preservation and Research*), progetto europeo diretto da Denis Nosnitsin, moltissimo nuovo materiale codicologico conservato da chiese e conventi del Təgray, rilevante anche dal punto di vista storico-artistico, è stato censito e digitalizzato (Nosnitsin 2013).

---

cui ciclo di illustrazioni è stato integralmente pubblicato in Balicka-Witakowska (1983); cfr. Conti Rossini (1914: 18-21).

<sup>11</sup> In alcuni casi si sono aggiunte verifiche sperimentali con mezzi scientifici, che hanno dato risultati di cui tenere conto, come nel caso della datazione ad età tardoantica degli Evangelieri di Abba Gäräma col metodo del radiocarbonio; cfr. Bausi (2011).

<sup>12</sup> Sulla base dello stesso criterio procedurale che viene seguito negli studi di paleografia etiopica, su cui si veda almeno la sintesi fondamentale di Uhlig (1988).

La nostra ricerca ha un fine assai più limitato e concentrato, ovvero il censimento e la descrizione di manoscritti illustrati conservati dalle biblioteche italiane, sul modello di quanto è stato fatto da Ernst Hammerschmidt e Otto Jäger, ormai quasi mezzo secolo fa, per le corrispondenti istituzioni tedesche (Hammerschmidt, Jäger 1968), nell'ambito dell'imponente progetto nazionale *Verzeichnis der Orientalischen Handschriften in Deutschland*. Il loro repertorio, quindi, costituisce di fatto il nostro riferimento metodologico, ma con l'aggiunta di un certo numero di informazioni, la cui presenza è richiesta dal fatto che buona parte del nostro materiale è totalmente inedito. Pertanto, rispetto al lavoro degli studiosi tedeschi, è parso necessario che ogni scheda fosse accompagnata da una maggior mole di apparati critici, inclusa l'edizione dei colofoni, testi essenziali che forniscono anche una quantità di dati riguardo agli attori coinvolti nella produzione dei singoli codici: committenti, destinatari, artigiani, copisti, miniatori, dei quali diviene in questo modo possibile recuperare notizie biografiche, prosopografiche e letterarie, relative cioè alla loro personalità, alle loro relazioni nella comunità e al loro possibile ruolo all'interno della storia culturale etiopica.

In questo quadro programmatico, la parte della ricerca fin qui svolta ha interessato due istituzioni ambrosiane, l'Archivio Provinciale dei Cappuccini Lombardi (= APCL) e la Biblioteca Franciscana di Milano (= BFrM).<sup>13</sup> Sottolineato che si tratta di raccolte fin qui totalmente sconosciute agli studiosi, sulle quali occorrerà realizzare un lavoro di catalogazione sistematica ad opera di specialisti di tale attività,<sup>14</sup> in questo primo contributo ci limitiamo a dare conto di alcuni manoscritti scelti per essere studiati in funzione della loro rilevanza storico-artistica. Per la presentazione degli oggetti, applichiamo comunque una griglia d'informazioni scientifiche d'uso comune nella descrizione dei manoscritti etiopici, sulla base di un modello più 'formalizzato' che 'discorsivo' (Bausi 2007: 96).<sup>15</sup> Quindi, di ogni manufatto si danno in primo luogo la descrizione codicologica (materiali, rilegature, datazioni, scritture, ecc.) e la composizione materiale (articolazione in fascicoli). Segue l'esposizione del

<sup>13</sup> In entrambi i casi, i responsabili delle rispettive sezioni manoscritti non hanno potuto dare informazioni esaurienti su come e quando le collezioni di oggetti etiopici si siano costituite.

<sup>14</sup> Basti considerare, da un lato, la stessa fisionomia storica degli studi etiopici, per cui «tra la seconda metà del XIX e la prima metà del XX sec. [...] di fronte a un patrimonio di scrittura in massima parte ancora inedito, sono state le informazioni ricavabili esclusivamente dai cataloghi a fornire i dati per la messa a punto delle prime sintesi di storia etiopica, letteraria e non solo» (Bausi 2007: 94-95); dall'altro, l'affermarsi nello studio dei manoscritti cristiani orientali di un orizzonte di ricerca 'codicologico comparativo', nel quale i diversi specialismi trovano un felice momento di sintesi attraverso l'intreccio di competenze ed esperienze (*Id.* 2015).

<sup>15</sup> In base a un criterio dettato da esigenze di pura praticità, non essendo questa una ricerca di tipo eminentemente filologico e codicologico.

contenuto letterario del codice (con elementi bibliografici). La terza parte – ovviamente la più ampia – è dedicata all’analisi delle illustrazioni.<sup>16</sup>

## 2. Manoscritti etiopici illustrati dall’APCL

L’APCL<sup>17</sup> conserva un significativo Fondo Etiopico che raccoglie molti materiali di varia e diversa tipologia – manoscritti, rotoli, croci, libri stampati in lingue locali, oggetti di interesse demo-antropologico – donati nel tempo ai Ministri provinciali o all’APCL dai Missionari Cappuccini Lombardi, presenti in Eritrea dal 1911, quando essi subentrarono ai confratelli della Provincia Romana, la cui presenza nel paese datava dal 1894.<sup>18</sup> Il Fondo Etiopico dell’APCL conta complessivamente 24 manoscritti e 8 rotoli.<sup>19</sup> In particolare, per questa presentazione preliminare, abbiamo selezionato due codici di medio formato che, per motivi diversi, destano notevole interesse nel filologo e nello storico della miniatura.

### APCL 191 E 004, *Omeliario per San Michele (Darsanä Mika’el)*

Questo manoscritto della prima metà del XIX sec., contenente il *Darsanä Mika’el* (Marrassini 1987: 77-87; Lusini 2005), merita un discorso speciale (tav. I). Esso si è rivelato, per così dire, una ‘vecchia conoscenza’, ovvero un manufatto noto da tempo alla comunità scientifica, ma poi risultato a lungo ir-reperibile insieme a tutta la collezione di cui faceva parte. Si tratta, infatti, di un codice visto e studiato da Carlo Conti Rossini nell’agosto del 1900, quando lo studioso realizzò il catalogo dei 35 manoscritti etiopici della missione cattolica di Kärän, in Eritrea (Conti Rossini 1904). Stando a informazioni che hanno per fonte l’allora Superiore della missione, padre Diego da Castelcellesi, e

<sup>16</sup> Per il costante incoraggiamento, i suggerimenti competenti e preziosi, e il dialogo cordiale che ha voluto instaurare con me, sono molto riconoscente alla prof.ssa Ewa Balicka-Witakowska dell’Università di Uppsala.

<sup>17</sup> L’APCL (<http://www.comunicare.it/ofmcap/archivio/apcl.htm>) ha sede in Via Antonio Kramer, 5 – 20129 Milano. Esso si trova nello stesso stabile che ospita un’altra istituzione dei Cappuccini Lombardi, ovvero il Museo dei Cappuccini di Milano, facente parte dell’ente Beni Culturali Cappuccini onlus (<http://www.museodeicappuccini.it/>). Le due istituzioni, Archivio e Museo, sono distinte e autonome e hanno ciascuna un proprio catalogo e un proprio inventario. Anche il Museo dei Cappuccini di Milano possiede materiale etiopico cristiano, in particolare una ricca collezione di croci, che è stata oggetto della mostra ‘Croci etiopiche dalle missioni cappuccine’ (14 marzo - 1 luglio 2012). Per la sua disponibilità, ringrazio la dr.ssa Rosa Giorgi, direttrice del Museo.

<sup>18</sup> Fra i missionari distintisi nell’acquisizione di materiali per il fondo si ricordano in particolare i nomi di padre Rufino Carrara (1915-2007) e fra Giovanni Alberto (Gianalberto) Santinelli (1926-1994).

<sup>19</sup> Per tutte queste informazioni e per aver sostenuto in ogni modo la mia ricerca, sono grata a fra Costanzo Cargnoni e fra Agostino Colli, rispettivamente archivista e vice-archivista dell’APCL.

riportate in Zanutto (1932: 140, nr. 258), tale fondo eritreo doveva ancora esistere all'inizio degli anni Trenta del secolo scorso, ma esso era stato già assai mutilato, mancando al conteggio ben 11 codici precedentemente visti e catalogati. Successivamente, della pregevole raccolta non si sono avute più notizie (Beylot, Rodinson 1995: 66, nr. 138), e solo grazie all'unica analisi esistente (Conti Rossini 1904: 272-73, nr. 31), alla quale rimandiamo per la descrizione materiale del codice, è stato possibile identificare con certezza questo esemplare del *Darsanä Mika'el*.<sup>20</sup>

Il codice ha un suo pregio anche dal punto di vista storico-artistico perché, come già rilevato da Conti Rossini, vi figurano due illustrazioni a tutta pagina. Il f. 2<sup>v</sup> (tav. II) presenta un'immagine di San Michele (recante l'iscrizione *sə'älä mika'el*). L'angelo è ritratto frontalmente, impugna la spada nella mano destra e il fodero nella sinistra. Il f. 102<sup>v</sup> (tav. III) è occupato da un'immagine di Michele e Gabriele affiancati (recanti le rispettive iscrizioni *sə'älä mika'el* e *sə'älä gäbrə'el*), entrambi ritratti frontalmente, con la spada nella mano destra e il fodero nella sinistra.

La caratteristica evidente di queste illustrazioni è la geometrizzazione della figura umana che le rende più simili a opere di grafica che di pittura. Niente nel disegno è realistico e l'immagine è ridotta a linee orizzontali e verticali, curve o spezzate, che nell'insieme evocano la fisionomia, le vesti e gli accessori dei personaggi. Gli angeli, ritratti secondo una rigorosa frontalità, risultano assolutamente inespessivi. I volti sono squadrati e perimetrati da uno spesso rigo scuro che tratteggia senza soluzione di continuità capelli e barba, con in parallelo una seconda linea più sottile per l'aureola. Risaltano, a contrasto con il colore rosso, che riempie uniforme l'area del volto, due enormi occhi dalle grandi pupille rettangolari. Le sopracciglia formano un'unica linea con il naso. All'enfasi posta sugli occhi corrisponde una bocca minuta, appena accennata, quasi un'appendice del naso. La tavolozza dei colori usati dall'artista è estremamente ridotta, limitandosi sostanzialmente al rosso, al nero e all'ocra. Evidente è l'intento decorativo, che si manifesta complessivamente in tutta l'illustrazione e in particolare nelle grandi ali minuziosamente disegnate, nello spaccato della tunica sottostante e nel fodero della spada, attraverso l'uso intensivo di punti e linee spezzate.

Queste illustrazioni rimandano direttamente ai moduli figurativi caratteristici della cosiddetta 'arte dello Šäwa' espressione dello sviluppo politico e culturale dell'omonima regione nei secc. XVIII-XIX. Secondo Chojnacki (1983: 469-97; 2002), in mancanza di elementi cronologici sufficientemente precisi, non è possibile stabilire se questa stagione artistica abbia raggiunto una pro-

<sup>20</sup> Il 'ritrovamento' lascia sperare che prima o poi si possa giungere al recupero di altro materiale originariamente conservato dalla missione cattolica di Kärän, la cui rilevanza scientifica è sufficientemente comprovata dal fatto che esso attirò l'attenzione di uno studioso della statura di Conti Rossini. A tal fine, contatti sono stati attivati con altre istituzioni culturali dei Cappuccini e con biblioteche pubbliche italiane.

pria autonomia espressiva a partire dall'arte gondarina dei secc. XVII-XVIII. Tuttavia, non vi è dubbio che in questa produzione sono rilevabili alcune forme iconografiche in rapporto con l'arte dell'età precedente ('primo' e 'secondo' stile Gondar). Vero è che, in generale, gli studiosi hanno mostrato scarso interesse per la fase artistica post-gondarina, sbrigativamente qualificata come 'arte della decadenza' e collegata al declino del contesto culturale che l'aveva generata. Comune ai due stilemi è il racconto per immagini-segno, che acquistano il loro potere visuale attraverso la rappresentazione della figura umana, ma nella cosiddetta 'arte dello Šäwa' viene del tutto abbandonata l'intenzione realistica che è ravvisabile nell'accuratezza con cui sono realizzati i dettagli delle illustrazioni di età gondarina. Le figure subiscono potenti distorsioni con esiti formali simili a quelli di illustrazioni appartenenti ad altre fasi artistiche, *in primis* quelle dei tre-quattrocenteschi manoscritti conservati nella chiesa di Maryam Šəyon sull'isola di Tulluu Guddoo, Lago Z<sup>w</sup>ay (Henze 1989), i cui personaggi hanno arti straordinariamente allungati, in particolare le dita delle mani con pollici caratteristicamente arcuati. Un simile intento decorativo sembra guidare la mano del pittore di questo *Dərsanä Mika'el* nello schematico e geometrico trattamento delle immagini e nella rigorosa frontalità delle figure, assai lontana dalla posa di tre quarti tipica dei personaggi in 'secondo' stile Gondar. In questo senso sembrerebbe avvalorarsi l'ipotesi che la cosiddetta 'arte dello Šäwa' si leghi a esperienze pre-gondarine. Lo stesso Chojnacki ha identificato proprio nei manoscritti di Tulluu Guddoo – sopravvissuti alle distruzioni del XVI sec. – un possibile modello per i successivi pittori dello Šäwa. A ciò possiamo aggiungere qui il riferimento fornito da altre esperienze artistiche 'arcaiche', come quelle del cosiddetto 'stile geometrico' a cui appartengono, fra l'altro, le illustrazioni dell'*Evangelario* di Däbrä Šəyon Maryam, Gär'alta (Balicka-Witakowska 2005a). Forse al di là di un'influenza stilisticamente individuata, è plausibile immaginare che si tratti della condivisione di peculiari modalità espressive che affondano le radici in un comune contesto geografico-culturale di appartenenza, di cui la creatività etiopica nella sua totalità è espressione e che si manifesta artisticamente attraverso una spontanea tendenza alla soluzione geometrica. Essa prende forme diverse attraverso i secoli, come nel superbo esempio fornito dallo stile 'a linee parallele', nelle raffinate decorazioni dell'arte 'stefanita', nelle miniature dei manoscritti di Ǝšätän Maryam, Lasta (Henze 2005; Mercier 2000b: 142-43), attribuibili a Basəlyos, l'artista del 'bucero' stilizzato che della sua arte è l'emblema (Fletcher 2005: 92-93, pl. 37), e naturalmente negli *haräg* che dell'arte decorativa etiopica costituiscono l'espressione più pura.

Sono altrettanto evidenti le molteplici affinità stilistiche e i punti di contatto con le illustrazioni tipiche dei rotoli protettori (*kətab*), vere opere di grafica che fanno un uso intensivo di linee e forme geometriche in un ritmo serrato che è parte essenziale del processo di stilizzazione della figura. È probabile che uno stesso contesto culturale abbia prodotto sia i libri sacri sia i rotoli e

che in molti casi gli artisti siano gli stessi, anche se nei rotoli l'enfasi posta sul processo di semplificazione formale è maggiore allo scopo di aumentare il potere dell'immagine. Tipica dell'immagine del rotolo è l'inversione dell'ordine visuale, con lo scopo di creare una sorta di allucinazione percettiva. L'effetto si ottiene in primo luogo alterando le proporzioni: la parte più grande della figura risulta essere la testa dove risaltano, per dimensione e importanza, gli occhi. In senso magico-rituale il significato degli occhi è fondamentale in quanto essi hanno il potere di catturare le 'presenze maligne' e dirigere le 'forze magiche' (Mercier 1997). Gli altri tratti del volto che non sono coinvolti nel processo di allucinazione sono trascurati al punto che possono mancare del tutto. Il corpo, invece, definisce il movimento e i gesti della narrazione pittorica, ma senza alcun coinvolgimento magico. Gli occhi sono l'essenza del disegno e si ritrovano in abbondanza in tutte le raffigurazioni presenti sui rotoli, anche al di fuori del loro naturale contesto anatomico, inseriti in croci o in astratte e reiterate forme geometriche.

La cosiddetta 'arte dello Šäwa', per l'alto grado di stilizzazione, che la distingue da tutte le forme di raffigurazione apparse nel tempo in Etiopia, sistematicamente e felicemente contaminate con modelli provenienti dall'esterno, sembra essere, più di altre forme espressive, portatrice di una propria, spiccata 'originalità', che affonda le radici ancora più in profondità, nel continente di cui l'Etiopia, nonostante la singolarità della sua storia, è parte integrante.

APCL 191 E 001, *Cantico del fiore (Maḥletä šäge) – Lamento di Maria (Säqoqawä Dəngəl) – Storia della terra di Gondar*

Anche questo manoscritto, del tutto sconosciuto e perciò descritto analiticamente qui di seguito, merita un discorso affatto speciale, per almeno due motivi. Dal punto di vista del contenuto, esso trasmette un testo storiografico in amarico, la *Storia della terra di Gondar*, precedentemente del tutto ignoto. Dal punto di vista delle illustrazioni, questo codice, sebbene non antico, conserva un ciclo di miniature fra i più complessi ed estesi che siano mai stati realizzati in Etiopia. Si tratta di 75 illustrazioni, ciascuna suddivisa in due riquadri, concepite e realizzate per accompagnare uno dei più celebri inni mariani della Chiesa Etiopica, il *Cantico del fiore (Maḥletä šäge)*.

Pergamena, rilegatura a piatti di legno, 61 ff.; dimensioni: cm. 22 × 30, scrittura su due colonne; una sola mano per tutto il codice; altezza media dei caratteri: 5 mm.

Scrittura molto accurata; frequenti rubricature; fine XIX - inizi XX sec.

Composizione: A<sup>1</sup>, 1<sup>10-2(3,7)</sup>, 2<sup>10-2(3,7)</sup>, 3<sup>10-2(3,7)</sup>, 4<sup>10-2(3,7)</sup>, 5<sup>8</sup>, 6<sup>8</sup>, 7<sup>12</sup>, bianchi i ff. 1<sup>rv</sup> e 60<sup>r</sup>-61<sup>v</sup>.

Nei ff. 2<sup>r</sup>-39<sup>r</sup> si rileva la sistematica suddivisione della pagina in due metà: quella superiore porta il testo, quella inferiore le illustrazioni; i ff. 2<sup>r</sup>-33<sup>v</sup> e 38<sup>v</sup>-39<sup>r</sup> sono compiutamente illustrati nella metà inferiore; sui ff. 34<sup>r</sup>-38<sup>r</sup>, in-

vece, sono presenti solo i disegni preparatori, non colorati (un analogo disegno non colorato si trova al f. 40<sup>f</sup>a).

Contenuto:

ff. 2<sup>f</sup>-39<sup>v</sup>: *Cantico del fiore* (*Maḥletä šəge*).

Bibliografia: Grohmann (1919: 67-321), Habtemichael (2007).

ff. 39<sup>v</sup>-43<sup>f</sup>: *Lamento di Maria* (*Säqoqawä Dəngəl*).

Bibliografia: Hayoz (1956: 118-226); Witakowski, Balicka-Witakowska (2010).

ff. 43<sup>f</sup>-59<sup>v</sup>: *Storia della terra di Gondar*.

*Incipit*: ታሪክ፡ ዘምድረ፡ ጎንደር፡ እንዲህ፡ ይላሉ፡ ለአዪ፡ ፋሲል፡ መልአክ፡ አግቢአብሔር፡ ሌሊት፡ እየመጣ፡ በራእይ፡ ይነግርዎ፡ ነበር፡

«Storia della terra di Gondar, come la raccontano. L'angelo del Signore, dopo essere sceso di notte, parlò in sogno al re (*aḍe*) Fasil» (tav. IV).

La *Storia della terra di Gondar* è un testo in amarico che raccoglie notizie e tradizioni relative alla dinastia che elesse come capitale d'Etiopia la notissima città del Bāgemdär, centro monumentale e artistico tra i maggiori del Paese. L'arco temporale della narrazione, infatti, è compreso tra il regno di Fasilädäs (1632-1667) e quello di Täklä Giyorgis, il quale tra il 1779 e il 1800 sedette sei volte sul trono – in mezzo a continue turbolenze politiche e militari – essendo stato cinque volte depresso. Per il suo destino di ultimo regnante della dinastia gondarina egli è noto anche col nomignolo di *Fäššame Mängäst*, 'colui che pose fine al regno'. La *Storia della terra di Gondar* è un testo tanto importante quanto – almeno apparentemente – fino ad oggi ignoto, e perciò meritevole di uno specifico lavoro critico.

Il *Cantico del fiore* (*Maḥletä šəge*) è uno dei più popolari inni mariani della letteratura etiopica ed è considerato una delle più genuine espressioni della lirica in lingua gə'əz. Il testo comprende 156 stanze, ciascuna di 5 versi in rima, ed è destinato, trattandosi di un inno, ad essere intonato. Il *Cantico* consiste talora di preghiere e invocazioni rivolte direttamente alla Vergine, talaltra di celebrazioni della sua natura divina attraverso il racconto della sua vita e dei suoi miracoli. In molti casi, l'autore del poemetto si è ispirato al *Libro dei Miracoli di Maria* (*Tä'ammärä Maryam*), la notissima raccolta di storie e leggende mariane introdotta alla fine del XIV sec. in Etiopia, e qui ampiamente rielaborata e arricchita di nuovi racconti (Cerulli 1943; Balicka-Witakowska, Bausi 2010). Nella tradizione religiosa etiopica il fiore (*šəge*) è frequentemente interpretato come simbolo di Maria e la gamma di espressioni metaforiche e similitudini 'floreali' usate per Maria è eccezionalmente ampia: ad es., 'fiore di Aronne', 'fiore della fede', 'fiore della Resurrezione', ecc. Nella liturgia della Chiesa Ortodossa Etiopica Täwəhədo il *Cantico* viene intonato particolarmente durante i 40 giorni del cosiddetto *zämänä šəgeyat* (il 'tempo dei fiori' che si estende dal 26 *mäsküräm* al 5 *ḥədar*), dedicato alla celebrazione della Vergine e perciò chiamato anche *wärḥa*, ovvero 'il mese di lei' (di Maria).

Per la qualità e la quantità delle immagini, presenti su 38 dei 61 fogli del codice (2<sup>r</sup>-39<sup>v</sup>), questo manoscritto costituisce un manufatto di estremo interesse. In base a un preciso programma testuale e pittorico, la metà superiore di ciascuna pagina contiene due stanze del *Cantico* affiancate, la metà inferiore è illustrata da una miniatura suddivisa in due riquadri, uno per ciascuna delle due stanze. Allo stato attuale non si conoscono altri manoscritti di questo testo in cui ad ogni stanza dell'inno corrisponda una specifica illustrazione. In realtà, per motivi ignoti e imprecisabili, il programma non è giunto a compimento. Le illustrazioni relative ai ff. 2<sup>r</sup>-33<sup>v</sup> = stanze 1-132, sono state effettivamente completate, e altrettanto si può dire dei ff. 38<sup>v</sup>-39<sup>r</sup> = stanze 151-154; invece, i ff. 34<sup>r</sup>-38<sup>r</sup> = stanze 133-150 presentano solo i disegni preparatori che il pittore non poté o non volle colorare.

Le illustrazioni mostrano elementi stilistici ricorrenti e così caratterizzanti che permettono di attribuire a un'unica mano la realizzazione dell'intero ciclo di miniature. I volti, in particolare, hanno profili importanti: un'unica linea tratteggia un sopracciglio e il naso. Si tratta di un espediente che serve, insieme all'eccentricità delle pupille, a dare direzione allo sguardo, in modo che, nonostante la frontalità della figura, i personaggi sembrano in posa di tre quarti. Una linea leggermente ondulata disegna con grazia l'altro sopracciglio. Gli occhi sono proporzionati, appena accennata da una linea sottile la bocca, il mento è quasi inesistente. Ricca la tavolozza dei colori usati tra cui spiccano il giallo, che è sfondo di tutte le illustrazioni, il blu, il verde e il rosso.

L'artista ha compiuto un grande sforzo non solo nel concepire e nel realizzare un così gran numero di miniature, ma anche nello stabilire una corrispondenza il più possibile stringente fra il contenuto di ciascuna stanza e le figure. Per dare un'idea di questo rapporto fra testo e immagini e del modo in cui esso è stato interpretato dall'artista, procediamo con l'analisi delle illustrazioni che accompagnano le prime due stanze del *Cantico*, f. 2<sup>r</sup> (tav. V). Si tratta, come in tutte le altre pagine dell'opera, di un'unica miniatura delimitata da una spessa cornice esterna e suddivisa in due riquadri nettamente separati da una linea di colore verticale.

APCL 191 E 001, f. 2<sup>r</sup>a – *Maḥletä säge* (I) 1-5

1. **ጽጌ ፡ አስተርአየ ፡ ሠሪዖ ፡ እምአጽሙ ።**

Un fiore è apparso, germogliato dalle ossa

2. **ለዘአምኃኪ ፡ ጽጌ ፡ ለገብርኤል ፡ ምስለ ፡ ሰላሙ ።**

di colui che ha salutato te, o Fiore, con l'annuncio di Gabriele (*Ave Maria*).

3. **ወበእንተዝ ፡ ማርያም ፡ ሶበ ፡ ሐወዘኒ ፡ መዓዛ ፡ ጣዕሙ ።**

Così, o Maria, poiché mi ha investito la fragranza del profumo

4. **ለተአምርኪ ፡ አኃሊ ፡ እሙ ።**

del tuo prodigio, o Madre di lui (Gesù Cristo), canterò l'inno

5. **ማኅሌተ ፡ ጽጌ ፡ ዘይሰመዶ ፡ ስሙ ።**

il cui nome è *Cantico del Fiore*.



I vv. (I) 1-2 alludono a un prodigio narrato nel *Libro dei Miracoli di Maria* (Grohmann 1919: 158-60). Si tratta della storia del soldato Niqodimos, già esponente della cavalleria reale e grande peccatore, che a un certo punto si convertì e si ritirò in convento. Il priore volle insegnare all'uomo i *Salmi*, ma egli non fu in grado di impararli. Poi tentò col *Padre Nostro*, ma di nuovo non vi riuscì. Con grande sforzo l'uomo imparò l'*Ave Maria* e la prese a recitare giorno e notte, ininterrottamente, per tutta la vita. Alla sua morte, prodigiosamente, sulla sua tomba spuntò un albero bellissimo, sulle cui foglie erano scritte a caratteri d'oro le parole 'Ave Maria'. L'albero aveva le radici nel cuore dell'uomo ed era fiorito attraverso la sua bocca e la sua lingua (Budge 1900: 137-39 testo, 73-74 traduzione). Poiché nel racconto su Niqodimos si parla di un albero, e non di un fiore, l'autore del *Cantico* deve aver sovrapposto questa storia a quella del diacono Astiras che viveva in un'isola del Mare Mediterraneo, in direzione del Monte Carmelo. Malgrado la sua condizione, egli commetteva molteplici peccati, tuttavia non mancava di venerare la Vergine. Un giorno egli fu aggredito e ucciso da malfattori e da loro ebbe una sepoltura non benedetta, fuori del sagrato. Maria apparve a un altro monaco e ordinò che Astiras fosse portato al camposanto. Il suo corpo fu trovato incorrotto, mentre nella sua bocca cresceva un fiore profumato (Zotenberg 1877: 69, ms. BnF, Éth. 43 [= z 62], f. 44<sup>r</sup>; Cerulli 1943: 507-11).

L'illustrazione (f. 2<sup>r</sup>, riquadro a sinistra) ritrae in primo piano due figure umane parzialmente nascoste da un'ingombrante forma rettangolare decorata con reiterati motivi cruciformi che, sulla base del contenuto della stanza, parrebbe essere una tomba. Essi sembrano scambiarsi uno sguardo d'intesa e il personaggio di destra porta al volto la mano in un gesto che indica un atteggiamento di riflessiva attenzione. Fra le loro braccia, adagiata sulla tomba, è disegnata una salma, avvolta in candide bende, dietro la quale appaiono tre fiori. In secondo piano, sulla sinistra, in parte coperta dal personaggio di sinistra, una figura in piedi osserva la scena, forse con un libro in mano. Si tratta, con ogni probabilità, di una raffigurazione dell'autore-narratore del *Cantico*, che compare in numerose illustrazioni e che con i vv. (I) 3-5 ha annunciato di voler scrivere la sua opera sotto l'effetto dei miracoli compiuti dalla Vergine.

APCL 191 E 001, f. 2<sup>b</sup> – *Mahletä säge* II, 6-10

6. ሰላምኪ ፡ ማርያም ፡ አብቁለት ፡ ዕፀ ፡ ትእምርት ።

Il tuo annuncio, o Maria, ha fatto crescere un albero prodigioso

7. ወአውዕአት ፡ ጽጌ ፡ አምአፊ ፡ ምውት ።

e ha fatto spuntare un fiore dalla bocca di un morto.

8. መሃርኪያ ፡ ፍቅረ ፡ ዚአሃ ፡ ለአሐቲ ፡ ብእሲት ።

Tu hai insegnato a una donna l'amore per te,

9. እንዘ ፡ ትብሊ ፡ ኢትጉጉዒ ፡ አንብቦ ፡ ዛቲ ፡ ጸሎት ።

dicendole: 'Non recitare di corsa questa preghiera'.

10. እስመ ፡ ትኤድመኒ ፡ ሊተ ፡ እምከሉ ፡ ስብሐት ።

Davvero questo mi rallegra più di ogni lode.

I vv. (II) 6-7 alludono ancora una volta, rispettivamente, alle già ricordate storie di Niqodimos e Astiras, mentre i vv. (II) 8-10 si riferiscono a un altro racconto del *Libro dei Miracoli di Maria* (Grohmann 1919: 160-61), ovvero la storia di una monaca che, pur essendo sinceramente devota alla Vergine, per mancanza di tempo recitava l'*Ave Maria* in maniera alquanto frettolosa. La Vergine le apparve e, dopo averla rimproverata per la sua mancanza, la richiamò al dovere e la indusse a dedicare tutto il tempo dovuto alla preghiera (Zotenberg 1877: 70, ms. BnF, Éth. 43 [= z 62], f. 99<sup>v</sup>).

L'illustrazione (f. 2<sup>r</sup>, riquadro a destra) ritrae Maria, con i convenzionali attributi del manto e dell'aureola, nell'atto di rivolgersi a una figura femminile, la mano sinistra alzata con le due dita distese nel consueto gesto di benedizione. Alle loro spalle, s'intravede un leggio sul quale è appoggiato un libro aperto, probabilmente il devozionale mariano al quale la donna dovrà dedicarsi con l'impegno dovuto alla santità del testo.

### 3. *Manoscritti etiopici illustrati dalla BFrM*

La Biblioteca Franciscana di Milano,<sup>21</sup> antica e prestigiosa istituzione culturale ambrosiana, possiede un piccolo, ma interessante, fondo di manoscritti etiopici, della cui storia al momento non è possibile dire molto, se non che esso è costituito da 16 manufatti, tra codici e rotoli, e che questo materiale è stato incamerato di recente, negli anni 2002-2005, in seguito alla donazione di un religioso che aveva avuto contatti con comunità etiopiche presenti in Lombardia (Milano e Varese, in particolare).<sup>22</sup> Per questa presentazione dei risultati preliminari della ricerca, abbiamo selezionato tre manoscritti di piccolo formato, codici miscelanei di uso personale, tutti ascrivibili alla fine del XIX sec. e decorati da qualche interessante illustrazione.

#### BFrM GE 6, *Preghiera (apocrifa) della Vergine al Golgota*

Pergamena, rilegatura a piatti di legno, 26 ff.; dimensioni: cm. 12 × 16; scrittura su due colonne, 16-17 ll. per pagina; una sola mano per tutto il codice; altezza media dei caratteri: 4 mm.

Scrittura poco accurata; frequenti rubricature; fine XIX sec.

Composizione: A<sup>2</sup>, 1<sup>8</sup>, 2<sup>8</sup>, 3<sup>8</sup>, bianchi i ff. 1<sup>r</sup>, 2<sup>v</sup>, 22<sup>r</sup>, 23<sup>r</sup>, 24<sup>r</sup>, 25<sup>r</sup>, 26<sup>r</sup>.

6 illustrazioni a tutta pagina: f. 2<sup>r</sup>, f. 22<sup>v</sup>, f. 23<sup>v</sup>, f. 24<sup>v</sup>, f. 25<sup>v</sup>, f. 26<sup>v</sup>.

Contenuto:

ff. 3<sup>r</sup>-21<sup>v</sup>: *Preghiera (apocrifa) della Vergine al Golgota*.

<sup>21</sup> La Biblioteca Franciscana (<http://www.bibliotecafrancescana.it/>) ha sede in Piazza S. Angelo, 2 – 20121 Milano.

<sup>22</sup> Per avermi informata dell'esistenza di questo fondo di manoscritti etiopici e per aver facilitato il mio lavoro, sono grata al responsabile provinciale della Biblioteca Franciscana di Milano, fra Paolo Canali.

Bibliografia: Basset (1895: 30-47); Budge (1929: 112-27); Grébaud (1935).

*Nota possessionis* (f. 21<sup>v</sup>ab): ዛቲ፣ መጽ[ፈ.]ሐፍ፣ (sic!) ዘቄስ፣ ገበዝ፣ ክንፈ፣ ገብርኤል፣ ማኅበረ፣ ዴግጋ፣ (sic!) ጸድቃን፣ ወጸሐፊሃ፣ አባ፣ ብርሃነ፣ መስቀል፣ ትኩሮሙ፣ መርሐ፣ ለመንግሥተ፣ ሰማያት፣

«Questo libro appartiene al *qes gäbäz* Känfä Gäbrä'el, congregazione dei Degg<sup>w</sup>ä (sc. Dəgg<sup>w</sup>a) Şadqan.<sup>23</sup> Colui che lo ha scritto è *abba* Berhanä Mäsqäl. Che esso sia per loro guida al Regno dei Cieli» (tav. VI).

Il codice contiene sei illustrazioni a tutta pagina: f. 2<sup>r</sup>: Crocifissione; f. 22<sup>v</sup>: Cristo portacroce; f. 23<sup>v</sup>: Flagellazione di Cristo; f. 24<sup>v</sup>: Maria davanti agli apostoli; f. 25<sup>v</sup>: Resurrezione; f. 26<sup>v</sup>: San Giorgio e il drago. Nessuna di esse contiene iscrizioni.

Le illustrazioni si presentano tutte inscritte all'interno di una cornice rossa. La scelta dei colori è assai equilibrata e nel complesso il disegno risulta, pur nella sua semplicità, piuttosto accurato.

La Crocifissione è uno dei soggetti più rappresentati della pittura sacra d'Etiopia. L'illustrazione, f. 2<sup>r</sup> (tav. VII), raffigura Cristo crocifisso con ai lati Maria e Giovanni. Gli occhi chiusi indicano che Gesù è già spirato, secondo una tipologia di Crocifissione che appare nella seconda metà del XV sec. (Balicka-Witakowska 2003: 825b). Il corpo di Cristo è coperto solo di un perizoma annodato su un fianco e mostra un torace ben sagomato con costole in evidenza. Il volto nimbato è leggermente reclinato verso sinistra, e insieme alla posizione delle braccia e delle gambe piegate sembra indicare l'abbandono di un corpo senza vita fissato al legno con tre chiodi, uno per ciascuna mano e un terzo per i piedi giustapposti. La croce è inserita all'interno di una sagoma a 'V' su sfondo azzurro che la evidenzia e la isola dal resto dell'immagine, una variante di una particolare modalità rappresentativa – in cui l'area a 'V' è solitamente in giallo – che si afferma in Etiopia nel XVII sec., in piena età gondarina (Chojnacki 2000: 36, 296), anche se in questo caso potrebbe trattarsi di un semplice espediente del pittore per rappresentare il cielo contro cui si staglia il Crocifisso.

Ai lati della croce, due aree ben distinte di colore ocra – quasi a significare il contrasto tra cielo e terra e la diversa natura dei personaggi ivi raffigurati – ospitano separatamente Maria e San Giovanni, entrambi con i volti visibilmente rigati di lacrime. La Vergine, a sinistra, indossa un manto azzurro che le copre la testa e, scendendo verso il basso, in parte avvolge in drappaggi la parte bassa della tunica verde sottostante e in parte, sovrapponendosi in vita, ricade da ambo i lati della figura. Ha le braccia incrociate sul petto in segno di composta accettazione della volontà divina. San Giovanni, a destra, indossa un

<sup>23</sup> Non mi è noto cosa sia questa 'congregazione (*maḥbär*) dei santi (cioè gli ecclesiastici) del Dəgg<sup>w</sup>a', ma è evidente il riferimento al più noto innario etiopico (su cui cfr. Habtemichael 2005). Mi limito a osservare la peculiarità ortografica della parola ዴግጋ፣ 'Dəgg<sup>w</sup>a', per la quale – se non è un *lapsus calami* – ci attenderemmo la forma più corretta ድጋ፣ 'Dəgg<sup>w</sup>a'.

mantello verde che, come quello della Vergine, in parte avvolge la tunica rossa e in parte gli copre le spalle incrociandosi in vita e ricadendo ai lati. Porta la mano destra sulla testa nel convenzionale gesto di cordoglio. L'illustrazione risulta equilibrata nell'organizzazione del disegno e nella distribuzione dei colori.

L'immagine di San Giorgio, come quella della Crocifissione, è una delle iconografie più popolari della pittura tradizionale etiopica. Nell'illustrazione, f. 26<sup>v</sup> (tav. VIII), il santo è raffigurato nell'atto di trafiggere il drago secondo una modalità rappresentativa che si affermò nel XV sec. (Balicka-Witakowska 2005b: 765a). Egli regge nella mano destra le redini del cavallo mentre con la sinistra impugna la lancia, con cui colpisce mortalmente il mostro. La creatura giace supina a terra con il sangue che fuoriesce copiosamente dalle fauci e dal collo, in cui il dardo è ancora infisso. Il cavallo, bianco come richiesto dalla tradizione, è ritratto al galoppo con le zampe anteriori alzate, come se l'azione fosse colta nel suo compiersi, conformemente a una modalità raffigurativa che s'impone nel XVIII sec. Il destriero è fastosamente bardato con bande di cuoio e sonagli, secondo l'uso etiopico (Chojnacki 1975; Raineri 1996: 92-99). Gli oggetti presenti nelle illustrazioni – bardature, spade, corone, croci, troni ecc. – disegnati con precisione e dovizia di particolari, rappresentano l'unico elemento realistico e caratterizzante in un tipo di pittura che ha consapevolmente scelto l'inespressività della figura umana. Il santo indossa larghi pantaloni rossi dai quali spuntano i piedi privi di calzature. Un ampio mantello blu legato in vita, che si apre svolazzante sulla sua schiena, contribuisce a dare dinamicità all'azione.

In alto, a destra dell'illustrazione, si scorge Birutawit, la 'fanciulla' o la 'principessa' di Beirut, che è stata posta in salvo dall'intervento del santo (Six 1994). Ella osserva la scena aggrappata con entrambe le mani ai rami di un albero, secondo una variante iconografica che si afferma nel XVIII sec., alla fine dell'età gondarina (Balicka-Witakowska 2005b: 765a). La raffigurazione di Birutawit forse risente anche del possibile intreccio fra la leggenda agiografica di San Giorgio e il folklore dell'Etiopia settentrionale (Eritrea e Təgray), nel quale è ben attestato il racconto tradizionale relativo a Arwe, mitico mostro che teneva in soggezione il Paese e pretendeva che la gente di Aksum gli offrisse sacrifici, dapprima solo animali, infine una fanciulla vergine. Mentre la giovinetta, condotta fuori del villaggio e legata a un albero, attendeva il compimento del proprio destino, intervenne uno straniero, di nome Angäbo, che uccise il mostro e liberò la ragazza (Marrassini 2006: 459-64). A questo personaggio della tradizione potrebbe essersi sovrapposta la figura di San Giorgio, fino alla sostanziale identificazione di Angäbo con il santo di Lydda (Conti Rossini 1901; Chojnacki 2000: 46). L'illustrazione presenta un livello di elaborazione complessivamente superiore a quello dell'immagine della Crocifissione, f. 2<sup>f</sup> (tav. VII): accurata nei dettagli, essa è equilibrata nella composizione della scena e nell'accostamento dei colori.

BFrM GE 7, *Salterio (Mäzmurä Dawit) – Cantici dei Profeti – Cantico dei Cantici – Lodi di Maria (Wäddase Maryam) – Lode e ringraziamento (Wäddase wägəṇay)*

Pergamena, rilegatura a piatti di legno, 146 ff.; dimensioni: cm. 11,5 × 17; scrittura a tutta pagina, 24-25 ll. per pagina (ff. 4<sup>r</sup>-130<sup>v</sup>); scrittura su due colonne, 25 ll. per pagina (ff. 131<sup>r</sup>-145<sup>r</sup>); una sola mano per tutto il codice; altezza media dei caratteri: 3 mm.

Scrittura accurata; frequenti rubricature; fine XIX sec.

Composizione: A<sup>4-1(3)</sup>, 1<sup>10</sup>, 2<sup>12-1(6)</sup>, 3<sup>10</sup>, 4<sup>10</sup>, 5<sup>10</sup>, 6<sup>14-2(5,9)</sup>, 7<sup>10</sup>, 8<sup>10</sup>, 9<sup>14-2(4,10)</sup>, 10<sup>12</sup>, 11<sup>12-2(2,10)</sup>, 12<sup>10</sup>, 13<sup>10</sup>, 14<sup>6</sup>, bianchi i ff. 3<sup>v</sup> e 145<sup>v</sup>-146<sup>v</sup> (145<sup>v</sup> con tracce di scrittura abrasa).

5 illustrazioni a tutta pagina: f. 2<sup>r</sup>, f. 38<sup>r</sup>, f. 69<sup>r</sup>, f. 105<sup>r</sup>, f. 144<sup>r</sup>.

Contenuto:

ff. 1<sup>r</sup>-3<sup>r</sup>: brevi testi non identificati, di mani diverse.

ff. 4<sup>r</sup>-130<sup>v</sup>: *Salterio (Mäzmurä Dawit)*.

ff. 112<sup>v</sup>-124<sup>r</sup>: *Cantici dei Profeti (Mäḥaläyā näbiyat)*.

ff. 124<sup>v</sup>-130<sup>v</sup>: *Cantico dei Cantici (Mäḥaläyā mäḥaläy)*.

Bibliografia: Gleave (1951).

ff. 131<sup>r</sup>-141<sup>r</sup>: *Lodi di Maria (Wäddase Maryam)*.

Bibliografia: Fries (1892); Velat (1966a: 76-91, 1966b: 284-96); Weninger (2010).

ff. 141<sup>r</sup>-145<sup>r</sup>: *Lode e ringraziamento (Wäddase wägəṇay)*, testo mutilo della parte finale.

Bibliografia: Velat (1966a: 69-75, 1966b: 279-83).

Nota: verisimilmente il *Wäddase wägəṇay* terminava al f. 145<sup>v</sup>a, sul quale effettivamente si osserva una mezza colonna (circa 15 linee) di scrittura accuratamente abrasa, con tracce di rubricature; ammesso che l'interpretazione sia corretta, i motivi della scelta di cancellare la parte finale del testo risultano inspiegabili.

*Nota possessionis* (f. 38<sup>r</sup>): ደሀ ። ዳዊት ፣ የመልአኩ ። መላክ ፣

(in amarico) «questo salterio è di Mälkamu Mälakä».

Il manoscritto contiene cinque illustrazioni a tutta pagina: f. 2<sup>r</sup>: Lavanda dei piedi; f. 38<sup>r</sup>: Crocifissione; f. 69<sup>r</sup>: Vergine col Bambino; f. 105<sup>r</sup>: Arresto di Gesù nel Getsemani; f. 144<sup>r</sup>: San Michele. Nessuna di esse contiene iscrizioni.

Tutte le immagini sono su sfondo giallo-ocra, delimitate in alto e in basso da una larga striscia rossa. La tavolozza dei colori privilegia le tonalità calde del marrone, ocra, rosso scuro e verde.

La scena della Lavanda dei piedi, f. 2<sup>r</sup> (tav. IX), s'ispira all'episodio narrato in Gv 13,1-15 come evento caratterizzante l'Ultima Cena, e rappresenta Gesù, attorniato dai suoi discepoli, nell'atto di lavare i piedi a uno di loro (San Pietro, secondo la tradizione). Il tema iconografico è di derivazione occidentale e compare già nel cinquecentesco album di circa 50 miniature ancora custodito nella chiesa di Wafä Iyäsus nel Goḡgam (Heldman 2003). Si tratta della

celebre raccolta di soggetti d'arte religiosa realizzata e autografata in latino, da Nicolò Brancaloneo, l'artista veneziano che fu attivo alla corte di Ləbnā Dəngəl (1508-1540) e che lasciò una traccia significativa nella storia della pittura etiopica (Spencer 1974, 1989; Heldman 1993: 188-89, cat. 88).

Nell'illustrazione Cristo, con l'aureola, è disteso in basso a destra, raffigurato nell'atto di tenere i piedi di un apostolo. Questi, seduto su una sedia, il cui disegno riproduce il minuzioso lavoro d'intarsio, ha entrambe le mani alzate: la sinistra ha tutte le dita stese, mentre della destra si vedono solo l'indice e il medio a coprire parzialmente il volto. Diversamente dall'iconografia occidentale classica,<sup>24</sup> dove Pietro è raffigurato con la mano destra sopra il capo nell'atto di chiedere a Gesù che gli lavi la testa oltre ai piedi (secondo il passo di Gv 13,9: «Signore, non solo i piedi, ma anche le mani e il capo!»), in questa illustrazione egli porta la mano al volto ponendo due dita sopra le labbra. Il gesto sembra ispirarsi al cosiddetto *signum harpocraticum*, espressione dell'invito a un silenzio sacrale e religioso. La mano posta sulla bocca, inoltre, ricorre con frequenza nella rappresentazione iconografica degli evangelisti e di altri personaggi divini per indicare il loro stato contemplativo e ispirato.<sup>25</sup> Tuttavia, lo stesso gesto potrebbe essere interpretato anche come una mano appoggiata sul mento a indicare l'*humor melanchonicus*, un atteggiamento di riflessiva consapevolezza nei confronti del destino infausto che sta per compiersi. Nel repertorio etiopico di immagini relative alla Lavanda dei piedi troviamo una simile rappresentazione di Pietro in un trittico datato alla fine del XVI sec. (Chojnacki 1983: 230, fig. 90), in cui l'apostolo è raffigurato appunto con una mano sulla guancia. È presumibile che questa sia l'interpretazione che gli artisti etiopici hanno dato del modello occidentale. Identico gesto compie Pietro in un dittico del XVI sec. (Mercier 2000b: 114; Fletcher 2005: 48, 49, pl. 20) in cui, però, è presente anche il catino per l'acqua, mancante in questa illustrazione, pur essendo un elemento importante della rappresentazione, in quanto evidente rinvio alla simbologia battesimale.

Alle spalle di Gesù sono ritratti cinque personaggi in piedi. Applicando l'espedito tecnico convenzionalmente usato dagli artisti etiopici per rappresentare una folla di persone, il pittore ha disegnato per intero solo le figure in primo piano, mentre le altre sono appena accennate attraverso la resa della parte apicale della testa. Presumibilmente si tratta degli apostoli, due dei quali reggono un libro nella mano sinistra, per cui si deve intendere che il pittore abbia intenzionalmente ritratto gli evangelisti (e apostoli) Marco e Giovanni. Il

<sup>24</sup> Si vedano, ad es., la formella di Duccio di Buoninsegna, *Lavanda dei Piedi*, 1308-1311, Siena, Museo dell'Opera del Duomo e l'affresco di Domenico Lorenzetti, *Lavanda dei Piedi*, 1310-1319, Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, transetto sinistro, entrambe inserite in altrettanti cicli di *Storie della Passione e Resurrezione di Cristo*.

<sup>25</sup> Si veda, ad es., l'illustrazione di Salomone riprodotta in Heldman (1993: 180, cat. 71), tratta da un Salterio conservato presso l'IES (ms. no. 74) e databile alla seconda metà del XV sec.

primo dei due alza la mano destra con l'indice e il medio distesi in un gesto di benedizione.

In alto a sinistra, un angelo con la spada alzata sembra voler proteggere la scena che si sta compiendo. Questa presenza non è parte significativa del racconto, ma sembra piuttosto costituire un elemento decorativo, e come tale partecipa anche alla miniatura che esamineremo qui di seguito.

L'Arresto di Gesù nel Getsemani, f. 105<sup>r</sup> (tav. X) è l'episodio evangelico che segue immediatamente l'Ultima Cena (Mt 26,47-56; Mc 14,43-52; Lc 22,47-53 e Gv 18,1-11) e fa parte, insieme all'illustrazione precedente, del 'ciclo della Passione'. L'iconografia è ispirata – come nel caso dell'immagine appena descritta – a modelli occidentali e compare già nella raccolta di miniature realizzata da Nicolò Brancaleone. Nell'illustrazione la figura di Cristo domina la scena ed è l'unico personaggio integralmente raffigurato. Indossa una tunica verde con sopratunica rossa e tiene la 'mappula' nella mano destra. Lo fronteggia il capo delle guardie del Sinedrio che con l'indice disteso della mano destra sembra indicarlo ai militari del suo seguito. A questo gesto Cristo replica con un gesto di benedizione reso convenzionalmente con la mano sinistra alzata con l'indice e il medio distesi. La figura distesa in basso a destra, e che con una mano tocca un lembo della veste del Cristo, è presumibilmente il personaggio che il Vangelo di Giovanni indica come Malco, inserviente del Tempio, contro il quale Pietro, che è ritratto alle spalle di Gesù nell'atto di sfilare la spada dal fodero, sta per intervenire con violenza. Insieme a Pietro, ritratto per intero ma di dimensione ridotta rispetto a Gesù, ci sono gli apostoli. Sono raffigurati solo per la parte apicale della testa ad esclusione di quello che si trova immediatamente dietro a Pietro e del quale è possibile distinguere parte del volto. Secondo la convenzione figurativa seguita dagli artisti etiopici, i personaggi sulla destra sono tutti ritratti di profilo a significare la loro appartenenza alla schiera degli oppositori della fede: alcuni sono in piedi, armati di lancia, e uno è accovacciato con una spada ricurva di foggia orientale (una scimitarra) sguainata.

In alto a sinistra, un angelo osserva la scena armato di spada, esattamente in identica posizione e con le stesse caratteristiche con cui compare nella miniatura precedentemente analizzata, f. 2<sup>r</sup> (tav. IX). La singolarità di questa partecipazione nelle due illustrazioni prese in esame potrebbe trovare un suo senso alla luce della terza miniatura del codice, f. 144<sup>r</sup>, in cui è riprodotto San Michele completo dell'attributo della spada. Quindi, per chi ha illustrato il codice la presenza di questo personaggio divino è tutt'altro che occasionale, e la sua 'comparsa', apparentemente fuori contesto, in due miniature del 'ciclo della Passione' potrebbe trovare una possibile spiegazione nella speciale devozione prestata all'angelo dal pittore, che così facendo avrebbe manifestato, nel rispetto della tradizione, la propria autonomia creativa.

Complessivamente le illustrazioni sono di buona fattura e il disegno risulta piuttosto elaborato. La fisionomia della figura umana è realizzata con una

certa cura e grande attenzione è posta agli elementi caratterizzanti i personaggi, in particolare al disegno delle tuniche e sopratuniche, che alternano in maniera complementare il rosso e il verde.

BFrM GE 10, *Catechesi in amarico – Libro dell’essenza (Mäṣḥafä baḥrəy) – Porta del pentimento (Anqäṣä nässəḥa) – Ordinamento della chiesa (Šar‘atä betä kräṣṭiyan)*

Pergamena, rilegatura a piatti di legno, rivestimento in stoffa rossa, 62 ff.; dimensioni: cm. 8 × 14; scrittura a tutta pagina, 17 ll. per pagina; una sola mano per tutto il codice; altezza media dei caratteri: 3 mm.

Scrittura accurata; sporadiche rubricature; fine XIX sec.

Composizione: 1<sup>10</sup>, 2<sup>10</sup>, 3<sup>10</sup>, 4<sup>4</sup>, 5<sup>10</sup>, 6<sup>8-2(2,6)</sup>, 7<sup>10</sup>, 8<sup>2</sup>.

3 illustrazioni a tutta pagina: f. 1<sup>r</sup>, f. 31<sup>r</sup>, f. 61<sup>r</sup>.

Contenuto:

ff. 1<sup>v</sup>-31<sup>v</sup>: *Catechesi in amarico*.

*Incipit*: ሰፀብ ፡ ድንቅ ፡ ምሥጢር ፡ እገልጽ ልኅሎ ፡ አለኝ ።

«Mi ha detto: Spiegherò per te un complicato e meraviglioso mistero».

ff. 35<sup>r</sup>-45<sup>v</sup>: *Libro dell’essenza (Mäṣḥafä baḥrəy)*.

Bibliografia: Getatchew (2003).

ff. 45<sup>v</sup>-49<sup>r</sup>: breve testo non identificato.

ff. 49<sup>v</sup>-56<sup>r</sup>: *Porta del pentimento (Anqäṣä nässəḥa)*.

Bibliografia: Zanetti (2003).

ff. 56<sup>r</sup>-60<sup>v</sup>: *Ordinamento della chiesa (Šar‘atä betä kräṣṭiyan)*.

Bibliografia: Griaule (1932); Schneider (1988); Nosnitsin (2010).

Nota: i ff. 32<sup>r</sup>-34<sup>v</sup> contengono un testo secondario (*additio*) che occupa sei delle otto pagine del quarto fascicolo (un binione che, sul primo foglio, riporta un’illustrazione a tutta pagina, f. 31<sup>r</sup>, seguita dalla chiusa della *Catechesi in amarico*, f. 31<sup>v</sup>). Il testo, vergato da mano poco esperta, consiste in un elenco di festività religiose.

Il manoscritto contiene tre illustrazioni a tutta pagina: f. 1<sup>r</sup>: Flagellazione di Cristo; f. 31<sup>r</sup>: Tentazioni di Cristo; f. 61<sup>r</sup>: Madonna dell’Umiltà (o Annunziata). Nessuna di esse contiene iscrizioni.

Tutte le immagini sono su fondo giallo-ocra bordato in cima e in fondo da un’ampia fascia rossa come le illustrazioni del manoscritto precedente BFrM GE 7 (*Salterio*) con cui presentano una certa familiarità a livello stilistico sì da ipotizzare l’eventualità che una stessa mano abbia realizzato entrambi i codici. Tuttavia, pur in presenza di elementi caratterizzanti ricorrenti nei due codici – la foggia degli abiti, le orecchie smisuratamente bilobate, il volto di Cristo con una caratteristica capigliatura ondulata, la piegatura della ‘mappula’ con una cocca appuntita, il singolare profilo con il gozzo pronunciato dei personaggi malvagi – per l’elaborazione del disegno e la maggiore attenzione posta alla realizzazione dei dettagli le immagini del BFrM GE 7 risultano essere di qualità nettamente superiore.



L'iconografia della Flagellazione di Cristo, f. 1<sup>r</sup> (tav. XI), è ispirata alla scena evangelica in cui Gesù, per ordine di Pilato viene legato e fustigato da due carnefici che lo colpiscono con sferze, lasciando sul suo corpo profonde ferite (Mt 27,26; Mc 15,15; Gv 19,1; cfr. Lc 23,16). Le più antiche raffigurazioni occidentali della Flagellazione risalgono al IX sec., mentre esempi simili s'incontrano di rado nell'arte di Bisanzio e dell'Oriente Cristiano. In Etiopia questo tema iconografico è assente nei Vangeli più antichi e raro nelle pitture del XVI sec. Probabilmente Nicolò Brancaleone fu tra i primi a dipingere questo soggetto, nella versione di Cristo legato alla colonna (Chojnacki 1983: 309, 389). A partire dalla metà del XVII sec., con l'arrivo dei libri portati dai Gesuiti, ricchi di incisioni, il tema appare più di frequente, fino a diventare parte integrante del 'ciclo della Passione' (Mercier 2000a: 47, figg. 8-9).

L'autore dell'illustrazione interpreta liberamente il modello occidentale, raffigurando il Cristo legato a un tronco d'albero, con le gambe avvolte da una corda e i piedi staccati da terra. Entrambe le braccia sono legate dietro la schiena ed evidenti sono i segni della flagellazione sul ventre. Ai lati, i due carnefici sono ritratti di profilo per sottolinearne, secondo la consuetudine vigente nell'arte etiopica, l'indole malvagia. Hanno tratti orientaleggianti con profili camusi, folti baffi neri rivolti verso il basso (in particolare il personaggio a sinistra del Cristo), barbe e capigliature scure.

Il personaggio a destra del Cristo indossa una tunica verde scuro su pantaloni rossi e impugna nella mano destra un oggetto che può esser interpretato come una verga, mentre con la sinistra indica Gesù. Il personaggio a sinistra del Cristo indossa una lunga tunica rossa su pantaloni verde scuro.<sup>26</sup> Ha il corpo in torsione, secondo il modello europeo, colto nell'atto di prendere lo slancio per colpire il Cristo. L'immagine del flagellatore di sinistra risulta incompleta perché 'tagliata' dal bordo dell'illustrazione, per cui manca della mano che impugna lo strumento di tortura. Complessivamente la composizione risulta piuttosto equilibrata e coesa in un rimando circolare di sguardi fra i tre: il flagellatore vestito di verde scuro indica il Cristo con la mano sinistra in segno d'intesa con l'aguzzino vestito di rosso che, a sua volta, punta gli occhi verso Gesù, mentre questi abbassa lo sguardo sul personaggio alla sua destra.

L'illustrazione successiva, f. 31<sup>r</sup> (tav. XII), rappresenta Gesù nell'atto di allontanare il Demonio, momento culminante delle Tentazioni di Cristo nel deserto (Mt 4,1-11; Mc 1,12-13; Lc 4,1-13). Il perimetro del disegno anche in questo caso sembra non contenere interamente la scena e l'indice di Cristo esce dai confini dello sfondo colorato in cui è inscritta l'immagine, ma senza perdite del disegno. Come nell'illustrazione precedente, per un principio di complementarità, Cristo e il Demonio indossano tunica e sopratunica di toni

<sup>26</sup> La complementarità cromatica delle tuniche dei due personaggi ai lati del Cristo è ispirata a un antico espediente che ricorre almeno fin dai mosaici bizantini di età tardoantica e preiconoclasta, per dare maggiore coerenza e unità alla scena raffigurata; cfr. James (1996: 9).

cromatici invertiti (rosso e blu). Gesù regge nella mano destra una ‘mappula’ bianca e alza la sinistra con l’indice disteso nell’atto di intimare al Demonio di allontanarsi. Il Diavolo è raffigurato, secondo la convenzione, di profilo e appare nel disegno solo per la metà superiore del corpo, sì che sembra emergere dalle profondità della terra. La sua sagoma, nell’angolo in basso a sinistra dell’illustrazione, risulta senza soluzione di continuità con l’albero che lo sovrasta e al quale è appoggiato, con possibile allusione al peccato originale, che delle Tentazioni evangeliche costituisce una prefigurazione. Egli regge nelle mani un oggetto non identificato, forse una pietra, che nel racconto di Matteo e Luca fa parte del primo episodio.<sup>27</sup> Il fatto di essere rappresentato con i tipici attributi del Demonio, quali le corna e la pelle scura, ma con addosso vesti simili a quelle indossate da Cristo ha lo scopo di sottolinearne l’indole ingannatrice.<sup>28</sup>

Nel complesso l’apparato iconografico del codice presenta un disegno estremamente semplificato e poco accurato, ridotto agli elementi essenziali del racconto e con una varietà cromatica povera e ripetitiva.

### Conclusioni

Con questa presentazione di una pur piccola parte dei materiali rinvenuti nel corso della prima fase della ricerca si è inteso dare un’idea della ricchezza del patrimonio di codici etiopici illustrati custoditi da biblioteche e istituzioni museali italiane, e insieme approdare a una più precisa definizione di alcune delle linee-guida di questo lavoro. L’arte religiosa dell’Etiopia cristiana – e in particolare, al suo interno, la produzione e l’illustrazione di manoscritti liturgici – costituisce una tradizione ‘vivente’ (Lusini 2007: 96-97), che ha generato nel tempo – né cessa di farlo – una ragguardevole varietà di moduli e soluzioni figurative. Se in passato gli studiosi hanno concentrato la loro attenzione sulle origini e sui rapporti antichi della cultura artistica dell’Etiopia col mondo cristiano mediterraneo d’età tardoantica e medievale, più di recente non sono mancati approfondimenti su esperienze moderne e contemporanee (Silverman 1999; Silverman, Girma 1999), che hanno permesso di apprezzare come la tradizione, lungi dall’esaurirsi nella semplice ripetizione di formule dottrinarie ortodosse, si sia continuamente modificata, alimentata sia da un ‘dialogo’ incessante e fecondo con gli apporti provenienti da altre culture, sia dal contatto con immagini e forme artistiche radicate nel contesto africano. Da questo ge-

<sup>27</sup> Il dettaglio è presente anche in analoghe iconografie europee, ad es. in uno dei capitelli che decorano il coro della chiesa romanica di St. Pierre a Chauvigny (Borgogna), databili alla prima metà del XII sec.

<sup>28</sup> Ritroviamo anche in Occidente questa modalità rappresentativa, efficacemente volta ad esprimere la volontà mistificante del diavolo; si veda, ad es., Juan de Flandes, *Tentazione di Cristo*, 1496-1499, Washington, National Gallery of Art.

nere di considerazioni discende l'esigenza di ampliare il più possibile i repertori esistenti e di redigere nuovi cataloghi di quanto fino ad oggi ancora sconosciuto, ancorandone la struttura alle norme generali della descrizione dei manoscritti antichi, allo scopo di rendere l'operazione compiutamente e definitivamente scientifica. Riteniamo che tutte queste direttrici della ricerca vadano perseguite simultaneamente, se si vuole approdare a una visione complessiva, non orientata dal gusto europeo, della creatività etiopica e del ruolo che l'espressione artistica ha svolto nella storia della più popolosa comunità cristiana dell'Africa.

Lorenza Mazzei  
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"  
lmazzei@unior.it

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Balicka-Witakowska, Ewa (1983) Le psautier éthiopien illustré de Belēn Sägäd, in R. Zeitler, J.O.M. Karlsson (eds.), *Imagines medievales. Studier i medeltida ikonografi, arkitektur, skulptur, måleri och konsthantverk* (Ars Suetica 7), 1-46. Uppsala.
- (1997) *La Crucifixion sans Crucifié dans l'église éthiopienne* (Bibliotheca Nubica et Aethiopica 4). Warszawa.
- (2003) Crucifixion, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 1, 824a-26b. Wiesbaden.
- (2005a) Churches of Däbrä Şayon, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 2, 42a-43a. Wiesbaden.
- (2005b) George of Lydda. Iconography of St. George in Ethiopia, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 2, 764b-66b. Wiesbaden.
- (2005c) Ḥaräg, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 2, 1009a-10b. Wiesbaden.
- Balicka-Witakowska, Ewa, A. Bausi (2010) Tä'ammärä Maryam, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 4, 789b-93b. Wiesbaden.
- Basset, René (1895) *Les Apocryphes éthiopiens traduits en français, V. Les prières de la Vierge à Bartos et au Golgotha*. Paris.
- Bausi, Alessandro (1998-2002) Some Short Remarks on the *Canon Tables* in Ethiopic Manuscripts. *Studi Magrebini* 26 (= *Scritti in onore di Clelia Sarnelli Cerqua*), 45-67.
- (2004) Il testo, il supporto e la funzione. Alcune osservazioni sul caso dell'Etiopia, in V. Böll et al. (eds.), *Studia Aethiopica in Honour of Siegbet Uhlig on the Occasion of his 65<sup>th</sup> Birthday*, 7-22. Wiesbaden.
- (2007) La catalogazione come base della ricerca. Il caso dell'Etiopia, in B. Cenni, Ch.M.F. Lalli, L. Magionami (a c.), *Zenit e Nadir II. I manoscritti dell'area del Mediterraneo: la catalogazione come base della ricerca. Atti del Seminario internazionale, Montepulciano, 6-8 luglio 2007*, 87-108. Montepulciano.
- (2011) The "True Story" of the Abba Gäräma Gospels. *Comparative Oriental Manuscript Studies Newsletter* 1, 17-20.
- (2014) Writing, Copying, Translating: Ethiopia as a Manuscript Culture, in J.B. Quenzer, D. Bondarev, J.-U. Sobisch (eds.), *Manuscript Cultures: Mapping the Field* (Studies in Manuscript Cultures 1), 37-77. Berlin.
- ed. (2015) *Comparative Oriental Manuscript Studies. An Introduction*. Hamburg.

- Beylot, Robert, M. Rodinson (1995) *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de manuscrits éthiopiens* (Documents, études et répertoires publiés par l'Institut de Recherche et d'Histoire des textes). Paris – Turnhout.
- Bosc-Tiessé, Claire, A. Wion (1998) Inventaire des peintures datées du XVII<sup>e</sup> au début du XIX<sup>e</sup> siècle: Questions sur l'art gondarien (Éthiopie). *Cahiers du Centre de recherches africaines* 9 (= *Autres sources, nouveaux regards sur l'histoire africaine*), 215-42.
- (2005) *Peintures sacrées d'Éthiopie. Collection de la Mission Dakar-Djibouti*. Saint-Maur-des-Fossés.
- Budge, Ernst Albert Wallis (1900) *The Miracles of the Blessed Virgin Mary and the Life of Hannâ (Saint Anne) and the Magical Prayers of 'Ahëta Mikâël*. London.
- (1929) *The Bandlet of Righteousness. An Ethiopian Book of the Dead*. London.
- Cerulli, Enrico (1943) *Il Libro etiopico dei Miracoli di Maria e le sue fonti nelle letterature del Medio Evo latino* (Università di Roma. Studi orientali pubblicati a c. della Scuola Orientale 1) Roma.
- (2004) *Inventario dei manoscritti Cerulli Etiopici. Introduzione, integrazioni e indici a cura di Osvaldo Raineri* (Studi e testi 420). Città del Vaticano.
- Chojnacki, Stanislaw (1975) Note on the Early Iconography of St. George and Related Equestrian Saints in Ethiopia. *Journal of Ethiopian Studies* 13/2, 39-55.
- (1983) *Major Themes in Ethiopian Painting. Indigenous Developments, the Influence of Foreign Models and their Adaptation, from the 13th to the 19th Century* (Äthiopistische Forschungen 10). Wiesbaden.
- (2000) *Ethiopian Icons. Catalogue of the Collection of the Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa University*. Milano.
- (2002) New Aspects of Shoan Painting: The Discovery of an Outstanding Folding Strip, in Baye Yimam *et al.* (eds.), *Ethiopian Studies at the End of the Second Millennium, Proceedings of the XIV<sup>th</sup> International Conference of Ethiopian Studies, November 6-11, 2000, Addis Ababa* 1, 142-51. Addis Ababa.
- (2006) *Ethiopian Crosses. A Cultural History and Chronology*. Milano.
- Conti Rossini, Carlo (1901) La leggenda etiopica di re Arwê. *Archivio storico per le tradizioni popolari* 20, 521-34.
- (1904) I manoscritti etiopici della missione cattolica di Cheren. *Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti* (serie V) 13, 233-86.
- (1914) *Notice sur les manuscrits éthiopiens de la Collection d'Abbadie. Extrait du Journal Asiatique 1912-1914*. Paris.
- (1927) Un codice illustrato eritreo del secolo XV. *Africa Italiana* 1, 83-97.
- Delamarter, Steve ed. (2009) *Catalogue of the Ethiopic Manuscript Imaging Project 1* (Ethiopic Manuscripts, Texts, and Studies 1). Eugene, OR.
- Delamarter, Steve, Melaku Terefe (2009) *Ethiopian Scribal Practice 1* (Ethiopic Manuscripts, Texts, and Studies 2). Eugene, OR.
- Di Salvo, Mario (2006) *Croci d' Etiopia. Il segno della fede: evoluzione e forma*. Milano.
- Fiaccadori, Gianfranco (1993) Bisanzio e il Regno di 'Aksum. Sul manoscritto Matini etiop. 5 della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia. *Bollettino del Museo Bodoniano di Parma* 7, 161-99.
- (1994) Prototipi miniati dell'Ottateuco etiopico. *Bollettino del Museo Bodoniano di Parma* 8, 69-102.
- Fletcher, Arcadia (2005) *Sam Fogg. Art of Ethiopia*. London.
- Fries, Karl (1892) *Weddâsê Marjam. Ein äthiopischer Lobgesang an Maria*. Upsala.
- Getatchew Haile (2003) Mâṣḥafâ baḥrây, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 1, 446b-47b. Wiesbaden.
- Gleave, Hugh Craswall (1951) *The Ethiopic Version of the Song of Songs*. London.
- Grébaut, Sylvain (1935) La prière de Marie au Golgotha. *Journal Asiatique* 226, 273-86.
- Grébaut, Sylvain, E. Tisserant (1935) *Codices Aethiopici Vaticani et Borgiani, Barberinianus Orientalis* 2, *Rossianus* 865. *Pars prior. Enarratio codicum*. Città del Vaticano.

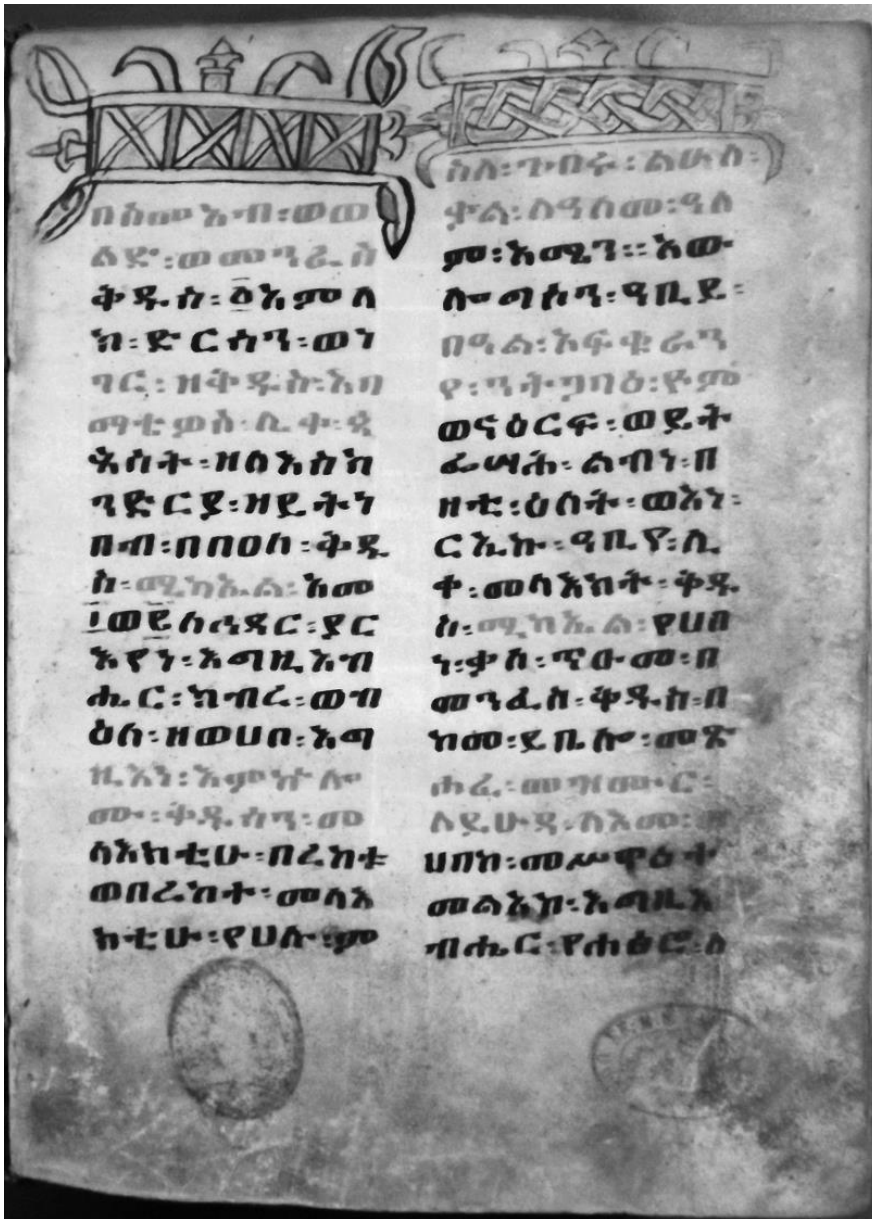
- (1936) *Codices Aethiopici Vaticani et Borgiani, Barberinianus Orientalis 2, Rossianus 865. Pars posterior. Prolegomena, Indices, Tabulae*. Città del Vaticano.
- Griaule, Marcel (1932) Règles de l'Église (documents éthiopiens). *Journal Asiatique* 221, 1-42.
- Grohmann, Adolf (1919) *Aethiopische Marienhymnen*. Leipzig.
- Habtemichael Kidane (2005) Dəgg<sup>wa</sup>, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 2, 123a-24b. Wiesbaden.
- (2007) Maḥletä ṣəge, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 3, 660b-61b. Wiesbaden.
- Hammerschmidt, Ernst, O. Jäger (1968) *Illuminierte äthiopische Handschriften* (Verzeichnis der Orientalischen Handschriften in Deutschland 15). Wiesbaden.
- Hayoz, Chrysostome (1956) *Portrait de Marie. Complainte de la Vierge. Deux poésies mariales éthiopiennes inédites. Texte, traduction, commentaire*. Fribourg.
- Heldman, Marilyn E. (1989) An Ewostathian Style and the Gunda Gunde Style in Fifteenth-Century Ethiopian Manuscript Illumination, in *Proceedings of the First International Conference on the History of Ethiopian Art, Sponsored by the Royal Asiatic Society, Warburg Institute, University of London, October 21-22, 1986*, 5-14. London.
- (1993) *African Zion: the Sacred Art of Ethiopia*. New Haven – London.
- (1994) *The Marian Icons of the Painter Frē Ṣeyon: a Study in Fifteenth Century Ethiopian Art, Patronage and Spirituality*. Wiesbaden.
- (2003) Brancaleone, Nicolò, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 1, 620a-21b. Wiesbaden.
- Henze, Paul Bernard (1989) Lake Zway – Southern Christian Outpost and Repository of Medieval Ethiopian Art, in *Proceedings of the First International Conference on the History of Ethiopian Art, Sponsored by the Royal Asiatic Society, Warburg Institute, University of London, October 21-22, 1986*, 30-40. London.
- (2005) Ǝṣätān, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 2, 375a-76a. Wiesbaden.
- James, Liz (1996) *Light and Colour in Byzantine Art*. Oxford.
- Lepage, Claude (1987) Reconstitution d'un cycle protobyzantin à partir des miniatures de deux manuscrits éthiopiens du XIV<sup>e</sup> siècle. *Cahiers Archéologiques* 35, 159-96.
- Lepage, Claude, J. Mercier (2012) Un tétraévangile illustré éthiopien à cycle long du XV<sup>e</sup> siècle. Codicologie et iconographie. *Cahiers archéologiques* 54, 99-174.
- Lusini, Gianfrancesco (2005) Dərsanā Mika'el, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 2, 139a-40a. Wiesbaden.
- (2007) Documenti e biblioteche: riflessioni sulla salvaguardia del patrimonio filologico dell'Eritrea e dell'Etiopia. *Annali dell'Università di Napoli "L'Orientale"* 67, 93-104.
- Marrassini, Paolo (1987) I manoscritti etiopici della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. *Rassegna di Studi Etiopici* 31, 69-110.
- (2006) Ethiopian and Near Eastern Dragons, in P.G. Borbone, A. Mengozzi, M. Tosco (eds.), *Loquentes linguis. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti*, 459-68. Wiesbaden.
- Mercier, Jacques (1997) *Art that Heals. The Image as Medicine in Ethiopia*. New York.
- (2000a) La peinture éthiopienne à l'époque axoumite et au XVIII<sup>e</sup> siècle. *Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Comptes rendus* 144, 35-71.
- (2000b) *L'Arche éthiopienne: art chrétien d'Éthiopie*. Paris-Girona.
- Monneret de Villard, Ugo (1939) Note sulle più antiche miniature abissine. *Orientalia* (nuova serie) 8, 1-24.
- (1947) La Madonna di Santa Maria Maggiore e l'illustrazione dei Miracoli di Maria in Abissinia. *Annali Lateranensi* 11, 9-90.
- Nosnitsin, Denis (2010) Ṣər'atā betä krəstiyān, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 4, 631a-32b. Wiesbaden.
- (2013) *Churches and Monasteries of Təgray. A Survey of Manuscript Collections* (Supplement to *Aethiopica* 1). Wiesbaden.

- Raineri, Osvaldo (1996) *Santi guerrieri a cavallo. Tele etiopiche di Qēs Adamu Tesfaw. Warrior Saints on Horseback. Ethiopian Paintings by Qēs Adamu Tesfaw*. Clusone.
- (2000) *Codices Comboniani Aethiopici* (Bibliothecae Apostolicae Vaticanae codices manuscripti recensiti). Città del Vaticano.
- Schneider, Roger (1988) Nouveaux témoins du texte éthiopien des *Règles de l'Église*. *Journal Asiatique* 276, 71-96.
- Silverman, Raymond A. (1999) Qes Adamu Tesfaw – A Priest Who Paints. Painting in the Ethiopian Orthodox Church, in R.A. Silverman (ed.), *Ethiopia. Traditions of Creativity*, 133-55. Seattle – London.
- Silverman, Raymond A., Girma Fisseha (1999) Jembere and His Son Marcos. Traditional Painting at the End of the Twentieth Century, in R.A. Silverman (ed.), *Ethiopia. Traditions of Creativity*, 157-81. Seattle – London.
- Six, Veronika (1994) Der Heilige Georg und das Mädchen: ein Orientalische Motiv und sein Weg nach Äthiopien. *Afrika und Übersee* 77, 9-30.
- Spencer, Diana (1974) Travels in Gojjam: St. Luke Ikons and Brancaleon Re-discovered. *Journal of Ethiopian Studies* 12/2, 201-20.
- (1989) The Discovery of Brancaleon's Painting, in *Proceedings of the First International Conference on the History of Ethiopian Art, Sponsored by the Royal Asiatic Society, Warburg Institute, University of London, October 21-22, 1986*, 53-55, 152-53 (ill.). London.
- Strelcyn, Stefan (1976) *Catalogue des manuscrits éthiopiens de l'Accademia nazionale dei Lincei. Fonds Conti Rossini et Fonds Caetani 209, 375, 376, 377, 378* (Indici e sussidi bibliografici della biblioteca 9). Roma.
- Velat, Bernard (1966a) *Me'erāf. Commun de l'Office divin éthiopien pour toute l'année* (Patrologia Orientalis XXXIV.1-2). Paris.
- (1966b) *Étude sur le Me'erāf, commun de l'Office divin éthiopien pour toute l'année* (Patrologia Orientalis XXXIII.1-4). Paris.
- Uhlig, Siegbert (1988) *Äthiopische Paläographie* (Äthiopistische Forschungen 22). Stuttgart.
- Weninger, Stefan (2010) Wəddase Maryam, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 4, 1173a-74b. Wiesbaden.
- Witakowski, Witold, E. Balicka-Witakowska (2010) Säqoqawä Dəngəl, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 4, 534b-36a. Wiesbaden.
- Zanetti, Ugo (2003) Anqäšä nəssəḥa, in S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 1, 279b-80a. Wiesbaden.
- Zanutto, Silvio (1932) *Bibliografia etiopica, in continuazione alla "Bibliografia etiopica" di G. Fumagalli. Secondo contributo: manoscritti etiopici*. Roma.
- Zotenberg, Hermann (1877) *Catalogue des manuscrits éthiopiens (Gheez et Amharique) de la Bibliothèque Nationale*. Paris.

## SUMMARY

The Archivio Provinciale dei Cappuccini Lombardi and the Biblioteca Franciscana di Milano own two significant funds of Ethiopian manuscripts, which are the objects of the present research. Particularly, five objects proved to be interesting both for the philologist and the art historian, among which a *Dərsanä Mika'el* (APCL 191 E 004) originally belonging to the Catholic Mission of Kärän (Eritrea), and a *Mahletä şəge* (APCL 191 E 001) containing one of the most extended cycles of Ethiopian illuminations ever done (75 images).

**Keywords:** Cappuccini, Eritrea, Ethiopia, Gə'əz, Amharic, illuminated manuscripts



APCL 191 E 004, f. 3<sup>r</sup> – *Darsanä Mika'el* (Omeliario per San Michele).

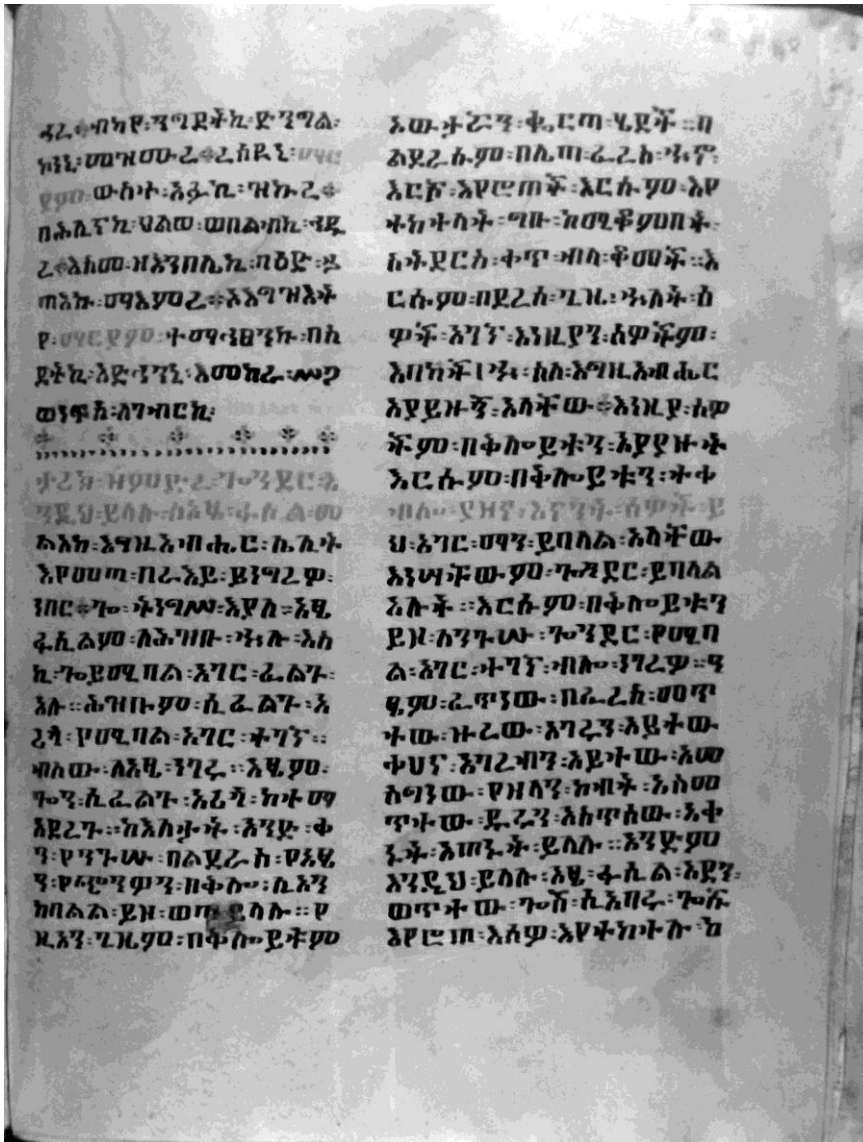


APCL 191 E 004, f. 2<sup>v</sup> – San Michele.

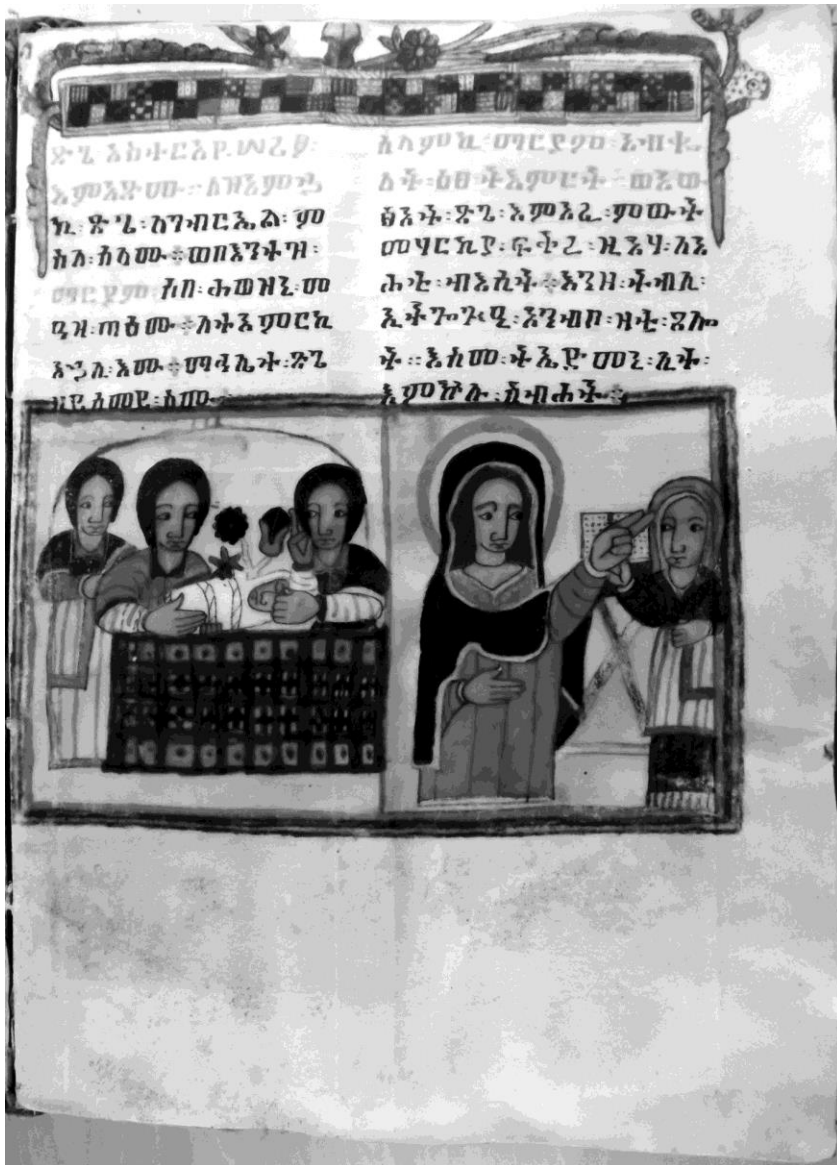




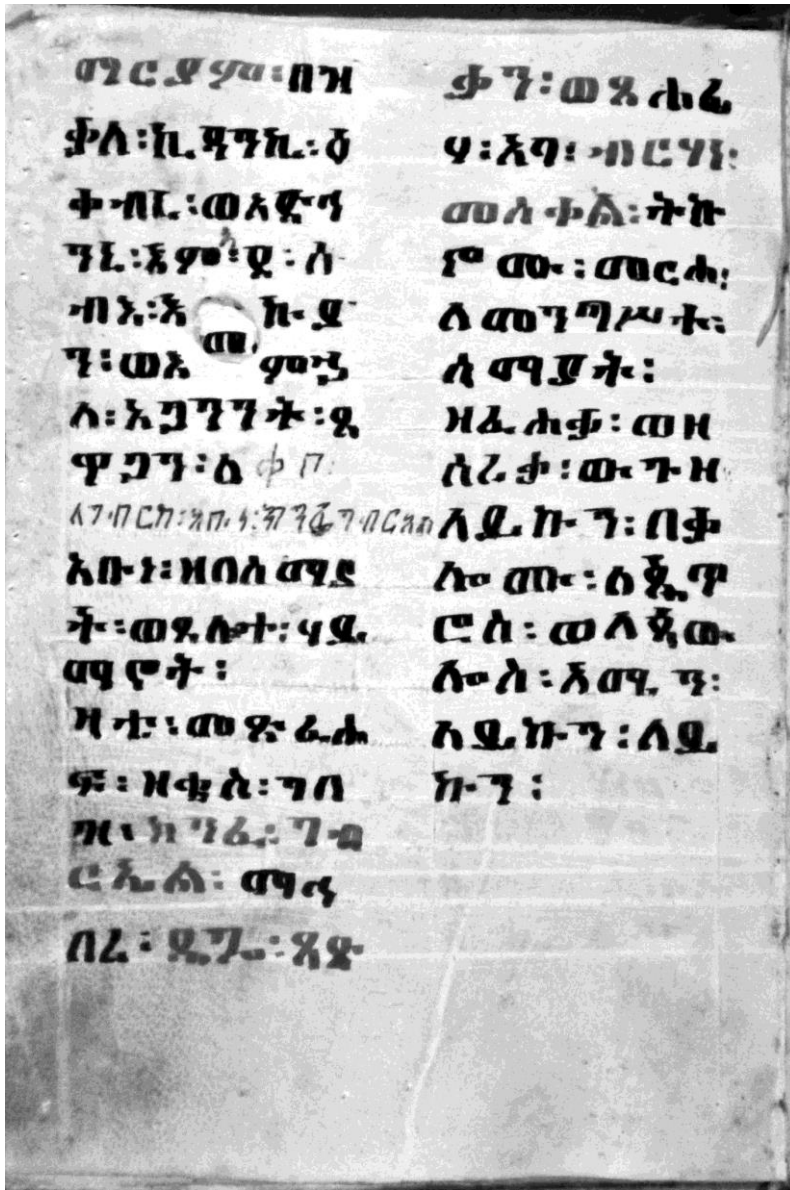
APCL 191 E 004, f. 102<sup>v</sup> – Santi Michele e Gabriele.



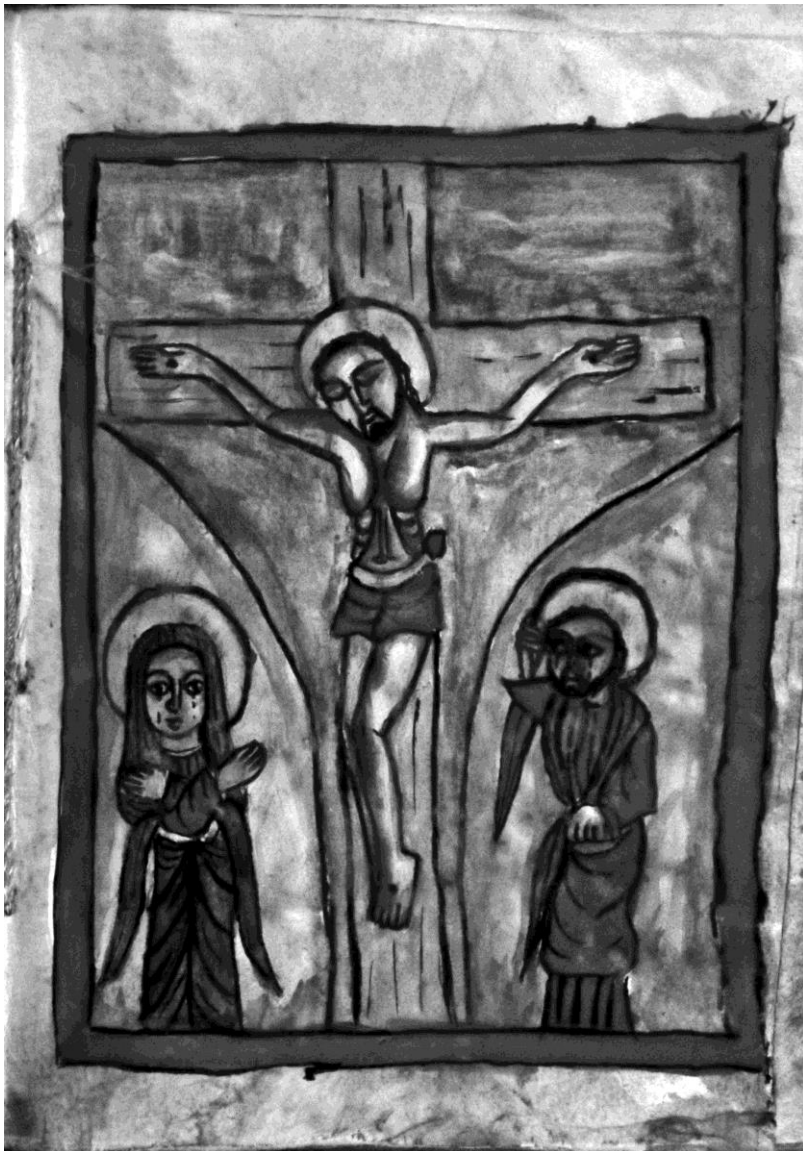
APCL 191 E 001, f. 43<sup>f</sup> – *Tarik zämädrä G'ändär* (Storia della terra di Gondar).



APCL 191 E 001, f. 2<sup>r</sup> – *Maḥletä šäge (Cantico del Fiore)*.



BFrM GE 6, f. 21<sup>v</sup> – *Nota possessionis*.



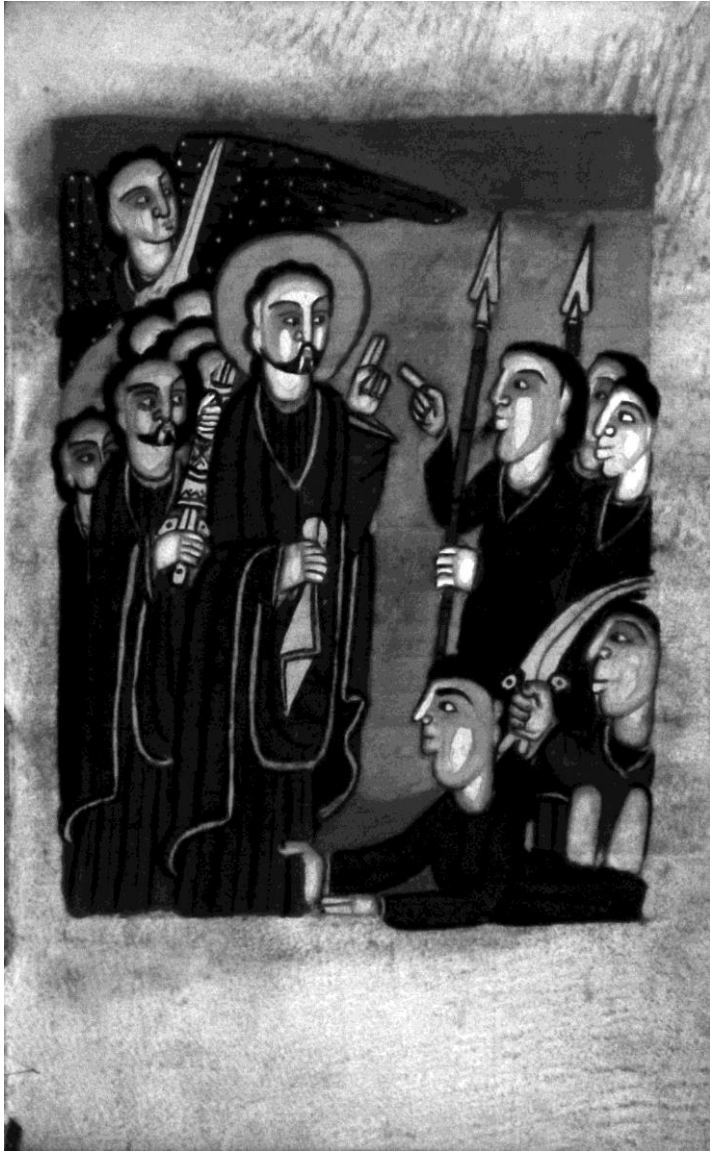
BFrM GE 6, f. 2<sup>r</sup> – Crocifissione.



BFrM GE 6, f. 26<sup>v</sup> – San Giorgio.

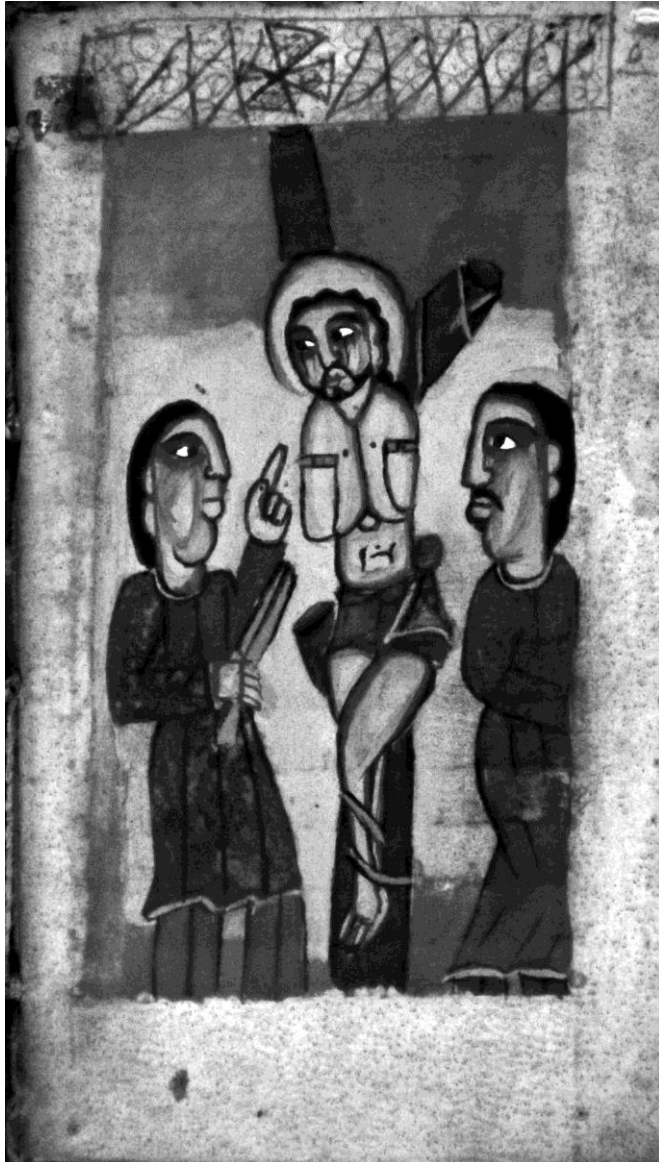


BFrM GE 7, f. 2<sup>r</sup> – Lavanda dei piedi.



BFrM GE 7, f. 105<sup>r</sup> – Arresto di Gesù nel Getsemani.





BFrM GE 10, f. 1<sup>r</sup> – Flagellazione.



BFrM GE 10, f. 31<sup>r</sup> – Tentazioni di Cristo.