

## PROPOSTA DI LETTURA DELLE PITTURE DI CULTURA PALEOLOGA ALL'INTERNO DEL DUOMO DI GENOVA\*

Federica Volpera

L'analisi della decorazione pittorica bizantina della Cattedrale di San Lorenzo a Genova (1312-1315 circa), oggetto di questo contributo, sarà limitata all'interpretazione dell'immagine realizzata in controfacciata al fine di pervenire a una lettura dove ogni *figura* e *segno* possano acquisire un loro senso specifico, anche in relazione al luogo di enunciazione e quindi di ricezione<sup>1</sup> (fig. 1). Il primo elemento che intendiamo approfondire è l'oggettivazione dell'immagine, ossia il suo modo di rapportarsi con la parete che la contiene. Nella più ampia prospettiva di una concezione dell'edificio ecclesiastico come *locus* e *iter*, quindi come spazialità che si riconosceva



Fig. 1, Maestro del Giudizio, *Giudizio Finale*, Deesis, 1312-15, Genova, Cattedrale di San Lorenzo, controfacciata.

\*Questo contributo costituisce un estratto della mia tesi di dottorato in Storia dell'arte medievale dal titolo *Momenti e aspetti della cultura pittorica a Genova e in Liguria tra XIII e XIV secolo* (Università degli Studi di Firenze, a. a. 2010/2012, relatore prof. A. De Marchi).

<sup>1</sup> MEYER SCHAPIRO, *Sulla perfezione, coerenza e unità di forma e contenuto*, in ID., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di Giovanna Perini, Roma, Meltemi, 2002, pp. 78-91 (p. 86). Per la metodologia adottata si rimanda anche a M. SCHAPIRO, *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine*, in ID., *Per una semiotica cit.*, pp. 92-119, e a JÉRÔME BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 166-171.

nella sua identità di luogo altro rispetto al mondo esterno e, al contempo, di ambiente liturgico pensato in modo unitario, la stessa scelta di collocare in controfacciata il tema del *Giudizio Universale* intendeva sottolineare il valore della soglia come passaggio pratico e simbolico, principio e fine di un percorso che coinvolgeva l'intero edificio<sup>2</sup>. Qui, il pittore trovò ad attenderlo una superficie segnata da una duplice irregolarità, quella della forma lunettata e quella che potremmo definire dello *scarto di livello*, che, spezzando la parete, impediva di dar vita a una realizzazione continua. Il campo pittorico risulta, infatti, frazionato in riquadri, a loro volta definiti in una precisa scansione spaziale: abbiamo, così, la fascia esterna corrispondente al piano emergente, la lunetta del portale e l'architrave sottostante, in posizione arretrata, e l'intradosso dell'arco, che misura la distanza tra i due piani principali. Questa frammentazione richiese un'esposizione costruita su nuclei tematici e figurativi che potessero essere disposti nelle diverse zone, consentendo, al contempo, una chiara lettura del contenuto complessivo.

La prima scelta che venne compiuta fu quella di ricorrere a una banda monocroma rossa, profilata in alcuni punti di bianco, per rimarcare le ripartizioni strutturali e crearne di nuove, come i due riquadri che accolgono gli *Angeli tubicini*, definendo così un senso di unità percettiva al di là dello stacco spaziale tra i piani<sup>3</sup>. Questa cornice, che viene in alcuni punti attraversata dalle figure, non costituisce, però, una semplice delimitazione dei singoli campi ma, nella sua irregolarità, intesa come pieno adeguamento alle forme architettoniche, e nella sua dipendenza dai contenuti iconografici, rappresenta «l'ambiente pittorico dell'immagine»<sup>4</sup>, concorrendo ad accentuare determinati segni, come la centralità della lunetta. La scelta espositiva, così definita, risulta quindi costruita sull'accostamento di singole unità figurative e tematiche, che guadagnano in questo modo una loro autonomia dimensionale, facendosi, al contempo, portatrici di relazioni che, generate dalle linee, dalla gestualità e dagli sguardi, finiscono per promuovere rapporti 'affettivi' e narrativi e, quindi, percorsi visivi in grado di superare le cesure della parete, rimarcate dalla cornice stessa.

<sup>2</sup> J. BASCHET, *L'iconographie* cit., pp. 83-85. Si rimanda inoltre a PETER KLEIN, *L'emplacement du Jugement dernier et de la Seconde Parousie dans l'art monumental de haut Moyen Âge*, in *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du 5ème Séminaire International d'Art Mural (Saint-Savin, 16-18 settembre 1992), Saint-Savin, Centre International d'Art Mural, 1993, pp. 89-101; ID., *Entre paradis présent et jugement dernier: les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge*, in *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle*, a cura di Christian Sapin, Paris, Editions du CHTS, 2002 (Mémoires de la Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 13), pp. 464-483; J. BASCHET, *L'enfer en son lieu: rôle fonctionnel des fresques et dynamisation de l'espace culturel*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di Sofia Boesch Gajano e Lucetta Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, pp. 551-563; ID., *Les justices de l'au-delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècle)*, Roma, De Boccard, 1993 (Bibliothèques des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 279), in part. pp. 190-219, con bibliografia precedente.

<sup>3</sup> Questo stesso sistema espositivo viene adottato anche sulla parete della navata destra: qui però le cornici, che compongono un finto trittico, permettono di porre in relazione non diversi piani spaziali, ma differenti contenuti, ossia le due figure stanti di *San Pietro* e *San Giovanni Battista* e un'immagine che, pur nella sua esemplarità, presenta una dimensione narrativa, ossia *San Giorgio che uccide il drago*.

<sup>4</sup> M. SCHAPIRO, *Alcuni problemi* cit., pp. 98-99.

L'accettazione della superficie pittorica con le sue specificità, e l'assenza di un qualunque tentativo di manipolazione spaziale, condussero anche alla scelta di costruire i fondi *a dimensione monocroma*: si tratta di una resa dell'ambientazione che, caratterizzata da una semplice distinzione cromatica tra la parte inferiore e quella superiore del riquadro, fu adottata nella pittura bizantina dalle origini fino all'età comnena, per essere poi mantenuta anche nel periodo successivo, legata, però, a determinati contenuti iconografici o esigenze espressive<sup>5</sup>. Il ricorso a un tipo di fondo sostanzialmente neutro, quindi percepito come vuoto, rientra nella stessa logica espositiva delle cornici che delimitano i vari campi e mira a promuovere un percorso basato su ben precise posizioni topologiche, che influenzano la nostra lettura e ci conducono a cogliere il ruolo di ciascun elemento tanto nella visione d'insieme quanto all'interno dei singoli riquadri<sup>6</sup>.

Veniamo, a questo punto, ai soggetti rappresentati. La più evidente peculiarità del programma iconografico genovese risiede nella duplicazione della figura di *Cristo*, particolarità che costituisce la diretta conseguenza della scelta di illustrare, sfruttando la ripartizione precedentemente descritta, due diversi temi: il *Giudizio Universale* e la *Deesis*. Il primo è composto dal *Cristo in trono*, che mostra le stigmate secondo una scelta complementare rispetto a quella compiuta all'esterno, dove campeggia l'immagine trionfante del *Cristo in maestà*<sup>7</sup>, dai due *Angeli* che lo affiancano, porgendogli gli strumenti del martirio, dal *Destino delle anime*, ora frammentario, e, pur ponendosi su un livello distinto, dagli *Angeli tubicini*. La traduzione di questo primo tema risulta dominata, nonostante la frammentarietà dei moduli figurativi e la loro collocazione su piani spaziali diversi, da un senso di unità che non viene disturbata nella sua leggibilità, che procede secondo una direzionalità centrifuga, dal secondo tema, quello dell'*Intercessione*, a cui è intimamente legato.

Come viene ottenuto questo effetto? L'artista ricorse a specifiche strategie espositive. La prima riguarda la definizione dello spazio riservato agli angeli che suonano le trombe. La linea superiore, che delimita i due riquadri, è, infatti, posta più in alto rispetto alla fascia che separa la lunetta dall'architrave, in modo che le figure, acquistando una maggiore visibilità, diventino momento di

---

<sup>5</sup> L'accettazione delle unità espositive, individuate dalle fasce a monocromo perimetrali e intese nella loro autonomia, conducono alla reiterazione della base verde in ogni campo. L'assoluta mancanza di un valore posizionale e, quindi, spaziale di questa soluzione è testimoniato dal suo rapporto con gli scranni degli *Apostoli*, che, costruiti seguendo il profilo della campitura dove sono collocati e su cui sembrano appoggiarsi, non richiedono né giustificano la creazione di un piano di sostegno, se non all'interno di una consuetudine segnica che viene automaticamente adottata.

<sup>6</sup> Considerando la dipendenza stilistica di quest'opera dallo stile paleologo, la rinuncia ai ricchi sfondi paesaggistici e architettonici propri di quel linguaggio e l'adozione di un'essenzialità che sembra riecheggiare un formulario più arcaico devono essere letti e considerati come una ben precisa scelta espressiva, che garantisce, in primo luogo, la leggibilità del testo pittorico: inoltre, il fondo vuoto è solo apparentemente neutro, proponendosi, in realtà, come portatore di specifici effetti espressivi che vengono promossi dal suo rapporto con i contenuti figurativi (M. SCHAPIRO, *Alcuni problemi* cit., pp. 100-103).

<sup>7</sup> CLARIO DI FABIO, *La Cattedrale di Genova nel Medioevo, secoli VI-XIV*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1998, in part. pp. 164-187.



Fig. 2, Maestro del Giudizio, *Giudizio Finale*, Deesis, 1312-15, Genova, Cattedrale di San Lorenzo, controfacciata, diagramma della struttura compositiva che permette di superare lo scarto tra i due livelli della superficie pittorica.

raccordo con la lunetta soprastante: si viene, così, a creare una struttura di tipo triangolare, che riesce a superare lo scarto tra i piani pittorici (fig. 2). Questa sistemazione limita inoltre lo spazio destinato all'episodio dell'*Intercessione*, che, ridotto nelle dimensioni, non interferisce a livello percettivo con la centralità del *Cristo* in trono. In quest'ultimo caso ci troviamo di fronte a un momento di interazione tra l'adozione di gerarchie dimensionali e la valorizzazione del legame tra gli elementi figurativi e il contesto, ossia il singolo riquadro all'interno dell'intera superficie: si tratta di un sistema di rappresentazione in cui il significato visivo è ottenuto dal rapporto reciproco tra i valori distintivi delle diverse grandezze e quelli dei diversi spazi. L'assoluta preminenza della figura di *Cristo* viene, poi, ribadita attraverso l'applicazione di due principi sintattici del discorso per immagini, ossia il principio della frontalità e quello della simmetria<sup>8</sup>: il *Cristo Giudice* è, infatti, l'unico soggetto all'interno del ciclo ad essere rappresentato frontalmente, mentre le coppie di

<sup>8</sup> M. SCHAPIRO, *Parole e immagini: letterale e simbolico nell'illustrazione del testo*, in ID., *Per una semiotica cit.*, pp. 120-191 (pp. 158-177). La costruzione simmetrica della figura di Cristo investe anche la posizione delle braccia e delle mani: questa scelta, appartenente a una soluzione propria del gotico francese e funzionale nel mostrare le stigmate che segnano i palmi, non è così frequente nella tradizione iconografica italiana, dove i gesti del Giudice vengono spesso distinti al fine di tradurre, da un lato, l'accoglienza degli eletti e, dall'altro, la condanna dei dannati, che vengono così respinti verso i luoghi infernali (J. BASCHET, *Les justices cit.*, p. 216). La stessa costruzione la ritroviamo in uno dei disegni acquerellati, raffigurante il *Giudizio Finale*, delle *Supplicationes Varias* (Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, ms. Plut. XXV.3, c. 381v), manoscritto realizzato per una committenza genovese, legata all'ambiente francescano, sul finire del Duecento: ANNA DE FLORIANI, *Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in GIULIANA ALGERI - A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, Genova, De Ferrari, 2011, pp. 97-129 (pp. 99-106), con bibliografia di riferimento.

angeli, che lo affiancano, sono definite all'interno di una composizione simmetrica, che accentua il valore iconico della scena.

Veniamo, quindi, al secondo tema, quello dell'*Intercessione*, composto in un'unica unità spaziale continua, occupata da due panche lignee, che accolgono sei *Apostoli* per ciascun lato con l'aggiunta, a destra, di *San Giovanni Battista*, e da un trono centrale, su cui sono assisi la *Vergine* e *Cristo*. Possiamo subito rilevare come, all'interno di questo riquadro, la rilevanza delle figure della Madonna e del Figlio benedicente sia ottenuta non attraverso l'applicazione di quelle strategie compositive precedentemente rilevate - simmetria, frontalità, accentuazione delle dimensioni -, bensì grazie all'isolamento dello scranno che le accoglie e alla loro posizione, centrale e in alto, all'interno del campo di appartenenza.

Se l'analisi fin qui condotta ha inteso illustrare come il discorso per immagini sia stato costruito in un ambiente architettonico che presenta le sue specificità, vorrei ora ampliare le mie considerazioni, proponendo alcune riflessioni che, recuperando il rapporto 'committenza - contenuto - artista' e, quindi, la diversità culturale esistente tra i fautori del programma iconografico, nonché del pubblico a cui era destinato, e la maestranza chiamata a tradurla sulla superficie pittorica, sappiano rilevare, almeno in parte, le complesse relazioni che si instaurarono tra le esigenze devozionali latine e il repertorio compositivo ed espressivo orientale. Gli studi precedenti hanno inteso non soltanto individuare i modelli stilistici di riferimento, ravvisati nel complesso costantinopolitano di San Salvatore in Chora<sup>9</sup>, ma anche evidenziare le specificità iconografiche, che, pur tradotte in un linguaggio 'greco', riflettono contenuti propri della dottrina occidentale, in parte riconducibili alla tradizione culturale genovese: già Clario di Fabio e Robert Nelson, affrontando questi temi, ne

<sup>9</sup> PIETRO TOESCA, *Storia dell'arte italiana. I. Il Medioevo*, Torino, UTET, 1927, p. 1030 nota 30; PIERO TORRITI, *Interventi e suggestioni toscane tra Due e Trecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria. I. Dagli inizi al Cinquecento*, Genova, SAGEP, 1970, pp. 27-47 (pp. 33-34); MARIA CLELIA GALASSI, *Un Maestro bizantino in S. Lorenzo*, «La Casana», XXV, 1983, 2, pp. 42-48, con bibliografia precedente; P. TORRITI, *Interventi e suggestioni toscane tra Due e Trecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria. I. Dagli inizi al Cinquecento*, edizione aggiornata da M.C. Galassi, Genova, SAGEP, 1987, pp. 27-44 (p. 30); C. DI FABIO, *La Cattedrale* cit., pp. 260-270 e ID., *Bisanzio e Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di Piero Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2005, pp. 41-67 (pp. 56-62), che propone di identificare il Maestro del Giudizio con un pittore che, dopo aver collaborato, tra il 1315 e il 1321, al cantiere musivo della Kariye Camii, avrebbe abbandonato l'*atelier* per trasferirsi nella città ligure; lo studioso, ritornando recentemente sull'argomento, ha poi ipotizzato un'identità di mano tra gli affreschi genovesi e un'icona costantinopolitana degli inizi del XIV secolo, ora conservata nel British Museum di Londra (inv. 1983.0401.1: C. DI FABIO, *Gli affreschi di Manfredino a altri documenti genovesi di cultura figurativa "assiate"*, «Bollettino d'arte», VII, 2011, 12, pp. 83-132 (p. 113 e p. 118 figg. 61-62); G. ALGERI, *Tra Siena e Costantinopoli: i nuovi modelli figurativi*, in G. ALGERI - A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria* cit., pp. 133-153 (pp. 140-143), con una ripresa dell'accostamento tra gli affreschi genovesi e la decorazione pittorica del *parekklesion* funerario di San Salvatore in Chora. Per un ampliamento dei possibili confronti, secondo una proposta qui ripresa alla fine del testo, si veda MICHELE BACCI, schede nn. 240, 242-246, 510, 527-532, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di Anna Rosa Calderoni Masetti e Gerhard Wolf, Modena, Panini, 2012 (Mirabilia Italiae), vol. II, pp. 253-256, 349, 357-358 che avvicina il linguaggio del Maestro del Giudizio a quello che si riflette nei mosaici della chiesa dei Santi Apostoli a Tessalonica (1310-1314) o negli affreschi della chiesa reale dei Santi Gioacchino e Anna del monastero di Studenica, commissionati nel 1313.

hanno rivelato ora le forti implicazioni politiche e civiche ora la dimensione più puntualmente iconica e devozionale, mirante a suggerire, in vista del Giudizio Finale, percorsi di Salvezza, che implicano un particolare riconoscimento del ruolo della Vergine<sup>10</sup>. Il riflesso della tradizione segnica orientale, già colto nelle modalità di rappresentazione del finto trittico della parete nord, raffigurante *San Giorgio che uccide il drago tra san Pietro e san Giovanni Battista*, della *Madonna Eleousa* della lunetta del portale meridionale di San Gottardo e del *Cristo Imago Pietatis* che sovrasta il portale settentrionale, emerge anche nel disegno del *Giudizio Finale*, condizionato, ancora una volta, dalla forma della superficie pittorica.

A questo punto ritengo che sia necessario riflettere sulle modalità di rappresentazione di questo tema nel mondo bizantino. Nelle più antiche testimonianze che ci sono pervenute, risalenti all'XI e al XII secolo ma ispirate a un sermone di Efrem il Siro, vissuto nel IV secolo d.C., ci troviamo di fronte alla reiterazione di uno stesso modello, al limite variato in rapporto allo spazio ma comunque costante tanto nei contenuti quanto nella distribuzione, in modo chiaramente definito, dei gruppi figurativi a destra e a sinistra di un'asse centrale, che parte da *Cristo* per scendere verso il trono vuoto dell'*Etimasia*, in un percorso che prevedeva, quindi, almeno due ordini sovrapposti<sup>11</sup>. Lo stato frammentario del ciclo genovese non ci consente di verificare la presenza di tutti gli elementi 'canonici' ma il disegno della parete comportò, molto probabilmente, una loro riduzione e quindi una semplificazione dell'intero programma<sup>12</sup>. La forma della superficie impedì, in primo luogo, di costruire un'esposizione per piani sovrapposti, conducendo, così, a una soluzione organizzata intorno a un centro, la lunetta, che si trovava non nella parte superiore della parete bensì nella zona mediana, dove venne quindi collocato il soggetto principale, ossia il *Cristo Giudice*. Questo disegno fu, a sua volta, definito dalla necessità di condensare diversi 'motivi' in un unico gruppo: la tradizionale sovrapposizione tra *Cristo* e l'*Etimasia* venne così sostituita da un'unica immagine, in cui le figure angeliche, che prima si inchinavano in adorazione del trono vuoto, occupato dalle

<sup>10</sup> ROBERT S. NELSON, *A Byzantine Painter in Trecento Genoa: The Last Judgment at S. Lorenzo*, «The Art Bulletin», LXVII, 1985, pp. 548-566 (pp. 560-563); C. DI FABIO, *La Cattedrale* cit., pp. 258-279; R.S. NELSON, *Byzantine Icons in Genoa before the Mandyllion*, in *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, Colette Dufour Bozzo e Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 79-92. Si veda anche EFTHALIA RENTETZI, *Gli affreschi bizantini nella cattedrale di Genova: una nuova lettura iconografica*, «Arte documento», XXVIII, 2012, pp. 104-111.

<sup>11</sup> MARCELLO ANGHEBEN, *Les jugements derniers byzantins des XIe - XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat*, «Cahiers archéologiques», L, 2002, pp. 105-134, che individua le più antiche testimonianze del *Giudizio Finale*, da distinguersi dal *Giudizio temporaneo* a cui l'anima viene sottoposta subito dopo la dipartita del corpo, in due miniature del ms. Grec. 74 della Bibliothèque nationale de France (d'ora in poi BnF), proveniente da uno *scriptorium* costantinopolitano (XII secolo; c. 51v e 93v), in due icone del Monte Sinai, una della fine dell'XI l'altra della metà del XII secolo, nel mosaico della controfacciata della Cattedrale di Torcello (XI-XII secolo), in un avorio italo-bizantino del XII secolo (Londra, Victoria & Albert Museum) e, infine, in una pittura, datata 1199, della chiesa di San Salvatore a Neredica.

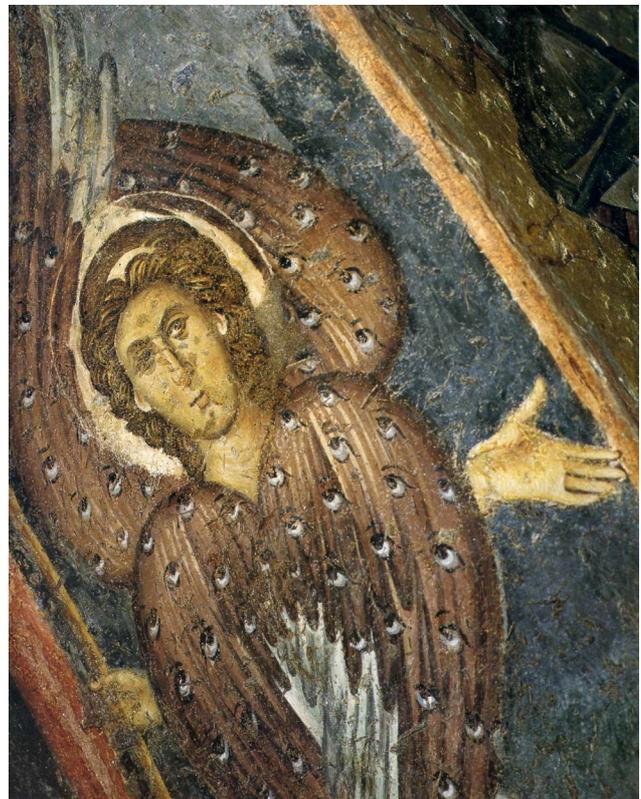
<sup>12</sup> J. BASCHET, *Les justices* cit., p. 200 nota 177.

insegne cristologiche, ora si trovano a porgere a *Cristo*, assiso sul seggio, quelle stesse insegne. Che si tratti di una fusione di questi due temi lo dimostra la presenza nell'architrave sia della figura di *Eva*, che, insieme ad *Adamo*, secondo il modello 'classico', era prostrata a terra in adorazione dell'*Etimasia*, sia del fiume di fuoco che, seguendo la formulazione tradizionale, nasceva, invece, dal seggio di *Cristo*. L'esiguità dello spazio a disposizione portò inoltre a collocare i dannati, avvolti dalle fiamme, sullo stesso livello della *Progenitrice*: possiamo, così, ipotizzare che sull'altro lato trovassero posto *Adamo* e i beati. La stessa gestualità degli *Angeli* tubicini fu d'altro canto determinata proprio dalla singolare collocazione delle anime in corrispondenza dell'asse centrale, e non all'esterno, come avviene in altre formulazioni che poterono essere dispiegate su più ampie superfici. A queste stesse dinamiche di adeguamento del modello 'greco' alle specificità della parete è possibile ricondurre anche la posizione delle coppie di *Cherubini* e *Serafini*, dipinte nel sottarco (fig. 4). Osservando alcune delle più antiche testimonianze della tradizione illustrativa bizantina, possiamo, infatti, notare la presenza di queste figure sotto il trono del *Cristo Giudice*: a Genova, la struttura della controfacciata porta a una loro diversa collocazione, ma ciò non impedisce di considerarle come un ulteriore motivo di repertorio, così come la lancia che i cherubini impugnano con la mano e che, richiamando l'attributo esibito dal guardiano angelico che controlla l'accesso al Paradiso, finisce per accentuare il valore simbolico della soglia<sup>13</sup>.



Da sinistra: Fig. 3, Maestro del Giudizio, *Cristo benedicente, la Vergine orante e San Giovanni Battista*, 1312-1315, Genova, Cattedrale di S. Lorenzo, controfacciata.

Fig. 4, Maestro del Giudizio, *Cherubino*, 1312-15, Genova, Cattedrale di San Lorenzo, controfacciata.



<sup>13</sup> M. ANGHEBEN, *Les jugements* cit., pp. 120-121.

Volgiamo ora la nostra attenzione al secondo tema. Robert Nelson, nel suo contributo del 1985, rilevò come sulla controfacciata della Cattedrale genovese si assista alla rappresentazione, accanto al *Giudizio Universale*, della *Glorificazione della Vergine*, secondo una tendenza propria della cultura figurativa occidentale, che, a partire dal XII secolo, in accordo con precisi indirizzi teologici e spirituali, registrò visivamente il riconoscimento del ruolo della *Madonna* in qualità di mediatrice tra l'uomo e Dio nonché, in base all'allegoria presente nel *Cantico dei Cantici*, di *Sponsa Christi* e, quindi, di simbolo dell'*Ecclesia*<sup>14</sup>. Si tratterebbe, in questo caso, di un tema distinto da quello dell'*Incoronazione* mariana, dal momento che la figura che viene rappresentata non è la *Vergine* incoronata *Regina Coeli* bensì la *Madonna* nell'atto di dialogare con *Cristo*, secondo una soluzione già adottata nella lunetta del portale nord della Cattedrale di Chartres (1204-1210/20 circa) o nel riquadro dipinto da Cimabue nella cappella maggiore della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi (1288-92), al culmine di un percorso narrativo che ha nel *Transito* e nell'*Assunzione* i suoi momenti precedenti. Al di là dei molteplici esempi riportati da Nelson, alcune peculiarità del disegno genovese, come l'assenza della corona e dell'atto stesso dell'incoronazione, la mancanza di una gestualità mariana in rapporto diretto con le anime dei beati e, ancora, la condivisione dello stesso trono da parte delle due figure, limitano i confronti a un solo testo, ossia a una tavola ricondotta a Rinaldo da Siena, praticamente contemporanea all'affresco cimabuesco<sup>15</sup>. In San Lorenzo, la lettura del gruppo di *Cristo* e della *Vergine*, non in un suo ideale isolamento, ma in relazione con le figure che lo affiancano, ossia *San Giovanni Battista* e gli *Apostoli*, nonché con il tema del *Giudizio* che si compie nello spazio sottostante, consente di comprendere come ci si trovi in realtà di fronte a una riformulazione del tema della *Deesis*, che, da un lato, riconosce il ruolo di intercessione della *Vergine*, ruolo che teologicamente si fonda sulla sua assunzione in cielo in corpo e spirito, e dall'altro non esclude il *Precursore* ma lo esalta attraverso la riproposizione di una strategia espositiva già adottata sulla parete della navata sinistra (fig. 3). Ma vediamo di procedere con ordine. I fautori del programma iconografico, attenti alla definizione di contenuti legati alla

---

<sup>14</sup> R.S. NELSON, *A Byzantine* cit., pp. 560-563. Per l'incidenza nel contesto ligure dell'opera e del pensiero dell'arcivescovo Jacopo da Varagine (1228-1298), si rimanda a C. DI FABIO, *La Cattedrale* cit., pp. 258-279, in part. p. 261. Il testo genovese sembra poi partecipare a un ben preciso momento della tradizione iconografica occidentale del tema del *Giudizio*, quando, a partire dal XIII secolo, l'accentuazione dei segni delle sofferenze patite da Cristo, Salvatore dell'umanità, qui tradotte nelle piaghe visibili sulle mani e nel costato, ha come sua controparte proprio l'esaltazione della figura della Vergine, tradotta nelle forme ora dell'*Incoronazione* ora della *Glorificazione*: si rimanda a DANIEL RUSSO, *Les représentations mariales dans l'art d'Occident: essai sur la formation d'une tradition iconographique*, in *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, a cura di Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo e D. Russo, Paris, Beauchesne, 1996, pp. 173-291 (pp. 256-257).

<sup>15</sup> SABINA SPANNOCCI, scheda n. 9, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi e Michel Laclotte, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala – Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2003, pp. 74-77, con bibliografia precedente.

devozione cittadina, hanno inteso, in primo luogo, celebrare, attraverso il tema della *Vergine e di Cristo synthronoi* e la reiterazione dell'immagine mariana nelle due lunette che sovrastano i portali laterali -a sud mostrata nell'iconografia dell'*Eleousa*, a nord presentata in qualità di comprimaria accanto all'*Imago Pietatis* - la figura della Madonna, titolare dell'altare di una delle cappelle absidali, ai lati dell'altare maggiore, ponendosi così in perfetta continuità con la scelta compiuta sulla facciata, dove la rappresentazione, sugli stipiti laterali, dell'*Albero di Jesse* e degli episodi dell'*Infanzia di Cristo*, avevano reso la *Vergine* co-protagonista dell'intero programma iconografico, illustrandone il ruolo di radice della stirpe di David e, quindi, del popolo eletto, nonché di madre e sposa di Cristo<sup>16</sup>. Il riconoscimento di una posizione rilevante della Madonna nell'*ambito del Giudizio Universale* non era inoltre estraneo alla cultura bizantina<sup>17</sup>: in Oriente, il tema dell'intercessione mariana, che ha la sua fonte in un testo apocrifo noto come *Apocalisse della Vergine*, viene infatti tradotto nella rappresentazione della *Vergine orante* in due momenti del percorso iconografico, ovvero nel Paradiso terrestre e accanto al *Cristo Giudice*<sup>18</sup>.



Una miniatura di un *Salterio* catalano della metà del Trecento (Parigi, BnF, ms. lat. 8846, c. 103v: *fig. 5*), dimostra come questa soluzione finì per diffondersi anche in

Fig. 5, *Giudizio Universale*, particolare, *Salterio*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 8846, c. 103v.

<sup>16</sup> C. DI FABIO, *La cattedrale* cit., pp. 164-170.

<sup>17</sup> Estraneo alla cultura orientale è invece il tema dell'*Incoronazione della Vergine*: a tal proposito, si ricorda come la presenza di questo soggetto nell'anta laterale di un trittico del Monte Sinai (sec. XIII) abbia portato Kurt Weitzmann a ipotizzare la responsabilità del clero crociato, quindi occidentale, nella scelta di un tale episodio e, più in generale, nell'elaborazione dell'intero programma iconografico dell'opera (KURT WEITZMANN, *Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai*, «The Art Bulletin», XLV, 1963, pp. 179-203 (pp. 186-187 e fig. 9).

<sup>18</sup> M. ANGHEBEN, *Les jugements* cit., pp. 118-120 con bibliografia di riferimento. Per alcune considerazioni sul rapporto tra la tradizione greca e le pratiche illustrative occidentali, si rimanda a DOROTHY C. SHORR, *The role of the Virgin in Giotto's Last Judgement*, «The Art Bulletin», XXXVIII, 1956, pp. 207-214.

Occidente<sup>19</sup>. A Genova, i gesti della *Madonna*, che fondono quelli dell'orante e dell'*Hodigitria*<sup>20</sup>, e l'assenza della corona potrebbero quindi costituire i segni di una possibile traduzione della tipologia orientale della *Vergine d'Intercessione* o *Hagiosoritissa*. L'inserimento di *San Giovanni Battista*, patrono della città, segue invece una logica diversa; se il tema della *Deesis* richiederebbe una sua disposizione speculare e simmetrica rispetto a quella della *Vergine*, qui si sceglie di renderlo la controparte di *San Pietro*, secondo una soluzione già presente nel finto trittico della parete della navata sinistra: a ben vedere, sulla controfacciata si propone infatti lo stesso schema tripartito, con lo scomparto centrale *idealmente* costituito da *Cristo* e dalla *Madonna* e con quelli laterali occupati dagli stessi *Pietro* e *Giovanni Battista*, isolati dalla serie degli *Apostoli* grazie alla presenza di due colonnine verticali che percorrono le alzate delle panche lignee (fig. 6).

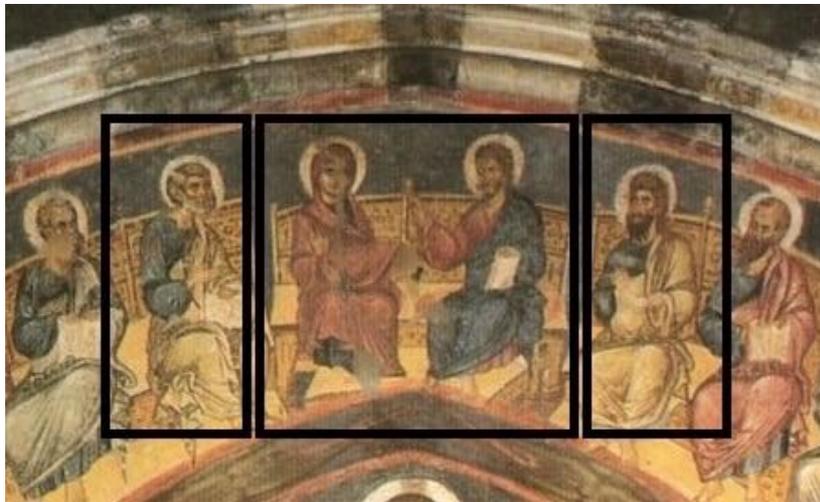


Fig. 6, Maestro del Giudizio, *Deesis*, 1312-15, Genova, Cattedrale di San Lorenzo, controfacciata.

<sup>19</sup> Se il portale occidentale della cattedrale di Autun rivela come il tema orientale della *Vergine d'Intercessione* sia stato impiegato nel mondo latino, in relazione al *Giudizio Universale*, fin dagli inizi del XII secolo, una miniatura dell'*Antifonario* ms. lat. 9448 della BnF di Parigi, proveniente dall'abbazia di Prüm, dimostra come il disegno bizantino della *Madonna* in trono con i palmi rivolti verso l'esterno fosse inteso come segno del ruolo mariano di mediazione già dalla fine del X secolo: HOLGER A. KLEIN, *The so-called Byzantine Diptych in the Winchester Psalter*, *British Library, Ms. Cotton Nero C. IV*, «Gesta», XXXVII, 1998, pp. 26-43, con bibliografia di riferimento. Il gesto dell'orante compare anche in alcune rappresentazioni dell'*Incoronazione della Vergine*, come accade in una miniatura della Bibbia glossata ms. 191 della Bibliothèque municipale di Reims (c. 84r; prima metà del XIII secolo) e nella tavola di Guido da Siena, conservata nel Courtauld Institute Art Gallery di Londra (1270-80; GERTRUDE COOR-ACHENBACH, *The Earliest Representation of the Coronation of the Virgin*, «The Burlington Magazine», XCIX, 1957, 655, pp. 328-330): se in questi due casi la *Madonna* mostra entrambi i palmi verso l'esterno, non mancano esempi in cui la *Vergine* è raffigurata nell'atto di volgere le mani verso il *Figlio* al suo lato, come nel portale nord della Cattedrale di Chartes (1204-1210/20 circa) e nella decorazione musiva absidale della chiesa romana di Santa Maria Maggiore, realizzata da Iacopo Torriti (1295). Nonostante la diversità del disegno, anche quest'ultimo gesto è stato interpretato come una possibile assimilazione di una soluzione tratta dall'*avvocata* bizantina, che consente di presentare la *Vergine* come mediatrice tra l'uomo e Dio: si veda LASSE HODNE, *Sponsus amat Sponsam: l'unione mistica delle sante vergini con Dio nell'arte del Medioevo*, Roma, Bardi, 2007, p. 23. Le miniature del *Salterio* catalano e della Bibbia di Reims sono tratte dal sito <http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr>, realizzato dal Service du livre et de la lecture e dall'Institut de recherche et d'histoire des textes (CNRS).

<sup>20</sup> La ricchezza della figura mariana si riflette proprio nella possibilità di alludere a una molteplicità di significati attraverso l'adozione di segni noti e allusivi a ben precise relazioni tematiche: il disegno di tre quarti e la disposizione delle mani permettono di presentarla, anche in diversi contesti tematici, come *Vergine d'Intercessione* (D. RUSSO, *Les représentations* cit., pp. 258-259).

Nella sua nuova posizione, il *Precursore*, la cui mano destra è composta nel gesto dell'oratore classico, diviene inoltre *exemplum* per ogni *Apostolo* in quanto predicatore nonché momento ideale di raccordo tra il magistero di intercessione svolto dalla Vergine e quello di rappresentazione incarnato dagli altri santi. Un ulteriore elemento che ci permette di riconoscere il valore della figura del *Battista* e che richiese una *variatio* della prassi illustrativa corrente è la contrapposizione tra *rotulo* e libro. Se, infatti, nelle rappresentazioni bizantine del Collegio apostolico, tanto nelle scene del *Giudizio Finale* tanto in quelle della *Pentecoste*, gli *Apostoli* vengono raffigurati, alternativamente, ora con il libro ora con il *rotulo* in mano, a Genova mostrano tutti un volume aperto, su cui sono trascritti, in grafia greca, i loro nomi, mentre il *Battista* trattiene con la mano sinistra il tradizionale foglio di pergamena: in questo modo l'oggetto diviene attributo ossia elemento significativo, dove il rotolo del Precursore è segno della sua predicazione mentre il libro è simbolo della dottrina e della sacra scrittura, fondamenti di quel magistero di rappresentazione svolto dagli Apostoli. La modalità di composizione delle due schiere di santi, disposti, come già rilevato da Nelson, secondo la sequenza orientale, ci mostra inoltre come la singolarità della superficie pittorica suggerì la riproposizione, anche nei gesti e nei rapporti reciproci, di una soluzione disegnativa appartenente, tradizionalmente, al tema iconografico della *Pentecoste*, dove, secondo una formula desunta dall'arte paleocristiana e allusiva al principio dell'unità nella diversità, le figure vengono disposte a semicerchio<sup>21</sup>. Le osservazioni fin qui proposte ci consentono quindi di comprendere come, sulla controfacciata di San Lorenzo, la maestranza bizantina, in risposta a un diverso contesto spaziale e culturale di ricezione, finì per ricomporre in una sintassi diversa elementi del proprio repertorio<sup>22</sup>.

In chiusura del mio intervento, vorrei riflettere sulle possibili ragioni che spinsero ad affidare, agli inizi del XIV secolo, a un artista 'greco' la decorazione della Cattedrale; anche Robert Nelson, nel già citato contributo del 1985, si interrogava su questo aspetto, concludendo «More must be learned about what the Genoese meant by furnishing their cathedral with a French Gothic façade and Byzantine frescoes»<sup>23</sup>. Forse proprio quest'ultima affermazione può aiutarci a definire, almeno in parte, i motivi che portarono a comporre la *facies* della Cattedrale attraverso l'accostamento di diverse suggestioni culturali, pur all'interno di un programma iconografico che rivela, come abbiamo visto, una sua coerenza. Quella che qui venne attuata fu una precisa scelta retorica, che

---

<sup>21</sup> Sull'iconografia bizantina della *Pentecoste* e per il valore degli attributi apostolici, si rimanda a FLORENTIN CRIHÁLMEANU, *Il "Fuoco dello Spirito Santo" nell'iconografia bizantina di Pentecoste*, «Arte Cristiana», C, 2012, 873, pp. 471-492.

<sup>22</sup> Anche la raffigurazione di *Eva* con i capelli sciolti costituirebbe la ripresa di una soluzione impiegata nella pittura bizantina nell'episodio dell'*Anastasis* o *Discesa di Cristo al Limbo*: M. BACCI, schede cit., p. 358.

<sup>23</sup> R.S. NELSON, *A Byzantine* cit., p. 565.

aveva nella natura stessa dell'edificio la sua prima componente: San Lorenzo era, infatti, il centro non soltanto della vita religiosa, ma anche della vita civile e politica della comunità cittadina nonché sede legale di quello che è stato efficacemente definito «un comune senza palazzo»<sup>24</sup>. In una tale prospettiva si comprende come la decisione di ricoprire le pareti interne di immagini segnate da un linguaggio orientale potesse rispondere alla volontà di presentare Genova come potenza mediterranea nonché come centro cosmopolita, ricorrendo a quella che è stata riconosciuta, in altri contesti, come retorica della multiculturalità e della *varietas*<sup>25</sup>; a questa dimensione laica e civile, che trovava espressione nel carattere bizantino dello stile, si affiancavano esigenze devozionali, che portarono all'elaborazione di quel programma che abbiamo, qui in parte, illustrato e che cela, a sua volta, come proposto da Di Fabio, un'allusione a una nuova sintonia in città tra potere laico ed ecclesiastico<sup>26</sup>. Le due componenti, politica e religiosa, non risultano inoltre sempre distinguibili: il linguaggio orientale, infatti, conferiva a quelle immagini una particolare autorità attraverso l'adozione di un formulario descrittivo iconico; quei modi, a loro volta, per proporsi come messaggio, dovevano risultare riconoscibili al pubblico nell'ambito di consolidate esperienze visive. L'interesse che la società genovese ebbe per l'immaginario bizantino è infatti testimoniato non solo dalla documentata attività di maestri 'greci' in città o dalla particolare venerazione rivolta a quegli oggetti che giungevano da Levante, ma anche dalla diffusione e persistenza di certi modelli figurativi, che segnarono la produzione pittorica ligure fino agli inizi del XV secolo<sup>27</sup>. In una tale prospettiva, anche le iscrizioni in grafia greca, che compaiono sulle pagine dei libri degli *Apostoli*, non possono essere considerate elementi puramente descrittivi ma contenuto di una precisa ricerca espressiva nell'ambito di una logica comunicativa composta sulle abitudini visive degli osservatori. Vediamo, quindi, come stile e contenuto dialoghino strettamente tra di loro e concorrano a creare una molteplicità di valenze semantiche, che operano all'interno dell'orizzonte che definiva il paesaggio artistico della Genova di inizio Trecento, dal momento che «il programma di pretese veicolato dall'opera e il suo contesto artistico sono interdipendenti»<sup>28</sup> e che le analisi di esperienze di incontri tra diverse tradizioni culturali devono saper superare l'individuazione di corrispondenze

---

<sup>24</sup> C DI FABIO, *La chiesa di un comune senza "palazzo". Uso civico e decorazione "politica" della cattedrale di Genova fra XII e XIV secolo*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), Milano, Electa, 2007, pp. 302-316.

<sup>25</sup> BEAT BRENK, *Committenza e retorica*, in *Arti e Storia nel Medioevo. II. Del costruire: Tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, Torino, Einaudi, 2003, pp. 3-39, in part. p. 3 dove leggiamo: «Un nesso troppo frequentemente trascurato tra l'ambito storico del committente e il concetto artistico è l'intenzione, la pretesa che l'opera d'arte o d'architettura veicola, o, la retorica che tradisce».

<sup>26</sup> C. DI FABIO, *La chiesa cit.*, pp. 311-315.

<sup>27</sup> ROBERTO LONGHI, *Progetti di lavoro: 'Genova pittrice'*, «Paragone-Arte», XXX, 1979, 349/351, pp. 4-25 (p. 5); C. DI FABIO, *Bisanzio cit.*; A. DE FLORIANI, *Genova cit.*

<sup>28</sup> B. BRENK, *Committenza cit.*, p. 4.

e assonanze, variazioni e riformulazioni tematiche e iconografiche al fine di recuperare la funzione devozionale e l'efficacia simbolica del discorso per immagini.

Aperta rimane, infine, la definizione dell'identità del Maestro del Giudizio, che mostra una chiara appartenenza culturale all'arte paleologa degli inizi del XIV secolo: per limiti di spazio non mi è possibile trattare con puntualità la questione ma vorrei qui riprendere, attraverso alcuni confronti, la possibilità, già suggerita da Michele Bacci, di accostare il linguaggio dell'anonimo Maestro a quello di quegli artisti operanti nei cantieri pittorici serbi durante il regno di Milutin (1282-1328), dove si assistette all'elaborazione di uno stile segnato, da un lato, da un intenso fervore espressivo e, dall'altro, da un classicismo che, stemperando certi eccessi 'provinciali' a favore di un maggior equilibrio compositivo, rimanda ai raggiungimenti della coeva arte costantinopolitana<sup>29</sup> (figg. 7-15).

<sup>29</sup> La 'bizantinizzazione' dello stato serbo durante il regno di Milutin coinvolse anche la produzione artistica, comportando, in campo pittorico, l'adesione ai modelli costantinopolitani e, quindi, l'introduzione di significative variazioni nelle modalità espositive. Per queste dinamiche si rimanda a BRANISLAV TODIĆ, *Serbian medieval painting: the age of king Milutin*, Belgrade, Draganić, 1999, pp. 214-262, con bibliografia precedente; VOJISLAV J. DJURIĆ, *L'art des Paléologues et l'État Serbe. Rôle de la Cour et de l'Église serbes dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle*, in *Art e società a Byzance sous les Paléologues*, Atti del Colloquio organizzato dall'Associazione di Studi Bizantini (Venezia, settembre 1968), Venezia, Institut hellénique d'études byzantines et postbyzantines de Venise, 1971, pp. 179-191; in particolare, per il rapporto tra la decorazione della Kariye Camii di Costantinopoli e l'arte balcanica, a OTTO DEMUS, *The style of the Kariye Djami and its place in the development of Paleologan art*, in *The Kariye Djami. IV. Studies in the art of the Kariye Djami and its intellectual background*, London, Routledge & Paul, 1975, pp. 107-160 (pp. 146-152). Gli affreschi della Cattedrale di San Lorenzo sembrano così riflettere i modi di un linguaggio che non fu esclusivo delle maestranze attive a Costantinopoli, bensì si irradiò in altre regioni, come quella balcanica, anche grazie ai viaggi di aggiornamento compiuti dagli artisti, approdando poi in Occidente. In una tale prospettiva, se gli studi precedenti hanno ricostruito gli stretti rapporti tra la città ligure e la capitale d'Oriente ai tempi di Andronico II (1282-1328), fornendo così le ragioni storiche di una scelta stilistica e tracciando la strada per l'arrivo di una maestranza 'greca' in città (C. DI FABIO, *La chiesa* cit., pp. 311-315), questo non deve limitare il nostro sguardo a ciò che resta dell'arte della capitale, impedendo di allargare il contesto di analisi a quelle realtà che rielaborarono quelle stesse suggestioni, raggiungendone anche i livelli qualitativi: «However, a far amount of monumental painting of the first half of Andronicus' reign is preserved in Byzantine lands, although nothing has so far become known in Constantinople itself. Outside the capital, the most impressive monuments of the "heavy style" are the fresco decoration of the Church of St. Clement (Ohrid) and the Bogorodica Ljeviška in Prizren, the earliest known works of a pair of Greek masters who later on became the court painters of King Milutin of Serbia: Michael (Astrapas) and Eutychios», O. DEMUS, *The Style* cit., pp. 146-147. Un confronto tra gli affreschi genovesi, i cicli della penisola balcanica e il complesso pittorico di San Salvatore in Chora, sempre citato come chiave interpretativa dell'intervento in San Lorenzo (si veda qui nota 9), ci permette infatti di illustrare come, al di là della comunanza di determinate soluzioni, anche l'arte 'provinciale' dialoghi strettamente con i modi del Maestro del Giudizio sia nella resa dei volti e dei panneggi sia nelle scelte cromatiche: significativi sono i confronti che possiamo istituire tra il viso del *Cristo giudice* di San Lorenzo e quello del *Cristo* di Prizren (1307-1309) o del *San Giovanni il Persiano* di San Giorgio a Staro Nagoričino (1315-1317), con somiglianze che coinvolgono il disegno del profilo e dei tratti somatici nonché la definizione della barba e della capigliatura (figg. 9-11); i cicli serbi offrono anche tipologie figurative accostabili a quelle degli *Apostoli* genovesi, non solo nelle forme dei visi, si veda in particolare il taglio degli occhi o la vivacità nel tradurre barbe e capigliature, ma anche nell'intensità espressiva (figg. 7-8, 12-13); eloquente, infine, l'accostamento tra i volti degli *Angeli* di San Lorenzo e i visi di quelli presenti nella *Comunione degli Apostoli* della chiesa della Vergine *Peribleptos* a Ocirida (figg. 14-15; ITALO FURLAN, *Il libro enciclopedico di Maestro Astrapas*, in *L'arte a Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi, 1261-1453*, a cura di Antonio Iacobini e Mauro della Valle, Roma, Argos, 1999, pp. 113-123 (p. 119, fig. 5). Per una riconsiderazione dell'influenza della cultura pittorica bizantina a Genova tra Due e Trecento si rimanda a F. Volpera, *Tracce di maestri 'greci' a Genova tra XIII e XIV secolo: due casi di studio*, in "Contesti d'Arte", 1, 1 (in c.d.s.).

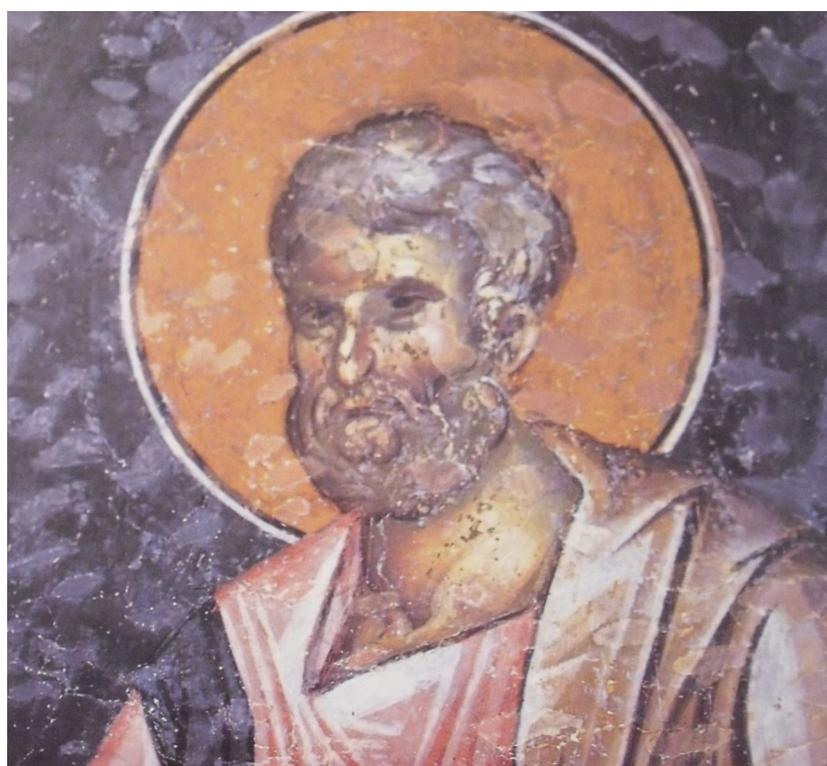


Fig. 7, Maestro del Giudizio, *San Pietro*, particolare, 1312-15, Genova, Cattedrale di San Lorenzo, controfacciata.

Fig. 8, Maestranza bizantina, *San Pietro*, particolare, 1307-1309, Prizren, Bogorodica Ljeviška (chiesa della Vergine).

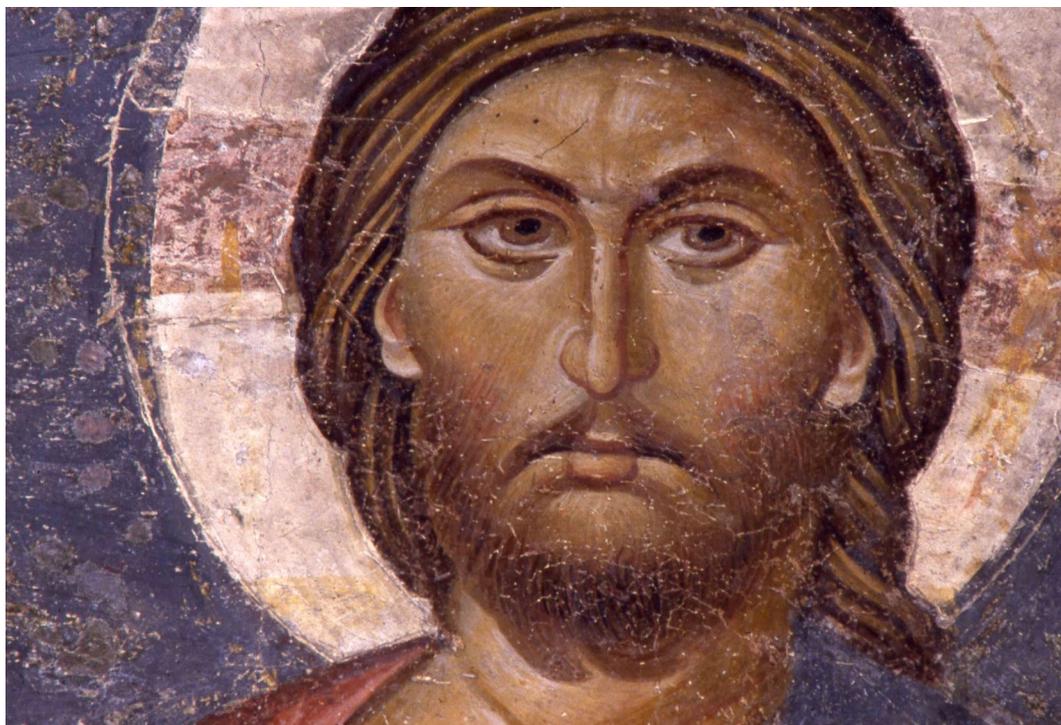
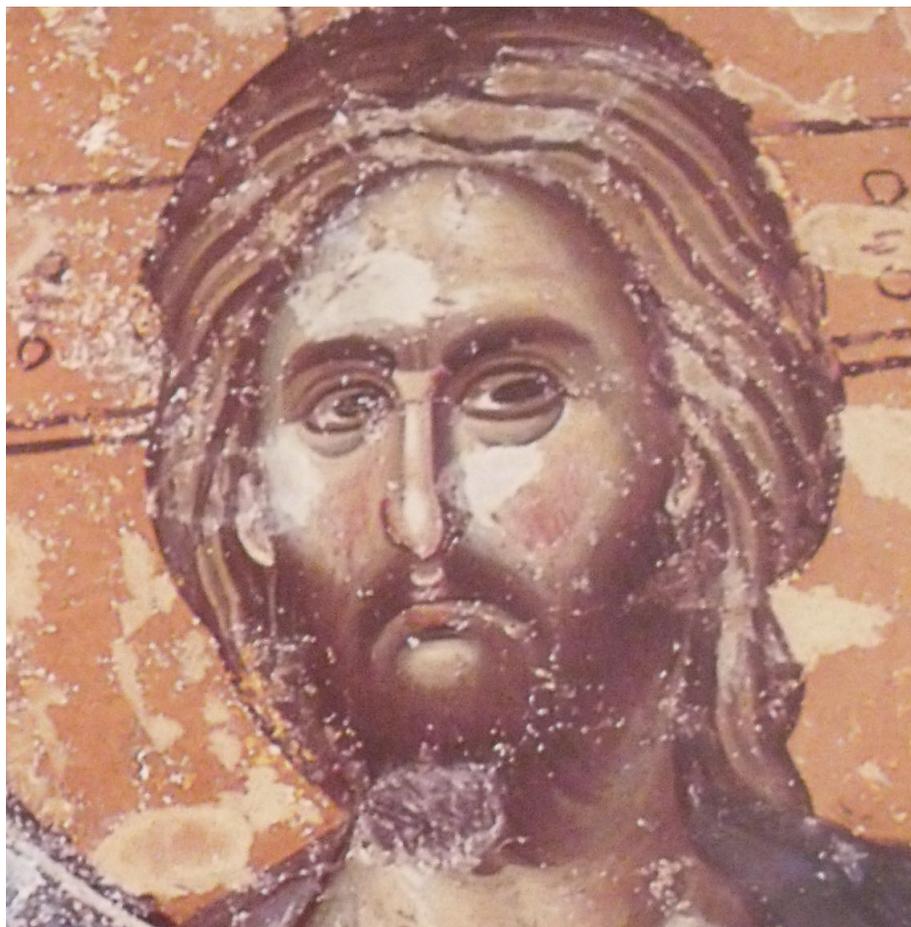


Fig. 9, Maestranza bizantina, *Cristo*, particolare, Prizren, 1307-1309, Bogorodica Ljeviška (chiesa della Vergine).

Fig. 10. Maestro del Giudizio, *Cristo*, particolare, 1312-1315, Genova, Cattedrale di San Lorenzo, controfacciata



Fig. 11, Maestranza bizantina, *San Giovanni il Persiano*, particolare, 1315-1317, Staro Nagoričino, chiesa di San Giorgio.

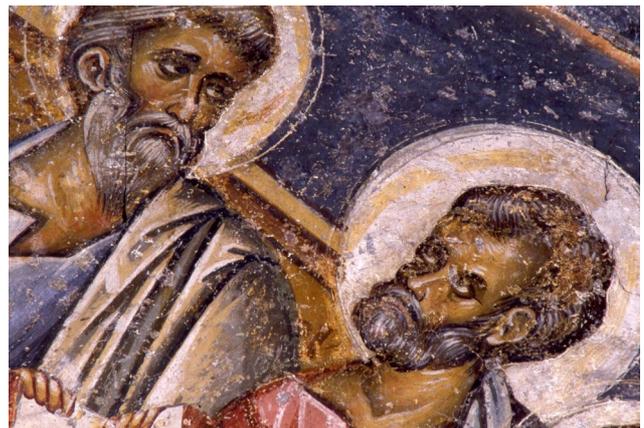
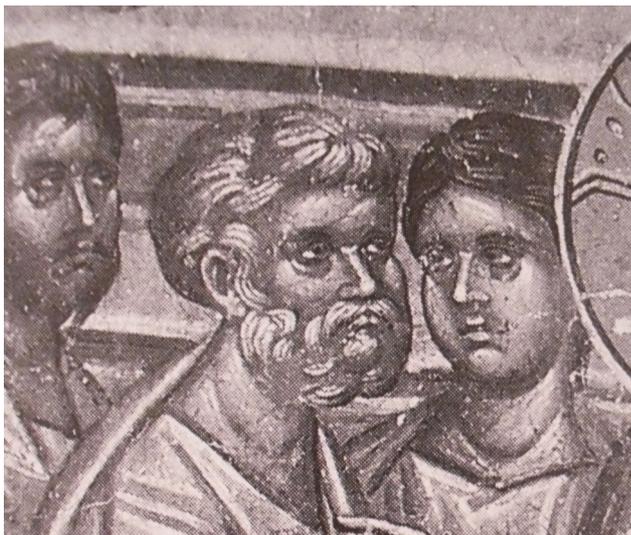


Fig. 12, Maestranza bizantina, *La guarigione dell'idropico*, particolare, 1315-1317, Staro Nagoričino, chiesa di San Giorgio.

Fig.13, Maestro del Giudizio, *Apostoli*, particolare, 1312-1315, Genova, Cattedrale di San Lorenzo, controfacciata.



Fig. 14, Maestranza bizantina, *Comunione degli Apostoli*, particolare, 1295, Ocrida, chiesa della Vergine.

Fig. 15, Maestro del Giudizio, *Giudizio Universale*, particolare, 1312-1315, Genova, Cattedrale di San Lorenzo, controfacciata .