



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
ciclo XXXIV

Tesi di Ricerca
in cotutela con Aix-Marseille Université

**Architettura medievale armena e
italiana: un approccio comparativo.
*Analisi storiografica e rielaborazione
metodologica.***

SSD: L-ART/01

Coordinatore del Dottorato
prof. Pier Mario Vescovo

Supervisore
prof. Stefano Riccioni

Supervisore cotutela
prof. Patrick Donabédian

Dottorando
Beatrice Spampinato
Matricola 861083

Indice

| | |
|---|-----|
| Introduzione..... | 1 |
| Introduction..... | 10 |
| | |
| Parte prima..... | 20 |
| Per una storiografia dell’architettura armena in Italia | |
| I. 1914 – 1919: un primo sguardo mediato all’architettura armena | |
| 1. Giovanni Teresio Rivoira (1849-1919) | 21 |
| 1.1 Il primo volume de <i>Le origini</i> e la storiografia italo-francese..... | 23 |
| 1.2 Rivoira e Strzygowski..... | 30 |
| 1.3 Il secondo volume de <i>Le origini</i> : una storia già scritta..... | 36 |
| 1.4 <i>Architettura Musulmana</i> e le «fabbriche religiose dell’Armenia»..... | 39 |
| 1.5 L’eredità di Rivoira..... | 52 |
| 2. L’architettura armena tra propaganda e divulgazione..... | 56 |
| | |
| II. La geografia dell’arte durante il ventennio fascista | |
| 1. Pietro Toesca e l’architettura armena..... | 65 |
| 2. L’Armenia nell’ <i>Enciclopedia Italiana</i> | 71 |
| 3. La colonna come paradigma di romanità di ogni tempo e luogo..... | 79 |
| 4. Roma, Bisanzio e l’Armenia: una topografia teoretica ufficiale..... | 86 |
| | |
| III. Il silenzio del dopoguerra | |
| 1. L’ombra di Strzygowski sull’Armenia: un’arte che non è né centro, né periferia..... | 98 |
| | |
| IV. Le campagne di studio e l’Armenia sovietica: dagli anni Sessanta ai primi anni Novanta | |
| 1. Un progetto unico sotto il nome di Armen Zarian..... | 108 |
| 2. Scelte metodologiche e linee di ricerca all’Università di Roma..... | 118 |
| 3. Alpago Novello: le scelte metodologiche e linee di ricerca tra Milano e Venezia..... | 129 |
| | |
| Parte seconda..... | 137 |
| Analisi di un caso di comparativismo | |
| I. Da Rivoira alla <i>Global Art History</i> | |
| 1. Storia dell’architettura armena e i sistemi gnoseologici dell’antropologia..... | 138 |
| 2. Le geografie dell’architettura armena..... | 145 |
| 3. Dalla geografia nomotetica alla geostoria transculturale..... | 152 |
| 3.1 Il misconoscimento di un centro e di una periferia..... | 160 |
| 3.2 Eterocronia e incomparabilità..... | 161 |
| 3.3 Transculturalità..... | 164 |
| 4. L’approccio transculturale oggi..... | 166 |

| | |
|---|---------|
| II. La narrativa storiografica e il rapporto con le immagini | |
| 1. Dalla calcografia alla fotografia: continuità di ripresa dell’architettura armena..... | 169 |
| 2. Il terzo occhio di Alpago Novello..... | 176 |
| Parte terza..... | 184 |
| Architettura bagratide armena e romanico pisano: un caso di convergenza? | |
| I. Le superfici murarie di Ani come spazio di incontro tra culture | |
| 1. Continuità insediative sull’altopiano di Ani..... | 185 |
| 2. I sistemi difensivi delle mura di Smbat..... | 189 |
| 2.1 Croci, iscrizioni e geometrismi di pietra..... | 192 |
| 2.2 Animali astrologici..... | 197 |
| 3. Il messaggio mediato dall’ornamento sull’architettura sacra di Ani..... | 208 |
| 3.1 Il significato politico del classico..... | 213 |
| 3.2 Il messaggio salvifico della Gerusalemme Celeste..... | 217 |
| 3.3 Armonia e ordine per un controllo percettivo..... | 221 |
| 4. Un linguaggio popolare diffuso e la deriva storiografica ‘populista’ | 224 |
| II. Le facciate delle chiese pisane come spazio di incontro tra culture | |
| 1. Una Cattedrale per la <i>civitas</i> | 227 |
| 2. L’evocazione del classico e il trionfo sull’Oriente nei testi scritti..... | 231 |
| 3. L’evocazione del classico e la convivenza con l’Oriente nel linguaggio visivo..... | 237 |
| 4. Un linguaggio popolare inclusivo e la lettura imperialista..... | 245 |
| III. I risultati del comparativismo..... | 249 |
| Conclusioni..... | 252 |
| Conclusions..... | 257 |
| Bibliografia..... | 262 |
| Repertorio fotografico..... | 313 |

Nota sui sistemi di traslitterazione adottati.

Per l'armeno è stato adottato il sistema Hübschmann-Meillet-Benveniste.

Per il georgiano è stato adottato il sistema ISO 9984.

Per il russo è stata adottata la traslitterazione scientifica.

Introduzione

Il confronto tra l'architettura armena medievale e quella italiana si legge già nelle prime descrizioni dell'Armenia redatte dai viaggiatori ed esploratori europei tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. È proprio dell'indole di ogni viaggiatore elaborare continui confronti tra le culture che si vanno scoprendo e quella di appartenenza, così da mettere a punto più facilmente un giudizio di valore sul folklore, lo stile di vita, il paesaggio, la lingua e le arti dell'‘altro’; utilizzando come termine di paragone la propria cultura di appartenenza, il giudizio nei confronti della ‘cultura altra’ potrà essere di disvalore, di valore, o ancora di parità. Laddove il viaggiatore ritrovi un aspetto familiare in quell’‘altrove’, lo strumento di cui dispone per analizzare quell’identità è il metodo comparativo. Il lettore contemporaneo, e spesso viaggiatore a sua volta, affascinato dalla comparazione tra la cultura di appartenenza e quella esplorata, viene inconsciamente suggestionato dall'analogia e tende a costruire l'immagine dell'inconosciuto sulla base di ciò che è familiare¹; in questo modo si persegue, e prosegue, una narrativa inevitabilmente accattivante nel suo comparare culture lontane che suscitano esotismi e quella propria di chi scrive, che spesso è la stessa di chi legge. Tre sono gli strumenti che consentono al viaggiatore di trasmettere al lettore i giudizi di valore elaborati sulla cultura visuale dell'altro: la parola, perlopiù nella forma dell'*èkphrasis*; l'immagine, nella forma di vedute; la comparazione con un soggetto familiare sia per chi scrive, che per chi leggerà.

Charles Félix Marie Texier (1802-1871)², nella prima metà dell'Ottocento fornisce un denso materiale utile ad un primo avvicinamento al patrimonio armeno³; non si tratta più di uno scritto odeporical ma di una missione di studio realizzata da uno specialista di archeologia e architettura con l'intento di redigere un *corpus* dei monumenti antichi e moderni della Persia e di presentare il patrimonio armeno, ancora semisconosciuto⁴. Nonostante l'approccio scientifico che senz'altro distingue il suo

¹ Sul fenomeno della ‘descrizione del familiare’ da parte dei viaggiatori, vedi HOWARD 2000, 45-48.

² Per una biografia di Texier, vedi da ultimo PEDONE 2013.

³ TEXIER 1842.

⁴ Sulla letteratura di viaggio nell'Oriente antico dal medioevo al rinascimento, vedi INVERNIZZI 2005; per una bibliografia dei resoconti di viaggio nel Caucaso dal Seicento ai primi del Novecento, vedi MARANCI 2001, 7 nota 1; SPEAKE 2003, 199-202. A questi, si possono aggiungere i resoconti delle esplorazioni di viaggiatori italiani, non citati poiché chiaramente meno noti a causa della più scarsa circolazione dei testi:

lavoro da quello dei viaggiatori ed esploratori che lo precedettero, permane costante anche nello studioso quella tendenza al confronto con il patrimonio monumentale occidentale e con i valori di gusto riconosciuti dalla cultura di appartenenza. Una volta giunto presso le rovine di Ani, Texier descrive così la vista:

En entrant dans cette ville, on est frappé de l'aspect grandiose que présentent les mouvements du terrain, la ligne de montagnes qui borne l'horizon, la colline de la citadelle, et en premier plan une belle église qui rappelle dans sa forme les basiliques de Sienne et de Pise, construite et décorée avec un soin minutieux.⁵

Texier fornisce una descrizione e un disegno della Cattedrale di Ani ancora condite di un fascino per il pittoresco [figg. 1; 2] e per trasmettere un'immagine più fervida dell'alzato utilizza il confronto con un generico esempio di basilica toscana, sicuramente ben nota al lettore⁶. Coevo a quello di Texier è il volume di Karl Schnaase (1798-1875)⁷, in cui si ritrova questo stesso confronto arricchito di dettagli riguardo l'alternanza dei blocchi di tufo policromo e i pilastri a fascio che reggono la cupola della Cattedrale di Ani: il riferimento più immediato sono le chiese medievali italiane⁸. A questa immaginaria trasposizione delle cattedrali peninsulari sull'altopiano anatolico, si aggiungano poi le impressioni di Ernest Orsolle, che giunto all'interno delle mura di Ani qualche decennio dopo Texier, così descrive la chiesa di Surb Grigor Abułamrenc':

Nous arrivons à une charmante église en rotonde qui de loin nous rappelait le baptistère de Pise ; cette église, bien conservée, est surmontée d'une coupole dodécagonale, chaque face étant ornée d'une fausse arcade encadrant une fenêtre.⁹

CAPPELLETTI 1841; DE BIANCHI 1863; DEYROLLE 1877. Inoltre, per i resoconti di viaggio in Armenia di veneziani tra il XIV e il XVIII secolo, vedi BELLINGERI 2021. Tra i più celebri resoconti di viaggio riguardanti quest'area precedenti quello di Texier e da lui stesso utilizzati durante il suo viaggio, vedi CHARDIN 1711; PORTER 1821.

⁵ TEXIER 1842, 94.

⁶ Le considerazioni di Texier sono tutt'altro che isolate e, come nota Maranci, in questi stessi anni anche l'archeologo Austen Henry Layard (1853) e l'esploratore William John Hamilton (1839) una volta raggiunta l'Armenia, rilevarono la medesima fascinazione per le chiese armene filtrata attraverso la stretta similitudine con l'architettura gotica: «There are many interesting questions connected with this Armenian architecture which will deserve elucidation. From it was probably derived much that passed into the Gothic» (LAYARD 1853, 20). Vedi MARANCI 2001, 20-30: 21, nota 35.

⁷ Vedi in particolare FRANKL 1960, 544-555; MARANCI 2001, 30-37.

⁸ «Durch den Anblick des Innern wird man noch mehr an abendländische Bauten erinnert. Die Kuppel ruht nämlich auf vier, quadratisch gestellten Bündelpfeilern, die völlig wie in unseren Kirchen des Mittelalters gegliedert sind, und aus wechselnden Lagen schwarzer und gelber Steine bestehen, wie man ähnliches im 12. u. 13. Jahrh. in Italien findet.» (SCHNAASE 1843, 271).

⁹ ORSOLLE 1885, 84.

Questo ‘rappeller’ viene in aiuto al viaggiatore consentendo di riprodurre nella mente del lettore, non solo le forme e le dimensioni dei monumenti caucasici, ma anche la sensazione provata nell’approssimarsi agli alzati per poi accedere allo spazio interno delle chiese. Attraverso la similitudine lo scrittore suggerisce al lettore un dato percettivo che sarà efficace per entrambi solo se frutto di un’esperienza condivisa. Notiamo che il confronto con le cattedrali romaniche e gotiche pare funzionare in particolare se si guarda all’architettura armena bagratide e georgiana bagratuni; già Frédéric Dubois de Montpréux (1798-1849)¹⁰ aveva proposto questo parallelismo per rendere l’effetto provato durante la visita della Cattedrale bagratuni di K’ut’aisi:

Ce qui paraît extraordinaire, c'est qu'en ayant adopté le plein cintre pour tout l'édifice, on ait essayé, pour le portique et pour la porte d'entrée, de l'ogive qui, combiné avec les doubles et triples colonnes effilées de ce que nous appelons gothique, ferait croire qu'on est à l'entrée d'une de nos églises antiques.¹¹

Ad alimentare il confronto con l’architettura medievale occidentale è poi lo storico dell’architettura Auguste Choisy (1841-1909)¹², che introducendo i concetti di ‘courant’ e di ‘influence’ nel ripercorrere l’itinerario dell’arte persiana, siriaca e di quella armena¹³, trasforma quel rapporto di parità tra i due termini di paragone coinvolti nella similitudine, in un rapporto gerarchico di disvalore dell’uno, contrapposto al valore dell’altro. Questo approccio avrà larghissimo seguito. Come vedremo, da lì a poco Josef Strzygowski farà sua la teoria di un *Nordström* che provenendo dalla Persia e poi passando per l’Armenia si diresse verso Occidente¹⁴, Giovanni Teresio Rivoira accetterà la possibilità di un’‘influenza’ dell’arte armena sull’architettura romanica¹⁵, e ancora Frédéric Macler (1869-1938), persuaso dalla geografia disegnata da Choisy [figg. 3; 4], ne riconfermerà le linee:

Auguste Choisy, le premier, a remarqué l'affinité de l'architecture arménienne avec l'architecture romane et il montre excellentement le chemin parcouru par l'architecture arménienne pour arriver, en Europe, au style roman.¹⁶

¹⁰ MARANCI 2001, 8-19.

¹¹ DUBOIS DE MONTPRÉUX 1839, 415.

¹² Per un’analisi critica dell’*Histoire de l’architecture* di Choisy, vedi MANDOUL 1996; per una retrospettiva sulla sua attività, vedi in particolare i contributi in: GIRON – HUERTA 2009.

¹³ CHOISY 1899, vol. 2, 82-88.

¹⁴ STRZYGOWSKI 1918.

¹⁵ RIVOIRA 1914.

¹⁶ MACLER 1923, 52, 54.

Una delle fonti che avrà più largo seguito per lo studio della storia dell’architettura armena è inoltre il resoconto di viaggio di Harry Finnis Blosse Lynch (1862-1913)¹⁷. Proprio attraverso il volume di Lynch pubblicato nel 1901, iniziano a circolare le fotografie degli alzati armeni [figg. 5; 6], fino ad allora visti attraverso le tavole di Texier e David Grimm¹⁸; le piante delle chiese redatte da questi ultimi rimarranno uno strumento di riferimento ancora per gran parte del Novecento, posponendo la messa in discussione di una documentazione redatta con tecniche obsolete, nonché compromessa da fini letterari e dalla ricerca di suggestioni pittoresche. Lynch non compie i suoi viaggi con l’occhio dell’architetto o dell’archeologo, ma del conoscitore più interessato allo studio dell’etnologia, della politica e della geografia. Le popolazioni e il paesaggio caucasico, quasi un tutt’uno con l’architettura, erano stati oggetto di suggestive rappresentazioni come quelle che si trovano tra le tavole di Grigorij Gagarin¹⁹ [fig. 7], ma la fotografia di Lynch dava ora ad entrambi gli aspetti un nuovo volto. Come scrisse Artemis Ohanian in occasione dell’esposizione delle fotografie originali di Lynch a Parigi nel 1990:

L’Orient est généralement menteur aux yeux des Occidentaux et la photographie était un mode de témoignage irréfutable en cette fin de XIX^e siècle. Elle ne savait pas encore mentir.²⁰

Lynch guarda all’architettura attraverso la lente di chi è prima di tutto interessato ai diritti politici delle persone che abitano e vivono gli spazi: lo stato materiale delle chiese armene è paradigma della storia dello stesso popolo armeno²¹. Il confronto con l’architettura occidentale non trova quindi motivo nella narrazione di Lynch, che piuttosto confronta volentieri le sfaccettature del paesaggio anatolico con la varietà di quello europeo; per far sì che il lettore ‘veda’ il paesaggio a nord del lago di Van, lo paragona infatti ad un Mediterraneo in miniatura:

Its aptness may be recognised during the course of a walk in the neighborhood, or from the standpoint of the rock which supports the citadel. In the north across the waters is outspread an Italian landscape — a Vesuvius or an Etna, with their sinuous surroundings, on an Asiatic scale.²²

¹⁷ LYNCH 1901, vol. 2.

¹⁸ GRIMM 1864.

¹⁹ GAGARIN 1847. Su Gagarin, vedi FOLETTI – RAKITIN 2018, 26-30.

²⁰ OHANIAN-ACHDJIAN 1990, 7.

²¹ MARANCI 2001, pp. 26-27; sull’impegno politico di Lynch vedi KÉVORKIAN 1990.

²² LYNCH 1901, vol. 2, 39.

I resoconti dei viaggiatori francesi, inglesi e tedeschi fin qui annoverati sono stati utilizzati come fonti per lo studio del patrimonio armeno da parte degli storici dell'arte italiani e ne hanno orientato alcune scelte di contenuto portanti.

In primo luogo, è l'architettura, ovvero l'oggetto esclusivo di questi resoconti, a diventare in Italia paradigma dell'arte armena in tutte le sue declinazioni; il fatto che la letteratura sia prima di tutto francese non stona con questa attenzione al monumento: un'esaustiva descrizione e inventariazione del patrimonio architettonico era considerato lo strumento basilare per definire *le patrimoine* di una cultura nazionale. In secondo luogo, deriva dalla letteratura ottocentesca e più precisamente da Choisy, l'immagine di uno stile armeno forzatamente inserito in una corrente che, o porta, o subisce delle 'influenze'. In terzo luogo, si è voluto evidenziare il processo di nascita del confronto con l'architettura medievale occidentale, perché come vedremo, questo aspetto è stato il filo rosso che ha attraversato la letteratura a venire, trovando continuità nella critica novecentesca italiana, e non.

Recenti raccolte di contributi hanno coinvolto una compagine internazionale di studiosi con l'intento di inserire il patrimonio, principalmente di Armenia, Georgia e Albania, all'interno di un'una geografia teoretica inclusiva e indipendente dalla geopolitica contemporanea; tra questi ricordiamo: *The Medieval South Caucasus: Artistic Cultures of Albania, Armenia and Georgia*²³; *Ani at the Crossroads*²⁴; *Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801-1945)*²⁵; *Armenia between Byzantium and the Orient*²⁶. L'obiettivo di queste ricerche è l'inclusione del patrimonio medievale dell'Armenia, ma anche della Georgia e dell'Azerbaigian, all'interno di un discorso di portata più ampia e non più esclusivamente locale.

Prendendo le mosse da *Medieval Armenian Architecture. Construction of Race and Nation*, in cui Christina Maranci ricolloca la fondamentale quanto discussa personalità di Josef Strzygowski e il suo lavoro sull'architettura medievale armena²⁷, si è

²³ FOLETTI – THUNØ 2016; inoltre sui rapporti interculturali in Georgia, vedi BACCI – KAFFENBERGER – STUDER-KARLEN 2018.

²⁴ SKHIRTLADZE 2019.

²⁵ FOLETTI – RICCIONI 2018.

²⁶ OUTTIER – HORN – LOURIÉ – OSTROVSKY 2020.

²⁷ MARANCI 2001. Per una lettura critica del lavoro di Strzygowski in *Die Baukunst* vedi anche MARANCI 1998; MARANCI 2002; BUSCHHAUSEN – MARANCI – ZÄH 2013; per un'analisi della collocazione teoretica

assistito negli ultimi anni ad un progressivo interesse internazionale per lo studio del patrimonio storico-artistico delle regioni del Caucaso meridionale e, parallelamente, della storiografia occidentale sull'argomento. Se, come sembra essere, tale patrimonio era stato dimenticato dagli storici dell'arte operanti al di fuori di un contesto di studi strettamente armeno e georgiano, le motivazioni vanno ricercate in gran parte nella storiografia:

It is only on a historiographical basis – which allows us to understand and deconstruct certain founding myths for studies in the last two centuries – that the fracture between ‘domestic’ and ‘foreign’ research can overcome truisms deeply rooted in the history of studies.²⁸

Così come nei resoconti odeplici dei viaggiatori europei, anche la storiografia scientifica occidentale ha spesso costruito l'interesse per la storia dell'architettura armena sulla base dei rapporti effettivi e presunti con quella occidentale²⁹. Il caso dell'Italia non fa eccezione presentandosi inoltre come un termine di paragone particolarmente ambito anche dalla storiografia armena³⁰.

Nel 1975 Boghos Levon Zekian proponeva ad un pubblico di storici dell'arte e dell'architettura, riuniti da Adriano Alpago Novello in occasione del *Primo simposio internazionale di arte armena*³¹, un fondamentale articolo sulle colonie armene in Italia³². L'articolo colpisce per la densità di informazioni sulle presenze armene nella penisola raccolte fino a quel momento e per l'evidenza che in molte regioni d'Italia tali testimonianze risalirebbero a prima dell'anno Mille. Partendo dal materiale d'archivio custodito presso il Monastero dei Padri Mechitaristi dell'isola di San Lazzaro, Zekian rendeva accessibili le ricchissime informazioni raccolte dal Padre Levond Ališan (1820-1901)³³ per la storia degli armeni in Italia e contestualizzava la presenza di questa comunità all'interno del panorama peninsulare, dal Medioevo all'età moderna. Le

dell'arte armena all'interno della disciplina di Storia dell'arte medievale, vedi: MARANCI 2011a; MARANCI 2012.

²⁸ FOLETTI – RICCIONI 2018, 12.

²⁹ Un fenomeno simile è registrabile anche per la Georgia, si pensi ai confronti con la scultura architettonica romanica in NEUBAUER 2007.

³⁰ ČEVahiržean 1940; UTUDJIAN 1967.

³¹ IENI – ZEKIYAN 1978.

³² ZEKIYAN 1978.

³³ Il Padre mechitarista aveva raccolto copiose informazioni storiche con la volontà di redigere una monografia per ciascuna delle quindici regioni storiche dell'Armenia; tra le tante ricerche di Ališan rimaste in archivio, particolarmente importante è quella relativa agli armeni in Italia e in Europa, vedi ULUHOGIAN 2004, 228-230; CONTIN 2018.

informazioni erano state riportate incrociando due criteri: quello geografico organizzato su base regionale, e quello cronologico scandito in due finestre temporali, la prima dal VI all'XI secolo e la seconda dal XII al XVII secolo; tale scansione è motivata dal fatto che nel secondo periodo i rapporti si erano intensificati notevolmente per via delle Crociate, della fondazione del Regno di Cilicia e dello sviluppo del monachesimo, con un conseguente accumulo di un maggior numero di dati storici. Ripensando al *leitmotiv* delle influenze reciproche tra l'architettura armena e l'architettura medievale italiana, il collegamento è immediato: solo un fondamento storico poteva consolidare quelle suggestioni ormai secolari e Zekiyan forniva ad un pubblico scelto di storici dell'arte il punto di partenza per far dialogare il dato storico con quello storico-artistico³⁴. Le colonie armene in Italia erano state il «ponte d'oro»³⁵ per i rapporti tra l'Armenia e l'Europa occidentale e con la presentazione di questo materiale l'autore perseguiva l'obiettivo di collocare questi rapporti in una «visione globale e ordinata»³⁶, ma la vera sfida posta da questa premessa storica era ricostruire l'effettivo impatto impresso dall'incontro tra le due culture. La continuità di afflusso di armeni in Italia, dovuta principalmente a fattori di natura politico-militare e religiosa, è già sufficiente a giustificare la presenza di testimonianze materiali e di lasciti culturali reciproci, ma la richiesta specifica che veniva rivolta agli storici dell'arte era di verificare le tante «somiglianze» per «valutare il contributo»³⁷ della cultura armena su quella italiana da un punto di vista artistico e culturale; gli articoli degli *Atti del Primo simposio internazionale* ben testimoniano l'avvenuta ricezione del lavoro di Zekiyan nell'ambito della ricerca storico-artistica³⁸. Già l'articolo di Maria Stella Calò Mariani contenuto in quel primo volume esponeva però tutte le complessità della trattazione:

Il tema del Symposium avrebbe, a rigore, richiesto l'esame di monumenti armeni costruiti dagli Armeni per gli Armeni: ma [...] rare e discontinue sono le tracce concrete dei loro insediamenti. Non ci sembra perciò fuor di luogo avvicinare per via mediata il tema proposto dal Symposium, attraverso la presentazione cioè di monumenti le cui

³⁴ «Un motivo d'interesse del tutto particolare e strettamente connesso col tema dell'attuale Simposio è dato dalle somiglianze, spesso accentuate, che si notano nel campo delle arti plastiche, anche in altri paesi dell'Europa occidentale oltrecché in Italia, tra le espressioni armene e quelle occidentali.» (ZEKIYAN 1978, 804).

³⁵ L'espressione di Abrahamean è citata in ZEKIYAN 1978, 804.

³⁶ ZEKIYAN 1978, 806.

³⁷ ZEKIYAN 1978, 805.

³⁸ CALÒ MARIANI 1978; MINUNNO COSTAGLIOLA 1978; PEPE 1978; SEMERARI MAJORANO 1978.

caratteristiche adombrano modelli, o soluzioni strutturali e ornamentali, che nell'area caucasica trovarono precoce adozione.³⁹

Il gruppo di lavoro, che si era creato nel luglio del 1975 in occasione della mostra *Architettura georgiana* per lavorare proprio sul tema dei prestiti caucasici nell'architettura pugliese, ha difficoltà a far comunicare le poche ma significative fonti storiche della presenza armena in Puglia con le similitudini storico-artistiche rilevate, ne consegue la constatazione di una non meglio motivata «innegabile parentela»⁴⁰. Le testimonianze materiali della presenza armena in Italia, così come le ‘similitudini’ con altre culture figurative, tra gli anni Ottanta e Novanta sono l’oggetto di varie altre ricerche pubblicate per lo più negli atti del *Terzo* e del *Quinto simposio internazionale di arte armena*⁴¹, nel volume *Ad Limina Italiae*⁴² e negli atti del convegno *Gli Armeni lungo le strade d’Italia*⁴³. Seppure il dato storico-artistico riguardo possibili circolazioni di modelli tra il Caucaso e il Mediterraneo torni timidamente ad emergere anche in articoli più recenti⁴⁴, i risultati raggiunti dagli studi storici non consentono di provare uno scambio di modelli e di maestranze che potrebbe giustificare storicamente il contatto ipotizzato da numerosi storici dell’arte⁴⁵. Le difficoltà emerse in quel primo articolo redatto da Calò Mariani rimarranno quindi valide anche nei successivi studi. Le chiese armene in Italia non hanno alcun legame stilistico e compositivo che le leghi alla tradizione architettonica propriamente armena, mentre le chiese medievali italiane che sembrano mostrare delle affinità con quelle armene, non sembrano aver avuto dei rapporti storicamente dimostrabili con maestranze armene.

Dall’inventario di testimonianze epigrafiche, agiografiche e storiche risultante da questa stagione di studi sulle presenze armene in Italia, pochissimi sono stati i casi in cui il dato materiale ha dialogato con le fonti storiche⁴⁶, senza dare però un particolare apporto al discorso prettamente storico-artistico. Bonardi nel 2014 concludeva il suo

³⁹ CALÒ MARIANI 1978, 417.

⁴⁰ CALÒ MARIANI 1978, 426.

⁴¹ IENI – ULUHOGIAN 1984; ZEKIYAN 1991.

⁴² ZEKIYAN 1996.

⁴³ *Gli Armeni lungo le strade d’Italia* 1998; *Gli Armeni lungo le strade d’Italia* 2013.

⁴⁴ PIEROTTI 2014; GRIGORIAN 2015; DOMINIONI – BALIAN 2021.

⁴⁵ Oltre a ZEKIYAN 1981, vedi: ZEKIYAN 1990; CASNATI 1990; la raccolta di contributi in ZEKIYAN 1996; gli atti del convegno *Gli Armeni lungo le strade d’Italia* 1998 e 2013; MUTAFIAN 1999; ZEKIYAN - FERRARI 2004; ORENGO 2018; e soprattutto DONABÉDIAN 2022.

⁴⁶ BACCI 2004; PAMBAKIAN – ZANETTI DOMINGUES 2020.

articolo sugli studi sull’architettura armena in Italia prevedendo che le ricerche future si sarebbero indirizzate verso il tema delle colonie «fra storia sociale, urbanistica, architettura»⁴⁷ così da mantenere attivo quel filone di ricerca teso tra l’Armenia e l’Italia. Il presente lavoro inizialmente voleva contribuire a colmare la mancata comunicazione tra gli studi storici e quelli storico-artistici sui rapporti tra l’Italia e l’Armenia attorno all’anno Mille e dare una risposta a quella proposta di lavoro presentata da Zekian nel 1978; presto si è sentita però l’esigenza di liberare l’indagine storico-artistica dai confini imposti dalle poche fonti scritte per meglio indagare le motivazioni che avevano portato gli storici dell’arte a proseguire la comparazione con l’architettura armena comparsa in prima battuta nei resoconti di viaggio. L’affondo storiografico ha fatto emergere aspetti interessanti di questa narrativa stimolando una nuova prospettiva da cui guardare alla questione.

Nelle sue nuove vesti, il presente lavoro si prefigge l’obiettivo di esaminare la questione dei rapporti tra l’architettura medievale armena e quella italiana attraverso lo studio del contesto storiografico, la riflessione sull’approccio metodologico e l’analisi di un caso di studio comparativo. L’excursus storiografico consente di meglio contestualizzare e indagare l’origine della costante citazione dell’architettura armena quale termine di paragone per l’arte romanica e gotica. Segue una valutazione metodologica sulle modalità di adozione del comparativismo, che consente di introdurre l’approccio scelto per lo sviluppo del caso comparativo tra architettura bagratide armena e romanico toscano. Attraverso questo caso di studio si intende sperimentare le potenzialità di questa metodologia, far emergere le motivazioni del fenomeno storiografico esaminato e portare nuove argomentazioni al discorso storico-artistico sui due termini di paragone presi in esame.

⁴⁷ BONARDI 2014, 25.

Introduction

La comparaison entre l'architecture médiévale arménienne et l'architecture italienne peut déjà être lue dans les premières descriptions de l'Arménie rédigées par les voyageurs et explorateurs européens à la fin du 19e et au début du 20e siècle. Il est dans la nature de tout voyageur d'établir continuellement des comparaisons entre les cultures qu'il découvre et celle à laquelle il appartient, afin de développer plus facilement un jugement de valeur sur le folklore, le style de vie, le paysage, la langue et les arts de "l'autre". En utilisant sa propre culture comme terme de comparaison, le jugement envers "l'autre culture" peut être un jugement de dévalorisation, de valorisation ou même de parité. Lorsque le voyageur trouve un aspect familier dans cet "ailleurs" l'outil dont il dispose pour analyser cette identité est la méthode comparative. Le lecteur contemporain, souvent voyageur à son tour et fasciné par la comparaison entre la culture à laquelle il appartient et celle explorée, est inconsciemment fasciné par l'analogie et tend à construire l'image de l'inconnu sur la base de ce qui lui est familier^{XLVIII}; ainsi se poursuit et se prolonge un récit inévitablement captivant dans sa comparaison entre les cultures lointaines qui provoquent l'exotisme et la propre culture de l'écrivain qui est souvent la même que celle du lecteur. Trois outils permettent au voyageur de transmettre au lecteur les jugements de valeur qu'il a élaborés sur la culture visuelle de l'autre : la parole, le plus souvent sous forme d'*èkphrasis* ; l'image, sous forme de vues ; et la comparaison avec un sujet familier à l'écrivain et au lecteur.

Charles Félix Marie Texier (1802-1871)^{XLIX}, dans la première moitié du 19e siècle, a fourni un matériau dense et utile pour une première approche du patrimoine arménien^L. Il ne s'agit plus d'un récit de voyage, mais, encore presque inconnue, d'une mission d'étude menée par un spécialiste de l'archéologie et de l'architecture dans l'intention de constituer un corpus de monuments anciens et modernes en Perse et de présenter le patrimoine arménien^{LI}. Malgré l'approche scientifique qui distingue sans

^{XLVIII} Sur le phénomène de la "description du familier" par les voyageurs, voir HOWARD 2000, 45-48.

^{XLIX} Pour une biographie de Texier, voir récemment PEDONE 2013.

^L TEXIER 1842.

^{LI} Sur la littérature de voyage dans l'Orient ancien, du Moyen Âge à la Renaissance, voir INVERNIZZI 2005; pour une bibliographie des rapports de voyage dans le Caucase du 17e au début du 20e siècle, voir MARANCI 2001, 7 note 1; SPEAKE 2003, 199-202. On peut y ajouter les récits d'explorations des voyageurs italiens,

doute son travail de celui des voyageurs et des explorateurs qui l'ont précédé, la tendance du savant à se comparer au patrimoine monumental occidental et aux valeurs de goût reconnues par la culture à laquelle il appartient reste constante. En arrivant aux ruines d'Ani, Texier décrit la vue ainsi :

En entrant dans cette ville, on est frappé de l'aspect grandiose que présentent les mouvements du terrain, la ligne de montagnes qui borne l'horizon, la colline de la citadelle, et en premier plan une belle église qui rappelle dans sa forme les basiliques de Sienne et de Pise, construite et décorée avec un soin minutieux.^{LII}

Texier fournit une description et un dessin de la cathédrale d'Ani où l'on peut encore lire une fascination pour le pittoresque [fig. 1 ; 2] et où, pour transmettre une image plus fervente de l'élévation, il utilise la comparaison avec un exemple générique de basilique toscane, certainement bien connu du lecteur^{LIII}. Le volume de Karl Schnaase (1798-1875)^{LIV}, qui est contemporain à celui de Texier, présente cette même comparaison enrichie de détails concernant l'alternance de blocs de tuf polychromes et les piliers groupés qui soutiennent la coupole de la cathédrale d'Ani : la référence la plus immédiate est celle des églises médiévales italiennes^{LV}. Ajoutez à cette transposition imaginaire des cathédrales péninsulaires sur le plateau anatolien les impressions d'Ernest Orsolle, qui, arrivé dans les murs d'Ani quelques décennies après Texier, décrit l'église de Surb Grigor Abułamrenc^c comme suit :

Nous arrivons à une charmante église en rotonde qui de loin nous rappelait le baptistère de Pise ; cette église, bien conservée, est surmontée d'une coupole dodécagonale, chaque face étant ornée d'une fausse arcade encadrant une fenêtre.^{LVI}

qui ne sont pas mentionnés parce qu'ils sont nettement moins connus en raison de la plus faible circulation des textes : CAPPELLETTI 1841; DE BIANCHI 1863; DEYROLLE 1877. Pour les récits de voyage en Arménie des Vénitiens entre le 14e et le 18e siècle, voir aussi BELLINGERI 2021. Parmi les récits de voyage les plus célèbres concernant cette région, précédant celui de Texier et utilisés par lui au cours de son voyage, voir CHARDIN 1711; PORTER 1821.

^{LII} TEXIER 1842, 94.

^{LIII} Les considérations de Texier sont loin d'être isolées et, comme le note Maranci, dans ces mêmes années, l'archéologue Austen Henry Layard (1853) et l'explorateur William John Hamilton (1839) ont également noté la même fascination pour les églises arméniennes filtrée par la proche ressemblance avec l'architecture gothique : «There are many interesting questions connected with this Armenian architecture which will deserve elucidation. From it was probably derived much that passed into the Gothic» (LAYARD 1853, 20). Voir MARANCI 2001, 20-30; 21, note 35

^{LIV} Voir surtout FRANKL 1960, 544-555; MARANCI 2001, 30-37.

^{LV} «Durch den Anblick des Innern wird man noch mehr an abendländische Bauten erinnert. Die Kuppel ruht nämlich auf vier, quadratisch gestellten Bündelpfeilern, die völlig wie in unseren Kirchen des Mittelalters gegliedert sind, und aus wechselnden Lagen schwarzer und gelber Steine bestehen, wie man ähnliches im 12. u. 13. Jahrh. in Italien findet.» (SCHNAASE 1843, 271).

^{LVI} ORSOLLE 1885, 84.

Ce "rappeller" vient en aide au voyageur en lui permettant de reproduire dans l'esprit du lecteur, non seulement les formes et les dimensions des monuments caucasiens, mais aussi la sensation ressentie en s'approchant des élévations puis en pénétrant dans l'espace intérieur des églises. À travers la comparaison, l'auteur suggère au lecteur une donnée perceptive qui ne sera efficace pour les deux que si elle est le résultat d'une expérience partagée. Nous constatons que la comparaison avec les cathédrales romanes et gothiques semble fonctionner particulièrement lorsqu'on s'intéresse à l'architecture arménienne bagratide et géorgienne bagratuni ; Frédéric Dubois de Montpéraux (1798-1849)^{LVII} avait déjà proposé ce parallélisme pour rendre l'effet ressenti lors d'une visite de la cathédrale bagratuni de K'ut'aisi :

Ce qui paraît extraordinaire, c'est qu'en ayant adopté le plein cintre pour tout l'édifice, on ait essayé, pour le portique et pour la porte d'entrée, de l'ogive qui, combiné avec les doubles et triples colonnes effilées de ce que nous appelons gothique, ferait croire qu'on est à l'entrée d'une de nos églises antiques.^{LVIII}

Auguste Choisy (1841-1909)^{LIX}, historien de l'architecture, est également à l'origine de la comparaison avec l'architecture médiévale occidentale. En introduisant les concepts de "courant" et d'"influence" pour retracer l'itinéraire de l'art perse, syriaque et arménien^{LX}, il transforme la relation de parité entre les deux termes de comparaison impliqués dans la similitude en une relation hiérarchique de dévalorisation de l'un par rapport à la valeur de l'autre. Cette approche sera largement suivie. Comme nous le verrons bientôt, Josef Strzygowski adoptera la théorie d'un *Nordström* venant de Perse et passant par l'Arménie en allant vers l'ouest^{LXI}, Giovanni Teresio Rivoira acceptera la possibilité d'une "influence" de l'art arménien sur l'architecture romane^{LXII}, et Frédéric Macler (1869-1938), persuadé par la géographie dessinée par Choisy [fig. 3 ; 4], confirmara ses lignes :

^{LVII} MARANCI 2001, 8-19.

^{LVIII} DUBOIS DE MONTPEREUX 1839, 415.

^{LIX} Pour une analyse critique de l'*Histoire de l'architecture* de Choisy, voir MANDOUL 1996; Pour une rétrospective sur son travail, voir notamment les contributions dans : GIRON – HUERTA 2009.

^{LX} CHOISY 1899, vol. 2, 82-88.

^{LXI} STRZYGOWSKI 1918.

^{LXII} RIVOIRA 1914.

Auguste Choisy, le premier, a remarqué l'affinité de l'architecture arménienne avec l'architecture romane et il montre excellement le chemin parcouru par l'architecture arménienne pour arriver, en Europe, au style roman.^{LXIII}

L'une des sources les plus suivies pour l'étude de l'histoire de l'architecture arménienne est également le récit de voyage d'Harry Finnis Blosse Lynch (1862-1913)^{LXIV}. C'est précisément par le biais du volume de Lynch publié en 1901 que commencent à circuler les photographies d'élévations arméniennes [fig. 5 ; 6], jusque-là vues à travers les planches de Texier et de David Grimm [fig. 7 ; 8]^{LXV}. Les plans d'église établis par ce dernier resteront un outil de référence pendant une bonne partie du 20e siècle, repoussant la remise en question d'une documentation élaborée avec des techniques obsolètes, ainsi que compromise par des fins littéraires et la recherche de suggestions pittoresques. Lynch n'entreprend pas ses voyages avec l'œil de l'architecte ou de l'archéologue, mais du connaisseur plus intéressé par l'étude de l'ethnologie, de la politique et de la géographie. Les populations et le paysage caucasiens, qui ne font presque qu'un avec l'architecture, avaient fait l'objet de représentations évocatrices, comme celles que l'on trouve parmi les assiettes de Grigory Gagarin^{LXVI} [fig. 9], mais la photographie de Lynch donne désormais un nouveau visage à ces deux aspects [fig. 10 ; 11 ; 12]. Comme l'écrivait Artemis Ohanian à l'occasion de l'exposition des photographies originales de Lynch à Paris en 1990 :

L'Orient est généralement menteur aux yeux des Occidentaux et la photographie était un mode de témoignage irréfutable en cette fin de XIX^e siècle. Elle ne savait pas encore mentir.^{LXVII}

Lynch regarde l'architecture à travers le prisme de celui qui s'intéresse avant tout aux droits politiques des personnes qui habitent et vivent dans ces espaces : l'état matériel des églises arméniennes est un paradigme de l'histoire du peuple arménien lui-même^{LXVIII}. La comparaison avec l'architecture occidentale n'est donc pas un motif dans le récit de Lynch, qui compare plutôt volontiers les facettes du paysage anatolien avec la

^{LXIII} MACLER 1923, 52, 54.

^{LXIV} LYNCH 1901, vol. 2.

^{LXV} GRIMM 1864.

^{LXVI} GAGARIN 1847. Sur Gagarin, voir FOLETTI – RAKITIN 2018, 26-30.

^{LXVII} OHANIAN-ACHDJIAN 1990, 7.

^{LXVIII} MARANCI 2001, pp. 26-27; Sur l'engagement politique de Lynch, voir KEVORKIAN 1990.

variété du paysage européen ; pour faire “voir” au lecteur le paysage au nord du lac de Van, il le compare à une Méditerranée miniature :

Its aptness may be recognised during the course of a walk in the neighborhood, or from the standpoint of the rock which supports the citadel. In the north across the waters is outspread an Italian landscape — a Vesuvius or an Etna, with their sinuous surroundings, on an Asiatic scale.^{LXIX}

Les récits des voyageurs français, anglais et allemands mentionnés jusqu’ici ont été utilisés comme sources pour l’étude du patrimoine arménien par les historiens de l’art italiens et ont orienté certains de leurs choix de contenus principaux.

Tout d’abord, c’est l’architecture, sujet exclusif de ces récits, qui est devenue le paradigme de l’art arménien sous toutes ses formes en Italie ; le fait que la littérature soit avant tout française ne s’oppose pas à cette focalisation sur le monument : une description minutieuse et un inventaire exhaustif du patrimoine architectural étaient considérés comme l’outil de base pour définir le patrimoine d’une culture nationale. Deuxièmement, elle tire de la littérature du XIX^e siècle, et plus particulièrement de Choisy, l’image d’un style arménien forcé dans un courant qui apporte ou subit des “influences”. En troisième lieu, nous avons voulu mettre en évidence le processus d’émergence de la comparaison avec l’architecture médiévale occidentale. Comme nous le verrons cet aspect a été le fil rouge de la littérature à venir trouvant une continuité dans la critique italienne du 20^e siècle et dans d’autres critiques

De récents recueils de contributions ont impliqué une équipe internationale de chercheurs dans l’intention de placer le patrimoine, principalement de l’Arménie, de la Géorgie et de l’Albanie, dans une géographie théorique inclusive indépendante de la géopolitique contemporaine ; ceux-ci comprennent : *The Medieval South Caucasus: Artistic Cultures of Albania, Armenia and Georgia*^{LXX}; *Ani at the Crossroads*^{LXXI}; *Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801-1945)*^{LXXII}; *Armenia between Byzantium and the Orient*^{LXXIII}. L’objectif de cette recherche est

^{LXIX} LYNCH 1901, vol. 2, 39.

^{LXX} FOLETTI – THUNØ 2016; BACCI – KAFFENBERGER – STUDER – KARLEN 2018.

^{LXXI} SKHIRTLADZE 2019.

^{LXXII} FOLETTI – RICCIONI 2018.

^{LXXIII} OUTTIER – HORN – LOURIÉ – OSTROVSKY 2020.

l'inclusion du patrimoine médiéval d'Arménie, mais aussi de Géorgie et d'Azerbaïdjan, dans un discours plus large et non plus exclusivement local.

À partir de *Medieval Armenian Architecture. Construction of Race and Nation*, dans lequel Christina Maranci replace la personnalité fondamentale mais controversée de Josef Strzygowski et de ses travaux sur l'architecture arménienne médiévale^{LXXIV}, ces dernières années ont été marquées par un intérêt international progressif pour l'étude du patrimoine historico-artistique des régions du Caucase du Sud et, parallèlement, par une historiographie occidentale sur le sujet. Si, comme cela semble être le cas, cet héritage a été oublié par les historiens de l'art travaillant en dehors du contexte des études strictement arméniennes et géorgiennes, les raisons sont en grande partie à chercher dans l'historiographie :

It is only on a historiographical basis – which allows us to understand and deconstruct certain founding myths for studies in the last two centuries – that the fracture between ‘domestic’ and ‘foreign’ research can overcome truisms deeply rooted in the history of studies.^{LXXV}

Tout comme dans les récits des voyageurs européens, l'historiographie occidentale a souvent construit l'intérêt pour l'histoire de l'architecture arménienne sur la base de relations réelles ou présumées avec l'architecture occidentale^{LXXVI}. Le cas de l'Italie ne fait pas exception, se présentant comme un terme de comparaison particulièrement convoité par l'historiographie arménienne également^{LXXVII}.

En 1975, Boghos Levon Zekian a présenté un article fondamental sur les colonies arméniennes en Italie à un public d'historiens de l'art et de l'architecture, réunis par Adriano Alpago Novello à l'occasion du *Primo simposio internazionale di arte armena*^{LXXVIII}. L'article sur la présence arménienne dans la péninsule est frappant par la

^{LXXIV} MARANCI 2001. Pour une lecture critique de l'œuvre de Strzygowski en *Die Baukunst* voir aussi MARANCI 1998; MARANCI 2002; BUSCHHAUSEN – MARANCI – ZÄH 2013; pour une analyse de la place théorique de l'art arménien dans la discipline de l'histoire de l'art médiéval, voir MARANCI 2011a; MARANCI 2012.

^{LXXV} FOLETTI – RICCIONI 2018, 12.

^{LXXVI} Un phénomène similaire peut également être observé en Géorgie, pensez aux comparaisons avec la sculpture architecturale romane en NEUBAUER 2007.

^{LXXVII} ČEVahirzean 1940; Utudjian 1967.

^{LXXVIII} Ieni – Zekian 1978.

densité des informations recueillies jusqu'à cette époque et par le fait que dans de nombreuses régions d'Italie^{LXXXIX}, ces témoignages remontent à avant l'an mil.

À partir du matériel d'archives conservé au monastère des Pères Mékitaristes sur l'île de San Lazzaro, Zekian a rendu accessibles les informations extrêmement riches recueillies par le Père Levond Ališan (1820-1901)^{LXXX} sur l'histoire des Arméniens en Italie et a contextualisé la présence de cette communauté dans le paysage péninsulaire, du Moyen Âge à l'époque moderne. Les informations ont été rapportées en croisant deux critères : le critère géographique organisé sur une base régionale, et le critère chronologique divisé en deux fenêtres temporelles, la première du 6e au 11e siècle et la seconde du 12e au 17e siècle. Ce balayage a été motivé par le fait que dans la seconde période les relations se sont considérablement intensifiées en raison des Croisades, de la fondation du Royaume de Cilicie et du développement du monachisme, avec une accumulation conséquente d'une plus grande quantité de données historiques. Si l'on repense au *leitmotiv* des influences réciproques entre l'architecture arménienne et l'architecture médiévale italienne, le lien est immédiat : seule une base historique pouvait consolider ces suggestions désormais séculaires, et Zekian a fourni à un public restreint d'historiens de l'art le point de départ pour faire dialoguer les données historiques avec les données historico-artistiques^{LXXXI}. Les colonies arméniennes en Italie ont été le « pont d'or »^{LXXXII} des relations entre l'Arménie et l'Europe occidentale et, avec la présentation de ce matériel, l'auteur poursuit l'objectif de placer ces relations dans une « vision globale et ordonnée »^{LXXXIII}, mais le véritable défi posé par ce postulat historique était de reconstituer l'impact réel de la rencontre entre les deux cultures.

L'afflux continu d'Arméniens en Italie, principalement dû à des facteurs politico-militaires et religieux, est déjà suffisant pour justifier la présence de preuves matérielles

^{LXXXIX} ZEKIYAN 1978.

^{LXXX} Le Père Mekhitariste avait recueilli de nombreuses informations historiques dans l'intention de compiler une monographie pour chacune des quinze régions historiques de l'Arménie ; parmi les nombreux documents de recherche d'Ališan restés dans les archives, celui sur les Arméniens d'Italie et d'Europe est particulièrement important, voir ULUHOGIAN 2004, 228-230; CONTIN 2018.

^{LXXXI} «Un motivo d'interesse del tutto particolare e strettamente connesso col tema dell'attuale Simposio è dato dalle somiglianze, spesso accentuate, che si notano nel campo delle arti plastiche, anche in altri paesi dell'Europa occidentale oltreché in Italia, tra le espressioni armene e quelle occidentali.» (ZEKIYAN 1978, 804).

^{LXXXII} Cette expression de Abrahamean est citée dans ZEKIYAN 1978, 804.

^{LXXXIII} ZEKIYAN 1978, 806.

et d'héritages culturels réciproques, mais la demande spécifique faite aux historiens de l'art était de vérifier les nombreuses « similitudes » afin d'« évaluer la contribution »^{LXXXIV} de la culture arménienne à la culture italienne d'un point de vue artistique et culturel. Les articles des *Atti del Primo simposio internazionale* témoignent bien de la réception de l'œuvre de Zekian dans le domaine de la recherche en histoire de l'art^{LXXXV}. Cependant, l'article de Maria Stella Calò Mariani dans ce premier volume exposait déjà toutes les complexités du traitement :

Il tema del Symposium avrebbe, a rigore, richiesto l'esame di monumenti armeni costruiti dagli Armeni per gli Armeni: ma [...] rare e discontinue sono le tracce concrete dei loro insediamenti. Non ci sembra perciò fuor di luogo avvicinare per via mediata il tema proposto dal Symposium, attraverso la presentazione cioè di monumenti le cui caratteristiche adombrano modelli, o soluzioni strutturali e ornamentali, che nell'area caucasica trovarono precoce adozione.^{LXXXVI}

Le groupe de travail, qui avait été constitué en juillet 1975 à l'occasion de l'exposition *Georgian Architecture* pour travailler précisément sur le thème des emprunts caucasiens dans l'architecture des Pouilles, a eu du mal à faire coïncider les sources historiques, peu nombreuses mais significatives, de la présence arménienne dans les Pouilles avec les similitudes historico-artistiques détectées, ce qui a conduit à la constatation d'une « parenté indéniable »^{LXXXVII}. Les preuves matérielles de la présence arménienne en Italie, ainsi que les "similitudes" avec d'autres cultures figuratives, entre les années 1980 et 1990, ont fait l'objet de plusieurs autres études publiées principalement dans les actes du *Terzo* et du *Quinto simposio internazionale di arte armena*^{LXXXVIII}, dans le volume *Ad Limina Italiae*^{LXXXIX} et dans les actes de la conférence *Gli Armeni lungo le strade d'Italia*^{XC}. Bien que les données de l'histoire de l'art concernant de possibles circulations de modèles entre le Caucase et la Méditerranée soient timidement revenues à la surface même dans des articles plus récents^{XCI}, les résultats obtenus par les études historiques ne permettent pas de prouver un échange de modèles et des artistes qui pourrait justifier historiquement le contact supposé par de nombreux historiens de

^{LXXXIV} ZEKIYAN 1978, 805.

^{LXXXV} CALÒ MARIANI 1978; MINUNNO COSTAGLIOLA 1978; PEPE 1978; SEMERARI MAJORANO 1978.

^{LXXXVI} CALÒ MARIANI 1978, 417.

^{LXXXVII} CALÒ MARIANI 1978, 426.

^{LXXXVIII} IENI – ULUHOGIAN 1984; ZEKIYAN 1991.

^{LXXXIX} ZEKIYAN 1996.

^{XC} *Gli Armeni lungo le strade d'Italia* 1998; *Gli Armeni lungo le strade d'Italia* 2013.

^{XCI} PIEROTTI 2014; GRIGORIAN 2015; DOMINIONI – BALIAN 2021.

l'art^{XCII}. Les difficultés qui sont apparues dans ce premier article écrit par Calò Mariani resteront donc valables dans les études ultérieures. Les églises arméniennes d'Italie n'ont pas de liens stylistiques et compositionnels qui les rattachent à la tradition architecturale spécifiquement arménienne, tandis que les églises médiévales italiennes qui semblent présenter des affinités avec les églises arméniennes, ne semblent pas avoir eu des relations historiquement démontrables avec des artisans arméniens.

De l'inventaire des preuves épigraphiques, hagiographiques et historiques résultant de cette saison d'études sur la présence arménienne en Italie, il y a eu très peu de cas où les données matérielles ont dialogué avec les sources historiques^{XCIII}, sans toutefois apporter une contribution particulière au discours purement historico-artistique. Bonardi en 2014 concluait son article sur les études sur l'architecture arménienne en Italie en prédisant que les recherches futures seraient orientées vers le thème des colonies « entre histoire sociale, urbanisme, architecture »^{XCIV} afin de garder actif ce fil de recherche qui s'étend entre l'Arménie et l'Italie. Ce travail avait initialement pour but de contribuer à combler l'écart de communication entre les études historiques et les études d'histoire de l'art sur les relations entre l'Italie et l'Arménie autour de l'an mil et de fournir une réponse à la proposition de travail présentée par Zekiyan en 1978. Cependant, le besoin s'est rapidement fait sentir de libérer l'enquête d'histoire de l'art des limites imposées par les quelques sources écrites afin de mieux étudier les motivations qui avaient conduit les historiens de l'art à poursuivre la comparaison avec l'architecture arménienne apparue pour la première fois dans les rapports de voyage. L'éclairage historiographique a fait ressortir des aspects intéressants de ce récit, stimulant une nouvelle perspective à partir de laquelle examiner la question.

Dans son nouvel aspect, le présent travail vise à examiner la question de la relation entre l'architecture médiévale arménienne et italienne à travers l'étude du contexte historiographique, la réflexion sur l'approche méthodologique et l'analyse d'une étude de cas comparative. L'excursus historiographique permet de mieux contextualiser et d'étudier l'origine de la citation constante de l'architecture arménienne comme terme de

^{XCII} En plus de ZEKIYAN 1981, voir: ZEKIYAN 1990; CASNATI 1990; ZEKIYAN 1996; *Gli Armeni lungo le strade d'Italia* 1998 e 2013; MUTAFIAN 1999; ZEKIYAN - FERRARI 2004; ORENGO 2018; DONABÉDIAN 2022.

^{XCIII} BACCI 2004; PAMBAKIAN – ZANETTI DOMINGUES 2020.

^{XCIV} BONARDI 2014, 25.

comparaison avec l'art roman et gothique. Suit une évaluation méthodologique de la manière dont le comparatisme a été adopté, ce qui permet d'introduire l'approche choisie pour le développement de l'étude de cas comparative entre l'architecture bagratide arménienne et l'architecture romane toscane. A travers cette étude de cas, l'intention est de tester le potentiel de cette méthodologie, de faire ressortir les motivations du phénomène historiographique examiné et d'apporter de nouveaux arguments au discours de l'histoire de l'art sur les deux termes de comparaison examinés.

Parte prima

Per una storiografia dell’architettura armena in Italia

Nel 1996 Maria Adelaide Lala Comneno pubblicò l’articolo *Storiografia italiana dell’architettura armena fino agli anni ’50* proponendo un’accurata e concisa rassegna delle principali voci italiane che si erano occupate di architettura armena durante la prima metà del Novecento; nel 2014 Claudia Bonardi con l’articolo *Mezzo secolo di studi sull’architettura armena* completò la rassegna facendo una panoramica delle molte iniziative scientifiche italiane condotte nell’Armenia sovietica durante la seconda metà del Novecento. Nello stesso anno usciva il libro di Agopik Manoukian che, vista la densità di informazioni e la perfetta organizzazione del materiale, consente di meglio contestualizzare la ‘microstoria’ della critica d’arte italiana sull’architettura armena in Italia, all’interno della già ‘micro’ storia della *Presenza armena in Italia*⁹⁵.

Partendo dagli articoli di Lala Comneno e Bonardi è possibile infatti ampliare il discorso e meglio esaminare come questa storia dell’architettura si sia sviluppata in funzione di contingenze tanto storico-politiche, quanto metodologico-storiografiche. L’analisi storiografica si presenta quale passaggio obbligato al fine di un più consapevole utilizzo delle fonti secondarie ed un aggiornamento della disciplina. La prima parte del presente lavoro intende quindi colmare una lacuna storiografica che ha un solo apparente interesse ‘locale’: alcune delle personalità trattate in questo *excursus* hanno dato alla letteratura internazionale dei testi ancor oggi fondamentali per lo studio della disciplina e hanno costituito importanti archivi di documentazione fotografica del patrimonio armeno, che oggi tornano ad essere di grande interesse per la comunità scientifica⁹⁶. Inoltre, se messa a sistema con le tante critiche della storiografia internazionale sul tema, che come detto sono di anno in anno oggetto di un crescente interesse⁹⁷, anche quella relativa alla critica d’arte italiana si scopre essere frutto di reciproci rapporti con quella internazionale.

⁹⁵ MANOUKIAN 2014. È lo stesso Manoukian, prendendo in prestito il termine dal vocabolario di Carlo Ginzburg (2006), a definire ‘microstoria’ il suo contributo; vedi MANOUKIAN 2014, 11.

⁹⁶ Cfr. IACOBINI – BEVILACQUA 2022, 17-30, 297-316.

⁹⁷ Vedi in particolare: FOLETTI 2016; LOVINO 2016; FILIPOVÁ 2018; FOLETTI – RAKITIN 2018; GRIGORYAN SAVARY 2018; FOLETTI – RAKITIN 2020; PENONI 2020.

I. 1914 - 1919: un primo sguardo mediato all'architettura armena

1. Giovanni Teresio Rivoira (1849-1919)

Il 1914 è il *terminus post quem* per lo studio della storia dell'architettura armena in Italia; in quell'anno, nel volume *Architettura Musulmana. Sue origini e suo sviluppo*, dell'allora già affermato Giovanni Teresio Rivoira, vengono pubblicate per la prima volta in Italia le fotografie di alzati di epoca medievale appartenenti alla cultura armena e dislocati nel territorio dell'Armenia storica⁹⁸. A dispetto di ciò che a primo acchito potrebbe suggerire la bibliografia completa di Rivoira, ogni pubblicazione prosegue un discorso già avviato e introduce un'argomentazione già in previsione di indagine, perciò ogni scritto, poiché parte di un discorso complessivo unitario, è da vedersi in relazione all'intero quadro bibliografico dello studioso.

Giovanni Teresio Rivoira [fig. 9] nacque a Manta di Saluzzo il 22 settembre del 1849⁹⁹, quando il padre Francesco, discendente da un'antica famiglia savoiarda fedele alla corona, si trovava in Sardegna al servizio delle truppe di Vittorio Emanuele di Savoia; la madre Angela Riccati proveniva da una famiglia veneta di lunga e prestigiosa tradizione scientifica in ambito matematico¹⁰⁰. Spinto dal legame con il Genio Militare piemontese da parte paterna, e dalla vena scientifica da parte materna, si iscrisse ai corsi di ingegneria dell'Università di Torino. Ancora diciottenne iniziò la sua carriera lavorativa in ambito edilizio, collaborando alla costruzione di opere pubbliche, dapprima ad Aosta e poi in Sicilia, ma ben presto si spostò a Roma per stabilirvisi e vivere il clima della capitale all'indomani del 1861 unitario; qui fu il suo lavoro di sovraintendente ai

⁹⁸ Con il termine si intende il territorio che comprende le quindici regioni storiche in cui nell'arco di tre millenni si è sviluppata la civiltà del popolo armeno; come afferma Uluhogian, «La dizione ‘Armenia storica’ ha una valenza anche attuale, perché con questa espressione si designano insieme l’odierna Repubblica armena e l’Anatolia orientale che, fino al 1915 [...] era abitata dagli armeni, dimoranti sul territorio avito con le loro tradizioni, lingua e religione, pur trovandosi nell’ambito politico e amministrativo dell’impero ottomano» (2009, 14). Sulla prospettiva etnica del concetto di ‘Armenia storica’, vedi inoltre ZEKIYAN 1996a, 444.

⁹⁹ Una breve nota biografica su G. T. Rivoira è in PLONTKE-LÜNING 2012, voce “Gian Teresio Rivoira”. Manca però ad oggi un lavoro critico che ben riassume l’attività della personalità di Rivoira; questa lacuna storiografica spiega la decisione di soffermarsi in questa sede su alcuni dettagli biografici e storiografici che consentano di meglio inquadrare lo studioso che ha un ruolo importante nello sviluppo del presente *excursus*.

¹⁰⁰ GHISALBERTI 2016, voce “Riccati Giordano”.

lavori per la sistemazione della rete telegrafica nel territorio romano, che lo spinse ad interessarsi alle antiche vestigia della capitale. Come testimoniato dal suo amico e traduttore Gordon McNeil Rushforth, il suo interesse per la storia dell'arte non sorse *ex novo* con l'incarico romano, ma era una fascinazione che già coltivava da tempo e, dopo un iniziale indirizzamento verso la pittura moderna italiana e l'attribuzionismo di Giovanni Morelli, con il pragmatismo ingegneristico che emerge costante dalla sua produzione critica, decise di virare verso una materia meno battuta dagli studiosi: l'architettura religiosa europea dai primordi tardo-antichi allo stile gotico¹⁰¹. Il Rivoira ingegnere decise così di assumere «il ruolo di archeologo, architetto e storico»¹⁰² per poter dimostrare la propria teoria evoluzionistica e nazionalista, che dalle terme romane alle cattedrali gotiche avrebbe confermato un'affiliazione tutta italica di quest'ultimo stile, dal Rivoira preferibilmente definito «stile acuto»¹⁰³. Grande sostenitore di uno studio diretto *in loco* degli alzati, nel 1899 intraprese le prime campagne di studio in Oriente andando alla ricerca dei «rami» cresciuti da quel «grande tronco» che è l'architettura «lombarda»¹⁰⁴ e che hanno dato i loro germogli attraverso tutto il territorio dell'Impero Romano. Previa concessione da parte dei servizi governativi presso i quali era impiegato, tra il 1899 e il 1900, intraprese le campagne di studio in Dalmazia, in Grecia e a Istanbul; al termine della stesura del suo primo libro, dato alle stampe nel giugno del 1901, già aveva in previsione il successivo viaggio in Siria¹⁰⁵.

È con il primo volume di *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe*, che ha inizio il percorso del Rivoira storico dell'architettura. Al primo volume pubblicato nel 1901, seguì nel 1907 un secondo omonimo volume; vennero ristampati entrambi l'anno successivo in un'unica edizione riveduta e corretta. Ancora impiegato al Ministero delle Poste e Telegrafi della capitale, Rivoira, all'uscita del suo primo libro, ne inviò una copia al direttore della neonata British School di Roma, l'antichista Gordon McNeil Rushforth, per poi rinnovare il dono

¹⁰¹ RUSHFORTH 1925.

¹⁰² RIVOIRA 1921, “Prefazione dell'autore”.

¹⁰³ RUSHFORTH 1925, XXII, in inglese «pointed style».

¹⁰⁴ RIVOIRA 1907, IX.

¹⁰⁵ «E tutti i monumenti citati nel corso del lavoro, e che sono tuttavia esistenti, furono da me studiati sopra luogo; eccettuati alcuni pochissimi della Persia e della Siria, che spero di visitare fra non molto.» (RIVOIRA 1901, “Introduzione”). Riguardo i viaggi di Rivoira, vedi anche RUSHFORTH 1925, XXII.

all’uscita del secondo volume¹⁰⁶. La determinazione di Rivoira fu presto ripagata: una volta tornato in patria e distaccatosi dalle tensioni accademiche e amministrative, Rushforth decise di dedicarsi alla traduzione in inglese dell’ultima versione dei due volumi di Rivoira¹⁰⁷. Tra i due si strinse un rapporto duraturo, sia professionale, come dimostra la collaborazione continuativa per le traduzioni in inglese delle successive pubblicazioni, sia amicale, come ben testimoniato dalle parole scritte nella nota biografica inserita da Rushforth in *Roman architecture*¹⁰⁸. Rivoira stringe rapporti con il mondo scientifico britannico, ma l’argomento del suo lavoro lo costringe a continui confronti con la tradizione critica italiana e francese prima, e tedesca poi.

1.1 Il primo volume de *Le origini* e la storiografia italo-francese

Le origini della architettura lombarda si apre con una fotografia dell’archivio Alinari scattata all’interno della Basilica di San Vitale [fig. 10]: in primo piano la recinzione del bema, i capitelli troncoconici con pulvini e la ben nota decorazione parietale musiva. Notiamo fin da subito, dal rapporto tra il fototipo e il titolo ad esso speculare, che all’attributo ‘lombardo’ non viene dato un valore semantico in termini geografici, ma formali: dall’evoluzione dello «stile romano-ravennate» prima, quello «bizantino-ravennate» poi, l’opera dei cosiddetti «maestri comacini» di VIII secolo, e l’architettura «prelombarda», derivò infine l’«architettura lombarda» di XI e XII secolo¹⁰⁹. Con una riflessione a ritroso, Rivoira intende dimostrare che «le vere origini» dell’architettura d’oltralpe di XI-XII secolo siano da ricercare in quella detta «lombarda»

¹⁰⁶ «When the first volume of *Le origini dell’architettura lombarda* appeared the following year, he sent him a copy with the inscription ‘omaggio dell’autore al carissimo Prof. Rushforth’. Volume 2 (1907) bore the less formal dedication ‘all’amico Rushforth, G. T. Rivoira’» (WISEMAN 1981, 152).

¹⁰⁷ RIVOIRA 1910a. La traduzione inglese fu riedita nel 1933 a Oxford per Clarendon Press con l’aggiunta di note da parte di Rushforth, Thompson, Macalister e un’appendice redatta da Ashby sul dibattito tra romanisti e orientalisti. L’edizione del 1910 è stata ristampata a New York nel 1975 per Hacker Art Books.

¹⁰⁸ «Rivoira had all the best features of his race – enthusiasm, integrity, intensity of conviction, a passion for hard work, devoted affection and friendship. [...] He had seen many lands and had made many friends among them, and he became, as time went to, a man of large views and wide sympathies.» (RUSHFORTH 1925, XXV). Vedi inoltre un lungo commento a *Le origini* in RUSHFORTH 1908.

¹⁰⁹ Si noti che Rivoira, così come gli altri studiosi che si sono occupati delle origini dell’architettura lombarda, hanno coniato di volta in volta denominazioni simili tra loro, senza però concordare su terminologie univoche. Riguardo la fase ravennate per esempio vedi: ARCHINTI 1880, ‘romano-ravennate’; ARBORIO MELLA 1888, ‘romano-bizantina’; CATTANEO 1888, ‘bizantino-barbara’; RIVOIRA 1901, ‘romano-ravennate’ e ‘bizantino-ravennate’. Queste denominazioni derivano a loro volta da quella proposta in DE DARSTEIN 1865, ‘romano-byzantine’.

con cui in generale ci si riferisce all'architettura sorta dopo l'anno Mille nell'Italia settentrionale, e che «l'architettura che precedé quella lombarda ebbe culla, al pari di essa, in Lombardia»¹¹⁰; lo studioso teorizza dunque l'esistenza e la persistenza nel tempo di uno stile sorto nella Milano del III secolo di Massimiano e sopravvissuto fino all'XI secolo, vera *koinè* dell'architettura italiana e «tronco» da cui, con l'aprirsi del nuovo millennio, nacquero i «rami poderosi» del romanico d'oltralpe. Come vedremo, l'interesse per questo stile regionale non era nuovo, ma ciò che allo studioso piemontese preme qui dimostrare è l'effettiva sopravvivenza di una matrice lombarda nell'architettura che intercorre tra la discesa dei Longobardi in Italia, e l'operare dei maestri comacini (VI-VIII secolo), fase che, con un apporto da parte bizantina, avrebbe fatto dunque da prolifico ponte tra le forme romane e quelle romaniche. In questa parentesi temporale si inserisce anche la Basilica di San Vitale, secondo Rivoira «fratello carnale»¹¹¹ di quella di San Lorenzo di Milano e, sempre secondo Rivoira, ottimo esempio di come l'architettura lombarda sia passata del tutto in sordina a causa del primato attribuito dalla critica alle maestranze greche; lo studioso afferma che la Basilica è

il frutto di ispirazioni tratte dall'Oriente e dai monumenti cristiani e pagani di Roma e di Ravenna; e offre delle caratteristiche che gli permettono di creare un nuovo stile, [quello] bizantino-ravennate.¹¹²

Da un'analisi del sistema costruttivo e dell'icnografia, l'autore attribuisce il merito delle novità costruttive a quelle maestranze locali che includono anche «i migliori artefici di Milano» qui trasferitisi già ai tempi di Onorio¹¹³, mentre l'inevitabile apporto delle maestranze bizantine sarebbe da limitarsi al solo apparato decorativo, un aspetto del tutto marginale nella storia dell'architettura di Rivoira¹¹⁴. *Le origini dell'architettura lombarda* è quindi una risposta a dei precedenti storiografici ben precisi.

Nel 1828 Giulio Cordero di San Quintino (1778-1857), ne *Dell'Italiana architettura durante la dominazione longobardica*, attaccò apertamente le teorie di Seroux d'Agincourt¹¹⁵, che volevano tutta l'architettura sorta in Italia sotto il regno dei

¹¹⁰ RIVOIRA 1901, XIV.

¹¹¹ RIVOIRA 1901, 57-79: 79.

¹¹² RIVOIRA 1901, 71.

¹¹³ RIVOIRA 1901, XIV.

¹¹⁴ Lo stesso pulvino, elemento sia costruttivo che decorativo, per esempio è secondo Rivoira un elemento ravennate ed enfatizza la sua convinzione coniando la denominazione ‘pulvino ravennate’.

¹¹⁵ Cfr. SEROUX D'AGINCOURT 1823.

Longobardi riconducibile proprio a quel popolo di «barbari ancora e ignoranti quando scesero in Italia», sostenendo al contrario che «durante il regno di quella nazione [in Italia] non si esercitò altra qualità di architettura se non quella dell'antica Grecia e di Roma»¹¹⁶. La causa fu portata avanti da Raffaele Cattaneo (1861-1889), che, pur condividendo a pieno le conclusioni di Cordero e dovendo ammettere le molte imprecisioni del suo predecessore, tentò di chiarire meglio l'evoluzione stilistica di quel periodo di «massima oscurità» concentrandosi sull'apporto bizantino all'architettura dell'Italia settentrionale – ovvero lombarda – tra VI e VIII secolo¹¹⁷. Proprio questa sua dichiarata apertura all'Oriente, già espressa dallo stesso Cordero, costerà a Cattaneo il giudizio negativo di Rivoira¹¹⁸, il quale, pur riconoscendo l'importanza dell'opera del suo predecessore, dichiara che:

gli furono d'inciampo il preconcetto degli artefici bizantini, la scarsa preparazione, la soverchia fretta del lavoro, l'avere seguito troppo d'appresso il Cordero là dove avrebbe dovuto scostarsene.¹¹⁹

Anche per Ferdinand de Dartein (1838-1912), vero artefice del concetto di «architettura lombarda», le forme bizantine costituirono, insieme a quelle romane, una delle due componenti fondamentali di questa scuola, mentre ridusse l'apporto dei Longobardi a «celle que la sauvagerie exerce sur les arts»¹²⁰: un rallentamento che ha come unico merito quello di aver mantenuto in vita un terreno dove, a distanza di secoli, dai vecchi semi sarebbe germogliato il romanico. Il critico francese enfatizzò particolarmente il debito italiano con l'Oriente e, una volta circoscritte e individuate le matrici e le diretrici evolutive della scuola lombarda, non si interessò di come questa avesse potuto influire sulle forme degli alzati d'oltralpe. Pur non negando un'influenza oltre confine della scuola italiana, anzi dichiaratamente riconosciuta per esempio su quella renana, de Dartein non ritenne però che questo apporto potesse essere più

¹¹⁶ CORDERO DI SAN QUINTINO 1829, 313-314.

¹¹⁷ «Quantunque le conclusioni del Cordero fossero giustissime, pure egli non seppe corroborarle di documenti di tale evidenza da non permettere a molti di dubitare [...] non v'è dunque dubbio che pur accettando le sagge conclusioni del Cordero sia necessario rifare tutta la strada da lui e dagli altri così male battuta.» (CATTANEO 1888, 12-13).

¹¹⁸ Rivoira non fu l'unico che dispensò un giudizio negativo nei confronti dell'approccio orientalista de *L'architettura in Italia*; sulla rivista *Archivio Storico dell'Arte* comparvero recensioni critiche da parte degli architetti Luca Beltrami e Ferdinando Mazzanti, vicini alle teorie romaniste. GASBARRI 2015, 93-94.

¹¹⁹ RIVOIRA 1901, XIII.

¹²⁰ DE DARTEIN 1892, voce “Architecture lombarde”, 5.

significativo di quelli provenienti dalle altre scuole europee e in generale nel suo lavoro si concentrò più sulle fonti, che non sulle derivazioni, dell'architettura lombarda¹²¹. Proprio la concezione di de Dartein di un longevo sviluppo evoluzionistico dell'architettura lombarda, mantenutosi incalzante fino all' ‘immobilità’ romanica, fu oggetto di critiche da parte di Cattaneo¹²². L'architetto rodigino di certo non dovette condividere gli interessi del collega francese, che con *Etude sur l'architecture Lombarde* aveva definito i termini stilistici e temporali dell'architettura medievale italiana relegandola ad una posizione del tutto marginale nel percorso di formazione del romanico europeo, in quanto non particolarmente influente oltralpe; a ben vedere infatti secondo de Dartein «le terme *architecture lombarde* ne doit pas recevoir d'autre signification que celle d'architecture romane du nord de l'Italie»¹²³: uno stile, a dispetto della denominazione, non regionale, ma nazionale, che sintetizza lo specifico sviluppo italiano di quello stile «romano-byzantin» che è il sostrato comune dell'architettura occidentale altomedievale¹²⁴.

Seguendo il modello francese inaugurato da Viollet Le Duc e Prosper Merimée, anche nell'Italia post-unitaria si vuole individuare una cifra stilistica che caratterizzi il medioevo nazionale e che alimenti l'idea di un sentimento unitario pregresso e longevo, insistente sulla penisola già dall'età romana. Inizialmente è la scuola francese ad applicare il proprio metodo anche all'Italia medievale: de Dartein porta avanti a partire dal 1859 delle campagne di studio nel nord Italia volte all'individuazione degli elementi caratterizzanti l'architettura lombarda, con il fine di restaurare i monumenti stessi. Dopo diciassette anni di studio giunge a definire i caratteri di un'«*architecture roman du nord d'Italie*» inselvatichita da Longobardi, Franchi, Goti e profonda debitrice nei confronti dell'Oriente¹²⁵.

¹²¹ «Sans doute, l'exemple des monuments lombards exerce de l'influence au-delà des Alpes. Mais [...] il ne semble pas, en définitive, que le roman lombard ait plus agi dans le principe sur l'architecture des pays d'outre-mont que le roman français ou allemand n'influa tardivement sur l'art de la Cisalpine.» (DE DARTEIN 1865, 42).

¹²² CATTANEO 1888, 10, nota 2.

¹²³ DE DARTEIN 1892, 5.

¹²⁴ «On distingue en outre des écoles locales [...] mais ces formes différentes ne sont que les variétés d'une même architecture ; et si l'on cherche à désigner celle-ci par un nom qui s'applique à toutes ses branches et qui indique de plus leur origine commune, l'appellation de style romano-byzantin paraît la mieux appropriée.» (DE DARTEIN 1892, 5).

¹²⁵ «Ainsi deux influences artistiques, celle de l'art romain et celle de l'art byzantine, et une influence politique et sociale, celle des conquérants barbares, telles sont les causes de la formation du style romano-

Rivoira si rivolge quindi ai colleghi italiani che l'hanno preceduto nello studio dell'architettura medievale italiana, ma dimentica un precedente importante da cui sembra attingere più di quanto non ammetta. Come notò Lorenzo Fiocca infatti, sia la volontà di dimostrare una continuità costruttiva italiana che vada dall'architettura romana a quella ravennate, che l'indipendenza dell'arte ravennate da quella bizantina puramente decorativa e la definizione di uno ‘stile lombardo’ di XI e XII secolo, coniata nel rifiuto del termine ‘romanico’ proposto da Arcisse de Caumont nella prima metà dell’Ottocento, sono tutti precetti già leggibili ne *Degli stili in architettura* di Luigi Archinti e di cui Rivoira sembra appropriarsi¹²⁶. Come già Archinti, anche Rivoira deve quindi fare i conti anche con la ben più radicata scuola bizantinista francese.

La genesi stessa del concetto di ‘stile’ in architettura, e con essa anche la denominazione degli stili ‘lombardo’ e ‘bizantino’ si può collocare proprio in Francia attorno agli anni Venti dell’Ottocento. Jean-Michel Spieser individua in quegli stessi testi di Arcisse de Caumont che diedero inizio alla lunga vita dell’‘*architecture roman*’, il luogo dove per la prima volta si legge di uno stile ‘*byzantine*’, già in questa sede strettamente vincolato all’‘*influence*’ avuta su, e subita da, l’Occidente. Si tratta di uno stile neo-greco che si è manifestato anche in Italia, a Ravenna, e che – secondo Caumont – sarà una componente fondamentale anche per la definizione dell’architettura francese di XI secolo¹²⁷. Questo interesse degli storici dell’arte francesi per il mondo bizantino ritorna particolarmente vivo nei primi decenni del XX secolo. Implicazioni politiche e

byzantin. [...] Ces causes [...] n’ont point agi d’une manière uniforme dans les diverses contrées de l’Europe occidentale.» (DE DARTEIN 1865, 6).

¹²⁶ «Dopo tutto ciò che si è venuto rilevando sulle caratteristiche dell’architettura *romano-ravennate* e sulla priorità delle ricerche fatte dall’Archinti, non si comprende come il Rivoira crede di averla per primo ‘rivelata al mondo degli studiosi’» (FIOCCA 1911, 11). L’‘appropriazione’ di Rivoira è da ARCHINTI 1880, vol. II.

¹²⁷ Per un’analisi critica della nascita e dello sviluppo della storia dell’architettura bizantina, vedi SPIESER 2016, che ben analizza il testo di Caumont, da cui il seguente passo: «C’est pour la première fois que je parle de style byzantin [...] c’est une architecture que nous pourrions appeler *gréco-romane*, pour indiquer par un seul mot les éléments qui la constituent; elle s’était surtout développée dans l’empire d’Orient dont Byzance était la capitale, d’où lui est venu le nom de *byzantine*.» (DE CAUMONT 1838, 65-66); questo testo è estratto dal corso di ‘Antiquité monumentale’ tenuto da Caumont nel 1930. Sempre Spieser osserva che il primo testo in cui si trova il termine ‘byzantin’ in riferimento all’architettura ecclesiastica di Bisanzio è di poco precedente: COUCHAUD 1832.

contingenze metodologiche¹²⁸ sembrano aver indotto una folta compagnia di storici dell’arte francofoni di inizio Novecento verso la ricerca di una continuità tra l’ellenismo e la prima arte cristiana. L’arte bizantina rappresenta questa ricercata continuità tra l’arte greca classica e l’arte cristiana e troverà quindi posto nella storiografia europea quale motivo di confutazione del primato assoluto di Roma nella definizione di un’arte cristiana; questa lettura contribuisce ad una centralità dell’arte bizantina negli studi francofoni di inizio Novecento, e di contro anche ad una sua completa astrazione da quella romana¹²⁹.

Si fa strada così la ‘*question byzantine*’, che fa da cornice sia al lavoro del de Dartein sull’arte del nord Italia – precedente importante per *Le origini* di Rivoira – sia al lavoro di Émile Bertaux (1869-1917) sull’arte del sud della penisola – pressoché coevo al lavoro di Rivoira¹³⁰. Bertaux, allievo di Eugène Müntz ed erede delle posizioni filo-orientali di Louis Courajod, fa parte di quel gruppo di studiosi che negli ultimi decenni del XIX secolo, a Palazzo Farnese, sede de l’École de France, si occuparono di indagare l’altro lato della nazione, la semisconosciuta arte del Mezzogiorno, che «en regard de l’Italie du Nord, forme une unité ou tout ou moins possède une individualité»¹³¹. Bertaux e i suoi colleghi nei loro testi rimarcarono il ruolo fondamentale avuto dalla Francia nello sviluppo dell’arte medievale meridionale e aprirono le porte dell’arte peninsulare anche all’oriente bizantino e musulmano¹³². La cronologia dell’interesse per l’arte bizantina in Francia è all’incirca coeva a quella tedesca: già a partire dagli anni Trenta dell’Ottocento, anche in Germania compaiono i primi studi storico-artistici su Bisanzio di Karl Friedrich von Rumohr e Karl Schnaase. Tale interesse si trasforma presto in ‘*die Byzantinische*

¹²⁸ Cfr. SPIESER 2016; di Spieser l’idea che il metodo formalista abbia avuto un ruolo importante nell’incentivare lo studio delle ‘influenze’, da cui deriverebbe anche la ‘questione bizantina’ discussa in Francia durante la prima metà del XX secolo.

¹²⁹ Cfr. SPIESER 1991.

¹³⁰ BERTAUX 1904. Prima di quest’opera in tre volumi, Bartaux aveva già precedentemente pubblicato sull’argomento, vedi BERTAUX 1895. Per un breve resoconto biografico, vedi: DIEHL 1924.

¹³¹ BERTAUX 1904, 3; citato in PAPA MALATESTA 2007, 241. Sull’orientalismo di Courajod come anticipatore di molte delle teorie di Strzygowski, vedi: VAISSE 2004, 79-80.

¹³² Per un’analisi sul lavoro di Émile Bertaux nel Mezzogiorno e sull’approccio dell’École française di Roma alla ‘questione orientale’, vedi PAPA MALATESTA 2007, 54 e seguenti. Sulle personalità attive in questi anni a Palazzo Farnese, vedi GRAS 2010, 291-299: 296. Il parallelismo tra il lavoro di Rivoira nel nord Italia e quello di Bertaux nel sud Italia è stato proposto in QUINTAVALLE 2012, 227. Sul ruolo politico-intellettuale di Bertaux rispetto al dibattito della critica d’arte europea, vedi inoltre BARRAL I ALTET 2009, 36-37.

frage' che si consuma tra le pagine della rivista *Byzantinische Zeitschrift* nei primi decenni del Novecento¹³³. Oltre a condividere una simile cronologia del crescente interesse per Bisanzio, la storiografia francese e quella tedesca condividono anche la medesima narrativa basata sul concetto di ‘influenza’ e su come Bisanzio abbia esercitato questa sua ‘influenza’ sull’arte italiana¹³⁴.

L’Italia post-unitaria, coinvolta nel generale clima di nazionalismo storico europeo, necessita allora di una reazione storiografica che provenga da Roma stessa e che ripulisca l’immagine di un’arte nazionale ‘meticcia’ e, in quanto tale, debole al cospetto della controparte francese, di coloro che «hanno voluto altresì che le fabbriche innalzate per ordine di Carlo Magno fossero destinate nell’alta sua mente, a servire di norma universale all’arte di edificare»¹³⁵. Ricercare un sentimento unitario nell’Italia medievale è un’operazione anacronistica, ma resa necessaria dalla solidità dimostrata sia dalla critica francese che da quella tedesca nella definizione di modelli stilistici imperiali franchi e germanici, che contribuivano a confinare la frammentata penisola delle invasioni arabe, bizantine e longobarde prima, e dei granducati poi, ad una posizione del tutto marginale¹³⁶. È in questa cornice che si inserisce lo sforzo, senz’altro settario, del Rivoira che dal 1901, e poi per tutto il suo percorso critico, si impegna a fare chiarezza in questa «confusione ingenerata dai dispareri e talvolta dagli errori e dai pregiudizi»¹³⁷, volendo altresì dimostrare: la superiorità dell’arte romana, propria del popolo italico «nuovo, gagliardo, solido», su quella greca, propria di una «razza vecchia, irrequieta, instabile»¹³⁸; le salde radici ‘italiche’ di quell’architettura lombarda coniata dal de Dartein (vol. I), nonché il suo ruolo di prim’ordine nella formazione delle singole scuole nazionali del romanico (vol. II). Nel passaggio dalle ‘radici’ ai ‘rami’ di questo ‘tronco’, l’architettura

¹³³ GASBARRI 2015, 78-79, 97 nota 90.

¹³⁴ Cfr. SPIESER 2016; vedi anche SPIESER 2018, in particolare il commento alla citazione di Louis Bréhier del 1907: «Ce qu’on croyait être autrefois l’art impérial romain n’est qu’une branche de cet art hellénistique...» (385); e il commento alla citazione di Charles Diehl del 1910: «Pour connaître les origines de l’art chrétien et byzantin, ce n'est point vers Rome qu'il faut tourner les yeux» (386).

¹³⁵ RIVOIRA 1901, 27. Il riferimento è a d’Agincourt che con l’*Histoire de l’art par les monumens*, aveva tentato di dimostrare il primato artistico universale francese, vedi RECHT 2019, 31-55; nota 3.

¹³⁶ QUINTAVALLE 2004, XI-XXIV: XVIII; QUINTAVALLE 2012, 220-234.

¹³⁷ RIVOIRA 1901, XIII.

¹³⁸ «Più che la collisione tra i due grandi architetti, era quella della Scuola Romana e della Greca, gli antipodi tra di loro. La Romana, l’esponente di un popolo nuovo, gagliardo, solido, pratico, conquistatore, unificatore. La Grecia, la rappresentante di una razza vecchia, irrequieta, instabile; permeata da un fine senso di armonia e di bellezza» (RIVOIRA 1910b, 7).

lombarda si trasforma da regionale, a nazionale, per poi concorrere nel panorama europeo e oltre¹³⁹.

Rivoira, nel trattare il ruolo dell'architettura lombarda oltralpe, proietta l'architettura cristiana medievale italiana in un sistema comparativo *extra moenia*, e conseguentemente amplia il raggio di interesse del proprio lavoro critico, inserendosi in un dibattito internazionale di più ampio respiro. Se, come abbiamo visto, nel primo volume Rivoira dialoga fondamentalmente con la tradizione italiana e francese occupatasi specificatamente di architettura lombarda, nel secondo volume dovrà tenere in considerazione anche l'intricato dibattito contemporaneo internazionale sulle origini dell'architettura cristiana.

1.2 Rivoira e Strzygowski

In quello stesso 1901, lo studioso austriaco Josef Strzygowski (1862-1941)¹⁴⁰ pubblicava la raccolta di saggi intitolata *Orient oder Rom*, titolo destinato a diventare paradigma dello scomodo dibattito che nei primi decenni del Novecento intercorse tra studiosi ‘orientalisti’ e ‘romanisti’ coinvolti nella corsa alla ricerca delle origini dell’architettura cristiana¹⁴¹. Alla base di questo nuovo interesse per la prima età cristiana c’erano le campagne di scavo nel Mediterraneo orientale, che stavano portando alla luce materiale destinato a riscrivere la storia dell’arte medievale; queste inedite fonti materiali spostavano dall’area di competenza degli storici a quello degli archeologi la responsabilità di definire quella complessa fase di passaggio tra la caduta dell’Impero Romano e l’avvento del cristianesimo¹⁴². La scuola di archeologia francese, seguita da quella inglese, si trovava al centro di questa vicenda quale maggiore attore delle campagne di scavo, mentre quella tedesca quale primo punto di riferimento per il metodo

¹³⁹ «La ricerca che trasforma il problema dell’arte lombarda è comunque quella del Rivoira che, nel 1901 e quindi nel 1907, nell’opera *Le origini dell’architettura lombarda*, considera il sistema dell’arte lombarda non come un evento regionale, non come un fatto chiuso nel settentrione italiano, ma come un evento di portata europea che ha le proprie radici nel mondo bizantino e, in particolare, in quello ravennate.» (QUINTAVALLE 2001, XIX).

¹⁴⁰ Per una panoramica sull’attività di Josef Strzygowski, il suo rapporto con la Scuola di Vienna e una bibliografia aggiornata, vedi TIGLER 2019.

¹⁴¹ Per tutto il Novecento, ad oggi, il titolo abbreviato della raccolta di saggi di Strzygowski funge da rimando all’intera complessa questione storiografica, tra i più recenti articoli dedicati al dibattito cfr. JÄGGI 2002; TALINN 2007; FOLETTI - LOVINO 2018.

¹⁴² FREND 1996, 108-169.

nelle ricerche di antichistica in Europa. Il ruolo centrale riconosciuto in Italia agli studiosi francofoni è ben dimostrato dall'importanza che ricopriva l'*École française de Rome*, mentre quello degli studiosi germanofoni è ben dimostrato dalla presenza già dal XIX secolo di numerose cattedre a loro affidate e da un forte addensamento di centri di studio afferenti a Berlino¹⁴³, che vanno considerati quali estensione in ambito scientifico della politica del neonato Impero¹⁴⁴.

Uno dei centri più influenti del panorama scientifico della seconda metà dell'Ottocento era sicuramente l'Università di Vienna, allora capitale dell'Impero Austro-Ungarico. Attribuiamo ad Alois Riegl (1856-1905), uno dei maggiori esponenti della Scuola di Vienna, l'introduzione del termine *Spätantike* negli studi di archeologia e storia dell'arte, e con esso la definizione dello stile di un periodo fino ad allora ritenuto di profonda decadenza artistica. La cultura materiale tardoantica, attraverso le teorie di Riegl e di Franz Wickhoff (1853-1909), da un lato viene rivalutata nella sua posizione di continuità tra l'arte romana e quella medievale, e dall'altro viene distinta da entrambe acquisendo un'autonomia stilistica definita attraverso il metodo formalista, che ne diverrà la cifra di analisi¹⁴⁵. Il discorso sviluppato dai due studiosi viennesi è senz'altro fecondo nel suo recupero di un'epoca storica fino ad allora – così come voluto da Winckelmann – simbolo solamente di decadenza, ma la critica che con *Orient oder Rom* Strzygowski indirizza ai colleghi vienesi è di aver trascurato l'Oriente, per persistere nel guardare solamente a Roma come centro propulsore anche dello stile tardoantico in via di definizione¹⁴⁶. È proprio all'interno dell'Accademia tedesca a cavallo del XX secolo, che Riegl e Strzygowski si fanno capifila delle due tendenze: da un lato quella 'centripeta' e

¹⁴³ Ruolo che viene assunto dall'Impero Germanico a partire dal 1871, quando, all'indomani dell'unità, il clima nazionalista prevede la dimostrazione a livello internazionale di una solidità, non solo politica, ma anche intellettuale. Sul rapporto tra gli istituti di ricerca tedeschi e l'Italia, vedi ESCH 1999.

¹⁴⁴ Sulla fondazione dell'*École française de Rome* nel 1874 in risposta al monopolio scientifico tedesco, vedi FERRAGU 2002; PAPA MALATESTA 2007, 1-9.

¹⁴⁵ L'attribuzione a Riegl dell'utilizzo per la prima volta in ambito archeologico del termine in *Spätrömische Kunst-industrie* (1901) è in BIANCHI BANDINELLI 1966, voce "Spätantike"; mentre, l'introduzione per la prima volta del concetto di 'tardoantico' negli studi storici sarebbe da ricondurre a Burckhardt in *Die Zeit Constantins des Grossen* (1853), vedi: MAZZA 2009, 8-16. Sul rapporto tra Riegl e Wickhoff cfr. BRENDEL 1979; per un'analisi e una bibliografia aggiornata sulla nascita del tardoantico e sulle personalità della Scuola di Vienna, cfr. in particolare: ELSNER 2002; TIGLER 2019; ELSNER 2020.

¹⁴⁶ Le critiche di Strzygowski erano nate nello specifico come risposta al testo *Die Wiener Genesis* (1895) di Wickhoff, ma nello stesso 1901 Riegl pubblicò *Spätrömanische Kunstindustrie*, in cui ribadendo l'autonomia dell'arte romana, manteneva la propria linea romanista contro quella orientalista di Strzygowski. Sul dibattito, vedi: MARCHAND 2009, 403-410; TIGLER 2019, 132, 146-7.

‘romanista’ che sosteneva una riabilitazione del tardoantico partendo ancora una volta dal mondo classico greco-romano e mantenendo in una posizione di subordinazione il Vicino Oriente e il mondo islamico; dall’altro quella ‘centrifuga’ e ‘orientalista’ che al contrario sosteneva la necessità di studiare le testimonianze provenienti dal bacino orientale del Mediterraneo per una comprensione della prima arte cristiana, destabilizzando così il primato greco-romano sostenuto dai classicisti. Tra l’approccio prudente e filologicamente puntuale di Riegl e quello multidisciplinare e spesso semplicistico di Strzygowski, la critica germanofona predilige il primo; questa tendenza subirà un’importante inversione nel periodo tra i due conflitti mondiali¹⁴⁷.

Tornando a Rivoira, vista la coincidenza cronologica e la controtendenza contenutistica del suo primo volume rispetto alla raccolta di cinque saggi di Strzygowski, la critica ha spesso citato l’ingegnere piemontese quale controparte romanista all’orientalismo dello storico dell’arte austriaco, fissando nel 1901 la data di accensione di uno scontro, per sua natura, aperto e diretto tra i due¹⁴⁸. Come ben esposto da Suzanne Marchand, i veri destinatari della presa di posizione antumanistica di Strzygowski, a questa data, sarebbero altresì da ricercarsi direttamente tra le fila degli accademici suoi conterranei. A seguito dei ritrovamenti emersi durante le campagne archeologiche, e in mancanza di fonti storiche che potessero contestualizzare tali oggetti, si fa forte la necessità di abbandonare il metodo filologico di cui gli studiosi tedeschi erano porta bandiera per tradizione, e verso il quale l’antiaccademico Strzygowski era poco incline, per adottare un approccio anticlassico allo studio di materiali geograficamente lontani ma testimoni dell’esistenza di correnti artistico-culturali comuni a tutto il Mediterraneo¹⁴⁹. Similmente, come visto poc’anzi, Rivoira, nel primo volume del suo libro, destina la propria rilettura dello sviluppo di un’arte lombarda nazionale a coloro che, tra Francia e Italia, precedendolo nel trattare l’argomento, avevano enfatizzato il ruolo di Bisanzio

¹⁴⁷ Cfr. ELSNER 2002; LABRUSSE 2009, 3-4.

¹⁴⁸ Wharton individua le due pubblicazioni come scatenanti un dibattito lungo e feroce, sebbene come vedremo la sua analisi poi vada oltre riscontrando anche significative analogie tra le due personalità (1995, 3-7); Maranci nomina Rivoira quale acerrimo nemico di Strzygowski e suo avversario alla pari di Émile Mâle in Francia (2001, 140 nota 59, 153); simili sono le considerazioni di Talinn (2007, 562); Fowden fa riferimento a due fazioni opposte nel dibattito del 1900-1901, quella orientalista di Strzygowski e Ainalov, e quella romanista di Riegl e Rivoira (2014, 23-29); Infine Gasbarri presenta l’opera di Rivoira come «la più rappresentativa risposta all’orientalismo di marca strzygowskiana» (2015, 120).

¹⁴⁹ MARCHAND 1994, 106.

nella fase formativa dell'arte romanica del nord Italia e sminuito la risonanza dello stile lombardo oltr'alpe.

La polemica di Strzygowski è prima di tutto antimperialista, ma è nazionalista tanto quanto quella di Rivoira. In opposizione al clima colonialista e all'ottica prettamente eurocentrica imperiale, il primo sostiene l'esigenza della scoperta dell'Oriente per scrivere una storia non più europea ma mediterranea: Strzygowski ricerca in queste regioni inesplorate fonti altre che diano maggiore integrità alla singola identità nazionale, che possano quindi alimentare il pangermanesimo di cui si fa portavoce, e che superino il monopolio delle fonti greco-romane che fino ad allora avevano avuto un primato assoluto nella costruzione dell'immagine di un Impero – quello Austro-Ungarico – multinazionale unito da un medesimo sostrato culturale e a sua volta parte di una civiltà europea gravitante attorno a Roma¹⁵⁰. D'altro canto, Rivoira sostiene la centralità di una Roma sempre più sminuita dalla critica francese filo-bizantina e sempre più debole nei giochi di politica estera. Per le loro posizioni opposte, dettate dai rispettivi *milieu* nazionali in cui gli studiosi si trovano ad operare, le due pubblicazioni diventano testimoni di due prospettive in rispettiva controtendenza nei contenuti, ma in perfetta sincronia negli intenti. Annabel Jane Wharton ha per prima proposto questo efficace parallelismo: le tesi dei due studiosi apparentemente antitetiche nel loro rispettivo orientalismo e romanismo, sono in realtà il frutto di premesse condivise. La studiosa, pur enfatizzando l'idea che esista tra i due un dibattito bipolare iniziato nel 1901 e partito proprio dalla pubblicazione de *Le origini* e di *Orient oder Rom* – senza quindi considerare la differenza sostanziale tra le due cornici accademiche entro cui nascono e a cui sono rivolti i due testi – ben analizza come gli autori si facciano portavoce delle rispettive cause nazionaliste strumentalizzando l'Oriente e applicando il medesimo approccio empirico e materialista:

Rivoira and Strzygowski contentions are not contradictory but contingent, at least when considered from an ideological prospective.¹⁵¹

¹⁵⁰ Sul pangermanesimo di Strzygowski, vedi OLIN 2000b, 7-13; MARCHAND 2009, 403-410. Per un confronto con Riegl e il rispettivo condizionamento politico negli studi storico artistici cfr. OLIN 2000a. A proposito dell'egemonia scientifica di Vienna sugli altri centri dell'Impero Austro-Ungarico, vedi RAMPLEY 2015, 72-95.

¹⁵¹ WHARTON 1995, 6.

Come scritto da Rushforth nella nota biografica di introduzione a *Roman Architecture*, il testo di Rivoira non passò inosservato allo studioso austriaco, che ne propose un commento su *Byzantinische Zeitschrift* opponendosi, com'era prevedibile, alla sua ricostruzione romanocentrica.

In 1901 the first volume of *Le origini dell'architettura lombarda* appeared. It was at once accepted as a work of importance, though the strong line he took in asserting the predominance of Roman and not Eastern influences in the architecture of what is called the Byzantine Age did not escape the criticism of the school of Strzygowski.¹⁵²

Nonostante le critiche, che passano da puntualizzazioni specifiche su datazioni e attribuzioni (per risolvere le quali prevede ironicamente che sarà utile per Rivoira l'imminente visita in Siria), a più generici riferimenti alla poca obiettività e imparzialità con cui il tema è stato trattato, Strzygowski concede a Rivoira alcune osservazioni felici riguardo le sue scelte metodologiche: si esprime fin da subito positivamente riguardo la qualità del materiale fotografico proposto, loda l'effettiva conoscenza di persona dei maggiori monumenti bizantini citati e in generale nota l'importanza del lavoro per la conoscenza dell'arte bizantina in Italia¹⁵³. Per queste caratteristiche il volume di Rivoira riceve riconoscimento unanime: stupisce la bellezza delle tavole presentate e la sua capacità narrativa nel domare un materiale così vasto sia in termini cronologici che geografici¹⁵⁴, sebbene, dovendo assecondare semplicemente un disegno già scritto a monte del lavoro di ricerca, le sue conclusioni non siano sempre motivate con la dovuta accuratezza. Concorde su questi punti è anche l'autore anonimo della recensione pubblicata nel 1902 sulla rivista *Civiltà Cattolica*, che, pur nella certezza del posto d'onore che l'opera ricoprirà nelle biblioteche di storia dell'arte, la espone ad una lucida critica di metodo: il recensore nota come Rivoira tenda a fornire al lettore «elementi di induzione» affinché vengano accolte delle tesi non costruite su dati storici, ma su «criteri intrinseci» difficilmente verificabili che l'autore utilizza a proprio favore per sovrastimare

¹⁵² RUSHFORTH 1925, XXII.

¹⁵³ «Wir müssen Rivoira dankbar sein, daß er das in Betracht kommende Material so schon auseinanderlegt und weiteren Kreisen durch seine ausgezeichneten photographischen Detailaufnahmen appetitlich in die Hände giebt. [...] Rivoira ist einer der wenigen, die den Orient, wenigstens Griechenland, Salonik und Konstantinopel persönlich aufgesucht haben [...] Was er in dieser Beziehung an Positivem giebt, sind freilich keine systematischen Studien; er zeigt seinen Landsleuten, wie notwendig es ist, sich auf Schritt und Tritt mit dem Osten auseinanderzusetzen.» (STRZYGOWSKI 1902, 568-570).

¹⁵⁴ Vedi le seguenti recensioni al primo volume di *Arte Lombarda*: VENTURI 1901; MARUCCHI 1902; RICCI 1902.

i maestri comacini e sottovalutare l'apporto bizantino¹⁵⁵. A questa data nemmeno la recensione al volume di Rivoira pubblicata sulla rivista germanofona del Collegio del Campo Santo Teutonico, *Römische Quartalschrift*, fa riferimento ad alcuna controtendenza rispetto a *Orient oder Rom*¹⁵⁶; d'altro canto, come nota Eugène Müntz in una equilibrata recensione del 1901, la vera controparte alle tesi di Rivoira è il compianto Cattaneo¹⁵⁷. Occorre infatti ricordare che ai primi del Novecento l'Italia è ancora estranea alle questioni in corso di discussione presso la Scuola di Vienna, e una risposta mirata alla svalutazione strzygowskiana di Roma arriverà solamente con l'ondata di nazionalismo prebellico, quando il bipolarismo tra romanisti e orientalisti entrerà in auge in Italia¹⁵⁸. Strzygowski e Rivoira muovono le proprie ricerche su due binari paralleli, tant'è che nel 1903 in *Kleinasien* Strzygowski prosegue la sua missione destinata a dimostrare la derivazione orientale di modelli fondanti l'architettura cristiana, quale quello basilicale, auspicandosi che le sue analisi convincano i colleghi difensori del primato romano¹⁵⁹; allora Strzygowski, pur cosciente del neonato romanismo di Rivoira, destinava la sua opera di convincimento ai colleghi di cattedra a Vienna. Il riconoscimento del lavoro di Rivoira esclusivamente in virtù della sua posizione opposta a quella del ben più celebre studioso austriaco, sembra essere più frutto di un'enfatizzazione storiografica del dibattito che non di una contropartita effettivamente

¹⁵⁵ «Io non oserei dire d'averne riportata una persuasione pari a quella dell'autore. L'opera, attraente quanto mai per l'argomento, non è di così facile lettura per le molte digressioni e le lunghissime parentesi che l'intralciano; né pure sono agevoli ad analizzare e poi a compendiare i sei capitoli che ci conducono da Onorio a Carlo magno e oltre, e sono composti quasi interamente di monografie, che debbono fornire gli elementi dell'induzione. Si accrescono poi i dubbi e le incertezze per l'inconveniente del procedere quasi sempre per via di criterii intrinseci, e molto più raramente per documenti storici, che pure in tal genere di esplorazioni sogliono costituire le pietre miliarie.» (s.n., in «Civiltà Cattolica», VII (1902), 77-83: 78).

¹⁵⁶ STEGENSEK 1902.

¹⁵⁷ «Ce livre est certainement un des plus suggestifs qui aient été consacrés à l'architecture chrétienne primitive. Il a sa place marquée à côté de celui du regretté Cattaneo, dont il combat d'ailleurs sans relâche les conclusions.» (MÜNTZ 1902, 325).

¹⁵⁸ GHILARDI 2002, 132-146; BERNABÒ 2003, 79-83.

¹⁵⁹ «Die Erweiterung des Grundrisses der „römischen“ Basilika zur Gestalt des sog. lateinischen Kreuzes, die Einführung doppelter Chöre, die Entwicklung der Fassaden mit zwei Türmen, die Aufnahme des Pfeilers mit angearbeiteten Halbsäulen, der Stützenwechsel u. s. f - das alles ist im Orient vorgebildet und einmal durch den Rom vom Norden trennenden Städtewall Ravenna-Mailand-Marseille, dann durch die vom Orient direkt auf Gallien übergreifende Klostertradition dem Abendlande so gut wie fertig übermittelt worden. Hoffentlich locken diese Hinweise die Fachgenossen endlich einmal aus ihrer Reserve und bringen sie zur Mitarbeit auf einem Felde, das Generationen nicht erschöpfen werden.» (STRZYGOWSKI 1903, IV).

giocatasi tra i due¹⁶⁰. Il disegno de *Le origini* era già stato scritto ben prima dell'incontro con Strzygowski, si trattava ora di portarlo a termine considerando non solo il confronto con la storiografia italiana e con il filo-bizantinismo francese, ma anche con questa nuova spinta orientalista che stava scuotendo l'archeologia europea.

1.3 Il secondo volume de *Le origini*: una storia già scritta

Nel 1907 Rivoira prosegue il discorso ripartendo esattamente da dove si era interrotto e passa ora ad analizzare «quei rami cresciuti dal gran tronco» dell'architettura lombarda e poi squarciati per essere felicemente innestati con le culture architettoniche di Francia, Gran Bretagna e Germania tra XI e XII secolo¹⁶¹. Secondo il disegno di Rivoira, le «radici bizantino-ravennati» e «longobardiche», appartengono ad una fase di passaggio ormai inabissata e non più feconda, mentre la basilica lombarda, nel suo tronco possente e florido, è un passato ancora vivo e creativo, non fosse che

le opinioni degli scrittori sulle origini e sullo sviluppo delle grandi architetture religiose [...] – hanno nel frattempo formato un così folto cespuglio d'influenze – influenze siriache, romane, gallo-romane, bizantine, barbare, arabe, fondate ove facciano difetto i monumenti, sull'immaginazione – da non essere cosa agevole svincolarle.¹⁶²

Il germe di quelle influenze è ricresciuto come un cespuglio infestante, poiché preservato e coltivato dagli storiografi, e l'autore si fa promotore dell'arduo compito di sradicarlo. La gerarchia storiografica che Rivoira aveva già descritto nel primo volume è stata turbata – probabilmente da Strzygowski – ed ora occorre chiarire nuovamente come, all'interno del sistema evolutivo delle forme architettoniche, alcune esperienze si siano esaurite, mentre altre abbiano proseguito il loro percorso di maturazione fino a definire lo «stile acuto»¹⁶³.

¹⁶⁰ Per un riassunto sulle sedi in cui i due espressero il reciproco disaccordo, vedi GASBARRI 2015, 104-105. Gasbarri nota giustamente che «La storia della diatriba intercorsa tra Rivoira e Strzygowski è divenuta parte di una certa *vulgata* storiografica alla quale attingono soprattutto gli storici dell'architettura dell'Oriente mediterraneo, ma molti punti restano ancora in attesa di approfondimento.» (105, nota 122).

¹⁶¹ «Tracciai già le origini della basilica lombarda a volte: del gran tronco d'onde si squarciarono i rami per piantare le architetture principali e secondarie che fiorirono in tanta parte d'Europa nei secoli XI e XII.» (RIVOIRA 1907, IX).

¹⁶² RIVOIRA 1907, IX.

¹⁶³ Le considerazioni sull'utilizzo da parte della critica novecentesca di schemi moderni per definire il tardoantico e il riferimento in particolare alla struttura dell'albero, è in GIARDINA 1999: «I caratteri moderni di un'epoca lontana possono essere individuati per via genealogica, come rapporto di filiazione più o meno lineare ma comunque ininterrotto» (163).

Nel lasso di tempo che intercorse tra la pubblicazione del primo e del secondo volume, Rivoira ebbe modo di viaggiare in Siria, Palestina, Egitto, Spagna e Tunisia¹⁶⁴; nel 1905, in vista della redazione degli ultimi due capitoli del secondo volume, si dedicò allo studio dell'architettura romanica in Germania, mentre già padroneggiava da tempo il patrimonio architettonico di Francia e Gran Bretagna, oggetto di studio dei primi capitoli¹⁶⁵. Come già visto, Rivoira condivideva con Strzygowski uno spiccato metodo positivista; nel secondo volume de *Le origini*, proclamando una fedeltà alla pietra direttamente visibile e tangibile, Rivoira sostiene che la derivazione orientale di alzati di epoca gallo-franca non siano dimostrabili *in primis* per mancanza di qualsivoglia tipo di testimonianza materiale e aggiunge che «è a sperarsi che non sarà alla studiosa Germania che ne verrà il biasimo»¹⁶⁶. Perfettamente al corrente delle posizioni avverse del suo collega austriaco, Rivoira, per nulla incline ai toni reverenziali accademici, porta avanti il «districamento del cespuglio di influenze», aggiungendo ai nomi del Cordero e del Cattaneo anche quello di Strzygowski:

Quando l'architettura romana a volta e la ravennate saranno state da altri studiate – come io ho fatto – con lo stesso amore delle coeve orientali, e con uguale se non maggiore profondità, verrà finalmente in chiaro se l'Oriente esercitasse sulle nostre architetture le influenze attribuitegli dal Cordero, dal Cattaneo, dallo Strzygowski e da tanti altri, o se per contrario fosse la costruzione romana, di creazione latina, a trasfondersi in unione alla ravennate, nell'architettura bizantina a volte, come io penso e come sembrami di aver provato.¹⁶⁷

Tramite gli scritti di Strzygowski, Rivoira era stato chiamato in causa nel dibattito tra la cattedra viennese e quella di Graz; il suo spirito interventista, la determinazione e anche la superbia di cui ci raccontano le note biografiche scritte dai contemporanei

¹⁶⁴ Questi viaggi dovettero intercorrere tra il 1902 e il 1904. Il 23 maggio del 1904 Rivoira, avendo potuto finalmente studiare gli oggetti «sopra luogo», presenta infatti all'Accademia di San Luca un excursus sull'evoluzione stilistica del capitello dal IV secolo all'anno Mille tra Oriente e Occidente. A dispetto di quanto auspicato da Strzygowski nella sua recensione al primo volume di Rivoira, nemmeno il viaggio in Siria lo fece ricredere sulle sue posizioni romaniste, vedi RIVOIRA 1904, 263-273.

¹⁶⁵ RUSHFORTH 1925, XXII. Il legame con la Gran Bretagna era di lunga data, Rushforth afferma infatti che già prima del suo matrimonio celebrato proprio in Gran Bretagna nel 1899, Rivoira aveva già un forte legame personale con il paese che definirà sempre come «his second home». A riprova del coinvolgimento di Rivoira nello studio del Medioevo britannico e dei rapporti tenuti con la critica inglese (capitolo non ancora scritto della sua storia), vedi RIVOIRA 1912, 15-25.

¹⁶⁶ RIVOIRA 1907, 487.

¹⁶⁷ RIVOIRA 1907, 499.

dell’ingegnere torinese, rendono quasi scontato il suo schierarsi¹⁶⁸: tra le righe del secondo volume di *Le origini*, Rivoira risponde alla recensione al primo volume di Strzygowski e chiama in causa Wickhoff e Riegl a supporto delle proprie tesi romaniste¹⁶⁹. Intanto, con il secondo volume prosegue sia l’apprezzamento nazionale per il lavoro di Rivoira, che ha il potere di conferire «onore imperituro»¹⁷⁰ all’Italia e che è «destinato a sfidare il tempo e gli assalti della critica»¹⁷¹, sia la critica di Strzygowski che prosegue la sua causa volta a provare l’inattendibilità di una teoria che elude completamente qualsiasi rapporto tra l’architettura romanica e l’Asia Minore, e che quasi si rammarica di non veder ‘combattere’ dalla propria parte uno spirito vigoroso come quello dello studioso italiano¹⁷².

Nel 1908 i due tomi de *Le origini dell’architettura lombarda* vengono riuniti in un unico volume che riceve riconoscenza nazionale nell’assegnazione del Premio Reale e che inserisce Rivoira nel complesso dibattito europeo che per tutta la prima metà del Novecento vede critici spiccatamente patriottici intenti a mettere il patrimonio dei propri stati nativi al servizio delle rispettive politiche nazionaliste. Occorre ricordare che, nella scacchiera europea di questo gioco delle parti, l’Italia poteva contare sul «nazionalismo

¹⁶⁸ «Rivoira, non si può tacerlo perché si tratta di un atteggiamento troppo caratteristico della sua mentalità, non conosceva modestia. Chiamava l’Architettura Lombarda ‘la mia grande opera’» (MUÑOZ 1919, 2); «by temperament he was not inclined to conciliation or compromised» (RUSHFORTH 1925, XXIV).

¹⁶⁹ RIVOIRA 1907, 487-488.

¹⁷⁰ «Ma il merito più cospicuo del Rivoira consiste nell’aver conferito all’Italia, con gravi argomenti, un onore imperituro, quello cioè di avere essa creato e provvisto gli elementi essenziali alle maggiori architetture religiose a volta del medio evo, delle quali la Chiesa di Roma, con le sue tante ramificazioni, fu creatrice e propagatrice.» (MARUCCHI 1907, 163-164); più cauta nel giudizio è la dettagliata recensione pubblicata su *La Civiltà cattolica*, in cui l’autore esprime anche una certa perplessità nella reticenza dell’uso del termine ‘romanico’ o ‘romano’ da parte di un Rivoira strenuo difensore del primato romano dell’arte lombarda, *s.n.*, in «La Civiltà cattolica», 59 (1908), 317-327;

¹⁷¹ GNOLI 1908, 684. Quasi in risposta al quesito del suddetto anonimo recensore (nota 71), Gnoli apre il suo attento riassunto de *Le origini* esprimendo la propria condivisione della distanza presa da Rivoira nei confronti dell’uso del termine ‘romanico’. Tale scelta riflette la critica nei confronti della teoria francese del parallelismo tra le lingue romanze e l’architettura romanica, nel loro comune sostrato latino armonizzatosi con elementi stranieri: «ma come paragonare lo svolgimento rapido e spontaneo delle lingue a quello lento e laborioso dell’architettura, *non modo ars sed etiam scientia?* [...] L’evoluzione linguistica rassomiglia a l’erba che cresce, bene o male, su tutti i terreni, e può attecchire ovunque: l’evoluzione architettonica è pianta di serra, è pianta assai più delicata e rara ed ha bisogno di un suolo lungamente preparato e ingrassato [...] Seguirli nel loro tortuoso cammino, ovunque sieno, in Italia, in Francia, lungo il Reno, in Inghilterra, in Oriente e stabilire - scevri di preconcetti – cui spetta la priorità di averli messi in uso e chi ne fornì agli altri gli esempi. E questo ha fatto il Rivoira.» (GNOLI 1908, 671-672).

¹⁷² Cfr. STRZYGOWSKI 1908b.

discreto»¹⁷³ di Adolfo Venturi (1856-1941), sul suo fare storia per «costruire una cultura che assicurasse a quella nazione un posto di piena parità con le grandi nazioni del mondo moderno»¹⁷⁴; una propaganda intellettuale esercitata anche nella scelta di limitare la sua indagine al territorio italiano senza esporsi agli spericolati confronti caratterizzanti, al contrario, il «nazionalismo fantastico»¹⁷⁵ di Rivoira, che nella loro arditezza gli valsero però una maggiore eco a livello internazionale. Lo scontro si gioca a colpi di opere critiche monumentali che, come quella dell'ingegnere piemontese, hanno il grande pregio di presentare una densissima raccolta di informazioni, ma che spesso, per la parzialità delle analisi, rendono complesso ogni tentativo di fare chiarezza in modo oggettivo sulle cronologie e sulle considerazioni stilistiche sui singoli alzati¹⁷⁶.

1.4 Architettura Musulmana e le «fabbriche religiose dell'Armenia»

Con cadenza settennale Rivoira, il 27 marzo del 1914, diede alle stampe il terzo tassello del suo lavoro. *Architettura Musulmana* si presenta ancora una volta quale «indagine storica, archeologica e architettonica» di una delle ramificazioni della matrice romana imperiale, che con specifico riferimento alle icnografie delle terme e agli alzati dei mausolei, costituisce – secondo Rivoira – il sostrato di base dell'architettura, anche in quelle regioni dove il popolo «barbaro» degli arabi aveva imposto «con la scimitarra e il Corano» la propria fede¹⁷⁷. Nel 1908 Rivoira era tornato una seconda volta a Costantinopoli con l'intenzione di proseguire verso est e raggiungere l'Armenia, ma a causa delle difficoltà che avrebbe comportato il viaggio in un momento in cui imperversava anche l'epidemia di colera, desistette dal raggiungere il Caucaso. Tra il

¹⁷³ BARRAL I ALTET 2008, 138. Sulla posizione di Venturi rispetto alla ‘questione bizantina’ vedi GASBARRI 2015, 128-142.

¹⁷⁴ Le parole sono di Argan in *La personalità di Adolfo Venturi*, citate in: SCIOLLA 1991, 11.

¹⁷⁵ L'attributo al nazionalismo di Rivoira è dello stesso Venturi. Nelle sue *Memorie* Venturi lamenta quanto fosse sottostimata in quegli anni la sua disciplina ed esemplifica la situazione ricordando l'esclusione della storia dell'arte tra le scienze storiche studiate presso l'Accademia dei Lincei, che aveva però paradossalmente ammesso, in quanto archeologo, Rivoira. VENTURI (1927) 1991, 86. Ricordiamo che nella recensione di Venturi al primo volume di *Le origini dell'Architettura Lombarda*, non troviamo questo tono critico evidentemente maturato con il lungo evolversi del suo stesso lavoro *Storia dell'Arte Italiana*, redatto in 11 volumi tra il 1901 e il 1940.

¹⁷⁶ Sulla nazionalizzazione del Medioevo durante la prima metà del Novecento e sul ruolo dell'arte lombarda, vedi in particolare: QUINTAVALLE 2004; BARRAL I ALTET 2004; BARRAL I ALTET 2009, 31-37; RECHT 2019.

¹⁷⁷ RIVOIRA 1914, V-VI.

1910 e il 1911, proprio in preparazione alla stesura di *Architettura Musulmana*, viaggiò in Spagna, Libia e Tunisia¹⁷⁸. Erano proprio questi gli anni in cui l’opinione pubblica italiana, attraverso le testate giornalistiche, iniziò ad insistere maggiormente sulla necessità da parte del governo italiano di intraprendere un’azione indipendente e incisiva in campo estero, che si sarebbe da lì a poco concretizzata con l’impresa libica. In questo clima di pressione, agitata nei confronti del governo Giolitti, i giornalisti alimentavano una retorica nazionalista e imperialista insistendo sul passato romano della Libia, che sarebbe tornato quindi di diritto sotto il controllo di Roma, nonché sul valore ‘crociato’ dell’impresa¹⁷⁹. Queste stesse argomentazioni legate alla difesa dell’orgoglio nazionale, al dovere missionario e al rapporto filiale degli altri paesi del Mediterraneo con Roma, fanno da sfondo, in maniera talvolta implicita e talaltra estremamente esplicita, al volume di Rivoira.

Il volume si divide in due parti, nella prima Rivoira ricerca le origini della moschea e le sue influenze sull’architettura non musulmana, mentre nella seconda espone la «nuova e allettante teoria» della nascita dell’arco a sesto sorpassato nella penisola iberica¹⁸⁰. La volta e la cupola sono i veri protagonisti della rassegna architettonica di Rivoira, che intende dimostrare come tutte le civiltà del Vicino Oriente abbiano introdotto questi due elementi nelle loro tradizioni architettoniche proprio a partire dall’impulso dato dal genio romano, per poi formularne nelle loro rispettive tradizioni costruttive le più alte soluzioni stilistiche. Rivoira sostiene infatti che: i Siri e i Caldei limitarono l’utilizzo della volta alle strutture sotterranee civili; i Persiani fecero uso della volta a botte solamente a partire dal VI secolo, mentre la cupola sarebbe stata introdotta in Persia solamente nel VII secolo e per mano di costruttori stranieri; i greci, non essendo abili architetti, si limitarono all’utilizzo dell’architrave, laddove i romani già facevano largo uso dell’arco e della volta, che arriveranno lentamente in Grecia nel VI secolo per il tramite ravennate; gli armeni, ancora barbari al tempo di Diocleziano, introduranno l’arco e la volta solamente nelle architetture di VI secolo; infine gli egizi non fecero uso

¹⁷⁸ RUSHFORTH 1925, XXII.

¹⁷⁹ GAETA 1982, 395-410.

¹⁸⁰ RIVOIRA 1914, 22.

di questi elementi, prediligendo l'architrave e la soffittatura¹⁸¹. Tali argomentazioni risuonano quasi come una risposta all'*Amida*¹⁸², in cui Strzygowski individuava come punto di arrivo della sua peregrinazione verso est alla ricerca delle origini dell'arte cristiana proprio la Persia e la Mesopotamia; la corrente stilistica persiana ‘del sud’, sarebbe passata poi attraverso l’Armenia e avrebbe attraversato l’Anatolia per nutrire le forme della Costantinopoli giustinianea e, ancor prima, quindi indipendentemente da Bisanzio, l’ellenismo¹⁸³. Rivoira si sposta sempre più verso est con Strzygowski¹⁸⁴ e, in *Architettura Musulmana*, procede nella redazione della sua argomentazione in controtendenza rispetto alla narrazione orientalista; senza appellarsi direttamente allo studioso austriaco, ne sembra però seguire le tracce per imporre la propria direzionalità che, contrariamente, procede da Occidente, da Roma e dalla penisola Iberica, verso il Vicino Oriente.

Anche questo volume, come già i precedenti, rispetta un disegno preannunciato in cui le constatazioni conclusive risultano retoriche e traducono in termini storico-artistici il suo spirito patriottico e nazionalista; Rivoira si rivela ancora una volta abile nell’utilizzo di fonti storico-geografiche per tessere una narrazione che gli permetta di mostrare il suo vasto patrimonio fotografico, di dimostrare l’aver fatto esperienza diretta degli alzati e di dare alle stampe l’ennesima conferma della sua tesi romanista. Da un punto di vista metodologico l’autore, una volta visitati *in situ* i monumenti, facendosi forte delle proprie

¹⁸¹ Una buona sintesi dei punti salienti di *Architettura Musulmana* si trovano nel testo della comunicazione tenuta da Rivoira durante l’adunanza alla Reale Accademia di San Luca il 26 aprile 1914, ad un mese di distanza dalla pubblicazione del volume: RIVOIRA 1915, 25-31.

¹⁸² VON BERCHEM - BELL - STRZYGOWSKI 1910.

¹⁸³ «Persien und Mesopotamien. Der Südstrom ging über Persien, im engeren Sinne gerade über das Grenzgebiet, in dessen Zentrum Amida liegt, d.h. Armenien und das Städtedreieck Edessa - Nisibis - Amida. Von dort aus wird ein guter Teil der Schicksale der byzantinischen Kunst bestimmt.» (VON BERCHEM - BELL - STRZYGOWSKI 1910, 132).

¹⁸⁴ Strzygowski ripercorre il suo lavoro di ricerca delle origini dell’arte cristiana e lo ripercorre proprio come un viaggio che dal sud Italia lo stava portando sempre più verso est fino a raggiungere la Mesopotamia: «Man gestatte einen Rückblick auf meine seit 1885 getane Arbeit. Ich ging einst nach dem Süden, um den Ursprüngen der italienischen Kunst nachzuforschen. Jahrelange Studien überzeugten mich, daß der Schlüssel im Osten liegen müsse, nach damaliger Auffassung in Byzanz. So kam ich nach Konstantinopel. Und wieder nach einigen Jahren erkannte ich, daß auch dort nicht der eigentliche Keimboden der christlichen Kunst zu suchen sei. So ging ich nach Ägypten. Kleinasien, Syrien und bin nun in Mesopotamien gelandet. Nebenbei trat ich seit zwanzig Jahren auch der islamischen Kunst näher. Der Weg wird also weiter gehen nach Persien und dem fernen Osten und Süden. Inzwischen aber ist für die christliche Kunst immerhin eine entscheidende Grenze erreicht.» (VON BERCHEM - BELL - STRZYGOWSKI 1910, 133).

competenze tecnico costruttive, delle fonti primarie a sua disposizione e delle analisi storiche degli orientalisti, propone delle ipotesi di datazione; definita una serie cronologica, procede per raffronti con l’architettura romana, greca e bizantina, al fine di definire gli stili e soprattutto le derivazioni dei singoli alzati¹⁸⁵. Occupandosi di cultura dell’Oriente medievale, per la redazione di questo terzo volume viene a contatto con la ristretta cerchia di studiosi italiani che a questa data si occupano di studi orientalistici. Si tratta di arabisti che, traducendo testi di letteratura e fonti storiche arabe, iniziano a disegnare la storia della cultura islamica in lingua italiana. Notiamo infatti che per la parte dedicata specificatamente all’architettura musulmana i suoi punti di riferimento sono i più autorevoli arabisti del tempo: Michele Amari (1806-1899) e soprattutto il suo coetaneo Leone Caetani (1869-1942). Per quel che riguarda le notizie storiche e gli *excursus* cronologici, che sono un elemento fondamentale per il suo lavoro di datazione dei monumenti e di conseguente conferma della sua tesi, lo studioso piemontese si rifà infatti all’opera capitale degli *Annali* e alla *Chronographia* di Caetani¹⁸⁶. Rivoira e Caetani erano entrambi membri dell’Accademia dei Lincei, il primo in qualità di archeologo e il secondo come arabista, e all’interno di quelle stesse mura ebbero l’opportunità di instaurare un rapporto anche personale¹⁸⁷ probabilmente non particolarmente sentito viste le posizioni nettamente ‘antilibiche’, e più in generale antiimperialiste, di Caetani. Occorre notare che l’orientalistica in Italia era agli albori, poiché nata proprio con Amari e Gabrieli, per poi trovare in Caetani un grande innovatore che, dopo l’indispensabile devozione iniziale agli studi filologici, si era discostato dalla polemica ideologica e religiosa inevitabilmente correlata allo studio della cultura

¹⁸⁵ L’autore spiega le fasi della sua procedura metodologica in RIVOIRA 1915, 26.

¹⁸⁶ CAETANI 1905-1918; CAETANI 1912.

¹⁸⁷ Rivoira entrò a far parte dell’Accademia dei Lincei nel 1905, mentre Caetani nel 1911. Quest’ultimo ebbe un ruolo fondamentale per la sezione di arabistica dell’Accademia romana, ruolo dimostrato non solo dall’importanza degli studi suoi e dei suoi allievi, ma anche dal suo lascito materiale all’Accademia stessa: nel 1919 nacque l’idea della creazione della Fondazione Caetani per gli studi musulmani, poi ufficializzata nel 1924, con il quale lo studioso lasciava il suo patrimonio librario e il materiale delle sue ricerche in corso all’Accademia stessa. Sull’argomento, vedi GABRIELI 1926. Nell’Archivio Caetani dell’Accademia dei Lincei è rintracciabile anche un piccolo gruppo di lettere di corrispondenza con Rivoira risalente agli anni tra il 1911 e il 1914: Rivoira ringrazia e si congratula con Caetani per le sue ultime pubblicazioni e si mette a disposizione per testimoniare in suo favore nella causa aperta contro *Il popolo romano*, che provocatoriamente aveva messo in dubbio la paternità de *Annali dell’Islam*. Gli articoli diffamatori erano usciti non a caso all’indomani delle dichiarazioni anticolonialiste di Caetani. Sull’Archivio Caetani vedi: GHIONE - SAGARIA ROSSI 2004, cartella 174; sulla vicenda giudiziaria correlata, vedi LEVI DELLA VIDA 2004, 9-47.

islamica, per dedicarsi ad un esame critico dell'origine dell'Impero islamico nelle sue componenti socio-culturali. Se la filologia e la storia del mondo arabo erano ancora agli albori, non ci stupisce che la storia dell'arte islamica non fosse ancora una disciplina oggetto di studio; sarà infatti Monneret de Villard (1881-1954) attorno al quarto decennio del Novecento ad introdurne lo studio in Italia. Rivoira muove quindi questi primi timidi passi, sia verso l'architettura islamica, che verso quella armena, servendosi delle traduzioni di fonti storiche primarie, delle analisi degli storici e dei testi odeplici per lo più francesi e inglesi.

La sezione del volume che più ci interessa in questa sede è quella conclusiva della prima parte, dove Rivoira inserisce

a guisa di appendice, un breve stringente esame di alcune tra le più importanti fabbriche religiose dell'Armenia, tanto poco conosciute e pur così interessanti. Esame destinato ad accertare, se e quali influenze simili fabbriche esercitassero sulle antiche architetture così musulmane come cristiane.¹⁸⁸

C'è motivo di credere che questo circoscritto interesse per l'Armenia, mai visitata da Rivoira, sia stato ispirato dalla lettura dei testi di Strzygowski, che nel già citato *Amida*, conferiva all'Armenia l'importante ruolo di ponte di quella *Nordström* che si sarebbe fatta strada dalla Persia, verso Bisanzio. Attraverso i pochi riferimenti bibliografici sull'architettura di Armenia e Georgia, le traduzioni francesi delle fonti primarie armene e la letteratura odeplica¹⁸⁹, Rivoira propone una primissima rassegna dei maggiori monumenti medievali dell'Armenia storica, servendosi delle fotografie fornitegli da due padri mechitaristi di Venezia. Rivoira inserisce qui, all'interno di un volume che si presume tratti l'architettura dei luoghi di culto islamici, una parentesi sull'architettura cristiana armena, poiché vuole indagare quali siano i rapporti tra lo stile peculiare di questo popolo, l'architettura musulmana e quella cristiana romana. Parte dal presupposto che occorra rivedere le datazioni fino ad allora più accreditate, o meglio post-datare gli alzati armeni, in modo da rendere coerente la sua personale collocazione dell'architettura armena come intermediaria tra i moduli romani e l'architettura musulmana, analogamente al ruolo svolto dall'architettura bizantina, così da confermare l'origine romana dell'architettura cristiana e inserire la stessa architettura musulmana tra i 'rami' di quella

¹⁸⁸ RIVOIRA 1914, VIII; per la sezione dedicata all'architettura armena: RIVOIRA 1914, 189-244.

¹⁸⁹ Le principali riferimenti bibliografici di Rivoira sono: SAINT-MARTIN 1819; BROSSET 1876; GRIMM 1864; LYNCH 1901; con note tratte tra gli altri da: DUBOIS DE MONTPÉREUX 1839; ALIŠAN 1881.

romana. Per l'ingegnere l'architettura armena merita però una citazione a parte rispetto a quella bizantina, presentando:

uno stile, che nell'adozione di una planimetria romana, oppure romano-bizantina, addita da un canto l'attingere ad edifici dei Romani, e dall'altro le relazioni degli Armeni con l'impero greco – ma che nelle sue peculiarità –, palesa la gelosa cura in costoro di non essere dei Bizantini pedisse qui.¹⁹⁰

Quella bizantina è solamente un'“influenza”, poiché i costruttori armeni hanno uno stile tutto loro¹⁹¹. Ancora una volta la corrente che percorre l'origine e lo sviluppo dell'architettura cristiana di Rivoira è in netta controtendenza rispetto a quella di Strzygowski, poiché anche l'architettura medievale armena, così come quella musulmana e quella bizantina, è figlia delle terme, dei mausolei e delle prime basiliche romani. Pur non avendo fatto esperienza diretta di questa cultura, all'autore preme (difficile a dirsi se solamente, ma sicuramente anche, come risposta a Strzygowski) riportare qui le qualità di questo stile architettonico che si fa portavoce dell'espressione di «un popolo piccolo di numero», ma che attraverso la peculiarità del suo stile esprime la propria coesione culturale, dove il legante è la fede¹⁹². Rivoira prende in esame le principali chiese armene e le inserisce una ad una nel suo flusso narrativo che ha alla base un chiaro preconcetto: l'architettura ha sempre avuto uno sviluppo «razionale, graduale, concatenato» e la ricostruzione di questa evoluzione positivista non lascia alcun margine alla «spontaneità» e alla «fenomenalità»¹⁹³.

¹⁹⁰ «Daremos termine alla prima parte del nostro lavoro con un breve, ma pur succoso cenno – avente relazione col lavoro stesso – su alcune fra le più antiche caratteristiche fabbriche religiose dell'Armenia, alle quali vien talora conferita una immetitata vecchiaia, traendone possia ipotetiche origini ed influenze così costruttive come decorative, quando nei loro veri anni possono sfoggiare indubbi ed eminenti qualità che tenteremo di porre in chiara luce. Qualità costituenti uno stile vero e proprio» (RIVOIRA 1914, 189).

¹⁹¹ «Ho tuttavia detto semplicemente influenza, per il fatto che le antiche chiese di Eczemiadzin, di Aghthamàr, di Ani assumono carattere proprio» (RIVOIRA 1914, 192).

¹⁹² «Uno stile, che è il più completo rappresentante, la più alta espressione di un popolo piccolo di numero, ma che riassunse nella fede dei padri ogni migliore sentimento. Uno stile, che nell'adozione di una planimetria romana, oppure romano-bizantina, addita da un canto l'attingere ad edifici dei Romani, e dall'altro le relazioni degli Armeni con l'impero greco. Nelle varianti però e nelle novità introdottevi, palesa la gelosa cura in costoro di non essere dei Bizantini pedisse qui e tanto meno soggetti» (RIVOIRA 1914, 189).

¹⁹³ «Non presumerò io, di aver trovato il filo prodigioso atto a guidarci per il labirinto delle tante questioni religiose, storiche, archeologiche concernenti la storia e la composizione del nostro monumento. Nondimeno, col fondamento del mio persistente concetto, che le architetture abbiano avuto mai sempre uno sviluppo razionale, graduale, concatenato col passato, invece di un altro scolastico, imaginario di spontaneità e di fenomenalità; e con la sempre fedele compagnia degli edifici datati, cercherò trovare al monumento stesso una età che gli sia la meglio dicevole» (RIVOIRA 1914, 202).

Il primo sito che passa in rassegna è la sede del catolicosato armeno, Vałaršapat o Ejmiacin, di cui descrive brevemente le chiese di Surb Gayane, Surb Hrip'sime, Surb Šołakat e la Cattedrale. Per quel che riguarda Surb Gayane¹⁹⁴ (630-641) [fig. 11], Rivoira dapprima si interroga sulla validità della data di fondazione, che come molte altre informazioni attinge dal resoconto di viaggio in Armenia di Harry Finnis Blosse Lynch¹⁹⁵. La pianta a croce greca inscritta è infatti, secondo l'autore, di diretta derivazione giustinianea, laddove la Costantinopoli di VI secolo aveva a sua volta a modello le piante delle terme romane e della Basilica di Massenzio; come già detto però l'architettura armena prenderebbe una direzione autonoma rispetto a Bisanzio, che qui come nella maggior parte delle chiese armene è ben dimostrata dall'assenza di un nartece ascrivibile al progetto originario. Rivoira sembra essere più in difficoltà nel collocare in prospettiva storica lo spaccato e in particolare l'accentuato sviluppo verticale del tamburo della cupola, che non è proprio né delle architetture bizantine né di quelle musulmane, se non a partire dall'VIII secolo. Nonostante ciò, Rivoira approva la datazione al VII secolo e conclude che, a prescindere da quale sia stato il tramite, anche per il tamburo il primo punto di riferimento dovettero essere i mausolei romani, al confronto dei quali il diametro ridotto della cupola di Surb Gayane e le strette finestre del suo tamburo non consentono di attribuire alle maestranze armene alcuna grande innovazione costruttiva. Surb Hrip'sime¹⁹⁶ (616-617) [fig. 12] come noto presenta una delle più peculiari icnografie armene, descritta da Rivoira con l'aggettivo ‘bizzarra’. Gli incavi cilindrici e le aule angolari, le nicchie trapezoidali esterne, il diametro della cupola e il piedritto poco elevato¹⁹⁷, sono considerati da Rivoira come il frutto di un processo di complicazione

¹⁹⁴ In RIVOIRA 1914, ‘Santa Gaiana’.

¹⁹⁵ LYNCH 1901, vol. 1, 270. I due volumi di Lynch sono un punto di riferimento fondamentale per Rivoira per tutta la lunghezza della sezione dedicata all'architettura armena. Vale la pena però sottolineare che Lynch non intraprende il viaggio in qualità di archeologo o di storico dell'arte ma esplora le provincie armene russe e turche con l'occhio del viaggiatore. Alcune considerazioni a proposito dell'approccio di Lynch all'architettura armena si trovano in MARANCI 2001, 23-30. Sempre su Lynch e l'Armenia vedi anche gli articoli del catalogo della mostra RHEIMS 1990.

¹⁹⁶ In RIVOIRA 1914, ‘Santa Ripsima’.

¹⁹⁷ La chiesa di Surb Hrip'sime presenta in effetti numerose particolarità: risponde alla tipologia del ‘gruppo Avan-Žvari’, dal nome delle due chiese a pianta quadrata cupolata e sala inscritta tetraconca con quattro nicchie angolari (ad Avan circolari, mentre qui quadrangolari); le nicchie esterne compaiono qui per la prima volta e sono trapezoidali (non diedriche come di norma). Nonostante gli interventi subiti (sicuramente nel XVII sec. e probabilmente anche nel X sec.), la calotta della cupola risulta essere quella originale. Per una descrizione di questa tipologia, vedi DONABÉDIAN 2008, 79-87; 163-184.

della pianta di Surb Gayane con cui di conseguenza condivide la derivazione dal precedente bizantino¹⁹⁸, a sua volta derivante da quello romano. Dopo una descrizione asettica della pianta e dell'alzato, chiaramente carente nella comprensione della distribuzione spaziale degli interni (carenza dovuta ad una mancata esperienza *de visu* della chiesa) Rivoira, smarrito dalle tante inaspettate peculiarità costruttive, non può accettare una datazione ai primi decenni del VII secolo; rifacendosi all'apparente riserva posta prima ancora da Lynch¹⁹⁹ (che al contrario aveva fotografato personalmente l'edificio), Rivoira dubita che la fondazione sia ascrivibile al periodo di attività del Kat'olikos Komitas e, senza poter giustificare oltre la propria tesi, risolve tutte le perplessità asserendo semplicemente che la chiesa vada sicuramente postdatata. Si trova inoltre in totale disaccordo con qualsiasi possibilità di datazione antecedente al VII secolo della Cattedrale di Ejmiacin²⁰⁰ – secondo Rivoira chiaramente precoce:

Comechessia, l'Apostolo degli Armeni non introdusse sicuramente nella sua fabbrica una planimetria cristiana romano-bizantina, sviluppatasi nel VI secolo. Né d'altronde poté applicarvi le absidi curvilinee all'interno e poligonali all'esterno, né stabilirvi una orientazione non ancora adottata dai Cristiani. Sulla orientazione delle chiese e sulla foggia poligonale delle absidi, trattammo scrivendo della moschea maggiore in Damasco.²⁰¹

Anche per la Cattedrale di Ejmiacin la difficoltà di Rivoira è quindi nell'accettare una datazione al IV secolo – ovvero all'epoca in cui visse Gregorio l'Illuminatore, padre della chiesa armena e secondo la tradizione fondatore della Cattedrale – vista la presenza di moduli stilistico-architettonici che nell'architettura romana, bizantina o islamica troverebbero maturazione solamente nel VI secolo. Questa possibilità per lo studioso è inaccettabile dal momento che:

In quei tempi gli Armeni non eran lontani dall'esser barbari e pertanto nella impossibilità di fornire costruttori capaci di murare nel modo usato nella cattedrale di Ecemiadsin.²⁰²

¹⁹⁸ DONABÉDIAN 2008, 79-80.

¹⁹⁹ L'autore britannico in realtà aveva giustamente affermato che «students of architecture may be inclined to assign it to a later period», senza esporsi oltre sulla questione e rimandandola a penne più competenti, vedi LYNCH 1901, vol. 1, 270.

²⁰⁰ In RIVOIRA 1914, ‘Ecemiadsin’.

²⁰¹ RIVOIRA 1914, 203.

²⁰² RIVOIRA 1914, 203.

Il problema principale del discorso di Rivoira è che queste asserzioni preconcette e infondate fungono da premessa, piuttosto che da conclusione, alle comparazioni che propone; di conseguenza la descrizione di ciascun alzato ne è inevitabilmente compromessa.

Procede poi nella descrizione di Ōjun, Ałt'amar, e Ani. Riguardo la chiesa di Ōjun (VII-VIII sec.)²⁰³ si sofferma in particolare sul tamburo poligonale, che testimonierebbe qui un precedente importante a quelli delle basiliche bizantine: certamente per Rivoira la fonte indiscutibile sono ancora una volta le rotonde romane, ma gli armeni sarebbero stati i primi ad adottare nell'architettura di culto cristiano tamburi poligonali dai piedritti così sviluppati in altezza. L'uso armeno sarebbe poi giunto a Bisanzio solamente nell'XI secolo, quando – nota ancora Rivoira – per gli armeni il tamburo elevato poligonale era ormai un elemento assodato, tanto che era già in auge l'uso di decorarne gli esterni con arcatelle cieche. Rivoira, nel ‘concedere’ questo primato all’Armenia, cita, a titolo di conferma della sua tesi, un articolo di Paolo Orsi sulla chiesetta calabrese di Santa Filomena, detta anche Pozzoleo, a Santa Severina: la chiesa costruita in epoca normanna avrebbe mantenuto l’uso bizantino di cingere esternamente la cupola con elevati tamburi poligonali e decorarli con teorie continue di arcatelle cieche, ma a ben vedere, Orsi concorda con Bertaux nel riconoscere in questo elemento una derivazione più armena e georgiana, che non greca²⁰⁴. Nel riportare le notizie sulla chiesa della Santa Croce di Ałt'amar²⁰⁵ (X sec.) [fig. 13] Rivoira è costretto per la prima volta a soffermarsi sull’apparato decorativo, dando una breve panoramica della varietà di soggetti scultorei riconoscibili sulla superficie tufacea esterna. L’ingegnere piemontese giudica l’ormai celebre ciclo scultoreo come il risultato di un «capriccio» dell’architetto Manuel²⁰⁶. Il vero interesse di Rivoira ad Ałt'amar sono le slanciate nicchie angolari che si

²⁰³ In RIVOIRA 1914, ‘Chiesa di Santa Croce a Usunlar’.

²⁰⁴ ORSI 1912, 263-284: 278; poi anche in CAFFI - ORSI 1929, 188-239: 228. «Anche concedendo, pertanto, che la chiesa di Pozzolio sia sorta dopo la conquista normanna, ha pienamente ragione il Bertaux (op. cit., pagina 124) che essa ‘fait moins penser à une église de Grèce que à une chapelle d’Arménie ou de Géorgie’». Orsi cita la tesi romanista del Rivoira, ma se ne discosta affermando che la cupola è d’invenzione bizantina e la «cupola a spicchi od a nervature, od ondulate, sono una creazione tutta orientale, forse armena» (CAFFI - ORSI 1929, 213). Per il riferimento a Orsi in RIVOIRA 1914, 212; a sua volta Orsi cita BERTAUX 1904, 124.

²⁰⁵ In RIVOIRA 1914, ‘Chiesa della Croce ad Aghthamar’.

²⁰⁶ «Gaghic aveva lasciato che il suo architetto si scapricciasse con una selva di rappresentazioni animate nella singolare chiesa di Aghthamar» (RIVOIRA 1914, 30).

interpongono tra le volte della cupola, che diventano il pretesto per indagare il rapporto tra l’architettura musulmana e quella romana: si tratterebbe infatti di elementi decorativi e strutturali la cui paternità romana viene rivendicata da Rivoira mostrando un’immagine delle nicchie angolari di Villa Adriana a Tivoli²⁰⁷.

Rivoira riporta infine informazioni riguardo i monumenti della regione dello Širak, oggi entro il confine turco, mentre nel 1914 ancora formalmente sotto la sfera di influenza russa. Pubblica le fotografie del monastero di Hořomos²⁰⁸ (X sec.) i cui resti sono ancor oggi visibili in Turchia esattamente a ridosso del confine naturale del fiume Axuryan; queste fotografie sono oggi preziose a causa del processo di distruzione che il complesso ha avuta e sta ancora subendo [fig. 14]. Il Monastero è strettamente legato, non solo geograficamente ma anche storicamente, alla città di Ani; sorto durante la prima metà del X secolo, prima della fioritura della capitale, Hořomos verrà eletto dalla dinastia Bagratide regnante ad Ani quale luogo di sepoltura reale. Al tempo in cui Padre Nahapetean scattò queste fotografie il Monastero dovette essere ancora in funzione²⁰⁹. Attraverso queste fotografie Rivoira ha occasione di dedicarsi a quel corpo architettonico antistante l’ingresso occidentale della chiesa che è lo *žamatun*²¹⁰ e che Rivoira riconosce come un campanile. Le considerazioni in riferimento alla lanterna dello *žamatun*, da lui definita «campaniletto», «campanile-lanterna» o «chioschetto»²¹¹, sono particolarmente esemplificative della sua visione dell’architettura armena come fenomeno a sé stante, ma pur sempre punto di incontro tra l’architettura cristiana e quella musulmana. Rivoira riconosce infatti in questo specifico annesso una peculiarità dell’architettura chiesastica armena che, godendo di una fortunata persistenza nel tempo, traduce in architettura la solidità culturale di questo popolo; d’altra parte però vede negli *žamatun* anche la testimonianza di una ibridazione tra i campanili crociati e le sommità dei minareti delle moschee musulmane. Particolarmente impressionante doveva essere anche la cupola della chiesa di Surb Minas (*ante* Surb Yovhannēs) di Hořomos, il cui tamburo si eleva

²⁰⁷ RIVOIRA 1914, 218-222.

²⁰⁸ In RIVOIRA 1914, ‘Chiesa di Scioghacat a Ghosciavank’.

²⁰⁹ MATEVOSIAN 2015, 49, 52.

²¹⁰ Solo di recente è stata chiarita la distinzione tra *gavit'* e *žamatun*; in entrambi i casi si tratta di spazi architettonici simili a cappelle monumentali annesse al corpo della chiesa e destinate ad ospitare sepolture dinastiche. Parliamo di *gavit'* quando le sepolture preesistono alla cappella funeraria, mentre di *žamatun* quando lo spazio inizia ad essere utilizzato come luogo di sepoltura in corrispondenza della costruzione dell’alzato stesso. Vedi VARDANYAN 2015a, 207-236: 236.

²¹¹ RIVOIRA 1914, 207-210.

notevolmente considerata anche l'ampiezza del diametro su cui poggia. Rivoira ne riconosce l'unicità²¹² – visti i precedenti, occorre aggiungere – senza contestarne la datazione, che anzi a suo parere sarebbe confermata dal fatto che qui gli esterni non siano ancora ingentiliti da arcate cieche, così come avverrà qualche decennio più tardi a Sanahin e poi nella vicina Ani. È proprio sul complesso di Ani che Rivoira si sofferma con più attenzione tornando a proporre, *a latere* delle informazioni storiche e delle descrizioni degli alzati, personali comparazioni caratteristiche del suo modo di procedere. Nonostante la Cattedrale di Ani (1001 d.C.) [fig. 15] già all'inizio del XX secolo versasse in difficili condizioni di conservazione, attraverso le fotografie fornitegli, Rivoira rileva una serie di elementi motivo di interesse per il suo personale approccio. La pianta basilicale deriverebbe dai *tepidarium* romani, mentre le arcate cieche, le nicchie diedre e le finestrelle oculari, sarebbero tutti elementi di origine romana. A fronte di questa breve descrizione Rivoira conclude: «la cattedrale di Ani è ricca di preziose qualità e di ammonimenti»²¹³. Procede quindi nel rintracciare le ‘qualità’, ovvero le caratteristiche costruttive e decorative peculiari di questa fabbrica, e per ciascuna qualità i rispettivi ‘ammonimenti’, ovvero le osservazioni da lui dedotte dalla comparazione con l’architettura medievale dell’occidente cristiano e da quella islamica. Il primo elemento su cui Rivoira riflette sono le arcate cieche: l’origine del motivo è secondo l’autore, come sappiamo dal primo volume di *Le origini*, ‘romano-ravennate’, ma in Armenia raggiunge uno dei massimi livelli stilistici e in particolare ad Ani il motivo raggiunge la massima maturazione. Un simile utilizzo dell’archeggiatura cieca Rivoira lo rivede nell’opera delle maestranze toscane di San Miniato a Firenze e di Santa Maria Maggiore a Pisa, entrambe innalzate poco dopo la Cattedrale armena ed entrambe testimoni della forte presenza di forme e colori orientali nella produzione artistica toscana romanica:

i costruttori della Toscana diedero mano, poco appresso, ad applicare eleganti archeggiature alle loro chiese [...] Non lo fecero tuttavia da pedissequi, creando al contrario una decorazione originale ed oltremodo doviziosa.²¹⁴

La Cattedrale di Pisa e la Basilica di San Miniato al Monte a Firenze sono descritte da Rivoira come le più chiare manifestazioni degli scambi artistici che intercorsero tra

²¹² «La nostra chiesa, offre poi la particolarità di possedere il più antico tamburo interamente circolare, considerevolmente elevato» (RIVOIRA 1914, 225).

²¹³ RIVOIRA 1914, 226-234: 229.

²¹⁴ RIVOIRA 1914, 229.

Oriente e Occidente tramite le rotte commerciali e militari: i toscani qui dimostrano di aver fatto propri i pilastri a fascio, l'arco acuto, i paramenti marmorei e le archeagiature decorative [fig. 16]. L'utilizzo a fini decorativi delle ‘listature’ dei pilastri e delle volte degli interni sarebbero una declinazione musulmana di un elemento costruttivo già romano; l'arco acuto, che una volta incontrato lo ‘stile lombardo’ darà vita allo ‘stile acuto’, proviene anch’esso da Oriente; le iconografie delle decorazioni ad intarsio sono tratte dal patrimonio figurativo paleocristiano, ma c’è qui secondo Rivoira un «sentire nuovo, una fisionomia differente»; infine le soluzioni toscane delle archeagiature cieche decorative – Rivoira ci fa intendere che – sarebbero una derivazione sì orientale, ma nello specifico armena²¹⁵. All’indomani dell’anno Mille, il rapporto tra Oriente e Occidente si trasforma per Rivoira in un *do ut des*, in cui l’Occidente continua ad esportare usi costruttivi e decorativi che danno nuove forme a moschee e minareti, ma allo stesso tempo importa le novità orientali maturate a partire dai modelli romani:

Codeste relazioni con l’Occidente, rafforzate in appresso mediante la spada dei Crociati, furono accompagnate dalla erezione, nei paesi orientali, di tipi di fabbriche religiose, diversi dal tradizionale islamico, i quali esercitarono una indubbia influenza sull’architettura musulmana. Mentre dall’altro canto, per influsso dell’Oriente, cotali relazioni diedero la spinta alla creazione del sistema archiacuto che arricchì l’Occidente di tante stupende cattedrali e chiese abbaziali.²¹⁶

Tornando ad Ani, la seconda qualità che Rivoira commenta è come gli armeni abbiano saputo ‘ingentilire’ non solo le murature perimetrali, ma anche le superfici curve dei paramenti cilindrici delle cupole; annovera qualche timido esempio romano e bizantino²¹⁷ di simili decorazioni continue sulle altezze esterne dei tamburi, ma constata che:

quelle arcate non si ingentilirono come le armene. E fuori dell’Armenia non si incominciò ad adattarle, aggraziate mediante colonnette o piedrattini, alle cupole avanti il primo quarto del secolo XI.²¹⁸

²¹⁵ RIVOIRA 1914, 171-174.

²¹⁶ RIVOIRA 1914, 172.

²¹⁷ I confronti che propone sembrano convincere poco l’autore stesso. L’unico che precede la data di completamento della Cattedrale di Ani (1001), è il mausoleo di epoca romana cosiddetto “Conocchia”; gli altri esempi sono tutti posteriori e presentano caratteristiche molto differenti rispetto al caso preso in esame.

²¹⁸ RIVOIRA 1914, 230.

Terzo ed ultimo ammonimento riguarda questa volta gli interni, dove appaiono sia il pilastro a fascio che l'arco acuto, qualità rispettivamente romana e musulmana, qui incontratesi senza lasciar spazio a particolari meriti ai costruttori armeni.

Rivoira conclude occupandosi di tre edifici a pianta centrale: le chiese di Surb Grigor Abułramenc²¹⁹ (X sec.) e Surb P'rkič²²⁰ (1036) [fig. 17] ad Ani e i resti della chiesa di Zvart'noc²²¹ (VII sec.). La pianta centrale gli permette di tornare sul tema delle rotonde romane per tirare le fila del debito che l'architettura armena medievale ha contratto con Roma e delle novità che ha il merito di aver sviluppato in modo originale e autonomo.

Rivoira è prima di tutto ingegnere e non nasconde, tanto nel processo di osservazione, quanto di valutazione qualitativa degli alzati, la sua predilezione per gli elementi strutturali piuttosto che per quelli decorativi. Dispensa un'attenzione particolare per il patrimonio bagratide di Ani proprio perché raggiunge altissimi livelli in quella che definisce «scultura architettonica» e che distingue dai «capricci [della] scultura figurata» di Alt'amar²²². Allo stesso modo notiamo che se le icnografie, le tecniche costruttive murarie, così come i pennacchi di raccordo della cupola, gli alti piedritti dei tamburi, le cupole su pilastri liberi risultano sempre, secondo Rivoira, di chiara origine romana, al contrario il pilastro stilato a puri fini decorativi, l'arco acuto e gli intarsi marmorei sono di origine musulmana, mentre agli architetti armeni riconosce il peculiare utilizzo di «tetti conici» e dei «chioschi ad uso di campanile», l'abilità nell'ingentilire i paramenti con

²¹⁹ In RIVOIRA 1914, ‘Cappella di San Gregorio’.

²²⁰ In RIVOIRA 1914, ‘Cappella del Redentore’.

²²¹ In RIVOIRA 1914, ‘Zuardmòz’. A questa data le informazioni riguardo la chiesa di Zvart'noc erano ancora scarse essendo stati intrapresi gli scavi solamente nel 1891. Una prima comunicazione all'indomani del rinvenimento dei noti capitelli della cattedrale con il monogramma del suo fondatore Nerses III è in STRZYGOWSKI 1891, 10; maggiori informazioni verranno pubblicate all'indomani degli scavi e degli studi condotti da Strzygowski, sulla base del materiale raccolto dall'architetto T'oros T'oramanean: STRZYGOWSKI 1918. Rivoira pubblica la pianta di Zvart'noc ricavandola da PALAK'EAN 1910. Siccome il testo è scritto in armeno (ha goduto solo di recente di una traduzione in inglese, PALAK'EAN - ARKUN - BALAKIAN 2019) e non viene citato per le notizie dedicate ad Ani, possiamo ipotizzare che questo rimando all'allora non così conosciuta pianta di Zvart'noc, si debba ad un suggerimento di Padre Nahapetean, di cui talvolta Rivoira riporta osservazioni tratte da dialoghi personali.

²²² «Fondate nel regno dei Bagratidi fu la decorazione architettonica, non la figurata» (RIVOIRA 1914, 30). Questo stessa lode per la semplicità di Ani e il contrasto con l'artificiosità decorativa di Alt'amar, come nota Maranci, si ritrova anche in Lynch: «all the churches which we visited during our wanderings none other was decorated with bas-reliefs of human figures after the manner of this edifice. Such treatment would be repugnant to the chaster spirit of the architects of Ani, and may denote that the standard of culture in the southern principality was not so high as in Shirak» (1901, vol. II, 132), vedi MARANCI 2001, 23-30: 25.

l’«addobbo» delle archeggiature cieche, «l’adornamento» delle nicchie a sguancio (nate come elemento costruttivo romano) nel perimetro murario esterno²²³ e la decorazione a *muqarnas*²²⁴: ne risulta un chiaro squilibrio tra le capacità costruttive occidentali e quelle meramente decorative orientali, che in quanto «femminee» vengono dichiaratamente svalutate dall’autore²²⁵. All’‘ex oriente lux’ di Strzygowski, che in *Das orientalische Italien* invitava ancora una volta gli studiosi (italiani) a superare l’autoisolamento dietro le proprie rovine romane e aprire le porte all’Oriente dove avrebbero trovato la chiave dello sviluppo dell’arte romana, bizantina e romanica²²⁶, Rivoira sembra qui rispondere con uno sguardo distratto a quell’Oriente per poi concludere con l’ennesimo elogio alle ineguagliabili capacità costruttive della sua patria: «Ex Roma, ex Italia lux!»²²⁷.

1.5 L’eredità di Rivoira

A seguito dell’analisi dei contenuti esposti da Rivoira riguardo l’architettura armena, ancora non si spiega la scelta di includere proprio in questo volume una sezione dedicata interamente all’architettura di culto di un popolo cristiano: i riferimenti all’architettura musulmana sono esigui e il discorso si sposta chiaramente su un’asse romanocentrica. L’incongruenza tra titolo e contenuto del volume nasconde una perfetta coerenza rispetto alla direttrice del discorso introdotto da Rivoira con *Le origini dell’architettura lombarda*: da un lato una visione olistica di un Oriente indistinto nella

²²³ Rivoira conclude con un vero e proprio elenco delle considerazioni già emerse dalle singole analisi dei monumenti e, tramite un lessico selezionato, pare enfatizzare la predilezione per l’innovazione nel solo apparato decorativo da parte dei costruttori armeni (1914, 237-244).

²²⁴ «E per conseguenza immaginabile che l’architetto fosse un cristiano d’Armenia, donde recò forse il concetto della decorazione stalattitica. Per vero, tanto del motivo stalattitico quanto dello stalagmitico applicati come decorazione architettonica, oppure in qualità di raccordo d’angolo, non ho trovato saggi nell’Asia Anteriore – in monumenti esistenti e provvisti di data sicura – avanti l’erezione della moschea di Ani in Armenia.» (RIVOIRA 1914, 184).

²²⁵ Sulla vena orientalista (nel senso saidiano del termine) di Rivoira riscontrabile nei suoi preconcetti sulla leziosità dell’arte orientale e la barbarie dei popoli orientali, vedi WHARTON 1995, 7-8.

²²⁶ «Hier hat die Kunsthissenschaft ein Tor aufzuschlagen, das bisher vollständig durch Schutt und Trümmer der Zeiten und die auf den Ruinen wuchernde Schulmeinung von der zentralen Bedeutung von Rom und Byzanz verrammelt war. Es wird die Zeit kommen, wo der Hinweis auf Kleinasien, Mesopotamien und Syrien als der Ursprungsländer byzantinischer sogut wie abendländischer Kunstformen nicht mehr mit einem Achselzucken abgelehnt, sondern als in der Natur der Kunstentwicklung liegend verstanden werden wird.» (STRZYGOWSKI 1908a, 22-23).

²²⁷ «Concludendo, eccezionali e grandi sono le benemerenze della patria nostra nella creazione delle antiche architetture a volta [...] Si fatti meriti poi, essendo reali, perché basati sui fatti, mi fanno lecito esclamare sul porposito: Ex Roma, ex Italia lux!» (RIVOIRA 1915, 31). Su Strzygowski, vedi JÄGGI 2002, 111.

sua barbara inferiorità, dall'altro un interesse in realtà esclusivamente marginale per un'architettura musulmana quasi umiliata dal primato romano. Ancor prima della pubblicazione della traduzione inglese del testo²²⁸, il *Burlington Magazine* recensiva *Architettura Musulmana* sposando e ben riassumendo questa visione dell'Oriente:

The truth is that Arabs, like the Goths, Lombards and other barbarians who invaded the Roman Empire, brought no architecture with them. They also come too late. The dominant architectural features, the column, architrave, vault, arch and cupola had already been discovered. [...] The impression left is that, except on the historical point of dates and the architectural point of decoration, there is not much to say.²²⁹

Con l'esplosione della guerra l'attività di Rivoira subì un rallentamento: la traduzione inglese di *Architettura Musulmana* uscì solamente nel 1918, nello stesso anno in cui venne dato alle stampe *Die Baukunst Der Armenier Und Europa* con cui Strzygowski scrisse la storia di un'architettura armena quale fonte primaria per lo sviluppo dell'architettura cristiana, sia d'Oriente, sia d'Occidente. Strzygowski descrive il fenomeno della ‘diffusione’ di icnografie, elementi costruttivi e assetti decorativi propri dell'architettura armena, nel rispetto di una geografia disegnata attraverso il filtro di una convinta disparità razziale tra i popoli del Mediterraneo. Come dimostrato da Christina Maranci, se fino ad ora l'Oriente era stato il protagonista indiscusso delle teorie di Strzygowski, con *Die Baukunst* ha inizio una svolta che lo porta a considerare un sistema bipolare di nascita ed espansione dell'architettura cristiana, dove i due poli sono l'Armenia e un'Europa del nord di difficile definizione. L'architettura romanica italiana, francese e spagnola ha un debito importante con quella armena, che secondo Strzygowski ha ispirato l'architettura occidentale per tutto il medioevo, fino allo stile gotico. Sul rapporto tra il romanico pisano e l'architettura della regione dello Širak, Strzygowski e Rivoira si trovano d'accordo, poiché considerano entrambi la possibilità che ci sia stata una trasmissione di conoscenze tra le maestranze operanti nei due diversi contesti tra XI e XII secolo, ipotizzando quindi una ‘diffusione’ di creazioni estetiche e costruttive

²²⁸ RIVOIRA 1918.

²²⁹ BROWN 1916; diverso il commento al lavoro di Rivoira pubblicato sulla stessa rivista nel 1920, dove il recensore, oltre alla perplessità nel verificare il rapporto tra titolo e contenuto, nota: «The next section of the book is concerned with the early churches of Armenia. Interesting and indeed valuable as it is, the connection with the origin and development of Moslem architecture is not very apparent» (BRICGS 1920, 124).

trasmesse dall'Armenia all'Italia²³⁰. Le teorie di Strzygowski che seguiranno saranno sempre più declinate in funzione di una storia dell'architettura che fosse in perfetta armonia con una pervasiva teoria della superiorità della razza ariana. Nonostante l'indiscutibile deriva delle pubblicazioni a venire, che ebbe un effetto retroattivo e causò un'immediata compromissione della produzione scientifica di Strzygowski nella sua totalità, la storiografia contemporanea è oggi concorde nel riconoscere il ruolo fondamentale ricoperto da *Die Baukunst* per la conoscenza e lo studio dell'architettura armena²³¹.

Dopo *Architettura Musulmana*, Rivoira non si occupò più di Armenia né proseguì la sua peregrinazione fisica e teorica verso Oriente; rimasto a Roma, decise di chiudere il proprio discorso tornando a quella che per lui era l'unica fonte: l'architettura romana. Il frutto degli ultimi anni del suo lavoro fu infatti *Architettura romana*, che uscì nel 1921 quando Rivoira era ormai morto da due anni a causa dell'influenza pandemica. La moglie Edith, sua compagna di studi e di viaggi, con l'aiuto di amici e studiosi e in particolare con il supporto dell'allora direttore dei Musei Vaticani Bartolomeo Nogaro, fece l'ultima revisione e diede alle stampe il manoscritto di Rivoira, poi tradotto in inglese nel 1925, ancora una volta da Rushforth. Nella prefazione di *Architettura romana* Rivoira mise nero su bianco l'intento ‘bellico’ del suo lavoro, di aperto contrasto alle teorie che andavano minando l'integrità e il vigore della cultura di un'Italia nel pieno della Prima guerra mondiale, teorie che per altro arrivavano dal fronte avverso germanofono:

Ho composto nel regno di Vittorio Emanuele III, l'unificatore d'Italia – e meglio durante l'immane guerra di libertà dei popoli – il presente lavoro. Non potendo più servire la Patria con le armi in pugno, ho cercato essere utile ad essa ed alla scienza, con la penna.²³²

I necrologi di parte alleata italiana e inglese lodarono il «genio italico» di Rivoira, il suo «vigore» e la sua strenua opposizione alle teorie di Strzygowski²³³. Pur essendo stato dato alle stampe solamente nel 1921, il manoscritto doveva già essere terminato nel febbraio del 1919, qualche giorno prima della morte dell'autore; venne quindi elaborato proprio durante la Prima guerra mondiale. Nel frattempo infatti in Italia si era consumato

²³⁰ STRZYGOWSKI 1918, 806-807.

²³¹ Cfr. MARANCI 2001, §3.

²³² RIVOIRA 1921, in ‘Prefazione dell'autore’.

²³³ Cfr. MUÑOZ 1919; VAN BUREN 1919; X., in «Revue Archéologique», 9 (1919), 396.

un biennio all'insegna di una complicatissima trama di propagande interventiste; per molti il principio di nazionalità era divenuto sinonimo di imperialismo e si perseguiva come primo obiettivo la realizzazione di un 'risorgimento incompiuto', ora realizzabile tramite la rivendicazione delle sottrazioni austriache e l'affermazione di un ruolo forte dell'Italia nel panorama internazionale²³⁴. Il desiderio di assumere un ruolo importante nelle questioni di politica estera poteva realizzarsi attraverso un'azione di espansione e quindi dominazione territoriale e culturale trans-mediterranea, negli intenti politici ritroviamo gli obiettivi teoretici di Rivoira che con *Architettura Musulmana* aveva tentato di combattere la «scimitarra e il Corano» e di impostare in termini gerarchici il rapporto tra culture. Anche gli scritti di Rivoira rientrano ora nella cornice della letteratura nazionalista e quindi interventista di parte alleata. Da lì a poco, durante il ventennio fascista, la retorica romanista verrà assimilata alla dialettica nazista prima, e fascista poi, mantenendo il plauso della critica italiana – volente o nolente – allineata al regime. Il commento della critica inglese all'uscita di *Roman Architecture*, nel 1925, è esemplificativo del processo di manipolazione che gli scritti di Rivoira stavano subendo, in un momento di perfetta assonanza tra retorica fascista e difesa della romanità:

It must be remembered however that Rivoira is on the at present unpopular side of the question as to the origin of Imperial and Christian art. As protagonist of its Roman or Western origin, Rivoira, however, is no mean opponent to Strzygowski.²³⁵

Alla sua morte, nel febbraio del 1919, Rivoira è un eroe patrio, strenuo difensore del patrimonio nazionale dagli attacchi della letteratura germanofona; all'indomani del trattato di pace di Versailles e durante il primo decennio fascista è uno dei maggiori riferimenti per rivendicare la difesa della romanità di un'Italia uscita mutilata dal primo conflitto mondiale; come vedremo, negli anni Trenta, le teorie di Rivoira e di Strzygowski daranno voce alla stessa propaganda: il primo aveva provato il vigore della razza italica e ne aveva difeso strenuamente il genio, mentre il secondo procedeva nel sostenere la superiorità delle forme provenienti da Oriente e in particolare dalla Persia, ormai

²³⁴ TRANFAGLIA 1995, 23-29.

²³⁵ MAGOFFIN 1927, 515. Vedi anche Ashby: «If the cause of a Roman or Western origin as the principal factor in the history of Imperial and Christian art is, as Mr. Rushforth says, at present somewhat unpopular, my own very strong feeling is, that this would no longer be so were the evidence brought forward by Rivoira carefully and dispassionately examined» (1925, 124).

diventata l’Iran culla di quelle forme pure ariane che in Armenia avevano incontrato il cristianesimo, per poi diffondersi in Europa²³⁶.

2. L’architettura armena tra propaganda e divulgazione

A circa un anno di distanza dalla pubblicazione di *Architettura Musulmana* e quindi dalla prima comparsa nel panorama editoriale italiano di pagine riguardanti l’architettura dell’Armenia storica, ha inizio una parentesi drammatica per il popolo armeno. A distanza di un ventennio dai massacri hamidiani, gli armeni si trovarono nuovamente ad essere vittime di dure persecuzioni, che, come ben noto, secondo le leggi di diritto internazionale assumeranno tutti i caratteri di un genocidio²³⁷.

Tra il 1915 e il 1920 le notizie di informazione politica riguardanti il popolo armeno vennero seguite quotidianamente dalla stampa italiana, che tenne alta l’attenzione sul fronte anatolico. Sebbene le notizie arrivassero sulle testate italiane con una certa continuità, rileggendo oggi i quotidiani alla luce delle numerose ricerche storiche condotte, ci si accorge che la risonanza dell’accadimento non fu proporzionato rispetto alla gravità: inizialmente le persecuzioni vennero raccontate come uno scontro risolutivo di un pregresso dissidio tra popoli di confessioni religiose diverse. La difficoltà di reperimento e trasmissione delle informazioni si deve più a fattori esogeni, quali il grave stato di censura vigente in Turchia e la generale attenzione rivolta quasi esclusivamente alle vicende belliche che stavano interessando le grandi potenze internazionali, piuttosto che a fattori endogeni, quali occlusioni dovute a scelte di politica interna o negligenze da parte della stampa italiana; nel generale clima interventista che dominò la stampa italiana tra l’estate del 1914 e il maggio del 1915, l’attenzione sul fronte russo-ottomano fu alta. I decreti emanati dal governo turco che diedero inizio alle operazioni di arresto dell’élite armena di Costantinopoli sono del 24 aprile 1915; le notizie degli arresti arrivarono in Italia ai primi di maggio, ma mascherate dalla versione secondo cui le rappresaglie sarebbero state condotte a seguito della scoperta di una sventata congiura antiturca

²³⁶ Interessanti sono le riflessioni di Talinn sul carattere antesignano delle teorie storico-artististiche occidentali di Strzygowski e Rivoira, che vengono ben prima del 1934 e dell’ufficiale transazione da ‘Persia’ ad ‘Iran’, terra degli ariani. Sullo sfondo del dibattito ‘Orient oder Rom’, l’Iran riscrive la mappa della sua connessione con l’Europa e allo stesso tempo negozia la sua identità nazionale, vedi TALINN 2007. Sull’apporto di Strzygowski all’avvio dello studio dell’arte persiana, cfr. KADOI 2018.

²³⁷ Così come definito nella *Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide*, 1951, articolo II. Il termine ‘genocidio’ è stato coniato da Raphael Lemkin.

tramata da parte armena. Nelle ultime settimane di maggio, in concomitanza con l'entrata in guerra dell'Italia, che avvenne in data 23 maggio, la versione voluta dal governo turco perdette progressivamente credito sulle testate italiane e una fuga di notizie consentì di diffondere l'informazione di avvenuti arresti e persecuzioni perpetrati in Anatolia contro il popolo armeno: le testate di Francia, Gran Bretagna, Russia e Italia parlarono ora di ‘eccidio’²³⁸. L'opinione pubblica italiana, anche se in maniera ancora confusa, dovette essere quindi al corrente della tragedia armena i cui sviluppi verranno ulteriormente chiariti in agosto, in concomitanza con la dichiarazione di guerra dell'Italia all'Impero Ottomano; il 21 agosto su *Il Popolo d'Italia* Benito Mussolini lodava la scelta interventista anti-ottomana italiana, ribadendone la legittimità a fronte anche delle torture in atto contro il popolo armeno²³⁹. Inoltre, il 25 agosto Giacomo Gorrini, il Console italiano a Trebisonda, di ritorno dalla Turchia rilasciava un'intervista a *Il Messaggero* descrivendo dettagliatamente il dramma in corso:

Nel mio distretto a partire dal 24 giugno, gli armeni furono tutti internati, cioè scacciati a forza dalle rispettive residenze e accompagnati dai gendarmi per destinazioni lontane, ma ignote, che per pochi mesi sarà l'interno della Mesopotamia, ma per i quattro quinti era la...morte con inaudite crudeltà. [...] tutte le potenze cristiane ancora neutrali dovrebbero sollevarsi contro la Turchia, gridare anatema al suo incivile governo e al feroce suo Comitato Unione e Progresso e ritenere responsabili anche gli alleati.²⁴⁰

Dopo un'estate chiarificatrice, nei mesi successivi, l'attenzione italiana riservata alla questione armena raggiungerà il suo apice e verrà tenuta alta per tutto l'anno

²³⁸ ALIPRANDI 2009; MARTELLI 2015a, 224.

²³⁹ «V'è un altro popolo che soffre le torture indicibili della dominazione turca: l'armeno. Ultimissimamente le cronache parlarono di migliaia e migliaia di armeni massacrati dalle orde turche. [...] è con grande serenità d'animo e con grande fiducia nella vittoria che gli italiani accoglieranno l'evento preveduto, inevitabilmente necessario.» (MUSSOLINI 1915).

²⁴⁰ GORRINI 1915, citato in ALIPRANDI 2009, 79-80. Il commento di Martelli all'intervista è chiarificatore del ruolo fondamentale che essa ebbe per l'opinione pubblica italiana: «Con la pubblicazione dell'intervista può considerarsi conclusa la lunga e difficile comprensione dello sterminio iniziata sulla stampa nel mese di maggio: un itinerario intervallato da lunghi silenzi, tra uno scarno comunicato dell'esercito russo e una notizia ripresa dai giornali esteri. Dal mese di gennaio a quello di maggio del 1915 il problema armeno sui giornali italiani si è identificato in un vecchio argomento di dissidio tra le potenze; le diverse testate hanno registrato le prese di posizione favorevoli alla costituzione di una Armenia indipendente dalla Turchia e sotto la protezione politica della Russia cristiana-ortodossa e i giornali italiani si collocano nel loro complesso dalla parte delle regioni russe. Successivamente nel mese di maggio in poi, la questione armena si configura progressivamente come un dramma sulla scena internazionale che si aggiunge alla tragedia della guerra. Nei successivi mesi di settembre e di ottobre si registrerà la punta più alta di attenzione verso gli armeni.» (2015a, 226).

successivo. Si crea così con il popolo cristiano d'oriente un ponte, che ha le proprie fondamenta nella propaganda anti-turca e anti-germanica. All'informazione politica si sommano articoli, progetti editoriali e presentazioni di carattere più divulgativo; tali iniziative hanno l'obiettivo di far conoscere la cultura armena al popolo italiano e, conseguentemente, di sensibilizzarlo alle questioni politiche contemporanee. In effetti, tra le motivazioni che hanno influito positivamente sulla diffusione delle informazioni relative al genocidio armeno in Italia, Aliprandi annovera anche i legami storici, culturali, commerciali e religiosi intercorsi nel tempo tra l'Armenia e l'Italia²⁴¹. Questa affinità più in generale ‘culturale’ – sia essa, a discrezione personale, presunta o fondata – in questi anni viene progressivamente costruita tramite il racconto divulgativo di alcune personalità della diaspora armena, che affiancarono la faticosa decifrazione e comunicazione da parte dei giornalisti italiani dei fatti in corso in Anatolia, con un'appendice umanistica sulle arti armene.

Dal 1915 al 1918, il periodico *Armenia. Eco delle rivendicazioni armene*, con sede a Torino, veicolò i fatti di cronaca e le informazioni riguardanti la questione armena, proponendo mensilmente una selezione dei maggiori articoli usciti sui giornali nazionali e internazionali e una rassegna di articoli redatti *ex novo* da una rosa di collaboratori italiani e armeni, tra cui molti restarono nell'anonimato²⁴². L'obiettivo era dichiaratamente propagandistico: il giornale si faceva portavoce della causa armena per informare e sensibilizzare il lettore italiano, votato allo schieramento anti-turco e anti-germanico. Sfogliando le pagine del periodico, non risulta marginale «l'obiettivo pedagogico e culturale»²⁴³ affidato ai numerosi articoli su la letteratura, la musica, le arti visive e la storia armena. *Armenia* è la migliore dimostrazione di come, nell'ambito della cultura armena, le due sfere di interesse, quella politica e quella culturale,

²⁴¹ Per una rassegna degli articoli pubblicati sulle maggiori testate italiane sulla questione armena tra gli anni 1915-1920, cfr. ALIPRANDI 2009. Per un riassunto critico della rilevanza giornalistica dell'evento in Italia, vedi MANOUKIAN 2014, 37-52: 41.

²⁴² Sulla rivista *Armenia*, cfr. MANOUKIAN 2014, 37-40; HAROUTYUNIAN 2018; HAROUTYUNIAN 2020.

²⁴³ MANOUKIAN 2014, 40. Così viene brevemente descritto il periodico in Manunta: «nato per sostenere la causa del popolo armeno durante la guerra contro la Turchia, ospitò, accanto ad articoli sulla situazione di quel popolo, cenni storici, novelle, versi dei protagonisti del risorgimento armeno, notizie sulle iniziative di solidarietà in favore dell'Armenia. Tra le firme: A. Aharonian, M. Gurgian, G. Tumaian e lo pseudonimo Doctor.» (1995, 52-53). Viene inoltre annoverato come direttore onorario Corrado Corradino e come direttore e redattore capo Nishan der Stepanian; per le personalità che collaborarono al progetto editoriale, vedi MANOUKIAN 2014, 40.

comparteciparono in questi anni ad un medesimo fine di natura propagandistica. Si doveva *in primis* chiarificare la distinzione tra armeno e turco, così da non assimilare, nella visione comune italiana, l’armeno dell’Anatolia al nemico ottomano; per rendere chiara la distinzione e meglio contestualizzare la posizione dell’Italia anti-turca e filo-armena, era necessario ripercorrere il profilo di questo popolo mettendone in evidenza i caratteri identitari distintivi. In un’Italia in bilico tra il nazionalismo post-unitario e il nazionalismo imperialista e rivoluzionario prebellici, il patriottismo armeno era particolarmente esemplare perché testimonianza di un legame collettivo e profondo con la propria cultura, talmente saldo da andare ben oltre l’appartenenza territoriale. Tra le pagine di *Armenia* si tenta di profilare l’identità di questo popolo dal nazionalismo esemplare, che stava gravemente rischiando di scomparire dalla geografia politica: la storia e l’arte armena e le rispettive manifestazioni materiali diventano esse stesse veicolo di propaganda. Nel numero di aprile del 1916, un articolo presenta il Monastero armeno intitolato a San Giovanni Battista sito nell’antica provincia del Tarōn²⁴⁴, all’estremità orientale della Turchia, e distrutto nel 1915; l’autore descrive il complesso monastico in chiave per lo più storico-sociale: racconta il rapporto tra i fedeli e gli spazi liturgici, le vicende del complesso a seguito degli attacchi di turchi e curdi, e la recente liberazione della provincia di Muš (oggi Muş, provincia turca) da parte della Russia. Non trascura però un breve profilo della pianta del Monastero, di cui loda la particolare bellezza del *gavit*, presentato ancora una volta come un ‘campanile’

in stile armeno, come tutta la chiesa, non è molto alto come tutti i campanili delle chiese armene, perché in Turchia, ogni slancio è soffocato, anche quello...dei campanili. Solo ai minareti è permesso di elevarsi al di sopra dei comuni edifici.²⁴⁵

L’autore innesca così l’immagine di un’architettura storicamente remissiva, misurata nei suoi esterni interamente in pietra, e che mantiene un valore sia religioso, sia intellettuale. Lo stile architettonico a cui corrispondono queste caratteristiche è lo ‘stile armeno’, specchio quindi dell’omonimo popolo. Questa corrispondenza tra caratteri identitari e peculiarità stilistiche emerge ancor più chiaramente da un articolo interamente dedicato all’architettura armena uscito per il numero di settembre del 1916. Le opere architettoniche, così come l’intera vicenda del popolo armeno, destano particolare

²⁴⁴ Cfr. HOVANNISIAN 2001.

²⁴⁵ S.n., *Il convento di Surp-Garabed*, in «Armenia», 15 aprile 1916, 4-5.

ammirazione proprio perché hanno superato i continui ostacoli imposti da eventi storici avversi; questa narrazione della cultura armena spinge a considerare le avversità belliche e le persecuzioni quali fattori avvaloranti i risultati intellettuali e artistici ottenuti dagli armeni. L'autore dichiara amaramente:

Lo stesso patrimonio intellettuale ed artistico di un popolo è nullo finché questo popolo è nullo politicamente...²⁴⁶

Ancora una volta il caso della capitale armena Ani è il più utile per esemplificare il dispiegarsi di un rapporto direttamente proporzionale tra l'«oppressione», l'«abbandono» e la «rovina», di un popolo e del suo patrimonio, e la «commozione», l'«ammirazione» e lo «stupore» di chi – come il lettore italiano di queste pagine – si accinge a conoscerlo²⁴⁷.

Al fattore emozionale segue il tentativo di far scaturire un senso di appartenenza nel lettore, reso attraverso il *topos* del rapporto tra l'architettura armena e quella occidentale bassomedievale, che come ben noto, fin da Texier e Lynch era stato descritto come un legame di derivazione delle forme romaniche e gotiche da quelle già mature in Armenia e in particolare ad Ani. Infine, occorre giustificare questa superiorità artistica mettendo in evidenza le caratteristiche stilistiche che fanno della cattedrale l'esempio per eccellenza di quella che dall'autore viene considerato «il periodo aureo dell'architettura armena»: la maestosità, la grandezza, l'utilizzo di una decorazione scultorea dimessa applicata nei soli paramenti esterni attraverso «disegni sobri e pieni di grazia», senza «barbarismi»²⁴⁸.

Tre sembrano essere le argomentazioni che reggono quindi il ponte tra i lettori italiani e la cultura architettonica armena, qui ancora una volta rappresentata dalla Cattedrale di Ani: il rapporto emozionale, evocato dall'immagine dello stato di

²⁴⁶ S.n., *Il convento di Surp-Garabed*, in «Armenia», 15 aprile 1916, 5.

²⁴⁷ Nel 1878 la Russia annesse il territorio della provincia di Kars, sottraendolo all'Impero Ottomano; è in questa fase che Ani diventa un sito di interesse storico e archeologico. L'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo finanziò le due campagne di scavo condotte ad Ani, la prima nel 1892-1893 e la seconda tra il 1904 e il 1917, entrambe guidate dall'archeologo N. I. Marr, con al seguito l'architetto T. T'oramanian, il medievalista H. Orbeli e l'archeologo A. Kalantar. Nel 1916, nel momento in cui questo articolo viene pubblicato, è quindi in corso la seconda campagna di scavo che si interromperà in concomitanza con la rivoluzione russa del 1917 e la riappropriazione turca dell'area nel 1918. Sulla nascita del sito archeologico di Ani, vedi ZEITLIAN WATENPAUGH 2014, 528-555: 532-535; ZEITLIAN WATENPAUGH 2015.

²⁴⁸ S.n., *Architettura armena*, in «Armenia», 15 settembre 1916, 6.

distruzione e abbandono del patrimonio, a sua volta specchio della sofferenza del popolo armeno stesso; il legame stilistico attestato già dagli studiosi occidentali di fine Ottocento tra architettura medievale armena e occidentale; la condivisione di medesimi canoni di gusto architettonico tra l'architettura armena e quella italiana in termini assoluti. Questi tre elementi sembrano trovare una perfetta sintesi nel sito di Ani, e soprattutto nell'immagine che viene data del sito. In primo luogo, i rapporto tra Ani e l'identità armena viene costruito fin dai primi ritrovamenti che, nella loro unicità, testimoniano la grandezza passata del regno bagratide e la sua ricchezza economica e culturale, ma nella loro precarietà, sono specchio dell'attuale situazione politica del popolo armeno²⁴⁹; da quel momento e poi per tutto il XX secolo, il discorso sulla conservazione del sito è stato, ed è ancora, strettamente condizionato da una costante strumentalizzazione in chiave politica²⁵⁰. In secondo luogo, come già visto, e come vedremo durante tutto il primo capitolo, il legame tra l'architettura occidentale e quella armena medievali ha avuto modo di radicarsi profondamente nella critica; per quel che concerne la letteratura sull'architettura medievale armena in Italia, Ani rimarrà il caso più esemplificativo per dimostrare l'intercorrere di tale rapporto. Come annunciato nell'articolo sopracitato, nei numeri successivi di *Armenia* del 1916 verranno proposti degli estratti dal primo volume di *Armenia, travels and studies* di Lynch [figg. 18; 19]; gran parte delle citazioni e delle rispettive fotografie proposte sono tratte dal capitolo dedicato ad Ani, in cui lo studioso britannico, citando le considerazioni del collega francese Texier, a proposito della Cattedrale, afferma:

²⁴⁹ Particolarmente eloquente è il caso della statua del Re armeno Gagik I, ritrovata ad Ani nel 1906. Unico caso a noi noto in Armenia di statua scolpita a tutto tondo, il ritrovamento rese giustizia all'immaginario che si stava creando intorno al sito, quale testimonianza tangibile della grandezza passata del regno armeno. La statua stessa divenne però simbolo anche della condizione di totale instabilità in cui erano costrette a vivere le famiglie armene nei primi decenni del Novecento. Nel 1918, dopo lo scoppio della rivoluzione russa e l'avanzata turca, i ritrovamenti esposti al museo che era stato allestito all'interno della moschea di Manučē dovettero essere trasferiti a Erevan; non fu possibile trasportare la statua di Gagik I che andrà perduta definitivamente (ZEITLIAN WATENPAUGH 2014, 535).

²⁵⁰ Le tappe di questo discorso sono state ricostruite da Zeitlian Watenpaugh: «Choices made regarding Ani's preservation cannot escape political implications, and contests over the site's meaning should be acknowledge rather than ignored and engaged in rather than silenced» (2014, 548).

The interior is quite remarkable from the standpoint of the history of architecture; it is also calculated to deserve the admiration of the lover of art. It has many of the characteristics of the Gothic style, of which it establishes the Oriental origin.²⁵¹

I redattori di *Armenia* non si limitano però al solo sito di Ani e, ad esempio, nel primo numero del 1917 la rassegna di estratti dal primo volume di Lynch prosegue con la chiesa di San Saba del monastero di Sap'ara²⁵² dislocata nella provincia di Axalc'ixe, tra le montagne della regione del Ĵavaxet'i (Georgia), qui presentata come sicuro prodotto di maestranze armene; così come per l'architettura di Ani, anche per la chiesa di San Saba, l'interesse del curatore della rassegna “Architettura armena” di *Armenia* è tutto concentrato sulla decorazione degli esterni «levigata superficie» esterna delle mura, sulle «modanature» e sulle «strisce di arabeschi»²⁵³.

Infine, sia la letteratura italiana sull'arte armena, che i testi divulgativi della diaspora armena, sembrano individuare nello stile architettonico bagratide dei canoni estetici condivisi e quindi adatti a consolidare quel ponte di incontro tra le due culture. Questa evidenza ci invita a riflettere su come i canoni estetici architettonici più diffusi nell'Italia degli anni tra le due guerre abbiano potuto incentivare la quasi esclusiva predilezione per l'architettura armena di X e XI secolo. Su questi tre pilastri si costruisce la narrativa divulgativa che affianca e condiziona il giudizio nei confronti degli articoli di cronaca sulla questione armena: il sito di Ani e l'architettura armena medievale tutta, fin dalle prime righe, entrano così nel panorama storico-artistico italiano in chiave politica.

La personalità che più di altre rappresentò in questi anni l'*Armenia* in Italia, fu il poeta armeno di Costantinopoli Hrand Nazariantz, dal 1915 esule a Bari. Ben prima del suo arrivo in Italia, egli aveva già instaurato legami stretti con alcuni tra i maggiori poeti italiani di inizio Novecento conosciuti tra Parigi e Londra, tra i quali Filippo Tommaso Marinetti e Gian Piero Lucini; quest'ultimo in particolare, proprio attraverso i rapporti con Nazariantz, coltiverà un profondo interesse nei confronti della cultura armena, divulgandone la produzione poetica contemporanea sulle rubriche di importanti

²⁵¹ LYNCH 1901, 372. Nei numeri 10, 11 e 12 del 1916 di *Armenia* verranno pubblicati gli estratti rispettivamente su: la Chiesa di San Gregorio, la cappella di San Gregorio e il Castello della cittadella di Ani.

²⁵² JANBERIDZE – TSITSISHVILI 1996, 314-323.

²⁵³ S.n., *La chiesa di San Saba*, in «*Armenia*», 15 gennaio 1917, 6.

quotidiani italiani²⁵⁴. Ancora di stanza a Costantinopoli, Nazariantz già nel 1910 aveva redatto un *pamphlet* di presentazione del Manifesto Futurista, apparso appena un anno prima per la prima volta su *Le Figaro*²⁵⁵; perfettamente aggiornato sugli sviluppi della poesia d'avanguardia europea, egli tentò di presentare la personalità di Marinetti ai circoli intellettuali armeni dell'Anatolia e di coinvolgerli in questa rivoluzione intellettuale che dall'Italia e dalla Francia si stava rapidamente espandendo in tutto il mondo [figg. 20; 21]. Nazariantz conia addirittura un termine per tradurre 'futurismo' in armeno e si erge così a rappresentante di questa *Apagayapašt nor dproc'n* (Nuova scuola futurista) in Anatolia. Poeta simbolista, egli presentò il futurismo in Anatolia come uno sviluppo successivo del simbolismo, che non trovò però qui terreno fertile²⁵⁶. Una volta giunto in Puglia, inizia per Nazariantz la vera militanza che lo porta ad essere una delle voci più importanti di quella campagna di divulgazione che si affianca alla cronaca politica sulla questione armena. Un primo accenno all'arte armena, in termini più ampi rispetto alla sola poesia, arriva già nel 1915 quando pubblica quello che doveva essere il primo volume di una serie intitolata *Conoscenza ideale dell'Armenia*; qui Nazariantz passa in rassegna tutte le arti in cui il popolo armeno si è distinto, mettendo l'accento sulla sua «parentela sensibile con l'arte occidentale» e la sua distinzione, per sobrietà, da quella orientale²⁵⁷. Se in questo breve cenno alle arti dell'Armenia trapela un ottimismo di fondo che lo spinge ad una vera e propria militanza letteraria, in un articolo del 1924 intitolato *L'Arte d'Armenia*, questo sentimento sembra ormai aver lasciato il posto ad una profonda frustrazione. L'autore si chiede come possa avere ancora senso parlare di Armenia e dell'identità del popolo armeno, vista la totale indifferenze di chi potrebbe frenarne il progressivo oblio; partendo da questa nota amara e trattando di architettura, affonda il colpo nei confronti del lettore italiano sottolineando il profondo debito che questo ha nei confronti di un popolo da cui «molta dell'arte sua esportarono gli ospiti vagabondi,

²⁵⁴ Per un excursus biografico sulla vita di Nazariantz, cfr. FILIPPOZZI 1978; SORRENTI 1987. Sul rapporto con Lucini e le cerchie letterarie italiane, cfr. COFANO 1990; MANOUKIAN 2014, 28-31.

²⁵⁵ NAZARIANTZ 1910.

²⁵⁶ Il futurismo armeno si divide in orientale o caucasico e occidentale o anatolico; il primo è legato alla cultura russa, mentre il secondo a quella francese e italiana. Se Nazariantz è il punto di riferimento per il futurismo anatolico, Kara-Darvish lo è per quello caucasico. Una sintesi in italiano sul futurismo armeno si trova in VERDONE (1968) 2007b, 69-83; VERDONE 2007a, 51-64. Per un resoconto aggiornato e dettagliato sui rapporti tra il futurismo italiano e l'Armenia, vedi BELEDIAN 2014. Per un approfondimento in lingua armena, cfr. BELEDIAN 2009.

²⁵⁷ NAZARIANTZ 1915, 9.

pochissimo, potrei dire quasi nulla, essi lasciarono nel paese ospitale»²⁵⁸. La linea e il colore, la sintesi geometrica, così come la capacità mimetica dei decorativismi e le innovazioni strutturali ideate dalle maestranze armene, hanno nutrito l'occidente per tutto il medioevo e, mentre i modelli armeni «crollano sotto l'incuria del tempo», al contrario «restano vivi dovunque i ricordi dell'Arte armena esportati e sposati ad altre pietre»²⁵⁹. È la generale noncuranza a gettare Nazariantz in uno stato di profondo sconforto, non perché il suo intento sia di proclamare una forma di superiorità del popolo armeno, ma perché egli considera le sue testimonianze materiali come patrimonio dell'intera umanità, che rifiutandosi di salvare il popolo armeno rifiuta di salvare anche sé stesso²⁶⁰. L'attivismo di Nazariantz si discosta quindi da quello del mensile torinese: se i contributi pubblicati su *Armenia* avevano dei precisi intenti propagandistici all'interno della cornice del Primo conflitto mondiale, la divulgazione del poeta ha invece un tono ‘universalistico’²⁶¹. La sua propaganda non è anti-ottomana o anti-germanica, ma si erge contro tutte le oppressioni dei popoli e, come dichiara egli stesso, lo strumento che sceglie per questa sua battaglia è il racconto de «la bellezza, la forza intellettuale e morale del suo popolo grande e sventurato»²⁶². L’‘universalismo’ di Nazariantz e il suo mancato sentimento separatista nei confronti degli ottomani, gli costarono anche un pubblico attacco su *Armenia*, dove nel numero di giugno del 1917 uscì un articolo tagliente, che dichiarava il rifiuto da parte della critica armena di riconoscere l’opera letteraria di Nazariantz²⁶³. Il suo intento è di inserire le arti dell’Armenia nel panorama universale del bello, così da combattere attraverso la conoscenza i soprusi inflitti al popolo; Nazariantz è ben cosciente che questa azione non può però essere del tutto avulsa dalle vicende storiche appena trascorse, che hanno un’inevitabile influenza sulla conoscenza e sulla percezione della cultura armena:

La sua storia e la sua letteratura non sono che un riflesso del martirio ch’esso ha sofferto. Il nome della nazione armena non è pronunciato se non quando si parla di massacri.²⁶⁴

²⁵⁸ NAZARIANTZ 1924, 213.

²⁵⁹ NAZARIANTZ 1924, 213.

²⁶⁰ NAZARIANTZ 1924, 210-215.

²⁶¹ FILIPPOZZI 1978, 11.

²⁶² NAZARIANTZ 1924, 211.

²⁶³ S.n., *A proposito di Hrand Nazariantz*, in «Armenia», giugno 1917, 12.

²⁶⁴ NAZARIANTZ - ZANOTTI BIANCO 1916, 30.

II. La geografia dell'arte nel ventennio fascista

1. Pietro Toesca

Negli anni Venti, la storia dell'arte italiana fu in larga parte romanista, fondata quindi sulla marginalizzazione e svalutazione dell'arte bizantina, vista quale minaccia all'«italianità» dell'arte peninsulare. L'origine di questo sentimento antibizantino, ormai insito nella storia dell'arte italiana, era da ricercarsi nella critica d'arte di Sette e Ottocento che non aveva riservato un giudizio positivo all'arte dei 'secoli bui' e che per di più considerava Costantinopoli quale mera appendice di Roma; la storiografia italiana non prendeva in considerazione la possibilità di ricercare le prime immagini dell'arte cristiana al di fuori delle catacombe romane²⁶⁵. Contrariamente, durante l'Ottocento, attraverso la lente del colonialismo, la Francia aveva conosciuto l'Oriente e, come già visto, aveva aperto le porte agli studi bizantinistici e orientalistici. Questo interesse di Parigi per Bisanzio, in quanto arte greca che si era fatta portatrice di canoni ellenistici, si ritrova nei primi anni del Novecento, sia in modo esplicito nei testi di Charles Diehl e di Gabriel Millet²⁶⁶, sia in maniera meno esplicita e di più difficile accertamento, nelle opere delle avanguardie parigine che è stato supposto guardassero con interesse all'astrazione degli oggetti d'arte costantinopolitani posseduti nelle collezioni private ed esposti in alcune occasioni pubbliche²⁶⁷. La natura di un dissenso di fondo tra le storiografie italiana e francese è da ricercarsi proprio in queste due posizioni antitetiche rispetto alla cultura figurativa bizantina, a cui si aggiunsero le tensioni post-belliche che andarono ad acuire il clima antifrancese in Italia, mantenutosi alto per tutti gli anni Venti. Va da sé che nel pieno del ventennio fascista, i pochi storici dell'arte che non dichiararono la propria fedeltà alla propaganda nazionalista, rifiutandosi di scrivere una storia dell'arte con protagonista il primato romano, divennero facile bersaglio di taglienti attacchi²⁶⁸. Com'è noto, Pietro Toesca (1877-1962) e Lionello Venturi (1885-1961) furono tra i pochi e tra

²⁶⁵ Per la critica d'arte settecentesca, vedi PREVITALI 1964, § 3, 4.

²⁶⁶ Cfr. DIEHL 1903, DIEHL 1910; MILLET 1916.

²⁶⁷ Sulle criticità che emergono dall'ipotesi che gli oggetti d'arte bizantina abbiano potuto ispirare i canoni figurativi delle avanguardie francesi tra gli anni Dieci e Venti, vedi le considerazioni dell'autore in LABRUSSE 2007.

²⁶⁸ Sull'antibizantinismo della storiografia italiana degli anni Venti, vedi in particolare: BERNABÒ 1999, 41-51; BERNABÒ 2003, 117-148. Sugli attacchi rivolti a Toesca e Lionello Venturi nel decennio 1920-1930 da parte della stampa filofascista, vedi BERNABÒ 2001.

i più eminenti a proseguire la scrittura, avviata da Adolfo Venturi, di una storia dell'arte italiana che riconoscesse il debito maturato nei confronti dell'arte bizantina e a denunciare la marginalità a cui la critica d'arte italiana aveva obbligato Bisanzio:

Troppò fin qui si è voluto adunare in poche linee la storia dell'arte di tutto un impero che dall'Asia Minore giungeva sino all'Italia, che vide insieme lo splendore delle Corti e le mortificazioni dei monaci; si vollero giudicare in uno opere create a dilettare gli ozi dei porfirogeniti e icone riprodotte a soddisfare la folla dei credenti.²⁶⁹

Pur proponendo un orientalismo moderato e pur tentando di rimanere ai margini del dibattito politico, Toesca fu oggetto di attacchi personali che lo ritrassero quale nemico della patria; in questo clima settariamente bipolare, si ritrovò a braccetto con l'«antiromano e antiitaliano»²⁷⁰ Strzygowski, che in quanto austriaco era – a partire dal 1915, anno di entrata in guerra dell'Italia – diretto antagonista della romanità, della patria tricolore e quindi anche oppositore dell'acceso patriottismo di Rivoira²⁷¹. Manifesto è infatti l'apprezzamento di Toesca nei confronti degli «studi più completi»²⁷² proposti da Strzygowski:

Se non sempre si può seguire l'egregio storico, come per esempio nella troppo precisa affermazione dell'origine orientale dell'architettura romanica, o della diretta discendenza ellenistica dell'arte carolingia, nessuno potrà negare che sostanzialmente le sue teorie siano esatte e che quanto egli espone intorno allo sviluppo dell'arte Orientale di fronte a Roma non sia comprovato dalla generale storia della cultura e dalle stesse vicende politiche.²⁷³

Strzygowski dal canto suo non mancherà di lodare il collega italiano per il superamento di quel patriottismo di fondo radicato negli studi italiani di storia dell'arte: «eine wertvolle Monographie, deren Autor die strengste Wissenschaftlichkeit garantiert. Keine Spur des alten Chauvinismus!»²⁷⁴. Ciò che contraddistingue Toesca è la sua

²⁶⁹ TOESCA 1902, 51; e poi ancora, qualche anno più tardi, riguardo alle pitture di San Vincenzo al Volturno: «Si rivedono forme predilette agli artisti di Bisanzio ma per le quali, come pure per i caratteri orientali già osservati nell'iconografia degli affreschi, si impone netta la questione se, anziché ritenerle prova evidente di influenza o perfino di una vera manifestazione dell'arte bizantina [...] non debbano considerarsi come da gran tempo importate anche fra noi» (TOESCA 1904, 37). Per una rilettura critica delle pagine dedicate all'arte bizantina nella *Storia dell'Arte Italiana* di Adolfo Venturi, vedi GASBARRI 2015, 129-142.

²⁷⁰ La citazione è da un estratto dell'articolo di Bellonci pubblicato il 5 febbraio 1930 in *Il Giornale d'Italia* e riportato in BERNABÒ 2001, 4-5.

²⁷¹ Su Rivoira già si era espresso il maestro di Toesca, Adolfo Venturi. Vedi *supra* nota 175.

²⁷² TOESCA 1902, 150. Toesca qui si riferisce in particolare a STRZYGOWSKI 1892.

²⁷³ TOESCA 1905, 311.

²⁷⁴ STRZYGOWSKI 1912, 658.

capacità di integrare, con la letteratura francese, inglese e tedesca²⁷⁵, la tradizione di studi italiani che già aveva guardato al Medioevo sotto una lente europeista; all'interno di quella tradizione, la storiografia riconosce un posto anche a Rivoira²⁷⁶, che nel 1919 moriva lasciando i suoi testi, figli di un nazionalismo post-unitario, nelle mani del ventennio fascista, che ne avrebbe fatto uno dei tasselli fondanti la «buona» storiografia italiana utile alla propaganda nazionalsocialista²⁷⁷.

Il vero affronto all'antibizantinismo arriva, da parte di Toesca, nel 1927 con *Il Medioevo*. Il ruolo primario che ricopre l'ellenismo, quale matrice dell'arte imperiale di Roma, e quindi quale sostrato per l'arte cristiana, viene espresso apertamente fin dalle prime battute del volume:

nel bacino mediterraneo, le regioni orientali, le quali già in epoche remotissime avevano avuto tanta parte ed influenza sulle sorti della cultura e dell'arte, ebbero in quel rivolgimento un'azione assai più viva e preponderante che le occidentali [...] l'Asia Minore, la Siria e l'Egitto [...] ebbero parte prevalente nell'elaborazione di un'arte nuova, prepararono i procedimenti tecnici, le tendenze stilistiche, l'iconografia all'arte bizantina che doveva svolgersi, e predominare dovunque essa fu nota, durante tutto il Medioevo.²⁷⁸

Toesca specifica che l'Italia, e in particolare Roma, è terreno fertile per le nuove forme artistiche provenienti da Oriente, proprio perché serba una cultura figurativa fondamentalmente ellenistica, di cui quella romana costituisce uno dei 'rami'. Anche se l'utilizzo di quest'ultimo termine ci riporta alla metafora biologica e all'evoluzionismo su cui Rivoira aveva fondato la sua storia dell'arte, nella *Storia dell'Arte Italiana* di Toesca, questo approccio viene meno in favore di un'estetica avversa ai concetti di 'progresso' e di 'decadenza' dell'arte. Se di Strzygowski Toesca ammira l'apertura geografica, dall'*Estetica* crociana adotta l'avversione ad una concezione lineare della storia dell'arte, fatta di progressioni e regressioni; ne risulta un'arte,

da considerare in relazione con le universali vicende storiche, poiché la storia della cultura può chiarire assai lo svolgersi di quell'attività artistica collettiva, ora mostrando le

²⁷⁵ La storiografia ha distinto un interesse per la letteratura francese e quella inglese concentrata nei primi anni di studio di Toesca, per poi aprirsi verso quella tedesca a seguito del trasferimento a Roma. Tra le molte pubblicazioni, vedi in particolare: SCIOLLA 1995, 56-61; CASTELNUOVO 1966, XLIV.

²⁷⁶ «Tale vastissima apertura europea distingue la cultura del Toesca sin dagli anni romani, ed in questo contesto egli integra perfettamente gli studi del Cavalcaselle, del Morelli, di Raffaele Cattaneo, del Rivoira e di Adolfo Venturi, e cioè i vari lavori di portata veramente europea.» (CASTELNUOVO 1966, XLV).

²⁷⁷ Per la citazione di Rivoira tra i "buoni italiani", vedi BERNABÒ 2001, 5, che parafrasa l'articolo di Bellonci pubblicato il 5 febbraio 1930 in *Il Giornale d'Italia*.

²⁷⁸ TOESCA 1927, 14.

cause che la favorirono o la depressero nei diversi luoghi, ora rivelando il tramite e i mezzi degli scambi e delle influenze dell'arte che furono talvolta tra regioni molto lontane.²⁷⁹

Il capitolo primo del secondo volume de *Il Medioevo*, dedicato all' architettura romanica e a quella gotica, contiene un paragrafo dal titolo “Influenze e elementi vari nell'architettura romanica e gotica”²⁸⁰, in cui l'autore propone una panoramica delle culture orientali che hanno contribuito ai risultati stilistico-strutturali propri delle due correnti architettoniche occidentali. Facendo riferimento ai già citati Choisy, Texier, Lynch e Strzygowski, Toesca approva l'ipotesi di un importante apporto al romanico e al gotico peninsulare proveniente dall'architettura dell'Armenia storica, che sarebbe stato assunto dagli architetti italiani attraverso rapporti diretti con il territorio e con il suo popolo; tali contatti, fautori delle cosiddette ‘influenze’, sarebbero storicamente plausibili in virtù dall'intensificarsi degli scambi commerciali con l'Oriente nell'XI secolo e delle missioni crociate. A differenza di quanto concluso riguardo l'architettura siriana, che non avrebbe avuto un ruolo diretto nella definizione delle forme occidentali sorte dopo il Mille, Toesca riconosce l'unicità e la peculiarità di alcuni elementi caratterizzanti sia l'architettura medievale armena, che lo stile romanico e che la Cattedrale di Ani ben riassume: lo slancio verticale delle linee ascendenti, la decorazione continua ad arcate cieche, l'apparecchiatura della superficie muraria intervallato da un sistema di strette aperture, lo strombo dei portali e il sistema di raccordo per la costruzione della cupola tramite pennacchi. Toesca considera il dato quantitativo quale fattore probante il rapporto di reciprocità, piuttosto che di casualità, tra i due termini di paragone: le somiglianze sono così numerose che è quasi d'obbligo pensare ad un contatto diretto tra le due culture architettoniche²⁸¹. Le forme dello stile cosiddetto romanico sono figlie della precedente tradizione europea, ma i contatti con l'Armenia, dove forme molto simili a quelle che caratterizzeranno l'architettura romanica e gotica avevano già raggiunto risultati stilistico-costruttivi maturi, avrebbero consentito di dare nuove «idee e incitamenti» a quella tradizione²⁸². Così come aveva sostenuto Rivoira per il caso della Cattedrale di Ani, anche Toesca ritiene che l'architettura armena abbia avuto un'influenza su quella occidentale e che questa tesi possa essere supportata dall'osservazione proprio della

²⁷⁹ TOESCA 1927, 3. Sul rapporto di Toesca con gli scritti crociani, vedi CASTELNUOVO 1966, XLVI-XLVII.

²⁸⁰ TOESCA 1927, 481-486.

²⁸¹ TOESCA 1927, 483.

²⁸² TOESCA 1927, 484.

Cattedrale; in particolare nella plasticità e verticalità delle membrature, così come nel trattamento dei paramenti esterni, sarebbero da vedersi quegli ‘incitamenti’ importati per contribuire ad innovare la tradizione classica. Se però Rivoira aveva accettato questa ipotesi come vera solamente per il caso di Ani, Toesca estende questa possibilità all’intera architettura armena, che distingue da quella bizantina. Strzygowski è la fonte principale per Toesca, che attraverso *Kleinasien, Amida* e infine *Die Baukunst der Armenier und Europa* segue attentamente le descrizioni degli alzati medievali armeni per poter esprimere un’opinione misurata che si pone ad una media distanza tra Strzygowski e Rivoira:

pur ammettendo – come vuole il primo – l’azione larghissima dell’oriente cristiano sull’arte romanica, bisogna riconoscere a questa una sua potente individualità, che diede alle sue opere – soprattutto nell’architettura e nella plastica – caratteri propri, ed al suo svolgimento un vigore originale, prorompente nelle forme romaniche, incomparabile nell’esplicarsi delle gotiche. Né, intorno all’origine dei principali caratteri dell’architettura romanica sono trascurabili i fatti raccolti da Rivoira per dimostrare che già nell’architettura imperiale romana erano molte delle forme poi sviluppate in epoca medioevale.²⁸³

Lo studioso accoglie la tesi di un’influenza armena sull’architettura romanica, che è ai suoi occhi innegabile viste le pregnanti somiglianze e facilmente spiegabile attraverso i contatti militari e commerciali con il Levante, ma non andando egli – a differenza del collega di stanza a Gratz – alla ricerca dell’origine delle forme, semplicemente ne constata le somiglianze e i possibili scambi²⁸⁴; Toesca non tenta di giungere a conclusioni definitive sulla cultura di appartenenza di ciascuna forma, ma semplicemente espone i possibili influssi bizantini, siriaci, armeni e musulmani, partendo dal presupposto che «l’arte classica ebbe in altri modi più vasta influenza sull’architettura romanica»²⁸⁵.

Toesca non vide mai *de visu* l’architettura armena, nel suo volume non compare nessuna fotografia dell’Armenia e i pochi disegni proposti sono tratti da Texier e da Choisy. Oltre a questo paragrafo dove destina le più ampie riflessioni sull’argomento,

²⁸³ TOESCA 1927, 498, nota 11.

²⁸⁴ «Precedono negli edifici armeni le forme romaniche con somiglianze tali da doverle attribuire ad influssi della cultura armena, facilmente diffusi nel Mediterraneo, quantunque non si possa sempre escludere che siano derivate da sviluppo parallelo di motivi antichi sparsi per tutto» (TOESCA 1927, 498 nota 11). Quest’ultima possibilità che non vedrebbe un contatto diretto tra le due culture viene accennata solamente in questo breve passaggio in nota.

²⁸⁵ TOESCA 1927, 485.

ritorna poi sull'Armenia per proporre confronti mirati a supporto della tesi sui possibili apporti armeni all'architettura occidentale.

Nella Cattedrale di Santa Maria Assunta a Pisa, Buscheto ottiene un'unità delle masse in un unico corpo monolitico attraverso il ritmo continuo delle linee ornamentali esterne; secondo Toesca, l'architetto avrebbe potuto conoscere facilmente l'architettura armena che già da tempo ricercava quella «stretta unità all'esterno delle sue chiese» attraverso l'utilizzo di arcate perimetrali, il cui esempio più noto è la Cattedrale di Ani²⁸⁶. Guardando poi alle decorazioni esterne istoriate, persiste il riferimento all'Oriente cristiano che, vista la povertà delle decorazioni esterne delle chiese bizantine, si riduce alla sola scultura architettonica armena; il confronto più significativo e più fortunato, è quello tra le sculture esterne del San Michele di Pavia e la chiesa della Santa Croce di Altamar, che condividono la medesima «incoerenza» e «confusione» nella disposizione delle scene²⁸⁷ [cfr. figg. 13; 22]. Rimanendo all'esterno, i portali pugliesi inquadrati da un breve protiro timpanato poggiante su coppie di leoni stiloфори, come quelli dell'Abbazia di San Leonardo a Siponto o della chiesa di San Giovanni a Brindisi, avrebbero mantenuto traccia di forme prettamente classiche, le stesse già riscontrabili in Armenia in età altomedievale, nel caso esemplare dei portali di Ereruyk²⁸⁸ [fig. 23]. Per quel che riguarda gli elementi strutturali, oltre alla già citata Cattedrale di Ani, che esemplifica un utilizzo dei pilastri a fascio e uno slancio delle arcate a sesto acuto ancora inedito nel Mediterraneo nell'anno Mille, l'altra testimonianza di un'influenza diretta è data dal confronto tra il sistema ad archi incrociati del *gavit'* armeno e l'atrio del Duomo di Sant'Evasio a Casale Monferrato²⁸⁹ [fig. 24]. Quest'ultimo confronto – che avrà largo seguito tra gli storici dell'arte a venire – è proposto qui per la prima volta da Toesca come un esplicito caso di imitazione, o del sistema di incrocio di costoloni visibile nei mihrāb delle moschee andaluse, così come proposto da Choisy²⁹⁰, oppure della struttura dell'atrio ampiamente replicata dagli architetti armeni a partire dall'XI secolo, come nel caso di Hałbat²⁹¹. Tutte queste fabbriche appartengono al terzo periodo (XI-XII sec.) della Storia

²⁸⁶ TOESCA 1927, 551.

²⁸⁷ TOESCA 1927, 639; qui detta 'Achtamar'.

²⁸⁸ TOESCA 1927, 644; qui detta 'Ereruk'.

²⁸⁹ TOESCA 1927, 484.

²⁹⁰ CHOISY 1899, vol. II, 22-23.

²⁹¹ TOESCA 1927, 484, 498 nota 13, fig. 288; qui detta 'Akhpat'.

dell'Arte di Toesca e sono quindi «già distintamente italiane»²⁹², ma è un'italianità che non è legata all'estrazione culturale di singole personalità, altresì agli sviluppi di una collettività immersa nelle vicende storiche ed estetiche universali²⁹³; partendo da questo presupposto, l'ipotetico apporto armeno all'architettura romanica prima, e gotica poi, risulta perfettamente coerente e non implica alcun aperto schieramento, né filo, né anti orientalista, da parte di Toesca. Come visto, è piuttosto la critica coeva che, viaggiando su un sistema binario, non può mascherare il disappunto nei confronti di una così ampia apertura alla critica francese e tedesca orientalista, che Toesca aveva dimostrato fin dai suoi primi scritti²⁹⁴.

2. L'Armenia nell'*Enciclopedia Italiana*

Nel 1925 ebbe inizio il monumentale progetto de l'*Enciclopedia Italiana*; la direzione dei lavori venne affidata a Giovanni Gentile, che condusse il progetto fino alla conclusione nel 1936. Rileggere oggi le singole voci in funzione dell'intento perseguito dai propulsori del progetto, e contestualmente dei singoli direttori di sezione, è particolarmente significativo soprattutto se si considera che l'arco temporale utile a concludere la redazione dei lemmi coincide con il ventennio fascista e con i dibattiti contemporanei sulla teoria della Storia dell'Architettura. È proprio nel 1922 che il progetto, già in abbozzo dal 1919, diventa veramente «necessario» per poter realizzare il «nuovo ordine» nazionale e garantire la riorganizzazione di un potere che si faceva tanto stratificato da prevedere una strategia di controllo culturale che fosse efficace sia a livello popolare, sia borghese; Mussolini definì l'*Enciclopedia* il «Documento monumentale che tornerà ad onore di questo tempo fascista»²⁹⁵. Il fascismo aveva creato il sostrato economico e la coesione di pensiero necessari a dare impulso ad un progetto che potesse rappresentare il manifesto della cultura nazionale e che venne di fatto controllata, voce per voce, da Mussolini stesso e dai suoi uffici preposti alla propaganda culturale²⁹⁶. Una rilettura in prospettiva storica dei lemmi storico-artistici sembra aver subito un certo

²⁹² TOESCA 1927, 3.

²⁹³ GABRIELLI 2009, 51.

²⁹⁴ «Nella storiografia critica di Toesca confluiscono, in sostanza, i filoni della grande tradizione storico-filologica germanica, la conoscenza del rigore metodologico della scuola viennese, unitamente ai risultati nel campo dell'iconografia (le ricerche francesi della seconda metà dell'Ottocento)» (SCIOLLA 1995, 61).

²⁹⁵ VOLPE 1937, 17.

²⁹⁶ Vedi TURI 1972, 93-152; LAZZARI 1977, in particolare “Intellettuali e potere durante il fascismo”.

ritardo rispetto alle altre discipline; è solo nel 1990 che Giovanna Ragonieri introduce l'argomento invitando ad una rilettura in chiave storiografica del ventennio fascista, e quindi anche delle voci encyclopediche:

Sembra quasi che la storiografia artistica si voglia sentire ancora immune da ogni passata contaminazione con il regime, che voglia più di altre discipline perpetuare l'opinione che non sia esistita una vera cultura fascista.²⁹⁷

Il referente scelto inizialmente da Gentile per la sezione storico-artistica e architettonica fu Ugo Ojetti (1871-1946), che chiese però fin da subito di scindere le due discipline in sezioni distinte per sgravarsi della mole di voci afferenti alla sua sezione. *L'Architettura* verrà infatti affidata a Gustavo Giovannoni (1873-1947), che in quegli stessi anni stava portando avanti una battaglia diventata poi epocale e fondante per gli studi di architettura; Giovannoni si impegnò per il riconoscimento di un percorso didattico professionalizzante in architettura, che distinguesse l'architetto sia dall'ingegnere sia dallo storico dell'arte. Egli è riconosciuto come il padre della Scuola di Architettura. La questione sull'autorità da parte degli storici dell'arte nello scrivere di architettura era un tema caldo negli anni Trenta, ed era partito esattamente dalle critiche metodologiche rivolte da Giovannoni ad Adolfo Venturi²⁹⁸. Ugo Ojetti, in quanto storico attivo come critico anche in campo architettonico, era anch'esso direttamente coinvolto nel dibattito. Egli diresse la sezione di *Storia dell'Arte* solamente fino al 1929, quando diede le dimissioni per essere sostituito da Pietro Toesca, sotto la cui direzione venne effettuato un ulteriore smembramento di competenze e, così come già richiesto da Ojetti in precedenza, le voci di *Storia dell'Arte Contemporanea* (dal 1850) vennero affidate ad Arduino Colasanti²⁹⁹. Questa progressiva ridistribuzione delle competenze è il riflesso

²⁹⁷ RAGIONIERI 1990, 485-488: 485.

²⁹⁸ DE SETA 1998, 271-275. De Seta evidenzia come con Giovannoni si abbia per la prima volta un architetto che si occupa di storiografia, intervenendo nel discorso riservato fino ad allora ai soli storici dell'arte. Venturi critica Giovannoni in particolare per le sue carenze ne *L'Architettura del Cinquecento*: «Il Giovannoni afferma che io ‘manco di un metodo positivo nello studio di un’opera positiva’. Questa affermazione [...] forse vuole escludere dallo studio dell’arte architettonica quei caratteri ideali che non si misurano con squadra e compasso. Che farci?» (1938, 373).

²⁹⁹ Ricordiamo brevemente Colasanti anche come autore del volume intitolato *L’arte bisantina in Italia*, interessante sia per le tavole, sia per il testo introduttivo in cui l'autore analizza le motivazioni del dibattito tra romanisti e orientalisti e si pone lucidamente ai margini di questo schieramento binario: «Se, dal punto di vista metodico, era grave errore ricostruire la storia dell’arte cristiana in quel ristrettissimo numero di elementi che si potevano ricavare dal solo studio delle catacombe romane e dei monumenti della Gallia, ed era logico rivolgere l’indagine verso altri centri di cultura e d’arte, non sembra accettabile nemmeno la

delle dichiarate difficoltà nel definire i confini disciplinari e cronologici utili alla selezione e all’assegnazione dei lemmi³⁰⁰. Sotto la direzione di Toesca le divergenze tra architetti e storici dell’arte impiegati al progetto dell’*Enciclopedia* non si consumarono solamente sul piano della tassonomia disciplinare, ma anche nei contenuti e in particolare sulla questione ‘Oriente o Roma’; In un commento autocritico sui difetti riscontrabili tra le pagine dei volumi, Gioacchino Volpe nota infatti una carenza di coordinamento tra i dipartimenti di Ojetti prima e Toesca poi, e di Giovannoni, affermando che spesso «la sezione *Arte* ha trattato di architettura con criteri diversi da quelli della sezione *Architettura*»³⁰¹. Giovannoni è un difensore della causa romanista, stanco di un’architettura romana considerata come «ancilla della greca», di un’architettura medievale nazionale non ancora considerata come «un tronco italiano con tanti diversissimi innesti» e quasi derisorio nei confronti delle «teorie fantastiche» dell’antitaliano Strzygowski³⁰². Ojetti persegua un filone romanista non distante da quello di Giovannoni, ma vista la difficoltà riscontrata nel trovare specialisti di storia dell’arte e dell’architettura bizantina e orientale tra i colleghi italiani, i due si dovettero spesso rivolgere a studiosi francesi e tedeschi specializzati in studi bizantinistici e orientalistici; da questa collaborazione tra orientalisti e romanisti ne risulta un’*Enciclopedia* nel complesso equilibrata nel trattare le voci storico-artistiche e architettoniche³⁰³. Esemplificativo dei retroscena all’*Enciclopedia* è il caso della voce “Architettura bizantina”; inizialmente la stesura del paragrafo dedicato all’architettura venne destinata a Ugo Monneret de Villard, Giovannoni osteggiò però la firma del contratto con lo studioso milanese di cui rifiutava fermamente le posizioni «ultra-

teoria che, negando a un tratto ogni influenza della civiltà occidentale nella formazione d’arte primitiva, pretende di rintracciarne le origini e tutti gli elementi costitutivi nei paesi d’oriente.» (COLASANTI 1912, 11). Per le vicende sulle dimissioni di Ojetti, vedi BERNABÒ – TARASCONI 2001, 155-167; sulla gestione da parte di Toesca della direzione della sezione, cfr. DURST 2009, 127-129; VENTRA 2020.

³⁰⁰ CAVATERRA - PARLATO 2014, 91-95, 174-182.

³⁰¹ VOLPE 1937, 17.

³⁰² GIOVANNONI 1938b, 276. Qui Giovannoni dichiara inoltre la sua dissociazione ai contenuti di specifiche voci dell’*Enciclopedia* redatte dalla sezione di storia dell’arte e nella fattispecie da Schlosser: «Io Strzygowski farnetichi di un viaggio di Leonardo in Armenia per imparare come si costruivano le cupole, Io Schlosser affermi, purtroppo nella *Enciclopedia* italiana, che la cupola di S. Maria del Fiore è di derivazione orientale! Noi possiamo sorridere di queste affermazioni tendenziose» (1938a, IX). Sul rapporto di Giovannoni con gli scritti di Rivoira e di Strzygowski e quindi sulla sua posizione rispetto al dibattito ‘Orient oder Rom’, vedi GASBARRI 2019.

³⁰³ VOLPE 1937, 10.

strzygowskiane». In seguito, di comune accordo con Ojetti, la voce “Architettura bizantina”, così come quella di “Storia dell’arte bizantina”, vennero destinate allo studioso francese Charles Diehl; il contratto questa volta venne stipulato previa assicurazione che sarebbero state sopite il più possibile le dichiarate posizioni ‘orientaliste’ dell’autore, ritenute inaccettabili tra le pagine di un’*Enciclopedia* concepita proprio per esaltare l’importanza storica della cultura italiana³⁰⁴.

Risulta che la direzione Toesca sia subentrata all’incirca in corrispondenza dell’uscita del terzo volume dell’*Enciclopedia* e che quindi solamente i primi due volumi siano da ricondurre alla sola direzione di Ojetti³⁰⁵; come abbiamo visto il primo direttore fu più incline ad assecondare la causa romanista di quanto non sarà il suo successore³⁰⁶ che si troverà isolato nella sua posizione anti-romanista, poiché affiancato da studiosi spiccatamente nazionalisti come Giovannoni per l’appunto, e della Seta e Paribeni, responsabili della sezione archeologica. La presenza di Toesca garantisce quasi sempre la neutralità delle voci storico-artistiche né allineate, né opposte alla propaganda culturale nazionalista.

La ‘cultura diffusa’ fascista raccontò tra le pagine dell’*Enciclopedia* italiana anche l’architettura e l’arte armena. Nel quarto volume la voce “Armeni. Arte” è suddivisa in due sottosezioni, una più importante dedicata all’architettura e una più concisa dedicata alla pittura e alla scultura ed entrambe si concentrano su opere di epoca medievale. A ben vedere questa voce è paradigmatica di tutti i maggiori dibattiti allora in corso: la contesa per la critica dell’architettura, la questione Oriente o Roma e le premesse alla polemica sullo stile architettonico fascista.

La voce doveva essere inizialmente redatta dallo Zurabian, ritenuto però, così come il Monneret de Villard, ‘ultra-strzygowskiano’ e quindi inaccettabile in questa sede;

³⁰⁴ L’episodio è descritto in BERNABÒ - TARASCONI 2001, dove viene riportato un passaggio della lettera scritta da Ojetti a Gentile a proposito delle richieste specifiche fatte al Diehl per la compilazione della voce “Civiltà bizantina”: «non seguire la moda recente che forma l’arte bizantina quasi solo sugli stampi orientali, perché sarebbe strano che proprio l’*Enciclopedia* italiana accettasse questa diminuzione della incontrastabile origine romana dell’architettura bizantina» (159-160).

³⁰⁵ Nonostante il cambio di direzione, Toesca eredita un lavoro già avviato anche per i volumi successivi; non sembra quindi corretto pensare i volumi dal terzo in poi quali prodotto esclusivo della direzione Toesca. Si pensi ad esempio al caso sopraccitato della voce “Civiltà bizantina, architettura”, pubblicata nel X volume.

³⁰⁶ «Notizie biografiche e testimonianze avvalorano l’impressione di una scarsa adesione di Toesca alla visione estetica che il fascismo andava tentando di diffondere [...] La compromissione di Pietro Toesca con il clima politico dell’epoca si rivela in maniera blanda e in pochi casi» (RAGIONIERI 1990, 486).

come per altri casi riguardanti l’Oriente, si preferisce quindi affidare le voci a studiosi italiani incaricati di riassumere i contenuti in modo compilativo, conciso e puntuale. La parte dedicata all’architettura³⁰⁷ è firmata da Giorgio Rosi (1904-1976)³⁰⁸, architetto toscano che nel biennio 1930-1931 era stato posto a capo della redazione della sezione di Architettura, proseguendo così la già avviata collaborazione con Giovannoni, di cui era assistente presso la Scuola di architettura di Roma; nel biennio successivo Rosi sarà alla Scuola di Atene con lo stesso della Seta. L’architettura armena, secondo la voce redatta da Rosi, è una commistione di forme tratte dalla Persia ellenistica, dalla Siria romana e da Bisanzio; il sostrato romanista su cui viene scritta questa voce è leggibile, laddove queste matrici sarebbero «tre manifestazioni della grande irradiazione architettonica di Roma»³⁰⁹. Secondo Rosi quindi, la Persia non può aver dato origine alle forme cristiane, come vuole Strzygowski, ma è romana; l’ellenismo non è né precedente né parallelo all’architettura di Roma, come asserito da Toesca, ma ne è una derivazione; di conseguenza, la stessa Bisanzio non può che mantenere un rapporto di filiazione con Roma, così come voluto da Rivoira. Attraverso una rielaborazione e uno sviluppo locale di questi tre apporti si è giunti, secondo Rosi, a uno stile architettonico propriamente armeno.

L’architettura ecclesiastica fa chiaramente da protagonista e Rosi, così come richiesto da Giovannoni³¹⁰, si dilunga sugli aspetti tecnico-costruttivi descrivendo nel dettaglio la varietà tipologica delle chiese armene. L’interesse è rivolto al sistema di imposta della cupola su base quadrata e più in generale al sistema di copertura composto da volta e piedritto litici, dove «non sono rare vere e proprie anticipazioni del gotico» e del «romanico ultimo»³¹¹. Dalla varietà tipologica e dai dettagli strutturali descritti e mostrati, ne risulta un ritratto creativo dell’architetto armeno, che ottiene delle soluzioni strutturali esemplari e un’organizzazione delle masse talvolta «eccezionale e bizzarra»³¹². L’autore descrive poi le caratteristiche del campanile armeno – ancora una volta utilizzato per indicare il *gavit’* o *žamatun* – e dei monumenti funerari, riconoscendo la particolarità

³⁰⁷ ROSI 1929, voce “Armeni. Arte. L’architettura”.

³⁰⁸ GAZZOLA 1976, 226.

³⁰⁹ ROSI 1929, 435.

³¹⁰ BERNABÒ 2003, 208.

³¹¹ ROSI 1929, 436.

³¹² ROSI 1929, 437.

architettonica dei primi, di cui forse l'uso fu importato dall'Occidente, e la varietà compositiva dei secondi. Qui per la prima volta si porta l'attenzione sui tipici manufatti a «stele scolpita» e i «cippi inscritti»³¹³; dove, per il primo l'esempio è il *xač'k'ar* di Sanahin, e per il secondo le *stelae* di Ōjun. Un paragrafo a sé è destinato alla decorazione architettonica³¹⁴ che, totalmente assoggettata all'architettura, ne interrompe la monotonia e «sottolinea, alleggerisce e varia» la superficie. Anche in questo caso gli elementi decorativi sono stati ereditati da culture figurative limitrofe, qui oggetto di un amalgama che ha dato vita ad uno stile propriamente armeno. Elementi peculiari, secondo la descrizione proposta da Rosi, sono le inquadrature decorative di finestre e aperture, le grandi croci ad altorilievo e le nicchie diedre, esemplificative dell'«amore del pittoresco»³¹⁵ degli architetti armeni. Segue una dettagliata descrizione delle tecniche di costruzione, molto simili a quelle romane, di cui incuriosisce in particolare l'uso della volta costolonata ad archi incrociati, che ipotizza essere un espediente utile a limitare al minimo le strutture provvisorie di costruzione.

È con l'avvento del cristianesimo, nel IV secolo, che si avvia un processo di accelerazione nella definizione di uno 'stile nazionale' armeno, che raggiungerà la sua prima fioritura nel VII secolo: i complessi monumentali di Ejmiacin e di Zvart'noc' sono espressione di «tendenze nazionali ormai vittoriose»³¹⁶. Il periodo bagratide rappresenta l'ultima fioritura dell'arte armena, dove però alcune caratteristiche come le finestre inscritte in archi a sesto acuto, obbligano Rosi a considerare che ci siano stati degli importanti interventi posticci e ascrivibili al XII-XIII secolo. L'architetto conclude con una considerazione a proposito della questione comparativa con l'architettura occidentale: le tecniche costruttive degli architetti armeni sono senz'altro notevoli, ma si tratta di riadattamenti di tecniche ereditate dai costruttori romani, che gli armeni «seppero genialmente applicare»³¹⁷. In Occidente il 'genio' fu rallentato da una presenza quasi ingombrante dei resti romani, che obbligarono ad una protracta replica di modelli. Rosi non esclude che alcune novità possano essere passate attraverso la conoscenza della stessa architettura armena, ma persisterebbe comunque una profonda differenza nei risultati: le

³¹³ ROSI 1929, 437.

³¹⁴ ROSI 1929, 437-438.

³¹⁵ ROSI 1929, 438.

³¹⁶ ROSI 1929, 439.

³¹⁷ ROSI 1929, 439.

similitudini tra il romanico pisano e pugliese e l'architettura armena sono vere se si resta a livello epidermico e si confrontano le icnografie o le decorazioni, ma persistono delle «fondamentali differenze di anima»³¹⁸. Da queste ultime considerazioni, che Rosi deve al lettore, vista la centralità assunta dall'Armenia nel dibattito 'Oriente o Roma', traspare la maturazione di nuove argomentazioni teoriche attorno all'architettura: l'ambiente naturale, i processi storici e la cultura, determinano qualche cosa di «quintessenziale», un'anima dell'architettura che è legata «al paese e all'ambiente dove essa nasce»³¹⁹. Ardengo Soffici aveva definito questa spiritualità dell'opera nel paragrafo del *Periplo dell'arte* intitolato "Ogni arte deve essere di un luogo", definendo il rapporto tra opera d'arte e identità nazionale e affermando l'importanza di poter leggere nell'opera la personalità della patria di origine³²⁰.

Il giudizio di Rosi sull'architettura armena sembra in costante bilico tra il genio e la monotonia, tra l'eclettismo e l'uniformità, tant'è che conclude definendo lo stile armeno come talmente «coerente, statico, convinto e inequivocabile» da non poter né dare né acquisire nulla dall'esterno³²¹, proprio perché strettamente armeno.

Un giovane Géza de Francovich (1902-1996)³²², capo dell'ufficio redazione per la sezione *Storia dell'arte*, integra il capitolo di Rosi con una voce aggiuntiva intitolata "Scultura e pittura"³²³; è evidente qui una sovrapposizione tra la direzione Giovannoni e quella Ojetti e Toesca, riguardo le competenze sulla scultura architettonica. De Francovich riprende il tema della decorazione architettonica, già trattato da Rosi, per descrivere l'utilizzo dei rilievi figurati sviluppatasi a partire dal X secolo. Guardando alle sculture architettoniche di Alt'amar e di Noravank' restituisce un'immagine rude e stentata dell'apparato decorativo e una derivazione iconografica per lo più siriaca e bizantina. Al di là dei vari apporti esterni, l'unico elemento propriamente armeno è

³¹⁸ ROSI 1929, 439-440.

³¹⁹ SOFFICI 1928, 81-83.

³²⁰ Sulla compatibilità tra ambiente e architettura in funzione di uno spirito del luogo che conferisce determinati caratteri a ciascuno spazio creato dall'uomo, e in generale sul *genius loci* in architettura, vedi NORBERG-SCHULZ 1979.

³²¹ ROSI 1929, 440.

³²² De Francovich rimarrà nel ruolo fino alla fine del progetto, nel 1937; in questi anni era assistente ordinario alla cattedra di Storia dell'arte medievale a Roma, di cui diverrà titolare solamente nel 1957. La personalità di de Francovich tornerà più avanti nel nostro *excursus* in qualità di direttore del progetto "Studi di architettura medievale armena" del CNR svoltosi tra il 1971-73. Sulla personalità di de Francovich vedi MENCARELLI 2000, voce "Francovich, Géza de"; PACE 2014, vol. 2, 347-352.

³²³ DE FRANCOVICH 1929, voce "Armeni. Arte. Scultura e pittura".

l'ornamento geometrico e aniconico che riesce a creare dei risultati raffinati e complessi³²⁴.

A riprova della fama che aveva acquisito nella letteratura italiana, notiamo che l'unico sito armeno per cui Ojetti prevede una voce a sé nell'*Enciclopedia*, è quello di Ani. Carlo Manetti, professore di Geografia e Carlo Cecchelli (1893-1960), professore di Archeologia Cristiana e Antichità Medievali alla Reale Università di Roma compilaron questa voce dando delle indicazioni di carattere storico, geopolitico, e storico-artistico. Cecchelli, a differenza di Rosi e de Francovich, non riconosce all'architettura di Ani uno 'stile armeno' e assoggetta l'architettura della Cattedrale ai modelli bizantini: «l'edificio ha forme prevalentemente bizantine con tracce di influssi orientali»³²⁵. Attraverso gli *Atti del I Congresso nazionale di Studi Romani*, conosciamo il giudizio che il Cecchelli della fine degli anni Venti riservava a Bisanzio: «era un emporio di residui» provenienti da Roma e dall'Oriente, un «insieme originale per sé stesso» ma distribuito su un territorio sterile, che può al massimo «ridistribuire» questi stessi residui senza creare nulla di nuovo³²⁶. L'architettura armena deduciamo quindi fosse per Cecchelli la polvere di quei «residui», un *pastiche* incapace di rivelare «da sua particolare origine» e quindi, come spiegava in quegli stessi anni Soffici, paragonabile solo «ad un frutto privo di odore, di sapore, di colore speciale, ad un essere senza connotati, senza personalità, senza patria»³²⁷. Al contrario, Roma importa sì le forme dall'Oriente, ma è proprio dall'inserimento di apporti orientali all'interno di un «quadro già impostato» che ottiene i caratteri della «civiltà romana»³²⁸.

Di fatto, la voce redatta da Giorgio Rosi e da Géza de Francovich, è a questa data il riferimento bibliografico più completo per l'architettura e l'arte armena. Le immagini pubblicate restituiscono una panoramica più ampia anche rispetto all'*Architettura Musulmana* di Rivoira e la bibliografia è aggiornata tenendo conto della letteratura

³²⁴ ROSI 1929, voce "Armeni. Arte. L'architettura", 440-443.

³²⁵ MANETTI – CECCHELLI 1929, voce "Ani", 356.

³²⁶ CECCHELLI 1929, 672; riproposto in BERNABÒ 2003, 106 nota 31.

³²⁷ SOFFICI 1928, 83.

³²⁸ SOFFICI 1928, 83. Questo punto di vista è ben esemplificato dal testo di Cecchelli *Sguardo generale sull'architettura bizantina in Italia*, dove l'autore intende dimostrare come anche le chiese bizantine della Puglia e della Calabria siano da rimandarsi ad uno 'stile romano': «Gli apporti esotici sono soprattutto dei fermenti per la creazione di nuove forme e poche volte persistono come sedime insolubile. Né diversamente poteva avvenire in una terra che è stata sempre il punto di raccolta dei popoli mediterranei e nordici e che, nel medioevo, tenne fede ai principi di una tradizione grandiosa» (1935, 64).

tedesca, francese e russa. Il giudizio sullo stile architettonico risulta confuso, in equilibrio tra uno stato di dipendenza dalla Siria e da Bisanzio e un eclettismo propriamente armeno; nel complesso però, grazie probabilmente alla supervisione di Toesca e all’approccio compilativo degli autori, le voci storico-artistiche sull’Armenia non cadono nelle più radicali forzature romaniste.

Avendo voluto scegliere uno specialista per la redazione di questa voce, la scelta sarebbe dovuta ricadere su Josef Strzygowski, per il quale non sarebbero di certo bastate le raccomandazioni fatte al Diehl prima della stesura del testo; quest’opzione chiaramente non venne presa in considerazione, essendo ritenuto il primo colpevole di una ormai decennale denigrazione del prestigio artistico di Roma, e quindi dell’Italia. Nel 1936 uscirà il XXXII volume dell’Enciclopedia contenente la voce storiografica “Josef Strzygowski” redatta da Hans Tietze³²⁹, allievo e assistente di Wickhoff, per contro difficilmente ammiratore delle teorie di Strzygowski. Ciò che stupisce è che, nonostante la destinazione dell’articolo ad un pubblico italiano, Tietze non faccia menzione del dibattito sorto a seguito della pubblicazione di *Orient oder Rom*, né annoveri la raccolta di saggi tra le opere principali della bibliografia di Strzygowski; nella voce encicopedica si legge solamente che «attese ad indagare le origini dell’arte antica tarda e paleocristiana che egli trova non soltanto a Roma, ma anche nel vicino Oriente»³³⁰. Una voce quindi che punta ad occultare, piuttosto che osteggiare, delle teorie scomode per la costruzione di un patrimonio storico-artistico nazionale.

3. La colonna come paradigma di romanità di ogni tempo e luogo

Al di fuori del progetto encicopedico diretto da Gentile, sono molte le pagine che vengono spese in Italia negli anni Trenta sulla questione dell’origine dell’arte cristiana. In un clima politico fascista che stava investendo sempre di più nel controllo diffuso della cultura, e che avrebbe raggiunto a breve un consenso capillare, popolare e intellettuale, non stupisce che agli inizi degli anni Trenta la letteratura sulla questione sia all’unanimità romanista. Una rassegna delle personalità e dei rispettivi scritti che, con accorato servilismo hanno in questi anni alimentato la bibliografia romanista e soprattutto

³²⁹ GOMBRICH 1954.

³³⁰ TIETZE 1936, voce “Strzygowski, Josef”.

‘antistrzygowskiana’, è stata fornita da Massimo Bernabò³³¹. Attorno alla seconda metà degli anni Venti, a differenza di ciò che accade in Francia, Inghilterra e Stati Uniti, dove le teorie dello studioso austriaco, presentato più come ‘erudito’ che non come storico dell’arte, ricevono un’attenta accoglienza, in Italia Strzygowski è il nemico per eccellenza, il diavolo da esorcizzare. Gli studiosi lo citano come esempio per eccellenza di antagonismo all’italianità, alla latinità e alla romanità, ma difficilmente lo leggono di prima mano o ne contestano le argomentazioni nel merito, tendendo piuttosto a reiterare delle argomentazioni puramente consensuali al regime³³².

Oltre ai già nominati Cecchelli e Giovannoni, un ruolo importante ebbe Giuseppe Galassi (1890-1957) che, volendo affrontare «il problema del romanesimo trasfuso nell’arte medievale dell’Occidente»³³³, nell'estate del 1929 diede alle stampe *Roma o Bisanzio*. Due sono le argomentazioni su cui Galassi costruisce il suo discorso: l’analisi critica dei mosaici di Ravenna e la collocazione delle maggiori manifestazioni dell’arte medievale italiana – tra cui quelle dell’Esarcato – tra Roma e Bisanzio. Galassi ricalca la posizione romanista di Rivoira, ma nel descrivere il rapporto tra arte romana e arte bizantina, distingue due fasi consecutive: una prima fase databile al VI secolo in cui romanesimo e bizantinismo sono due correnti differenti che convivono nella Ravenna tardo-antica; una seconda fase che ha inizio a partire dalla seconda metà del VII secolo, quando, dopo la parentesi iconoclasta, l’arte bizantina indebolita rimarrà ancorata ad un «ambiguo, intimo e pungentissimo linguaggio metafisico»³³⁴, mentre la corrente romanista si consoliderà alimentando tutta l’arte figurativa a venire. È solo in questa seconda fase che il rapporto tra Roma e Bisanzio si può considerare come un *aut aut*.

Secondo Galassi, nel suo spostarsi sempre più ad Oriente alla ricerca delle origini di determinati moduli architettonici o modelli figurativi, Strzygowski non fa altro che confermare la veridicità dell’ipotesi di una convivenza parallela che permette di convertire il rapporto tra ‘Oriente o Roma’ in ‘Oriente e Roma’, per poi spostare la questione nel raggio del Mediterraneo e, a partire dal VII secolo, considerare il binomio ‘Roma o Bisanzio’. Da dopo *Die Baukunst* il riferimento all’Armenia è obbligato per

³³¹ BERNABÒ 2003, 100-107.

³³² Per la ricezione di Strzygowski in Italia, vedi BERNABÒ 2003, 100-107; GASBARRI 2015, 231-235. Sulla ricezione di Strzygowski in Europa, cfr. LABRUSSE 2009; per il caso francese, cfr. VAISSÉ 2004; negli Stati Uniti, cfr. WOOD 2017.

³³³ GALASSI 1929, XIV.

³³⁴ GALASSI 1929, XIII.

chiunque si occupi della *querelle* storiografica, e senza entrare in dettagli comparativi anche Galassi si occupa della posizione dell’architettura armena, argomentazione a cui arriva solamente «per meglio rilevare quella vitalità del genio figurativo di Roma»³³⁵. I monumenti armeni anteriori al V secolo «su cui tenta puntellare le sue teorie Strzygowski e di cui mancano esempi visibili» non possono essere considerati come testimonianza di una vera fioritura originale poiché attingono da «prestiti siriaci» e «suggerimenti sassanidi»³³⁶ e sono il riflesso di una commistione tra ellenismo e romanità. Galassi colloca nel VII secolo, in corrispondenza con il periodo iconoclasta, la piena fioritura dell’architettura armena che, a differenza di quella bizantina, manterrà una fedeltà duratura agli elementi costruttivi romani. Mentre Bisanzio si perde nella «ricerca coloristico-decorativa», l’Armenia imbocca tutt’altra strada per mantenere viva la tradizione classica romana. Proprio questo conservatorismo latente che secondo Galassi contraddistingue l’architettura armena, spiegherebbe le similitudini riscontrabili tra le chiese di Ani, Marmašen e K’ut’aisi, e l’architettura romanica. Il comparativismo diventa per Galassi lo strumento utile a circoscrivere i caratteri dell’«italianità», la ‘latinità’ e il ‘romanesimo’ nell’arte medievale, caratteri che trovano la loro espressione più esemplare tra il Trecento e il Seicento in Toscana. Seguendo ancora una volta il ‘richiamo all’ordine’ che era stato sintetizzato appena un anno prima da Soffici, Galassi dimostra qui il suo impegno nel definire il diretto corrispettivo tra la connotazione etnico-religiosa del popolo italiano e le caratteristiche stilistiche della sua arte³³⁷. In particolare l’uso delle ‘colonnine multiple’ è secondo Galassi una delle tracce probanti la romanità insita nell’architettura armena. Questo rapporto univoco e immediato tra la colonna e la romanità, si va a sommare a ‘la volta e la cupola’ che erano state le vere protagoniste della storia dell’architettura romanista di Rivoira, e trova una perfetta contestualizzazione nel dibattito contemporaneo sull’architettura.

Nei primi anni Trenta l’architettura conquista il vertice nel sistema piramidale delle arti e diventa lo strumento di partito prediletto per dimostrare la ‘latinità’ del

³³⁵ GALASSI 1929, 130-136, 305-306 nota 21.

³³⁶ GALASSI 1929, 135.

³³⁷ GALASSI 1929, 263-292.

paese³³⁸; il partito fascista non consegna però delle linee estetiche univoche per un’architettura ufficiale di partito e, pur predicando l’importanza del legame con la tradizione, presiede le inaugurazioni di progetti razionalisti che stavano dando sfogo al più spiccato modernismo radicale. Le cifre del linguaggio stilistico-architettonico scelte dal fascismo come strumento di propaganda sono ancora ambigue: il partito non si espone in modo esplicito e sembra sottoscrivere sia il modernismo, sia la tradizione classicista. Tali ambiguità si consumano nel 1933 in un dibattito pubblico tra Ugo Ojetti, referente del Duce per le questioni artistiche, e Marcello Piacentini, architetto e urbanista ufficiale del regime³³⁹. I motivi del contrasto sono proprio l’arco, la volta e la colonna. Il progetto proposto da Piacentini per l’Università di Roma «nell’ossequio dell’angolo retto e della muraglia» rappresenta per Ojetti una «rinuncia a Roma»³⁴⁰; egli è convinto non si possa parlare di architettura italiana e di architettura fascista in mancanza di quei tre elementi che sono il fondamento, l’inscindibile legame con la tradizione, il simbolo del potere dell’Impero romano e della giustizia da esso garantita a tutti i popoli che hanno gravitato nella sua sfera di potere. Ojetti conclude la lettera affermando che in mancanza di questi elementi identitari, anche l’opera di un architetto e artista fedele al fascismo, quale è Piacentini, può sembrare perfetta per una qualunque città danese. Tanto il modernismo radicale, quanto un troppo moderato classicismo, rappresentano quindi per il critico d’arte una minaccia all’integrità del ruolo dell’architettura contemporanea. Ojetti è convinto dell’esistenza di una precisa linea programmatica da seguire per un’architettura che sia fascista: il legame con la tradizione reso manifesto attraverso l’utilizzo della volta e della colonna. L’architettura fascista di Marcello Piacentini non è costretta in questi stereotipi figurativi.

L’articolo di Ojetti pubblicato su *Pègaso* viene immediatamente riproposto sul quotidiano *La Tribuna*, in vista della pronta risposta di Piacentini; con il suo progetto razionalista per l’Università di Roma, l’architetto non intende rinnegare gli elementi della tradizione classica romana, che Ojetti aveva portato sul banco degli imputati, ma ne osteggia una replica insensata da riproporre «come un’etichetta di pretesa italianità»,

³³⁸ È con il *Rapporto sull’architettura* di Bardi che si stabilisce il primato dell’architettura sulle altre arti come strumento di mediazione della politica fascista e di esaltazione della ‘latinità’, carattere determinante un’architettura mediterranea, BARDI 1932, 99.

³³⁹ OJETTI 1933. Per un’analisi critica del dibattito vedi CANEVARI 2020.

³⁴⁰ OJETTI 1933.

come un vero e proprio «made in Italy»³⁴¹, che si debba apporre obbligatoriamente anche sulle architetture contemporanee in cemento armato. Anche lo scrittore Massimo Bontempelli interverrà nel dibattito³⁴² prendendo le parti di Piacentini per spiegare ad Ojetti che, nonostante la mancanza di quella retorica formale di teorie di archi e colonne, anche l’architettura razionalista è ‘italiana’ ed è ‘fascista’; i progetti approvati e inaugurati da Mussolini stesso, sembravano confermare le posizioni di Piacentini e Bontempelli³⁴³. Il dibattito dava inoltre adito a continuità sul contenzioso tra architetti e critici d’arte iniziato da Giovannoni, sbilanciandosi a favore dei primi.

L’ambiguità nei rapporti tra architettura e fascismo si scioglie progressivamente con la svolta totalitaria del 1936. Dopo la guerra in Etiopia e il conseguente rafforzamento sul fronte interno della popolarità di Mussolini, anche l’architettura si piega al processo di fascistizzazione totale. La svolta non è però razionalista, ma classicista: le previsioni di Ojetti si realizzano e ‘latinità’, ‘romanità’ e fascismo trovano nello stile romano e classico la sintesi ricercata tra un passato e un presente glorioso. Le visite ai siti di Leptis Magna e di Sabratha ispirano la vocazione imperiale di questa nuova fase; la colonna, l’arco, la volta, così come la cupola, vengono ora dichiarati ufficialmente quali garanzia di romanità, tanto da dettare le linee guida dei numerosi bandi indetti tra il 1936 e il 1943, non solo nell’Italia di Piacentini, ma anche nella Germania del suo omologo Albert Speer³⁴⁴. Da Rivoira a Galassi questi elementi architettonici erano stati tradotti quali prova indiscussa di appartenenza alla tradizione latina e su questo assioma era stata costruita l’idea di un’irradiazione della ‘latinità’ – ovvero ‘romanità’ e ‘italianità’ – nell’architettura di tutto il Mediterraneo. Assumendo un’architettura ufficiale e riconoscendone proprio nell’arco, la cupola e la colonna gli elementi architettonici distintivi, la retorica fascista confermava quella teoria romanista valida per l’architettura di tutti i tempi, e quindi anche per quella armena di X e XI secolo. Nei confini del circoscritto interesse da parte della critica italiana per l’architettura armena è stata rilevata infatti una predilezione per l’architettura bagratide, che sembra trovare spiegazione nella

³⁴¹ PIACENTINI 1933, 3.

³⁴² BONTEMPELLI 1933.

³⁴³ Sull’approvazione di Mussolini al razionalismo per tutta la prima metà degli anni Trenta, vedi RIFKIND 2012, 28-44.

³⁴⁴ MALVANO 1988, 184-195; NICOLOSO 2008, quest’ultimo definisce la svolta come un passaggio dall’architettura del ‘durare’ a quella dell’‘osare’.

coincidenza di quei connotati ritenuti propri di un’architettura ideale, pensata per alimentare il mito dell’Impero. La nudezza delle superfici, la semplicità decorativa, l’unitarietà e l’immediata riconoscibilità stilistica, la ripetizione di elementi considerati paradigmi di latinità quali la colonna e l’arco, erano tutti fattori che, come visto, dal 1914 in poi avevano scandito la descrizione dell’architettura armena vista per immagini [figg. 25; 26]. La coincidenza lessicale tra la descrizione dell’architettura bagratide e i caratteri di un’architettura ideale prescelta dal fascismo fanno trapelare ancora più chiaramente quanto lo sguardo rivolto all’Armenia fosse stato compromesso da una quasi costante ricerca di un senso di appartenenza a Roma, di alterità a Bisanzio, e di integrità identitaria propriamente armena. A riprova di questo condizionamento latente si pensi al ruolo marginale riservato fino ad ora alla decorazione figurata. Gli scatti di Lalayan degli esterni della chiesa di Alt‘amar – sebbene non l’unico, l’esempio più impressionante di decorazione architettonica figurata in Armenia – erano stati pubblicati già nel 1914, quando Rivoira aveva definito il complesso apparato decorativo come un ‘capriccio’ delle maestranze; le considerazioni successive sono sporadiche e altrettanto poco lusinghiere. A ben vedere, la retorica romanista professata dal regime votava l’architettura ad una nudezza di masse e condannava il decorativismo in quanto «capriccio del cliente, che l’artista non deve soddisfare»³⁴⁵. La propaganda culturale diffusa, propria del sistema dittoriale, sembra essere talmente capillare da arrivare a condizionare il giudizio, e quindi il lessico utilizzato, nel presentare l’architettura armena al lettore italiano.

Verso la fine degli anni Venti, in alcuni testi critici il binomio romanità e cristianità, viene posto in conflitto con l’ebraismo e il protestantesimo germanico, a loro volta associati ad anti-romanità e orientalismo. Il critico d’arte Pietro d’Achiardi nel 1926 su *Roma. Rivista di studi e di vita romana* additava un «nuovissimo orientalismo anglicano-protestante, giudaico-sionista, e greco-scismatico»³⁴⁶ e un anno dopo Carlo Galassi Peruzzi, il direttore stesso della rivista, conferiva proprio ai protestanti tedeschi un primato di anti-romanità ben più grave di quello degli ebrei, orientali³⁴⁷. A partire dal 1936, all’indomani della stipula dell’asse Roma-Berlino, Piacentini detta il passo in ambito architettonico, convincendo anche Speer della necessità di utilizzare la colonna

³⁴⁵ BARDI 1932, 111.

³⁴⁶ D’ACHIARDI 1926, 13.

³⁴⁷ GALASSI PALUZZI 1927, 444; Galassi Paluzzi e d’Achiardi sono citati in BERNABÒ 2003, 102-103.

per garantire immortalità e universalità alle opere naziste, mentre Hitler indica i prossimi passi politici a Mussolini³⁴⁸. L’Italia e la Germania sono ora alleate e si muovono all’unisono sia in campo politico che architettonico e propagandistico. La propaganda anti-germanica che aveva fino ad ora avuto la meglio in Italia, subì un’inversione di rotta che obbligò la critica a mettere da parte anche il rapporto ostile con Strzygowski³⁴⁹. Mentre il protestantesimo tedesco usciva dall’ombra a cui la storiografia aveva tentato di relegarla, l’ebraismo si inabissava sempre di più. Così come dalle tensioni prebelliche degli anni Dieci era emersa la necessità di specificare la distinzione tra turchi e armeni, negli anni Trenta diventa sempre più urgente la spiegazione della differenza tra ebrei e armeni. Facendo capo al decreto ministeriale tedesco del 3 luglio 1933, nel 1939 viene pubblicato l’opuscolo *Armeni Ariani*. La pubblicazione fa parte della collana *HIM - Historia Imperii Mediterranei* diretta da Lauro Mainardi e dal dichiarato intento propagandistico filo-armeno finalizzato ad un aggiornamento degli schieramenti nello scacchiere geopolitico internazionale, in questa fase storica strettamente correlati ai preconcetti razziali; la connotazione degli armeni come ariani per l’Italia avrebbe significato la legittimazione al supporto di movimenti nazionalisti armeni che potevano minare la Russia e la Turchia, mentre per gli armeni rappresentava una garanzia di salvezza da un nuovo massacro³⁵⁰. Il libello *Armeni Ariani* è una miscellanea di saggi di filologi e orientalisti tedeschi, qui tradotti e talvolta riadattati con l’obiettivo di dimostrare anche al popolo italiano l’appartenenza degli armeni al ceppo etnolinguistico indoeuropeo. Tra gli autori compare anche Josef Strzygowski, autore di un articolo dal titolo «Gli armeni banditori del pensiero critico ariano»; fino ad allora orientalista, anti-italiano e quindi primo nemico della romanità, questa sua inclusione nella raccolta di saggi voluta dalla propaganda fascista diede avvio ad una breve riabilitazione dello studioso ora coinvolto nelle attività propagandistiche della critica italiana. Come già aveva dimostrato la storiografia storico-artistica, l’Armenia era essa stessa Roma, il difensore per eccellenza della cultura armena in Europa di conseguenza era difensore della romanità. In questa parentesi temporale che va dall’allineamento propagandistico tra Mussolini e Hitler, fino alla caduta del fascismo, Rivoira e Strzygowski alimentano la

³⁴⁸ NICOLOSO 2008, 245-250.

³⁴⁹ Emblematiche sono le omissioni di Tietze alla voce enciclopedica su Strzygowski, vedi *supra* p. 79.

³⁵⁰ Per un approfondimento su HIM, vedi MANOUKIAN 2014, 77-90; RICCIONI 2018.

medesima propaganda. A distanza di un ventennio circa dal ‘Grande Male’, l'affinità etnica, culturale e religiosa tra Roma e l'Armenia torna in Italia come necessità politica e l'architettura, arte prediletta dai due dittatori, ricopre un ruolo importante nella comunicazione di tali affinità:

Il riconoscimento dell'architettura armena come architettura indoeuropea, rappresenta una posizione chiave, per conquistare la vera e sola concezione di essa.³⁵¹

4. Roma, Bisanzio e l'Armenia: una topografia teoretica ufficiale

Negli anni Trenta in Francia l'arte bizantina riscuote un interesse che supera definitivamente i confini della critica accademica, per raggiungere il grande pubblico di Parigi con l'*Exposition internationale d'art byzantin* del 1931 [fig. 27]. Gli oggetti d'arte esposti attirano l'interesse degli artisti contemporanei che vedono in Bisanzio un Oriente inatteso, poiché altro rispetto alle forme dell'arte islamica, portatore della tradizione ellenistica, ma pur sempre dislocato ad Oriente. Il concetto strzygowskiano di una Bisanzio orientale era stato diffuso in Francia a partire dal 1926, quando Georges Duthuit aveva pubblicato *Byzance et l'art du XII^e siècle*; veniva ora riproposto in mostra, senza però prevedere il coinvolgimento dello studioso austriaco, apertamente condannato dalla critica francese per le sue teorie nazional-socialiste³⁵². La critica italiana giustificò la propria partecipazione all'evento, presentandolo come un'occasione di collocazione dell'arte ravennate in un campo di studi che stava riscotendo un sempre maggior interesse a livello internazionale, ma che pareva essere più una ‘moda’ che non una vera e propria ‘arte’³⁵³; di fatto l'esposizione venne recepita dai più come l'ennesimo attacco alla romanità. Per l'appunto, presumibilmente verso la fine degli anni Trenta, Sergio Bettini elaborerà il progetto di realizzare una mostra di arte bizantina che doveva avere il compito di invertire la tendenza della mostra parigina; se durante l'*Exposition*, Bisanzio era stata presentata come la vera dominatrice del Mediterraneo e antitetica a Roma, attraverso un nuovo progetto espositivo tutto italiano, Bettini voleva mostrare un'Italia intera nel ruolo di fonte per l'arte di Bisanzio e vera custode del suo patrimonio. Il progetto, rimasto su

³⁵¹ STRZYGOWSKI 1939, 76.

³⁵² Cfr. LABRUSSE 2007; LABRUSSE 2018.

³⁵³ BARTOCCINI 1931, 141; cfr. inoltre COLASANTI 1931; CECCHELLI 1931.

carta³⁵⁴, prevedeva che la mostra sarebbe stata ospitata a Ravenna presso il Convento dei Francescani, ma che sarebbe stata pensata quale sezione dislocata dell'E42. Le remore più pesanti espresse da parte di Bettini riguardo l'esposizione del 1931 andranno però agli studiosi italiani che accettarono la narrativa imposta dai francesi e la sostennero³⁵⁵. Renato Bartoccini, archeologo protagonista delle missioni coloniali che caratterizzarono il ventennio fascista³⁵⁶, recensendo la mostra parigina valutò positivamente il fatto che tra le sale non si cogliesse alcuno sbilanciamento tra orientalisti e romanisti, d'altra parte doveva essere chiaro a tutti che

Armeni, persiani, cinesi, e chi più ne ha più ne metta, con la buona pace di alcuni illustri studiosi, non si sono mai sognati di influenzarci con i loro canoni artistici, né Roma o chi per lei avevano bisogno d'andarsi a ispirare al di là dei deserti asiatici.³⁵⁷

Da ricordare è però la voce fuori dal coro di Arduino Colasanti che su *L'illustrazione italiana* propone un'entusiasta presentazione della mostra, che ha finalmente restituito un'immagine completa di

codesta arte raffinata e sapiente [che] per dieci secoli ha espresso con una inesauribile varietà di linguaggio le idee, le tendenze, le aspirazioni di tanti popoli diversi per origine e sentimento.³⁵⁸

Un'immagine dell'arte di Bisanzio che è arrivata distorta in Italia poiché letta attraverso «il preconcetto naturalistico e razionale che ha ispirato tutta la critica, dal Trecento ai giorni nostri»³⁵⁹. Colasanti loda anche la capacità dell'esposizione di rappresentare l'ampiezza geografica dei popoli che si sono espressi attraverso quest'arte,

³⁵⁴ Le premesse e gli obiettivi di tale progetto espositivo sono in: Fascicolo 24, Archivio Fototeca S. Bettini, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari di Venezia.

³⁵⁵ «Purtroppo l'atteggiamento della maggioranza degli studiosi italiani parve, non soltanto accettare codesta visuale abilmente insinuata, ma approvarla e sostenerla. Accettata l'antitesi Bisanzio-Roma e l'altra più vicina nel tempo Bisanzio-Italia parve anzi 'razionalistico' evitare ogni studio dell'arte bizantina.» (Fascicolo 24, foglio 2, Archivio Fototeca S. Bettini, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari di Venezia).

³⁵⁶ RINALDI TUFI 1988, voce "Bartoccini, Renato".

³⁵⁷ BARTOCCINI 1931, 140.

³⁵⁸ COLASANTI 1931, 972. Già in *L'arte bizantina in Italia*, Colasanti aveva dimostrato una lucida lettura del dibattito sulla questione bizantina; vedi *supra* nota 299.

³⁵⁹ COLASANTI 1931, 971.

e l'importanza dell'occasione creatasi che ha permesso di mostrare al pubblico materiale inedito come quello riguardante la Georgia e l'Armenia³⁶⁰.

L'esposizione coprì un raggio geografico molto ampio e raggiunse anche l'architettura medievale armena e georgiana, portate in mostra attraverso le fotografie di Ekvtime Taqaishvili e Jurgis Baltrušaitis³⁶¹. Quest'ultimo aveva infatti da poco pubblicato *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*³⁶², corredata di numerose fotografie scattate di suo pugno durante il viaggio di studio nel Caucaso; nella sua ricerca dei principi fondanti la plastica medievale, Baltrušaitis era giunto fino ai confini orientali dell'Europa e aveva rivolto il suo obiettivo verso le decorazioni architettoniche, figurate e geometriche, che avrebbe studiato applicando un metodo formalista e comparativo. Lo studioso lituano è infatti allievo di Henri Focillon, il fondatore della cosiddetta nuova Scuola formalista francese³⁶³, ‘nuova’ poiché ereditava più o meno direttamente la tradizione purovisibilista e formalista nata a Vienna con Konrad Fiedler, Heinrich Wölfflin, nonché alcune teorie di Riegl. Con il celebre *Vie des formes*, Focillon introduce nell'estetica francese la ricerca delle leggi che dominano la struttura dell'opera d'arte: l'oggetto estetico è un'esperienza concreta e autonoma, frutto della commistione di tecnica, spirito e materia, ed è prodotto dalla mano di un artista anonimo, che è mero strumento. Il razionalismo di fondo che domina la nuova estetica francese ha per oggetto un'opera d'arte che si autodetermina nello spazio e che è essa stessa fautrice di continue

³⁶⁰ «Assai scarsamente noti, attraverso le poco abbordabili pubblicazioni di M. E. Takaïchvili e di M. J. Baltrušaitis, sono i monumenti dell'Armenia e della Georgia, della valle di Tortsum, in cui tutti gli edifici sono attualmente distrutti o inaccessibili, alle regioni di Tchorok, di Akholtzis, di Alkhalaki e di Adagan, da Nicorzminda a Ghelat e a Best-Oubani, da Martvili a Djoulfa (frontiera persiana). è pertanto di straordinaria importanza trovarne qui riunita tutta la collezione delle fotografie, moltissime delle quali ancora inedite...» (COLASANTI 1931, 972).

³⁶¹ *Exposition internationale d'art byzantin* 1931, 186. L'archeologo georgiano Ekvtime Taqaishvili fu responsabile della supervisione del ‘Tesoro nazionale georgiano’ durante il periodo di espatrio in Francia. Nel 1921, temendo la sottrazione forzata della collezione nazionale da parte dell'Armata Rossa ormai alle porte di Tbilisi, il governo georgiano decise di espatriare in Francia le 39 scatole contenenti il Tesoro. Taqaishvili visse a Parigi garantendo una stretta supervisione del Tesoro, che nel 1945 tornò in patria con lui senza subire dispersioni. Sulla vicenda vedi FILIPOVÁ 2018, che a sua volta si rifà a AMIRANAŠVILI 1968. Nell'aprile del 1920 al Pavillon Marsan del Musée du Louvre erano stati esposti gli acquerelli del pittore Fetvadjian, di fatto era stata la prima mostra sull'architettura medievale armena; nel 1921 gli acquerelli saranno al Victorian and Albert Museum di Londra. Cfr. FETVADJIAN 1920; LETHABY – FETVADJIAN 1921.

³⁶² BALTRUŠAITIS 1929.

³⁶³ Sul dibattito su questa definizione del metodo adottato da Focillon e dei suoi allievi, vedi CASTELNUOVO 2002, 14 nota 11.

rigenerazioni e variazioni indagate indipendentemente dallo studio del contesto sociale e storico in cui l'opera d'arte vive³⁶⁴. Se ad un certo punto Focillon, al fine di poter condurre un proprio studio di quella che Castelnuovo definisce «morfologia genetica»³⁶⁵, si scontra con l'esigenza dello studio del contesto sociale e spirituale entro cui la forma nasce, Baltrušaitis invece, una volta fatta propria l'estetica razionalista francese, manterrà una posizione più estrema rispetto al maestro, costruendo le sue «genealogie delle forme» su basi meramente concrete, basate cioè sui soli dati visivi e tattili³⁶⁶. L'interesse per il metodo formalista si costituisce solo ora, proprio nei primi anni Trenta, *ex novo* in Francia; la Scuola di Vienna non aveva goduto di una ricezione immediata e, mentre le pubblicazioni di Strzygowski erano state oggetto di lunghi dibattiti, scarso era stato l'interesse nei confronti delle teorie di Riegl. Ora la critica francese, e con essa lo stesso Focillon, condannavano definitivamente la faziosità nazista di Strzygowski e tornavano a guardare al metodo formalista inaugurato proprio da Riegl³⁶⁷.

Anche in Italia la ricezione della Scuola di Vienna fu molto lenta e a darle l'impulso decisivo fu Sergio Bettini³⁶⁸ (1905-1986) che nel 1930, appena dopo la laurea all'Università di Padova, trascorse un breve soggiorno a Innsbruck, da dove, rimasto deluso dall'incontro con Strzygowski si sposterà a Vienna per guardare alla «serietà della scuola fondata da Wickhoff»³⁶⁹. Questa fiera adesione alla Scuola di Vienna, che all'epoca del viaggio di Bettini in Austria si avviava ormai al tramonto, verrà ribadita più volte nei suoi scritti pubblici e privati. Lo studioso svolgerà un ruolo importantissimo nella diffusione in Italia delle metodologie sperimentate già all'inizio del XX secolo nel

³⁶⁴ FOCILLON (1934) 2002; MAZZOCUT-MIS 1998.

³⁶⁵ CASTELNUOVO 2002, XV.

³⁶⁶ Cfr. MAZZOCUT-MIS 1998, 96-97; CASTELNUOVO 2002; CHEVRIER 2006, 155.

³⁶⁷ Sulla ricezione della Scuola di Vienna in Francia tra 1900-1940, vedi SPIESER 2018. Nella lettera inviata da Focillon a Strzygowski nel luglio del 1934, si legge: «On voit où peut conduire le mythe de la pureté aryenne, du génie nordique prévoyant, non conformiste et vertueux. Je crois que la dignité de nos études nous interdit ce chemin» (VAISSE 2004, 78).

³⁶⁸ La personalità di Bettini è stata ampiamente studiata sia da un punto di vista biografico, che critico; per l'economia del mio *excursus* storiografico mi limito quindi a citare gli studi utili a decifrare i riferimenti metodologici degli anni Trenta. Si tornerà più avanti su Bettini, perché attivo nel dibattito sui sistemi voltati tra Oriente e Occidente.

³⁶⁹ DORIGO 1999, 30. Dorigo riporta la seguente notazione tratta dai documenti dell'Archivio Fototeca S. Bettini, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari di Venezia: «Le teorie strzygowskiane esercitarono anche su di me la loro attrazione: e nelle vacanze fui per breve tempo a contatto con lo Strzygowski a Innsbruck. Ma questa presa di contatto [...] non fu per me molto fruttuoso ed ebbe l'effetto impreveduto di condurmi a Vienna» (1999, 28 nota 4).

resto d’Europa, con una speciale attenzione proprio all’approccio formalista: sarà il primo a curare e tradurre *Spätrömanische Kunstindustrie* di Riegl e ad interessarsi e diffondere il pensiero di Henri Focillon. Barral i Altet ha messo in luce il ruolo di Bettini quale propulsore delle teorie focilliane in Italia e ha anche ipotizzato che l’inasprirsi del rifiuto delle teorie di Strzygowski da parte di Bettini possa essere ricondotto proprio ad un allineamento a Focillon³⁷⁰. Negli anni Trenta, prima della maturazione delle sue riflessioni sul tardoantico, Bettini si trova in equilibrio tra: un romanismo di fondo maturato sulla scorta di Giovannoni e della retorica del ventennio fascista³⁷¹, e peraltro non discordante con la sopravvalutazione della componente romana della Scuola di Vienna; l’interesse per «uno strumento così snodato e ricco di raffinati congegni come Focillon ci offre»³⁷² e un latente fascino per una geografia aperta agli scambi artistici tra Oriente e Occidente introdotta da Strzygowski³⁷³.

Questo momento del percorso di Bettini, definito ‘genetico’ da Dorigo, corrisponde al periodo di redazione dei volumetti *NEMI – Novissima encyclopedie monografica illustrata* (1937-1939), che costituiranno un’unica collana dedicata alle arti della civiltà bizantina. Il primo di questi volumetti è *L’architettura bizantina*, uscito nel giugno del 1937. Bettini dedica le prime pagine ad una rilettura delle tappe fondamentali intercorse tra l’architettura classica e quella cristiana; la Bisanzio giustinianea è il momento in cui si raggiunge un equilibrio a seguito dei secoli di inquietudine postclassica segnati da una continua tensione tra «dilatare dapprima, e poi infrangere gli schemi

³⁷⁰ BARRAL I ALTET 2011, 29-35. La prima edizione italiana di *Spätrömanische Kunstindustrie* (1901), venne curata da Bettini e edita da Sansoni nel 1953 con il titolo *Industria artistica tardoromana*; la prima edizione italiana di *Vie de formes* (1934) fu curata anch’essa da Bettini e edita da Le tre Venezie nel 1945 con il titolo *Vita delle forme*; nell’edizione Einaudi del 2002 la traduzione è ancora quella di Bettini. Sulla distanza di Bettini dall’orientalismo di Strzygowski, cfr. VALENZANO 2007; QUINTAVALLE 2014.

³⁷¹ DORIGO 1999, 28; BERNABÒ 2003, 146-148; BERNABEI 2011, 285-289. Si ricordi inoltre l’intenzione di Bettini di realizzare una mostra di arte Bizantina come sezione dell’E42, l’“Olimpiade delle Civiltà”, che avrebbe legittimato l’azione imperiale italiana nel Levante e riconosciuto l’apporto italiano allo sviluppo delle culture orientali. A questo proposito vedi il fascicolo 24, Archivio Fototeca S. Bettini, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca’ Foscari di Venezia.

³⁷² BETTINI 2020a, 26.

³⁷³ DORIGO 1999, 28; «Ma è pur vero che su di lui molto incisero le teorie del vecchio maestro viennese sul rapporto tra Oriente e Occidente, soprattutto in merito agli scambi con le aree provinciali dell’Impero bizantino, la Siria, l’Egitto, la Cappadocia, e le sue ricerche sulle origini dell’architettura cristiana non furono esenti dall’influsso del pensiero di Strzygowski, nei suoi aspetti meno inquinati dall’ideologia» (BARRAL I ALTET 2011, 35-36).

classici»³⁷⁴. Secondo Bettini, il gioco di contrasti creatosi vedeva da un lato l'architettura greca, scultorea, non vissuta ma contemplata, dall'altro lato l'architettura romana, tecnica, basata sulla risoluzione di problemi spaziali. Fu a Costantinopoli nel VI secolo, allorquando vita religiosa e vita politica imperiale si trovarono a convivere anche in termini spaziali, che si realizzò l'equilibrio tra queste due tendenze. Segue una breve descrizione delle tipologie architettoniche più importanti dell'epoca paleocristiana, il sistema basilicale e quello a pianta centrale, la cui ‘evoluzione delle forme’ viene equamente spartita tra le soluzioni romane e quelle delle province orientali. Italia, Grecia, Siria, Palestina, Egitto e Asia Minore costituiscono il panorama entro cui si evolvono queste prime forme cristiane, fino ad arrivare all'equilibrio della Costantinopoli giustinianea. Nascosto al fondo di *L'architettura bizantina*, l'indice restituisce delle importanti informazioni meta-testuali che non sono immediatamente desumibili nel corpo del testo: il primo capitolo “L'architettura paleocristiana” è suddiviso in due sotto-sezioni “Evoluzione delle forme: basiliche, piante accentrate”, titolo che sembra ammiccare proprio al metodo formalista di Focillon, e “I principali centri di evoluzione tecnica” che apre invece alla geografia strzygowskiana, spaziando verso Est e non limitando il contesto italiano alla sola Roma.

Un paragrafo a parte merita l'architettura armena, che non rientra né nel novero delle regioni in cui avvengono le sperimentazioni paleocristiane, né tra le province bizantine che adotteranno la formula costantinopolitana per proseguirne la sperimentazione ed elaborare soluzioni ibride di difficile classificazione. Collocata tra la Costantinopoli giustinianea e l'architettura bizantina delle province dopo il VI secolo, l'architettura armena ha avuto quindi uno sviluppo parallelo a quella di Costantinopoli, ma «più rapido e più organico», che gli permette di maturare «un suo spirito singolare di severità, d'interezza, di chiarezza plastica, ignoto a Costantinopoli»³⁷⁵. I precedenti paleocristiani e le tipologie architettoniche passate in rassegna valgono quali fonti sia per Bisanzio sia per l'Armenia, che sviluppano poi processi evolutivi differenti prendendo posto ai «due vertici tra cui si tese la polarità dell'arte delle province»³⁷⁶. La differenza sostanziale tra le due culture architettoniche, secondo Bettini, risiede nel trattamento della

³⁷⁴ BETTINI 1937, 6. Sull'attività di Bettini negli anni Trenta, vedi AGAZZI 2011, 51-58.

³⁷⁵ BETTINI 1937, 32-33.

³⁷⁶ BETTINI 1937, 33

spazialità: mentre l'architettura bizantina è intenta a frammentare l'unità spaziale, quella armena sfrutta le membrature per creare degli ambienti nettamente distinti ma legati da un rapporto organico. Questa caratteristica determina l'irriducibile distanza tra l'architettura bizantina e quella armena e la palpabile affinità tra quest'ultima e il romanico; un'affinità che non esaurisce però la differenza sostanziale tra l'Oriente, a cui l'Armenia appartiene, e l'Occidente: «Oriente come tendenza a risolvere l'arte in contemplazione, in antitesi con l'Occidente, che tende a risolverla in azione»³⁷⁷. Osservando le chiese armene attraverso le fotografie di Strzygowski, ciò che più attrae Bettini è la collaborazione di masse, superfici, decorazioni e membrature per un risultato finale rigoroso in termini stereometrici. Non a caso Bettini utilizza in più occasioni l'aggettivo 'organica' per definire l'architettura armena: già negli anni Trenta egli sembra guardare all'architettura attraverso lo «strumento preziosissimo» del formalismo e i principi dell'architettura organica di Franck Lloyd Wright³⁷⁸. Secondo la descrizione che ne fa Bettini, la giustapposizione di geometrie spaziali, disegnate da masse murarie nude e linee taglienti, stabilisce un equilibrio che conferisce all'architettura armena un'armonia spirituale, un'assolutezza ideale che svincola il perfetto equilibrio quantitativo dal contenuto, garantendo una coerenza intrinseca assoluta. Volendo ricercare nell'architettura armena un modello di architettura organica, sempre secondo lo studioso, si dovrebbe riscontrare però tanto una coerenza intrinseca stabile in senso assoluto, quanto un dialogo delle masse spaziali con le contingenze estrinseche legate alla vita dell'uomo; l'architettura armena manca di questa dialettica tra spazio e tempo³⁷⁹: il legame con Roma e con l'architettura iranica possono essere registrate, secondo Bettini, come delle «pacate constatazioni, prive di spunti dialettici»³⁸⁰. Tornando al confronto con l'Occidente,

³⁷⁷ BETTINI 1937, 34. Questa distinzione è la medesima che caratterizza la sostanziale differenza tra architettura romana e greca, secondo Bettini: «La première de ces visions vent recréer sous nos yeux un monde de formes encadré par le châssis d'un espace rationalisé – c'est à dire géométrisé, car évidemment irrational espace-nature aux lois de la raison; la seconde a, essentiellement, besoin de donner des points d'appui à la contemplation, et par conséquent elle tend à réduire l'image figurative entière à une surface» (Fascicolo 9, foglio 7, Archivio Fototeca S. Bettini, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari di Venezia).

³⁷⁸ BETTINI 2020b.

³⁷⁹ 'Lo spazio' e 'il tempo' non sono intese dall'autore come categorie dell'oggetto, ma come «poli dell'interrelazione in cui si esaurisce la 'logica' di ogni opera d'arte» (BETTINI 1953, 20).

³⁸⁰ BETTINI 1937, 33. In antitesi con ciò che l'autore constata per il caso armeno: «l'assolutezza è tuttavia ideale: nel fatto il mondo delle forme, delle sue concrete determinazioni, soggiace a situazioni che lo condizionano: ed è nell'esame di tali situazioni appunto, che risiede, per noi, il contributo più efficace e più

Bettini conclude quindi che l'equilibrio intrinseco nel rapporto tra le masse è simile, ma se il romanico riesce nella sua dialettica con i fattori estrinseci, al contrario l'architettura armena raggiunge un'«astratta sublime cristallografia architettonica»³⁸¹ che la vede totalmente avulsa da qualsiasi rapporto con la sfera temporale dell'agire umano. L'«impressionante affinità con i moduli romanici e protogotici»³⁸² che rileva Bettini è quindi motivata da questa simile tensione estatica puramente quantitativa che si esaurisce però sul piano contemplativo, senza possibilità di riscontrare ulteriori analogie sul piano contenutistico. Nella ricerca di una dialettica tra fattori estrinseci e caratteri formali intrinseci leggiamo l'assimilazione della lezione di Riegl e di Focillon, mentre nella considerazione dell'architettura non come monumento da contemplare ma, pur nella sua perfezione assoluta, come spazio aperto ad un *continuum* con l'esterno soggetto al flusso del tempo, si intravede lo studio delle più aggiornate teorie architettoniche introdotte proprio in questi anni da Wright. Bettini conclude definendo l'armonia composta dal gioco di masse, superfici e linee delle chiese armene come il risultato di un'arte spirituale che esprime nei suoi rapporti un risultato purissimo «come una musica di Bach»³⁸³, che proprio Wright definirà come uno dei più grandi architetti che egli abbia mai conosciuto³⁸⁴.

Guardando indietro agli autori presi in esame, due sono le posizioni che sono state allocate all'Armenia nel suo rapporto con Roma e con Bisanzio. Per pochissimi autori l'Armenia è, sia in termini geografici che teoretici, prossima a Bisanzio e ad essa legata da un rapporto di discendenza che la obbliga ad un netto antagonismo a Roma; per i più

valido dell'analisi di Focillon. Si tratta, certo, di limiti; ma di limiti dialettici, che divengono essi stessi incentivi, meglio, qualificazioni formali» (BETTINI 2020a, 24-25).

³⁸¹ BETTINI 1937, 37. Mi pare plausibile supporre che il riferimento al cristallo per definire il perfetto equilibrio di masse, superfici e linee dell'architettura armena, nasca proprio qui con Bettini. Come ben esposto in RUFFILLI 2018, la metafora diverrà poi celebre attraverso il più famoso titolo di un articolo uscito sul *Corriere della Sera*, BRANDI 1968. Al riferimento a Riegl proposto da Ruffilli, perfettamente utile per spiegarne l'utilizzo – più ancora che da parte di Brandi – da parte di Bettini, mi sembra interessante aggiungere il ricorrente riferimento alla chiesa gotica come esempio di ‘Cattedrale di cristallo’ da parte dei teorici dell'architettura espressionista tedesca, vedi FAGIOLO 1974. «L'idea espressionistica della *edificazione* della cattedrale di cristallo corrisponde, come nell'opus massonico, alla *autoedificazione* dell'uomo stesso ‘nel profondo dell'anima’ a alla identificazione con l’‘anima del popolo’» (FAGIOLO 2006, 316). Tra gli esempi di architetturastellare l'autore propone anche la pianta della cosiddetta Chiesa del Pastore di Ani (Hovui Ekełec'i), FAGIOLO 2006, 351, fig. 108; a sua volta tratta da KATCHATRIAN 1952.

³⁸² BETTINI 1937, 36-37.

³⁸³ BETTINI 1937, 37.

³⁸⁴ WRIGHT 1939, 96.

è invece, tanto vicina a Bisanzio da un punto di vista topografico, quanto più distante da essa da un punto di vista teoretico e, nonostante la lontananza geografica, è sempre legata da un rapporto di parentela a Roma. Il paragrafo che Bettini dedica all'Armenia asseconde questa seconda dislocazione teoretica in cui, soprattutto dal 1936 in poi, si identifica anche lo sforzo propagandistico verso cui il regime muove; il regime intende ora promuovere un processo di riabilitazione della cultura armena, che risulta, da un lato indipendente dalla tanto discussa Bisanzio, cara alla storiografia francese poiché custode della continuità ellenistica, e dall'altro lato in relazione con Roma nelle sue evidenti tracce di latinità, che competono a testimoniare l'espansione e la gloria imperiale romana.

Nel 1939 Vincenzo Golzio pubblica il volume *Architettura bizantina e romanica*; l'intento è quello di dimostrare la continuità intercorsa tra l'arte romana e quella rinascimentale, per provare l'esistenza di uno spirito del popolo che percorre i tempi e lega in modo indissolubile tutti gli stili che intercorrono tra i due estremi cronologici. Seppur nella sua unità, questo ‘spirito del popolo’, subisce anche biforazioni; e questo è il caso dell'architettura bizantina e di quella romanica: «la prima elabora gli elementi romani in modo da renderli suscettibili di nuovi sviluppi, e la seconda li tramanda al Rinascimento»³⁸⁵. L'architettura bizantina diventa il dichiarato espediente per entrare nel merito della questione aperta sulle origini dell'architettura cristiana nel suo insieme. Golzio si limita principalmente a riportare le informazioni date e a riassumere le teorie di Strzygowski, Dalton, Diehl e Rivoira, riferendo nel dettaglio soprattutto le controtendenze in corso tra gli studiosi³⁸⁶.

Inevitabilmente l'Armenia viene coinvolta nel flusso del discorso quale ‘protetta’ di Strzygowski e l'autore timidamente esprime il proprio dubbio riguardo la possibilità che siano stati gli architetti armeni ad ‘influenzare’ l'architettura della capitale bizantina. Assimilata la lezione francese, che alla domanda ‘Oriente o Bisanzio?’ sceglieva la seconda ponendosi in antitesi con Strzygowski, anche Golzio è persuaso della centralità di Bisanzio che avrebbe quindi dato i natali all'architettura armena, i cui primi esempi degni di nota sarebbero infatti da datarsi al VI secolo³⁸⁷. Se tra Oriente e Bisanzio la scelta

³⁸⁵ GOLZIO 1939, “Premessa”.

³⁸⁶ Principalmente fa riferimento a: STRZYGOWSKI 1918; DALTON 1925; DIEHL 1926; RIVOIRA 1914. Il caso di Golzio è esemplificativo di come Strzygowski raramente venisse letto di prima mano; anche quando l'autore riassume le teorie di Strzygowski, il riferimento bibliografico è sempre a Dalton.

³⁸⁷ GOLZIO 1939, 59-60.

ricade su quest'ultima, tra Roma e Bisanzio il primato della capitale italiana è indiscutibile. La posizione dell'autore rispetto alle teorie di Strzygowski è molto vicina a quella espressa da Dalton in *East Christian Art*, mentre il rapporto tra l'architettura romanica e quella bizantina viene ripercorso attraverso una fedele rilettura di Rivoira; in questo contesto l'Armenia viene brevemente citata ancora una volta per riconfermare gli «indubbi rapporti di somiglianza» tra le pareti esterne della cattedrale di Ani e quella di Pisa, asseriti da Strzygowski, e qui «indiscutibilmente» accettati anche da Golzio, nel più ampio quadro dei rapporti tra l'architettura romanica peninsulare e quella bizantina³⁸⁸ [fig. 28]. La persistenza di questa narrazione che vuole un rapporto diretto tra romanico toscano e architettura bagratide è ancor più interessante se si nota il persistere di un'altra narrazione che vuole proprio il romanico toscano quale anello di collegamento tra l'architettura romana e quella del Rinascimento:

Ed è proprio in Toscana che sorgono monumenti medievali, i quali servono da tratto di unione tra l'antichità e la Rinascenza, fatto che corrisponde pienamente alla funzione svolta dalla Toscana nella storia dello spirito italiano.³⁸⁹

Architettura bizantina e romanica, seppur nella sua natura meramente compilativa, sarebbe stato in perfetta sintonia con l'ideale fascista di topografia teoretica imposta a Roma, Bisanzio e l'Armenia fino alla svolta del 1936, mentre non risulta aggiornato rispetto all'apertura promossa nei confronti della cultura armena e alla moderazione dovuta nei confronti dello studioso austriaco all'indomani di quella data. L'ufficialità del legame tra Roma e l'Armenia imponeva anche una rivalutazione della questione Oriente o Roma, nel solco di quanto già sostenuto da Giuseppe Galassi. Una nutrita testimonianza di quella che era la considerazione del rapporto tra Oriente e Occidente in Italia in questi anni, successivi alla svolta filo-germanica del 1936, ci è dato dagli *Atti del IV Congresso Nazionale di Studi Romani*. L'appuntamento annuale del Congresso, indetto per la prima volta nel 1929, voleva essere un momento di aggiornamento sulle tendenze assunte dagli studi umanistici nella cornice dell'Italia fascista; l'intento dichiarato era di celebrare una Roma universale e nello stesso tempo unita³⁹⁰. I contributi del quarto Congresso furono vincolati ad una tematica specifica: “I

³⁸⁸ GOLZIO 1939, 60, 135.

³⁸⁹ GOLZIO 1939, 227.

³⁹⁰ GALASSI PALUZZI 1938a, 3-9: 8.

rapporti intercorsi nei secoli tra Oriente e Occidente". Già nel 1929 Cecchelli aveva dedicato un articolo alla questione puntando il dito verso Strzygowski e Dmitrij Ajnalov, quali fautori di quella narrativa che a partire dai primi anni del Novecento aveva costretto Roma all'ombra dell'Oriente. Ajnalov aveva preceduto di poco Strzygowski nel rivendicare la centralità dell'arte ellenistica nella formazione di quella cristiana, ma la critica italiana non recepì il suo fondamentale contributo al dibattito, tant'è che viene citato qui per la prima volta e in modo estremamente sbrigativo³⁹¹. Nel 1929 Cecchelli asserisce l'inconsistenza dell'antagonismo tra Roma e l'Oriente: un'arte d'Oriente esiste e si è sviluppata parallelamente a quella d'Occidente, ma è l'arte romana universale ad aver posto le basi dell'arte cristiana³⁹². Tali rimangono le premesse per la quarta edizione del Congresso; Antonio Muñoz e il Presidente dell'Istituto di Studi Romani, Carlo Galassi Paluzzi, nelle loro prolusioni dichiarano una prosecuzione di quella trasformazione da antitesi a binomio tra Roma e l'Oriente. L'invito è ad una nuova «intesa con l'Oriente»³⁹³ che sani i dissidi pregressi; la richiesta giunge al comparto scientifico da parte direttamente del Re d'Italia, del Pontefice e del Duce³⁹⁴. L'Armenia è parte di quell'Oriente con cui è necessario ristabilire un'intesa, senza però ribaltare il rapporto gerarchico esistente con Roma. Non sembra essere casuale il fatto che proprio negli *Atti* del 1936 vengano per la prima volta inclusi anche contributi riguardanti i rapporti intercorsi tra Roma e l'Armenia in epoca medievale³⁹⁵.

Nello stesso 1939 in cui Golzio dava alle stampe *Architettura bizantina e romanica*, sulla rivista *Bazmavep* Giuseppe Frasson pubblica l'articolo "L'Architettura armena e quella di Bisanzio". L'articolo mette in evidenza due criticità principali che hanno inquinato il discorso sull'architettura di queste due civiltà: la superficialità con cui è stata trattata la complessità della società sviluppatasi attorno a Costantinopoli e la considerazione dell'architettura armena quale uno dei molti elementi posti alla periferia di una civiltà bizantina monolitica. Alla luce di queste criticità, Frasson sostiene la

³⁹¹ Cecchelli probabilmente si riferisce in particolare a *L'Origine ellenistica dell'arte bizantina*, la cui prima edizione fu edita in russo tra il 1900-1901 (AJNALOV 1900); seguì un riassunto in tedesco in WULFF 1903. La prima traduzione inglese del testo integrale è del 1961. Per il rapporto tra Ajnalov e Strzygowski, vedi MANGO 1961.

³⁹² CECCHELLI 1929.

³⁹³ GALASSI PALUZZI 1938b, 59.

³⁹⁴ GALASSI PALUZZI 1938b; MUÑOZ 1938.

³⁹⁵ HATZUNI 1938; YERETZIAN 1938.

necessità di considerare l’architettura armena e quella bizantina di Costantinopoli separatamente per definirne i caratteri, e solo in un secondo momento accostarle e per ciascuna «ricavare la storia»; così facendo si dovrebbe scongiurare inoltre la tendenza della critica a collocare le tappe di sviluppo dei rispettivi stili all’interno di un’unica rigida scansione cronologica che impone la costruzione di rapporti di reciprocità forzati. Dimostrando un’inedita lucidità, Frasson riconosce la densità e l’importanza delle informazioni raccolte in *Die Baukunst* e, pur prendendo le distanze dalle forzature ideologiche disseminate nel testo, non demonizza a priori il contributo di Strzygowski. La riflessione sull’errore diffuso di adottare una successione cronologica univoca come criterio di analisi delle architetture, gli permette di mettere in dubbio l’esistenza di uno ‘spirito nazionale di un popolo’ che si sposta nello spazio e sopravvive nel tempo; ciascuna civiltà ha dato e ha ricevuto reciprocamente in campo architettonico e in Armenia, a Costantinopoli così come a Roma, l’architettura ha espresso, non tanto lo spirito nazionale del popolo, quanto più la «volontaria esplicazione della potenza di un Impero»³⁹⁶. La conclusione di Frasson è che ci sia ancora molto da lavorare prima di poter dare un giudizio univoco sull’architettura armena: il panorama è complesso, e gli storici devono considerare i reciproci rapporti con Bisanzio, la Siria, la Cappadocia e Roma. L’articolo non confuta i due assiomi che in questo momento premono alla propaganda di partito: la cultura armena è indipendente da Bisanzio ed è una lontana parente di Roma. Considerando in modo bilanciato gli ancora incerti contributi di Rivoira e Millet, il moderato orientalismo di Diehl, e l’Armenia di Strzygowski, l’autore apre alla ricercata «nuova intesa» con l’Oriente, esprime entusiasmo per il riabilitato studioso austriaco e conferma il ruolo, perlopiù politico, avuto dall’Impero Romano nell’«assimilare, sviluppare e propagare» l’architettura dei popoli assoggettati.

Frasson disegna quindi una topografia teoretica molto vicina a quella ricercata dal regime, che di conseguenza fa proprio l’articolo e lo ripubblica lo stesso anno nella collana *HIM – Historia Imperii Mediterranei*³⁹⁷, a fianco di *Armeni Ariani*.

Nel 1941 un lettore anonimo, più probabilmente uno storico, acquista una copia di *Architettura bizantina e romanica* di Vincenzo Golzio, e con una penna nera annota a

³⁹⁶ FRASSON 1939a, 235.

³⁹⁷ FRASSON 1939b.

margine del testo stampato il proprio disappunto nei confronti del miope romanocentrismo dell'autore [fig. 29]; talvolta lo fa con dei semplici segni grafici, talaltra trascrivendo a parole il proprio stupore per un infondato antagonismo nei confronti di Bisanzio³⁹⁸. L'autore curiosamente non firma, ma data, i suoi appunti, che alla luce del lungo e intenso dibattito tra Roma e l'Oriente acquisiscono un valore specifico: il regime stava per crollare e con esso sarebbe venuta meno quella propaganda diffusa che aveva indirizzato anche la critica dell'ultimo ventennio e il lettore scriveva su *Architettura bizantina e romanica* la propria contrarietà ad una topografia teoretica romanista. La copia si trova oggi nella Biblioteca del Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze; pur non essendo possibile risalire all'autore, gli appunti invitano a riflettere sulla limitatezza di una storiografia per definizione basata sulle opere ufficiali, soprattutto in un'epoca in cui l'editoria è sottoposta ad un controllo capillare.

III. Il silenzio del dopoguerra

1. L'ombra di Strzygowski sull'Armenia: un'arte che non è né centro, né periferia

La parentesi compresa tra la seconda metà degli anni Quaranta e gli anni Sessanta, vede la critica d'arte italiana concentrata soprattutto nella progettazione di un piano di restauro e recupero del patrimonio danneggiato durante il periodo bellico, nella definizione delle peculiarità artistiche regionali e nella disseminazione degli studi in corso attraverso periodici specialistici e mostre³⁹⁹. Con la fine della guerra, viene meno anche

³⁹⁸ Di seguito alcuni esempi dal volume commentato: «Il vero punto di partenza è il creduto ninfeo della villa di Licinio» (GOLZIO 1939, 18), il lettore scrive «il movimento era dall'Oriente all'Occidente e non viceversa»; «Arte bizantina [...] si ammetta che quest'arte tragga le sue vere origini dall'Oriente, o si ritenga che essa non sia altro che una forma provinciale dell'arte romana con elementi orientali» (GOLZIO 1939, 24), il lettore sottolinea queste righe e scrive «no»; ancora, a proposito del pulvino, secondo Golzio novità nata in Occidente e poi importata a Bisanzio, il lettore scrive «ma il pulvino è caratteristica tutta orientale dello stile bizantino».

³⁹⁹ SCIOLLA 2017. Per quel che riguarda l'architettura vedi ad esempio le tematiche trattate durante il V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura tenutosi a Perugia nel 1948 (1957): dopo nove anni di interruzione a causa della guerra, la tradizione del Convegno riprende con un'importante sezione dedicata a questioni di metodo per l'inventariazione, la conservazione e il restauro dei beni architettonici. Non manca una sezione dedicata al patrimonio dell'Umbria; tale *focus* di carattere regionale rimarrà caratteristico dei convegni a venire.

l'accanimento antifrancese da parte italiana e il rapporto tra la critica d'arte e l'arte bizantina subisce nuovi turbamenti: la retorica romanista perde progressivamente il suo peso, Bisanzio lentamente acquisisce la sua indipendenza da Roma, e l'architettura cessa di occupare il vertice in un sistema delle arti piramidale⁴⁰⁰. Come ben noto, negli anni Quaranta il dibattito su Bisanzio gravita attorno allo spietato “Giudizio sul Duecento” di Roberto Longhi, in cui il critico annuncia il suo giudizio di totale disvalore per le opere prodotte dalla «gramola bizantina», strumento che realizza sull’immagine quel «processo di decrepitazione» tipicamente orientale⁴⁰¹; riprendendo ancora una volta la metafora botanica, cara al discorso sul rapporto tra l’arte italiana e quella bizantina, Longhi si presenta nella veste dello storico che ha il compito di «potare dal tronco italiano questo ramo, non perché alieno, ma perché arrivato secco e senza capacità d’innesto»⁴⁰². Dopo un rapporto di lunga data tra l’arte bizantina e la questione delle origini dell’arte cristiana, l’intervento di Longhi sposta ora la discussione sul dato stilistico delle decorazioni figurative musive e pittoriche e sul giudizio di gusto negativo che esprime su queste il critico d’arte; il confronto con l’arte italiana è ancora la costante nel dibattito sull’arte bizantina. Anche se risulta complesso individuare all’interno dell’Accademia italiana una vera ‘scuola’ di bizantinisti⁴⁰³, e pur ammettendo che i preconcetti romanisti permarranno ancora a lungo, possiamo affermare che anche in Italia nel periodo post-bellico l’arte di Bisanzio conquista una propria autonomia da Roma e acquisisce di conseguenza un proprio ‘potere di scambio’ con le culture architettoniche sia orientali che occidentali medievali, così come teorizzato decenni addietro da Ajnalov e da Strzygowski⁴⁰⁴.

Intanto, l’Armenia scompare dalla geografia della provincia bizantina; questo dato, in parte riconferma l’indipendenza stilistica dell’architettura armena da Bisanzio e

⁴⁰⁰ Per un’analisi del dibattito sull’arte bizantina in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta, vedi BERNABÒ 2003, 219-239; BEVILACQUA – GASBARRI 2018.

⁴⁰¹ LONGHI 1948, 9, 21.

⁴⁰² LONGHI 1948, 10; per una rilettura critica dell’articolo di Longhi, cfr. CONTINI 1949; ANDALORO 1988; per un’analisi del dibattito suscitato da Longhi riguardo l’arte bizantina, vedi BERNABÒ 2003, 224-233.

⁴⁰³ Vedi in particolare BETTINI 1953, 30-32, dove l’autore mette ben in luce le carenze italiane nello studio dell’arte bizantina rispetto alle accademie internazionali.

⁴⁰⁴ Cfr. DE FRANCOVICH 1951; CECCHELLI 1951; GALASSI 1953; è interessante notare il ruolo avuto dal discoprimento dei mosaici di Santa Sofia nel percorso di rivalutazione dell’arte bizantina in Italia: «Nell’area dell’Oriente cristiano le nuove scoperte fatte a Santa Sofia di Costantinopoli mi hanno fornito pretesti critici per ricostruire la prospettiva già mutilata dell’arte bizantina in quanto serie di valori. Nello stabilirne una pertinente cronologia, ne ho tratto inoltre occasione affinchè nel suo sviluppo storico l’arte stessa del mondo bizantino venisse a possedere meno incerti appigli metropolitani» GALASSI 1953, VII.

in parte ne determina un forte isolamento che, all'interno della narrativa storico-artistica, si trasforma facilmente in oblio. A ben vedere, fino ad ora l'interesse per la cultura armena era dipeso principalmente da due fattori: l'esigenza di supportare una precisa direzione propagandistica e la critica alla storia dell'architettura scritta da Josef Strzygowski. La campagna filo-armena si era ormai spenta e, già con l'armistizio del 1943 e la rottura dell'asse Roma-Berlino, la propaganda ufficiale aveva interrotto anche il suo supporto alla causa nazista: ora la critica d'arte può tornare sulle argomentazioni antistrzygowskiane che avevano dominato il dibattito *ante* 1936, usando toni ancora più accesi⁴⁰⁵. Dal 1918 in poi, lo studio del patrimonio armeno era stato legato sempre più indissolubilmente al nome di Strzygowski, e il nome di Strzygowski alle sue teorie filonaziste: «Quando si parla di architettura armena si pensa [...] ai problemi di fondo agitati per la prima volta dallo Strzygowski (1918)»⁴⁰⁶, dirà Giuseppe Zander a posteriori.

Ciascuna delle voci riguardanti l'architettura armena analizzate fino ad ora aveva visto infatti quale principale fonte testuale e iconografica *Die Baukunst*, che era ancora il riferimento più autorevole per lo studio dell'architettura medievale caucasica; nel secondo dopoguerra nessun critico avrebbe avuto interesse a farsi portatore della voce di un propulsore dell'ideologia nazista, ciò che contribuisce alla forte battuta d'arresto subita dallo studio dell'architettura armena a metà Novecento. A differenza di quanto successo in Francia, dove studiosi come Saint-Martin, Brosset, Choisy, Macler e Baltrušaitis⁴⁰⁷ avevano contribuito alla conoscenza della storia e dell'architettura armena, in mancanza di voci autorevoli che dessero il loro contributo alla conoscenza storico-artistica del patrimonio armeno, in Italia si verificò il consolidamento di un nesso immediato tra l'Armenia e il compromesso nome di Strzygowski. Passando in rassegna gli indici dei Congressi Internazionali di Studi Bizantini che vennero organizzati a partire dal 1924 in diverse città europee e che coinvolsero studiosi provenienti da tutte Europa, è evidente come l'ombra di Strzygowski lasciò traccia sul comparto sia nazionale che internazionale di studiosi dell'arte dell'Oriente cristiano; l'abbandono dello studio dell'architettura e

⁴⁰⁵ Tra gli altri: «gli sbandamenti strzygowskiani» BETTINI 1953, 16; «lo scandalo strzygowskiano» CECCELLI 1957, 52.

⁴⁰⁶ «Quando si parla di architettura armena si pensa soltanto – com'è giusto – alla grande fioritura altomedioevale e medioevale; ai problemi di fondo agitati per la prima volta dallo Strzygowski (1918); a quella che una volta era, ma tende a non esserlo più, eines unbekannte Land della storia dell'arte» (ZANDER 1977, 375).

⁴⁰⁷ SAINT-MARTIN 1819; BROSSET 1876; CHOISY 1899; MACLER 1923; BALTRUŠAITIS 1929.

dell'arte armena è però sicuramente imputabile non solo alla demonizzazione di Strzygowski, ma anche al protrarsi delle difficoltà di accesso ai territori interessati, dove le campagne di studio diretto sul campo condotte da ricercatori esterni al sistema sovietico furono pressoché nulle⁴⁰⁸.

Sirarpie Der Nersessian (1896-1989)⁴⁰⁹ e Armen Khatchatrian (1909-1967)⁴¹⁰ sono le due voci che già a partire dagli anni Trenta e poi per tutto il Novecento hanno garantito continuità allo studio del patrimonio armeno in Europa e negli Stati Uniti; attenta conoscitrice dell'arte figurativa armena nelle sue più varie sfaccettature la prima e specializzato in archeologia e architettura medievale il secondo, hanno entrambi contribuito alla conoscenza dell'arte armena attraverso fondamentali monografie e articoli su riviste specialistiche di arte e archeologia cristiana⁴¹¹. Educatrice e ricercatrice, attraverso una riflessione sulla metodologia della didattica per la storia dell'arte⁴¹² e il proprio personale approccio alla ricerca, Der Nersessian intende sciogliere la rigidità di quella geografia teoretica che aveva progressivamente isolato l'Armenia medievale, per ripercorrere i legami storici e storico-artistici intessuti con le altre civiltà e «mieux situer l'art arménien dans le cadre de la civilisation du Moyen Âge»⁴¹³. Il riconoscimento di uno 'stile armeno' indipendente da Bisanzio, ne aveva garantito l'estromissione dal novero dell'arte 'alla periferia' di Bisanzio, ma allo stesso tempo ne aveva causato quell'isolamento che Der Nersessian rileva; le arti in cui si identifica lo 'stile armeno',

⁴⁰⁸ Particolare è il caso di Baltrušaitis che riuscì a intraprendere il proprio viaggio di studio in Georgia e in Armenia grazie al padre, celebre poeta e ambasciatore lituano a Mosca, vedi CHEVRIER 2006, 116-8.

⁴⁰⁹ Nata a Costantinopoli, nel 1915 fu costretta al trasferimento prima in Svizzera e poi a Parigi, dove completò i suoi studi con Diehl, Foicillon e Millet. Nel 1930 proseguì la sua carriera accademica negli Stati Uniti tra il Wellesley College e Dumbarton Oaks. È stata l'unica donna a Dumbarton Oaks a ottenere una cattedra all'Università di Harvard. Per una nota biografica cfr. ALLEN 1981; ALLEN 1989.

⁴¹⁰ Nato a Erevan, studiò architettura nella sua città natale e archeologia a Mosca; arrivò a Parigi nel 1944 come prigioniero di guerra e iniziò a lavorare come collaboratore tecnico del Centre Français de la Recherche Scientifique. A Parigi collaborò con il Collège de France, l'École des hautes études e con il comitato della rivista *Cahiers Archéologiques*. Vedi, *Armen Khatchatrian*, in «Cahiers Archéologiques», 1973, 269-270.

⁴¹¹ Tra gli altri vedi i rispettivi articoli presentati in occasione dei Congressi Internazionali di Studi Bizantini, nonché gli unici riguardanti l'arte armena: KHATCHATRIAN 1951; DER NERSESSIAN 1961; KHATCHATRIAN 1961. Tra le monografie che più hanno segnato lo studio della disciplina: KHATCHATRIAN 1949; KHATCHATRIAN 1962; DER NERSESSIAN 1966; DER NERSESSIAN 1977.

⁴¹² DER NERSESSIAN 1942; ALLEN 1989, X.

⁴¹³ DER NERSESSIAN 1973, I, VII. «My principal purpose is to give in a brief form, a general picture of an art and civilization which are not familiar to most people. I hope, however, that students of East Christian and Medieval art will find in these pages useful information» (DER NERSESSIAN 1947, "Foreword").

così come era stato riconosciuto dagli studiosi italiani, viene quindi relegata al terreno – almeno in apparenza – neutro dell’informazione enciclopedica.

Le voci riguardanti l’arte e l’architettura armena che erano state compilate per l’*Enciclopedia Italiana* non subiscono aggiornamenti, mentre nel 1948 Enrico Josi e Guglielmo Matthiae compilano rispettivamente le voci “Armenia. L’archeologia” e “Armenia. L’arte sacra” per il primo volume dell’*Enciclopedia Cattolica*. Josi esordisce citando proprio Strzygowski e smentendo brevemente la paternità armena di determinate icnografie, per poi elencare le tipologie delle chiese e i siti più noti dell’Armenia tardoantica. Ripartendo da Surb Hrip’sime, Matthiae prosegue l’elenco dell’architettura nota, confermando come a questa data gli unici esempi di arte sacra armena conosciuti fossero le architetture ecclesiastiche rese note da Strzygowski; l’autore riserva un brevissimo cenno alla miniatura e alla scultura, quest’ultima annoverata nel suo ruolo puramente ancillare nei confronti degli alzati. Riguardo l’architettura, Matthiae prosegue la narrativa degli storici che l’avevano preceduto: nella sua originalità e coerenza di intenti e di forme, l’architettura armena si rende indipendente da quella bizantina, eredita delle tecniche costruttive romane ma ottiene dei sistemi costruttivi complessi, dove la cupola fa da protagonista. Anche qui viene ricordato il rapporto tra l’architettura romanica occidentale e quella bagratide, visibile *in primis* nelle arcate cieche:

taluni motivi ricorrenti nell’architettura armena poterono passare attraverso scambi commerciali e culturali nell’Occidente romanico, e specialmente nell’ambiente pisano.⁴¹⁴

Alla fortuna ormai decennale di questa constatazione tutta del Rivoira, si aggiungono le osservazioni emerse nel testo di Bettini riguardo la similitudine tra la logica spaziale romanica e quella armena, che nella sua precisione quantitativa è distante dalla rarefazione bizantina, ma pur sempre «orientale, perché priva di un interiore dinamismo»⁴¹⁵. La voce redatta da Matthiae pecca di una superficialità immediatamente leggibile in alcuni riferimenti cronologici erronei, nelle inesattezze delle didascalie e nella povertà dei riferimenti bibliografici proposti.

Se in queste poche righe Matthiae dimostra di voler riassumere, e quindi dare continuità, alle principali argomentazioni che hanno caratterizzato la narrativa formulata dalla critica italiana sull’architettura armena, diverso è l’approccio con cui Giorgi

⁴¹⁴ MATTHIAE 1948, 1991. Sul rapporto tra Bisanzio, Roma e la tradizione ellenistica, vedi MATTHIAE 1968.

⁴¹⁵ MATTHIAE 1948, 1991, che fa proprio qui l’assunto letto in BETTINI 1937, 33; vedi *supra* p. 92.

Č'ubinašvili redigerà la voce “Armeni. Centri e tradizioni” per *L'Enciclopedia Universale dell'Arte* nel 1958⁴¹⁶. I due progetti enciclopedici hanno intenti dichiaratamente differenti che condizionano l'accuratezza nel trattamento delle fonti e delle informazioni da parte degli autori coinvolti, da cui, non sarebbe ragionevole sviluppare un confronto tra l'articolo sintetico e compilativo di Matthiae e quello strutturato e argomentativo di Č'ubinašvili⁴¹⁷; è interessante però notare come lo studioso georgiano non tocchi affatto le argomentazioni principe di Matthiae, o più in generale dei critici italiani e francesi intervenuti in materia, per concentrarsi su altri fattori; egli chiarifica subito che lo studio dell'architettura armena è una disciplina giovane e ancora acerba, poiché strettamente vincolata alla genealogia dello sviluppo architettonico proposta da Strzygowski e poi reiterata dagli studiosi che hanno affrontato la materia dopo di lui. Nonostante i molteplici apporti ricevuti da Marr, Orbeli e T'oromanyan, secondo Č'ubinašvili il lavoro di Strzygowski non è stato svolto in modo sufficientemente accurato da poter giustificare il valore che gli è stato attribuito per una storia dell'architettura armena.

Furono questi studi a permettere di definire per la prima volta i caratteri dell'arte armena e di darne una valutazione storico-artistica. Tuttavia lo schema tipologico dello sviluppo dell'architettura armena, dalla diffusione del cristianesimo alla caduta dell'impero, datoci dallo Strzygowski, risulta assai artificioso e pieno di lacune [...] Il poderoso lavoro di Strzygowski influì, con la sua erronea impostazione, non solo sulla posizione del T'oromanyan, che rinnegò tutti i principi da lui in precedenza stabiliti, ma anche su quella di altri autori, per cui l'indagine divenne sempre meno concreta.⁴¹⁸

Nella sua attenta descrizione tipologica degli alzati, che fa procedere per ordine cronologico e fornendo un nutrito elenco di esemplificazioni, Č'ubinašvili esclude che alcuna delle basiliche per cui era stata proposta una datazione di età paleocristiana, possa essere effettivamente anteriore al VI o VII secolo. Dimentica la Cattedrale di Ejmiacin e – smentendo Strzygowski – colloca Ereruyk e Tekor sicuramente dopo il VI secolo: la

⁴¹⁶ Č'UBINAŠVILI 1958a.

⁴¹⁷ «Materia dell'Enciclopedia Universale dell'Arte è l'arte figurativa intesa in senso ampio, e cioè l'architettura, la scultura, la pittura ed ogni altro prodotto umano visibile e tangibile che per la forma o la decorazione rientri comunque nel campo dell'osservazione estetica, quale che sia la sua destinazione o la sua tecnica. Non si sono posti limiti di sorta per quel che concerne l'età, i luoghi, l'ambiente culturale delle manifestazioni di interesse artistico.» (*Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. I, “Presentazione”, XIII-XIV).

⁴¹⁸ Č'UBINAŠVILI 1958a, 706.

storia dell’architettura armena inizia così dopo l’età tardoantica, evitando qualsiasi argomentazione sul coinvolgimento dell’Armenia nella ricerca delle origini dell’architettura cristiana. Anche le argomentazioni di Č’ubinašvili prescindono dunque dalle teorie di Strzygowski. La voce enciclopedica introduce al pubblico italiano degli aspetti dell’arte armena del tutto inediti quali, lo *žamatun*, i ritratti dei committenti e dei tagliapietre che decorano le superfici murarie delle chiese, la ricchezza stilistica delle decorazioni miniate, e la varietà di oggetti di arte minore sacra e profana. La densità di informazioni riportate nel testo rende giustizia ad una bibliografia dove gli autori italiani, che non avevano mai lavorato su informazioni di prima mano, non compaiono più, per lasciare posto alla letteratura critica russa, tedesca e francese più aggiornata. Nella sezione dedicata all’architettura del X-XI secolo, lo studioso non fa alcun cenno ai possibili rapporti con l’Occidente, su cui, seguendo Rivoira e Strzygowski, tanto avevano argomentato gli storici dell’arte italiani. Inoltre, se fino ad ora i maggiori monumenti ecclesiastici georgiani quali la cattedrale bagratide di K’ut’aisi, la chiesa di Žvari a Mcxet’ā, la chiesa di Bolnisi e quella di Bana, erano state spesso nominate quali esempi di architettura armena, lo studioso non lascia al lettore dell’Enciclopedia Universale dell’Arte alcuna possibilità di confusione: con la stessa struttura adottata per “Armeni Centri e tradizioni”, redige la voce “Georgiani Centri”⁴¹⁹ in cui descrive le arti figurative del popolo georgiano con dovizia di dettagli, esempi, piante e fotografie. Č’ubinašvili aveva infatti già da tempo denunciato le inesattezze riguardanti l’architettura georgiana imputabili a Strzygowski e poi reiteratesi nel tempo per mano di chi aveva utilizzato *Die Baukunst* come prima fonte⁴²⁰. Strzygowski aveva assimilato all’architettura armena alcuni tra i più importanti esempi di architettura georgiana, e contemporaneamente aveva giustificato l’esclusione dell’architettura georgiana dal suo raggio d’indagine affermando la derivazione di quest’ultima da modelli armeni; lo studioso austriaco, in modo del tutto ingiustificato, aveva introdotto la teoria di un rapporto gerarchico tra le due culture, dove l’Armenia è colei che dà e la Georgia colei che passivamente riceve in uno stato di subordinazione⁴²¹. Da qui anche il totale disinteresse per la storiografia italiana nei confronti dell’arte e dell’architettura della Georgia e l’inserzione di monumenti georgiani

⁴¹⁹ Č’UBINAŠVILI 1958b.

⁴²⁰ Č’UBINAŠVILI 1922.

⁴²¹ STRZYGOWSKI 1918, 275. Per il trattamento del rapporto tra Armenia e Georgia in Strzygowski, vedi MARANCI 2002, 290-293.

in saggi dichiaratamente dedicati al patrimonio armeno⁴²². La voce redatta da Č'ubinašvili è quindi preziosa poiché è la prima che parte da un'attenta critica delle contraddizioni di *Die Baukunst*⁴²³, l'unica totalmente estranea all'annoso dibattito sui rapporti tra l'arte e l'architettura dell'Oriente cristiano e dell'Occidente, e la prima redatta in italiano da un diretto conoscitore dei monumenti e dei manufatti; Č'ubinašvili inoltre è anche il primo ad offrire una panoramica sull'architettura e l'arte georgiana agli studiosi italiani, aprendo alla possibilità di valutazioni critiche sulle evidenze di rapporti tra i due paesi confinanti, in modo indipendente rispetto al testo di Strzygowski.

Tra gli anni Quaranta e Sessanta alcune questioni sui sistemi costruttivi voltati animano la discussione dagli storici dell'architettura in Italia e li costringono a tornare a più riprese sulle fabbriche armene altomedioevali; negli anni Trenta Jurgis Baltrušaitis aveva fornito una buona sintesi di entrambe le questioni: “le problème de l'ogive” e “l'eglise cloisonnée”⁴²⁴. All'interno del dibattito sulla nascita dei sistemi voltati, queste due questioni obbligano a riconsiderare il caso armeno, in cui già dal X secolo si riscontra l'utilizzo di archi a sesto acuto e dove i primi esempi di sala cupolata giunti fino a noi risalgono al VI secolo. Strzygowski aveva sostenuto che la varietà tipologica e l'utilizzo diffuso e altamente evoluto della cupola negli alzati armeni di VI e VII secolo ci permette di affermare che tali forme dovessero essere la risultante di sperimentazioni longeve, risalenti al IV secolo e sviluppatesi probabilmente sulla base di modelli costruttivi provenienti dalla Persia. In mancanza di fonti materiali attendibili, Č'ubinašvili rifiutava questo primato armeno, suggerendo di guardare alla Georgia per colmare i tasselli mancanti alla approssimativa genealogia delle forme di Strzygowski. Al contrario, Ugo Monneret de Villard (1881-1954), noto orientalista e sostenitore del “geniale archeologo”, nel 1962 riproponeva al lettore italiano un'architettura armena

⁴²² L'utilizzo indistinto dei termini architettura ‘armena’ e ‘transcaucasica’, senza alcuna distinzione tra Armenia e Georgia era già in CHOISY 1899, vol. 2, 59 fig. 20.

⁴²³ Lo studioso, pur riconoscendo il fondamentale apporto di Strzygowski che aveva avuto il merito di aver fatto conoscere e dato modo di apprezzare l'architettura del Caucaso, ne aveva redatto un'attenta critica. Due sono i postulati preconcetti che condizionano il testo di Strzygowski secondo Č'ubinašvili: la genealogia dell'architettura armena prevede un periodo di massimo splendore nel III, IV e V secolo; l'architettura georgiana deve essere considerata come un derivato dell'architettura armena. Per scrivere una narrativa indipendente da quella di Strzygowski, occorre ridiscutere *in primis* questi due assunti, vedi Č'UBINAŠVILI 1922.

⁴²⁴ BALTRUSAITIS 1936; BALTRUSAITIS 1941.

avanguardistica nell'adozione di sistemi costruttivi cupolati⁴²⁵. Guardando alla complessità dell'icnografia di Avan, Monneret de Villard conferma l'ipotesi strzygowskiana di un lungo periodo di formazione precedente il VI e VII secolo; i semplici modelli ellenistici ed iranici trovano in Armenia la «linfa creatrice» necessaria per sviluppare dei sistemi a copertura voltata unici. Due sono le sfide costruttive rimaste irrisolte in Grecia e in Persia:

Coprire l'edificio con volte e organizzarlo tutto intorno ad una cupola. Prima che l'Occidente porti a sua perfetta espressione il primo e Bisanzio il secondo, avevano contribuito a trovarne la soluzione i costruttori dell'Anatolia ed avevano elaborato magnificamente entrambi quelli dell'Armenia.⁴²⁶

L'Armenia quindi non come culla del sistema cupolato, ma come terra feconda per il raggiungimento di espressioni architettoniche molteplici nelle loro combinazioni e sempre esteticamente armoniche. Attinto dalla Persia, il «conceitto della cupola» sarebbe poi stato adattato a combinazioni di moduli costruttivi sempre nuovi ma caratterizzati dal mantenimento di un perfetto geometrismo ereditato dallo «spirito greco»; la «linfa creatrice» da cui deriva questa varietà di forme, si spiegherebbe con una rielaborazione eclettica di elementi siriaci, iraniani, nonché islamici⁴²⁷.

L'allineamento di Monneret de Villard alle teorie 'orientaliste' di Strzygowski è da datarsi ai primi anni del Novecento; già nel 1910 egli aveva riconosciuto nel San Lorenzo di Milano un prodotto di apporti provenienti dall'Oriente, un Oriente che non si limita a Bisanzio ma comprende l'Egitto, la Mesopotamia, l'Asia Minore, la Siria, la Palestina e l'Armenia⁴²⁸. All'interno del pressoché unanime coro di romanisti, egli era stato un filo-strzygowskiano della primissima ora e, anche nei decenni post-bellici di profonda demonizzazione del collega austriaco, rimase concorde alla sua posizione riguardo l'origine delle arti cristiane. Le posizioni orientaliste di Monneret de Villard, che sarà riconosciuto come il primo studioso di arte islamica in Italia⁴²⁹, di certo non implicarono una sua giustificazione alle derive razziali di Strzygowski; già nel 1921 all'uscita di *Ursprung der Christlichen Kirchenkunst*, egli prendeva le distanze dagli

⁴²⁵ MONNERET DE VILLARD 1962, vol. IV. Il lusinghiero riferimento a Strzygowski è a p. 461.

⁴²⁶ MONNERET DE VILLARD 1962, 462.

⁴²⁷ MONNERET DE VILLARD 1962, 464-467.

⁴²⁸ MONNERET DE VILLARD 1910; MONNERET DE VILLARD 1914, 46-57.

⁴²⁹ ARMANDO 2013.

«sviluppi un po' paradossali della sua tesi»⁴³⁰. Anche Monneret de Villard riporta il dato dell'evidenza di similitudini costruttive e decorative intercorrenti tra il romanico pisano e pugliese, e l'architettura armena; su questo aspetto si astiene dal condividere la narrativa più comune e non riporta il vago assunto, condiviso da Rivoira e Strzygowski, secondo cui i caratteri dell'architettura armena avrebbero viaggiato attraverso le rotte mercantili andando ad 'influenzare' le maestranze pisane. Lo studioso spiega piuttosto le similitudini in modo quasi casuale: viste le numerose combinazioni sperimentate dagli architetti armeni, è plausibile supporre che si ritrovino composizioni simili nello stile architettonico proprio di un'area geografica distante, senza dover obbligatoriamente concludere che ci sia stato un rapporto diretto tra le due parti⁴³¹. Questa discrepanza ha una motivazione prettamente metodologica. Dopo una prima adesione ad un sistema evoluzionistico delle forme architettoniche, dal 1915 Monneret de Villard aveva elaborato un chiaro rifiuto nei confronti di una visione lineare, monolitica e genealogica della storia dell'architettura⁴³², così come era stata elaborata sia da Strzygowski che da Rivoira:

L'errore di Rivoira è stato quello di parlare di un'architettura romana come questa fosse un blocco unico [...] gli orientalisti poi sono caduti, forse più gravemente,

⁴³⁰ «Certo l'attitudine che tiene il maestro viennese e certi sviluppi un po' paradossali della sua tesi, presentano facilmente il fianco alla critica: ma ben si sa come in una si vasta ricostruzione di quell'immenso movimento artistico non era possibile conservare sempre un olimpico equilibrio ed una perfezione irreprensibile in ogni dettaglio» (MONNERET DE VILLARD 1921, 211). Il commento di Monneret de Villard è in STRZYGOWSKI 1920. Nonostante questa dissociazione, la stima di Monneret de Villard per il lavoro del professore austriaco non venne meno e nel 1922 gli dedicò anche una pubblicazione, vedi PATRICOLO – MONNERET DE VILLARD - MUNIER 1922. Sul rapporto tra Strzygowski e Monneret de Villard, vedi ARMANDO 2013, 371-377.

⁴³¹ «Ciò pone un importante problema di rapporti, in quanto che le planimetrie così speciali dell'Armenia si trovano in Europa parecchi secoli dopo la costruzione del prototipo orientale [...] Teniamo d'altra parte conto che le forme di edifici realizzate dagli architetti armeni sono innumerevoli: si può quasi dire che essi hanno realizzato ogni possibile combinazione» (MONNERET DE VILLARD 1962, 465). Sul rapporto tra architettura armena e romanico ritorna, con specifico riferimento ai portali strombati, in appunti rintracciati tra le carte d'archivio: «Notiamo ancora che l'architettura armena fa un passo di più nella costituzione del completo portale romanico: crea cioè la porta a strombature multiple. Queste appaiono già nei piedritti della porta alla cattedrale di Zhalisch (sic) (662-685) con semplici riseghe rettangolari: e il motivo si svolgerà poi con l'aggiunta di colonnine alla cattedrale di Ani costruita fra il 989 e il 1001, per dare poi al convento di Ketscharus nel 1033, un portale completamente 'romanico'» citato in LALA COMNENO 2005, 3.

⁴³² ARMANDO 2013, 373; «[...] 'leggi della storia', espressione che quando non è semplice modo verbale, è contraddizione in termine, giacché legge presuppone astrattezza ed universalità, storia invece concretezza ed individualità. Perciò cade anche fuori della storia il criterio di progresso, quale generalmente lo si comprende che nega la contingenza del fatto concreto» (MONNERET DE VILLARD 1918, 24).

nell'opposto errore: hanno voluto vedere un'unione diretta tra monumenti romani e quelli occidentali.⁴³³

Tale rifiuto implica anche un'impossibilità a «seguire dettagliatamente l'erudita esposizione dello Strzygowski sulle origini dell'arte romanica europea», poiché «dà prevalente importanza all'influsso delle crociate ed ai rapporti fra l'occidente ed il territorio nord-ario, e principalmente armeno»⁴³⁴. Monneret de Villard non nega il primato armeno di forme ritenute romanico-gotiche, né l'apporto orientale sull'architettura dell'occidente medievale ben riscontrabile in determinati elementi decorativi, ma deve ammettere che, nonostante si debba ringraziare lo Strzygowski per aver portato queste motivazioni a riprova dell'infondatezza della causa romanista, la sua tesi «è venuta poi evolvendo in una profonda esegesi delle forme artistiche dell'alto medioevo»⁴³⁵, difficilmente condivisibile.

Possiamo ritenere che si chiuda qui, con il paragrafo redatto da Monneret de Villard nel 1962, la prima stagione di studi sull'architettura armena in Italia. Gli studiosi citati sinora avevano visto l'architettura armena quasi esclusivamente attraverso il filtro strzygowskiano; nessuno di loro si era recato in Armenia e, in mancanza di un punto di vista personale, le informazioni si erano piegate ai dibattiti storiografici, alle contingenze politiche e alle rispettive narrative costruite nel tempo da ciascun autore. A metà degli anni Sessanta si assiste ad un'importante cesura: l'architettura armena viene ora osservata per la prima volta da vicino e ciò consente una messa in discussione della narrativa costruita e consolidatasi durante la prima metà del Novecento.

IV. Le campagne di studio e l'Armenia sovietica: dagli anni Sessanta ai primi anni Novanta

1. Un progetto unico sotto il nome di Armen Zarian

Il 20 gennaio del 1965 Adriano Alpago Novello, allora assistente ordinario del corso di ‘Storia dell'arte e stili dell'architettura’ del Politecnico di Milano, di ritorno da

⁴³³ MONNERET DE VILLARD 1915, 349.

⁴³⁴ MONNERET DE VILLARD 1921, 211.

⁴³⁵ MONNERET DE VILLARD 1921, 211.

una missione archeologica a Cesarea di Israele, propose al suo ex professore di topografia Harutiun Kasangian di organizzare una missione di studio in Armenia. Kasangian, stando alla sua autobiografia⁴³⁶, meditava già da tempo sulla possibilità di intraprendere uno studio diretto del patrimonio architettonico armeno, ma il confine sovietico rendeva particolarmente arduo l’accesso ai territori caucasici e lo stesso clima socio-culturale sovietico alimentava un approccio autoreferenziale allo studio del patrimonio locale, disincentivando qualsiasi tentativo di indagine da parte di studiosi estranei al sistema. L’allora direttore dell’Istituto di Umanistica della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, Ernest Nathan Rogers, su sollecitazione di Kasangian, scrisse all’Università di Erevan per proporre una collaborazione scientifica tra i dipartimenti di architettura dei due paesi; sarà solamente due anni dopo, con il rinnovo della richiesta e l’intercessione dell’amico e collega Armen Zarian (1914-1994), che arriverà una risposta positiva dall’Accademia delle Scienze di Erevan. Proprio nell’autunno del 1967 Adriano Alpago Novello (1932-2005) e i colleghi Kasangian e Armen Manoukian (1932-1995), raggiunsero in Armenia Zarian, divenuto professore di Architettura europea all’Università di Erevan e, dall’anno successivo, referente per i rapporti italo-armeni presso l’Accademia delle Scienze di Erevan⁴³⁷. Formatosi a Roma, Zarian nel 1963 aveva deciso di rispondere all’appello emesso dal governo dell’Armenia sovietica per il rientro in patria di intellettuali e specialisti della diaspora; partì con la sua famiglia, la macchina piena di libri e la missione di salvaguardare e far conoscere il patrimonio culturale armeno⁴³⁸. Questa coraggiosa presa di posizione di Zarian fu a ben vedere alla base delle iniziative italo-armene che a partire dagli anni Sessanta videro un grande successo in Italia.

La personalità di Zarian rappresenta il punto di incontro di due missioni che a metà degli anni Sessanta viaggiano a ritmo sincrono: la prima venne organizzata su iniziativa della sezione medievale dell’allora Istituto di Storia dell’Arte dell’Università La Sapienza di Roma con il supporto del Consiglio Nazionale delle Ricerche, la seconda fu condotta dal Politecnico di Milano e godette del finanziamento della Fondazione della famiglia Manoukian; entrambe si svolsero su invito ufficiale della Repubblica Socialista

⁴³⁶ Cfr. KASANGIAN 1996.

⁴³⁷ Cfr. ZARIAN 1996; ZARIAN 2009.

⁴³⁸ ALPAGO NOVELLO 1996a, 28.

Sovietica d'Armenia e con il supporto del Comitato per la Conservazione dei Monumenti Storici dell'Armenia Sovietica.

I primi a recarsi in Armenia furono gli architetti Tommaso Breccia Fratadocchi e Paolo Cuneo (1936-1995), che già nel 1965 avevano compiuto un primo viaggio nel Medio Oriente raggiungendo la regione di Van, da cui la volontà di approfondire l'architettura medievale armena⁴³⁹; i due nel 1966 partirono da Roma con Maurizio Guidi e Gianluigi Nigro. A distanza di pochi mesi, nel 1967, gli architetti Alpago Novello e Manoukian, e l'ingegnere Kasangian, procedendo da Milano, avviarono anch'essi una campagna di studio in Armenia sovietica⁴⁴⁰.

Ben presto entrambi i gruppi di ricerca dovettero realizzare che circoscrivere il raggio di indagine degli alzati medievali ai confini politici sovietici sarebbe stato limitante, nonché anacronistico; di anno in anno i gruppi di lavoro riorganizzarono la ricerca in funzione di nuove geografie, andando a documentare «la terra interdetta»⁴⁴¹ agli studiosi armeni. Nel 1967 gli studiosi facenti parte del progetto “Studio e rilevamento dei monumenti medievali armeni” de La Sapienza si spinsero nei territori dell'Armenia storica andando ad indagare l'Anatolia orientale e l'Iran settentrionale; questa volta il gruppo era costituito da Ugo Argani, Breccia Fratadocchi, Enrico Costa, Cuneo, Guidi e, nei giorni di sopralluogo nella regione di Van, si unirono al gruppo Géza de Francovich⁴⁴² e Fernanda de Maffei (1917-2011)⁴⁴³.

De Francovich era ordinario di Storia dell'arte medievale all'Università di Roma e referente scientifico del progetto di studio sull'architettura medievale armena; come abbiamo visto, egli aveva avuto un primissimo approccio con l'arte armena in occasione della stesura della voce “Armeni. Arte. Scultura e pittura” per l'*Enciclopedia Italiana*⁴⁴⁴. Escluso questo breve intervento compilativo, la storiografia che si è occupata degli studi

⁴³⁹ DE FRANCOVICH 1971, 9; CUNEO 1988, 5.

⁴⁴⁰ Per una lista completa delle mete delle missioni romane e milanesi degli anni Sessanta, vedi rispettivamente: BRECCIA FRATADOCCHI – CUNEO – MONTI 1969; *Ricerca*, 2, 1970. In generale, per le missioni del gruppo romano vedi: DE FRANCOVICH 1968; PARIBENI 2012; BEVILACQUA 2018; BEVILACQUA – GASBARRI 2020; per le missioni del gruppo di Milano vedi: BONARDI 2014; ZEKIYAN 2005; MANOUKIAN 2014; RICCIONI 2020.

⁴⁴¹ L'Armenia turca, vedi HARUT'JUNJAN 2005.

⁴⁴² BEVILACQUA – GASBARRI 2020, 28-30.

⁴⁴³ Per una biografia e un *excursus* dell'attività di de Maffei presso l'Università di Roma, vedi IACOBINI 2012a; GRASSI 2017.

⁴⁴⁴ DE FRANCOVICH 1929, voce “Armeni. Arte. Scultura e pittura”. Vedi *supra*, p. 65.

di architettura armena all’Università di Roma⁴⁴⁵ non riferisce di ulteriori interventi da parte di de Francovich sulle questioni storico-artistiche del Caucaso meridionale; in effetti, anche se negli anni Sessanta si trova alla direzione di questo progetto pioneristico, de Francovich non dà particolari apporti alla disciplina, ricoprendo piuttosto un ruolo rappresentativo. Sembra però essere passato inosservato un articolo di de Francovich del 1937 in cui lo studioso si era dilungato sul tema della decorazione architettonica armena esprimendo la ferma convinzione che quest’ultima avesse giocato un ruolo di primaria importanza per la scultura romanica peninsulare⁴⁴⁶. De Francovich pubblicò l’articolo in due parti dal titolo “La corrente comasca nella scultura romanica europea”; nella seconda parte a cui aveva aggiunto il sottotitolo “Diffusione”, l’autore si dilungò sull’analisi delle sculture architettoniche delle chiese di San Michele, San Pietro in Ciel d’oro e Santo Stefano a Pavia esponendo dei puntuali confronti con le sculture della chiesa armena di Al’t’amar, e quelle georgiane di Žvari e Martvili. Facendosi forte delle teorie di Strzygowski, delle analisi composite di Baltrušaitis e dell’elenco di fonti storiche a convalida dell’attività di maestranze caucasiche nell’Occidente pubblicato dallo stesso Baltrušaitis⁴⁴⁷, de Francovich arrivò ad affermare che:

Tutto questo complesso di analogie architettonico-decorative, stilistiche e iconografiche tra la scultura armeno-georgiana e la scuola di Pavia non si può in alcun modo spiegare colla sola azione dei prodotti delle arti minori. Occorre ammetter una diretta influenza dei lapicidi transcaucasici sulla maestranza comasco-lombarda.⁴⁴⁸

Il progetto di ricerca nel Caucaso ha inizio esattamente trent’anni dopo la pubblicazione di questo articolo, ma è comunque interessante rileggere la persuasione dello studioso per delle tesi che, come vedremo, nel 1967 saranno totalmente ignorate e

⁴⁴⁵ Se la voce enciclopedica viene menzionata come precedente per giustificare l’interesse di de Francovich per l’Armenia, al contrario l’articolo del 1937, ben più strutturato nei suoi contenuti, non viene citato in BEVILACQUA 2018; BEVILACQUA – GASBARRI 2020.

⁴⁴⁶ Cfr. DE FRANCOVICH 1937.

⁴⁴⁷ DE FRANCOVICH 1937, 60. Le immagini dell’Armenia e della Georgia sono tratte da BALTRUŠAITIS 1929. I riferimenti alle fonti sui rapporti tra Occidente e ‘Transcaucasia’ sono tratti da: BALTRUŠAITIS 1934, 86-87. La tesi di questo articolo verrà ripresa, per essere ridiscussa in PERONI 1967; pur riportando la tesi di de Francovich, Peroni sostiene che il rapporto tra architettura e scultura nel San Michele non ritrovi una perfetta similitudine nel caso di Al’t’amar, dove non si può parlare di ‘simbiosi’. Constatato inoltre il divario cronologico tra i due termini di paragone, Peroni ipotizza invece che «i maestri lombardi siano stati impressionati da loro dirette esperienze orientali, piuttosto che condizionati dalla collaborazione di lapicidi orientali in Occidente» (PERONI 1967, 97).

⁴⁴⁸ DE FRANCOVICH 1937, 58.

rinnegate dagli studiosi parte attiva del progetto di studio diretto dallo stesso de Francovich prima, e da de Maffei dopo.

De Maffei era allora assistente di de Francovich e nel 1973, andando a ricoprire la prima cattedra di Storia dell'arte bizantina in Italia, gli succederà come referente scientifico del progetto. D'altra parte, al Politecnico di Milano, la seconda missione del 1969 proseguì nella ricognizione del territorio sovietico aggiungendo altri 22 siti ai 55 già documentati l'anno precedente, mentre le tre che si succedettero nel 1970 previdero esplorazioni in Anatolia e in Cilicia. Tra il 1971 e il 1972 il 'gruppo romano' tornò nei territori dell'Armenia sovietica coinvolgendo Francesco Gandolfo e Mario D'Onofrio⁴⁴⁹, mentre già dal 1969 Edoardo Giovanni Nogaro, Herman Vahramian, Enzo Hybsch e Giulio Ieni avevano preso parte alle missioni 'milanesi' che tra il 1973 e il 1976 si spinsero in Iran e in Georgia. Compatibilmente con le operazioni scientifiche del gruppo di Milano, progredirono anche quelle diplomatiche, tant'è che nel 1978 verrà sottoscritta una collaborazione tra il ministero degli esteri italiano e quello iraniano per ufficializzare il partenariato con l'Università Nazionale dell'Iran⁴⁵⁰.

Il denso materiale documentario e fotografico raccolto durante le missioni dei rispettivi gruppi di lavoro verrà utilizzato per dare forma a progetti editoriali ed espositivi che rappresentano una pietra miliare a livello internazionale nel campo degli studi dell'architettura armena⁴⁵¹. Le strade dei due progetti italiani sembrano incrociarsi, ma mai veramente incontrarsi, né scontrarsi; curioso è il fatto che queste due campagne si siano svolte negli stessi anni e perseguito degli obiettivi comuni di documentazione, studio e divulgazione del patrimonio prettamente architettonico dell'Armenia storica. La chiave di volta per spiegare l'interesse scientifico e l'impegno divulgativo dimostrato, sia dal gruppo guidato da Alpago Novello, che da quello diretto da de Francovich e de Maffei è sicuramente la personalità di Armen Zarian, fondamentale nel suo ruolo di mediatore

⁴⁴⁹ GANDOLFO 1973, 9.

⁴⁵⁰ Da un documento reperito in: Archivio CSDCA di Venezia; faldone 'Attività CSDCA'.

⁴⁵¹ In particolare si pensa a: la serie trentennale *Ricerca sull'architettura armena*, edita proprio all'indomani delle missioni, strumento di documentazione interno al dipartimento destinato quindi a un pubblico selezionatissimo di docenti, collaboratori e studenti interdipartimentali; il progetto editoriale *Documenti di Architettura Armena*, organizzato in singole monografie e corredata di un importante apparato fotografico, è destinato a un pubblico specialistico ma prevede una circolazione più ampia del precedente; la mostra fotografica *Architettura armena dal IV al XVIII secolo* e il rispettivo catalogo *Architettura armena* sono invece il 'prodotto' divulgativo delle missioni di ricerca. Per un dettaglio sulle attività editoriale, vedi MANOUKIAN 2013, 234-239; RICCIONI 2020, 208-213.

diplomatico e ispiratore per la creazione di un terreno di scambio tra Italia e Armenia dove

legare in una sola fraterna produttiva collaborazione le mentalità, le esperienze, le energie dei ricercatori e studiosi armeni ed italiani: un’attività instancabile ed intensa, e un ruolo insostituibile.⁴⁵²

Un ruolo che vede realizzazione concreta soprattutto nelle occasioni di collaborazione tra gli studiosi italiani, quelli armeni dei due gruppi di lavoro e le istituzioni sovietiche, quali la serie *Documenti di Architettura Armena* e i cinque *Simposi di Architettura Armena*; ma che a ben vedere ha avuto un peso importante anche nel merito delle direzioni di ricerca prese da ciascun componente di questa stagione di studi che, come descrive ancora Cuneo, furono:

compagni e seguaci della sua entusiastica ricerca di ‘nuovi temi’, di nuove direzioni di ricerca, di nuovi campi di esplorazione e di riflessione nel vasto campo di studi.⁴⁵³

Riteniamo sia corretto quindi considerare gli sforzi di ogni singolo studioso coinvolto in questa stagione di ricerche internazionali come parte di un progetto comune, all’interno del quale ciascuno sviluppò personali argomentazioni a partire da un materiale fotografico, bibliografico ed esperienziale condiviso. La discriminante che dovette pesare sulla differente longevità e intensità di azione tra il gruppo di lavoro nato a Milano e quello di Roma è probabilmente legata ai differenti inquadramenti istituzionali dei due progetti.

A Roma, la pubblicazione dei volumi *Studi di architettura medioevale armena*, vero esito scientifico delle campagne di studio, proseguirà fino al 1982, ben oltre la scadenza della direzione del progetto da parte di de Francovich⁴⁵⁴; al contrario le missioni

⁴⁵² CUNEO 1996, 38. Cuneo scrive ad esempio del rapporto di collaborazione instaurato con l’architetto Murad Hasrat’yan, segretario scientifico dell’Accademia delle Scienze di Erevan, che partecipò attivamente alle campagne di studio, vedi CUNEO 1988, 6.

⁴⁵³ CUNEO 1996, 38.

⁴⁵⁴ Dovendo scegliere la direzione di un solo progetto di ricerca, de Francovich scelse ‘Cicli di affreschi della pittura medievale campana’; il progetto sull’architettura medievale armena passò quindi sotto la direzione di de Maffei, divenuta titolare della prima cattedra di storia dell’arte bizantina in Italia. Vedi DE MAFFEI 1980, 554; BEVILACQUA -GASBARRI 2020, 41-42. Paribeni aggiunge però che nell'estate del 1975 si decise di organizzare le missioni in Licia per via di una non meglio precisata impossibilità nel raggiungere l'Armenia sovietica, vedi PARIBENI 2018, 123.

di studio in Armenia si erano già concluse nel 1969, poiché, come dichiara la stessa neodirettrice del progetto:

creata la prima cattedra in ruolo di storia dell’arte bizantina, fu mia preoccupazione allargarne i limiti geografici e culturali a tutta l’area bizantina [...] per favorire nuovi studi sull’immenso patrimonio artistico, ancora in larga parte inedito.⁴⁵⁵

A partire dal 1973 i progetti di ricerca finanziati dal CNR di Roma si spostano quindi verso la Turchia e la Siria, mentre le attività riguardanti lo studio del patrimonio del Caucaso meridionale dirette da Alpago Novello si protrarranno fino al 1992. Dal Politecnico di Milano proseguono le missioni, così come i progetti scientifici e divulgativi in cui verranno coinvolti anche gli studiosi romani attivi per lo più nello studio del patrimonio della Georgia e dell’Armenia storica⁴⁵⁶.

Citando un celebre editoriale dell’allora preside della facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, Paolo Portoghesi, ci si può porre l’interrogativo “Perché Milano?”⁴⁵⁷. La città era sede di una delle più importanti comunità armene d’Italia⁴⁵⁸ e ciò non è dissociato dalla presenza degli studiosi armeni attivi al Politecnico che furono uno stimolo fondamentale per dare avvio all’iniziativa di Alpago Novello; un’effettiva collaborazione continuativa tra studiosi armeni e italiani avvenne a ben vedere solamente presso il Politecnico⁴⁵⁹.

Non è un caso però che un progetto di ricerca strutturato e pionieristico, che coinvolse un gruppo di lavoro così poliedrico, trovò terreno fertile proprio nella Milano universitaria del biennio 1967-68. Com’è noto, i fermenti sorti tra le aule del Politecnico di Milano nel decennio 1963-73 diedero avvio a radicali cambiamenti che coinvolsero le università dell’intera penisola. Le proteste studentesche iniziate nel 1963 sotto la presidenza di De Carli andarono inasprendendosi proprio nella primavera del 1968, quando

⁴⁵⁵ DE MAFFEI 1980, 554.

⁴⁵⁶ Paolo Cuneo in particolare verrà coinvolto in simposi internazionali organizzati in occasione della circuitazione della mostra itinerante *Architettura armena dal IV al XVIII secolo* e non manca il coinvolgimento degli studiosi romani anche in occasione dei Simposi internazionali sull’arte armena.

⁴⁵⁷ PORTOGHESI 1973.

⁴⁵⁸ Vedi MANOUKIAN 2014, 24-25, 139-154.

⁴⁵⁹ Anche a La Sapienza vengono strette delle salde collaborazioni con gli studiosi dell’Accademia delle Scienze, che diedero un importante aiuto allo studio *in loco* dei monumenti; cosa diversa è però l’instaurare un dialogo continuo ed elaborare scelte condivise, sia di forma che di contenuto, tra studiosi armeni e italiani, così come avvenne a Milano fin dai primissimi passi del progetto. Un momento importante per i progetti diretti da Alpago Novello fu anche l’arrivo di Vahramian a Milano, da Roma.

gli iscritti alla facoltà di Architettura di Milano chiesero di rivitalizzare il sistema universitario tradizionale, superare il mero nozionismo accademico e, con il coinvolgimento attivo di studenti, assistenti e professori, sperimentare nuovi metodi di ricerca⁴⁶⁰. Paolo Portoghesi, divenuto Preside della facoltà di Architettura proprio in quell’anno turbolento, nel suddetto editoriale riflette sulla situazione milanese dell’epoca affermando che:

Si era creata una condizione umana diversa, un quadro di rapporti tra le tradizionali categorie della scuola, mutato in profondità perché liberato da quella patina superficiale di equilibrio che si basa sulla falsità e sulla pigrizia.⁴⁶¹

L’Università di Milano faceva in quegli anni un’autocritica spietata esponendola pubblicamente, rovesciando i sistemi tradizionali anche in termini di metodologia della ricerca e non senza esporsi a radicali opposizioni da parte del sistema ministeriale. Alpago Novello si presenta come dichiaratamente critico, non nel merito ma nei modi in cui avvennero i cambiamenti all’interno del sistema accademico, poiché non senza discriminazioni e intimidazioni⁴⁶²; il progetto di ricerca da lui diretto sembra però calzare perfettamente con una cornice di sperimentazione e innovazione quale fu effettivamente il Politecnico di Milano in quel 1968⁴⁶³. Con l’appoggio di personalità quali Ernest Nathan Rogers, Paolo Portoghesi e Carlo Perogalli, venne avviato il progetto sperimentale “Ricerche sull’architettura medioevale armena e georgiana” che comportò un non facile coinvolgimento dipartimentale anche in termini burocratici e logistici. A riprova di come questa stagione di ricerche vada letta in una precisa prospettiva storica, notiamo che Alpago Novello raccolse in più copie, tra le carte di questo periodo, anche un pro-memoria per la conduzione dell’Istituto di Umanistica firmato da Rogers e probabilmente databile tra il 1969 e il 1970; in questi anni a Milano iniziarono a essere sperimentate le lezioni sotto forma di ricerche di gruppo e si fece forte la necessità di un

⁴⁶⁰ Per una sintesi sugli avvenimenti del decennio 1963-73, vedi VANINI 2009.

⁴⁶¹ PORTOGHESI 1973, 6.

⁴⁶² Dall’intervento di Alpago Novello estratto dall’indagine conoscitiva sulla situazione della facoltà di architettura: «Si è già ribadito come tutte le parti siano perfettamente d’accordo sul fatto di una didattica in divenire, sull’opportunità di un discorso sul piano culturale. Però il problema adesso è sui modi e sui sistemi con cui questo lavoro è stato finora fatto» (*Indagine conoscitiva* 1973, 204).

⁴⁶³ Direttiva del Ministro Gui dell’8 luglio 1967 all’allora preside di facoltà De Carli: «Le facoltà, ove li ritengono opportuno, possono iniziare col nuovo anno accademico una cauta sperimentazione che consenta, nel rispetto delle norme in vigore, di recepire elementi utili alla impostazione dei piani di studio medesimi» (GAVINELLI 1973, 37-38).

coinvolgimento dell’intera facoltà in macro attività collettive, quali tentativi di riordino delle numerose direzioni di ricerca che il Politecnico stava imboccando⁴⁶⁴.

Nel comunicato ritrovato tra le carte d’archivio, Rogers addita come troppo settoriale il progetto di ricerca di Alpago Novello⁴⁶⁵ – il cui avvio, ricordiamo, era stato appoggiato dallo stesso Rogers due anni prima; ma tale questione, sempre a giudicare dalle carte, sembra risolversi con una proficua opera di convincimento da parte dei rappresentanti delle maggiori istituzioni coinvolte nel progetto di ricerca italo-armeno a Erevan: tra il settembre e l’ottobre del 1970, Paolo Portoghesi ricevette ben tre lettere di apprezzamento sull’operato e di invito a supportare le ricerche degli studiosi italiani in Armenia; a esporsi in favore del gruppo milanese furono il presidente della Società degli Architetti di Armenia Varazdat Harut’junjan, il direttore dell’Istituto d’Arte dell’Accademia delle Scienze di Erevan Ռuben Zaryan e lo studioso di fama internazionale Anatolij Jakobson⁴⁶⁶.

Dietro la perfetta organizzazione dei resoconti delle missioni editi nei Documenti si cela questo clima complesso ma fertile in cui la facoltà di Architettura di quegli anni dovette avere una doppia vita, «quella ufficiale o burocratica e quella della sperimentazione»⁴⁶⁷: il progetto di Alpago Novello apparteneva di certo a questa seconda vita⁴⁶⁸ e riconduciamo l’attributo ‘sperimentale’ non solo al carattere innovativo dell’oggetto di studio, che allora implicava la prevaricazione del confine sovietico, ma anche a precise scelte di metodo e di forma nella trasmissione dei contenuti, che mirano apertamente a realizzare quella che in ambiente accademico definiremmo oggi con il nome di ‘terza missione’.

Nel 1976 lo stesso Alpago Novello, a distanza di nove anni dalla prima missione, fondò il Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena⁴⁶⁹, di cui dirigerà le attività

⁴⁶⁴ VANINI 2009, 15.

⁴⁶⁵ ROGERS, *Pro-memoria per la conduzione dell’Istituto di Umanistica*. Archivio CSDCA di Venezia; faldone ‘Attività CSDCA’.

⁴⁶⁶ I nomi sono qui riportati rispettando la translitterazione scelta dagli autori stessi delle lettere: ZARYAN *Lettera indirizzata al preside della Facoltà di Architettura Paolo Portoghesi*, Erevan, 25 settembre 1970; HARUT’JUNJAN, *Lettera indirizzata al preside della Facoltà di Architettura Paolo Portoghesi*, Erevan, 1 ottobre 1970; JAKOBSON, *Lettera indirizzata al preside della Facoltà di Architettura Paolo Portoghesi*, Leningrado, 22 ottobre 1970. Archivio CSDCA di Venezia; faldone ‘Attività CSDCA’.

⁴⁶⁷ VANINI 2009, 16.

⁴⁶⁸ È interessante notare infatti che il progetto di ricerca non compare nell’elenco di quelli ufficialmente condotti dall’Istituto di Umanistica e resi pubblici in VANINI 2009, 49-57.

⁴⁶⁹ Per la vita del Centro, vedi in particolare ZEKIYAN 2005.

fino alla sua morte, nel 2005, facendosi forte di volta in volta delle collaborazioni di studiosi provenienti da vari rami dell’armenistica, primi fra tutti Boghos Levon Zekian e Gabriella Uluhogian. Al di là degli intenti statutari, l’attività del Centro può essere riassunta nella volontà di promuovere l’interesse e l’attività di ricerca nei confronti della cultura e in particolare dell’architettura armena, con il duplice obiettivo congiunto di produrre materiale di alto interesse scientifico e di divugarne i contenuti ad un pubblico ampio, scongiurando così il rischio di una circolazione delle competenze scientifiche limitata entro una ristretta cerchia di specialisti⁴⁷⁰. Nel 1992, la sede del Centro venne trasferita da Via Melzi d’Eril a Milano alla Loggia del Temanza di Corte Zappa a Venezia, e con essa le sue attività. Il trasferimento è stato effettuato a seguito della dissociazione del Centro dal pregresso legame con il Politecnico di Milano e l’affiliazione con l’Associazione Oemme⁴⁷¹. Nel frattempo anche a Roma era stato creato il Centro Studi Architettura Armena – CSAA, con sede in viale Università; Paolo Cuneo fu la personalità di riferimento del Centro, a partire dagli anni Settanta e poi per tutti gli anni Ottanta prese parte alle iniziative sull’architettura armena organizzate in Italia tra Roma e Milano⁴⁷².

La scelta di Alpago Novello di rendere il CSDCA indipendente dalle dinamiche amministrative accademiche ha senz’altro condizionato in positivo la vita dell’ampio progetto di ricerca e ha contribuito ad un mantenimento longevo di attività di carattere internazionale quali la mostra *Architettura armena dal IV al XVIII secolo*, inaugurata nel 1968 e resa itinerante fino al 1996, i tre *Simposi internazionali di arte georgiana* svoltisi tra il 1974 e il 1980 e i cinque *Simposi internazionali di arte armena* organizzati tra il 1975 e il 1988. A rimarcare l’unicità dell’attività condotta da questa istituzione indipendente, Zekian nota che il Centro fu l’unico ente non statale a intrattenere rapporti con l’Accademia delle Scienze dell’Unione Sovietica⁴⁷³.

Il materiale fotografico collezionato del gruppo costituitosi a Milano si trova presso l’archivio del Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena di Venezia, mentre l’archivio fotografico degli studiosi romani è gestito dal Centro di

⁴⁷⁰ Tali intenti verranno enunciati nel testo dello statuto del CSDCA redatto nel 1975. Il testo è reperibile in più copie in: Archivio CSDCA di Venezia; faldone ‘Attività CSDCA’.

⁴⁷¹ MANOUKIAN 2014, 238-239; RICCIONI 2020, 218-219.

⁴⁷² CUNEO 1988, 8. Poco è stato scritto sul CSAA; probabilmente uno spoglio del materiale d’archivio dello stesso Cuneo potrebbe chiarire la vita di questo Centro.

⁴⁷³ ZEKIYAN 2005.

Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina de La Sapienza; entrambi gli archivi fotografici si sono mantenute fino ad oggi e sono tornate ad alimentare progetti scientifici ed espositivi⁴⁷⁴.

2. Scelte metodologiche e linee di ricerca all'Università di Roma

La prima restituzione scientifica di questa stagione di ricerche fu il catalogo della mostra fotografica *Architettura medievale armena* inaugurata il 10 giugno 1968 a Roma a Palazzo Venezia e trasferita poi il mese successivo nelle sale di Palazzo Ducale a Venezia⁴⁷⁵. Curatori della mostra furono Breccia Fratadocchi, Costa e Cuneo, che diedero alle stampe anche l'omonimo catalogo, un testo che divenne presto di fondamentale importanza per gli studi sull'architettura armena⁴⁷⁶.

De Francovich coordinò il progetto facendosi coinvolgere solo parzialmente nella produzione scientifica, altro ruolo ebbe invece Fernanda de Maffei, che sviluppò una personale riflessione sull'architettura armena. Proprio con l'istituzione di una cattedra di Storia dell'arte bizantina, affidata per l'appunto a de Maffei, si può dire sia avvenuto un primo riconoscimento dell'Italia come avamposto per lo studio del patrimonio bizantino; nonostante ciò ancora negli anni Ottanta la studiosa lamentava come non si fosse ancora giunti ad un livello di specializzazione tale in materia da poter proporre anche al grande pubblico delle esposizioni che uscissero da una logica ‘antologica’, onnicomprensiva e di conseguenza obbligatoriamente sommaria, sui manufatti bizantini. La studiosa cita l'esposizione *Architettura medievale armena* come uno dei rari casi in cui si era tentato di proporre uno spaccato più circoscritto e specifico in materia⁴⁷⁷.

Nel suo contributo al catalogo, de Maffei inaugura il discorso nel merito dell'architettura medievale armena, e non a caso lo fa elencando le problematiche che

⁴⁷⁴ In data 1 giugno 2018 presso ANAMED, Koç University, è stata inaugurata la mostra fotografica *Picturing a lost empire. An Italian lens on Byzantine art in Anatolia, 1960-2000*, curata da Livia Bevilacqua e Giovanni Gasbarri; in data 14 luglio 2019 preso il santuario dei SS. Vittore e Corona di Anzù di Feltre è stata inaugurata la mostra *Armenia. Gli scatti di un bellunese Adriano Alpago Novello*, curata da Manuela Da Cortà e da chi scrive. In entrambi i casi le fotografie sono state selezionate dai rispettivi archivi: Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina - CDSAB; Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena - CSDCA. Il CDSAB ha anche avviato un progetto di catalogazione e digitalizzazione della raccolta di fotografie, tra cui quelle relative alle campagne di studio in Armenia Bevilacqua - Gasbarri 2022.

⁴⁷⁵ Sulla mostra, vedi BEVILACQUA – GASBARRI 2020.

⁴⁷⁶ BRECCIA FRATADOCCHI – COSTA – CUNEO 1968.

⁴⁷⁷ DE MAFFEI 1980, 554. Per una sintesi sullo studio della Storia dell'Arte Bizantina a La Sapienza, vedi IACOBINI 2012b.

concernono lo studio della materia: le origini, la datazione, le metodologie di studio e i rapporti con l’Oriente e l’Occidente, degli alzati chiesastici armeni⁴⁷⁸. L’intento che il gruppo si pone non è quello di risolvere tali questioni ma di fornire la documentazione utile per una nuova trattazione delle stesse; le considerazioni formulate da armenisti e bizantinisti, soprattutto a proposito del rapporto con le civiltà architettoniche limitrofe, risultano alla studiosa nel complesso poco convincenti. In effetti, il volume curato da Cuneo e edito nel 1988 con il titolo *Architettura armena* – pubblicazione portante il lavoro svolto dagli studiosi di Roma – soddisferà proprio l’esigenza di censire il maggior numero di fabbriche: Cuneo arriva a schedarne quattrocento sessantuno, a fronte delle cento che si contavano nel catalogo del 1968 e delle sole sessantacinque proposte da Strzygowski⁴⁷⁹. Tornando al catalogo della mostra, proprio negli anni Sessanta si era creato un clima di fermento internazionale attorno al tema dell’architettura armena: da un lato si stavano notevolmente intensificando gli studi monografici e le campagne di scavo che mettevano in luce considerazioni inedite e testimonianze materiali da ricollocare all’interno di una già formulata genealogia dell’architettura armena⁴⁸⁰; dall’altro lato persisteva e andava incrementandosi l’ambivalenza tra una letteratura occidentale che tendeva ad inserire l’Armenia in un discorso storico-artistico più ‘globale’⁴⁸¹ tentando di entrare nel merito del suo rapporto *in primis* con Bisanzio, e una letteratura sovietica tendente ad uno studio dell’architettura armena come materia a sé stante⁴⁸². Ciò spiega il procedere in termini ipotetici e condizionali della de Maffei, che dichiara apertamente lo stato di incertezza su cui poggianno questi primi tentativi di studio del patrimonio armeno⁴⁸³.

All’interno del catalogo della mostra gli articoli di Gandolfo, Breccia Fratadocchi, Cuneo e Costa partecipano alla stesura di un *excursus* storico-artistico

⁴⁷⁸ DE MAFFEI 1968a, 14.

⁴⁷⁹ CUNEO 1988, 10.

⁴⁸⁰ Cfr. THIERRY N. – THIERRY J.M. 1965; THIERRY J.M. 1966; KAFADARIAN 1965; DER NERSESSIAN 1965.

⁴⁸¹ DER NERSESSIAN 1947, che tenta di riparare al rapporto impari tra Bisanzio e l’Armenia descritto soprattutto dalla storiografia francese; KRAUTHEIMER 1965, che non riesce ad accettare a pieno il rapporto paritario tra Bisanzio e l’Armenia, su quest’ultimo, vedi MARANCI 2012, 88.

⁴⁸² TOKARSKIJ 1961; JAKOBSON 1950; HARUT’JUNJAN - SAFARJAN 1951. Vedi ad esempio il commento di Khatchatrian al volume di Tokarskij: «il comble une lacune bibliographique et présente ‘un exposé cohérent de l’évolution de l’architecture arménienne’.» (1965, 224).

⁴⁸³ «Non si può pretendere di dare una risposta esaurente, anche perché i nostri attuali punti di vista potrebbero essere suscettibili, in futuro, di variazioni, sia in seguito a successive eventuali scoperte, sia dopo uno studio più vasto e approfondito dell’argomento» (DE MAFFEI 1968a, 14).

dell’architettura medievale armena. Lo sviluppo dell’architettura armena risulta così scandito in due periodi principali, una prima fase ‘ascendente’ che va dal IV al VII secolo e una seconda fase di ripresa e rinnovamento di forme tradizionali che si sviluppa dal IX al XIV, interposti da una parentesi di decadenza corrispondente con l’invasione araba. L’intento è quello di riscrivere la genealogia dell’architettura armena apportando un aggiornamento alla mappa delle testimonianze materiali, alla bibliografia di riferimento e fornendo nuovo materiale fotografico. Le tante questioni emerse riguardo i rapporti con le popolazioni limitrofe e del Mediterraneo sono, sì prese in considerazione dagli studiosi che conoscono le specificità storiografiche della questione, ma non sono oggetto del progetto di ricerca:

E infatti, quel che possa essere il peso e la valutazione delle diverse componenti culturali e artistiche interne ed esterne, nel processo di formazione dell’Architettura armena, non si può negare che questa si presenta, anche a confronto con le regioni più prossime, come un capitolo a sé stante, autodefinito, e, si direbbe, isolato.⁴⁸⁴

La più nota critica a questa dichiarazione di intenti è quella scritta da Cesare Brandi in un articolo uscito il 5 luglio del 1968 sul *Corriere della sera*⁴⁸⁵: Brandi non è d’accordo sulla scelta fatta dai colleghi di evitare di trattare i rapporti con l’Occidente e li definisce quali «negatori dei rapporti diretti che osservano». Lo studioso è persuaso del fatto che le similitudini tra architettura armena e quelle romanica e gotica rilevate da Strzygowski trovino una puntuale motivazione storica, oltre che molteplici evidenze stilistiche; egli consegna alla stampa una recensione alla mostra tagliente, poiché costruita attorno al suo totale disaccordo con la volontà di mostrare un’Armenia isolata e un’architettura armena delineatasi in uno stato di estraneità dagli sviluppi tecnico-stilistici dei grandi centri di irradiazione medievali.

Al di là del disaccordo di Brandi rispetto a questa scelta di contenuto fatta dai curatori, notiamo che il ricorso alla collaborazione con studiosi armeni e il rapporto diretto avuto con il popolo e il territorio oggetto di studio stimolano alcune considerazioni inedite che vengono introdotte nel catalogo come possibili prospettive di ricerca. Tra queste, la differenza tra la narrativa formulata dagli storici dell’arte armeni e quella formulata fuori dall’Armenia⁴⁸⁶; la «comprensione della civiltà architettonica del paese»,

⁴⁸⁴ CUNEO 1968, 50.

⁴⁸⁵ BRANDI 1968.

⁴⁸⁶ CUNEO 1968, 48-49.

il ruolo dell’architetto e con esso il processo creativo delle maestranze⁴⁸⁷; il significato concettuale dell’architettura in relazione con la liturgia e la teologia, e il rapporto con l’ambiente circostante in termini sia urbanistici, che naturalistici⁴⁸⁸. I campi di ricerca annoverati nel catalogo sono quindi molteplici e aggiornati, e sono senz’altro la risultante del dialogo intrapreso con Vahramian e Zarian. La serie *Studi di architettura medioevale armena* non sembra però muoversi ancora in questo senso, per prediligere un approccio più documentale.

I cinque volumi della serie⁴⁸⁹ furono strutturati in maniera omogenea ed esaustiva, prevedendo un’attenzione particolare alle fonti storiche, ai rilevamenti archeologici e al dato stilistico, al fine di fornire una datazione motivata dei complessi e reinserirli con un profilo più sicuro all’interno di una genealogia locale. Dopo un primo volume monografico sulla chiesa di Soradir redatto da Breccia Fratadocchi⁴⁹⁰, il gruppo comprese che procedere con una «pubblicazione degli edifici medioevali armeni nella loro successione cronologica»⁴⁹¹ fosse un progetto troppo ambizioso e decise di circoscrivere le tematiche secondo criteri altri. Sempre per quello stato di continua evoluzione della ricerca e di conseguente precarietà costante delle ipotesi proposte, una volta selezionate le aree di indagine, ogni chiesa viene trattata separatamente, così da poter integrare le argomentazioni più facilmente, senza dover ridiscutere legami ‘genealogici’ e comparativismi proposti⁴⁹². In generale, proprio in virtù di una motivata cautela, si cerca di evitare di proporre narrative che restituiscano panoramiche complessive di natura geografica, cronologica o tipologica. Il metodo comparativo che aveva caratterizzato la narrativa pregressa viene adottato anch’esso con grande cautela e perlopiù per circoscrivere in termini geografici e cronologici le similitudini tipologiche intercorrenti tra le chiese dell’Armenia storica, e in taluni casi della Georgia.

Dopo le campagne *in loco*, non è più possibile reiterare l’errore di assimilare i monumenti georgiani a quelli armeni; allo stesso modo, dopo l’intervento in lingua

⁴⁸⁷ Cfr. VAHRAMIAN 1968; HASRAT’YAN 1988.

⁴⁸⁸ Cfr. BRECCIA FRATADOCCHI 1968; ZARIAN 1988.

⁴⁸⁹ BRECCIA FRATADOCCHI 1971; GANDOLFO 1973; D’ONOFRIO 1973; CUNEO 1973; GANDOLFO 1982.

⁴⁹⁰ BRECCIA FRATADOCCHI 1971.

⁴⁹¹ DE FRANCOVICH 1971, 9.

⁴⁹² «Ogni singolo edificio verrà trattato separatamente, in base ad una sequenza puramente cronologica determinata sulle risultanze delle mie personali interpretazioni, qualora, come nella maggior parte dei casi, manchi ogni documento storico a confortare una precisa datazione» (GANDOLFO 1973, 9).

italiana di Č'ubinašvili⁴⁹³, l'esercizio comparativo per essere esaustivo deve prendere in considerazione anche l'evoluzione architettonica medievale in Georgia: nell'unico lavoro monografico della serie, Breccia Fratadocchi integra la genealogia tipologica delle chiese a pianta centrale con gli esempi georgiani⁴⁹⁴. A fronte di una documentazione verticale raccolta su ciascun monumento, l'obiettivo del gruppo di ricerca era quello di giungere ad un numero finale della serie che prevedesse «l'esame dello stile, della cronologia, dell'origine, e la valutazione complessiva che ne risulta dell'architettura medievale armena»⁴⁹⁵; il progetto si interromperà prima di poter redigere quest'ultimo volume, ma già sembrava muoversi in questa direzione Francesco Gandolfo nell'ultimo numero edito nel 1982. Gandolfo si fa forte delle considerazioni maturate in dieci anni di studi per disporre le chiese armene del 'primo periodo' in ordine cronologico, riscrivendone quindi una genealogia; attraverso la fissazione di un rapporto lineare ed evoluzionistico, Gandolfo storicizza il fenomeno «di un percorso locale autonomo»⁴⁹⁶ che è in controtendenza rispetto all'indagine di rapporti intercorsi con le altre culture architettoniche.

Cuneo, Breccia Fratadocchi, Gandolfo e D'Onofrio lavorarono ad un catalogo dell'architettura medievale armena e più in generale ad un lavoro di inventariazione, rilevamento e analisi delle testimonianze materiali del patrimonio armeno. L'obiettivo è quello di ricercare un filo conduttore locale, che aiuti a dare una definizione globale dello 'stile armeno'⁴⁹⁷. In tutt'altra direzione vanno invece i più circoscritti contributi di de Maffei, che partendo dal materiale raccolto ed elaborato dai colleghi, e non di rado mettendo anche in discussione le loro datazioni e le loro analisi, tenta di riportare il discorso sul rapporto con Bisanzio, Roma e la Persia. Esaurito rapidamente il dovuto riferimento al bipolarismo tra romanisti e orientalisti⁴⁹⁸, la studiosa espone e motiva le

⁴⁹³ Č'UBINAŠVILI 1958a; Č'UBINAŠVILI 1958b.

⁴⁹⁴ BRECCIA FRATADOCCHI 1971, 27-48.

⁴⁹⁵ DE FRANCOVICH 1971, 10.

⁴⁹⁶ «È solo in presenza della loro diretta testimonianza che vengono formulate quelle indicazioni generali di mutamento della prospettiva storica che poi si sostanziano in una più aperta valorizzazione di un percorso locale autonomo di contro ai ricorrenti tentativi di cogliere nell'architettura paleocristiana armena determinanti presenze e apporti da altre aree e culture» (GANDOLFO 1982, 11).

⁴⁹⁷ GANDOLFO 1982, 11.

⁴⁹⁸ «La storia della cupola armena è stata coinvolta, negli scorsi decenni, come era logico, nel vasto problema riguardante l'origine della cupola su vano quadrato. Gli studiosi, come è noto, si sono, in linea di massima, schierati su due fronti diversi, rivendicandone il merito o all'architettura occidentale tardo antica o, sulla scia dello Strzygowski, all'Oriente» (DE MAFFEI 1973b, 287).

proprie considerazioni che, se immaginassimo pubblicate in una parentesi cronologica di qualche decennio prima, sarebbero state immediatamente assimilate alla fazione orientalista. Lungi da noi oggi fare del revisionismo anacronistico e ritrarre una de Maffei ‘orientalista’ ma, rileggendo il lavoro del gruppo, le sue direzioni di ricerca sembrano piuttosto audaci nell’entrare nel merito di argomentazioni chiaramente evitate dai colleghi.

Nonostante il periodo di sospensione dell’interesse per l’architettura armena, vissuto a partire dal secondo dopoguerra, si era mantenuto comunque un latente interesse sull’origine dei sistemi architettonici cupolati, argomentazione che implicava un coinvolgimento dell’architettura armena e un – diretto o indiretto – confronto con le argomentazioni di Strzygowski. De Maffei elabora tre articoli sulla spinosa questione. Parte dal presupposto che l’architettura cristiana armena si sia sviluppata a partire da tecniche costruttive già *in auge* presso la civiltà urartea e che quindi la tecnica edilizia di taglio e posa dei blocchi lapidei e le prime icnografie siano da vedersi in diretta continuità con l’architettura pagana di età urartea⁴⁹⁹. Quest’asserzione rivela un’importante presa di posizione rispetto all’ipotesi di un rapporto diretto tra l’architettura armena e quella romana paleocristiana: l’architettura armena eredita i sistemi edilizi dalla civiltà urartea, proseguendo il processo di sviluppo di tecniche costruttive locali. Tale tesi fa da premessa alla teoria di de Maffei sui sistemi cupolati. Esaminato il sistema di costruzione delle prime cupole armene su vano quadrato di cui ci è giunta testimonianza, la studiosa giunge a datare Tekor alla fine del V secolo, la chiesa di Ejmiacin a Soradir ai primi decenni del VI secolo e Surb Hovhannes a Mastara come sicuramente successiva a Soradir, ma non ancora di VII secolo⁵⁰⁰; queste tre fabbriche sono la testimonianza di una fase intermedia che antecede l’utilizzo di tamburi slanciati e la sostituzione delle trombe di raccordo con il ‘pennacchio sferico’. Giunta alla datazione dei sistemi di raccordo di Tekor, Soradir e Mastara, la studiosa si pone l’annosa domanda sulle origini della sala quadrangolare cupolata. Partendo dal presupposto che le datazioni che propone consentono di escludere un’ingerenza bizantina nelle soluzioni elaborate dagli architetti armeni, ritiene che sia necessario guardare altrove:

⁴⁹⁹ DE MAFFEI 1973a.

⁵⁰⁰ DE MAFFEI 1973b.

Vi è però un'altra regione dove la cupola si era affermata come predominante architettonica sia in edifici profani, sia in edifici religiosi e propone su vano quadrato, in epoca ben anteriore alle cupole armene. Mi riferisco con ciò alla Persia sasanide cui per secoli gran parte dell'Armenia – la così detta Persarmenia – fu soggetta.⁵⁰¹

La struttura del tempio del fuoco sassanide sarebbe quindi l'avo della cupola armena, che il popolo armeno forzatamente adottò nel V secolo con l'imposizione del culto mazdeista. A partire dal semplice sistema sassanide vano-cupola, in Armenia seguiranno delle elaborazioni complesse che consentiranno di raggiungere risultati costruttivi che, vista la loro unicità, la studiosa ritiene essere propriamente ‘armeni’. Le successive campagne di studio dirette dalla de Maffei in Iran e il conseguente affondo sugli alzati sassanidi riconfermeranno questa teoria, supportata sia dal dato storico-architettonico, sia dalle fonti prettamente storiche⁵⁰². Sebbene non approfonditi, anche i rapporti con l'architettura georgiana sono dati per certi, mentre diversa è la questione dell'apporto armeno all'architettura occidentale, che la studiosa semplicemente non ritiene utile trattare⁵⁰³.

Al contrario di de Maffei, Gandolfo si confronta con le teorie di Strzygowski solamente in un articolo più tardo, quando ormai la stagione di studi in Armenia si era conclusa⁵⁰⁴. Come ben noto, Strzygowski aveva asserito in modo del tutto ingiustificato la superiorità dell'architettura armena rispetto a quella georgiana e, in modo altrettanto infondato, l'influenza esercitata da parte dell'architettura armena su quella occidentale romanica. Difendendo un metodo di analisi storico e culturale, oltre che meramente tipologico, Gandolfo propone una riflessione su l'organizzazione dello spazio chiesastico tra architettura armena e georgiana, constatando una differenza sostanziale tra l'architettura organicistica armena a quella georgiana basata sull'aggregazione di vani giustapposti. Lo studioso tenta di scardinare il rapporto tra le due regioni, indotto in passato dall'intento di compilare in tutte le sue tappe uno sviluppo evoluzionario continuo, quello stesso metodo narrativo perseguito per spiegare l'annosa questione della genesi dei sistemi cupolati, e quindi i rapporti tra la Persia sassanide e l'Armenia, di cui si era occupata de Maffei. Passando poi alla seconda questione, esprime una certa

⁵⁰¹ DE MAFFEI 1973b, 300.

⁵⁰² DE MAFFEI 2004.

⁵⁰³ «Äußere formale Aspekte haben die Forschung dazu geführt, in diesem Bau eine Gotik ‚in nuce‘ zu sehen, doch kann davon keine Reden Sein» (DE MAFFEI 1968b, 337).

⁵⁰⁴ GANDOLFO 1996.

frustrazione per il seguito avuto dalle teorie di Strzygowski⁵⁰⁵ che, fattosi forte della restituzione figurativa imprecisa e ‘pittoresca’ data da Texier della cattedrale di Ani, aveva diffuso la tesi dell’esistenza di pregnanti similitudini tra la cattedrale bagratide e gli stili romanico e gotico. Gandolfo si sofferma su un unico aspetto tramite cui tenta di abbattere l’entusiasmo dimostrato da Toesca per questo confronto: il pilastro a fascio [fig. 30] assume ad Ani una funzione totalmente differente rispetto a quella rilevata nell’architettura gotica. Così come per il caso georgiano, Gandolfo tenta di smentire anche questa longeva similitudine, affermando che mentre il pilastro composito armeno è semplicemente «fine a sé stesso» e «ha solo un valore ornamentale», quello gotico ha una funzione strutturale portante⁵⁰⁶.

Il preteso rapporto tra l’architettura delle regioni caucasiche e quella del medioevo occidentale è stato in definitiva un falso problema, figlio di tempi in cui sembrava legittimo arrivare alla formulazione di assiomi e di teorie generali, esclusivamente sulla base della interpretazione tipologica dei fatti architettonici.⁵⁰⁷

La trattazione di Gandolfo che oppone alla funzionalità del pilastro fascicolato gotico il decorativismo di quello armeno, nella sua infondatezza ed erroneità sembra piuttosto rievocare i preconcetti di Rivoira secondo cui le capacità ingegneristiche erano prerogativa dell’architettura romana, mentre le novità introdotte da quella bizantina, islamica e armena, erano meramente ornamentali. È interessante notare quindi come ancora negli anni Novanta egli senta la necessità di tornare sulle ‘questioni strzygowskiane’, che fino ad allora aveva ignorato, per poter difendere un approccio che aveva visto nell’architettura armena una realtà da studiare esclusivamente nelle sue peculiarità locali e nella sua «convinta e geniale autonomia»⁵⁰⁸. Queste medesime scelte avevano accomunato quasi all’unanimità gli studiosi attivi sul progetto romano che avevano collezionato un importante numero di articoli organizzati su base o monografica, o tipologica. Lo stesso Paolo Cuneo aveva introdotto il volume *Architettura armena*

⁵⁰⁵ «Persino un geniale pioniere degli studi medievistici come Pietro Toesca non seppe sottrarsi al fascino delle teorie dello Strzygowski e le fece proprie in termini che fanno, del suo caso, un modello di atteggiamento» (GANDOLFO 1996, 894).

⁵⁰⁶ I termini utilizzati qui da Gandolfo sembrano tradurre anche una scala di valori che già abbiamo incontrato: un discredito dell’oggetto meramente decorativo a fronte di una nobilitazione dell’elemento strutturale.

⁵⁰⁷ GANDOLFO 1996, 894-895.

⁵⁰⁸ GANDOLFO 1996, 895.

annunciando la decisione di prendere questa scelta, non in dichiarata antitesi con Strzygowski, ma per ragioni di natura storico-culturale:

l'Armenia ha sentito più degli altri paesi il bisogno di ripiegarsi su sé stessa, non di rado per garantire la propria sopravvivenza e la propria identità culturale, e quindi la necessità di ricercare atteggiamenti di pensiero e tendenze artistiche fondamentalmente improntate a radici puramente autoctone.⁵⁰⁹

Paolo Cuneo fu lo studioso italiano che, insieme ad Adriano Alpago Novello, più segnò la storia degli studi dell'architettura medievale armena. A partire da quel primo viaggio ufficioso del 1965, e poi per tutta la sua carriera, si dedicò allo studio dell'architettura armena dando un contributo fondamentale a livello internazionale allo sviluppo della disciplina. Chiaramente non si intende qui passare in rassegna le numerose pubblicazioni redatte da Cuneo sul tema, quanto delineare un discorso generale sull'approccio alla materia adottato dall'architetto romano e dedotto attraverso l'analisi del materiale edito; l'angolazione da cui lo studioso decide di affrontare la materia è infatti esplicitata nei suoi testi e viene assunta a fronte di una riflessione di natura storiografica. Quando nel 1988 Cuneo pubblica il suo volume *Architettura armena*, è perfettamente aggiornato sulla bibliografia internazionale in materia e, facendo seguito all'*excursus* storiografico di de Maffei⁵¹⁰, propone una nota storiografica che introduce le sue scelte personali⁵¹¹, scelte che in gran parte si ritrovano nei lavori degli studiosi attivi al suo fianco a Roma. Soprattutto dopo la pubblicazione di Strzygowski del 1918, il discorso sull'Architettura armena si era polarizzato sulla questione dei rapporti tra l'Armenia e il mondo esterno, con la priorità di chiarire i rapporti esistenti con l'architettura siriaca, iraniana, selgiuchide, georgiana, bizantina e occidentale; l'argomento era senz'altro intrigante e la trattazione della questione nelle sue svariate forme implicava un coinvolgimento diretto all'interno di un vivace dibattito che aveva implicazioni di interesse internazionale. In effetti, Cuneo fornisce una fitta lista di studiosi che si sono avvicendati sui vari fronti della questione e senza criticare le singole pubblicazioni, si limita a constatare l'inconcludenza dell'annoso dibattito; al contrario, il suo plauso va all'approccio assunto dagli studiosi sovietici:

⁵⁰⁹ CUNEO 1988, 17.

⁵¹⁰ DE MAFFEI 1968a.

⁵¹¹ CUNEO 1988, 15-20.

Negli anni '50 e '60 la continuità della ricerca scientifica sull'architettura armena fu assicurata da una nuova generazione di studiosi sovietici, cui va il merito di avere in certo modo reimpostato la disciplina, articolandola secondo diverse specializzazioni e ponendo le basi per le successive fasi di lavoro che sono tuttora in corso.⁵¹²

Cuneo decide quindi di proseguire l'impostazione 'sovietica' per meglio definire uno 'stile armeno' e ripercorrerne le peculiarità indagando anche il rapporto tra architettura e identità del popolo armeno:

La lampante diversità degli esiti architettonici rispetto a quelli di molte aree circostanti (e perfino contigue quali la Georgia e la Siria) consentono perciò di isolare il complesso fenomeno e di farlo oggetto di uno studio 'separato'.⁵¹³

Ed è proprio questa la premessa al volume encyclopedico di Cuneo, che nel suo approccio verticale alla materia, scongiura un confinamento provinciale dell'architettura e – in base alle premesse che si pone – dell'identità armena, ma per contro tende a isolare in un discorso che vale solamente se questi due aspetti vengono valutati come un 'fenomeno separato' dalle rispettive identità a culture architettoniche oltre confine.

Lo schema secondo cui sono organizzate le singole schede e le scelte contenutistiche delle compilazioni redatte da Maria Adelaide Lala Comneno e da Paolo Cuneo per il volume del 1988, restituiscono un frettoloso profilo tipologico di ciascun alzato corredata da una più attenta documentazione iconografica e fotografica, talvolta integrata anche con foto storiche o incisioni tratte dai rapporti di viaggio di fine Ottocento⁵¹⁴. Ne deduciamo che la priorità siano l'inventariazione del monumento e la registrazione del suo stato di conservazione, mentre il dato storico e quello artistico, nonché il significato teologico degli alzati, sono quasi completamente trascurati. Questo approccio, coerentemente con quanto dichiarato dallo stesso Cuneo riguardo la continuità del suo lavoro rispetto all'impostazione sovietica, sembra essere in parte mutuato dalle scelte metodologiche applicate già a partire dagli anni Quaranta dalla Commissione per la protezione e il restauro dei monumenti dell'Accademia di architettura dell'URSS, ai

⁵¹² CUNEO 1988, 16.

⁵¹³ CUNEO 1988, 17.

⁵¹⁴ Ogni scheda comprende: la denominazione, la datazione, la regione o la provincia; un testo contenente «elementi di localizzazione, dati storici, descrizione sommaria, riferimenti ai materiali costruttivi, allo stato di conservazione, e ad eventuali restauri»; una bibliografia; un gruppo di grafici; un gruppo di immagini (CUNEO 1988, 87).

fini della documentazione del patrimonio monumentale locale⁵¹⁵. Nei protocolli emanati durante il Secondo conflitto mondiale, era infatti stata dichiarata la priorità di redigere dei ‘passaporti’ dei monumenti al fine di raccogliere sinteticamente una documentazione tecnica e soprattutto fotografica degli alzati; l’incarico di queste campagne di ‘passaportizzazione’ era affidato esclusivamente agli architetti⁵¹⁶.

Tra il 1962 e il 1965 nelle Repubbliche Socialiste Sovietiche si costituivano le Società per la conservazione del patrimonio monumentale⁵¹⁷, delle società create su base volontaria e finalizzate allo studio e alla conservazione del patrimonio monumentale; la prima ad istituire la Società fu la Georgia, seguita dall’Armenia e dall’Azerbaigian. Se da un lato l’iniziativa di studiare e preservare il patrimonio monumentale locale ben dialogava con la volontà politica di Chruščev (1953-1964), deciso a rinsaldare quel concetto di ‘nazione’ indispensabile per competere nello scacchiere internazionale⁵¹⁸, dall’altro lato nel loro carattere ufficioso di istituzioni nate ‘dal basso’ le Società intendevano tutelare un patrimonio religioso che per mano dello stesso Chruščev era sempre più a rischio⁵¹⁹. Non è forse casuale il fatto che sia proprio il 1963 l’anno in cui Armen Zarian riceve l’appello a tornare a Erevan per collaborare allo studio del patrimonio architettonico locale. Zarian farà poi da mediatore per i rapporti ufficiali tra l’Accademia delle Scienze e le Università italiane indispensabili per garantire l’accesso all’Armenia sovietica da parte degli studiosi italiani che collaborano alla documentazione del patrimonio armeno e che si rivelano particolarmente preziosi, non solo per il livello avanzato dei risultati di rilievo che condividono con i colleghi sovietici, ma anche per l’opportunità che rappresentano di integrare i monumenti compresi nei confini sovietici con quelli dislocati tra Iran e Turchia.

⁵¹⁵ DESCHEPPER 2019, 200, nota 19.

⁵¹⁶ DESCHEPPER 2019, 200-202.

⁵¹⁷ DUNLOP 1983, 66-68.

⁵¹⁸ A parte una primissima collaborazione con Vahramian e il costante contatto con Zarian, rapporti scientifici erano stati stretti con gli studiosi dell’Accademia delle Scienze di Erevan; già si è parlato dell’apprezzamento di Cuneo per l’approccio sviluppato dagli studiosi sovietici. Sul sistema culturale in Armenia negli anni Sessanta, vedi BAYADYAN 2007.

⁵¹⁹ DUNLOP 1983, 67.

3. Alpago Novello: le scelte metodologiche e linee di ricerca tra Milano e Venezia

Si è già accennato a come l’architetto bellunese Adriano Alpago Novello sia giunto allo studio dell’architettura medievale armena e a come le campagne di studio e le attività del Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena si siano susseguite tra gli anni Sessanta e Novanta. Studi recenti hanno ripercorso le tappe della sua attività ricostruendone un profilo biografico dettagliato e portando nuova luce anche su progetti rimasti inediti⁵²⁰.

Così come gli studiosi romani, anche il gruppo con sede a Milano inaugura la stagione di studi mostrando al grande pubblico le immagini catturate durante le missioni: il 27 ottobre del 1968 nella Sala Napoleonica dell’Accademia di Brera apriva la mostra fotografica *Architettura armena. IV – XVIII secolo*, curata da Alpago Novello in collaborazione con Manoukian, Kasangian e Vahramian [figg. 31-34]. L’architetto Carlo Perogalli, responsabile della prima prolusione d’inaugurazione alla mostra, fin dalle prime righe del suo discorso loda quell’atteggiamento di apertura a Oriente da parte del gruppo di lavoro milanese, sottolineando la novità di un interesse oltre confine, soprattutto se pensato nel solco dell’‘orgoglioso’ ambiente accademico Italiano; Perogalli presenta l’unicità di quest’iniziativa quale chiaro segnale del nuovo clima di studi contemporaneo, lontano ormai dallo scontro critico tra romanità e orientalismo che aveva segnato la prima metà del Novecento, ed esemplificativo del nuovo approccio da parte degli studiosi europei nei confronti delle civiltà medio-orientali. Proprio l’idea del confronto tra l’architettura armena e quella medievale e rinascimentale italiana, motivo tanto delicato per via dell’immediato rimando a Strzygowski, quanto costante quando si parla di architettura armena, viene declinata da Perogalli quale interessante esercizio di metodo da condurre in modo equilibrato e paritario⁵²¹, tentando cioè di rifuggire quella tendenza diffusa ad «anteporre il patrimonio italiano al ricchissimo consorzio dell’arte

⁵²⁰ Per la biografia vedi i contributi nella raccolta intitolata *Alpaghian*, in particolare: ALPAGO NOVELLO 2005; CASNATI 2005; HARUT’JUNJAN 2005; HASRAT’YAN 2005; ZEKIYAN 2005. Per i contributi più recenti sull’attività di Alpago Novello, vedi: RICCIONI 2020; DA CORTÀ 2022. Da Cortà in particolare ripercorre nel dettaglio la biografia di Alpago Novello e gli sviluppi di un progetto di studio rimasto inedito sui battisteri medievali in Siria.

⁵²¹ Egli stesso sperimenterà un metodo ‘orizzontale’ comparativo tra Oriente e Occidente ricercando analogie e diversità tra i caravanserragli selgiuchidi della Cappadocia e le abbazie cistercensi francesi, vedi PEROGALLI 1979, 84.

d'ogni tempo e luogo»⁵²². Il clima di autocritica che caratterizza il Politecnico in quegli anni, si estende anche al di fuori delle aule dell'Università e svolge un ruolo non secondario anche in occasione della mostra *Architettura armena*; il dibattito sul rapporto tra Oriente e Occidente in storia dell'arte si era risolto con derive ideologiche non solo tra gli orientalisti, ma anche tra gli studiosi romanisti, perciò per poter trattare dell'arte d'Oriente l'accademia italiana doveva *in primis* ritrattare quelle posizioni di superiorità estetica e culturale che avevano alimentato la narrativa di un rapporto impari tra Oriente e Occidente. Il discorso di Perogalli si conclude con un invito, quasi scontato tra gli architetti del trentennio postbellico, alla riscoperta dell'antico come nutrimento per la modernità. La coscienza storica e la conoscenza critica del patrimonio in funzione di una creazione consapevole del presente erano gli argomenti principe del dibattito architettonico nella seconda metà del Novecento, e Perogalli, in qualità di teorico del restauro, aveva ben chiara l'esigenza di uno sguardo indagatore sul passato al fine di realizzare interventi architettonici di restauro 'creativi' sia in termini materiali, che spirituali⁵²³. Perogalli si rivolge con queste parole agli studenti, a quei giovani della facoltà di architettura, secondo Manoukian «più portati allo studio dell'estetica marxista che al rilievo dei monumenti» e i soli a poter comprendere *in toto* quel dibattito accademico contemporaneo volto alla conoscenza dell'architettura come «parte integrante della vicenda umana»⁵²⁴, che quindi necessita di essere rivissuta per essere capita, e non solamente contemplata. L'invito, rivolto agli studenti nella Sala Napoleonica dell'Accademia di Brera, non mira quindi a un'analisi tecnico-scientifica degli alzati – che il materiale presentato non avrebbe comunque permesso di condurre – e nemmeno a un'osservazione nostalgica del passato, piuttosto a una personale lettura critica della storia, perfettamente in linea con il generale clima 'positivista' milanese⁵²⁵. Le parole utilizzate dagli stessi curatori nella seconda di copertina del catalogo riconfermano la prospettiva tracciata nella prolusione di Perogalli, introducendo fin da questa prima

⁵²² Le citazioni sono tratte direttamente dal materiale d'archivio del CSDCA. PEROGALLI, *Prolusione di inaugurazione*, Milano, Accademia di Brera, 27 ottobre 1968. Archivio CSDCA, faldone MAA.

⁵²³ BELLINI 1993, 57.

⁵²⁴ PACE 1970, 11.

⁵²⁵ Cfr. LANGÉ 1993.

iniziativa un approccio sensibilmente differente rispetto a quello adottato dai colleghi attivi a Roma⁵²⁶.

Il catalogo della mostra⁵²⁷, a differenza dell'omonimo della coeva mostra romana⁵²⁸, non diventerà un punto di riferimento per la letteratura a seguire, ma questo fattore non deve stimolare una svalutazione contenutistica del progetto espositivo. Con l'approccio semplice e diretto che contraddistingue i contenuti della pubblicazione, vengono brevemente chiarite le questioni che furono alla base dell'avvio delle missioni di studio in Armenia e viene motivata la rilevanza di questo tipo di indagine all'interno del panorama scientifico: il gruppo intendeva concretizzare, in termini di ricerca, il superamento della diatriba storiografica Oriente-Roma che aveva segnato i primi decenni del secolo; colmare una lacuna negli studi sull'arte medievale, alimentata sia dalla difficoltà pratica dell'analisi dei monumenti direttamente *in situ*, sia da semplificazioni accademiche che relegavano la tradizione armena a una sfaccettatura provinciale dell'arte bizantina; valorizzare un patrimonio che, seppur rappresentasse un importante ponte tra culture, era oggetto di incurie e svalutazioni. Obiettivo comune era quello di curare ciascuno di questi punti con un approccio internazionale, senza limitare quindi la storiografia né all'autoreferenzialità sovietica né alle carenze di quella europea, ma procedendo con un confronto tra quella armena e non, e con prospettive di ricerca pluricentriche: la ricerca in ambito architettonico e storico-artistico non deve essere meramente bibliografica e manualistica, ma è logicamente connessa anche alla conoscenza diretta del territorio, della storia, della religione e del contesto culturale di riferimento.

⁵²⁶ «L'architettura armena nei primi decenni del secolo è stata al centro di una vivace polemica tra le teorie ‘orientaliste’ dello Strzygowski e quelle ‘occidentali-romane’ di Rivoira, a proposito dell’origine dell’architettura medievale. Superato da tempo il dilemma Oriente-Roma, resta innegabile la posizione di ponte che all’Armenia compete per la sua stessa posizione geografica e per le vicende storiche» *Architettura armena*, 1975, prima di copertina.

⁵²⁷ L’edizione italiana del catalogo che ho potuto consultare è quella realizzata per l’allestimento presso la Galleria d’Arte Moderna di Torino (16 aprile-16 maggio 1975). Il catalogo nel formato (21 × 21 cm oppure 11 × 21 cm) e nell’apparato descrittivo e fotografico doveva essere estremamente accessibile, utile per un inquadramento generale del fenomeno e per fissare alcune conoscenze acquisibili rapidamente dal visitatore. Il potenziale di questo strumento stava proprio nell’essere utile, ma non indispensabile alla fruizione della mostra. Herman Vahramian curò la parte grafica dei progetti del CSDCA, facendo così collocare il lavoro di grafico con un processo personale di indagine identitaria e artistica, vedi MANOUKIAN 2014, 257-258.

⁵²⁸ BRECCIA FRATADOCCHI – COSTA – CUNEO 1968.

Non si tratta quindi di uno studio romantico o folkloristico, teso a presentare un argomento poco noto, ma della necessità di esplorare a fondo un ambito culturale che rappresenta un elemento di cerniera tra le civiltà medio-orientali e quella europea.⁵²⁹

Il tema dell'Armenia come ponte tra culture, in quanto il paese si è sempre posto – come qualsiasi altra cultura – in uno stato di continuo scambio reciproco, viene ribadito in più occasioni, senza mai cadere in apologie filo-romaniche o filo-gotiche⁵³⁰. Mantenendo con la tradizione di studi italiana l'interesse al dato comparativo, Alpago Novello si allontana però dall'altrettanto caro concetto di ‘influenza’:

Oggi, più che insistere sulla ricerca di possibili (pur in parte sorprendenti) anticipazioni ed analogie di tipo formale dell'architettura armena rispetto a quella medievale europea, pare più esatto allargare il campo superando la semplice analisi tipologica o cronologica indagando i rapporti architettura/ambiente.⁵³¹

Simili riflessioni di natura metodologica si leggono anche nelle dichiarazioni di intenti rilasciate alla stampa da Kasangian, Manoukian e Vahramian, che condividono la visione di Alpago Novello, ma inevitabilmente guardano all'Armenia dall'angolazione di chi ha un legame più profondo con quella cultura.

Harutiun Kasangian, nato a Tbilisi nel 1909 e formatosi in Italia, tornerà in Armenia per la prima volta dopo l'infanzia, proprio in occasione di quella missione di studio del 1967. Comprendiamo dunque come l'entusiasmo di quella proposta fattagli da Alpago Novello nel 1965 non fosse dettato solamente da un mero interesse ingegneristico e quindi statico-costruttivo e da una genuina convinzione di un valore estetico unico

⁵²⁹ ALPAGO NOVELLO, *Discorso di inaugurazione*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 15 marzo 1970. Archivio CSDCA, faldone MAA.

⁵³⁰ «Coloro che si sono occupati dell'argomento durante i primi anni del secolo hanno considerato questo studio la fonte fondamentale delle esperienze che si succedono nel medio evo occidentale. Oggi queste teorie sono state ridimensionate alle giuste proporzioni ma occorre sottolineare che, l'Armenia è stata un ponte tra Oriente e Occidente e i contatti e gli scambi sono più di quanti si possa pensare» (ALPAGO NOVELLO, *Discorso di inaugurazione*, Lyon, Palais Saint Jean, 3 ottobre 1980. Archivio CSDCA, faldone MAA).

«Quest'arte, contrariamente a un'opinione sovente sostenuta, è stata influenzata dall'esterno e ha a sua volta influenzato le nazioni esterne. È eccessivo spiegare l'arte armena come sviluppo dell'arte bizantina o ancora di quella romanica o gotica. È meglio concentrarsi sull'essenza stessa di quest'arte» J.P. MAHÈ, *Prolusione per la presentazione del catalogo della mostra presso il Musée Arménien de France di Parigi*. Archivio CSDCA, faldone MAA).

⁵³¹ ALPAGO NOVELLO, *Discorso di inaugurazione*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 15 marzo 1970. Archivio CSDCA, faldone MAA.

dell’architettura armena⁵³², ma anche da un inscindibile legame affettivo con il territorio. Tale legame era condiviso con il collega Armen Manoukian, che dopo un primo viaggio in Armenia nel 1962, in occasione dei restauri della chiesa di Surb Hrip’sime, inizierà a collaborare a Roma con Paolo Cuneo e Tommaso Breccia Fratadocchi a un progetto di studio sistematico del patrimonio architettonico armeno⁵³³. Già nel 1963 si trasferirà a Milano, dove, da lì a qualche anno, troverà nuova occasione di tornare a Ejmiacin e di proseguire il progetto avviato a Roma, con un nuovo gruppo di lavoro e un nuovo approccio alla materia. Come dichiarato in occasione della mostra, Manoukian e i suoi colleghi non avevano intenzione di fare archeologia, ma di rivivere quell’architettura⁵³⁴. C’è quindi uno scarto metodologico importante tra una mera misurazione matematica della materia – nel caso specifico delle piante e degli alzati delle chiese armene – e la capacità e la volontà di cogliere l’anima della materia attraverso la conoscenza di quelle ‘storie parallele’ che l’hanno modellata; in questa dichiarazione di intenti c’è una presa di posizione nei confronti di una storiografia che si occupi solo di misurare i ‘prodotti’, prescindendo dalla tradizione e dallo spirito che li attraversa. Manoukian, pur convinto della necessità di applicare questo approccio all’architettura armena, conclude che chi può cogliere in modo autentico il valore di questi spazi è solo «chi ancora ne fruisce all’interno del culto», poiché anche chi come lui li rivive dopo la diaspora è irrimediabilmente affetto da una lacerazione con la terra d’origine e di conseguenza tende a quella generale stereotopia⁵³⁵.

Manoukian sostiene uno studio dell’architettura armena interdisciplinare e che non si limiti ad analisi di natura formalista-tipologiche; allo stesso tempo è convinto che qualsiasi studio sarà sempre lacunoso in mancanza di un’autentica appartenenza identitaria e spirituale al territorio. Il problema della comprensione del patrimonio armeno sollevato da Manoukian, si ritrova negli scritti di Vahramian sotto forma di impossibilità di comunicazione del patrimonio stesso: con un tono ben più cinico del collega, Vahramian definisce i tentativi di esposizione e comunicazione dell’arte e della cultura

⁵³² KASANGIAN 1996, 125.

⁵³³ MANOUKIAN 2014, 235-236.

⁵³⁴ Questo asserto si ritrova in diverse versioni del discorso inaugurale alla mostra, come anche in ALPAGO NOVELLO 1986a, 7.

⁵³⁵ VAHRAMIAN 2009, 29-31.

armena come delle «manifestazioni ad un’esorcizzazione dell’ignoto»⁵³⁶, che è ‘ignoto’ in quanto incomprensibile e quindi incomunicabile. L’artista si dichiara amareggiato dal disinteresse generale o dall’interesse superficiale nei confronti della civiltà armena, che è ridotta a mero «prodotto folkloristico ed esotico»⁵³⁷. Gli articoli che presentarono la mostra sulle testate italiane, e che per esempio titolavano “L’arte sconosciuta della bella Armenia”⁵³⁸, sembrano essere esattamente ciò a cui allude un Vahramian rassegnato all’inutilità delle manifestazioni organizzate in Europa sulle espressioni artistico-culturali armene, date in pasto a un pubblico del tutto inconsapevole⁵³⁹. Il problema è quindi duplice: la difficoltà di comprensione e di comunicazione del patrimonio armeno da parte di chi potenzialmente avrebbe gli strumenti per farlo, ma che si scopre inesorabilmente inadatto al ruolo, e la conseguente impossibilità di comprensione da parte di un pubblico già in partenza superficiale e disinteressato. Secondo Manoukian, nonostante questi limiti, in alcuni casi si sono riscontrate le premesse per una «penetrazione conoscitiva più consapevole» e non dettata dalla sterile caccia di primati accademici⁵⁴⁰.

Alpago Novello comprende la complessità del fenomeno e l’esigenza di uno studio del materiale e dello spirituale racchiuso in quegli ambienti monolitici. L’uomo è l’artefice dello spazio architettonico; di conseguenza, lo studio dell’architettura non può prescindere da un approccio umanistico che consideri le esigenze materiali e spirituali che hanno portato a determinate scelte costruttive. I limiti della ricerca e della comunicazione del patrimonio armeno, emersi dalle considerazioni di Vahramian e Manoukian, non potranno trovare dunque piena risoluzione nemmeno nelle positive iniziative di Alpago Novello. Rileggendo gli scritti di Alpago Novello e analizzando le scelte espositive fatte, desumiamo però che il soggetto messo a fuoco nella ricerca e nelle fotografie dell’architetto bellunese è, non tanto l’Armenia, quanto più la pietra; quella

⁵³⁶ VAHRAMIAN 1992, 26.

⁵³⁷ VAHRAMIAN 1992, 17.

⁵³⁸ *L’arte sconosciuta della bella Armenia*, La Gazzetta di Parma, 19 marzo 1969.

⁵³⁹ Alla domanda di Ornella Rota sull’utilità delle manifestazioni artistico-culturali organizzate in Europa per una maggiore conoscenza dei popoli del Medio Oriente, Vahramian risponde: «Nella maggior parte dei casi no, perché si tratta di rappresentazioni fortemente intrise di richiami religiosi-antropologici locali, presentate in un contesto diverso da quello originario, ad un pubblico generalmente estivo che, il più delle volte, ne apprende l’esistenza attraverso poche righe nelle pagine degli spettacoli di un quotidiano» (VAHRAMIAN 1992, 26).

⁵⁴⁰ VAHRAMIAN 2009, 30.

pietra che, attraverso una ragionata manipolazione umana, diventa spazio vissuto⁵⁴¹. Lo studio dell’architettura è per Alpago Novello il pretesto per capire l’uomo e la sua comunità; quasi casualmente si è trovato ad osservare lo spazio che una civiltà ha modellato tra le pietre d’Armenia, ma avrebbe potuto porsi in osservazione «ovunque»⁵⁴². Le immagini selezionate per la mostra viaggiarono in più di trenta città e attraverso tre continenti, per arrivare infine a Erevan nel 1996. Le scelte compiute in occasione dell’esposizione si rivelano essere un buon paradigma dell’intera attività di Alpago Novello e del suo gruppo sia in termini di contenuto, che di forma⁵⁴³, e demarcano anche le differenze rispetto al progetto di ricerca guidato da de Francovich⁵⁴⁴.

I due progetti nati sotto la guida di Armen Zarian guardano all’architettura armena attraverso due lenti totalmente differenti. Rifuggendo dalla redazione di un *corpus* e mettendo in dubbio l’approccio evoluzionistico, Alpago Novello apre a considerazioni che consentono di superare la ‘mera misurazione’ per guardare a tematiche inedite sia per la storiografia armena, sia per quella attiva fuori dal sistema sovietico. Se secondo Cuneo, l’architettura armena è collocata in un’Armenia impermeabile dove è possibile distinguere delle cifre stilistiche fisse e dei moduli architettonici reiterati, al contrario secondo Alpago Novello è collocata entro confini osmotici ed è pertanto decodificabile attraverso metodologie di osservazione e di studio applicabili per l’analisi del paesaggio

⁵⁴¹ Il concetto di pietra come custode della memoria e archivio dell’umanità è ben espresso nella monografia dedicata al paese bellunese di Castellavazzo, ALPAGO NOVELLO 1997, 15-28; sulla ‘rupestricità’ dell’architettura armena vedi ALPAGO NOVELLO 1978, XX.

⁵⁴² Da uno scritto autobiografico: «Circostanze favorevoli mi hanno portato a specifiche ricerche nell’Oriente cristiano (ma poteva essere ovunque)» (ALPAGO NOVELLO 2005, 172).

⁵⁴³ L’esposizione contava 155 pannelli (100 × 200 cm) allestiti tramite il sistema tubolare *Abstracta* per una lunghezza di 250 metri da disporre su una superficie di almeno 350 m². Dalla descrizione dell’allestimento e delle scelte espositive individuate – sistema tubolare, didascalie stringate, catalogo dal formato e dalla grafica accattivante, scelta del materiale fotografico, musica di sottofondo –, notiamo come tutto sia stato pensato in funzione di una mostra itinerante e facilmente adattabile a spazi e contesti diversificati e internazionali.

⁵⁴⁴ In una nota scritta a mano da Giuseppe Fiocco nella sua copia del catalogo *Architettura medievale armena*, oggi consultabile presso la Fondazione Giorgio Cini, si legge il riferimento ad un mancato rispetto dei patti da parte di de Francovich nei confronti di Alpago Novello. È in effetti logico pensare che i due gruppi avessero pianificato la condivisione del materiale per realizzare un unico progetto espositivo. Tra le carte dell’archivio del CSDCA non vi è traccia di materiale che possa confermare l’appunto scritto da Fiocco, che riporto di seguito: «N.B. Strana mostra fatta di lontano; perché il prof. Geza de Francovich non fu mai in Armenia, e non so che preparazione abbia la sua “missa dominica” De Maffei. Certo è che doveva fiancheggiare la seria(?) esposizione dell’arch. dr. Adriano Alpago Novello che v’era stato sul serio, e vi aveva seramente lavorato. Si mancò così ai patti. L’Istituto di architettura di Milano farà la sua Mostra in seguito.»

storico di qualsiasi comunità. Non è da escludersi l'ipotesi che queste due diverse prospettive siano state indotte da fattori esterni: da un lato la collaborazione di Cuneo per lo più con studiosi armeni operanti in patria, all'interno di un sistema culturale di stampo sovietico, costretto negli anni Sessanta a rapportarsi con l'eredità di Chruščev, dall'altro la costante condivisione di idee di Alpago Novello con armeni della diaspora⁵⁴⁵, che grazie all'esperienza di metodologie internazionali e ad uno sguardo ‘esterno’ alla loro stessa cultura, considerano la comunità armena come un sistema storicamente aperto che aveva saputo integrare in modo eclettico gli apporti esterni e cederne a sua volta.

⁵⁴⁵ Alla collaborazione con Kasangian, Harutunian e Vahramian, succederà poi quella con Zekian e Uluhogian. Anche nel caso di Alpago Novello si mantiene una costante collaborazione con Zarian e con studiosi attivi in Armenia, che vengono anche coinvolti come co-autori della serie *Documenti di architettura armena*.

Parte seconda

Analisi di un caso di comparativismo

I. Da Rivoira alla *Global Art History*

Durante il secolo scorso il discorso comparativo in ambito storico-artistico ha risentito della generale impostazione gerarchica dei rapporti tra i sistemi culturali nazionali, basata su un diffuso eurocentrismo; tramutatosi in uno strumento di legittimazione di supremazie e subordinazioni culturali, in epoca postcoloniale il comparativismo ha perso la sua attendibilità. La terminologia utilizzata dalla letteratura e l'immagine veicolata attraverso la fotografia hanno condizionato i confronti storico-artistici in termini gerarchici, inquinando lo strumento comparativo. Il concetto di '*global art history*' ha riportato l'interesse su aggiornati approcci comparativistici, che richiedono la ritrattazione di termini predominanti nella letteratura novecentesca, quali 'diffusione', 'influenza', 'periferia' e della semantica gerarchica di cui sono portatori. Per poter ridisegnare una geografia dell'arte secondo le contemporanee concezioni di *global, world o total history*, è necessaria una coscienza storica degli approcci metodologici su cui è stata costruita la narrazione storiografica fino ad oggi; tali approcci spesso sono dipesi da schemi gnoseologici formulati dalle scienze sociali.

Studiosi quali Strzygowski e Rivoira, pur nella riconosciuta faziosità nazionalista dei loro scritti, sono stati considerati tra i precursori di quella che definiamo *global art history* proprio per la loro capacità di guardare all'arte oltre confine e il loro tentativo di ampliare l'orizzonte critico da un discorso nazionale ad uno internazionale – pressocchè mediterraneo, senza però rinunciare al tono nazionalista; una concezione gerarchica e meccanicistica degli scambi stilistici, come quella da loro concepita, non è oggi scientificamente accettabile. Il caso della storiografia dell'architettura armena in Italia qui analizzato consente di ripercorrere l'evoluzione del discorso sul comparativismo, che ha interessato la storiografia di tutti paesi europei che hanno adattato tale strumento ai fini di un discorso critico di stampo colonialista. Le considerazioni che seguono consentono di definire continuità e discontinuità delle proposte di ricerca esplorate nella terza parte del presente lavoro rispetto agli studi analizzati nel capitolo storiografico.

1. Storia dell'architettura armena e i sistemi gnoseologici dell'antropologia

Lo «style byzantin» di cui scrive de Caumont nel 1833, è lo stile di un'architettura romana modificata dall'Oriente, perciò meglio definibile come *greco-romana*⁵⁴⁶, che a partire dall'XI secolo ha influenzato l'architettura francese⁵⁴⁷. Con il termine ‘stile bizantino’ de Caumont definisce quell’«architecture exotique» da cui provengono le ‘pretese innovazioni’ dell’architettura medievale francese:

Tout en reconnaissant que l'influence byzantine a été puissante sur tous les arts du moyen âge, je ne m'attacherai pas à déterminer la mesure de cette influence ; je vais simplement décrire l'architecture telle qu'elle se présente durant le XI^e siècle.⁵⁴⁸

Se, com’è stato constatato⁵⁴⁹, è in questo saggio di de Caumont che per la prima volta compare la definizione di uno stile architettonico bizantino, possiamo dire che la storia dell’architettura dell’Oriente cristiano nella storiografia europea è da sempre alle dipendenze del concetto di ‘influenza’, costrutto a sua volta attinente al comparativismo. Lo stile architettonico dell’Armenia storica ha un rapporto simile con il concetto di ‘influenza’: Choisy aveva per primo collocato l’origine dell’architettura cristiana in Persia prevedendo che una delle tre «courants» di propagazione delle idee nate nel Vicino Oriente, passasse per l’Armenia, divenendo la «courant arménien» che avrebbe influenzato l’architettura nordeuropea⁵⁵⁰; T’oromanian aveva a sua volta fatto proprie le teorie di Choisy, riproponendole talvolta pedissequamente e proseguendo la narrativa della diffusione dello stile armeno in Occidente⁵⁵¹; in seguito, per Strzygowski, che attinge moltissimo dal lavoro di T’oromanian e di Choisy, l’architettura armena rappresenta la possibilità di dimostrare le dipendenze dell’architettura medievale dell’Europa occidentale da quella del Vicino Oriente⁵⁵²; similmente Rivoira inserisce l’Armenia nella sua storia dell’architettura in termini puramente strumentali⁵⁵³. Rivoira vuole dimostrare che anche l’architettura musulmana deriva da quella romana e, per

⁵⁴⁶ Il corsivo è di DE CAUMONT 1836, 65.

⁵⁴⁷ DE CAUMONT 1836, 69.

⁵⁴⁸ DE CAUMONT 1836, 69.

⁵⁴⁹ Cfr. SPIESER 2016.

⁵⁵⁰ CHOISY 1899, vol. 2, 80-88: 84.

⁵⁵¹ Sul rapporto tra il lavoro di T’oromanian (1942-1948) e quello di Choisy (1899), vedi MARANCI 2001, 69, 75-76.

⁵⁵² Cfr. STRZYGOWSKI 1918.

⁵⁵³ Cfr. RIVOIRA 1914.

supportare il suo ragionamento induttivo, sfrutta i sincretismi⁵⁵⁴ dell’architettura armena. Il metodo dell’ingegnere piemontese è basato sull’interpretazione del dato materiale visto *de visu*⁵⁵⁵ egli adotta un approccio empirico tale che giunge a surclassare la cronologia storica e mettere in dubbio le fonti scritte⁵⁵⁶. L’architettura armena si presenta come un oggetto mancante di cui gli studiosi ricostruiscono la storia attraverso l’osservazione incrociata di quei contesti in cui l’oggetto ha lasciato traccia; questo *modus operandi* è proprio dell’antropologia⁵⁵⁷, disciplina che si fonda sul metodo comparativo. L’antropologia di fine Ottocento e inizio Novecento è dettata da due principi: la possibilità di ricondurre la molteplicità delle culture, ad un’unità totalizzante posta in un tempo pre-storico; l’applicabilità del modello biologico e della gerarchizzazione secondo categorie razziali. La narrativa di Rivoira – così come quella di Strzygowski – si muove proprio sulla falsa riga di questi due dettami: la molteplicità degli stili architettonici medievali, cristiani e non, ha un’unica origine comune nell’architettura pre-cristiana dell’Antica Roma; il rapporto tra questa fonte primaria e le varie derivazioni stilistiche è di filiazione e risponde ad uno spietato sistema eugenetico. Così come nella coeva letteratura sul Tardoantico, che sfruttava la metafora biologica per ridefinire il valore dello *Spätantike* di Riegl⁵⁵⁸, anche Rivoira fa un uso insistente del termine ‘radice’.

Tra i tanti suoi difetti, l’idea di radice ha anche quello di edificare una gerarchia degli oggetti storiografici. [...] separa infatti il passato vivo da quello morto e oscura il valore creativo delle esperienze esaurite o fallite.⁵⁵⁹

Secondo Rivoira infatti, le correnti «bizantino-ravennate» e «longobardica» fanno parte di un passato di contaminazioni «barbare» paragonabili a dei rami morti di cui non rimane traccia, mentre nel romanico prima e nell’architettura rinascimentale dopo, scorre

⁵⁵⁴ Si pensi alle considerazioni di Rivoira sulle *muqarnas*, sul *gavit'* e sulle arcatelle cieche; vedi *supra* p. 52.

⁵⁵⁵ Come è stato notato Strzygowski e Rivoira dimostrano un rapporto simile con il dato materiale: WHARTON 1995, 3-7. Nel caso specifico dell’Armenia la situazione è però molto differente: Strzygowski si reca in Armenia, vede e fotografa gli alzati e utilizza il denso materiale fornитогli dall’archeologo T’oros T’oramanian; al contrario Rivoira non avrà mai un contatto diretto con gli alzati armeni, né con materiale d’archivio di prima mano.

⁵⁵⁶ Questa stessa manipolazione delle informazioni è ben leggibile anche in *Die Baukunst*, vedi MARANCI 2001, 85-97.

⁵⁵⁷ LABRUSSE 2009, 5.

⁵⁵⁸ Sul concetto positivo di ‘*Spätantike*’ in opposizione a quello negativo di ‘*Dekadenz*’, vedi GIARDINA 1999, 157-180.

⁵⁵⁹ GIARDINA 1999, 163.

la «corrente lombarda», propriamente «italiana», che dà ancora linfa vitale al «tronco romano»⁵⁶⁰. Proprio la reiterazione di questa metafora botanica denuncia una concezione genealogica del passato, dove le epoche si succedono in un legame di filiazione dominato da un severo sistema eugenetico; gli alzati architettonici fanno parte di questo sistema, dove le strutture più deboli sono destinate all’oblio, mentre quelle più forti sono parte di un passato ancora vitale. Il passo successivo all’adozione della metafora botanica, che è particolarmente esplicita in Rivoira, è l’applicazione di una tassonomia razziale che consenta di meglio catalogare le testimonianze materiali oggetto di studio e conseguentemente collocarle entro una narrativa genealogica. La polarizzazione dei rispettivi patrimoni nazionali europei che avviene tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento è ben leggibile nel lavoro di Rivoira⁵⁶¹ e risponde a quell’esigenza di ‘etichettare’,⁵⁶² propria di chi vuole chiarificare differenze e similitudini reciproche, nonché individuare le origini di ciascuna componente di un determinato fenomeno. Il quesito sulle origini, la fede nel progresso e il conseguente evoluzionismo pervasivo, così come la classificazione razziale sono argomentazioni particolarmente presenti nelle società europee tra fine Ottocento e inizio Novecento, non stupisce quindi che determinate strutture di pensiero elaborate dalle scienze sociali siano state assorbite anche dalla critica d’arte⁵⁶³.

Procedere secondo un principio biologico significa imporre un tempo lineare che non rispetta le intermittenze e le variabili del tempo storico e che, in storia dell’arte, banalizza i rapporti tra gli oggetti considerando solamente poche opere prime e le rispettive repliche⁵⁶⁴. Il paragrafo sull’Armenia redatto da Rivoira è esemplificativo di questo approccio mutuato dai primi studi antropologici: l’architettura armena è individuata come un fenomeno stilistico indipendente con un proprio sviluppo

⁵⁶⁰ Cfr. RIVOIRA 1907, IX.

⁵⁶¹ Vedi in particolare RIVOIRA 1907, che nella distinzione delle differenti ‘scuole nazionaliste’ del romanico ben riflette la contesa giocatasi in ambito storico-artistico tra Inghilterra, Francia e Germania. Cfr. BARRAL I ALTET 1986; BARRAL I ALTET 2004.

⁵⁶² «A quanto pare, etichettare i nostri simili, specie quando non ci sembrano tanto simili, è una tendenza diffusa. Il fatto è che pochi temi colpiscono l’immaginario collettivo e suscitano domande come la nostra origine e le nostre differenze.» (BARBUJANI 2008, 49).

⁵⁶³ Nella sua biografia intellettuale di Warburg, Gombrich (1994) ben riassume come l’evoluzionismo diffuso dei primi decenni del Novecento avesse pervaso anco la sfera culturale, da cui la concezione dello stile artistico come espressione dello spirito del tempo; su quest’ultimo tema, vedi anche GOMBRICH 1986, 26-32. Per l’analisi del caso di Strzygowski, vedi LABRUSSE 2009.

⁵⁶⁴ KUBLER 2008, 4-10.

genealogico lineare che, sebbene abbia origine da quell'unica fonte totalizzante che è Roma, ha sviluppato una propria essenza e dei caratteri specifici che la identificano; solo una volta ‘etichettato’, il fenomeno può essere posto in rapporto comparativo. Nel momento in cui Strzygowski e Rivoira ampliano le rispettive geografie dell’architettura diventa necessario per entrambi delineare tassonomie razziali e rapporti genealogici basati sul puro dato comparativo. Il suggerimento della comparazione viene chiaramente da Strzygowski che individua molteplici punti di contatto tra l’architettura ‘italiana’ e quella ‘armena’⁵⁶⁵; Rivoira accetta l’evidenza del contatto, ma mantiene il totale disaccordo su quale sia quell’unica origine totalizzante⁵⁶⁶. L’applicazione della metafora biologica impone una storia dell’architettura verticale lineare, dove esiste un'unica origine che dà vita a tutte le altre forme e dove l'unica forma di relazione tra due culture, pur discendenti dalla stessa origine, è l’‘influenza’. Non solo nel testo di Rivoira, ma anche nella letteratura italiana della prima metà del Novecento esaminata, il momento in cui due correnti stilistiche si incontrano, ovvero il momento e lo spazio in cui avviene una trasmissione univoca di caratteri, è definita ‘influenza’ e comporta un rapporto di appropriazione da un lato, e di privazione dall’altro; l’utilizzo del termine ‘influenza’ introduce il rapporto impari che intercorre tra i due termini, e sottintende una relazione di causa ed effetto a cui la parte più debole non può sottrarsi⁵⁶⁷. Come abbiamo visto, proprio su questo concetto di influenza si è basata la letteratura critica sull’architettura bizantina, così come su quella armena. L’esigenza di ribaltare questa prospettiva è ancora chiaramente leggibile nell’*incipit* di *Architettura bizantina* di Cyril Mango:

“What is the origin of the dome?” and we answered for example, by the statement “The domes come from Mesopotamia”, as if one were saying “The kangaroo comes from Australia”. As in the biological sciences, this approach further assumed that types of buildings underwent a gradual evolution like independent organisms.⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ Cfr. VON BERCHEM - BELL - STRZYGOWSKI 1910.

⁵⁶⁶ Come abbiamo visto, per Strzygowski (1918) l’origine è in Oriente, e più precisamente in Persia, per cui è l’arte armena, vera erede di quella corrente, che dà un apporto allo sviluppo delle forme del romanico prima, e del gotico poi; al contrario, per Rivoira (1914) l’origine è in Occidente, e più precisamente a Roma, per cui è il saldo tronco dell’arte italiana a dare impulso a determinati caratteri dell’architettura armena.

⁵⁶⁷ Per una critica del concetto di ‘influenza’ in storia dell’arte, vedi BAXANDALL 1985, 58-62. Per il caso specifico dei rapporti storico-artistici nel Mediterraneo tra l’Oriente cristiano e l’Occidente, vedi Brown: «relations between east and west, therefore, tend to be treated as so many “releases” of Byzantine “influence” [...] Nothing has been more conductive to confusion in the study of art and religion in the dark ages than such an assumption» (1976, 5).

⁵⁶⁸ MANGO 1986, 9.

La classificazione in ‘specie’ e ‘generi’ delle scienze biologiche e sociali, in architettura corrisponde ad una classificazione tipologica delle piante e degli alzati. Sulla base di questa classificazione tipologica si applica un’analisi comparativa finalizzata a riconoscere l’origine degli elementi che caratterizzano ogni singolo alzato e individuare più facilmente il carattere dominante derivato dall’unica fonte primaria, comune a tutti gli stili. La definizione delle tipologie, così come la comparazione tra di esse, avviene su base meramente formale⁵⁶⁹.

Il comparativismo in ambito umanistico difficilmente riesce a sdoganare la retorica della *syncrisis*⁵⁷⁰, ovvero di una comparazione finalizzata alla dimostrazione di un giudizio di qualità preconstituito; la visione romanocentrica di Rivoira trova in questo schema comparativo la formula adatta per strutturare quella narrativa iniziata con *Le origini dell’architettura lombarda* e conclusasi con *L’Architettura romana*⁵⁷¹. Rivoira dispone gli oggetti del suo studio secondo una geografia determinista e interpreta i rapporti che intercorrono tra soggetti simili attraverso un approccio che ha molto da spartire con il diffusionismo⁵⁷², che è a sua volta una forma di *syncrisis*; le singole caratteristiche architettoniche sono disposte in base alla loro dipendenza da quell’unica fonte romana e le similitudini tra gli oggetti sono spiegate esclusivamente tramite processi di appropriazione e privazione. In un sistema che procede in modo consequenziale e genealogico, dalla radice alla punta del ramo, ogni similitudine trova spiegazione o nell’appartenenza ad un’origine comune, oppure in un interscambio diretto tra le parti.

Data questa struttura rigida e consequenziale, è interessante notare come il caso del confronto tra le Cattedrali di Pisa e Ani obblighi Rivoira a ribaltare i rapporti di causa ed effetto, trasformando il ramo dell’architettura armena, già derivante da quell’unica origine romana, nella fonte di influenza del tronco romano⁵⁷³. Visualizzando

⁵⁶⁹ Nella fattispecie dei rapporti tra l’architettura armena, quella georgiana, il romanico italiano e il gotico francese è stato il lavoro del giovane studioso lituano Jurgis Baltrušaitis a dare il maggior contributo in chiave formalista, vedi BALTRUŠAITIS 1936 e BALTRUŠAITIS 1929. Baltrušaitis era convinto della migrazione di iconografie dall’Oriente in Occidente, il suo orientalismo ben si sposa dunque con il contesto storiografico francese, mentre viene difficilmente recepito dagli studi sull’architettura armena coevi in Italia; l’articolo di de Francovich (1937), visto il modo pedissequo con cui lo studioso ripropone i confronti proposti da Baltrušaitis riguardo i rapporti tra le decorazioni architettoniche armene e georgiane e quelle del romanico in Italia, sembra fare eccezione.

⁵⁷⁰ ELSNER 2017, 2, 14 nota 3.

⁵⁷¹ Cfr. rispettivamente RIVOIRA 1901; RIVOIRA 1921.

⁵⁷² Sull’applicazione della teoria antropologica del diffusionismo in storia dell’arte, vedi ELSNER 2017.

⁵⁷³ RIVOIRA 1914, 229.

graficamente lo sviluppo della narrativa di Rivoira [fig. 35] – che nella sua struttura non si discosta di molto da quella di Strzygowski⁵⁷⁴ – risultano ancor più chiare le limitazioni imposte da questa concezione, che obbligano lo stesso Rivoira ad evadere dallo schema prescritto, per invertire il rapporto tra il ramo armeno e il tronco romano: in quest’unico caso è il ramo che influenza il tronco, e non viceversa.

Una geografia e una storia dell’arte predeterminate e deterministe non convincono invece Pietro Toesca, che in *Il Medioevo*, libera le sue proposte comparative tra architettura medievale italiana e armena dalla rigidità dell’approccio di Rivoira:

precedono negli edifici armeni le forme romaniche con somiglianze tali da doverle attribuire ad influssi della cultura armena, facilmente diffusi nel Mediterraneo, quantunque non si possa sempre escludere che siano derivate da sviluppo parallelo di motivi antichi sparsi per tutto.⁵⁷⁵

Toesca introduce in nota un’importante novità alla questione dei rapporti tra Oriente e Occidente e considera la possibilità che le somiglianze non siano né dovute al rapporto di dipendenza da un genitore comune, né da un contatto diretto: l’Armenia ha conosciuto il mondo classico greco-romano ed è stato il primo popolo ad adottare il culto cristiano, perciò parte dei ‘motivi antichi’ della tradizione armena sono condivisi con il resto del Mediterraneo, che ne riconosce immediatamente le forme. Il riferimento all’Armenia è un dettaglio nell’opera enciclopedica di Toesca, ma nelle poche righe dedicate all’architettura armena si legge tutto il suo ‘moderato orientalismo’, che consiste in un tentativo di sottrazione del suo discorso dalla retorica della *syncrisis* per tentare una comparazione egualitaria tra linguaggi visivi che fanno parte della stessa storia universale⁵⁷⁶. Come abbiamo visto, l’universalismo del poeta Nazariantz era stato pubblicamente condannato, mentre quello di Toesca viene relegato in nota. L’architettura armena monolitica di Rosi chiusa nel suo vortice identitario centripeto e l’altrettanto conservativa di Galassi, Bettini e Golzio⁵⁷⁷, su cui sarebbero ancora perfettamente leggibili i segni della ‘romanità’, testimoniano la difficoltà nell’uscire dalla logica del diffusionismo, concepibile solamente in una storia dell’architettura che si sviluppa secondo una genealogia lineare.

⁵⁷⁴ Per il diffusionismo in Strzygowski, vedi MARANCI 2011, 119-158.

⁵⁷⁵ TOESCA 1927, 497-498 nota 11.

⁵⁷⁶ TOESCA 1927, 3.

⁵⁷⁷ Cfr. rispettivamente ROSI 1929; GALASSI 1929; BETTINI 1937; GOLZIO 1939.

Queste strutture epistemologiche accomunano la storiografia delle nazioni coinvolte nelle imprese coloniali e nel primo conflitto mondiale. Il comparativismo è la struttura che durante la prima metà del Novecento consente di ampliare la geografia delle discipline umanistiche, ma la cornice bellica, eurocentrica e colonialista in cui gli studi prendono forma affetta irrimediabilmente la potenziale inclusività equalitaria di uno studio comparativo. Non a caso, è proprio in questa stessa contingenza storica che un ristretto gruppo di studiosi prende consapevolezza della necessità di rivedere il metodo comparativo che, potenzialmente adatto a studi umanistici transfrontalieri, è stato ridotto ad uno strumento di supporto del suprematismo razziale europeo⁵⁷⁸.

Verso la fine degli anni Venti a Strasburgo, Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956) elaborano quello che verrà riconosciuto come il manifesto della storia comparata⁵⁷⁹; è il 1928 quando ad Oslo, Bloch presenta *Pour une histoire comparée des sociétés européennes*, una dettagliata panoramica delle potenzialità che il metodo offre per l'avanzamento delle discipline storiche e i passaggi a cui lo storico si deve attenere per ottenere un risultato scientificamente affidabile. L'invito di Bloch è a reintrodurre uno studio attento delle fonti, a ponderare le scelte lessicali, a integrare la ricerca con la bibliografia internazionale e ad aprirsi ad uno scambio con le altre discipline sociali; prima di procedere in questa direzione è indispensabile però che ci sia la chiara volontà politica di ottenere il risultato principale che questo strumento può fornire alle scienze umanistiche, ovvero individuare l'originalità di ciascuna cultura attraverso una conoscenza reciproca su basi equalitarie:

En un mot, cessons, si vous le voulez bien, de causer éternellement d'*histoire nationale* à *histoire nationale*, sans nous comprendre. Un dialogue entre des sourds, dont chacun répond tout de travers aux questions de l'autre, c'est un vieil artifice de comédie, bien fait pour soulever les rires d'un public prompt à la joie ; mais ce n'est pas un exercice intellectuel bien recommandable.⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ DACOSTA KAUFMANN – DOSSIN – JOYEUX-PRUNEL 2015, 4-7.

⁵⁷⁹ BLOCH 1928, 50. Come noto Bloch e Febvre fondarono a Strasburgo la cosiddetta ‘*École des Annales*’ che diede una forte spinta progressista agli studi storici, basando il loro metodo *in primis* su un approccio interdisciplinare, vedi BURKE 1990, 6-31.

⁵⁸⁰ BLOCH 1928, 49-50.

2. Le geografie dell'architettura armena

La geografia è un potente strumento di classificazione utilizzato anche in ambito storico-artistico, dove si integrano le mappe politiche con un sistema di segni che permette principalmente di tracciare l'itinerario di oggetti o di stili, enfatizzare o cancellare i rapporti tra culture, e suddividere un nucleo di testimonianze materiali in base alla localizzazione fisica e politica⁵⁸¹. La geografia politica dell'Armenia è particolarmente complessa per via dei molti stravolgimenti storici che si sono succeduti dal Medioevo all'età contemporanea; la difficoltà di figurazione di confini politici stabili e unanimemente riconosciuti comporta una maggiore facilità nel disegno di geografie sempre nuove.

Durante la prima metà del Novecento gli studiosi italiani non utilizzano mappe geografiche di complemento alla descrizione dell'architettura armena, ma creano geografie deterministiche solamente testuali, e quindi più effimere e di difficile comprensione rispetto a quanto sperimentato da Choisy; con il semplice tracciamento di linee direzionate secondo le traiettorie che avrebbero percorso gli stili architettonici, Choisy aveva manipolato una mappa – già per sua natura selettiva e interpretativa – delle coste del Mediterraneo⁵⁸² [fig. 3]. Le mappe disegnate da Choisy avevano ben rappresentato il determinismo di una storia dell'architettura che si sviluppa secondo una genealogia lineare [fig. 4], non riproponibile però da parte della storiografia italiana a causa della chiara rappresentazione grafica di un rapporto di dipendenza di Roma dall'Oriente. La mancanza di un riferimento geografico preciso sembra aver reso più semplice la teorizzazione e la trasmissione di geografie testuali nomotetiche⁵⁸³ che collocano l'Armenia vicino a Roma e lontano da Bisanzio, oppure, più raramente, l'Armenia come parte integrante di Bisanzio; queste geografie, che abbiamo definito ‘teoretiche’, oltre a posizionare in modo distopico i tre poli presi in considerazione,

⁵⁸¹ Cfr. in particolare ROGOFF 2000; Rogoff analizza il ruolo della geografia nel contesto delle arti visive, considerando il principio generale secondo cui: «Geography is at the same time a concept, a sign system, and an order of knowledge established at the centers of power» (20).

⁵⁸² CHOISY 1899, 84.

⁵⁸³ «A form of study that emphasizes spatial regularities and patterns. It has often been associated with attempts to derive laws and predict patterns – thus to find rules that if x and y occur together z will happen» (CRANG 1998, 192).

guardano all'Armenia da una prospettiva eurocentrica, dimenticando la prossimità alla Georgia, alla Siria e alla Persia, con cui la cultura armena ha interagito fin dall'antichità.

Bisognerà aspettare il catalogo della mostra di Roma del 1969⁵⁸⁴ per avere un saggio sull'architettura armena corredata da una carta geografica; la mappa proposta consente di localizzare topograficamente l'Armenia e i monumenti dell'Armenia storica che erano stati indagati dal gruppo di lavoro diretto da de Francovich durante le prime missioni di studio. Il gruppo sceglie di pubblicare una mappa politica secondo i confini contemporanei [fig. 36]: i simboli rossi e verdi localizzano alzati databili tra il IV e il XIV secolo; le linee tratteggiate restituiscono la geografia politica degli anni Sessanta al confine tra l'Unione Sovietica, la Turchia e la Persia; l'area viene però definita come la «parte più elevata dell'Asia anteriore»⁵⁸⁵, riferimento geografico solitamente utilizzato per mettere in evidenza i rapporti tra la civiltà urartea e quelle mesopotamiche antiche. Ne risulta una mappa che poco racconta della geografia dell'Armenia in epoca medievale, ma che dimostra la continuità abitativa di uno stesso popolo in quell'area del Vicino Oriente compresa indicativamente tra il lago di Sevan, di Van e di Ourmiah: i confini dell'Armenia storica non sono segnalati, ma si deduce che dall'epoca delle civiltà dell'Asia anteriore antica, fino alla costituzione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche, il popolo armeno ha abitato questa regione che si estende dall'estremità orientale dell'Anatolia fino alle pendici del Caucaso. Quella qui proposta è quindi una geografia idiografica⁵⁸⁶ che si propone di collocare topograficamente l'area insediativa del popolo armeno dal IV al XIV secolo, e poi fino ai giorni nostri; gli studiosi italiani, che lavorarono a stretto contatto con i ricercatori dell'Accademia delle Scienze di Erevan, ripropongono quindi quell'approccio etnocentrico proprio della storiografia armena, che da sempre aveva scritto una 'storia del popolo armeno'⁵⁸⁷.

Nel volume *Architettura armena* del 1988, il numero di siti segnalati si infittisce, la scala della mappa diminuisce, ma il raggio geografico di interesse e i confini geopolitici

⁵⁸⁴ BRECCIA FRATADOCCHI – CUNEO – MONTI 1969.

⁵⁸⁵ BRECCIA FRATADOCCHI – CUNEO – MONTI 1969, 11.

⁵⁸⁶ «In terms of geography it has been associated with studies that emphasise places as unique assemblages where diverse processes and factors come together. [...] literally writing of the particular local circumstances» (CRANG 1998, 192).

⁵⁸⁷ Le raccolte di fonti storiche e i testi critici di riferimento per gli specialisti di discipline storiche sono le molteplici *Storia del popolo armeno*, per cui vedi DÉDÉYAN 2002, 19-21: 19. L'approccio etnocentrico alla materia è stato già evidenziato in BLESSING – GOSHGARIAN 2017b, 8.

sono gli stessi del 1969⁵⁸⁸. Quella redatta da Cuneo è una mappa utile per una localizzazione dei siti, le cui schede nel testo si succedono in base alla dislocazione tra Repubblica Islamica d'Iran, Repubblica di Turchia, Repubblica Socialista Sovietica di Azerbaigian e Repubblica Socialista Sovietica di Armenia [fig. 37]; all'interno di queste quattro sezioni i siti sono numerati in successione in base alle loro coordinate geografiche. La mappa non permette quindi né di collocare gli alzati in prospettiva storica, né di rapportarli alla morfologia fisica del territorio, ma traccia una geografia localizzata⁵⁸⁹ del popolo armeno. Ne risulta quindi uno strumento di figurazione quantitativa di un patrimonio individuato su base etnica.

Le quattrocento sessantuno schede che descrivono ciascun alzato localizzato sulla mappa seguono una numerazione progressiva assegnata in funzione dei confini politici contemporanei e delle coordinate geografiche di ciascun alzato. Il materiale accumulato in circa vent'anni di campagne di studio viene riorganizzato da Maria Adelaide Lala Comneno e Paolo Cuneo, che redigono le singole schede restituendo un profilo tipologico degli alzati corredata da piante e fotografie. Il secondo volume di *Architettura armena* ben esemplifica l'utilizzo di queste schedature: gli autori raggruppano le piante, i volumi esterni, gli spazi interni, gli elementi architettonici, le decorazioni figurate e geometriche e le decorazioni architettoniche su base tipologica ottenendo delle tavole sinottiche⁵⁹⁰ che consentono di comparare le similitudini tra gli elementi architettonici e quelli decorativi del patrimonio monumentale del popolo armeno, così da dimostrare:

il bisogno [dell'Armenia] di ripiegarsi su sé stessa, non di rado per garantire la propria sopravvivenza e la propria identità culturale, e quindi la necessità di ricercare di atteggiamenti di pensiero e tendenze artistiche fondamentalmente improntate a radici puramente autoctone.⁵⁹¹

Questo esercizio radica la visione di un'architettura armena isolata nelle sue caratteristiche stilistico-costruttive, estranea ai cambiamenti storico-sociali e ai contatti con le culture limitrofe, ma coerente nelle forme della sua architettura tra IV e XIV secolo. La mappa consegna al lettore un impressionante dato quantitativo, mentre le tavole

⁵⁸⁸ Vedi "Carta di localizzazione dei monumenti e dei siti" in CUNEO 1988.

⁵⁸⁹ La mappatura condotta a partire dagli anni Sessanta non è infatti esaustiva: si concentra sulla zona dell'Armenia sovietica, più che nell'area dell'Anatolia e non prende in considerazione la Cilicia.

⁵⁹⁰ La prima parte del secondo tomo prevede due capitoli dedicati alle tavole sinottiche: "Sinottici tipologici delle piante" e "Sinottici iconografici". Vedi CUNEO 1988, vol. 2, 709-832.

⁵⁹¹ CUNEO 1988, 17.

sinottiche, partendo dalla molteplicità delle informazioni fornite attraverso le schede, ristabiliscono una narrativa unitaria tra alzati con cronologie differenti e dislocati in diverse regioni dell’Armenia storica; così com’era stato per i paesi europei nelle rispettive stagioni unitarie, un denso patrimonio uniforme è il punto di partenza indispensabile per compilare il patrimonio nazionale della Repubblica Socialista Sovietica d’Armenia. Le mappe del patrimonio monumentale dell’Armenia sovietica e della Georgia sovietica [fig. 38], pur nella loro estetica totalmente votata alla propaganda nazionalista, danno nel complesso delle informazioni molto simili a quelle redatte dagli studiosi italiani: la densità del numero dei siti, la riconoscibilità di uno stile propriamente nazionale delle chiese e, eccetto alcuni monumenti sottratti dai confini sovietici, la concentrazione dei monumenti all’interno dei confini armeni e georgiani contemporanei.

Una volta ottenuta una mappatura esaustiva che tenga conto del solo patrimonio propriamente armeno, occorre classificarlo ulteriormente:

è possibile d’altra parte riconoscere diversi modi di interpretare, aggregare e realizzare le matrici comuni, che sembrano ricorrere con maggior frequenza in questa e in quella regione, configurando le caratteristiche di alcune ‘scuole’ o ‘tendenze’, analogamente a quanto si verifica nei singoli paesi dell’Occidente europeo.⁵⁹²

Questo processo di progressiva circoscrizione del campo d’indagine si risolve in una frammentazione del territorio in ‘scuole’ regionali [fig. 39] che avrebbero sviluppato simili tendenze stilistiche, talvolta determinate da specifiche richieste politico-amministrative, talaltra sviluppatesi in funzione di specifiche caratteristiche paesaggistiche⁵⁹³. I criteri non sono univoci e lo stesso Cuneo ammette che il termine ‘scuola’ può essere fuorviante⁵⁹⁴ poiché non sussistono dati sufficienti per comprovare l’ipotesi della presenza di maestranze operanti in ciascuna delle aree individuate, che a

⁵⁹² CUNEO 1978, 89.

⁵⁹³ Cfr. CUNEO 1978. Nel caso specifico dello Širak, Cuneo individua poi una scuola facente capo all’architettura della capitale Ani, cfr. CUNEO 1977a; CUNEO 1979.

⁵⁹⁴ Vedi il commento di Grabar all’utilizzo di questo termine da parte di Cuneo: «Il serait cartaire préférable de faire observer la présence autour d’Ani, de nombreux édifices fondés à l’époque [...] et qui, à ce titre, attirait les travaux d’architecture vers elle et sa région» (1981, 188). Nella sua recensione a questa stessa pubblicazione, Djebaze critica invece la mancata considerazione da parte di Cuneo all’architettura della Georgia, con particolare riferimento all’architettura del Tao Klarjet’i, vedi DJOBADZE 1980; questa regione (Tayk’ in armeno e Tao Klarjet’i in georgiano) che si estende all’estremità nord orientale dell’Anatolia verrà in effetti omessa da Cuneo, non per dimenticanza, ma «per semplicità» (CUNEO 1978, 93 nota 15).

loro volta corrispondono alle regioni storiche dell'Armenia⁵⁹⁵. Fino ad allora i confini amministrativi delle regioni storiche dell'Armenia, erano stati utilizzati per circoscrivere aree di studio, e per progetti editoriali quali la collezione dei Monumenti storici dell'Armenia sovietica⁵⁹⁶; il termine ‘scuola’ era comparso solamente in una pubblicazione, per definire lo stile architettonico della regione del Syunik⁵⁹⁷. Viste le riserve espresse dallo stesso Cuneo, tale approccio sembra fungere più da strumento tassonomico utile a destreggiarsi tra l'importante mole quantitativa di alzati schedati e la narrativa – già della storiografia sovietica – di uno sviluppo genealogico ed evoluzionistico lineare dal IV al XIV secolo. In un unico caso Cuneo applica con convinzione il termine ‘scuola’: lo stile della ‘scuola di Ani’.

Con ‘scuola di Ani’, Cuneo intende indicare l'architettura della cosiddetta «Rinascenza armena», che ha il suo centro propulsore nella capitale di Ani e prevede «una fase di avvio» tra il IX e l'XI secolo e una «fase di crescita e sviluppo» dal XII al XIV secolo; secondo la descrizione proposta da Cuneo, l'architettura monumentale di Ani è il simbolo di «una civiltà urbana di alto livello scientifico e artistico», che gode di una rifondata «unità nazionale» e che «interpreta modelli arcaici con severità e semplicità» e al contempo elabora «sofisticati sistemi geometrici»⁵⁹⁸. Ani raggiunge un momento di «ineguagliato splendore» durante il regno di Gagik I Bagratuni regnante «a cavallo dell'anno Mille»⁵⁹⁹; le caratteristiche dell'architettura monumentale della capitale bagratide che dettano le linee stilistiche della ‘scuola’ teorizzata da Cuneo, sono tre: «l'interesse spiccato per volumetrie simmetriche rispetto a due o quattro assi»; «la tendenza a sperimentare vari tipi di organismi centrali impostati su matrici planimetriche esagonali»; «l'uso sistematico di particolari elementi architettonici» quali nicchie diedre e arcate cieche⁶⁰⁰.

Visto il seguito avuto dall'analisi di Cuneo, vale la pena chiedersi se, anche nel caso di Ani, l'autore non abbia semplicemente ceduto alla tentazione di applicare un

⁵⁹⁵ Le regioni considerate sono: Ayrarat, Širak, Gugark, Arcax, Syunik, Vaspurakan.

⁵⁹⁶ CUNEO 1988, 89-90 note 2-3.

⁵⁹⁷ MNAC' AKANYAN 1960.

⁵⁹⁸ CUNEO 1978, 95.

⁵⁹⁹ CUNEO 1978, 96.

⁶⁰⁰ CUNEO 1978, 96-97.

canone formulato dalla storiografia storico-artistica europea [fig. 4] per studiare quell’architettura bagratide su cui lo studioso stesso tornò a più riprese⁶⁰¹.

Il concetto stesso di ‘Rinascenza’ citato da Cuneo, è ancora una volta legato ad una concezione lineare del tempo tutta europea. In linea torica, con il termine ‘rinascenza’ si intende indicare un intervallo cronologico che presenta degli elementi di rottura rispetto al passato e che quindi risultano difficili da giustificare all’interno di un sistema genealogico lineare; definendo questa discontinuità come una fase di rinascenza, da un lato si reintroduce il rapporto con il passato, dall’altro lato si stabilisce una connessione tra il passato e le prospettive future alimentate da questa parentesi di sperimentazione, che assume quindi un ruolo fondamentale in una prospettiva storica evoluzionistica⁶⁰². In ambito storico-artistico il concetto di rinascenza è associato ad uno stile collocabile in un tempo e in uno spazio precisi. Le caratteristiche dello stile della ‘scuola di Ani’, così come descritto da Cuneo, traducono perfettamente il concetto di rinascenza: stabilisce un rapporto stretto con la tradizione architettonica antica, ma presenta elementi tecnologici e stilistici innovativi frutto del generale clima di fermento intellettuale della nuova capitale⁶⁰³. È inoltre interessante notare l’enfasi posta da Cuneo sull’anno Mille che introduce un collegamento implicito alla ‘rinascenza’ de *L’An Mil*⁶⁰⁴ in Europa, anno in cui – usando le parole di Focillon – avviene la «construction de l’Occident»:

Le “présent” de l’an mil nous montre à la fois des formes très anciennes et des formes appelées à un vaste développement futur [...] La chrétienté, assiégée par les Infidèles, envahie par le Barbares, commence à reprendre de ce côté l’avantage, de même qu’en Orient, où les princes Bagratides procèdent à la reconquête de l’Arménie.⁶⁰⁵

Cuneo descrive un’Ani armena che, nonostante subisca eventi traumatici come l’invasione selgiuchide, sopravvive a lungo nel suo ruolo di simbolo della ristabilità ‘unità

⁶⁰¹ Cfr. CUNEO 1970; CUNEO 1977a; CUNEO 1977b; CUNEO 1979; CUNEO 1982.

⁶⁰² Per una critica del concetto di ‘rinascenza’ e per la bibliografia correlata, vedi MOXEY 2013, 23-36.

⁶⁰³ A riprova del fatto che Cuneo utilizza il termine ‘rinascenza’ con un diretto riferimento al ‘Rinascimento italiano’: «Dans un esprit nouveau de “renaissance artistique” épanouissante et fertile, le monarque assuma le rôle de mécène éclairé qui, à l’instar des princes de la Renaissance italienne quatre siècles plus tard, appela et fit travailler au renouveau de la capitale une foule d’artistes et d’ouvriers apportant les expériences des contrées les plus éloignées du pays» (CUNEO 1970, 51-52).

⁶⁰⁴ FOCILLON 1952; è interessante notare come il riferimento a Focillon, e alla lunga tradizione successiva sull’arte dell’‘Anno Mille’, torni nel titolo della mostra monografica su Ani: *Ani capitale de l’Arménie en l’an mil*, KÉVORKIAN 2001.

⁶⁰⁵ FOCILLON 1952, 6.

nazionale' dopo il periodo arabo. A ben vedere, un regno di Armenia mancava da ben prima delle invasioni arabe⁶⁰⁶ e Ani mantenne il ruolo di capitale propriamente armena solamente dal 961 al 1045, dopo questa data la città passò sotto le sovranità bizantina, shaddadide e georgiana⁶⁰⁷. La periodizzazione della ‘scuola armena di Ani’ teorizzata da Cuneo copre però tutto l’intervallo di vita della città di Ani (X-XIV sec.), dalla fondazione bagratide al declino mongolo. La distinzione in scuole regionali proposta da Cuneo, si basa su un principio meramente comparativo su base tipologica. Due delle tre caratteristiche che secondo Cuneo accomunano gli alzati della ‘scuola di Ani’ sono definite a fronte di un’analisi tipologica su base icnografica, notiamo però che la caratteristica che oggi tiene ancora viva la nozione di ‘scuola di Ani’ è l’evidenza dell’impiego di programmi decorativi simili sugli alzati commissionati dalla famiglia Bagratuni ad Ani tra X e XI secolo⁶⁰⁸. Sembra quindi che il dato tipologico sia progressivamente venuto meno nella definizione della ‘scuola’ di Ani, per dare invece maggiore rilevanza al trattamento delle superfici.

Il lavoro che Cuneo realizza in questi anni è ancor oggi insuperato per la mole delle informazioni inedite che fornisce al panorama scientifico internazionale e per l’accuratezza nell’elaborazione di questo materiale; com’è stato solo di recente notato, questo lavoro non ha solamente fornito documentazione utile allo studio dei siti armeni, ma anche scelte metodologiche specifiche che hanno dato vita ad una tradizione di studi. Cuneo eredita il processo di classificazione tipologica e, alla stregua della storiografia sovietica, lo applica per mettere in evidenza la continuità dei «caratteri autoctoni» dell’architettura armena; solo di recente si è tentato di sradicare il rapporto tra sistema tipologico e architettura medievale armena, mettendo in dubbio l’apporto metodologico di Cuneo, che proprio tra gli anni Sessanta e Ottanta, con *Architettura armena* e con gli articoli sulla ‘scuola di Ani’, riconfermava ancora una volta il binomio metodo tipologico e architettura armena:

The scientific contribution of Paolo Cuneo, as well as his Italian colleagues who worked on the problems of medieval Armenian architecture in the 1960s – 1980s, is

⁶⁰⁶ La monarchia in Armenia era scomparsa nel V secolo con Artăšes IV (422-428), l’ultimo rappresentante della dinastia Arsacide. Per una cronologia del regno arsacide, vedi GARSOIAN 1997a.

⁶⁰⁷ Cuneo è perfettamente a conoscenza delle vicende storiche di Ani, che ben riassume già in CUNEO 1970, 52; è però interessante notare come lo studioso italiano partecipi alla formulazione della tradizione di una Ani come città esclusivamente armena.

⁶⁰⁸ Cfr. in particolare DONABÉDIAN 2007a.

comparable to the work by Austrian Professor Josef Strzygowski (1918). Aside from the similar western approach in methodology introduced to the investigation of Armenian architecture and large scale of work done by both historians, such a comparison is also possible due to the special significance of architectural typology in the Cuneo's writings – typology, which Strzygowski had once developed for Armenian architecture.⁶⁰⁹

Armen Kazaryan ha messo in evidenza questa continuità metodologica che ha caratterizzato, tanto a livello nazionale quanto internazionale, lo studio dell'architettura armena da Strzygowski a Cuneo; il lavoro di Kazaryan dimostra che, partendo da una decostruzione della classificazione dell'architettura armena per ‘tipi’, considerati come le tappe di un processo evoluzionistico costretto in una cronologia lineare e in una geografia verticale, è possibile sperimentare nuovi metodi di studio dell'architettura armena.

3. Dalla geografia nomotetica alla geostoria transculturale

Coerentemente con l'approccio tipologico adottato, gli studiosi che collaborano al progetto diretto da de Francovich a Roma non considerano i rapporti comparativi con alzati che non siano armeni e partecipano a quel processo auspicato dagli studiosi sovietici di trasformare l'architettura ‘del popolo armeno’ in architettura ‘della nazione armena’. I rapporti transculturali possono essere analizzati su base equalitaria solamente liberando l'architettura armena, tanto da una geografia nomotetica e deterministica, quanto da una geografia idiografica, concepita su base etnica o nazionale.

Per poter uscire da una logica ‘nazionale’ occorre ricollocare le testimonianze materiali all’interno della propria ‘geostoria’,⁶¹⁰ considerando le specificità storiche, paesaggistiche e ambientali del luogo in cui l’oggetto è stato realizzato e che quindi hanno interagito con chi l’ha realizzato. La geostoria consentirebbe quindi di rendere le testimonianze materiali indipendenti dalla collettività sociale di appartenenza per prediligere un’analisi del rapporto uomo e ambiente che valga in termini ‘universalì’. Attraverso il concetto di geostoria, l’invito di Thomas DaCosta Kauffman è di avviare un

⁶⁰⁹ KAZARYAN 2020, 2. In particolare Kazaryan considera l’architettura bagratide di X e XI secolo per portare l’attenzione sulla partecipazione attiva, e creativa, dell’architetto alla modellazione di sempre nuove forme, generalmente limitate in rigidi schemi tipologici; vedi KAZARYAN 2017; KAZARYAN 2018; KAZARYAN 2020. Questa inversione di tendenza da parte di Kazaryan ci riporta anche al discorso sulla mancata ricezione, e il quesito sulla possibile ricettività, della tesi di Krautheimer (1942) negli studi sull’architettura armena, vedi *infra* nota 878.

⁶¹⁰ Cfr. DACOSTA KAUFMANN 2005. Per una ‘geostoria’ applicata allo studio dell’Anatolia medievale, vedi anche BLESSING - GOSHGARIAN 2017b, 19.

processo di ‘*cultural turn*’⁶¹¹, o meglio ancora di ‘*spatial turn*’⁶¹² che superi la dimensione idiografica della geografia.

Quello attuato da Alpago Novello sembra essere un esercizio di geostoria *ante litteram*. Guardando alla geografia presentata nelle sue pubblicazioni, si trova una selezione di informazioni totalmente inedita per dei volumi dedicati alle testimonianze artistiche e architettoniche del popolo armeno, che viene qui collocato in una cornice ‘geostorica’: *Gli Armeni*⁶¹³ si apre con una carta che mette in evidenza le altimetrie del territorio dell’Armenia sovietica [fig. 40]; la monografia su Ani della collana *Documenti di architettura armena* è corredata da due carte tematiche che danno il dettaglio della rete viaria, della distribuzione di architetture religiose, delle fortezze e delle città tra X e XIV secolo [figg. 41; 42].

Proprio nel 1967, lo studioso aveva curato l’edizione italiana della *Storia dell’architettura secondo il metodo comparativo* di Banister Fletcher⁶¹⁴ pubblicata per la prima volta a Londra nel 1938. Fletcher dapprima analizza l’architettura di ciascuna nazione considerando come le caratteristiche geografiche, geologiche, climatiche, religiose, sociali e storiche hanno contribuito alla formazione di ciascuno stile e poi applica il metodo comparativo a quei casi che hanno subito delle influenze socio-ambientali simili; questo esercizio gli permette di cogliere i caratteri specifici di ciascuno stile⁶¹⁵. L’innovativo approccio di Fletcher dovette suggestionare profondamente lo studioso bellunese che sembra essere in costante ‘bisticcio’ con inevitabili confronti con l’architettura medievale occidentale e attento a uno studio, tanto dell’ambiente costruito, quanto di quello naturale⁶¹⁶. Ciò che Alpago Novello critica dell’approccio di Fletcher è la ricerca di una continuità evoluzionistica che implica inevitabili forzature in funzione di una concezione bergsoniana dello scorrere del tempo⁶¹⁷. Come abbiamo visto, la

⁶¹¹ DACOSTA KAUFMANN 2004, 1-13.

⁶¹² Il riferimento è alle teorie di Henri Lafébvre sul concetto di spazio e sul passaggio da ‘*space*’ a ‘*place*’, che avviene per l’appunto attraverso una concezione storico-culturale della geografia. «Space is conceived of as being transformed into “lived experience” by a social subject, and is governed by determinants which may be practical or biological in character» LEFEBVRE 2007, 190.

⁶¹³ ALPAGO NOVELLO 1986.

⁶¹⁴ FLETCHER 1967.

⁶¹⁵ «The analytical and comparative method adopted enables the essentials of individual styles to be easily grasped; thus the character of Gothic is emphasized by comparison with Classic and Renaissance architecture» (FLETCHER 1938, VII).

⁶¹⁶ Cfr. ALPAGO NOVELLO 1986b.

⁶¹⁷ Vedi la prefazione redatta da Alpago Novello in FLETCHER 1967.

concezione genealogica delle forme architettoniche – così come concepita da Fletcher [fig. 43] – costituiva proprio lo schema di base utilizzato per descrivere lo sviluppo dell’architettura armena medievale e imponeva come diretta conseguenza il concetto di ‘influenza’; in effetti Alpago Novello rifuggì sempre «una classificazione di tipo botanico per famiglie» e «il criterio cronologico»⁶¹⁸ che costringe ad un evoluzionismo lineare. Nello studio dell’architettura armena, Alpago Novello tenta un approccio più interdisciplinare e considera quei fattori ambientali e sociali che hanno interagito con l’uomo e ne hanno condizionato le scelte costruttive:

Si tratta di una lettura architettonica anche per l’architettura armena finora a nostro parere troppo asetticamente presa in esame, ridotta a pure forme e quindi svuotata di tutta la carica di umanità e simbolismo. Non è certo un obiettivo facile da raggiungere, rendendoci ben conto del pericolo di una certa superficialità ed approssimazione in un compito così vasto: ma secondo me vale la pena tentare.⁶¹⁹

Le scelte che l’uomo compie nella modellazione degli spazi sono la diretta conseguenza di specifiche esigenze dettate da contingenze di varia specie, tra queste c’è sicuramente quella che Alpago Novello chiama l’‘architettura del paesaggio’: il clima, la morfologia del territorio, le colture, le materie prime e anche l’estetica di un determinato ambiente naturale incidono sulle scelte architettoniche che una determinata comunità compie. È quindi fondamentale partire da uno studio della morfologia territoriale per poter comprendere le scelte fatte nel progettare l’architettura umana. Per quel che riguarda l’Armenia, l’esercizio è reso complesso dalla varietà paesaggistica che costringe la distinzione in ‘ambienti’ a cui ‘la vita’, ovvero l’uomo, risponderà con progettazioni differenti⁶²⁰.

Alla frammentazione del territorio in regioni politiche⁶²¹, Alpago Novello sostituisce la suddivisione in ambienti naturali⁶²², le cui peculiarità nel caso dell’Armenia sembrano aver inciso fortemente sull’architettura domestica, ma solo marginalmente sull’architettura monumentale. Nell’architettura monumentale, sacra e difensiva, il

⁶¹⁸ ALPAGO NOVELLO 1972, 4.

⁶¹⁹ ALPAGO NOVELLO 1972, 11.

⁶²⁰ Cfr. ALPAGO NOVELLO 1986b.

⁶²¹ Cfr. CUNEO 1978.

⁶²² ALPAGO NOVELLO, *Discorso di inaugurazione*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 15 marzo 1970. Archivio CSDCA; faldone MAA. In questa occasione Alpago Novello sottolinea proprio la necessità di parlare di ‘ambienti’ e non di ‘regioni’, per il caso armeno. Vedi anche ALPAGO NOVELLO 1996b, 909-910, in cui allarga la considerazione anche alla Georgia.

simbolo e il dogma hanno la priorità sulla natura e vi si impongono come segni di appartenenza ben visibili: la monumentalità implica visibilità e durabilità, condizioni fondamentali per garantire la difesa dello spazio di una comunità⁶²³ e della sua memoria nel tempo.

Al timore dell’annientamento si può reagire in diversi modi [...] più comune è la ricerca di affidare le proprie memorie a segni che diano la massima garanzia di durata: come si sa, ad esempio, fino da tempi molto remoti l’uomo affida alle pietre (menhir, steli, lapidi, sculture, architetture) una serie di significati memoriali.⁶²⁴

Si instaura quindi un rapporto diretto tra la pietra e l’uomo, tra l’architettura e la comunità a cui preme lasciare il proprio segno e rendere la propria presenza memorabile. Alpago Novello riflette su come lo spazio architettonico venga modellato sulla base di un’ampia gamma di fattori che andrebbero considerati alla stregua di quelli economici e tecnico-edilizi nel processo di indagine di quella che chiama l’«architettura dei vivi»⁶²⁵. Questi fattori, di concerto, da un lato costituiscono «il *dentro* dell’architettura», l’aspetto per l’appunto percettivo, e dall’altro modellano la «plasticità dei volumi», l’aspetto estetico ed epidermico⁶²⁶. Solo considerando il *dentro* e la superficie dell’architettura, è possibile distinguere dei caratteri identitari modellatisi nel tempo anche attraverso i contatti e gli scambi reciproci con le altre comunità⁶²⁷.

Gli studiosi romani si erano posti l’obiettivo di censire l’architettura medievale armena e di circoscriverne lo studio il più possibile così da analizzarla a fondo e poterne riassumere i caratteri; gli studi gravitanti attorno alla personalità di Alpago Novello si muovono invece verso una «sintesi dell’‘umana avventura’ di una comunità»⁶²⁸ che è

⁶²³ La pietra è considerata sia come strumento utile a lasciare segni durevoli nel tempo, simulacri che delimitino l’area appartenente ad una comunità che è viva, vedi: ALPAGO NOVELLO 1996b, 910-11, 920-22; ALPAGO NOVELLO 1986b, 41-42; ALPAGO NOVELLO 1986c, 131; sia come cinta difensiva, cfr. ALPAGO NOVELLO 1971.

⁶²⁴ ALPAGO NOVELLO 1997, 15.

⁶²⁵ Riflessioni queste sicuramente condivise con il padre Alberto, che in ALPAGO NOVELLO 1997, 119, fa riferimento agli scritti di Kevin Lynch, da cui sembra aver attinto molto anche lo stesso Adriano; vedi in particolare LYNCH 1960, 1-13; LYNCH 1990.

⁶²⁶ Il corsivo è di Alpago Novello, che trasforma quasi sistematicamente la preposizione in sostantivo conferendogli un connotato ‘metafisico’, concettuale. Diciture quali ‘il *dentro* dell’architettura’, la ‘plasticità dei volumi’ e ‘il rapporto uomo/natura’ si ritrovano anche in suoi appunti scritti sulle fotografie raccolte nell’archivio del CSDCA di Venezia.

⁶²⁷ ALPAGO NOVELLO 1986b, 15.

⁶²⁸ «Lo scopo di questo lavoro non è tanto quello di redigere un ‘corpus’ dell’arte armena o un catalogo dei ‘monumenti’ ma di cercare di dare una sintesi della ‘umana avventura’ di una comunità che si è trovata a

tutt'oggi attiva e continua a lasciare i propri 'segni' sul paesaggio e sull'architettura. Leggendo questi segni si possono individuare specifiche scelte identitarie che sono il frutto dello scambio millenario con il linguaggio semiotico di altri popoli.

Sia che si trovi sulle montagne del Caucaso, sia che si trovi nel suo paesaggio bellunese, Alpago Novello applica questo metodo di osservazione e, proprio dal confronto dei risultati osservati nei due casi di studio, procede poi in un continuo aggiornamento del suo approccio:

Attraverso il confronto tra luoghi diversi è possibile comprendere come il genere umano sappia modificare sé stesso e il proprio ambiente a seconda delle condizioni che gli si presentano e come si sia trasformato. Sia cambiato nei confronti di religione, politica e arte.⁶²⁹

Il 'cultural' o 'space turn'⁶³⁰ effettuato da Alpago Novello consente di applicare un metodo comparativo basato su un rapporto equalitario tra i due termini di paragone: la collocazione delle singole culture materiali in una geografia politica implica l'attribuzione di preconcetti etnico-razziali, mentre la geostoria si presenta come uno strumento più adatto per applicare un comparativismo il più possibile equalitario. Al verticalismo di una concezione genealogica lineare, si oppone un approccio orizzontale, dove le disparità tra centro e periferia si annullano:

Se si è parlato di territorio armeno come di una specie di 'fortezza naturale', altrettanto è da sottolineare che le sue 'frontiere' (che poi in realtà non sono praticamente mai esistite) sono state del tipo 'aperto', sia sotto l'aspetto politico, sia ancor più sotto il profilo 'culturale'.⁶³¹

La frontiera diventa uno spazio osmotico attraverso la quale la circolazione di oggetti e di persone avviene in funzione di fattori storici, ambientali e sociali; ne risulta una mappatura degli incontri e degli scambi tra culture complessa sia in termini geografici, che cronologici. Di conseguenza, le possibili spiegazioni per motivare similitudini strutturali e decorative in ambito architettonico si ampliano: la concezione verticale e genealogica prevedeva come unica narrativa l'incontro diretto tra culture

vivere in situazioni particolarmente complesse, che nella sua storia e nelle sue tradizioni ha trovato la forza di sopravvivere e di non perdere la propria identità.» (ALPAGO NOVELLO 1986a, 7).

⁶²⁹ ALPAGO NOVELLO 1997, 17.

⁶³⁰ DACOSTA KAUFAMANN 2004, 1-13.

⁶³¹ ALPAGO NOVELLO 1986b, 15.

(definita ‘influenza’) mentre la concezione di culture aperte e in continua interazione reciproca e paritetica è la premessa per una *global art history*⁶³² che prevede plurime strutture attorno alle quali costruire la narrativa dei rapporti tra fenomeni ed oggetti⁶³³.

Per Alpago Novello il rapporto tra l’architettura medievale armena e quella occidentale non è affatto un «falso problema»⁶³⁴, ma è una tematica difficile da trattare, non tanto per questioni storiografiche, quanto più metodologiche. Le questioni storiografiche a cui storicamente è legata la diatriba sono evidentemente da ricondurre al nome di Strzygowski, costantemente citato nei lavori di Alpago Novello⁶³⁵. L’architetto bellunese non difende, né critica, il punto di vista di Strzygowski riguardo il rapporto tra l’architettura armena e quella occidentale, ma semplicemente ritiene che il ‘discorso sulle origini’ sia superato, così come la concezione di un’architettura armena il cui sviluppo strutturale e stilistico sia da vedersi secondo un processo evoluzionistico continuo; tale approccio costringe ad un ritorno sulle datazioni dei singoli monumenti dando largo spazio al dato storiografico.

Alpago Novello, e così i suoi colleghi attivi presso il Centro ritengono piuttosto che l’Armenia rappresenti un non meglio definito ‘ponte’ tra Oriente ed Occidente. Collocata geograficamente nel Vicino Oriente, trovatisi quindi a stretto contatto con

⁶³² Non c’è una terminologia univoca per definire questo approccio storico, come nota DaCosta Kaufmann i termini utilizzati dalla storiografia a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale a oggi sono molti e vanno da ‘Comparative History’, alla ‘Transnational History’ o ‘Total History’. In particolare il termine ‘global’ è oggi il più diffuso in riferimento al contesto socio-economico contemporaneo, ma è largamente utilizzato anche per indicare un approccio allo studio storico applicabile anche alla storia medievale. Vedi, DACOSTA KAUFMANN 2015.

⁶³³ Crossley propone un’analisi delle strutture e individua le seguenti casistiche: «First is “Divergence”, or the narrative of things diversifying over time and space from a single origin. Next is “Convergence”, or the narrative of different and widely spaced things necessarily assuming similarities over time. Then comes “Contagion”, or the narrative of things crossing boundaries and dramatically changing their dynamics at the same time. Last is “Systems”, or the narrative of interacting structures changing each other at the same time» (2008, 9).

⁶³⁴ Così come era stato definito da Gandolfo, vedi *supra* p. 125.

⁶³⁵ Maranci nota giustamente una lacuna importante in *Ricerca*, 4, 1972: *Die Baukunst* non è stato incluso nel progetto di traduzione per colmare le lacune storiografiche sull’architettura armena (2001, 214-215). A ben vedere però l’architetto più volte riassume il ruolo fondamentale avuto da *Orient oder Rom* e *Die Baukunst* per la storia dell’architettura del Vicino Oriente. Inoltre, presso la biblioteca del CSDCA è presente una copia di *Die Baukunst* e dall’ordine del giorno della riunione del CSDCA del 20 Novembre 1979 emerge anche la volontà di commissionare la traduzione di Strzygowski e T’oromanyan. Forse per motivi economici, le traduzioni non verranno mai portate a termine, ma in sede di consiglio istituzionale il progetto era stato proposto e approvato. Archivio CSDCA di Venezia; faldone ‘Attività amministrative del CSDCA’.

culture orientali, l'Armenia condivide però con l'Occidente il sostrato culturale greco-romano prima e la religione cristiana dopo; queste stratificazioni determinano oggi il legame esistente con l'Occidente, e smentiscono qualsiasi ruolo di mediazione da parte della cultura bizantina⁶³⁶. Non c'è quindi nessuna 'corrente' che porta con sé gli stili, né alcun rapporto diretto tra i costruttori medievali occidentali e quelli armeni che possa giustificare un rimando a Strzygowski per supportare gli «evidenti legami con l'Occidente»⁶³⁷ rilevati da Alpago Novello; certamente ci furono occasioni di scambio tra le due culture sulle rotte politico-mercantili nel Basso Medioevo e nella prima età moderna⁶³⁸, ma è chiaro come il considerare rapporti diretti induca ad un rischioso ritorno al concetto di 'influenza' e di conseguente dipendenza gerarchica tra culture:

Così, senza certo voler riproporre, più o meno polemicamente, possibili priorità o dipendenze o valutazioni stilistiche, può essere utile vedere con serena obiettività una serie significativa di elementi costitutivi e di particolari decorativi che accomunano architetture d'Armenia e d'Italia.⁶³⁹

Si tratta di «analoghe scelte»⁶⁴⁰ che rientrano nel novero di quei fattori sfaccettati che condizionano il *dentro* e la 'superficie' dell'architettura. La «vocazione 'europea' della cultura armena» si traduce, secondo Alpago Novello, nella semplicità e chiarezza dell'accostamento di volumi e nella scelta di utilizzare elementi architettonici e decorazioni geometriche per scandire le superfici esterne⁶⁴¹. Tra le analogie che avevano alimentato nel tempo la narrativa di possibili contatti diretti tra Occidente e Oriente vi erano: specifiche icnografie come quella di Germigny-des-Prés o di San Lorenzo a Milano, l'utilizzo dell'ogiva e dell'arco acuto, l'arco incrociato dell'atrio di Sant'Evasio a Casale Monferrato, le decorazioni scultoree di San Michele a Pavia e di Pomposa, le

⁶³⁶ Alpago Novello è d'accordo con Der Nersessian, che descrive un'Armenia più prossima all'Occidente che all'Oriente: «Par sa situation géographique l'Arménie se trouve entre deux mondes, le monde oriental et le monde méditerranéen, mais elle est plus proche de ce dernier par son origine et surtout par sa culture et sa religion» DER NERSESSIAN 1977, 243; e con Thierry, che ritiene esserci un «fond commun» che rende Bisanzio e l'Armenia come cugini (1982, 241): «Non sorprende certo questa sorta di 'rifiuto' nell'accettare contatti e suggerimenti da un vicino potente e pericoloso come poteva essere Bisanzio, visto piuttosto che modello come minaccia sia per la sopravvivenza politica che culturale» (ALPAGO NOVELLO 1986c, 134).

⁶³⁷ ALPAGO NOVELLO 1996b, 133.

⁶³⁸ Lo stesso Alpago Novello se ne occupa in ALPAGO NOVELLO 1981.

⁶³⁹ ALPAGO NOVELLO – PENSA 1990, 63.

⁶⁴⁰ ALPAGO NOVELLO 1986c, 187.

⁶⁴¹ ALPAGO NOVELLO 1978, XXI.

arcatelle cieche della Cattedrale di Pisa e il romanico pugliese⁶⁴². Alpago Novello non indaga personalmente nessuna di queste casistiche ma, attraverso i simposi internazionali di arte armena, crea l'occasione per invitare studiosi italiani ad approfondire questioni storiche e storico-artistiche sui rapporti diretti tra Oriente e Occidente. Essendo persuaso dell'esistenza di una ‘vocazione’ tra le due culture, più che di un’‘influenza’, si interroga sul simile utilizzo del programma decorativo composto da losanghe, oculi e arcatelle sulle superfici delle chiese romaniche pugliesi e toscane e quelle armene e georgiane.

Il discorso contemporaneo sulla *global, transcultural o world art history*, come affermato da James Elkins, può essere considerato essenzialmente un discorso sul futuro della storia dell’arte⁶⁴³, che apre moltissime questioni di natura metodologica utili per tentare di superare un’ottica eurocentrica e incentrata su una geografia dell’arte dei nazionalismi scritta in un’Europa colonialista. Dalle molte riflessioni di natura epistemologica che l’argomento suscita, si possono trarre alcuni parametri utili ad indirizzare la ricerca in termini transculturali⁶⁴⁴.

A dimostrazione di quel ‘*cultural turn*’ che il lavoro di Alpago Novello introduce nello studio dell’architettura, è interessante notare l’emergere di questi parametri nelle ricerche comparative condotte da studiosi che hanno accolto l’invito di Alpago Novello a ribaltare la logica dell’«interscambio meccanico»⁶⁴⁵ tra culture.

⁶⁴²Tra i tanti, per Germigny-des-Prés e il parallelismo con le piante di Bagaran e Ejmiacin, vedi: STRZYGOWSKI 1918, 286-287; KHATCHATRIAN 1954. Per i rapporti con l’architettura gotica, vedi: POPE 1933; BALTRUŠAITIS 1936; POPE 1936; FOCILLON 1938; BALTRUŠAITIS 1941; HAGOPIAN 1953. Per i confronti tra le icnografie dell’architettura lombarda e quella armena, vedi: STRZYGOWSKI 1918, 738; MONNERET DE VILLARD 1910; MONNERET DE VILLARD 1914, 46-57; DJÉVAHIRDJIAN 1959; DJÉVAHIRDJIAN 1976; ROCCHI 1978. Per le sculture di San Michele a Pavia e il confronto con Alt’amar, vedi: STRZYGOWSKI 1918, 857; TOESCA 1927, 639; DE FRANCOVICH 1937; PERONI 1967, 96-97. Per le sculture di S. Maria di Pomposa e il confronto con Alt’amar, vedi: RUSSO 1986; RUSSO 2019, 219-258. Per l’atrio di Sant’Evasio a Casale Monferrato e il confronto con il sistema ad archi incrociati dei *gavit'*, vedi: TOESCA 1927, vol. 2, 484; AUBERT 1936; DE BERNARDI FERRERO 1978; CHIERICI – CITI 1979, 153-160; PERONI 2002, 381-382. Per il parallelismo con il romanico pugliese vedi: TOESCA 1927, 836; JONESCU 1955, 124-128; BELLI D’ELIA 1975, 55; CALÒ MARIANI 1978; BELLI D’ELIA 1980, 118; TESTI CRISTIANI 2013; ALPAGO NOVELLO 1986C; COLOMBI 2007.

⁶⁴³ Elkins elabora il suo discorso critico partendo dalle categorie individuate da Summer (2003) per analizzare le arti di tutti i tempi e i luoghi e scrivere una storia dell’arte post-formalista. Il discorso sulla *global art history* secondo Elkins sembrava essere fermo ad un livello teorico: «Art History seems to engender conceptual meditations and abstractions but not always to take them as nourishment» (2007b, 55).

⁶⁴⁴ Per un’analisi storiografica e critica del concetto di *global* o *world art history*, cfr. ELKINS 2007a; DACOSTA KAUFMANN 2015. Per una discussione sui parametri metodologici da adottare per un approccio ‘globale’, vedi FLOOD *et al.* 2010.

⁶⁴⁵ ALPAGO NOVELLO – PENSA 1990, 66.

3.1 Il misconoscimento di un centro e di una periferia

La storiografia che ha trattato l’architettura armena come un fenomeno a sé stante ne ha comportato la marginalizzazione rispetto all’architettura bizantina, quella medievale occidentale e quella islamica; mentre la storiografia che ha considerato lo stile armeno come espressione di una delle province di Bisanzio, ne ha comportato la marginalizzazione in funzione del rapporto gerarchico tra centro e periferia, particolarmente enfatizzato nella storiografia storica e artistica sull’arte bizantina⁶⁴⁶. Entrambe le dislocazioni teoretiche sono dovute alla posizione di confine che il popolo ha sempre occupato: il confine è il crocicchio dove avvengono gli scambi che rendono la società e le espressioni artistiche del popolo armeno così peculiari da poter essere considerate come un fenomeno a sé stante. Il confine è il luogo di incontro, ma anche di difesa dall’esterno⁶⁴⁷; è quindi uno spazio ibrido collocato in una posizione liminale, la cui ‘marginalità’ è tale in relazione ad un centro con cui stabilisce un rapporto di dipendenza, che è spesso più di natura storiografica che non storica. Collocare l’arte e l’architettura armena all’interno di un discorso più ampio sulla storia dell’arte medievale, è ancora oggi problematico⁶⁴⁸.

Alpago Novello sembra affrontare questa insolubile dicotomia attraverso lo studio degli ambienti e non più delle regioni politiche e l’analisi di come i popoli interagiscono con gli ambienti che rispettivamente abitano; in questo modo annulla il rapporto tra centro e periferia e tenta di cogliere le peculiarità delle espressioni artistiche del popolo armeno, senza dimenticare i suoi continui contatti con le popolazioni limitrofe.

In numerosi contributi Alpago Novello affronta la complessa questione di un approccio orizzontale e interculturale alla storia materiale, che applica non solo nell’analisi dei rapporti tra popoli, ma anche nel merito delle singole culture; su questo secondo punto, particolarmente interessante e innovativo nelle sue argomentazioni è l’articolo dal titolo *Architettura e arte popolare nel Caucaso*⁶⁴⁹. Focalizzando il proprio interesse sulle testimonianze architettoniche e artistiche delle comunità georgiane,

⁶⁴⁶ Cfr. EASTMOND 2008.

⁶⁴⁷ I porti del Mediterraneo ben esemplificano la doppia natura dello spazio di confine, da un lato l’arricchimento dell’incontro, e dall’altro l’impoverimento dello scontro, vedi BAADER – WOLF 2014.

⁶⁴⁸ MARANCI 2011a in cui l’autrice analizza il processo di marginalizzazione dell’Armenia sul piano storiografico, metodologico e pedagogico.

⁶⁴⁹ ALPAGO NOVELLO 1996b.

armene, curde e ossete che vivono sulle pendici del Caucaso, Alpago Novello annulla il rapporto gerarchico tra centro e periferia ed invita ad un’osservazione più inclusiva della storia e della cultura materiale di un popolo. L’articolo viene pubblicato nel 1996, quando il materiale raccolto sul patrimonio monumentale dell’Armenia e della Georgia era già stato ampliamente studiato. Alpago Novello si volge ora allo studio di un’architettura partecipata da *tutti*, che per sua natura risponde quindi alle esigenze di *tutti*⁶⁵⁰; considerato il carattere multietnico dell’area, prende in esame sia le comunità più consistenti che quelle più piccole, sia quelle che vivono in prossimità dei grandi centri monumentali che quelli che vivono su alture decentrate, e infine, nel suo approccio ‘universale’, si volge anche allo studio dell’architettura «dei morti»⁶⁵¹. La deperibilità dei materiali, e la conseguente scarsità di testimonianze, la carenza di fonti scritte a riguardo e l’appartenenza ad un tempo storico non sempre sincrono rispetto a quello ufficiale, porta inevitabilmente alla marginalizzazione di queste testimonianze materiali. Nell’articolo di Alpago Novello, l’arte e l’architettura popolare, marginalizzate in termini geografici, storici e storico-artistici, vengono ricollocati in una narrativa, che non è quella verticale che le lega ai rispettivi ‘centri’, ma che le compara orizzontalmente ad altre ‘periferie’: le esigenze costruttive popolari dello Svaneti vengono paragonate sia alle case-torri dei borghi medievali italiani, sia a quelle del Mani e dello Yemen⁶⁵². L’approccio sperimentato in questo articolo da Alpago Novello consente di ‘liberare’ l’architettura popolare dal rapporto egemonico che la lega a quella monumentale, per stabilire narrative comparative che superano i confini culturali e geografici.

3.2 Eterocronia e incommensurabilità

L’articolo redatto da Giulio Ieni (1943-2003)⁶⁵³; in occasione del Primo simposio di arte georgiana, ben applica ad un caso di comparativismo i concetti di ‘eterocronia’ e di ‘incommensurabilità’ che devono essere alla base di un approccio transculturale.

⁶⁵⁰ Il corsivo è dell’autore, vedi ALPAGO NOVELLO 1996b, 908.

⁶⁵¹ ALPAGO NOVELLO 1996b, 921-922.

⁶⁵² «Anche se certamente non sono ipotizzabili contatti più o meno diretti, è molto significativo ricordare come un fenomeno simile di case-torri o case-forti è riscontrabile per esempio nella regione di Mani (Peloponneso, Grecia) o ancora nelle montagne e nell’altipiano dello Yemen del Nord.» (ALPAGO NOVELLO 1996b, 915).

⁶⁵³ Alpago Novello e Ieni si incontrarono durante il periodo di insegnamento del primo all’Università di Torino. Allievo di Verzone, Ieni dal 1976 collabora con il CSDCA partecipando alla curatela degli atti del

Historical time is not universal but heterochronic, that time does not move at the same speed in different places. The history of art faces the disconcerting possibility that the time it imagines, history's very architecture, is neither uniform nor linear but rather multivalent and discontinuous.⁶⁵⁴

Il tempo varia in funzione della storia e della geo-politica e per riuscire a cogliere le discontinuità e la plurivalenza del tempo della storia è necessario rinunciare a periodizzazioni precostituite universali, di base fondamentali per il metodo storico euro-americano. Una distorsione comune è l'assimilazione di eventi extraeuropei nel flusso della storia europea e, di conseguenza, la considerazione di episodi, fenomeni o oggetti coevi, come anche sincroni. In storia dell'arte, oltre alla geostoria del determinato luogo in cui l'oggetto è stato realizzato, occorre considerare anche la storia e il tempo dell'oggetto stesso⁶⁵⁵. Posta la plurivalenza del tempo, lo spostamento geografico di un oggetto e la sua sopravvivenza nel tempo, implica un passaggio dell'oggetto attraverso diverse categorie temporali. L'incommensurabilità dei processi storici, implica che lo storico consideri il passaggio di un oggetto in movimento da un registro temporale ad un altro:

What is left out of the discussion of the circulation of goods in the late medieval or early modern interchanges between Europe and the East are all the temporal interfaces at play when these goods get exchanged [...] meet. When objects cross geographical boundaries they enter into different temporal registers.⁶⁵⁶

Nell'articolo *Il problema delle arcate cieche*⁶⁵⁷, Ieni si pone l'obiettivo di descrivere l'utilizzo del motivo decorativo ad arcate cieche tra X e XI secolo in Armenia, Georgia, Toscana e Puglia; sceglie di mettere a confronto queste quattro regioni in virtù delle particolari analogie di natura compositivo-formale registrate. L'autore descrive le peculiarità composite di ciascuna delle quattro aree attraverso la presentazione in successione cronologica dei rispettivi alzati considerati. La parentesi cronologica che

Primo simposio internazionale di arte georgiana, IENI 1977a; degli atti del primo simposio di arte armena, IENI – ZEKIYAN 1978; della mostra *Khatchkar. Croci di pietra armene* IENI 1981. È autore di numerose pubblicazioni sull'architettura armena e sulle arti medievali della Georgia, tra cui si ricordano in particolare: IENI 1977b; IENI – ALIBEGAŠVILI 1984; IENI 1986b. Per una biografia dello studioso, vedi DEVOTI 2015, 15–18. Per l'attività di studi sull'arte armena e georgiana, cfr. SOLARINO 2015.

⁶⁵⁴ MOXEY 2013, 1.

⁶⁵⁵ DACOSTA KAUFMANN – DOSSIN – JOYEAUX-PRUNEL 2015.

⁶⁵⁶ Alexander Nagel in FLOOD *et al.* 2010, 7.

⁶⁵⁷ IENI 1986a.

interessa il fenomeno è abbastanza circoscritta e ha i suoi estremi dalla metà del X secolo, fino alla metà del XII secolo; questa successione cronologica aveva già in passato invitato a ipotizzare dei rapporti diretti tra le aree, pensati sulla base di un tempo lineare dove, l'ideazione del soggetto decorativo, la realizzazione, la trasmissione e infine la ricezione, avvengono in perfetta successione e in un arco di tempo di un secolo circa. Ieni è consapevole delle diverse dinamiche di sviluppo del motivo in ciascun contesto locale, che in un'ottica globale gli consentono di asserire:

sarei favorevole a considerare questi comuni risultati decorativi, in Oriente e in Occidente, come il frutto di esperienze autonome, sviluppatesi sulla base di precise tradizioni locali che, comunque, a un certo punto e presumibilmente già all'inizio dell'XI secolo, devono essere entrate reciprocamente in contatto, diretto o indiretto, col che verrebbero anche spiegate indubitabili somiglianze epidermiche.⁶⁵⁸

Tra le questioni che lo portano a propendere per un caso di ‘convergenza’, escludendo l’ipotesi che il motivo sia circolato attraverso il Mediterraneo, Ieni considera anche le difficoltà di ricezione del motivo nel processo di ‘propagazione’ da una cultura ad un’altra; questo fattore era stato fortemente semplificato dalla storiografia che non aveva considerato le difficoltà economiche, tecniche, materiali e sociali che poteva comportare l’impiego di idee composite o anche semplicemente ornamentali trasposte da luoghi e culture altri:

una propagazione *de facto*, quand’anche diluita nel tempo era necessariamente condizionata a una precisa volontà innovativa, tenacemente perseguita in contrasto con le tradizioni locali magari altrimenti orientate, e dunque in conflitto con l’abituale pratica professionale delle maestranze e la stessa economicità delle fabbriche.⁶⁵⁹

L’autore problematizza la questione e indirettamente introduce il concetto di incommensurabilità dell’oggetto che – nella fattispecie – vale sia per il trasferimento del soggetto tra culture collocate in una simile cornice storica e geografica, come la Capitanata e la provincia di Pisa, o l’Armenia e la Georgia, sia tra culture collocate in contesti di geostoria differenti come l’Italia e il Caucaso meridionale.

⁶⁵⁸ IENI 1986a, 63.

⁶⁵⁹ IENI 1986a, 62.

3.3 Transculturalità

Negli anni Ottanta viene creato un gruppo di lavoro internazionale con l’obiettivo di creare un *corpus* delle losanghe nell’architettura medievale. La rete di studiosi che partecipano a questo progetto è costituita da Maria Stella Calò Mariani, Maria Laura Testi Cristiani, entrambe dell’Istituto di storia dell’Arte dell’Università di Bari, Vakhtang Beridze, Russikò Lordkipanidze entrambi attivi presso l’Istituto di Architettura di Tbilisi, il direttore dell’Istituto d’Arte dell’Accademia delle Scienze Ȑuben Zaryan e lo stesso Alpago Novello⁶⁶⁰. Le premesse al progetto di ricerca e i primissimi risultati vennero presentati nel 1997 da Testi Cristiani, ma il progetto non sembra aver avuto altro seguito.

Uno dei casi di studio più complessi quando ci si approccia alla storia dell’arte in termini transculturali si ha quando si riscontrano similitudini tra oggetti appartenenti a società differenti e distanti da un punto di vista geografico e cronologico. In tal caso, verificata la possibilità che ci siano stati degli scambi diretti, occorre considerare un rapporto transculturale:

A sensitivity to geographical considerations, namely how to relate various cultures and their locations, may be necessary for considerations of world art history. [...] It is also not necessary to speak of one-sided influences, of transfers, but of transcultural art history, one that deals with interchange, not exchange.⁶⁶¹

Sia che si tratti di rapporti di interscambio sia che si tratti di casi di convergenza, è quindi fondamentale basare la narrativa sul relativismo di ciascuna cultura:

Relativism, locked in dialectic with its cousin exceptionalism, is the flip side of comparativism. Each necessarily defines the other. Together, they constitute a dynamic whole – the constant oscillation between the different and the equivalent that drives the discipline.⁶⁶²

Maria Laura Testi Cristiani, nel suo articolo *Origine, derivazioni, mutazioni*⁶⁶³ tenta un’analisi comparativa che coinvolge le coste pisane, la Puglia e la Georgia, passando per il Mediterraneo islamico e bizantino. L’espeditivo per disporre questi luoghi

⁶⁶⁰ TESTI CRISTIANI 2013, 194 nota 8. Belli d’Elia ricorda inoltre come l’idea di progetti di ricerca condivisi fosse nata in occasione degli incontri propedeutici l’allestimento della mostra *Architettura georgiana*, che venne esposta a Bari, Lecce e Taranto tra il 1974 e il 1975; vedi BELLI D’ELIA 2005. Per la mostra vedi il catalogo intitolato *Architettura Georgiana*.

⁶⁶¹ DACOSTA KAUFMANN 2015, 34-35.

⁶⁶² ELSNER 2017, 2.

⁶⁶³ TESTI CRISTIANI 1998.

su un piano comparativo è il motivo a losanga, di cui viene rilevata la presenza nei monumenti di culto cattolici pisani, ortodossi bizantini, ortodossi georgiani e islamici. La losanga è un ‘segno’ comune alle suddette aree culturali; tramite l’analisi dell’utilizzo di tale segno nei rispettivi contesti culturali, si intende formulare delle ipotesi su «tempi e modi dell’osmosi, se osmosi ci fu» e sulla «differenziata derivazione da modelli comuni, o eguali o di eguale derivazione, o parallela»⁶⁶⁴ tra l’Europa mediterranea e il Caucaso. La studiosa analizza le diverse modalità di impiego del motivo nei rispettivi contesti culturali, per riscontrare convergenze e divergenze formali e compositive; l’obiettivo è approfondire l’utilizzo del motivo in ambito pisano e capire quali siano le radici e il processo di propagazione del motivo. Testi Cristiani sdogana le logiche verticali locali per aprire lo spettro dei possibili interscambi avvenuti nel Mediterraneo, così facendo relativizza il ruolo del romanico pisano ponendolo in una posizione sia ricettiva, che contributiva nei confronti delle altre culture considerate; questo approccio non le consente di rispondere al quesito sulle origini e sulle derivazioni del motivo a losanga, ancora legato ad una logica genealogica e deterministica evidentemente difficile da sradicare. La domanda che la studiosa si pone ha ad oggetto l’origine e il diffusionismo della decorazione a losanga, ma l’approccio transculturale che l’autrice applica e che prevede scambi reciproci equalitari in un contesto eterocrono e incommensurabile, non le consente di formulare una risposta né riguardo l’origine, né riguardo il processo di diffusione; l’analisi ci sembra procedere con un approccio transculturale che pone soprattutto la Georgia in un sistema di interscambi, se non globali, medierranei. Una simile riflessione era già stata sviluppata da Paolo Verzone⁶⁶⁵, che aveva indagato i rapporti tra le cattedrali bagratidi georgiane e quelle romaniche⁶⁶⁶.

Sebbene gli articoli di Verzone, Ieni e Testi Cristiani non pongano un punto fermo alle rispettive casistiche di affinità ‘epidermiche’, i risultati attesi da Alpago Novello sembrano essere stati soddisfatti:

Lo scopo di queste note non è tanto quello di tentare una trattazione sistematica dell’argomento, quanto di dimostrare che più che un meccanico interscambio di forme si

⁶⁶⁴ TESTI CRISTIANI 2013, 191.

⁶⁶⁵ Verzone nel 1971 aveva preso parte alla prima missione di studio in Georgia. Tra i suoi contributi allo studio dell’arte georgiana ricordiamo: VERZONE 1973a; VERZONE 1973b; VERZONE 1977. Sul Verzone professore del Politecnico di Torino, cfr. MIGHETTO 1999.

⁶⁶⁶ Cfr. VERZONE 1973a.

tratta di comuni ‘affinità selettive’, cioè scelte di fondo e di principio che testimoniano quella che potremmo chiamare la ‘vocazione occidentale’ per l’Armenia.⁶⁶⁷

La vocazione tra Europa e Caucaso meridionale è quindi reciproca e paritaria. Ieni e Testi Cristiani, attraverso un processo di studio in bilico tra l’induttivo e il deduttivo, ritengono entrambi che le simili scelte ornamentali derivino da esperienze autonome venute vicendevolmente in contatto in modo più probabilmente indiretto. Pur non giungendo a spiegare tali rapporti in termini ‘esatti’, entrambi gli articoli non ne smentiscono l’evidenza; le similitudini non trovano spiegazione nei documenti storici, ma non di meno sono visibili all’occhio dello storico dell’arte. Anche Verzone giunge a conclusioni simili, sebbene lasci il beneficio del dubbio alla sua tesi in vista di nuovi studi sulla decorazione architettonica di entrambi i paesi:

I rilievi di Alaverdi possono anticipare, per motivi e tecnica scultoria, anche certi rilievi europei [...] ma la storia decorativa in Oriente dal sec. VII al XIV è ancora da scrivere ed oscura, malgrado tutto, quella dei rilievi protoromanici dell’Europa e della stessa Italia del Nord.⁶⁶⁸

4. L’approccio transculturale oggi

Oggi riconosciamo a Strzygowski il merito di aver intrapreso una storia dell’arte non europea e di averla sviluppata in una logica non eurocentrica, ribaltando l’estetica filo-classicista imperialista e colonialista propria della storiografia europea dei primi decenni del Novecento⁶⁶⁹. L’epilogo delle tesi di Strzygowski è tutt’altro che egualitario, la sua geografia dell’arte è convintamente determinista e il tempo, nella sua ferma affermazione dell’esistenza di un’unica origine totalizzante e di un diffusionismo lineare, segue un processo genealogico. Nonostante ciò, le linee programmatiche della sua storia dell’arte così come definite nel 1913 presso il Kunsthistorisches Institut di Vienna, hanno molto da spartire, o hanno avuto molto da insegnare, alla storia dell’arte globale così come viene teorizzata oggi:

1. Starting with the art of Europe, the institute should study the Art of Asia and, in principle, that of the whole world.
2. It should study the visual art in the context of cultural history.

⁶⁶⁷ ALPAGO NOVELLO – PENSA 1990, 66.

⁶⁶⁸ VERZONE 1973a, 446.

⁶⁶⁹ Cfr. KULTERMANN 1993, 164-166; ELSNER 2002, 359-361; MARCHAND 2012; DA COSTA KAUFMANN 2015, 33.

3. It should find a systematic balance between historical materials, peripheral fields, and general cultural research.⁶⁷⁰

Quella di Strzygowski si può quindi considerare come il primo tentativo di scrivere una storia dell'arte globale⁶⁷¹. D'altra parte, riconosciamo il merito a Rivoira di aver introdotto nella storiografia italiana l'architettura islamica e bizantina, e di aver reso noti tramite importanti repertori fotografici anche i monumenti di Siria e Armenia; il punto di vista di Rivoira è però senza dubbio eurocentrico, o meglio romanocentrico, e la sua dialettica imperialista⁶⁷² restituisce un perfetto esempio di comparativismo basato sulla retorica della *syncrisis*: l'Oriente è concepito come un tutt'uno indistinto che avendo origine in Occidente eredita dei sistemi costruttivi forti, ma allo stesso tempo sviluppa dei sistemi decorativi ‘femminei’, e quindi deboli in termini eugenetici⁶⁷³. L'Armenia è un caso a sé rispetto a quell'Oriente, ed è perciò che consente a Rivoira di porre le basi per un comparativismo, in parte concepito in termini transculturali.

Da Toesca a Cuneo, il discorso comparativo tra l'architettura medievale italiana e armena, e più in generale tra l'architettura monumentale dell'Occidente e quella dell'Oriente, è stata profondamente condizionato dalle teorie di Strzygowski; in generale, la deriva dell'approccio avanguardistico di Strzygowski provoca una totale immobilità metodologica. Per quel che riguarda l'architettura armena, del metodo di Strzygowski si mantiene l'approccio tipologico e quindi la concezione di uno sviluppo genealogico dell'architettura, ma si perde l'apertura geografica – chiaramente non più concepibile in termini deterministici – e il dialogo con la storia culturale dei popoli – già compromessa dalla deriva razziale – con il conseguente abbandono dell'approccio comparativo.

In Italia, sarà lo ‘*space turn*’ di Alpago Novello e del gruppo di lavoro attivo a Milano, a porre le basi per redigere una geostoria dell'architettura armena, che consenta di ampliare la geografia comparativa senza cadere nella retorica della *syncrisis*. Il rapporto tra uomo e spazio sociale sperimentato da Alpago Novello invita a cancellare la mappa politica per guardare al territorio e agli ambienti senza ostacoli frontalieri che

⁶⁷⁰ Questi tre punti sono così riportati in KULTERMANN 1993, 166.

⁶⁷¹ DACOSTA KAUFMANN 2015, 33.

⁶⁷² WHARTON 1995, 7-8.

⁶⁷³ RIVOIRA 1914, 237-244. Notiamo che la rappresentazione di Bisanzio come una donna corrotta e Roma come un uomo retto e virile, era un'immagine radicata nella cultura italiana di inizio Novecento, vedi BERNABÒ 2020, 11.

possano limitare lo studio delle testimonianze materiali in termini transculturali. Nonostante lo studio storiografico ci abbia aiutato a riconoscere un importante novità metodologica che emerge soprattutto nel volume *Gli Armeni*⁶⁷⁴, occorre notare che questa pubblicazione non avrà la stessa risonanza avuta da *Architettura armena* di Cuneo⁶⁷⁵, da cui è metodologicamente distante. Così come era stato per i due cataloghi della mostra *Architettura armena* del 1968⁶⁷⁶, le fini riflessioni metodologiche elaborate a Milano, restano in sordina di fronte alle ricche e puntuale informazioni documentarie pubblicate dagli studiosi di Roma.

Oggi però il discorso metodologico sembra acquisire nuova importanza a livello internazionale: da un lato, rimettendo al centro l'uomo, la sua creatività e quindi il suo spazio sociale, Armen Kazaryan tenta di ribaltare la forte tradizione della narrativa tipologica e liberare lo studio degli alzati da un metodo esclusivamente formalista⁶⁷⁷; dall'altro lato, Patrick Donabédian pone le basi per superare l'isolamento dell'architettura armena concepita come un fenomeno monolitico indipendente costretto nei suoi confini politici – che come dimostra lo scarso seguito degli studi di Alpago Novello sono ancora difficilmente sostituibili con una ‘geostoria’ – e considera i rapporti diretti che l'architettura armena ha avuto con la cultura greco-romana, quella bizantina, ma soprattutto quella islamica e georgiana⁶⁷⁸. Il comparativismo equalitario di Donabédian riflette proprio la metodologia comparativa così come formulata da Bloch nel 1928:

Faire choix, dans un ou plusieurs milieux sociaux différents, de deux ou plusieurs phénomènes qui paraissent, au premier coup d'œil, présenter entre eux certaines analogies, décrire les courbes de leurs évolutions, constater les ressemblances et les différences et, dans la mesure du possible, expliquer les unes et les autres. Donc deux conditions sont nécessaires [...] une certaine similitude entre les faits observés et une certaine dissemblance entre les milieux où ils se sont produits.⁶⁷⁹

Più che di *milieu*, Bloch si trova poi costretto a parlare di differenti nazioni, perché sono i contrasti politici o nazionali quelli che «frappent le plus immédiatement

⁶⁷⁴ ALPAGO NOVELLO 1986.

⁶⁷⁵ CUNEO 1988.

⁶⁷⁶ Ci si riferisce a BRECCIA FRATADOCCHI – COSTA – CUNEO 1968, per la mostra organizzata dal gruppo romano e il catalogo intitolato *Architettura armena* per la mostra organizzata dal gruppo di Milano.

⁶⁷⁷ KAZARYAN 2020.

⁶⁷⁸ DONABÉDIAN 2020. Cfr. anche DONABÉDIAN 2012; DONABÉDIAN 2016.

⁶⁷⁹ BLOCH 1928, 16.

l'esprit»⁶⁸⁰; ed è proprio questa la premessa di Donabédian, che affronta i rapporti stilistici tra architettura armena e georgiana, nonché tra architettura armena e islamica, con l'intento di liberare la disciplina dagli attriti geopolitici⁶⁸¹.

II La narrativa storiografica e il rapporto con le immagini

1. Dalla calcografia alla fotografia: continuità di ripresa dell'architettura armena

Il discorso comparativo fin qui analizzato è stato costruito anche sulla base di una documentazione calcografica e fotografica selezionata; le incisioni e le fotografie hanno infatti veicolato l'immagine di un'architettura armena che fino agli anni Sessanta in Italia rimarrà solamente su carta⁶⁸². Le litografie di Texier, insieme alle piante e agli spaccati redatti da Choisy, e alle fotografie di Lynch e di Strzygowski hanno costituito l'immagine stessa dell'Armenia per i molti studiosi europei che non la visitarono mai di persona. Attraverso i rispettivi strumenti grafici gli autori ‘producono’ vedute che hanno un carattere tanto documentario quanto artistico, e che traducono quindi punti di vista soggettivi a supporto di determinate argomentazioni che emergono nei testi critici. È interessante notare come nel caso dell'Armenia, gli studiosi ancora per tutta la prima metà del Novecento hanno spesso prediletto il disegno alla fotografia: le fotografie dell'architettura armena scattate da Lynch sono accessibili già dal 1901; nel 1914 Rivoira pubblica le fotografie fornitegli dal Padre mechitarista di Venezia Minas Nurixan (1854-1929) e scattate dal Padre Gabriele Nahapetean (1857-1939)⁶⁸³ e dall'archeologo Ervand Lalayan (1864-1931)⁶⁸⁴; nel 1918 Strzygowski presenta un denso *corpus* di fotografie da

⁶⁸⁰ BLOCH 1928, 17.

⁶⁸¹ DONABÉDIAN 2020, 64.

⁶⁸² In Francia, lo studioso lituano Jurgis Baltrušaitis ebbe l'opportunità di viaggiare in Armenia e Georgia grazie al ruolo diplomatico del padre, ambasciatore della Lituania a Mosca, vedi CHEVRIER 2006, 116-118. I viaggi di Baltrušaitis fornirono agli studiosi un denso materiale fotografico concentrato sull'aspetto decorativo.

⁶⁸³ In RIVOIRA 1914, ‘Gabriele Nahapetián’ e ‘Minas Nurikhan’. I due padri mechitaristi di Venezia, furono il punto di riferimento di Rivoira per il reperimento della documentazione riguardo l'architettura armena; curano inoltre nel testo le traslitterazioni dei toponimi armeni e Rivoira non manca di citare alcune loro personali osservazioni sui monumenti.

⁶⁸⁴ In RIVOIRA 1914, ‘Ervánd Lalaiántz’. Rivoira specifica che tutte le fotografie riguardanti il patrimonio armeno sono state scattate da Padre Nahapetean, tranne quelle di Agḥamar che sono state fornite dall'archeologo Lalayan, che non a caso aveva pubblicato nel 1910 una dettagliata descrizione dell'apparato

cui attingeranno la maggior parte degli studiosi europei. Nonostante la disponibilità di questo ampio apparato fotografico, Toesca utilizza lo spaccato del *gavit'* di Hałbat disegnato da Choisy e le litografie di Texier della cattedrale di Ani, preferiti alle fotografie anche nel volume di Golzio. I complementi grafici proposti da Texier, insieme alle tavole pubblicate ancor prima da Brosset, sono parte integrante della documentazione di primo Novecento sul patrimonio bagratide, ma trasmettono un'immagine solo parzialmente veridica del monumento.

In generale, l'autore della veduta sceglie il soggetto da rappresentare a seguito di una selezione mirata: l'intento è di mettere in evidenza alzati o dettagli su cui focalizzare l'attenzione del lettore, manipolare l'immagine eliminando elementi di disturbo, aggiungendo dettagli e talvolta cambiando la dislocazione dei soggetti⁶⁸⁵. L'autore addomestica il reale al fine di produrre un 'tipo' che attenda determinate aspettative dando una visione sintetica di un determinato paesaggio architettonico. La sintesi divulgativa della calcografia viene osservata con interesse da parte del fotografo, che spesso si ritrova a scegliere le ottiche, il soggetto, l'inquadratura e la luce al fine di riprodurre l'estetica calcografica⁶⁸⁶. Due sono i soggetti principali che interessano il vedutista nel ritrarre le città antiche: le testimonianze archeologiche e il rapporto tra architettura e natura.

Texier sceglie la basilica di Tekor e la cattedrale di Ani quali testimonianze topiche connotanti l'architettura armena [figg. 44; 45]⁶⁸⁷, nelle sue vedute emergono sia l'attenzione al dato paesaggistico sia quel fascino nei confronti delle tracce lasciate dal tempo e dalla storia sulle architetture; tra le tavole di Texier, quella che già Strzygowski sceglie per rappresentare la cattedrale di Ani mostra l'elevato perfettamente ricostruito nelle sue parti mancanti e posto su uno sfondo asettico. La resa pittorica delle litografie di Texier è determinante per la scelta degli studiosi di utilizzarle alla stregua di un

decorativo della chiesa: LALAYAN 1910. Vedi RIVOIRA 1914, 5, nota 2, e la nota scritta dall'autore nella quarta di copertina del volume.

⁶⁸⁵ Per un'analisi di alcuni casi di studio in cui il dato artistico interviene nella resa documentaria di alzati e vedute urbane, cfr. VIVES I PIQUÉ 2021.

⁶⁸⁶ L'imitazione della calcografia da parte della fotografia è una pratica molto diffusa tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, quando la tecnica fotografica era ai suoi albori; a tal proposito mi sembra interessante il commento di Miraglia al rapporto tra le incisioni di Bartolomeo Pinelli (1781-1835) e le fotografie di Venezia di Carlo Naya (1816-1882): «Il salto di pochi decenni fra l'ultima attività di Pinelli (1831) e le immagini fotografiche scelte, indica in maniera stringente come, malgrado il passaggio da una tecnica all'altra, ossia dalla stampa calcografica alla fotografia, il gusto figurativo e la tensione creativa, che si pone fra narrazione e divulgazione, siano fondamentalmente paritetici.» (2011, 140).

⁶⁸⁷ TEXIER 1842, pl. 17-20, 25-28.

documento fotografico⁶⁸⁸. Texier si premura di riprodurre la perfetta squadratura dei blocchi di tufo e di far emergere immediatamente il carattere pseudo isodomo della superficie esterna della chiesa; la litografia trasforma il contrasto tra i blocchi di tufo rosso e quelli di tufo grigio, in un’alternanza di blocchi bianchi e grigi con un effetto finale di forte contrasto coloristico dove domina il bianco, colore totalmente assente nella *palette* di sfumature del tufo dell’altopiano di Ani. Chiaramente il limite in questo caso è di natura tecnica, ma il risultato finale [fig. 1] rende la superficie della Cattedrale molto vicina alla scomposta alternanza di lastre di pietra calcarea bianca e grigia che caratterizza la porzione buschetiana delle mura esterne della cattedrale di Pisa – da cui il trattamento delle superfici delle pievi pisane fondate tra la fine dell’XI e la prima metà del XII decolo – soprattutto se rappresentata anch’essa in litografia [fig. 46].

Nella litografia del lato meridionale della Cattedrale di Ani il ritmo della teoria di arcate cieche che domina l’apparato decorativo dell’alzato è accentuato dalla presenza di una linea di blocchi di tufo che segue l’andamento delle ghiere; questa linea continua di blocchi centinati è un’invenzione di Texier che fa sembrare la superficie del soprarco su un livello più sporgente rispetto alla superficie dei sottarchi. A ben vedere questo rapporto tra le superfici è proprio quello adottato da Buscheto a Pisa, dove la porzione di mura che si estende tra le ghiere e la cornice marcapiano si protende simulando l’esistenza di uno spazio sottostante arretrato, quasi coperto dalle arcate a tutto sesto sorrette da lesene. Ad Ani invece le arcate cieche emergono ad altorilievo da una superficie distribuita su uno stesso piano con un effetto finale differente non solo da un punto di vista compositivo, ma anche luministico [figg. 47; 48].

Se le arcate cieche sono rappresentate con minuzia, lo stesso non si può dire per le iscrizioni che, nella tavola dedicata alla facciata settentrionale della cattedrale, Texier decide di eliminare, facendo venire meno un elemento semiotico preponderante e non sempre disposto in perfetta simmetria sulle superfici delle chiese armene. Le lunghe iscrizioni scolpite direttamente sui blocchi murari già in posa, sono una caratteristica propria dell’architettura armena che non trova paralleli né nelle culture architettoniche limitrofe né in Occidente. La litografia di Texier elimina questo elemento, che risulta

⁶⁸⁸ Le litografie di Brosset, che non presentano questo stesso stile pittorico, non avranno lo stesso seguito. Sebbene Brosset non sia particolarmente attento ai dettagli decorativi degli alzati, è però un buon punto di riferimento per lo studio delle epigrafi, che vengono riprodotte nelle sue litografie con maggiore attinenza al reale di quanto non faccia Texier. Vedi BROSSET 1861.

quasi come un fattore di disturbo alla restituzione della pseudo isodomia e di una perfetta simmetria matematica tra le parti architettoniche e decorative della facciata settentrionale; avendo però visto – ma non guardato – le iscrizioni, Texier disloca due lunghe epigrafi in ‘pseudo armeno’ al centro della facciata occidentale, disponendole in un rapporto reciproco perfettamente simmetrico, che non corrisponde alla realtà [cfr. figg. 49; 50]. In questa stessa tavola Texier aggiunge anche un nastro con decorazioni di riempimento disposto ‘a sopracciglio’ sulla finestra sinistra e la zebbratura del portale strombato. La facciata occidentale subisce quindi una serie di piccole modifiche non casuali e finalizzate alla trasmissione di una specifica tipologia decorativa.

Particolarmente interessante è poi la resa del portale principale da cui si accede sul lato meridionale della Cattedrale. Texier rimaneggia il protiro danneggiato e disegna un portale strombato incorniciato da una modanatura quadrangolare; nello spazio che intercorre tra la ghiera fascicolata del portale e l'estremità superiore della modanatura quadrangolare l'autore inserisce una banda a motivi circolari, proseguendo quel processo di ‘correzione’ del monumento. Le trabeazioni con motivi ornamentali non sono rare nell'architettura medievale armena⁶⁸⁹, ma il gioco geometrico impiegato da Texier rimanda l'occhio occidentale ai portali romanici pisani, come quello di San Paolo a Ripa d'Arno⁶⁹⁰ [cfr. figg. 1; 51; 52].

Notiamo infine che nello spaccato della Cattedrale, Texier disegna i pilastri fascicolati e gli archiacuti cadenzando una striatura regolare che non solo non rispecchia la reale soluzione finale della bicromia dei blocchi lapidei, in realtà estremamente irregolari, ma che costruisce ancora una volta un legame con la cattedrale di Pisa⁶⁹¹. In generale l'autore enfatizza i rapporti simmetrici e geometrici reciproci tra le parti e soprattutto tra gli elementi decorativi della superficie, di cui trascende ogni asimmetria in favore di un perfetto geometrismo.

Cuneo nel 1977 pubblica gli apparati grafici di Texier, di Brossset [figg. 45; 53], nonché di Fergusson e Tokarskij spiegando come siano stati proprio questi disegni ad iniziare gli studiosi europei all'Armenia e come queste immagini abbiano contribuito ad

⁶⁸⁹ Si pensi alle trabeazioni dei portali della Basilica di Ereruyk, a loro volta probabilmente derivati da precedenti siriani.

⁶⁹⁰ TIGLER 2006, 214-220.

⁶⁹¹ Si noti però che le zebbrature dell'interno della Cattedrale di Pisa sono posticce, cfr. PERONI 1995.

alimentare il parallelismo con le cattedrali europee⁶⁹². Di fianco alle incisioni dei due studiosi francesi, Cuneo propone le fotografie della cattedrale di Ani scattate durante i viaggi di studio nella Turchia orientale [fig. 54]. Breccia Fratadocchi aveva adattato il punto di vista della propria macchina fotografica al punto di osservazione di Texier, mettendo in evidenza il sovradimensionamento della regolarità decorativa dell’alzato proposta dal conoscitore britannico. Questo interessante esercizio⁶⁹³, molto diffuso agli albori della fotografia documentaria⁶⁹⁴, consente sicuramente di meglio comprendere il processo di trasformazione degli alzati da un punto di vista conservativo, ma allo stesso tempo stabilisce un rapporto di continuità con quelle immagini che avevano educato lo sguardo all’architettura armena. La riproposizione delle vedute di Ani di Texier in una tecnica grafica contemporanea [Cfr. figg. 1; 55 e figg. 49; 50], prospetta una conferma di quella tradizione visiva e conoscitiva in un testo scientifico aggiornato. Le calcografie sono un documento prezioso per la conoscenza della storia del sito di Ani, divenuto archetipo dell’architettura armena tutta, ma ne hanno trasmesso un’immagine compromessa in parte dalle proprietà della tecnica, in parte dalle modifiche apportate dagli autori in funzione di specifiche necessità narrative.

L’enfasi posta sul dato dimensionale e sulla ‘monumentalità’ ha alimentato la narrativa del parallelismo con le cattedrali italiane. L’utilizzo di pilastri liberi a supporto della cupola consente all’architetto Trdat di ampliare le dimensioni della navata centrale; ne risulta uno spazio quantitativamente importante all’interno del panorama architettonico armeno, ma comunque non paragonabile alle cattedrali italiane. Le immagini più diffuse della Cattedrale di Ani assecondano e amplificano questa

⁶⁹² «Già le prime descrizioni della città dedicavano ampio spazio al maggior edificio dell’antica capitale, illustrandolo con immagini e rilievi che contribuirono a diffonderne la conoscenza; da allora la Cattedrale prese a essere considerata, forse giustamente, come la fabbrica più rappresentativa del pur vasto patrimonio architettonico del paese: e ciò si spiega anche perché, tra tutti i monumenti armeni, essa è quella più vicina per dimensioni funzioni e concezione spaziale, alle grandi cattedrali medievali europee, con le quali si intendevano stabilire confronti e, possibilmente, punti di contatto.» (CUNEO 1977a, 35, 38).

⁶⁹³ Alla seconda metà del Novecento, quando erano ormai superati i confronti tecnici e stilistici tra fotografia e incisione che avevano caratterizzato la fine dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento, questa pratica appare anacronistica e discutibile da un punto di vista scientifico. Al contrario, l’esercizio è profondamente interessante e contemporaneo da un punto di vista tecnico e artistico; si pensi ad esempio alla recente mostra *Piranesi Roma Basilico* 2019 e in particolare al significato del lavoro di Basilico per questa mostra, sia come artista che come documentarista, vedi VALTORTA 2019.

⁶⁹⁴ MIRAGLIA 2011, 135-149

apparenza: la generale *vastata solitudo*⁶⁹⁵ che fa da cornice alle chiese nelle immagini dell’Armenia, crea un effetto ingannevole sulle dimensioni degli alzati, che godono per contro di una misurata e proporzionata distribuzione delle masse. È solamente nella voce encyclopedica redatta da Rosi⁶⁹⁶ che emerge un breve commento ai limiti imposti dalla fotografia nella lettura dello spazio naturale e urbano in prospettiva storica. Cuneo si dichiara consapevole dell’esistenza di una narrativa intrisa di monumentalità e *solitudo* andata di pari passo con la pubblicazione delle litografie, ma allo stesso tempo la asseconda dichiarando che ad Ani si incontra una «monumentale vastità»⁶⁹⁷ e in particolare nella Cattedrale una «monumentale classicità»⁶⁹⁸. I pilastri fascicolati, il pavimento – da Cuneo definito – «marmoreo», l’organizzazione in tre navate e la cupola, così come le arcate cieche e la regolare geometria delle masse, sono gli elementi che consentono a Cuneo di scrivere di una ‘monumentale classicità’. Secondo una narrativa nata nell’Italia degli anni Trenta, il concetto stesso di ‘monumentalità’⁶⁹⁹, si va a sovrapporre a quello di ‘classicità’ stilistica, entrambi amplificati dall’isolamento dell’architettura all’interno di un paesaggio quasi asettico; la mancanza di punti di riferimento su scala ridotta amplifica la percezione di grandiosità del monumento che viene così proiettato in una grandezza che è più utopica che reale, suscitando quell’effetto che è stato felicemente definito “mistica del vuoto”⁷⁰⁰.

Altro fattore, sicuramente condizionato dall’immagine dell’architettura armena circolata attraverso le litografie e le fotografie, è l’attenzione rivolta alle decorazioni geometrico-architettoniche, a discapito di quelle figurate. L’unico studioso che propone una panoramica delle decorazioni geometriche e figurate dell’architettura armena e georgiana è Baltrušaitis, il cui lavoro, forse per questioni metodologiche non sembra godere di una felice ricezione in Italia, dove per altro negli anni Trenta è particolarmente viva quella tensione tra storici dell’arte e architetti aizzata da Giovannoni. Unendo l’insegnamento positivista di Auguste Choisy⁷⁰¹ all’approccio stilistico-comparativo di Adolfo Venturi, Giovannoni aveva finito per incarnare il suo stesso ideale di ‘architetto

⁶⁹⁵ ROSI 1929, 435.

⁶⁹⁶ ROSI 1929, voce “Armeni. Arte. L’architettura”.

⁶⁹⁷ CUNEO 1977a, 29.

⁶⁹⁸ CUNEO 1977a, 35.

⁶⁹⁹ Cfr. SIRONI 1934.

⁷⁰⁰ CALVESI 1987, 6-7.

⁷⁰¹ Vedi i contributi in GIRON – HUERTA 2009; in particolare ELTIN 2009.

integrale'; tecnico e storico, capace di riconciliare le vitruviane *firmitas*, *utilitas* e *venustas*⁷⁰², Giovannoni non è per nulla incline a compromessi con l'approccio storico-artistico, che promuoveva l'osservazione delle decorazioni architettoniche. Il riferimento ai canoni estetici vitruviani, già presente come una costante in Rivoira, viene sfruttato per dare autorità ad una critica che rifiuta 'i barbarismi' delle decorazioni figurate, ed esalta le decorazioni geometriche e architettoniche quali espedienti per mantenere un rapporto di continuità con l'architettura greco-romana⁷⁰³.

Ancora negli anni Sessanta il gruppo di Roma, composto sia da architetti che da storici dell'arte, non sembra guardare con particolare attenzione agli apparati decorativi; tra le fotografie che documentano le missioni romane è ben leggibile il percorso di osservazione degli alzati da parte degli studiosi coinvolti⁷⁰⁴. L'obiettivo fotografico ripropone le vedute delle calcografie per poi avvicinarsi immediatamente agli alzati e soffermarsi per lo più su dettagli puramente strutturali; il disinteresse per il dato decorativo è ben esemplificato dalle fotografie scattate sull'isola del lago di Van, dove i personaggi e le scene veterotestamentarie scolpiti sulle superfici dell'alzato vengono tagliati dal campo di ripresa per consentire un'analisi del dato prettamente architettonico. Dalle riprese fotografiche è chiaro come i pochi elementi decorativi fotografati siano scelti in rapporto diretto con l'organizzazione delle masse architettoniche e degli elementi strutturali [figg. 56; 57]. D'altronde nessuno⁷⁰⁵ dei contributi redatti dagli studiosi attivi a Roma si sofferma sulle caratteristiche tecniche, stilistiche o iconografiche delle sculture figurate architettoniche.

⁷⁰² BERTA 2007, 21-22; sui punti riferimenti di Giovannoni nella formulazione del suo 'ideale di architetto' e per un dettaglio delle voci enciclopediche redatte da lui, vedi: BONACCORSO 2019.

⁷⁰³ Si è già visto come alle decorazioni 'capricciose' di Aglt'amar, Rivoira prediligesse le decorazioni architettoniche di Ani, dove l'unico elemento decorativo di cui Rivoira tratta sono le arcate cieche, vedi RIVOIRA 1914, 30; questa lettura gerarchica degli apparati decorativi prosegue e si intensifica negli anni Trenta, con l'esaltazione della colonna e dell'arco di cui si è detto, cfr. CANEVARI 2020.

⁷⁰⁴ Le fotografie delle missioni si trovano oggi al Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina – CDSAB dell'Università Sapienza di Roma. Le fotografie solo di recente sono state rese consultabili in loco, in attesa del completamento del progetto di schedatura e scansione per una fruizione *open source*. Le osservazioni qui riportate si basano quindi non solo sulle caratteristiche del materiale pubblicato, ma anche su quello inedito visionabile presso l'archivio.

⁷⁰⁵ Solamente Gandolfo che si sofferma sul motivo decorativo ad arcate cieche da un punto di vista compositivo, ancora GANDOLFO 1992. Ricordiamo inoltre che un apparato fotografico dedicato anche agli aspetti decorativi si ritrova nelle tavole sinottiche del secondo volume di *Architettura armena*; il materiale non è però commentato, vedi CUNEO 1988.

La monumentalità, la solitudine dei monumenti, le rievocazioni classiche erano concetti che avevano dettato la progettazione, l’osservazione e lo studio dell’architettura durante la prima metà del Novecento in Italia; è proprio in questo primo Novecento che avviene la selezione dei monumenti e delle rispettive immagini atte a rappresentare l’architettura armena. Dalle litografie di Brosset alle fotografie di Breccia Fratadocchi pubblicate nei fondamentali contributi di Cuneo, l’immagine della Cattedrale di Ani ripresa dall’angolo nord occidentale si può forse definire come lo ‘scatto iconico’, il punto di vista preferenziale che viene scelto per raccontare l’architettura armena.

L’iconicità della ripresa angolare della Cattedrale di Ani, con la conseguente reificazione del monumento, si ritrova oggi nelle fotografie di promozione turistica che tappezzano la città di Kars [fig. 58-59]; la Cattedrale ha subito un intenso processo di reificazione a fini turistici, diventando ancora una volta oggetto di quel ‘circolo vizioso ermeneutico’⁷⁰⁶ per cui il sito viene raggiunto per vedere e fotografare ciò che le immagini di promozione turistica ci hanno già mostrato⁷⁰⁷.

2. Il terzo occhio di Alpago Novello

La recente raccolta del materiale documentario di Adriano Alpago Novello presso il Centro Studi della Cultura Armena di Venezia ha consentito di avviare una riflessione riguardo l’*universitas rerum* composta dai due *corpus* dell’archivio, quello storico da sempre collocato presso il Centro e quello personale dislocato dalla villa di famiglia di Alpago Novello, a Venezia. Nell’insieme, possiamo parlare di un fondo archivistico personale⁷⁰⁸ costituito da materiale di natura documentaria, bibliografica e fotografica⁷⁰⁹. Le fotografie che costituiscono l’archivio sono documenti dal valore sociale ben preciso, poiché utili principalmente a storici e storici dell’arte interessati allo studio del patrimonio culturale, paesaggistico e monumentale nel raggio geografico alpaghiano; in generale, si

⁷⁰⁶ LARSEN 2006, 248.

⁷⁰⁷ Sulla storia e l’evoluzione del cosiddetto ‘tourism gaze’, vedi URRY – LARSEN 2011.

⁷⁰⁸ «L’archivio è il complesso di documenti prodotti, ricevuti e accumulati (non sempre in modo ordinato) da un soggetto (nel nostro caso persona o famiglia) nel corso della sua attività. I singoli documenti sono quindi caratterizzati da un vincolo di destinazione comune, che si stabilisce come spontanea conseguenza dell’esercizio delle funzioni proprie del soggetto.» (CARASSI 2007, 10).

⁷⁰⁹ Come parte integrante del progetto di ricerca è stato effettuato un primo riordino del materiale documentario dell’archivio ed è stata redatta una mappatura del patrimonio fotografico esistente presso il CSDCA.

riconosce alla pratica archivistica il potere di conferire una vocazione sociale alla raccolta, che in questo specifico caso è armonizzata alle finalità dell'ente e all'attività della personalità intestataria dell'archivio⁷¹⁰. Per una lettura delle fotografie in chiave storiografica, è necessario risalire al ‘valore primario’ del documento, ovvero il significato che le fotografie hanno avuto per chi le ha scattate e che è leggibile solamente incrociando fonti documentarie e iconografiche⁷¹¹. Ketelaar individua e definisce una precisa fase precedente l’archiviazione, durante la quale si attua il processo di selezione e di esclusione di determinate narrative dell’archivio⁷¹²; come spesso accade, anche nel caso dei fondi archivistici del CSDCA e del CDSAB⁷¹³, le trame volutamente taciute in questa determinata fase raccontano l’interesse primario nei confronti della fotografia. Nel caso del Centro di Venezia, questo taglio ci permette di osservare più da vicino, non solo l’interesse di Alpago Novello per la fotografia, ma anche ‘lo scarto’ dell’archivista⁷¹⁴, ovvero quelle informazioni che si tenta di non disperdere in fase di catalogazione, ma che non trovano adeguata valorizzazione nelle voci degli standard di schedatura, subendo quindi l’esclusione dal processo di ‘iscrizione’ con la conseguente svalutazione da un punto di vista documentale⁷¹⁵.

La fotografia ha accompagnato in modo costante la vita e il lavoro di Alpago Novello. La sensibilità per l’immagine fotografata è parte dell’eredità lasciatagli dal padre Alberto, le cui fotografie di opere di guerra del bellunese e di strade militari risalenti agli

⁷¹⁰ Sul potere della pratica archivistica di conferire e togliere valore alle informazioni attraverso la scelta di un determinato ordine sociale a cui è sottoposto il documento, vedi BROTHMAN 1991. Mentre, sulla fotografia come oggetto sociale poiché documento, vedi SERENA 2012.

⁷¹¹ Per una definizione di valore primario e secondario dell’immagine fotografica, vedi RITZENTLLE 2008.

⁷¹² «Archivalisation is the conscious or unconscious choice to consider something worth archiving» (KETELAAR 1999, 57).

⁷¹³ Il valore primario di ciascuna raccolta può essere più o meno vincolato dai fini progettuali ed editoriali; nel caso delle fotografie del gruppo romano le caratteristiche notate, ovvero la diretta dipendenza dell’obiettivo allo studio del dato prettamente architettonico, trova perfetta concordanza con le finalità progettuali di mera documentazione architettonica del patrimonio medievale armeno.

⁷¹⁴ Sul concetto di scarto e sul processo ecologico di riutilizzo del materiale di archivio, vedi BROTHMAN 1991, 80-81.

⁷¹⁵ «La definizione di fotografia come iscrizione (leggibilità rivolta ad altri) ci conduce alla soglia dell’archivio: là dove, a partire dal suo ingresso, viene sottoposta alle pratiche di iscrizione, la fotografia che sembra registrare tutta l’apparenza del mondo, si (tra) vestirà di tutta l’apparenza del documento.» (SERENA 2012, 171). Serena si rifà a Brothman per il concetto di linguaggio quale garante dell’ordine e il potere dell’inchiostro di spostare gli oggetti al ‘posto giusto’, vedi BROTHMAN 1991, 80. Sul concetto di ‘iscrizione’ come quintessenza degli oggetti sociali e sulla connessa teoria del documento, vedi FERRARIS 2009, 50-53, 298-300.

anni della Prima guerra mondiale sono di particolare importanza, sia da un punto di vista estetico, che storico; la collezione è stata infatti donata dallo stesso Adriano alla Fondazione Giovanni Angelini e Centro studi sulla montagna di Belluno⁷¹⁶. Notiamo poi come per la seconda e la terza missione di studi nell'Armenia sovietica e in Turchia, rispettivamente nel 1969 e nel 1970, l'architetto coinvolse il fotografo professionista Giovanni Edoardo Nogaro nelle campagne di studio; questa nota testimonia la convinzione del ruolo centrale conferito all'immagine fotografata, tanto nel suo significato documentario, quanto nelle sue qualità estetiche. Gli stessi appunti dello studioso sono spesso semplicemente delle successioni di fotografie, immagini fotocopiate da manuali, cartoline e schizzi che ricalcano immagini già edite. Le fotografie tratte dai libri di viaggio per bambini partecipano allo stesso processo di ricerca che coinvolge anche le foto storiche di Aram Vruyr [fig. 60]⁷¹⁷, senza che ci sia alcun rapporto gerarchico tra le immagini; la fonte principale per le direzioni in cui si muove la ricerca di Alpago Novello rimane però sempre il suo stesso obiettivo fotografico che funge da terzo occhio permettendogli di penetrare l'architettura e di tornare più volte su uno stesso monumento per indagarne nuovi aspetti [figg. 61; 62]⁷¹⁸.

La maggior parte dell'archivio fotografico è costituito da diapositive, ma all'interno dei faldoni documentari si rintraccia un'altra parte dell'archivio costituito da fotografie stampate e disposte secondo criteri ragionati, la cui *ratio* è rintracciabile nei brevi appunti che le accompagnano. Porre l'attenzione su questi appunti personali complica la ricerca di uno strumento univoco di archiviazione, ma allo stesso tempo svela le narrative tacite dell'archivio. Le diapositive, in genere suddivise secondo un criterio geografico dipendente dalle destinazioni dei viaggi di studio effettuati, sono state nel tempo selezionate per essere ricollocate o duplicate in altre sezioni in funzione di studi tipologici specifici. L'interesse di Alpago Novello si rivolge in particolare agli elementi decorativi degli esterni architettonici come oculi, losanghe, lunette, portali e meridiane.

⁷¹⁶ CASON ANGELINI 2009.

⁷¹⁷ Nello studio di Alpago Novello della Villa di Trichiana, impilati tra i manuali di architettura, c'erano anche pamphlet turistici e libri per bambini utili per gli apparati fotografici. Tra le diapositive del CSDCA esiste una collezione di copie delle fotografie di Aram Vruyr che aveva partecipato come fotografo alle missioni di studio ad Ani condotte dall'archeologo Nikolaj Marr.

⁷¹⁸ Mi pare calzante ricordare qui le parole dello stesso Alpago Novello: «A questo proposito mi vengono in mente alcune considerazioni che sono state filo conduttore delle mie ricerche: [...] studio dell'architettura non come fine a sé stesso, raccolta di immagini da spettacolo o curiosità, ma strumento per capire cosa c'è dentro gli involucri costruiti» (2009, 6).

Se osserviamo per esempio il materiale fotografico contenuto nella cartella intitolata “losanghe”, possiamo formulare alcune considerazioni che danno prova del metodo adottato. La collezione di fotografie sistematiche in questo faldone cartaceo documenta le decorazioni esterne delle chiese georgiane di XII e XIII secolo dove il motivo delle due losanghe tangenti e speculari è estremamente diffuso. Nei casi delle decorazioni a losanghe delle chiese di K’vat’axevi, Ikort’ a e Samt’avisi, lo scatto è stato chiaramente pensato in funzione di uno specifico studio tipologico: il soggetto è perfettamente inquadrato nello spazio dell’immagine fotografica, è stato certamente compiuto uno sforzo per poter ottenere un’inquadratura il più possibile frontale del soggetto, e la resa dei particolari è stata calibrata tramite un’attenta chiarezza tonale⁷¹⁹. Alpago Novello colloca in questa cartella, che ha il proprio motivo d’essere proprio nelle decorazioni delle chiese medievali georgiane, una fotografia della superficie esterna della chiesa di San Basilio ad Arta e un dettaglio della decorazione parietale interna della moschea Blu di Tabriz, entrambe decorate a losanghe [fig. 63]. Per costruire il contenuto della cartella ‘losanghe’, lo studioso ritorna più volte su soggetti fotografati in momenti altri della ricerca e in geografie lontane dalla Georgia; questo esercizio gli consente di individuare degli «infra-saperi»⁷²⁰ che emergono a posteriori e diventano interessanti a distanza di tempo dal momento di conoscenza diretta del monumento. Una banca dati di fotografie scattate da Alpago Novello stesso, facilita l’esercizio di ritorno su determinati monumenti per costruire comparazioni che sconfinino i limiti geografici e costruire serie a cui le fotografie non erano state destinate al momento dello scatto. A queste, nella serie delle losanghe, Alpago Novello aggiunge immagini inviategli da amici e colleghi, come una cartolina ricevuta dalla Tunisia e raffigurante il mausoleo di Kairouan e una diapositiva della facciata della Cattedrale di Pisa inviatagli da Adriano Peroni.

La fotografia acquisisce quindi uno specifico valore informativo per il suo stesso autore: registra delle informazioni che anche a distanza di tempo nutrono sempre nuove ricerche comparative. L’insieme delle immagini contenenti il medesimo ‘infra-sapere’

⁷¹⁹ Proprio la chiarezza tonale, insieme alla ricerca di precisione e nitidezza nella resa dei dettagli, caratteristiche che visibilmente ricerca Alpago Novello in queste serie, sono caratteristiche proprie dello ‘stile documentario’ in fotografia, vedi LUGON 2008, 139-144.

⁷²⁰ «La Fotografia [...] consegna immediatamente quei particolari che costituiscono precisamente il materiale del sapere etnologico [...] essa mi permette di accedere a un infra-sapere; mi fornisce una collezione di oggetti parziali e può sollecitare in me un certo qual feticismo» (BARTHES 2003, 30).

individuato, diventano parte di una serie; all'interno della serie ciascuna foto acquisisce un valore informativo per l'autore, e allo stesso tempo un valore probatorio dell'attività dell'autore. Sebbene la distinzione tra documento fotografico e fotografia documentaria sia labile⁷²¹, la qualità delle immagini, caratterizzate da nitidezza e centralità dei soggetti tipologici selezionati, ci permettono di definire le fotografie reperibili nelle cartelle cartacee quali ‘documenti fotografici’, che consentono al fotografo di registrare una determinata informazione e di costruire confronti utili ai fini della propria ricerca, senza vincolare l'obiettivo a specifiche esigenze estetiche. La cartella dal titolo ‘losanghe’ è il punto di partenza per quel progetto di ricerca transculturale condiviso tra Italia e Georgia.

Gli scatti di Alpago Novello non sono solamente documentari, ma mostrano chiaramente una certa sensibilità estetica⁷²², che si rivela fondamentale per la consacrazione della fortuna di progetti editoriali ed espositivi. Ad esempio, la ripresa e la tonalità epidermica ricercate nel fotografare la lanterna del gavit‘ del Monastero di Sałmosavank‘ [fig. 64]⁷²³, così come ritratta da Alpago Novello, soddisfano a pieno il fine comunicativo e persuasivo di uno scatto che, attraverso una periodica riproposizione in mostra o in editoria, diventa ‘iconico’. L'immagine ottenuta attraverso una ripresa zenitale in fortunate condizioni di luce, è essa stessa il *gavit'* di Sałmosavank‘. Allo stesso modo, la chiesa di Surb Hrip'sime è rappresentata dallo scorcio che, dal basso verso l'alto, partendo dalla nicchia angolare arriva ad inquadrare una sezione della cupola⁷²⁴. Se la ripresa angolare della cattedrale di Ani così come inquadrata da Breccia Fratadocchi quasi obbliga chi si trovi di fronte alla Cattedrale a ricercare quello stesso punto di vista per poter raccontare in modo ottimale l'edificio, al contrario alcune fotografie di Alpago

⁷²¹ «Tracciare una linea di demarcazione netta tra l'approccio estetico dello stile documentario e quello legato all'utilità pratica è comunque difficile, e precisamente in questo risiede il problema intorno al quale ruoterà il nostro studio: che cosa separa in fondo le grandi fotografie del genere documentario dai loro omologhi archivistici o giornalistici – o per dirlo con un gioco di parole: dove si colloca la frontiera tra fotografia documentaria e documentazione fotografica?» (LUGON 2008, 20).

⁷²² Da un punto di vista archivistico questa qualità viene definita: «Artifactual value: the usefulness or significance of an object based on its physical or aesthetic characteristics, rather than its intellectual content» <https://dictionary.archivists.org/>.

⁷²³ Questa fotografia è stata scelta per le copertine di *Ricerca sull'architettura Armena. Rassegna stampa*, 1 (1970); *Ricerca sull'architettura Armena. Rassegna stampa*, 11 (1973). È stata poi pubblicata in ALPAGO NOVELLO 1986c, fig. 83 ed è stata inoltre inclusa nel percorso espositivo e scelta tra le poche fotografie inserite nel catalogo *Architettura armena. IV – XVIII secolo* 1975, fig. 21.

⁷²⁴ Questa fotografia di Alpago Novello ricorre in tutte le edizioni di *Architettura Bizantina* di Mango (1986, fig. 163) ma anche in pubblicazioni edite da altri studiosi legati al Centro, vedi TER MINASSIAN – ZARIAN – ZARIAN 1998.

Novello selezionano soggetti e punti di vista del tutto inediti e sono spesso difficili da riproporre ma che hanno il potere di suscitare l'interesse per nuove indagini e parallelismi. L'obiettivo si sofferma su dettagli decorativi ed elementi costruttivi che caratterizzano l'architettura armena, ma allarga anche il grandangolo così da cogliere la continuità tra la linea di profilo delle architetture e del paesaggio.

Il rapporto tra fotografia e ricerca bibliografica è reciproco e i macro temi fondanti il percorso di Alpago Novello trovano soddisfazione nell'inquadratura dell'obiettivo; alcuni esempi selezionati da un gruppo omogeneo di fotografie scelte e titolate dall'autore ben esemplificano questo aspetto del rapporto dello studioso con la fotografia [figg. 65; 66; 67]. I titoli di queste tre fotografie riassumono le direttive principali nel percorso di ricerca di Alpago Novello:

1. L'uomo e ai suoi problemi 2. La considerazione dell'architettura come soluzione di vita: tutti dobbiamo essere architetti [...] 3. Lo studio dell'architettura [...] per capire cosa c'è dentro gli involucri costruiti.⁷²⁵

Da questi esempi si deduce l'importanza assunta da questo strumento e meglio si può motivare l'esteso utilizzo delle immagini nelle pubblicazioni curate da Alpago Novello, dove la fotografia non è quindi da vedersi come apparato del testo, ma parte integrante di un discorso a cui partecipano l'immagine fotografata e il contenuto descrittivo.

Come si è visto nel caso delle losanghe, le stesse comparazioni, così difficili da giustificare in termini storico-critici, passano più efficacemente attraverso le immagini. A tal proposito, significativo è l'allestimento nel 1969 della mostra *Architettura georgiana* a Bari alla Pinacoteca Provinciale Corrado Giaquinto. L'allora direttrice Pina Belli D'Elia decise in quell'occasione di rendere esplicita quell'«aria di casa»⁷²⁶ che evocavano i monumenti armeni presentati per la prima volta in territorio pugliese, chiudendo il percorso espositivo con la proiezione di fotografie dei monumenti simbolo del romanico pugliese; il provocatorio confronto coraggiosamente proposto dovette aprire effettivamente una riflessione «sul presupposto di una scuola-matrice diffusasi attraverso il tempo, oltre i confini del suo territorio, come ad esempio in Basilicata, in Puglia o più

⁷²⁵ ALPAGO NOVELLO 2009, 6.

⁷²⁶ MARINO 1969, 13.

su in Toscana»⁷²⁷. Nel 1975 la mostra *Architettura medievale georgiana* tornava in Puglia⁷²⁸, contemporaneamente nella stessa Pinacoteca Provinciale Giaquinto che aveva ospitato cinque anni addietro l'esposizione del gruppo milanese, Pina Belli D'Elia, la stessa direttrice del museo che accolse con tanta sensibilità ed entusiasmo i risultati delle ricerche del gruppo di Milano, inaugurava la mostra *Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo*⁷²⁹; la mostra era frutto di un progetto di studio di tre anni avviato con il fine di fornire un bilancio di quanto rimaneva della produzione artistica pugliese dell'XI secolo, fortemente screditata e dimenticata. Probabilmente senza questa nuova stagione di studi sull'architettura caucasica, Belli D'Elia non avrebbe insistito, in questa sede e in studi successivi, sul confronto tra la cattedrale di Siponto o quella di Troia, e le chiese armene e georgiane⁷³⁰. Notiamo però che nel catalogo della mostra i termini utilizzati per motivare e spiegare tale confronto sono ancora estremamente vaghi e avvolti da «un'aura di fatalismo», che verrà ridimensionata nei termini, ma non chiarita nei contenuti, in interventi successivi⁷³¹. Ancora una volta saranno le immagini a fare il passo più lungo del testo nel proporre il parallelismo tra l'architettura pugliese di XI secolo e quella medievale del Caucaso meridionale: nel 1975 la mostra *Architettura georgiana* sarà allestita direttamente nella navata centrale della Basilica di San Nicola a Bari [fig. 68]. I percorsi delle mostre fotografiche sono quindi l'occasione per riassumere il processo di osservazione dello spazio, della superficie e i conseguenti parallelismi che quest'osservazione stimola in Alpago Novello e negli studiosi coinvolti nell'osservazione delle sue fotografie, che non cedono al rischio di reificazione e di mortificazione dovuto

⁷²⁷ MARINO 1969, 13. Il sottotitolo dell'articolo riporta: «La mostra fotografica dell'architettura armena allestita dal Politecnico di Milano offre visioni affascinanti ed inedite. Ma suggerisce anche una traccia per il problema del romanico pugliese».

⁷²⁸ Tra il 1974-75 la mostra sarà a Bergamo, Bari, Lecce, Taranto e Reggio Emilia. Per la mostra *Architettura georgiana IV-XVIII secolo* venne replicata l'impostazione dell'allestimento di *Architettura armena IV-XVIII secolo*. In occasione dell'esposizione della mostra a Bari, all'Università degli Studi di Bari vennero organizzate una serie di giornate di studio sul patrimonio medievale della Georgia e sui rapporti tra Georgia, Armenia, Bisanzio e Occidente.

⁷²⁹ BELLI D'ELIA 1975.

⁷³⁰ BELLI D'ELIA 1975, 55.

⁷³¹ A proposito della cattedrale di Siponto, per esempio, la studiosa scriverà: «Il riferimento ad edifici e ad aree culturali molto lontane come l'Armenia, per quanto appariscente, deve essere inteso in senso molto lato: non indicativo di un diretto contatto o di un influsso vago e indimostrabile, quanto della comune appartenenza ad un'area di diffusione provinciale di forme bizantine» (BELLI D'ELIA 1980, 118).

alla bidimensionalità del supporto, ma ne racconta la spazialità e il rapporto con la luce⁷³² [fig. 69].

La raccolta di fotografie riposte nella cartella ‘losanghe’ dell’archivio di Alpago Novello, riassume un processo di osservazione iniziato in Italia nel 1914, quando Rivoira leggeva tra le fotografie di Nahapetean un’inspiegabile ‘influenza’ armena sul sistema decorativo toscano ad arcatecce cieche; le argomentazioni che hanno seguito il percorso tracciato da viaggiatori come Orsolle, Lynch e Texier, e poi proseguito da Rivoira e Strzygowski, lasciano un punto interrogativo ancora valido su quale sia la metodologia da adottare per affrontare casi simili in cui il dato artistico, talvolta solamente visto, talaltra osservato e fotografato, non trova diretto riscontro nel dato storico ricercato nelle fonti.

⁷³² «Di fronte a foto d’architettura non ci rendiamo conto che l’architettura stessa non è né un’immagine né un oggetto, ma un ambiente fisico e irriproducibile che possiede un fuori e un dentro, un sopra e un sotto, una tattilità e una variazione luminosa. Il rapporto del nostro corpo con l’architettura, il percorso che noi possiamo fare all’interno di un edificio, la scoperta progressiva dello stesso saranno sempre difficili da trasferire sulla pellicola» (PANERAI 1996, 202).

Parte terza

Architettura armena bagratide e romanico pisano: un caso di convergenza?

La storiografia ha costruito la narrativa sui rapporti tra l'architettura medievale delle regioni del Caucaso meridionale e l'architettura medievale occidentale attorno alle svariate comparazioni che sono state annoverate nella prima parte del presente lavoro. Il confronto tra l'architettura bagratide armena e il romanico pisano si è rivelato essere la vera spina dorsale di questa narrativa. Molte sono le divergenze che intercorrono tra le due culture architettoniche e che non necessitano di un confronto analitico per essere individuate: la morfologia del paesaggio, le tecniche costruttive, le materie prime, le tipologie delle piante e le dimensioni degli alzati; a questa distanza ingegneristico-architettonica, si aggiunge poi quella teologica e rituale. Persiste però un dato di convergenza che riguarda soprattutto il trattamento decorativo delle superfici esterne e che di conseguenza interroga direttamente la storia dell'arte.

Abbandonata la concezione genealogica dello sviluppo architettonico e superato il concetto di ‘influenza’, così come l’ossessione per un’origine totalizzante di tutta l’architettura religiosa (cristiana e non), non persiste alcun *milieu* comune a cui ricondurre l’origine di determinati caratteri condivisi, né è più possibile disegnare fantasiose geografie eurocentriche deterministiche che giustifichino privazioni e assimilazioni di elementi artistico-costruttivi tra le due culture. D’altra parte, essendo la data di fondazione della Cattedrale di Pisa precoce rispetto agli scambi marittimi commerciali che legheranno poi la cultura artistica della grande e della piccola Armenia all’Italia⁷³³, ed essendo complesso, se non inverosimile, immaginare e provare lo scambio diretto di pratiche architettoniche tra i due siti sulla base delle esigue testimonianze riguardanti la presenza di comunità armene in Italia già intorno all’anno Mille⁷³⁴, ad oggi qualsiasi

⁷³³ Si pensi in particolare alla produzione di codici miniati armeni, così come la circolazione di manoscritti provenienti dal Regno armeno di Cilicia, attestata a Roma a partire dal XIII secolo, vedi SIRINIAN – D’AIUTO 2020. Si pensi inoltre all’interessante caso del taccuino armeno di modelli di XVI secolo ritrovato presso la Biblioteca dei Padri Mechitaristi di San Lazzaro, vedi TESTI CRISTIANI 1999.

⁷³⁴ Per le testimonianze di comunità armene in Toscana in epoca medievale vedi in particolare ORENGO 2018, che per quel che riguarda il X e XI secolo, si rifà a ZEKIYAN 1981. Sulle tracce storiche e materiali degli armeni in Italia, vedi da ultimo DONABÉDIAN 2022.

ipotesi di interscambio tra la Toscana ‘romanica’⁷³⁵ e l’Armenia bagratide non ha alcun fondamento storico. Riteniamo quindi che il caso possa essere indagato attraverso una struttura comparativa poco esplorata in ambito storico-artistico: la convergenza, in cui oggetti geograficamente distanti assumono assetti (in questo caso stilistici) simili, come risultante di analoghi processi storici [fig. 70].

I. Le superfici murarie di Ani come spazio di incontro tra culture

1. Continuità insediative sull’altopiano di Ani

L’altopiano della regione storica dello Širak, che si estende all’estremità orientale dell’Anatolia in corrispondenza del corso del fiume Axuryan, nel 961 venne scelto come luogo di fondazione della città di Ani⁷³⁶, undicesima capitale del regno di Armenia⁷³⁷. Dopo un lungo periodo di dipendenza dal califfato⁷³⁸, nella seconda metà del IX secolo la casata dei Bagratuni, una delle più importanti famiglie della nobiltà armena, guidò un periodo di consolidamento e ricostruzione del potere politico e militare. Nell’884 Ašot I Bagratuni ricevette l’incoronazione a re d’Armenia⁷³⁹ dal califfo al-Mutamid e dall’imperatore bizantino Basilio I; l’incoronazione avvenuta nell’allora capitale di Bagaran, confermava il consolidamento e l’estensione del potere di Ašot I, già da vent’anni riconosciuto come ‘principe dei principi’, *išxanac’ išxan* dagli armeni, *batrik al batarika* dagli arabi, *archōn ton archontōn* dai bizantini. La corona di Ašot I, poi detto ‘il Grande’, rappresentava un simbolo di autonomia nazionale del regno d’Armenia e di indipendenza politica, sia dall’Impero bizantino, sia dal califfato; per mano dei re Smbat

⁷³⁵ Utilizziamo qui il termine ‘romanico’ per convenzione, pur consapevoli e persuasi delle criticità del termine e della rigidità tassonomica in cui viene costretta l’architettura di XI e XII secolo. Come vedremo, le stesse conclusioni di questo capitolo introducono a loro volta riflessioni sull’utilizzo del termine. Sulla fortuna storiografica del romanico vedi GOMBRICH 1995; sulla sua messa in discussione vedi in particolare BARRAL I ALTET 2009.

⁷³⁶ La data 961 fa riferimento al momento dell’insediamento della casata regnante Bagratuni ad Ani, ma l’altopiano era un avamposto di difesa già dai tempi antichi, cfr. KHATCHATRIAN 1996.

Negli ultimi anni si è intensificato l’interesse per lo studio della città di Ani e varie sono state le iniziative di studio e divulgazione organizzate da istituzioni internazionali, vedi: KÉVORKIAN 2001a; COWE 2001a; KARAPETYAN – ABRAHAMYAN 2011; SKHIRTLADZE 2019; SKHIRTLADZE 2020.

⁷³⁷ Si noti che il termine ‘capitale’, in armeno *mayrak’alak’* è utilizzato in modo anacronistico per le sedi reali dell’Armenia antica, che erano per lo più delle cittadelle di fondazione reale, *t’agavoranist*, dove il re non era obbligato a soggiornare. Per le capitali d’Armenia, vedi DONABÉDIAN – MUTAFIAN 2010.

⁷³⁸ Cfr. MARTIN-HISARA 2010; DADOYAN 2011.

⁷³⁹ La monarchia in Armenia era scomparsa nel V secolo con Artases IV (422-428), l’ultimo rappresentante della dinastia Arsacide. Per una cronologia del regno arsacide, vedi GARSOÏAN 1997a.

I (890-914) e Abas (928-953), la corona fu trasferita dapprima a Širakawan e in seguito a Kars, per arrivare ad Ani nel 961, per volere del re Ašot III (953-977) detto ‘il Misericordioso’⁷⁴⁰. Nell’arco di appena un secolo si assiste alla fondazione e all’abbandono di quattro capitali, rispettivamente scelte da quattro generazioni di regnanti della casata bagratide. Questo rapidissimo processo di nascita e abbandono delle città trova continuità nella storia del popolo armeno dall’antichità al medioevo, dimostrando la mancanza di ciò che Nina Garsoian ha definito «geographical loyalty»⁷⁴¹, ovvero quel rapporto di fedeltà e continuità che i popoli per lo più di cultura greco-romana, stabilivano con uno specifico sito geografico. Secondo la studiosa questa peculiarità accomunerebbe la società armena a quella persiana, entrambe estranee al concetto ellenistico di *polis*. In mancanza di una tensione alla continuità insediativa, una volta saliti al trono i singoli regnanti scelgono una sede dove stabilire il nuovo centro politico, militare e religioso del regno; in questo modo ciascun sovrano si presenta come l’incarnazione dell’unità e dell’indipendenza del regno e come fondatore di opere edilizie, a loro volta paradigma del potere politico e della devozione alla fede cristiana della casata⁷⁴². Con il trasferimento della sede della corona da Kars ad Ani si assiste però al radicamento di un inedito rapporto di fedeltà con il territorio.

L’inusuale continuità di cui godette Ani è leggibile attraverso la storia delle sue mura di cinta, che hanno avuto e continuano ad avere uno sviluppo denso di stratificazioni di non sempre facile lettura [fig. 78]. Nel 961 Ašot III il Misericordioso fa erigere le mura della cittadella; nel 964, sempre per volere di Ašot III, la superficie di Ani viene estesa verso settentrione e una nuova cinta muraria viene eretta oltre la cittadella. Appena quattordici anni dopo, nel 978, il re Smbat II (977-989) porta a compimento la costruzione delle nuove mura spostando ancora più a nord il confine della capitale, che raggiunge ora un’ampiezza di quattro chilometri quadrati⁷⁴³. Sotto i re bagratidi Gagik I (989-1020) e Gagik II (1042-1045) Ani manterrà lo stesso sistema di fortificazione e quindi la stessa

⁷⁴⁰ Cfr. GARSOIAN 1997b, 143-169; GARSOIAN 2010.

⁷⁴¹ GARSOIAN 1985. Vedi anche TRAINA 2010.

⁷⁴² GREENWOOD 2011, 55.

⁷⁴³ «This man filled in the ditch and fortified with a wall the rampart of Ani, from the Axurean river to the valley of Całkoc’k'; it was cemented using lime and stone and had bastions and towers. This fortified with a high wall the extent of the city more completely than the old circuit wall» (Step’anos Tarōnetc’i, *Tiezerakan Patmut’yun*, libro 3, 11 in GREENWOOD 2017, 239).

estensione stabilita dal predecessore⁷⁴⁴. Solitamente le fonti armene si riferiscono agli insediamenti reali con il termine *berd* (fortezza) facendo intendere che non si vadano creando dei veri e propri centri abitati, altrimenti definiti *k'alak'* (città)⁷⁴⁵; al contrario, Step'anos Tarōnetc'i nella sua *Storia Universale* definisce l'Ani di Ašot III, allora ancora circoscritta alla sola cittadella, come *k'alak'*⁷⁴⁶, termine che lo storico mantiene da questo momento in poi per descrivere tutta la storia del sito. I tre re bagratidi che succederanno ad Ašot III, non solo manterranno l'altopiano di Ani come sede della famiglia regnante, rinunciando quindi al proprio titolo di ‘fondatori’,⁷⁴⁷ ma amplieranno anche di volta in volta la superficie di quella che ormai non avrà solamente il nome, ma anche l’assetto, di una città.

Lo storico Matt'eos Ur̄hayec'i nelle sue *Cronache* descrive Ani alla metà dell'XI secolo come una città molto popolosa e costellata di chiese:

For Ani was a populous city, filled with myriad upon myriad of men and women, old and young—[so full of people] that a viewer was astonished and [the enemies'] troops would have thought that a large part of the land of Armenia was [resident] there. On that day there were 1000 churches in Ani offering mass.⁷⁴⁸

Lo spazio all'interno delle mura doveva essere suddiviso secondo una precisa destinazione sociale: la famiglia Bagratuni insieme con alcuni servitori viveva nella cittadella [fig. 72], i soldati, la nobiltà e l'alto clero nello spazio compreso tra le mura di Ašot e quelle di Smbat [fig. 73], mentre il popolo abitava la città sotterranea: un insediamento rupestre specchio di quello soprastante e utile alle attività quotidiane del livello ‘nobile’⁷⁴⁹ [fig. 74]. Le fonti epigrafiche e quelle materiali confermano l'immagine di una città teatro di una vivace attività artigianale e mercantile dove, considerato il denso numero di luoghi di culto e la ristrettezza della superficie calpestabile compresa all'interno delle mura, gli spazi adibiti alla vita pubblica sembrano essere limitati; questo

⁷⁴⁴ GARSO᠀AN 1997b, 167-171.

⁷⁴⁵ Cfr. GARSO᠀AN 1985.

⁷⁴⁶ GREENWOOD 2011, 54.

⁷⁴⁷ Greenwood (2011, 55) nota che ciascun re, scegliendo un nuovo sito di residenza, non doveva confrontarsi in termini materiali ed edilizi con il predecessore, e si ergeva a ‘fondatore’ di una nuova chiesa, strumento fondamentale per chiedere la grazia divina.

⁷⁴⁸ Matt'eos Ur̄hayec'i, *Žamanakagrut'wn*, parte 2, 55, in BEDROSIAN 2017.

⁷⁴⁹ Cfr. KIPŠIDZE – TOKARSKIJ 1972; ZARIAN 1984; ZARIAN 2001. Per i risultati delle più recenti ricognizioni nella Ani sotterranea, cfr. BIXIO – CALOI – CASTELLANI – TRAVERSO 2009; AÇAYÖZ 2017; YAZICI 2017.

dato ha fatto sorgere in archeologi e storici il dubbio che una popolazione tanto numerosa potesse effettivamente aver abitatolo il solo spazio cinto dalle mura. L'ipotesi emersa durante le prime campagne di scavo è che la città si diffondesse anche al di fuori del limite imposto dalla cinta fatta costruire da Smbat II⁷⁵⁰, la questione ha poi portato a riflettere sulla fattualità della funzione difensiva delle mura.

Un rapporto osmotico tra i due spazi divisi dalla cinta muraria ben si accorderebbe con la teoria di Garsoïan sul fallimento in Armenia del sinecismo ellenistico e spiegherebbe la presenza di importanti centri di culto armeni non lontano dalle mura⁷⁵¹, nonché la finezza e la ricchezza con cui sono decorate le superfici interna ed esterna della cinta⁷⁵² [figg. 75-79]. Riguardo quest'ultimo punto, occorre però avvedersi da un appiattimento cronologico delle varie fasi compositive delle mura: ad oggi non ci è dato conoscere l'assetto decorativo che doveva caratterizzare la superficie delle mura durante la prima fase propriamente ‘armena’ (961-1045), di cui ci sono pervenuti solamente alcuni *xač'k'ar*, mentre l'apparato decorativo ancor oggi visibile sul versante settentrionale delle mura è il risultato di progressive sovrapposizioni successive, accorse soprattutto nel XIII secolo. Tornando a quella prima fase di vita di Ani, sappiamo inoltre della presenza di un fitto sistema viario che collegava la capitale bagratide ad altri importanti centri fortificati che dovevano fungere da primo avamposto di difesa del cuore del regno. Questa rete di fortificazioni rende logica l'ipotesi secondo cui le mura di Ani sarebbero state pensate come parte di un sistema difensivo complesso e diffuso, che di norma non prevedeva l'arrivo del nemico nell'immediata prossimità della capitale; la capitale partecipava alle operazioni di difesa del regno supportando ‘da lontano’ le operazioni militari che avvenivano presso le fortezze limitrofe⁷⁵³. Le mura sambatiane

⁷⁵⁰ L'ipotesi è di T'oromanean (1912, 61-84), che rileva la presenza di insediamenti abitativi anche al di fuori delle mura. Si noti come l'espansione oltre le mura fosse un fenomeno diffuso nelle città selgiuchidi dell'Anatolia, si veda ad esempio il caso di Konya nel XIII secolo, BLESSING 2014, 61-62.

⁷⁵¹ Per una lista dei siti dislocati nei dintorni di Ani, vedi KAMSARAKAN 2001. Per le fondazioni di epoca bagratide si pensi in particolare al monastero di Xek'onk' i cui resti si trovano a sud-ovest di Ani, per cui vedi: THIERRY - DONABÉDIAN 1987, 588-589; CUNEO 1988, 638-641; DONABÉDIAN 2018 e a quello di Bagnayr dislocato invece sul versante occidentale, per cui vedi: CUNEO 1977a, 14-15; THIERRY 1983, 343-353.

⁷⁵² L'incompatibilità tra le sculture e la funzione difensiva delle mura è stata rilevata in TAYLOR 2001, 69; tesi poi ripresa in GIVIASHVILI 2019.

⁷⁵³ «Ani, cinta da mura turrite dal lato nord, rimaneva pur sempre una città aperta, sicché la sua difesa doveva funzionare a distanza. Da Ani partivano le vie per Trebisonda e Karin, per Muş, Van, Edess e per Tabriz: tale struttura di comunicazione collegata a quella strategica portò alla revisione e alla

non sono quindi riducibili alla semplice rappresentazione di un limite ideale, ma mantengono la loro funzione fisica nei confronti della città: le iscrizioni, le croci, le decorazioni geometriche, così come quelle vegetali e zoomorfe, non devono essere considerate come segnali dell'inconsistenza della funzione difensiva delle mura, quanto piuttosto della capacità di aumentare e di estendere il potere difensivo delle pietre ad un più ampio raggio territoriale. Per poter confermare questa teoria⁷⁵⁴, occorre tentare di decifrare il messaggio e quindi il linguaggio figurativo espresso sulla superficie delle mura pubbliche della città.

2. I sistemi difensivi delle mura di Smbat

Il doppio muro di cinta costruito per volere di Smbat II nel 978 doveva avere una lunghezza totale compresa tra i 600 e i 1000 metri, è costituito da trenta torri e presenta tre ingressi monumentali: la Porta di Kars guarda a occidente; la Porta detta ‘del Leone’, ovvero l’ingresso principale alla città, guarda a settentrione; la Porta di Dvin, anche detta ‘della Scacchiera’, è invece rivolta ad oriente. Riconoscere e datare le stratificazioni intercorse tra il X e il XIII secolo sulle mura di Ani, risulta molto complesso e la difficoltà di lettura incontrata dagli studiosi è stata resa ancor più grave da una serie di interventi effettuati a partire dal 1991; spesso discutibili in termini di tecnica e teoria del restauro, e carenti in termini metodologici, i restauri effettuati a partire dal secolo scorso mancano di resoconti dettagliati che descrivano gli interventi ricostruttivi, conservativi, o ancora privativi attuati⁷⁵⁵. Nel 1998 una missione archeologica francese si è aggiunta ad

ristrutturazione del sistema difensivo» (ZARIAN 1988, 83). Questo meccanismo di difesa tramite una rete di città fortificate limitrofe è descritto per esempio da Geōrghios Kedrēnos nella sua *Synopsis istoriōn*, dove riferendosi alla città armena di Arcn, scrive: «Taking strength from their number they did not find it necessary to live within walls despite the proximity of Theodosiopolis, a large and strong city with inaccessible fortifications», (citato in MANANDIAN 1965, 145).

⁷⁵⁴ Senza ricollegare questa pratica ad una specifica strategia militare, già Eastmond ha giustamente riconosciuto all’apparato decorativo delle mura di Ani un ruolo apotropaico: «The images such as those on the towers of Ani and Amid were accorded status and power. They were not simple adornments, but were indeed perceived as playing an active part in each city’s defences» (EASTMOND 2015a, 191). Prima di lui: BERKIAN 1976, 110; EDWARDS 1987, 182 nota 26.

⁷⁵⁵ In seguito al trattato di Kars del 1921, l’altopiano di Ani è stato ufficialmente annesso alla Repubblica di Turchia. Una prima missione di scavi venne organizzata dall’Università di Ankara tra il 1966-1967. Dal 1998 le missioni sono state dirette da Beyhan Karamağaralı della Hacettepe University di Ankara, che ha iniziato una collaborazione con l’École Pratique des Hautes Études e con l’Institut de France; la collaborazione con i ricercatori francesi è terminata nel 2005. Dal 2007 un nuovo gruppo di ricercatori si è concentrato per lo più sullo studio del quartiere abitato nei pressi della moschea. Dal 1991 sono state

un’equipe di archeologi turchi già attivi *in situ* per lo studio degli insediamenti urbani di XII e XIII secolo⁷⁵⁶; il gruppo diretto da Jean-Pierre Mahé ha condotto uno studio sulla sezione occidentale dell’alzato di cinta riconoscendo quattro macro stratificazioni [fig. 80]⁷⁵⁷: la prima risale al momento della fondazione da parte del re Smbat II nel 978; un secondo intervento sarebbe avvenuto ancora durante il periodo di regno bragratide, prima quindi della conquista della città da parte dei bizantini nel 1045; la terza fase è stata costruita tra il periodo di dominazione bizantina e la conquista da parte dei Selgiuchidi (1045-1071), che presto cedettero la città alla dinastia curda di religione islamica degli Shaddadidi; infine, un’ultima stratificazione sarebbe da ricondurre alla dinastia armeno-georgiana zak’aride, dal nome del fondatore Zak’arē (in georgiano anche nota come Mkhargrdzeli); i due fratelli Zak’arē († 1212) e Ivanē († 1234) guidarono la città fino alla conquista mongola del 1236⁷⁵⁸. Constatiamo intanto che l’insediamento ad Ani di comunità diverse da quella armena non implica uno sradicamento della cultura costruttiva e visuale di fondazione, quanto più un processo di accumulo e giustapposizione di sezioni architettoniche⁷⁵⁹ e linguaggi visivi⁷⁶⁰, da cui deriva un sito multiculturale, ma anche transculturale. Anche se solo analisi archeometriche più accurate potranno dare informazioni certe sulla cronologia delle molteplici stratificazioni della cinta, da un’osservazione archeologica e storico-artistica si può constatare come le mura, fungendo da superficie d’incontro e di crasi tra i rispettivi linguaggi visivi, siano state teatro di un

effettuati anche degli interventi di restauro, condotti dal Ministero della Cultura e del Turismo turco (MCT). Vedi WATENPAUGH 2014, 536; BALADIAN 2010; FERRARI 2019, 218-223.

Per una documentazione fotografica sui lavori condotti nel 1995 dal MCT vedi: VirtualANI – The Turkish ‘restoration’. <http://www.virtualani.org/history/restorations.htm>.

⁷⁵⁶ Cfr. THIERRY 1995; KARAMAĞARALI – AZAR – ANKGÜL 2001.

⁷⁵⁷ Per i risultati delle analisi archeologiche condotte sulle mura di Ani, cfr. MAHÉ *et al.* 1999; DANGLES – FAUCHERRE 2001; DANGLES – PRROUTEAU 2004; DANGLES 2012.

⁷⁵⁸ Sulla dinastia zak’aride e sui rapporti con la dinastia georgiana dei Bagratuni e quella armena dei Bagratidi, e con le confessioni dei rispettivi regni, vedi MUTAFIAN 2012, 282-295.

⁷⁵⁹ Nel caso delle mura di Smbat, dalle indagini archeologiche si è potuto rilevare chiaramente questo processo di mantenimento delle sezioni di muro preesistenti utilizzate come base per la costruzione della stratificazione successiva, vedi DANGLES 2012, 190-191. Chiaramente la città vide dei momenti di forte devastazione a causa di guerre e incursioni nemiche, in particolare una grande campagna di ricostruzione fu realizzata tra il 1072 e il 1110 da Menuçehr, appartenente alla dinastia Shaddadide.

⁷⁶⁰ Non rimarrebbero decorazioni riconducibili alla primissima fase di fondazione, mentre i due *xač’k’ar* della torre numero cinquantasei, presso l’ingresso orientale, e alcune iscrizioni tra cui quella della torre numero venticinque con l’attestazione ad ‘Ašot principe dei principi’, sarebbero riconducibili alla seconda stratificazione, verso la fine del X secolo. La terza fase di consolidamento delle mura è attestata da un’iscrizione posta sulla cattedrale di Ani, mentre il più ampio repertorio di interventi decorativi ed epigrafici risale ai primissimi anni del XIII secolo, cfr. DANGLES 2012.

graduale *do ut des* tra le comunità di diversa appartenenza etnica, linguistica e religiosa, che si sono insediate ad Ani nel tempo e che, tramite la pietra, dovevano comunicare a una popolazione perlopiù di mercanti, di varia provenienza e in continuo movimento⁷⁶¹. Le fonti storiche e materiali restituiscono il ritratto di una popolazione nel complesso cosmopolita e poliglotta, costituita da cristiani monofisiti, diofisiti e musulmani. La necessità di parlare ad un tale *mélange* culturale è un presupposto che deve esser considerato per un'analisi del linguaggio visivo utilizzato nello spazio pubblico della città di Ani⁷⁶².

Osservando l'impostazione della città è immediato il confronto con la pianta triangolare della capitale dell'Impero bizantino; sia la pianta di Ani che quella di Costantinopoli presentano su due lati un confine idrico naturale e il terzo lato definito da una doppia cinta muraria. Se si abbandona la veduta aerea per interrogare più nel dettaglio le mura di Ani e quelle di Costantinopoli, non emergono però evidenti similitudini tra i due termini di paragone. In primo luogo, il paesaggio circostante è molto differente, montagnoso il primo e costiero il secondo, di conseguenza cambiano le materie prime a disposizione per l'edilizia: ad Ani è stato impiegato il tufo giallo, grigio e rosso, a Costantinopoli prevalentemente il mattone. Indagini geologiche hanno rilevato la presenza di due tipologie di tufo nel sottosuolo dell'altopiano, per l'appunto il materiale estratto per ricavare i vani dell'Ani sotterranea furono utilizzati per realizzare i blocchi di pietra utili all'edificazione delle chiese⁷⁶³, così come delle moschee e delle fortificazioni, della parte superiore della città. Per tutto il periodo di vita di Ani (X-XIII sec.), indipendentemente da chi esercitasse il potere politico, è stato impiegato questo stesso materiale per modellare la conformazione urbanistica e decorare la città. In secondo luogo, le tecniche costruttive sono differenti, così come lo è il trattamento delle superfici: quelle di Ani caratterizzate da bicromie irregolari e fini decorazioni scolpite, mentre regolari e geometriche nella loro alternanza di pietra e mattone quelle di Costantinopoli. Infine, l'impostazione del progetto edilizio di Smbat in termini difensivi non trova dei

⁷⁶¹ Per un quadro della popolazione che abitava la città rispettivamente tra X e XI secolo e tra XII e XIII secolo, si veda MANANDIAN 1965, 145, 153-155, 183.

⁷⁶² EASTMOND 2015a, 184-186.

⁷⁶³ Non sembra esserci quindi una motivazione semantica alla base del fatto che le mura difensive di Ani siano state costruite con la stessa tecnica e gli stessi materiali con cui venivano costruite le chiese armene, così come sostenuto in TAYLOR 2001, 73; GIVIASHVILI 2019, 54.

riferimenti diretti nelle tecniche in uso a Bisanzio⁷⁶⁴. Non si può quindi parlare di una meccanica imitazione di un ‘prototipo’ costantinopolitano⁷⁶⁵, ma rimane valida l’ipotesi secondo cui la cinta di Ani rappresenterebbe un tentativo evocativo nei confronti del simbolo di potere militare che rappresentavano le mura del Corno d’Oro, punto di riferimento ideale per i cristiani ed erede del potere politico di Roma⁷⁶⁶.

2.1 Croci, iscrizioni e geometrismi di pietra

Ciò che più ha fatto discutere gli studiosi che hanno guardato alle mura di Ani è la scelta di decorare la superficie difensiva, per sua natura esposta ad un continuo rischio di danneggiamento distruttivo. Breccia Fratadocchi notava l’apparente contraddizione in essere della scelta fatta ad Ani:

This high level of craftsmanship, further decorated by geometric motives executed in different colored stones, seems inconsistent with its primary defensive purpose.⁷⁶⁷

Già il progetto di Smbat doveva prevedere un doppio muro di cinta, ma nel X secolo la linea interna doveva essere più alta rispetto a quella esterna, la cui elevazione attuale è il risultato di un importante intervento accorso durante il periodo zak’aride (1199-1236), quando la popolazione stessa partecipò attivamente al rinnovamento edilizio del sistema difensivo⁷⁶⁸. Tra X e XIV secolo, tre erano le vie principali per raggiungere Ani: in direzione sud-ovest una strada collegava Ani a Dvin, una via diretta a nord passando attraverso il cuore dello Širak portava a K’ut’aisi e a Tbilisi, mentre quella proveniente da occidente arrivava dalla vicina Kars⁷⁶⁹. Durante il periodo bagratide

⁷⁶⁴ Per un confronto tra le fortificazioni armene e quelle bizantine, vedi VANDEKERCKHOVE 2020, § 5; per un’analisi tecnica in termini di strategie di difesa riguardo il caso delle mura di Ani, vedi BRECCIA FRATADOCCHI 1997. Per un’analisi delle fortificazioni armene in Anatolia orientale, vedi DANGLES – PROUTEAU 2005-2007.

⁷⁶⁵ Si noti inoltre che Ani non è l’unico insediamento medievale ‘triangolare’ dell’Armenia: ZARIAN 1988, 82.

⁷⁶⁶ Sul significato simbolico della pianta di Ani in rapporto a Costantinopoli, vedi BRECCIA FRATADOCCHI 1997; TAYLOR 2001, 73-75; GIVIASHVILI 2019, 51-54; e soprattutto KAZARYAN 2020, 241-245. Notiamo però che se Taylor sostiene che nella cinta di Ani si possa leggere un’imitazione diretta del caso costantinopolitano, diverso e ben più convincente è il recente punto di vista di Kazaryan, che fa riferimento al potere evocativo di Costantinopoli, in quanto simbolo di un potere imperiale tardo-antico.

⁷⁶⁷ BRECCIA FRATADOCCHI 1997, 70.

⁷⁶⁸ Le iscrizioni sulle torri della linea esterna del muro di cinta sono datate tra il 1208 e il 1222 e attestano la partecipazione di nobili e mercanti all’innalzamento delle mura, cfr. DANGLES 2012.

⁷⁶⁹ Per una mappa del sistema viario e difensivo tra X e XIV secolo, vedi *Ani. Documenti 12*, 34-35.

quest'ultimo collegamento viario doveva avere anche un forte significato politico; mentre Aşot III veniva incoronato ad Ani, il fratello Mušeł veniva incoronato a Kars e questo sdoppiamento della corona bagratide con il conseguente stabilirsi di un re ad Ani e un anti-re a Kars, si mantenne per tre generazioni ledendo la compattezza del potere della casata⁷⁷⁰. Approcciando la città dal versante occidentale la prima parte visibile delle mura erano, e sono ancora oggi, gli imponenti bastioni della porta di Kars; da qui, per raggiungere l'ingresso principale e attraversare la Porta del Leone, era necessario passare lungo il fossato affiancando tutta la lunghezza delle mura da ovest a est. Sul versante nord-occidentale della città la strada proveniente da Kars inizia a fiancheggiare la città all'altezza della torre numero cinque, che funge da angolazione tra un breve tratto della cinta che guarda a occidente e la lunga linea muraria settentrionale. La torre, ancor oggi coperta da quel cappotto costruito all'inizio del XIII secolo, colpisce per la ricchezza di elementi decorativi [fig. 78].

Sul breve segmento occidentale delle mura, in prossimità della torre, la sagoma di una croce latina emerge in rilievo rispetto alla superficie in tufo chiaro, su entrambi i lati sono incastonati due *xač'k'ar*, disposti in asse rispetto ai bracci della croce; altre due ‘croci di pietra’ armene sono inserite nella porzione settentrionale di questo tratto di mura, mentre all'estremità meridionale un’ aquila ormai acefala afferra una bestia tra gli artigli⁷⁷¹ [fig. 79]. Una decorazione geometrica realizzata con blocchi di tufo rosso correva lungo tutto il bordo superiore delle mura per proseguire sulla torre angolare, la numero cinque. Ai due margini superiore e inferiore della superficie convessa della torre scorrono motivi decorativi bicromi che, nel misurato e ripetitivo andamento geometrico sembrano attingere da un'estetica islamica, e inquadrano un'imponente croce in tufo grigio; la croce è costituita da un lungo braccio orizzontale e due brevi disposti parallelamente alle due estremità dell'asse centrale, vista la sua diffusione nell'iconografia levantina questa tipologia è comunemente detta ‘croce ortodossa’ o

⁷⁷⁰ GARSOIAN 1997b, 166-167; GREENWOOD 2011, 42-54.

⁷⁷¹ Questa è un'iconografia ampiamente diffusa che si ritrova facilmente nell'architettura sacra tra Oriente e Occidente; rappresenta quindi un messaggio salvifico-cristologico. A seconda dell'animale afferrato, può essere più comunemente letta come l'aquila-dio che traghettava le anime dei fedeli, oppure come una scena di caccia e quindi di lotta tra l'aquila virtuosa e animali viziosi. Per una panoramica della diffusione del motivo in epoca medievale, vedi PEDDE 2009, 21-52.

‘russa’⁷⁷². Sulla sommità della croce chiude la teoria geometrica un *xač'k'ar* alla cui base un’iscrizione armena, difficilmente leggibile dal piano di calpestio, sembra sottolineare l’appartenenza culturale della ‘croce di pietra’. L’assetto compositivo nel suo insieme è riconducibile all’ultima fase costruttiva delle mura, avvenuto durante il periodo di dominazione della dinastia *zak'aride*⁷⁷³, i singoli elementi impiegati sulla superficie delle mura sono però di varia datazione e sembrano riassumere il volto della città come crogiolo di culture.

Le croci di pietra sono collocate soprattutto alle estremità superiori delle torri e delle mura, sia interne che esterne [fig. 81; 82], e hanno una cronologia che copre tutto il periodo di vita della città. Si noti che la cultura dei *xač'k'ar* ha inizio in Armenia tra il IX e il X secolo⁷⁷⁴, per cui gli esempi che ad Ani sono stati datati al X secolo testimoniano una fase precoce dello sviluppo di questa pratica scultorea⁷⁷⁵. Le due croci scolpite che incorniciano la nicchia in prossimità della torre numero cinquantasei [fig. 83; 84], sul versante orientale delle mura, presentano infatti il contorno ovoidale tipico dei primi esemplari, che poi scompare nel corso del X secolo per lasciare spazio alla forma quadrangolare, che diventerà la regola di questa tradizione. Sebbene sia possibile individuare *xač'k'ar* disseminati in vari punti delle mura, notiamo una particolare concentrazione sul già descritto segmento occidentale della cinta; ciò rispetterebbe il tradizionale orientamento del lato scolpito delle stele ad occidente, così che la croce possa essere osservata rivolgendo lo sguardo ad oriente. Ani sembrerebbe essere stato un centro propulsore di questa pratica scultorea, dettando anche dei precisi canoni stilistici riscontrabili sia nei pressi di quelle opere monumentali commissionate dalla casata

⁷⁷² Questa scelta grafica cela un preciso rimando narrativo: Gesù, al momento della crocefissione sul Golgota, si sarebbe sottratto al volere dei suoi carnefici salendo la scala e distendendo le braccia lungo l’asse centrale, ma, non contenti di tale umiliazione e sacrificio, i carnefici lo costrinsero al brutale uso di inchiodare i piedi del giustiziato a un’altezza tale che sembrasse in ginocchio di fronte a loro; i fedeli raccontarono poi che l’asticella posizionata a tale scopo cedette sotto il peso di Gesù e inclinandosi verso destra gli permise di restare in piedi fino all’ultimo respiro, senza soddisfare l’ulteriore umiliazione voluta dai giustizieri. La croce ortodossa viene infatti spesso rappresentata con l’asse inferiore inclinata verso destra, proprio come se avesse appena ceduto al peso della figura di Gesù in croce. Vedi URECH 1995, 68-76.

⁷⁷³ Per una visione d’insieme degli apporti edilizi ad Ani durante il periodo di regno *zak'aride*, cfr. MARGARIAN 2001; DONABÉDIAN 2019.

⁷⁷⁴ Per uno studio della cultura dei *xač'k'ar* vedi in particolare: DONABÉDIAN 2007b; PETROSYAN 2015.

⁷⁷⁵ DANGLES 2012, 201.

bagratide, sia in altre regioni dell'Armenia sempre attorno alla prima metà dell'XI secolo⁷⁷⁶.

Alla luce di questa prima considerazione è stata formulata l'ipotesi che potessero esistere ad Ani delle maestranze specializzate in una determinata tipologia compositiva di *xač'k'ar* e che avrebbero operato anche al di fuori delle commissioni monumentali strettamente bagratidi; secondo questa teoria, l'oggetto devozionale e memoriale sarebbe quindi stato utilizzato dai Bagratuni anche per propagandare il potere regio e auspicare la gloria della casata⁷⁷⁷. La composizione che caratterizza le croci di Ani è riconoscibile in particolare per il peculiare incrocio dei nastri decorativi che si sviluppa alla base della croce e dal cui nodo spuntano due mazzi di intrecci fioriti speculari, un motivo probabilmente attinto dalla cultura artistica araba omayyade o abbaside⁷⁷⁸ [figg. 85; 86].

Per tutta la lunghezza delle mura sono ancor'oggi visibili motivi ornamentali geometrici resi tramite il semplice contrasto policromo di tufo rosso e grigio su una superficie di tufo giallo; la sistemazione ragionata dei blocchi lapidei disegna ripetizioni di motivi geometrici disposti ad incrostazione su superfici continue e bordature alle due estremità superiore ed inferiore della cinta. L'ordine geometrico stabilito trova confronto nelle decorazioni delle architetture islamiche dell'Iran e del Tur Abdin di X e XI secolo⁷⁷⁹ e che nel XII secolo verrà impiegato anche nell'architettura selgiuchide in Anatolia⁷⁸⁰. La materia prima e la tecnica impiegata sulle mura di Ani è distante dallo 'stile a mattoni' islamico [cfr. figg. 87; 88 e 89], ma tra le scelte decorative delle due diverse tipologie di alzati intercorre un rapporto di 'transmediaità'⁷⁸¹; la ripetizione del motivo a losanghe intrecciate e puntate al centro che caratterizza una porzione delle mura settentrionali di Ani, si ritrova sui paramenti esterni del mausoleo di Dāmāvand o quello del minareto di Dāmghān⁷⁸² [fig. 90]. Il mattone e il tufo da materiale costruttivo si trasformano in modulo ordinatore e decorativo delle superfici; nell'architettura iraniana le mura laterizie acquisiscono dinamismo attraverso l'effetto vibrante delle ombre dei mattoni, mentre ad

⁷⁷⁶ Il *xač'k'ar* dello žamatun di Horomos (VARDANYAN 2015b, 249) e quelli delle chiese di Mrēn, Marmašēn e Xck'onk'.

⁷⁷⁷ PETROSYAN 2012.

⁷⁷⁸ DONABÉDIAN - THIERRY 1987, 168; THIERRY 2000, 136; DONABÉDIAN 2007b, 157.

⁷⁷⁹ ETTINGHAUSEN – GRABAR 1987, pp. 216-222, 264-284; per un'analisi dell'impiego delle decorazioni geometriche a mattoni sull'architettura islamica dell'Iran nell'XI secolo, si veda GRABAR 1992, 142-145.

⁷⁸⁰ PANCAROĞLU 2013, 30-44.

⁷⁸¹ WOLF 2016, 102-105.

⁷⁸² STRONACH – YOUNG 1966; BAER 1998, 41-43.

Ani la tecnica impiegata non consente di disporre i blocchi di tufo a profondità differenti e l'effetto chiaroscurale è ottenuto tramite il contrasto cromatico del tufo. Nessun oggetto sembra poter aver mediato la trasmissione di questa soluzione decorativa lineare, quasi reticolare, dai minareti iraniani alle mura di cinta anatoliche.

Sulle mura di cinta, così come all'interno della città, sono inoltre moltissime le testimonianze epigrafiche scritte in lingua armena, araba e georgiana⁷⁸³, che riconfermano il carattere poliglotta e multiculturale di Ani. Nel caso della cultura armena la scrittura ha un fortissimo valore identitario ed è riconosciuta come un dono della divina provvidenza al popolo armeno, che riconosce nell'alfabeto uno dei caratteri fondanti la propria cultura e religione⁷⁸⁴. Il contenuto delle iscrizioni è spesso dedicatorio, ma in molti casi le mura fungono anche da supporto utile ad esporre le promulgazioni di ordine pubblico destinate ad essere lette dalla popolazione⁷⁸⁵; è stato notato come difficilmente tutti i diretti interessati dei testi delle iscrizioni dovevano esser in grado di leggerle, ma sicuramente tutti dovevano riconoscere l'appartenenza culturale dei caratteri alfabetici utilizzati, dato sufficiente per capire da chi provenisse il gesto propulsore di quel segnale di autorità⁷⁸⁶. Abbiamo già visto come l'iscrizione armena che scorre alla base del *xač'k'ar* della torre numero cinque [fig. 78] si trovi ad una distanza tale da non poter essere letta con facilità dal piano di calpestio, nonostante ciò se ne riconoscono distintamente i caratteri alfabetici che fungono da ‘sottolineatura’ del simbolo cristiano, così da non lasciare alcun dubbio sul fatto che si tratti di una croce armena, differente da un punto di vista iconografico, e forse anche dottrinale, da quella ortodossa sottostante. Non tutte le iscrizioni dovevano quindi essere sia viste che lette da armeni, georgiani e arabofoni⁷⁸⁷, ma in alcuni casi, o per alcuni lettori, i caratteri partecipavano semplicemente ad una – per noi complessa – semiotica multiculturale e transculturale. Probabilmente tutti erano in grado di ‘vedere’

⁷⁸³ Per il corpus delle iscrizioni armene esposte sulle mura di Ani, si veda ORBELI 1966, iscrizioni 1-23; per la traduzione in francese, vedi BASMADJIAN 1920-1921, 351; BASMADJIAN 1922-1923, 37-39, 60, 70-73, 314-319, 323-328; per la traduzione in lingua italiana di quelle esposte sulle chiese di Ani, si veda ULUHOGIAN 1984; per quelle arabe, vedi KHATCHATRIAN 1987; per quelle georgiane vedi SKHIRTLADZE 2020.

⁷⁸⁴ Cfr. MAHÉ 2005-2007.

⁷⁸⁵ Cfr. BARTIKIAN 1969; MAHÉ 2001; MAHÉ 2002.

⁷⁸⁶ EASTMOND 2014.

⁷⁸⁷ Sulla differenza tra vedere e leggere in rapporto alla scrittura esposta, vedi EASTMOND 2015b, 3-5. Il carattere decorativo e artistico della scrittura cufica è ben noto e ne è testimonianza anche la larga diffusione di caratteri pseudo-cufici. Si noti invece che solo di recente è stato indagato il carattere decorativo delle iscrizioni monumentali georgiane e armene, vedi rispettivamente: EASTMOND 2015c; RAPTI 2015.

le iscrizioni, mentre solo le classi più erudite e poliglotte della popolazione di Ani potevano leggerle; più difficile a dirsi quale parte della popolazione fosse anche ‘poli-icona’,⁷⁸⁸ riuscendo quindi non solo a riconoscere gli alfabeti o a decifrare il contenuto delle iscrizioni armene, georgiane e arabe, ma anche a leggere i rispettivi linguaggi visivi.

2.2 Animali astrologici

Passando ora ai rilievi figurati, la porzione di mura direttamente adiacente alla Porta del Leone sembra essere esemplare della crasi di linguaggi visivi che caratterizza la peculiare semiotica ‘poli-glossa’ e ‘poli-icona’ delle mura di Ani. In prossimità dell’ingresso principale, sul lato settentrionale delle mura interne, una lastra tufacea su cui è scolpito ad altorilievo un leone nell’atto di incedere verso occidente dà oggi il nome alla porta. Tutte e tre le porte di Ani sono costituite da un doppio ingresso, che caratterizza le mura da un punto di vista ingegneristico, e che obbliga chi voglia superare la soglia ad un percorso tortuoso per poter passare dallo spazio esterno a quello interno della città. La lastra si trova nell’intercapedine tra le due mura che delimitano il breve corridoio di accesso all’ingresso interno alla città ed è incorniciata dall’arco della porta esterna; situato in una posizione liminale, il leone è l’unico soggetto che è già protetto dalle mura, ma che è visibile anche da chi non si trova ancora all’interno dello spazio fisico della città di Ani, domina quindi questo confine mediando quella ipotetica osmosi tra lo spazio della città e lo spazio fuori dalla città [fig. 91]. Il rilievo ha subito pesanti alterazioni dovute a cause naturali e antropiche, che ne rendono possibile la lettura solamente attraverso le fotografie di inizio Novecento [fig. 92; 93]. In base ad un’iscrizione araba rinvenuta tra il cumulo di macerie che giaceva a ridosso del muro, Marr ritenne che la sezione delle mura in corrispondenza di questa porta fosse da datarsi al secondo periodo di dominazione shaddadide⁷⁸⁹, mentre altri studiosi anticiperebbero la datazione al periodo di

⁷⁸⁸ Parliamo di ‘poliglottismo’ (*πολυγλωσσία*) per la conoscenza e l’uso di più lingue o per zone geografiche o gruppi etnici che utilizzano più di un sistema linguistico; se consideriamo il linguaggio visivo come sistemi semiotici e semantici riconosciuti da determinati gruppi etnico-sociali, possiamo allora considerare anche la possibilità di contesti ‘poli-icona’ (*πολυεικόνα*).

⁷⁸⁹ La dinastia degli Shaddadidi regnò ad Ani dal 1072 al 1199, ma Marr protende per il XII secolo: «Non molto tempo dopo venne scoperto un monumento epigrafico degno di nota che documenta quanto era possibile attestare anche dalle caratteristiche architettoniche dell’edificio, vale a dire che i cancelli della fortezza resistititi sotto forma di rovine, insieme all’immagine del leone che li decorava, non sono opera dell’epoca dei re armeni ma successiva. Il monumento epigrafico rappresenta una parte di un’iscrizione

dominazione dell'emiro Manuč'ē⁷⁹⁰. Manuč'ē era figlio di una principessa bagratide armena e marito della principessa Kata, probabilmente della dinastia georgiana Bagrationi⁷⁹¹; Vardan Arewelc'i nella sua *Compilazione storica* scritta poco dopo il 1267, presenta il primo emiro della dinastia shaddadide di Ani in modo molto lusinghiero e descrive il suo regno come un momento di crescita e ricostruzione della città dopo l'invasione selgiuchide:

And he sent as lord of the ruined city Manuč'ē his grandson, a very young man, who when he grew up added to the wall of Ani and its fortifications. He brought into the city all the surviving princes [...] the city of Ani was no less prosperous than before.⁷⁹²

Le fonti e le testimonianze materiali, tra cui spicca la Moschea fatta costruire da Manuč'ē in prossimità delle mura di Ašot, ci parlano di un periodo di convivenza armeno-shaddadide pacifica, che il rilievo del leone può ipoteticamente ben rappresentare.

L'aggetto del rilievo dell'animale modellato da una linea curva e morbida, è enfatizzato da una spessa cornice che ne isola la figura⁷⁹³; la cornice si modella in modo irregolare per comprendere al suo interno anche un incavo circolare disposto sopra il dorso del leone. Cornici larghe, profonde e spigolose, che seguono l'andamento della composizione piegandosi alle esigenze figurative e che definiscono e isolano lo spazio delle immagini scolpite rendendole indipendenti dalla tettonica architettonica, sono impiegate nelle decorazioni delle chiese georgiane. Il caso più emblematico è sicuramente il trittico monumentale che decora i tre lati esterni dell'abside della chiesa di Žvari a Mcxet'a; le scene sono isolate rispettivamente da tre profonde cornici irregolari che proiettano i personaggi, sia celesti che terreni, in una dimensione ‘altra’ da dove sfruttano

araba in lettere cufiche circa la costruzione del cancello della fortezza da parte di uno degli Shaddadidi del XII secolo.» (MARR 1934, 78; traduzione dal russo di Maria Redaelli).

⁷⁹⁰ Öney data il rilievo al breve periodo di passaggio tra la dominazione selgiuchide e quella shaddadide e quindi al passaggio dalla sovranità di Alp Arslan (1064-1072) a quella di Manuč'ē (1072-1110); vedi FAHRETTİN KIRZİOĞLU 1953, 361; ÖNEY 1969, 18.

⁷⁹¹ Sulla complessa cronologia delle dominazioni susseguitesi ad Ani tra XI e XII secolo, vedi MUTAFIAN 2001.

⁷⁹² Vardan Arewelc'i, *Hawak'umn Patmut'ean*, in THOMSON 1989, 195-196.

⁷⁹³ Né sulle mura di cinta, né sulle chiese di Ani, è possibile trovare altri dettagli zoomorfi incorniciati in questo stesso modo. Solamente alcune iscrizioni poste sulle mura di cinta prevedono una cornice, forse prevista come strumento di protezione dalle intemperie; si veda per esempio l'iscrizione sulla torre numero otto, che presenta una profonda cornice decorata con un risultato comunque molto differente da quella del leone.

la gestualità dei loro corpi per superare il limite della cornice e poter dialogare tra loro⁷⁹⁴. La scultura non è qui soggetta alle esigenze architettoniche, ma sembra piuttosto dialogare con la tettonica poligonale del paramento esterno dell'abside, che asseconda il legante narrativo tra le tre scene⁷⁹⁵; la cornice non impone limiti di movimento ai personaggi, ma piuttosto si piega in funzione del loro gesticolare [figg. 94; 95]. Un rapporto di indipendenza dell'apparato scultoreo dall'alzato, così come l'utilizzo di cornici irregolari, è in generale più affine all'architettura georgiana che a quella armena [cfr. figg. 94; 95 e 96; 97]⁷⁹⁶. Ponendo l'attenzione sulle peculiari scelte composite effettuate dallo scalpellino nella definizione della cornice, non è stato fin qui trovato un confronto pedissequo; la cornice del leone di Ani rimane un *unicum*, ma, sulla base dell'indagine fin'ora condotta, le scelte composite che più si avvicinano a questa sezione delle mura sono quelle individuate sulle superfici delle chiese georgiane. Altri esempi più vicini a quello in oggetto, sia in termini cronologici che iconografici, sono i due leoni rappresentati rispettivamente sul lato settentrionale e su quello occidentale della chiesa del Monastero di Parxali⁷⁹⁷ [figg. 98; 99]; il listello lapideo quadrangolare che isola i due soggetti zoomorfi dalla superficie muraria continua si modella così da non escludere nemmeno la coda del leone da quella ‘dimensione altra’ racchiusa nella cornice in cui erano stati proiettati anche l’Arcangelo Michele e Adarnase I nella scena rappresentata sull’abside di Žvari⁷⁹⁸. A differenza dei numerosi leoni che si trovano in prossimità degli

⁷⁹⁴ DADIANI – KHUNDADZE – AKVACHATADZE 2007, 122, figg. 358-359. Sul rapporto con la cornice, Djobadze propone un confronto con alcune sculture sassanidi in cui le sagome dei personaggi interrompono l’andamento lineare e geometrico della cornice, vedi DJOBADZE 1961, 73.

⁷⁹⁵ «These carvings played an essential role in the concept of the building as a whole [...] the architect included them in a definite, well-conceived design, in which they function as an integral part of the overall architectural complex» (DJOBADZE 1960, 114). Djobadze si dilunga nella puntualizzazione di questo aspetto in risposta a Baltrušaitis, che così aveva scritto della decorazione architettonica in Georgia: «Il n'épouse pas la structure, il ne la souligne pas, il la cache. C'est comme un vêtement, destiné à couvrir un corps» (BALTRUSAITIS 1929, 96); vedi anche BALTRUSAITIS 1934, 88.

⁷⁹⁶ Si pensi ad esempio alla perfetta regolarità delle cornici entro cui sono disposti gli esponenti della casata bagratide sulle mura delle chiese di Sanahin e di Hałbat, dove in entrambi i casi anche le proporzioni dei personaggi fanno pensare ad un adattamento delle figure allo spazio dettato dalla cornice.

⁷⁹⁷ Sul Monastero di Parxali (973) nella regione del Tao Klarjet'i, vedi da ultimo: GIVIASHVILI – KHIZANISHVILI 2021, 270-276.

⁷⁹⁸ Si veda ad esempio come la cornice del leone rappresentato sulla facciata settentrionale di Parxali si assottiglia in funzione della posizione della coda del leone, DADIANI – KHUNDADZE – AKVACHATADZE 2007, 15-16, figg. 31-33. Questo stesso processo di insottileamento della cornice si può notare anche sul rilievo di Mren, che è però scolpito sull’architrave del portale, ripsettando

ingressi delle chiese del Tao Klarjet'i⁷⁹⁹, e a differenza anche di un altro leone di cui ci dà notizia Marr e che si doveva trovare sempre in prossimità dell'ingresso principale⁸⁰⁰ [fig. 100], quello che dà il nome alla porta è però rappresentato completamente di profilo e nell'atto di incedere; inoltre, sopra la sagoma dell'animale, in uno spazio quadrangolare perfettamente in asse con il dorso del leone era scavato un incavo circolare [fig. 93].

L'incavo sembra essere particolarmente adatto ad ospitare un bacino ceramico che, poiché compreso all'interno dello spazio della cornice, si trova in diretto rapporto iconografico con l'animale. L'utilizzo di elementi ceramici per decorare gli alzati non è proprio né dell'architettura armena, né di quella georgiana, ma l'impiego di ceramiche invetriate si ritrova diffusamente nell'architettura islamica. Testimonianze materiali attestano però come questa tecnica decorativa fosse stata impiegata anche in altre porzioni delle mura di Ani: in prossimità della porta di Dvin, sul versante nord-orientale delle mura, blocchi di tufo grigio disegnano dei semplici motivi cruciferi al cui centro sono ancora visibili alcuni frammenti di bacini ceramici invetriati di un intenso turchese⁸⁰¹ [fig. 101]. L'analisi delle ceramiche rinvenute in loco ha rivelato la presenza di una produzione locale già a partire dal IX secolo; dall'XI secolo si ha testimonianza di una ricca produzione di ceramiche invetriate i cui motivi decorativi dovettero prendere ispirazione anche dagli oggetti da mensa di importazione che circolavano ad Ani tra XII e XIII secolo⁸⁰² [fig. 102]. Gli incavi rintracciabili presso la Porta di Dvin sono grandi e profondi, dovevano quindi ospitare delle coppe di grandi dimensioni, svasate e di colore turchese; queste caratteristiche hanno fatto pensare a ceramiche commissionate appositamente a fini decorativi, piuttosto che ad una produzione di ceramiche da mensa poi adattate alle esigenze architettoniche⁸⁰³. Il confronto tra i frammenti di bacini ceramici

⁷⁹⁹ Come nota Djabadze l'immagine del leone, così come quella del grifone, è ampiamente impiegata fin dall'antichità a sentinella dei portali d'ingresso; questa funzione è stata poi ereditata dalla cultura cristiana sia d'Oriente, che d'Occidente. Per quel che riguarda il Tao Klarjet'i, oltre il caso di Parxali, che presenta altri due altorilievi di leoni proprio in prossimità dell'ingresso principale (GIVIASHVILI – KHIZANISHVILI 2021, fig. 10), interessanti sono i casi di Oški e di Xaxuli sempre datati alla seconda metà del X secolo; vedi DJOBADZE 1986, 98.

⁸⁰⁰ Si tratta di un altorilievo rinvenuto tra le macerie in prossimità della porta d'ingresso alla città, vedi MARR 1934, 78, fig. 163.

⁸⁰¹ REDFORD 2015, 258-259, fig. 9. Redford data questa sezione del muro alla prima metà del XIII secolo, facendolo quindi risalire al periodo zak 'aride, quando si registra un importante rinnovamento edilizio delle mura di Ani.

⁸⁰² Cfr. MARR 1934; ZAK 'ARIAN 2001.

⁸⁰³ REDFORD 2015, 258.

di questa sezione delle mura e l’incavo della Porta del Leone è ancor più convincente se si guarda alla decorazione della porzione di superficie muraria che si sviluppava attorno alla cornice: tre cubi di tufo grigio disposti al di sotto della cornice disegnano un ‘peduccio’ su cui ancora poggia la lastra leonina, mentre oltre l’estremità superiore della cornice, perfettamente in asse con il dorso del leone e con il bacino ceramico, altri sei cubi di tufo grigio, questa volta disposti a losanga e leggermente in rilievo rispetto alla superficie di fondo, definivano i due bracci di una croce. All’incrocio dei due assi un incavo più piccolo di quello precedentemente descritto doveva probabilmente ospitare un bacino ceramico più piccolo, oppure un materiale di riempimento che rendesse la croce gemmata. Un simile sistema decorativo costituito dall’alternanza di blocchi lapidei policromi e bacini ceramici lo ritroviamo in Anatolia nell’architettura selgiuchide di fine XII e inizio XIII secolo. Molte sono le analogie che sono emerse dai recenti studi comparativi tra architettura armena e musulmana: la tettonica, la tecnica costruttiva e l’apparato decorativo dei monumenti funebri di Divriği sono solo uno degli esempi dello scambio di pratiche architettoniche in atto tra musulmani e cristiani nell’Anatolia orientale alla fine del XII secolo⁸⁰⁴. Qui, accanto a motivi e tecniche trasmesse dall’architettura cristiana armena e georgiana⁸⁰⁵, si riconoscono decorazioni ampiamente impiegate nell’architettura islamica quali epigrafi a nastro, *muqarnas* e bacini ceramici in dialogo con blocchi lapidei policromi; questi ultimi costituiscono un ottimo confronto con le soluzioni decorative impiegate sulle mura di Smbat. Se ad Ani le piastrelle di tufo grigio erano disposte a gruppi di quattro con al centro un bacino così da disegnare una croce gemmata, nell’architettura selgiuchide le piastrelle e le ceramiche sono disposte a gruppi di tre seguendo un ritmo regolare che rimanda al motivo del *chintamani*⁸⁰⁶. La distanza grafica tra il *chintamani* e la croce è minima, ma la distanza semantica è importante: il primo, riferendosi alle maculazioni delle pelli di leopardo che venivano

⁸⁰⁴ Sul complesso di Divriği come esempio di sintesi delle correnti artistiche dell’Anatolia di XII-XIII secolo, vedi PANCAROĞLU 2009. Sugli scambi tra maestranze armene e selgiuchidi in Anatolia, vedi MCCLARY 2017; sui rapporti tra arte armena e arte islamica vedi DONABÉDIAN 2016, 94-104; DONABÉDIAN 2020, 76-105.

⁸⁰⁵ Le tecniche costruttive impiegate, l’assetto compositivo del portale di ingresso, le nicchie diedre e la tettonica dell’alzato e della copertura, invitano ad un confronto tra i monumenti funebri selgiuchidi e l’architettura armena e georgiana, che a questa data avevano già raggiunto le più varie soluzioni costruttive e decorative; vedi PANCAROĞLU 2013, 30-44; DONABÉDIAN 2020, 83-88. Sui rapporti tra la scultura figurativa selgiuchide e quella armena, vedi inoltre OTTO-DORN 1978-1979.

⁸⁰⁶ REDFORD 2005, 286-294.

indossate dai regnanti, è un simbolo di regalità laica che troverà larga diffusione nel periodo ottomano, il secondo è il simbolo per eccellenza della cristianità. Negli stessi anni in cui la dinastia Zak'aride stava ricostruendo la cinta esterna delle mura sambatiane, l'emiro Ziyaüddin Lulu fa ricostruire le mura della città di Bayburt (1212-1213) e sulla superficie delle torri fa incastonare triadi di bacini ceramici e piastrelle quadrangolari talvolta disposte a losanga [figg. 103; 104]; l'accostamento di iscrizioni arabe a questo motivo triangolare ne ha consentito la lettura come *chintamani*⁸⁰⁷. A riprova del fatto che venissero utilizzate ceramiche invetriate per decorare le architetture anche all'estremità orientale dell'altopiano anatolico, e anche al di fuori delle commissioni edilizie musulmane ufficiali, si pensi alla decorazione del portale della residenza fatta costruire a Mren dal mercante armeno Sahmadin; come è stato notato, sopra la porta d'ingresso della residenza, immediatamente sotto l'iscrizione armena che ne data la fondazione al 1361, si vedono tre incavi equidistanti tra loro e racchiusi entro un'unica cornice esterna circolare. Le tre cavità dovevano probabilmente ospitare bacini ceramici policromi e, attraverso l'adozione di pratiche decorative in uso nell'architettura islamica, evocare l'antico simbolo di potere del *chintamani*⁸⁰⁸ [fig. 105]. Inoltre, ceramiche architettoniche che sembrano avere caratteristiche cromatiche e tettoniche simili a quelle delle mura di Bayburt e di Ani, sono state rinvenute anche presso la cittadella di Dvin, a decorazione delle pareti interne di un alzato ancora di difficile definizione e ad oggi datato tra l'XI e il XIII secolo⁸⁰⁹.

Possiamo quindi immaginarci che l'altorilievo della Porta del Leone di Ani fosse sormontato da un bacino ceramico, più probabilmente di colore turchese, e che quelli che sembrano essere cubi di tufo disposti a losanga, potrebbero essere delle piastrelle semplicemente incastonate in lacunari ricavati dalla superficie muraria; l'impiego di questo sistema che si è visto applicato a Bayburt⁸¹⁰, spiegherebbe il leggero altorilievo ottenuto ad Ani, non solo in corrispondenza della porta del Leone, ma anche nella decorazione a scacchiera al di sopra della Porta di Dvin⁸¹¹ [fig. 106]. A Bayburt,

⁸⁰⁷ REDFORD 2015, 259-260.

⁸⁰⁸ MARR 1934; MARR 2001, §18; REDFORD 2015, 260; MARANCI 2015, 36-38.

⁸⁰⁹ Cfr. BABAYAN 2018. Nuove informazioni riguardo l'alzato sono attese a seguito delle attuali campagne di scavo dirette dagli archeologi dell'Università degli Studi di Firenze sul sito di Dvin.

⁸¹⁰ REDFORD 2015, 259-260.

⁸¹¹ Tutta la superficie che incornicia la Porta di Dvin è costituita da cubi di tufo policromi disposti a losanga, mentre la Porta del Leone vede applicato questo sistema solamente per la croce. Da una più attenta

attraverso il rimando alla pelle animale e al suo utilizzo nel vestiario degli ambienti cortigiani selgiuchidi, il motivo *chintamani* esprime in modo sintetico un simbolo di potere regale laico, pur sempre legato al mondo islamico. Ad Ani, attraverso l'accostamento del leone e della croce gemmata il messaggio è espresso in modo analitico e prosegue una narrativa che si legge su tutta la lunghezza della cinta: le mura proteggono la sede di un potere regale e lo spazio di una città cristiana.

Marr aveva definito il leone come lo ‘stemma della città’ affisso sulle mura di Ani in epoca shaddadide⁸¹²; in seguito la critica ha mantenuto questa interpretazione senza specificare la datazione ad un periodo successivo a quello di fondazione propriamente armeno e con il tempo il leone è diventato lo stemma della capitale armena⁸¹³. La lettura sembra essere piuttosto semplicistica e non tiene in considerazione il rapporto, esistente per via della cornice, del leone con l'oggetto circolare posto perfettamente in asse sopra il suo dorso. Il leone è riconosciuto in generale come simbolo del potere regale ed è spesso utilizzato come blasone nelle città musulmane e, nel caso specifico delle città selgiuchidi di Anatolia, lo ritroviamo spesso rappresentato anche sulle mura di cinta delle città⁸¹⁴. Anche nel caso delle mura di Ani è plausibile il nesso con la simbologia dei sovrani musulmani che installarono il proprio potere ad Ani già a partire dall'XI secolo, ma l'elemento circolare, la cornice e la croce, ne rendono più complessa la lettura.

La rappresentazione del leone ha un ruolo fondamentale nell'iconografia astrologica islamica, ampiamente diffusa su oggetti ceramici, metallici, tessuti e decorazioni architettoniche⁸¹⁵; una delle versioni di questo programma iconografico prevede la rappresentazione dei sette pianeti in asse con sette rispettivi segni zodiacali. Le connessioni tra i pianeti e le costellazioni rispettano le argomentazioni dei trattati astrologici arabi in cui gli astrologi studiando il ciclo dei pianeti avevano individuato le rispettive posizioni di *exaltatio*, ovvero quando, in base ad un determinato allineamento rispetto agli astri e alla Terra, i pianeti avevano il potere di esercitare la loro massima

osservazione delle fotografie d'archivio e dal confronto con la tecnica in uso a Bayburt, ci sembra di poter affermare che la croce sia stata realizzata incastonando delle piastrelle in e tufo grigio sulla superficie continua di blocchi di tufo chiaro probabilmente già preesistenti.

⁸¹² MARR 1934, 78, pl. XXXIV fig. 164.

⁸¹³ Si veda ad esempio una delle monografie su Ani più citate *Ani. Documenti* 12, 71.

⁸¹⁴ ÖNEY 1969, 27, 39; MCCLARY 2017, 106-109.

⁸¹⁵ Si vedano: BAER 1983, 248-258; CARBONI 1997; ALLAN 2005.

influenza su quest'ultima⁸¹⁶. All'interno di questo ciclo un ruolo particolare è svolto dall'immagine del sole allineato con il leone; è stato notato come il Sole si trova nella sua posizione di *exaltatio* quando è in Ariete, e non nel Leone, che è invece il suo *domicilium*⁸¹⁷. Questa discrepanza rispetto al programma iconografico astrologico nel suo insieme, dove gli altri sei pianeti sono rappresentati nelle rispettive posizioni di *exaltatio*, è dovuta alla sovrapposizione di una tradizione iconografica radicata sin dall'antichità nel Vicino Oriente e che riconosce un significato specifico al leone soprattutto se rappresentato in rapporto con una stella⁸¹⁸: il leone nel mondo islamico rappresenta il potere regale e la vittoria, attribuiti a cui i committenti delle opere d'arte e architettoniche non vogliono rinunciare⁸¹⁹. La ‘connessione solare’ del leone interferisce con l'erudizione astrologica per intrecciare due semantiche che si potenziano reciprocamente: il movimento astrale esercita un potere ultraterreno sull'umanità e raggiunge l'apice dell'influenza, negativa o positiva che sia, in funzione di specifici allineamenti⁸²⁰; il sovrano, ovvero il leone, gode anch'egli di un potere sovraumano che è in grado di condurre alla vittoria, ovvero il sole. Quando il Sole è nel Leone gli auspici sono positivi e l'immagine stessa acquisisce un potente valore apotropaico⁸²¹.

L'immagine canonizzata del leone sormontato da un cerchio radiale veicola quindi quel potere ultraterreno incontrollabile riconosciuto all'archetipo; per meglio esprimere il rapporto tra le forze astrali ultraterrene e quelle regali, spesso al centro del cerchio viene rappresentata l'immagine del sovrano stesso nell'apoteosi della sua dimensione celeste, ultraterrena.

L'ultimo sultano selgiuchide di Rum, Ghīyāth al-Dīn Kai Khusraw II (1237-1246)⁸²² scelse proprio il leone e il sole per rappresentare il suo regno [fig. 107]. Questa iconografia è giunta a noi attraverso le molte monete che a partire dal 1238 Kai Khusraw iniziò a battere tra Sivas e Konya: su un lato della moneta si legge il nome del sultano,

⁸¹⁶ HARTNER 1938, 115-119, poi sintetizzato in HARTNER 1974, 105-106.

⁸¹⁷ Il *domicilium* è la casa del pianeta, una posizione né di estrema esaltazione delle sue potenzialità, né di debolezza.

⁸¹⁸ Per una genealogia dell'iconografia del leone con la stella nel Vicino Oriente, si veda KANTOR 1947.

⁸¹⁹ Per un significato in generale di queste rappresentazioni nel mondo islamico, si veda CARBONI 1997; sul potere regale del sole si veda Al-Biruni, in ALLAN 2005, 37; sul significato dell'immagine del leone nel sultanato selgiuchide di Rum si veda YALMAN 2012.

⁸²⁰ Il pianeta in *domicilium* ha un effetto neutro, in *exaltatio* positivo, mentre in *deiectio* negativo.

⁸²¹ ÖNEY 1970; OTTO-DORN 1979, 109-111; ALLAN 1982, 46-53;

⁸²² CAHEN 1968, 133-138.

mentre sull’altro lato si vede l’immagine di un leone posto di profilo nell’atto di incedere e sopra il suo dorso è rappresentato un sole con al centro un volto. Esempi di questa iconografia sono stati individuati anche su opere edilizie sempre riconducibili al regno selgiuchide di Anatolia⁸²³ [fig. 108]. Al di là delle fantasiose ipotesi proposte sul significato di questo soggetto⁸²⁴, è interessante rilevare come il Sultano abbia fatto proprio il motivo iconografico del Sole nel Leone aggiungendo al centro del cerchio solare un volto, rappresentazione del Sultano stesso che ha un potere paragonabile a quello esercitato dal Sole, o più in generale dagli astri, sulla Terra. L’iconografia scelta da Kai Khusraw II è particolarmente nota per via della continuità con cui il Sultano batté moneta con questo simbolo e restituisce un’immagine compiuta del processo di sovrapposizione tra l’iconografia astrologica e quella regale ufficiale, ma il rapporto semantico tra leone, sole e sovrano, trova ampio spazio nella produzione sia letteraria che artistica del mondo arabo già a partire dall’XI secolo⁸²⁵.

Non abbiamo alcun indizio certo riguardo a come potesse essere decorato il presunto bacino posto sopra il leone di Ani, sappiamo però che tra XII e XIII secolo, tra Persia e Anatolia, non era inusuale la produzione di piatti ceramici con al centro dipinto un sole personificato⁸²⁶, o più in generale la rappresentazione delle costellazioni⁸²⁷; inoltre, gli stessi bacini di colorazione blu di cui rimangono alcuni resti presso la Porta di Dvin, e che supponiamo venissero realizzati ad Ani appositamente per decorare gli alzati

⁸²³ Si vedano i rilievi con la rappresentazione del leone e il sole sul caravanserraglio di Injir Khān, costruito nel 1239, e il ciclo decorativo del ponte di Cizre. ÖNEY 1969, 28, 20; NICOLLE 2014.

⁸²⁴ Per i dettagli sulla storia dell’interpretazione di questa iconografia, si veda LEISER 1998. Passate al vaglio tutte le ipotesi proposte dalla storiografia, Leiser accetta infine proprio quest’ultima: «the sun with the human face represented the sultan (casting “the shadow of God on earth”) who was supreme over man and beast. This interpretation would [...] allow for an astrological interpretation of the single-lion series as a variation on the same theme» (108). Secondo una tradizione più leggendaria il sultano avrebbe voluto invece rappresentare al centro del sole il volto della sua prima sposa, la principessa georgiana Tamar per onorare la sua bellezza. Tamar, figlia di Rusudan (1223-1245) a sua volta figlia della regina Tamar (TOUMANOFF 1966, 625-626), sposò il sultano selgiuchide Kai Khusraw II nel 1936 (BROSSET 1858, 59). Per le informazioni biografiche sulla principessa Tamar, vedi VRYONIS 1977.

⁸²⁵ Cfr. BAER 1981; BAER 1983, 258-274; ALLAN 2005, 38. Particolarmente emblematica è l’iscrizione riportata sulla scatoletta Ayyubide conservata al Victorian and Albert Museum di Londra: «Don’t you see that God has granted you a degree of power which makes all the thins (grovel at your feet)? For you are a sun; the kings, stars. Where the sun rises no star will be seen» (RICE 1950, 632).

⁸²⁶ ALLAN 1991, 22-23.

⁸²⁷ ZICK-NISSEN 1976.

architettonici, erano invetriati con motivi a raggera o a rosetta⁸²⁸, Accettando l’ipotesi della presenza di un bacino ceramico a riempimento dell’incavo posto sopra il dorso del leone e il conseguente confronto con l’iconografia astrologica islamica, deduciamo una nuova lettura della composizione, traducibile in una sinergia di strumenti visivi utili a consolidare la protezione della cinta muraria: all’interno della cornice si concentra il potere apotropaico degli astri rappresentato dal Sole nella costellazione del Leone; lo stesso leone simboleggia il potere politico del sovrano, verosimilmente enfatizzato dalla presenza dei tre cubi di tufo grigio posti alla base della cornice in forma di *chintamani*; il cerchio solare veicola il potere divino, a sua volta rappresentato nella sua forma cristiana attraverso la croce latina che si eleva al di sopra della cornice. Come già sostenuto da Eastmond, il linguaggio visivo cristiano e quello astrologico islamico sembrano qui compartecipare nella formulazione di un sistema di difesa alternativo a quello ingegneristico e fondamentalmente basato sulla creazione di continui neologismi visivi⁸²⁹; il rilievo del leone posto all’ingresso della città sembra esemplificare perfettamente questo linguaggio. Anche lo stato attuale del rilievo così come visibile *in loco* può dare delle informazioni interessanti riguardo la lettura iconologica del gruppo; in seguito agli interventi condotti sotto la direzione del governo turco, la sezione muraria ha subito dei forti ridimensionamenti [figg. 109; 110]. La scelta di mantenere il presunto *chintamani* e il leone e di esportare – oppure non ricostruire, così come avvenuto in altri punti delle mura – l’incavo e la croce, sembrano confermare la convivenza di semantiche provenienti da culture cristiane e islamiche, che nel clima geopolitico anatolico contemporaneo non possono più convivere.

Sulla torre numero sessantatré, detta torre di Mamxat'un, dal nome della donna armena che ne commissionò la ricostruzione nel 1219, le code tortili di due draghi avvolgono la torre da entrambi i lati e si incontrano al centro con le fauci aperte nell’atto di divorare una testa taurina [figg. 111; 112]. I serpenti, o draghi, sono ben conosciuti nella simbologia astrologica islamica per essere la causa delle eclissi: secondo la tradizione un dragone bipartito minaccia di divorare il Sole e la Luna ad intervalli regolari,

⁸²⁸ Si veda anche uno degli esempi di piatto ceramico rinvenuto durante gli scavi ad Ani in ZAK'ARIAN 2001, 211, fig. 180.

⁸²⁹ EASTMOND 2015a, 184.

fino a causarne l'eclissi totale⁸³⁰. Quando si trova allineata alla costellazione del Cancro, la Luna è nel suo *domicilium*, perciò nell'iconografia astrologica islamica è spesso rappresentata come una mezzaluna tesa tra le estremità delle due chele del cancro. Dal muso del toro scolpito sulla torre di Mamxat'un pende un anello⁸³¹ la cui parte visibile disegna una mezza luna ispessita nella parte centrale; il rapporto compositivo tra il cancro e la luna non sembra essere distante da quello tra il toro e l'anello, si noti inoltre che la Luna raggiunge la sua posizione di *exaltatio*, ovvero di massimo potere, proprio quando si trova nella costellazione del Toro. Accanto al gruppo zoomorfo, su un'epigrafe scritta in armeno, la committente si rivolge a Cristo chiedendone l'intercessione per garantire la sua salvezza e la protezione della città⁸³².

La tradizione cristiana armena, così come quella georgiana, tra XII e XIII secolo sicuramente interagì con la tradizione astrologica araba: nel 1188 un trattato di astrologia araba venne copiato e tradotto in georgiano, così come nel 1211 presso la cittadella di Ani fu tradotto dall'arabo il *Libro dei sogni* (*Erazahan*), inoltre, ripercorrendo la vita degli autori che scrissero ad Ani tra il XII e il XIII secolo, è chiara l'importanza che ebbero nella loro formazione la storiografia e l'astrologia, discipline studiate nei monasteri armeni durante la dominazione araba⁸³³. Il prete Mxit'ar che verso la fine del XII secolo prestava servizio presso la cattedrale di Ani, e che si era formato nel vicino monastero di Horomos, dimostra nei suoi scritti un profondo interesse per l'astrologia, di cui ci dà testimonianza Vardan Arewelc'i:

The revered priest of the cathedral, translated the causes of the darkening of the sun and moon from [the book of] a certain Persian Oči [...] this he translated into our [language], elaborated with circular [diagrams].⁸³⁴

⁸³⁰ KUEHN 2011, 139-140; DANESHVARI 2011, 56-57. Sulla rappresentazione di draghi bicefali nell'architettura selgiuchide anatolica, si veda OTTO-DORN 1979, 125-135. Otto-Dorn annovera l'esempio di Ani notando il nesso tra la costellazione del Toro e la Luna, senza però mettere in rapporto la forma della luna con l'anello del toro, vedi 132; Kuehn si concentra invece maggiormente sulla rappresentazione dei due draghi affrontati e interpreta il toro come una semplice testa bovina: KUEHN 2011, pl. 75. Sebbene Eastmond introduca la fondamentale chiave astrologica di lettura di queste iconografie, non fa menzione di questo nesso tra la Luna, il toro e i draghi.

⁸³¹ Il toro con un anello si ritrova anche sulle mura di Urfa a Diyarbakir, vedi DANESHVARI 2011, 176.

⁸³² BASMADJIAN 1923, 323; EASTMOND 2015a, 186-188. Indipendentemente dal significato dell'epigrafe, lo stesso utilizzo dell'alfabeto armeno rimanda ancora una volta alla cristianità.

⁸³³ Si vedano EASTMOND 2015a, 202; e soprattutto THOMSON 2011.

⁸³⁴ Vardan Arewelc'i, *Hawak'um Patmut'ean*, in THOMSON 1989, 211.

L’astrologia diventa quindi parte integrante della cultura ibrida di Ani, tanto da diventare uno strumento di comprensione dei fenomeni terreni anche per i rappresentanti della Chiesa armena, che coltivano un sapere sicuramente basato sulla dottrina cristiana ma intriso anche delle novità portate dall’incontro con la cultura araba.

Notiamo infine che il termine persiano e arabo per definire le torri delle mura poste a protezione delle città è ‘borj’, questo stesso termine viene utilizzato anche nel linguaggio astronomico per definire i segni zodiacali che si ergono come una serie di dodici torri a vedetta del passaggio tra la terra e il cielo⁸³⁵. C’è quindi una chiara sovrapposizione lessicale e semantica tra la funzione difensiva della torre e quella degli astri. La protezione della città di Ani tra XI e XIII secolo venne garantita sia dalla prestanza fisica del doppio muro di cinta fatto costruire da Smbat, rinforzato da Manučē e in parte ricostruito dai fratelli Zak‘arē, sia dal potere della semiotica accumulata sulla superficie delle mura per volere dei rispettivi sovrani che presero posto nella cittadella. Il linguaggio visivo costituito da *xač’k’ar*, croci ortodosse, *chintamani*, lettere dell’alfabeto armeno, caratteri cufici e iconografie islamiche astrologiche, dimostrano l’esistenza di un linguaggio pubblico popolare che doveva essere recepito tanto dalla popolazione di Ani, quanto dalle comunità confinanti, indipendentemente dalla lingua parlata, la religione professata e la sovranità riconosciuta.

3. Il messaggio mediato dall’ornamento sull’architettura sacra di Ani

La morfologia del territorio che si apre a ventaglio entro il limite artificiale e naturale dell’altopiano di Ani determina una scansione della città in tre zone principali, rendendo particolarmente evidente l’interazione tra il paesaggio naturale e quello umanizzato⁸³⁶. I singoli gruppi sociali che compongono la popolazione di Ani si distribuiscono sui tre livelli di altitudine abitabili in funzione della rispettiva estrazione sociale: la cittadella si trova sulla propaggine che si eleva all’estremità meridionale della

⁸³⁵ DANESHLARI 1989, voce “Borj. In Architecture”; DANESHLARI – PINGREE 1989, voce “Borj. As a Sign of the Zodiac”. Il termine armeno “burj” utilizzato in molte delle iscrizioni delle mura di Ani in riferimento alle torri, in sostituzione al termine classico “burg”, deriva probabilmente da questo stesso termine arabo polisemico; vedi ORBELI 1966, pp. 2-7.

⁸³⁶ Per quel che riguarda la cultura architettonica armena, questo aspetto è stato studiato soprattutto da Alpago Novello e Zarian, cfr. ALPAGO NOVELLO 1986b; ALPAGO NOVELLO 1996b; ZARIAN 1988. Per una raccolta di studi che tengono in considerazione il rapporto tra cultura materiale e paesaggio in Anatolia tra XII e XVI secolo, BLESSING – GOSHGARIAN 2017a.

città, ai piedi della cittadella si estende una piana dove si sviluppava il centro o *šahastan*, mentre i sobborghi erano scavati in uno strato sotterraneo e si estendevano anche al di fuori delle mura⁸³⁷.

Attraversate le mura ci si ritrova nella piana compresa tra le mura di Smbat e quelle di Ašot; in questa porzione di spazio si svolgeva la vita commerciale, politica e religiosa della città, tre aspetti fondamentali non solo per la popolazione armena, ma anche per quella bizantina, shaddadide e georgiana⁸³⁸. Le maggiori opere edilizie pubbliche che si succedono in quest’arco di tempo ad Ani orientano lo sviluppo urbanistico della città, circoscrivono lo spazio fisico di incontro delle comunità e forniscono delle mura pubbliche dove si esprime quello stesso linguaggio fatto di plurilinguismo e di neologismi figurativi esposto sulla cinta difensiva. Come già visto sulla superficie delle mura di cinta, l’area dell’altopiano ha subito nell’arco di quattro secoli un addensamento edilizio progressivo che si è risolto in un processo di giustapposizioni di architetture ed elementi decorativi, tant’è che molti degli edifici di cui rimangono ancora testimonianze materiali *in loco* risalgono alla prima fase di espansione della città e sono quindi di fondazione bagratide.

L’arco esterno della Porta del Leone incornicia perfettamente la cosiddetta ‘Cattedrale di Ani’, anche detta Astvacacin, ovvero della Madre di Dio, ma dalle fonti semplicemente definita *Kat’olikē* [fig. 113]. Questa denominazione avrebbe indotto a pensarla come la sede del Kat’olikos, che Mahé precisa invece essere stata la chiesa dei Santi Apostoli⁸³⁹; secondo lo studioso sarebbe quindi errato in questo caso tradurre con ‘cattedrale’ il termine armeno ‘*kat’olikē*’ che, secondo Khatchatrian, verrebbe utilizzato per designare le chiese cupolate⁸⁴⁰. La questione se il termine *Kat’olikē* sia da intendersi come il nome proprio della Chiesa, o se stia ad indicare che la Chiesa fungeva da cattedrale della città, non ha ancora trovato una risposta definitiva. Una volta arrivata nella letteratura europea, la denominazione di ‘cattedrale’ ha sicuramente contribuito ad

⁸³⁷ Questo sistema tripartito è proprio delle città della Persia e dell’Asia Centrale, vedi MANANDIAN 1965, 148-149.

⁸³⁸ Solo di recente sono stati avviati progetti di ricerca che tentano di superare la narrativa nazionalista che ha condizionato la lettura di siti come quello di Ani per tutto il Novecento. In questa ottica è più utile concepire l’architettura di Ani come parte del variegato complesso di arte e architettura dell’Anatolia medievale; cfr. REDFORD 2007; BLESSING 2016; BLESSING – GOSHGARIAN 2017a.

⁸³⁹ MAHE – MAHE 2000, 54, n. 210, 784; MAHE 2001, 1320, n. 12.

⁸⁴⁰ KHATCHATRIAN 1971, 85.

alimentare quell’immaginario di familiarità tra la chiesa di Ani e le cattedrali romaniche e gotiche⁸⁴¹. Inoltre, la superficie della città doveva essere in origine fitta di alzati che andavano a circondare quelle chiese che noi, così come i viaggiatori dell’Ottocento, vediamo oggi immersi in un’antistorica *vastata solitudo*⁸⁴².

Le dimensioni della chiesa non sono affatto impressionanti, ma l’architetto Trdat⁸⁴³, che ne concluse la costruzione nel 1001⁸⁴⁴, impiegò alcuni espedienti utili a creare quello slancio verticale che ha consentito di fondare e consolidare attorno all’immagine della Kat’ołikē l’effetto di ‘monumentalità’ che ha sostenuto la storiografia nell’avvicinarla all’architettura romanica e gotica. Da un punto di vista strutturale, Trdat rievoca la tipologia delle chiese a croce inscritta di VII secolo⁸⁴⁵, ma libera i pilastri su cui grava la cupola a beneficio dello spazio centrale sottostante, che guadagna spazio rispetto ai diretti precedenti di questa iconografia. La tensione verticale è invece ottenuta attraverso alcuni espedienti decorativi curati da Trdat con particolare finezza: all’interno, i quattro pilastri liberi su cui poggia la cupola sono alleggeriti da una vibrante modellazione a fascio che prosegue per tutta la lunghezza degli archi su cui poggiava l’alto tamburo; partendo dallo pseudo plinto delle colonnette a fascio, un unico slancio accompagna quindi gli archi fino alla cupola⁸⁴⁶ [fig. 114; 115]. Anche l’abside è ritmata da una teoria di nicchie strombate, in perfetto accordo con le modanature dell’arco che incornicia il catino absidale: tutte le membra architettoniche partecipano ad uno stesso

⁸⁴¹ Notiamo che lo stesso Alpago Novello lavorò sulla questione in termini comparativi, tant’è che nel 1989 partecipò ad un simposio alla New-York Historical Society con una presentazione dal titolo “The Medieval Cathedrals and the Cathedral of Armenia”. Si veda COWE 2001b, XI, nota 1.

⁸⁴² Vedi *supra* p. 174. Per una panoramica della densità edilizia che doveva caratterizzare l’area della città, vedi la mappa relativa alle prime campagne di scavo in Marr, poi riproposta in CUNEO 1988, 24-25.

⁸⁴³ L’informazione relativa al nome dell’architetto e alla sua precedente costruzione della cattedrale di Argina, nonché la sua partecipazione nel 989 al restauro di Haghia Sofia a Costantinopoli, ci è data da Step’anos Tarōnetc’i, vedi: Step’anos Tarōnetc’i, *Tiezerakan Patmut’yun*, libro 3, 11 e 27 in GREENWOOD 2017, 239, 289. Per un affondo sull’attività di Trdat e il suo prestigio presso la corte bizantina, vedi DONABÉDIAN 1991; MARANCI 2011b.

⁸⁴⁴ Sulla discussione se la data di fondazione della chiesa sia da leggersi 1010 o 1001, vedi MARUTYAN 1990.

⁸⁴⁵ Il riferimento è in particolare alle chiese di Bagavan, Surb Gayane e Mren, vedi DONABÉDIAN 2008.

⁸⁴⁶ Un simile utilizzo della fascicolazione di pilastri e archi si ritrova nella Cattedrale di Argina, riconosciuta come la prima opera architettonica di Trdat. Oggi conosciamo questa chiesa solamente attraverso il materiale fotografico di inizio Novecento, da cui risulta evidente l’ulteriore ingentilimento avvenuto ad Ani, dove le colonnette raggruppate in fascicoli sono più numerose e più snelle. Per la fondazione si veda STEP’ANOS TARÖNEC’I 2017, 237; per il repertorio fotografico PARSEGIAN 1980/1990, vol. 6, fiche A-2200, C7-C8. Vedi inoltre DONABÉDIAN 2001, 41-42.

gioco di linee verticali, da cui ancora quell’effetto di ‘monumentalità’ suscitata in viaggiatori e studiosi⁸⁴⁷. Così come per le mura di cinta, il rapporto tra le dimensioni dell’alzato e l’apparato decorativo consente una lettura ravvicinata della superficie esterna delle mura della chiesa. Come proprio dell’architettura armena, le mura esterne disegnano un monolite regolare perfettamente orientato che poco suggerisce dell’organizzazione interna degli spazi [figg. 116; 117]. Sui quattro lati delle mura si srotola una teoria continua di arcatelle cieche poggianti su singole colonnette slanciate che di volta in volta incorniciano elementi zoomorfi, oculi luciferi e ciechi, finestrelle oblunghe, croci, nicchie diedre, e iscrizioni.

Com’è stato notato, la decorazione geometrica che corre sul bordo superiore delle mura difensive impagina e partecipa il discorso semiotico leggibile lungo il perimetro; un simile ruolo sembra essere svolto dalla teoria di arcatelle cieche sulle mura della Kat’olikē. Vista la tradizione longeva di cui gode questo sistema decorativo in Armenia⁸⁴⁸ e l’attenzione al dettaglio che gli scalpellini vi rivolgono sulle mura della chiesa di Trdat, e vista anche la continuità con cui la chiesa ha mantenuto la propria centralità nonostante i molteplici trasferimenti di potere avvenuti ad Ani⁸⁴⁹, una lettura meramente estetica e quindi passiva da un punto di vista semantico del soggetto, sembrerebbe essere riduttiva.

Constatiamo *in primis* che si tratta di un soggetto adottato in modo trasversale nell’architettura bizantina, in quella musulmana e in particolare selgiuchide, e georgiana, tra X e XIII secolo⁸⁵⁰. Ciascuna cultura sviluppa questo motivo in modo asincronico rispetto alle altre e lo elabora in modo differente adottando delle importanti variazioni stilistiche; nonostante ciò, l’andamento consecutivo di un sistema di arcate che non

⁸⁴⁷ Per una descrizione della chiesa vedi soprattutto DONABÉDIAN 1991; DONABÉDIAN 2007.

⁸⁴⁸ Un’analisi dell’evoluzione dell’utilizzo delle arcatelle cieche nell’architettura armena, è stata condotta da Donabédian, che ha rilevato come questo elemento decorativo si trovi già nelle chiese di VII secolo, ma impiegato solamente su superfici curve. La novità delle chiese di X secolo è l’impiego del motivo su superfici piane e sempre più estese, fino a ricoprire la totalità del perimetro. Tra X e XI secolo le arcatelle cieche su superfici piane sono impiegate a: Byurakan, chiesa di Surb Hovhannes (inizio X sec.); Monastero di Sanahin, chiesa di Surb Amenap’rkič (966); Monastero di Hałbat, chiesa di Surb Nšan (991); Ani, Kat’olikē (989-1001); le chiese del Monastero di Marmašen (X-XI sec.). A queste si aggiungano le chiese a pianta centrale: Afak’eloc’ a Kars; Surb Grigor Abułamrenc’, Surb Amenap’rkič, Hovui Ekełec’i (del pastore). Vedi DONABÉDIAN 1988.

⁸⁴⁹ Alcuni specialisti hanno sostenuto che le mura esterne avrebbero subito delle importanti modifiche nel XIII secolo, ma la tesi più accreditata è che l’edificio sia da datarsi nella sua totalità all’epoca di fondazione. Per i riferimenti alle due parti del dibattito, si veda DONABÉDIAN 2001, 45, nota 24.

⁸⁵⁰ Cfr. KAZARYAN 2011; DONABÉDIAN 2020.

assume alcuna funzione narrativa, è perfettamente riconoscibile nell'architettura pubblica di ciascuna delle culture che hanno goduto di un periodo di sovranità ad Ani. Andare all'origine di questo motivo per ricercarne l'appartenenza culturale primigenia e il processo di intervento nelle rispettive culture del Vicino Oriente, farebbe sfociare l'analisi in un discorso evoluzionistico, con la conseguente postulazione di ‘primati’ e di ‘influenze’, o in alternativa in un discorso squisitamente formalista che rifugge la semantica del motivo. Il dato stilistico e compositivo dell'arcata cieca è stato oggetto di molteplici studi, che consentono quindi di avere una panoramica esaustiva delle variazioni composite del motivo, soprattutto tra Armenia e Georgia; le chiese di X secolo della regione del Tao Klarjet'i⁸⁵¹ e le grandi cattedrali della Georgia commissionate da Davit' III Bagrationi (966-1001)⁸⁵² [fig. 118] che presentano superfici cadenzate da una marcata teoria di arcate cieche sono state oggetto di varie analisi stilistico-compositive, anche a scopo comparativo con quelle bagratidi della vicina Armenia⁸⁵³. Più interessante è ora capire perché questo soggetto fu scelto dai regnanti della famiglia Bagratuni e adottato in maniera quasi pervasiva sulle mura dei monumenti di culto e, conseguentemente, per quale motivo gli edifici decorati con questo soggetto hanno mantenuto il loro ruolo sociale anche sotto i regnanti non armeni.

Il motivo funge da ornamento delle superfici architettoniche ed è quindi, come ben spiegato da Grabar, uno strumento di mediazione⁸⁵⁴, per poter descrivere la funzione mediatrice assunta da questo sistema architettonico è necessario considerare il contesto e i termini entro cui esso agisce.

⁸⁵¹ Pensiamo in particolare alla Cattedrale di Oski, il Monastero di Otxta, quello di Parxali e la chiesa di Isxani dove il motivo ad arcatelle cieche fa da protagonista sulla totalità delle superfici delle chiese. Sulle chiese del Tao Klarjet'i, vedi in particolare: KHATCHATRIAN 1967; DJOBADZE 1978; BERIDZE 1981; DJOBADZE 1992; GIVIASHVILI – AKDER 2021.

⁸⁵² Sia le chiese di X secolo della regione del Tao Klarjet'i, che le cattedrali di K'ut'aisi, Mcxet'a e Alaverdi, vennero commissionate dal ramo georgiano della casata Bagratuni, ovvero i Bagrationi, vedi TOUMANOFF 1963, 334-336, 407-428.

⁸⁵³ Un'analisi dei rispettivi principi di adozione del soggetto in Armenia e in Georgia era già stata proposta in CUNEO 1977a; BERIDZE 1981, 82-90; IENI 1986; GANDOLFO 1991-1992. Per un'analisi del motivo nel contesto armeno e georgiano al fine di mettere in evidenza le reciproche differenze stilistiche e i possibili apporti da Siria, Mesopotamia e Persia, vedi KAZARYAN 2009; KAZARYAN 2011; per un approccio comparativo finalizzato, da un lato ad un'attenta individuazione di convergenze e divergenze intercorrenti nei rispettivi assetti compositivi del motivo ad arcatelle cieche tra Armenia e Georgia, tra X e XI secolo, e dall'altro lato alla scrittura di una storia dell'architettura medievale integrata tra i due paesi, vedi: DONABÉDIAN 2012, 251-265; DONABÉDIAN 2020, 69-72.

⁸⁵⁴ GRABAR 1992.

3.1 Il significato politico del classico

In generale la critica, che a partire dagli anni Sessanta è tornata ad occuparsi di architettura bagratide, è d'accordo nel riconoscere al motivo dell'arcatella cieca un riferimento alla cultura classica⁸⁵⁵: la colonna, simbolo per eccellenza dell'architettura ellenistica, fa tutt'uno con l'arco a tutto sesto, l'elemento strutturale che ha rivoluzionato l'edilizia romana divenendone il paradigma architettonico. Già in epoca antica l'arcatella si trasforma in un efficace *medium* ornamentale impiegato su supporti bidimensionali per scandire le narrazioni (sarcofagi e sculture architettoniche), ma anche in forma monumentale per organizzare le topografie urbane (archi trionfali e facciate monumentali). Non è fuori luogo quindi supporre che questo soggetto, in particolare nella sua declinazione composita, dove la colonna e l'arco sono ben distinguibili, venga rievocato a distanza di secoli proprio in quei territori dell'Armenia storica che, durante il regno Achemenide, ebbero contatti diretti con la cultura materiale ellenistica e, sotto la dinastia degli Arsacidi, divennero terre di contesa tra Romani e Parti⁸⁵⁶. Da qui, gli indubbi rapporti materiali con il mondo greco-romano e con la Persia, di cui si ritrova ancora l'eco nella cultura visuale bassomedievale⁸⁵⁷. La diffusione geografica e cronologica dell'arco e della colonna, sia nella loro conformazione 'tridimensionale' con funzione strutturale, sia in quella 'bidimensionale' dall'accezione decorativa, trasmettono quindi un implicito significato evocativo della cultura architettonica greco-romana. L'architettura medievale occidentale, bizantina e dei paesi arabi mediterranei stabilisce un rapporto di continuità con il classico tramite gli *spolia*; il fenomeno del reimpiego di frammenti lapidei provenienti da tradizioni scultoree e architettoniche precedenti in Armenia non interessa l'epoca classica. Il concetto di reimpiego di manufatti di epoca pre cristiana nell'Armenia medievale esiste e ne sono testimonianza i molti *višap*⁸⁵⁸ riadattati a *xač'k'ar* e il reimpiego di steli cuneiformi in siti cristiani⁸⁵⁹, ma non sembra sussistere la stessa ricerca di un rapporto di continuità materica con l'età greco-romana.

⁸⁵⁵ CUNEO 1977; THIERRY – DONABÉDIAN 1987, 485, 554; DONABÉDIAN 2008, 238; KAZARYAN 2017.

⁸⁵⁶ Per una sintesi della storia antica dell'Armenia in chiave materiale, vedi: MARANCI 2018, 21-29.

⁸⁵⁷ KAZARYAN – MURADYAN 2017, 511-513.

⁸⁵⁸ Sul fenomeno dei *višap* in Armenia, vedi GILIBERT 2020; la stessa studiosa ha presentato una ricerca sul riuso dei *višap* in epoca medievale il 30 marzo 2021, in occasione del "Settimo Seminario sull'Arte Armena e dell'Oriente Cristiano".

⁸⁵⁹ Vedi MARANCI 2015, 177-182. Altri esempi di *spolia* sono visibili a Ptñi e a Mren ma si tratta di frammenti scolpiti provenienti da alzati di epoca cristiana, vedi MARANCI 2015, 235-244.

Secondo gli studiosi il classico viene qui rievocato attraverso la scelta degli scalpellini di riprodurre tramite la modellazione del tufo le colonnette ioniche delle vestigia ellenistiche che, come dimostra il sito di Garni [fig. 119], dovevano essere visibili nel regno d'Armenia quando il tempio era parte attiva della vita sociale cristiana⁸⁶⁰.

In Armenia tra X e XI secolo si assiste ad un *revival* di icnografie e apparati decorativi propri di quella tradizione architettonica locale che aveva raggiunto la sua massima fioritura nel VII secolo, prima di subire una brusca interruzione a causa delle invasioni arabe; tra gli elementi decorativi, l'architettura bagratide attinge dalla tradizione pre-araba anche l'arcatella cieca, reimpiegata con delle importanti novità stilistico-compositive⁸⁶¹. Una lunga tradizione di studi ha individuato dei caratteri specifici comuni alle opere architettoniche commissionate dalla casata Bagratuni che esercitava il proprio potere nelle regioni dello Širak', del Tarōn e del Lori-Tašir⁸⁶²; come abbiamo visto, per semplificare il riferimento a questo canone, è stata coniata la definizione di 'scuola di Ani'⁸⁶³, mantenutasi nel tempo più per convenzione che non per un'effettiva evidenza storica dell'esistenza di un gruppo di maestranze attive nella regione. Come è stato precedentemente notato, a ben vedere, il canone individuato sembra essere più di natura decorativa, che non strutturale: la fascicolazione dei pilastri interni, l'alleggerimento delle masse attraverso nicchie diedre, l'impiego di teorie continue di arcatelle cieche, sono tutti elementi che partecipano nell'intento di infondere uno slancio verticale agli alzati, così da trasmettere l'elevazione e il prestigio della casata bagratide. Nel 985 re Smbat II indice la costruzione della Kat'ōlikē, poi terminata nel 1001 sotto la regina Katramide; in quello stesso anno il re Gagik I Bagratuni (989-1020) fa costruire la chiesa di Surb Grigor Lusavorič', anche detta '*Gagikašen*', anch'essa opera di Trdat e vero simbolo del regno di Gagik I. Le due chiese presentano delle differenze sostanziali nel disegno della pianta

⁸⁶⁰ Sul sito di Garni e sull'utilizzo del tempio come sala battesimale in epoca medievale, vedi MAGARDITCHIAN 2017. Il tempio venne distrutto a seguito di un terremoto nel 1679, fino a questo disastroso cedimento doveva ergersi intatto sull'altopiano; l'esempio è un'ottima testimonianza di come non fosse in uso in epoca medievale il reimpiego di frammenti architettonici di epoca classica, vedi GREENHALGH 2012, 10.

⁸⁶¹ Per un *excursus* sull'utilizzo del motivo tra VII e XI secolo, si veda DONABÉDIAN 1988. La differenza sostanziale che si rileva è il passaggio da un utilizzo del motivo esclusivamente sulle superfici circolari delle chiese (principalmente il tiburio e la copertura esterna dell'abside) nel VII secolo, ad un'estensione alle superfici piane (X-XI sec.). Per un'analisi del motivo sulle chiese di VII secolo, vedi DONABÉDIAN 2008, 238-241.

⁸⁶² Si pensi in particolare alle chiese dei monasteri di Sanahin, Hałbat, Xck'onk' e Marmašen (X sec.).

⁸⁶³ Vedi in particolare: CUNEO 1977a; DONABÉDIAN 2007a; KAZARYAN 2017.

e dell’alzato, ma sono accomunate dal rapporto con la tradizione armena di VII secolo e dal trattamento delle superfici proprio delle chiese innalzate in questi stessi anni nelle regioni di competenza della casata Bagrtuni⁸⁶⁴, che affida anche alle famiglie principesche, prima fra tutte quella dei Pahlavuni⁸⁶⁵, la commissione di opere architettoniche dove replicare questo stesso stile architettonico dal potente impatto visivo [figg. 120-122]. La Kat’ołikē e Gagikašen sono entrambe opera di Trdat, ma non essendo verosimile ipotizzare che Trdat e le sue maestranze potessero essere impiegate in tutte le fabbriche attribuite alla cosiddetta ‘scuola di Ani’⁸⁶⁶, risulta più appropriato considerare questo *corpus* di opere monumentali, non come il lavoro di uno stesso gruppo di maestranze, ma come l’espressione della committenza bagratide. Il dato decorativo, immediatamente visibile in tutte le sue parti anche da chi non accede allo spazio sacro, è quello che comunica più facilmente con la sfera pubblica e che consente ancora oggi di collocare immediatamente gli alzati in una determinata cornice storico-sociale: l’Armenia bagratide, dove il sovrano che commissiona le opere pubbliche mira ad una solidità e ad un accentramento del potere senza precedenti.

Con l’intento di instaurare un potere monarchico centralizzato, la casata Bagratuni impone una profonda novità alla società armena, fino ad allora basata su un sistema decentralizzato retto da varie famiglie aristocratiche ereditarie. La centralizzazione e l’unificazione vennero realizzate, ma in termini piuttosto effimeri: se in un primo momento Ašot dovette calibrare la sua indipendenza economica e politica per poter mantenere un equilibrio diplomatico con Bisanzio e con il califfato, in un secondo momento, dovette accettare il progressivo ristabilirsi di un decentramento del potere e la stabilizzazione della casata Arcruni nel Vaspurakan, così come l’indipendenza della regione del Syunik’. Questa tripartizione del regno prevedeva poi l’ulteriore ripartizione del territorio tra le famiglie dell’alta e della media nobiltà; per consolidare il potere nei territori di propria competenza, la famiglia bagratide imposta una politica matrimoniale

⁸⁶⁴ All’interno delle mura della città sono di epoca bagratide anche Surb Arak’eloc’, Surb Grigor Abułamrenc’ e Surb Amenap’rkič; all’esterno del perimetro della città vengono costruite nello stesso periodo la chiesa di Surb Amenap’rkič del Monastero di Sanahin, la chiesa di Surb Nšan del Monastero di Hałbat, il Monastero di Hořomos, la chiesa di Surb Sargis del monastero di Xck’onk’ e le chiese del monastero di Marmašen.

⁸⁶⁵ Le famiglie dell’alta nobiltà bagratide sono: Amatuni e Pahlavuni; vedi HEWSEN 1998, 44. La famiglia Pahlavuni commissionò, Surb Arak’eloc’ (1031), Surb Grigor Abułamrenc’ (980 ca.); Surb Amenap’rkič (1036); e al di fuori delle mura della città il complesso di Marmašen (1029).

⁸⁶⁶ Cfr. DONABÉDIAN 1991.

mirata, così da mantenere uno stretto legame di sangue tra le famiglie principesche e quella reale⁸⁶⁷. Si rileva quindi un conflitto tra le mire accentratrici bagratidi e il tradizionale decentramento del potere nella società armena; la casata regnante sembra tentare di far fronte a questo conflitto, non solo stabilendo uno stretto legame di sangue con la nobiltà, ma anche attuando un programma edilizio mirato e capace di sfruttare le superfici degli edifici sacri per dimostrare l'incidenza territoriale del proprio potere politico.

È indubbio quindi il legame tra questa scelta stilistico-decorativa e la casata regnante che, se si accetta il riferimento al classico dell'arcatella cieca utilizza le mura di uno spazio sacro per esprimere un potere tutto politico. A ben vedere, sulle chiese commissionate dallo stesso principe georgiano Davit' III Bagrationi, che aveva unificato la Georgia garantendo e rivendicano l'indipendenza dall'Impero Bizantino, era stato adottato lo stesso soggetto decorativo⁸⁶⁸. Sulle mura pubbliche degli edifici sacri di Ani i committenti dichiarano che la casata bagratide è la diretta continuatrice di quel regno di Armenia che aveva vissuto un lungo periodo di occupazione, e che il regno è ora più coeso e più potente di prima: la continuità con il passato è espressa tramite la ‘rinascita’ di quell’architettura propriamente armena che aveva raggiunto il suo acme nel VII secolo, mentre la volontà di rappresentare un potere centralizzato universalmente riconosciuto è leggibile nell’utilizzo di esplicativi rimandi all’edilizia romana. Stabilendosi sull’altopiano di Ani, i rappresentanti della casata bagratide instaurano una continuità inedita con il territorio, godono del riconoscimento sia da parte bizantina che da parte musulmana, e si ergono a fondatori di opere edilizie centrali nella vita comunitaria e intellettuale del regno, nonché utili a propagandare pubblicamente il potere del re d’Armenia, per sua natura mai pienamente centralizzato.

Questo livello di osservazione dell’ornamento è quello che Grabar definisce ‘culturale’⁸⁶⁹, dove il modello architettonico è perfettamente riconoscibile in strutture

⁸⁶⁷ Cfr. HEWSEN 1998.

⁸⁶⁸ Anche in Georgia il motivo compare già nel VII secolo, si veda ad esempio la chiesa di Cromi (prima metà del VII sec.) dove tre arcate cieche disposte sulla facciata orientale incorniciano l’abside dall’esterno; vedi SKHIRTLADZE 1991. Il motivo verrà impiegato sulla totalità delle superfici solamente nel X secolo.

⁸⁶⁹ GRABAR 1992, 160,162.

esistenti e la scelta attuata dalle maestranze viene letta come una riproduzione mimetica della realtà.

3.2 Il messaggio salvifico della Gerusalemme Celeste

Nelle cronache degli storiografi armeni le informazioni che non mancano mai di essere riportate riguardo i regnanti sono proprio relative alla fondazione di nuove fortezze, città, e soprattutto chiese. L'atto di indire la costruzione di nuove mura che delimitino uno spazio dedito al culto è lo strumento più incisivo tramite cui poter rivolgere a Dio la richiesta di redenzione dai peccati per sé e per la propria famiglia; la stessa trascrizione di questa informazione da parte dei cronachisti sembra voler perpetuare l'atto di fondazione, consegnando talvolta al lettore quest'unica informazione riguardo la casata regnante. La famiglia Bagratuni utilizza anche le immagini per enfatizzare il ruolo di 'fondatore' di ciascun sovrano e il luogo prediletto per ospitare questo messaggio di carattere pubblico sono senz'altro le mura delle chiese stesse. Diversi sono infatti gli esempi in cui componenti della casata bagratide si fanno ritrarre in veste di donatori, con le mani tese nell'atto di offrire la riproduzione della chiesa⁸⁷⁰; in mancanza della corona e di altri attributi iconici del potere regale, è proprio il modellino lapideo⁸⁷¹ l'attributo utile a riconoscere il sovrano come tale. La pratica di riprodurre le chiese in piccoli blocchi di pietra è molto diffusa in Armenia e ben sintetizza il significato ibrido, ideale e reale, degli edifici chiesastici. Da un lato tali riproduzioni venivano utilizzate come reliquiari, come *acroteria mediana*, o ancora per rappresentare il dono nelle mani del sovrano; l'*acroteria* posto alla sommità del frontone è un prestito ellenistico che non ha nessuna funzione strutturale ma segnala la presenza di un tempio, i reliquiari prendono parte alla liturgia scandendo le gestualità e aumentando la sensorialità dei fedeli coinvolti nel rito, mentre l'*ex voto* qualifica il fedele stesso. Dall'altro lato si è discusso anche l'utilizzo di questi manufatti come veri e propri modelli utili al momento dell'ideazione

⁸⁷⁰ In particolare mi riferisco alle rappresentazioni di Gurgen e Smbat Bagratuni sulla facciata orientale della chiesa di Surb Amenap'rkic̄ del Monastero di Sanahin (967); le rappresentazioni di Gurgen e Smbat II Bagratuni sulla facciata orientale della chiesa di Surb Nšan del Monastero di Hałbat (fine X sec.); la statua a tuttotondo di Gagik I Bagratuni proveniente dalla chiesa di Surb Grigor Lusavorić̄ ad Ani (fine X sec.). Sulla rappresentazione del potere regale in Armenia con particolare riferimento alle rappresentazioni della casata Bagratuni e un confronto con quelle della casata Bagrationi sulle chiese del Tao Klarjet'i, vedi EASTMOND – JONES 2001; JONES 2002.

⁸⁷¹ Sui modelli in pietra delle chiese armene cfr. CUNEO 1969; IENI 1978; MARANCI 2009; CARILE 2014.

del progetto architettonico; le testimonianze di rappresentazioni tridimensionali o bidimensionali delle chiese si spiegherebbero come strumenti per il calcolo e la misurazione prima di procedere alla costruzione di una chiesa tutta terrena⁸⁷². L'enfasi posta dai cronachisti e dagli scalpellini sull'atto di fondazione della chiesa da parte del sovrano, così come l'importanza assunta dal Kat'ōlikos, e quindi dal rappresentante del potere spirituale durante il rito di incoronazione in uso in epoca bagratide, hanno permesso di constatare una decisiva volontà da parte dei re bagratidi di comunicare tramite il testo, l'immagine, e il rito, la propria devozione alla fede cristiana, ancor più che il potere politico della casata⁸⁷³.

L'immagine dei componenti della casata regnante nelle vesti di donatori riflette questa inesorabile distanza tra Dio e il sovrano: la chiesa è l'*ex voto* per eccellenza e rappresenta la più alta dimostrazione di fede a cui, in epoca bagratide, può aspirare solamente la famiglia regnante. La fondazione di una chiesa fa quindi parte di una ritualità che si ripropone ogni qualvolta accorre un nuovo sovrano; come notato da Greenwood, l'atto doveva evocare la fondazione del Tempio da parte di Salomone⁸⁷⁴, che, solo una volta stabilita la pace e la prosperità nel proprio regno, poté realizzare questa dedicazione a Dio⁸⁷⁵.

Il possibile rapporto tra l'architettura delle chiese armene, con particolare riferimento a quelle a pianta centrale, e l'architettura gerosolimitana è una questione annosa sostanzialmente gravitata attorno allo studio della chiesa di Zvart'noc'⁸⁷⁶ e quei monumenti che, sia in Armenia che in Georgia, avrebbero trovato nella stessa Zvart'noc' il proprio modello⁸⁷⁷. Le opinioni degli studiosi sono discordanti sull'attendibilità dell'ipotesi di una Gerusalemme come modello diretto di ispirazione per determinati

⁸⁷² Sul rito di fondazione delle chiese armene, vedi MARANCI 2019.

⁸⁷³ Cfr. EASTMOND – JONES 2001.

⁸⁷⁴ GREENWOOD 2011, 55.

⁸⁷⁵ 1 Re 5-6.

⁸⁷⁶ Per uno studio della chiesa fatta costruire da Nerses III nel VII secolo, vedi in particolare DONABÉDIAN 2008, 190-198; MARANCI 2015, § 2. Per il rapporto tra Zvart'noc' e la Rotonda, e più in generale il rapporto architettonico e topografico tra architettura armena e Gerusalemme, vedi: PLONTKE-LÜNING 2007; GARIBIAN DE VARTAVAN 2009, MARANCI 2015, 136-144.

⁸⁷⁷ È lo stesso Step'anos Tarōnec'i a riferire che la chiesa di Gagikašen venne costruita da Trdat su modello di Zvart'noc': Step'anos Tarōnetc'i, *Tiezerakan Patmut'yun*, Libro 3, 48, in GREENWOOD 2017, 313; anche per la chiesa di Bana, nel Tao Klarjet'i, è stata ipotizzata la chiesa di Zvart'noc' come modello, vedi DJOBADZE 1992, 78-85: 81.

schemi topografici e tipologie dell’architettura del Caucaso⁸⁷⁸; senza addentrarsi qui nella complessa questione della ‘copia’ in epoca medievale, si noti però che gli storici e i teologi armeni restituiscono una concezione della chiesa più come entità spirituale, che non materiale, e quindi riconducibile non tanto alla Gerusalemme terrestre, quanto più a quella ideale. Considerando la selezione di informazioni trasmesse nelle fonti scritte come dato critico per meglio interpretare le informazioni trasmesse attraverso il linguaggio visivo, notiamo che un approccio meramente evocativo e quasi fantasioso di Gerusalemme esiste nelle fonti scritte armene, altrimenti povere di riferimenti a Gerusalemme nella sua autorità liturgica e come centro di attrazione per i pellegrini⁸⁷⁹. Sono molti i casi in cui gli storici e i teologi utilizzano il riferimento alla Città Celeste e alla sua architettura nell’intento di descrivere le cupole, le mura, le decorazioni, e le volte delle chiese armene⁸⁸⁰; così come la metafora letteraria consente questa trasposizione dalla chiesa, realmente esistita e vista dallo storico, nella Città Celeste le cui caratteristiche sono ben conosciute nell’immaginario comune, similmente in architettura l’utilizzo epidermico, e non strutturale, della colonna e della volta è il simbolo che crea un collegamento visivo con quella stessa dimensione ideale⁸⁸¹. Fondamentale per comprendere la simbologia architettonica delle chiese armene è il celebre passo della visione della cattedrale di Ejmiacin avuta da San Grigor Lusavorič’ e riportata da Agat’angelos:

⁸⁷⁸ Notiamo come, partendo da un’analisi delle fonti scritte riguardanti i rapporti tra gli armeni e Gerusalemme fornite da Thomson (1986) e dal concetto di copia in epoca medievale secondo Krautheimer (1942), Maranci e Eastmond arrivino a due conclusioni tendenzialmente opposte: Maranci sostiene che le teorie di Krauthmaier non siano applicabili per l’architettura medievale del Caucaso meridionale, aprendo alla possibilità dell’avvenuta riproposizione di specifici aspetti della Rotunda a Zvart’noc’, MARANCI 2015, 136-144; Eastmond ritiene invece che il riferimento sia da limitarsi ad una Gerusalemme ideale e che non si possa sostenere la migrazione diretta di precisi sistemi architettonici, EASTMOND 2018. Sulla topografia di Gerusalemme in Georgia, con particolare riferimento a Mcxet’ā, si veda GAGOSHIDZE 2012.

⁸⁷⁹ Thomson riferisce infatti che uno dei pochissimi casi in cui si legge nelle fonti la volontà di creare un nesso tra l’Armenia e Gerusalemme si trova in Moses Khoranetsi: il primo armeno divenuto cristiano sarebbe un discendente della casata bagratide di origini ebree; e prosegue: «Jerusalem in its Christian aspect does not appear in Armenian written sources as often as one might expect. So a rare reference to the holy sites as models for Armenian churches is particularly noteworthy. I refer not the heavenly Jerusalem or Sion on high which are prefigured in the design and décor of a church building» (THOMSON 1986, 84).

⁸⁸⁰ Cfr. THOMSON 1979.

⁸⁸¹ Sull’utilizzo di simbolo e metafora tra architettura e fonti scritte, si veda: OUSTERHOUT 2018, 146-148.

Et l'ensemble de quatre arcs qui réunissaient les colonnes, est l'égalité de la communauté de l'église cathédrale. Et la coupole au-dessus qui est pareille à la ville d'en haut, est le lieu de rassemblement de la communauté du royaume de ciel.⁸⁸²

Questo semplice sistema architettonico in forma di baldacchino è prima di tutto il tempio sotto cui è posto l'altare, ovvero il punto più sacro del recinto liturgico, ma è anche la cupola, ovvero il punto dove avviene l'incontro con il regno dei cieli; in armeno il termine *xoran*, letteralmente ‘baldacchino’, sintetizza questa semantica architettonica e dottrinale. Il pilastro e l'arco hanno quindi un significato teologico che è veicolato dal nesso, pratico e ideale, che intrattengono con la cupola, rappresentazione del Regno dei Cieli. Non a caso, nell'architettura armena di VII secolo il sistema decorativo ad arcate cieche veniva impiegato esclusivamente sulle superfici curve della chiesa, ovvero l'abside, dov'è dislocato l'altare, e il tiburio che avvolge la cupola. È solamente sulle chiese fondate dalla casata dei Bagrationi nel X secolo, e dei Bagratuni tra X e XI secolo, che, indipendentemente dalla tettonica delle mura, le teorie di arcate cieche nelle loro varie declinazioni compositive⁸⁸³ diventano un elemento pervasivo sulla superficie esterna delle chiese; l'architettura bagratide armena prevede due rappresentazioni costanti del *xoran*: la cupola, ovvero un ‘grande *xoran*’, che essendo parte integrante del sistema architettonico assume un valore strutturale; e l'arcata cieca, ovvero un ‘piccolo *xoran*’, che decora le superfici assumendo un valore simbolico⁸⁸⁴.

Appurata la centralità dell'immagine del sovrano come fedele devoto nella società bagratide, è plausibile ipotizzare un secondo livello semantico dell'arcata cieca come riferimento simbolico al *xoran*, che doveva essere immediatamente comprensibile da parte della popolazione cristiana e accettata, nonché mantenuta, anche da parte dei sovrani islamici. Le decorazioni delle mura esterne delle chiese di Ani trasmettono la connotazione ideale della chiesa, che si presenta sia come *ex voto* rivolto a Dio dal sovrano per ottenere la propria personale redenzione, che come via di accesso al Regno dei Cieli per la popolazione cristiana di Ani.

⁸⁸² Agat'angelos, *Patmut'yun Hayoc'*, 102, in KHATCHATRIAN 1971, 105. Per una traduzione completa in inglese, vedi THOMSON 1976.

⁸⁸³ Notiamo che sulle chiese del Tao Klarjet'i, così come sulle cattedrali di Alaverdi, K'ut'aisi e Mcxet'a, le arcate cieche seguono l'andamento a salienti della facciata; al contrario, negli apparati decorativi dell'architettura di Ani, indipendentemente dall'andamento della superficie muraria, le arcate mantengono la stessa altezza; su questa differenza compositiva, vedi in particolare DONABÉDIAN 2012, 251.

⁸⁸⁴ Sulla stratificata semantica del termine *xoran*, si vedano in particolare: KHATCHATRIAN 1971, 73-86; THOMSON 1979.

Questo livello di osservazione dell'ornamento è quello che Grabar definisce ‘optisemic’⁸⁸⁵, in cui l’architettura si presenta come un passaggio ideale di accesso ad un significato diverso da ciò che è realmente visibile.

3.3 Armonia e ordine per un controllo percettivo

Una delle caratteristiche dell’architettura bagratide è il rapporto di armonia che si instaura tra la tettonica degli alzati e l’apparato decorativo: nella loro linearità, le arcate cieche tendono ad esaltare le forme architettoniche, accentuandone lo slancio verticale, alleggerendo la superficie continua delle masse murarie e scandendo la superficie in porzioni di spazio dove trovano posto finestre, oculi, iscrizioni, decorazioni geometriche e figurative. Considerando il caso della Kat’ołikē, il sistema decorativo è vario e gli elementi non sempre sono disposti in rapporto simmetrico tra loro, nonostante ciò, proprio grazie alla teoria di arcate cieche il tutto acquisisce un effetto di perfetta armonia e uniformità⁸⁸⁶. Da un punto di vista compositivo, questo sistema decorativo lineare funge da strumento di esaltazione delle masse e di impaginazione delle superfici: le colonnette misurano l’altezza del corpo dell’alzato e ne scandiscono ciascuna delle quattro superfici in modo autonomo⁸⁸⁷. A differenza di quanto accadrà all’inizio del XIII secolo sulle pareti esterne della chiesa di Surb Grigor di Tigran Honents⁸⁸⁸ [fig. 123], sulle mura della Kat’ołikē il sistema ad arcate cieche non è reso continuo dalla presenza di elementi decorativi angolari, ma riparte *ex novo* su ciascuno dei quattro lati, invitando ad una lettura frontale di ciascuna parete, come se si trattasse di una pagina da leggere autonomamente per poi essere collocata all’interno di un discorso complessivo più ampio.

L’impiego di elementi architettonici per scandire l’organizzazione di una superficie era già largamente in uso nell’arte romana e trova perfetta continuità nell’arte paleocristiana; sui sarcofagi di età tardoantica le colonnette fungevano da cornice per singoli personaggi o per scene narrative, aiutando lo scalpellino ad organizzare il lavoro

⁸⁸⁵ GRABAR 1992, 172-193.

⁸⁸⁶ Già Cuneo aveva ben descritto la funzione ‘armonizzante’ del motivo: «Le arcate cieche, in altre parole, esercitano una funzione unificante e razionalizzante analoga a quella degli ordini con intercolonne nell’architettura classica, inquadrando per altro entro uno stesso partito decorativo i diversi elementi singolari che vengono ad interrompere l’unità muraria» CUNEO 1977a, 34-35.

⁸⁸⁷ Kazaryan ha anche ipotizzato che l’arcata cieca potesse servire da strumento matematico-ingegneristico di misurazione e organizzazione del lavoro durante il processo di costruzione degli alzati. Si veda KAZARYAN 2017, 536.

⁸⁸⁸ Cfr. THIERRY – THIERRY 1993; DONABÉDIAN 2019, 125-137; GUIDETTI 2017.

e dirigendo l'occhio dell'osservatore. Al contrario, le arcatele di Ani non sono soggette ad alcun flusso narrativo figurato, ma, da un punto di vista compositivo si rapportano con la tettonica del supporto, con le iscrizioni e con altri elementi decorativi geometrici e figurati [figg. 86; 124; 125]. Maggiori analogie si riscontrano con le arcatele cieche che impaginano i cosiddetti ‘canoni eusebiani’, elaborati per la prima volta nel IV secolo da Eusebio di Cesarea⁸⁸⁹.

La vita di questo apparato meta-testuale è inscindibile dalla sua decorazione che secondo la tradizione più accreditata sarebbe stata ideata dallo stesso Eusebio, contestualmente all’elaborazione del canone. Le colonnette ioniche su cui gravano archi a tutto sesto impaginano lo spazio pergameno delle pagine manoscritte, costruendo un equilibrio tra la continuità che intercorre tra i dieci canoni e le interruzioni imposte dal limite materiale imposto dalle pagine del codice; le architetture dei canoni non si limitano a questa mediazione compositiva ma prefigurano anche il significato del sistema alfano-merico eusebiano. È stato notato come attraverso un processo di ‘matematizzazione’⁸⁹⁰ del testo dei vangeli, l’ideatore abbia introdotto una fondamentale rivoluzione: ogni qual volta il canone viene inserito nell’evangelario, ciascuno dei quattro testi subisce un processo di frammentazione in unità minori, poi messe a sistema dal canone stesso per condensare i quattro testi in un unico sviluppo narrativo. Nella sua struttura modulare, il canone consente di trasformare il molteplice in unità soddisfando un obiettivo sia pratico che dottrinale. Da un punto di vista pratico il canone è uno strumento di semplificazione della lettura dei vangeli, mentre da un punto di vista dottrinale aiuta nel concepimento dell’unità del racconto e dell’unicità dell’entità divina⁸⁹¹: il sezionamento del testo attraverso lo strumento eusebiano, implica l’isolamento dei singoli passi con la conseguente astrazione del flusso lineare della narrazione⁸⁹². Gli elementi architettonici che di regola impaginano il testo del canone eusebiano sono essi stessi un invito all’astrazione: proseguendo di pagina in pagina con lo stesso ritmo, il sistema di colonnette e archi entro cui si sviluppa il canone ha a sua volta lo scopo di trasmettere l’unitarietà dei quattro testi che condividono un unico spazio fisico e il medesimo tempo

⁸⁸⁹ Si vedano in particolare i contributi in BAUSI – REUDENBACH – WIMMER 2020.

⁸⁹⁰ Sui processi di razionalizzazione del testo, vedi ONG 1992; sulla matematizzazione dei vangeli vedi KELBER 2010.

⁸⁹¹ Cfr. O’LOUGHIN 2010; O’LOUGHIN 2014.

⁸⁹² Cfr. CRAWFORD 2015.

della narrazione. Il ritmo lineare del motivo architettonico prefigura la sintesi e l’armonia che, attraverso l’utilizzo dei canoni, si può desumere dalla lettura dei quattro vangeli⁸⁹³, mentre il processo di astrazione che il canone attiva attraverso la frammentazione del flusso narrativo è enfatizzato dagli elementi figurativi, per lo più vegetali e animali, che decorano le arcate, anticipando i principali concetti cristologici sviluppati nel racconto dei vangeli⁸⁹⁴.

Per la loro varietà decorativa e raffinatezza, particolarmente note sono le pagine dei canoni eusebiani degli evangelari realizzati in Armenia, dove i primi codici che prevedono la serie integrale dei canoni risalgono al IX e X secolo. Tre codici manoscritti realizzati verso la metà dell’XI secolo presso il monastero di Sandkavank^c, a sud di Ani, costituiscono il *corpus* della cosiddetta ‘scuola miniaturistica di Ani’⁸⁹⁵. La particolarità rispetto ai canoni bizantini, precedente immediato di quelli armeni, è la ricchezza decorativa che tende a coprire lo scheletro architettonico delle arcate a tal punto da rendere la struttura costituita dall’arco a tutto sesto poggiante su due colonnette ioniche, subordinata all’abbondanza di elementi animali e vegetali che la ricoprono⁸⁹⁶ [fig. 126]. I miniaturisti ad Ani riempiono le lunette di motivi geometrici e aggiungono una cornice rettangolare che inquadra la volta, così da ricavare uno spazio nel soprarco dove inserire delle architetture, chiaro riferimento alla Gerusalemme Celeste; l’abbondanza ornamentale di questi canoni partecipa al raggiungimento di un altissimo livello di astrazione: come gli schemi eusebiani frammentano la narrazione estraendo singole scene eteree dal flusso della narrazione, così la struttura architettonica delle arcate subisce una smaterializzazione attraverso il colore, i geometrismi e le iconografie animali e vegetali,

⁸⁹³ «In a sense, each kind of prefatory image is a different sort of synopsis of the contents» (ELSNER 2020, 108). Ricordiamo che il primo storico dell’arte ad occuparsi dei canoni eusebiani fu Carl Nordenfalk, il cui volume rimane ancora la monografia più completa, vedi NORDENFALK 1938.

⁸⁹⁴ Si vedano in particolare le due interpretazioni dei canoni eusebiani attribuite rispettivamente a Step’anos Siwnec’i (VIII sec.) e a Nersēs Šnorhali (XII sec.): «these varicolored houses of the canons, adorned with pictures, with multi-storied canopies, with different colors, and with paints of varying hues, announce the prophecy of the four evangelists, describing properly the participation of the celestial body» (traduzione di Russell in MATHEWS – SANJIAN 1991, 206); «we may know that the first fathers did not portray the properly sculptures of multicolored hue of the ten mystical Canon Tables in vain or without meaning. But they, guided by pleasure in rational beauty, fashioned these, seeing them with spiritually trained wisdom, and recast them before the eyes of rational beings as apparent displays with visible materials» (traduzione di Russell in MATHEWS – SANJIAN 1991, 211).

⁸⁹⁵ Cfr. GARIBIAN DE VARTAVAN 2001.

⁸⁹⁶ DER NERSESSIAN 1947, 114-115.

che a loro volta simboleggiano momenti del ciclo cristologico e prefigurano la Gerusalemme Ideale⁸⁹⁷. Il motivo ad arcate a tutto sesto impiegato nei canoni eusebiani dei manoscritti armeni è per l'appunto definito *xoran* e con questo stesso termine si fa riferimento al canone stesso. Il *xoran* introduce ai vangeli e all'ingresso nella chiesa: nel primo caso prefigura il processo di razionalizzazione testuale attuato dal sistema ideato da Eusebio di Cesarea, nel secondo caso esalta il misurato geometrismo dell'architettura bagratide, e in entrambi i casi esercita un "controllo percettivo"⁸⁹⁸ veicolando unitarietà e armonia, tanto compositive, quanto dottrinali.

Questo livello di osservazione dell'ornamento è quello che Grabar definisce 'codicologico'⁸⁹⁹, in cui l'architettura consente di organizzare uno spazio bidimensionale in cui vengono presentati altri soggetti.

4. Un linguaggio popolare diffuso e la deriva storiografica 'populista'

La tradizionale predilezione per un decorativismo aniconico consente di accostare il gusto estetico dell'architettura armena a quella islamica; le bande decorative che incorniciano le monofore e gli oculi luciferi, i giochi vegetali delle croci, i geometrismi delle architetture decorative e l'uso delle iscrizioni, consentono di collocare le superfici dell'architettura bagratide nel solco di questo 'moda ornamentale e aniconica', con una risultante nel complesso misurata rispetto al più fitto decorativismo islamico⁹⁰⁰. Ad Ani questo equilibrio è ottenuto tramite un impiego incisivo di riferimenti all'architettura classica, tra cui svolgono un ruolo preponderante le arcate cieche disposte sull'intero perimetro degli alzati⁹⁰¹, di cui si è parlato. Già l'architettura armena di VII secolo presentava dei chiari riferimenti al classico quali il crepidoma, i portali architravati, i motivi decorativi vegetali e l'arcata cieca; all'indomani della lunga parentesi araba e con l'instaurarsi di rapporti sempre più stretti con le comunità islamiche dell'Anatolia, il gusto

⁸⁹⁷ Per un'analisi storico-artistica dei canoni armeni, vedi in particolare AMIRKHANIAN 2008; AMIRKHANIAN 2014.

⁸⁹⁸ «Più in generale si può dire che il sistema delle arcate cieche su semicolonne addossate si propone di offrire un a forma di controllo percettivo, basato sull'accostamento di moduli ripetuti» (CUNEO 1977a, 35).

⁸⁹⁹ GRABAR 1992, 172-193.

⁹⁰⁰ Vedi in particolare RAPTI 2014, 67-72: 69. Per il decorativismo ad Ani e il rapporto con l'arte araba, vedi THIERRY – DONABÉDIAN 1987, 124-125.

⁹⁰¹ Tra le altre caratteristiche che rimandano ad un gusto classico, ricordiamo: la superficie isodoma, lo strombo del portale coperto da una volta a botte, il crepidoma, i motivi vegetali a palmette e le decorazioni geometriche; vedi KAZARYAN 2017, 529.

per l'ornamento entra sempre più a far parte della cultura figurativa armena. L'arcatella cieca fa da ponte tra la tradizione e i nuovi sincretismi e, oltre a diventare il simbolo dell'architettura bagratide, veicola un messaggio allo stesso tempo laico e cristiano, conferendo alle mura un potere comunicativo universale; pur nel suo legame con la tradizione architettonica armena di VII secolo e nella sua funzione di mediazione del messaggio evangelico, il *xoran* partecipa quindi a quel linguaggio transculturale già emerso sulle mura di cinta: il classico è patrimonio dell'intera *oikoumene*, il Regno dei Cieli è la promessa salvifica rivolta a tutti i cristiani, mentre l'ordine e la misura dettano sia la dottrina cristiana, che l'estetica musulmana. A questa stratificazione di significati occorre aggiungere quella trasversale del potere sovrano fondato ad Ani dalla casata armena Bagratuni.

Pur nel carattere speculativo delle ipotesi su come venisse letto il sistema di arcate ad Ani tra X e XIII secolo, l'indiscutibile valore transculturale è dimostrato dalla longeva sopravvivenza di queste mura e dal mantenimento della loro funzione pubblica dal periodo bagratide, a quello mongolo. La semplicità, la linearità e l'immediata riconoscibilità di questa semiotica, la rendono ‘popolare’ e trasversalmente comprensibile, tale da farne un perfetto strumento di propaganda destinato a comunità etnico-religiose diverse e fatto proprio da sovrani di altrettanto sfaccettate collettività. Volendo riassumere, la trasversalità del sistema decorativo ad arcate cieche è data dall'evocazione dell'antico e del concetto inclusivo dell'ecumene, reso attraverso un segno geometrico dal tratto semplice e di immediata comprensione⁹⁰².

Il rapporto tra Ani e la classicità è stato compromesso dalla letteratura novecentesca. Dopo le campagne di studio dirette da Marr negli anni Dieci del Novecento, il sito non è stato più oggetto di studio fino agli anni Sessanta, quando studiosi sovietici torneranno sul materiale d'archivio collezionato ad inizio secolo e gli studiosi italiani prima, e francesi poi, ritorneranno sul sito. L'architetto Andreji Burov nel 1960 è il primo a parlare di forme classiche ad Ani, seguito poi da Cuneo nel 1977; mentre la letteratura italiana e francese tornerà sull'evocazione del classico nell'architettura di Ani⁹⁰³, al contrario in Armenia questo aspetto non viene considerato, poiché manca l'interesse e la

⁹⁰² Sui confini etnici e culturali le immagini da sempre parlano ad entrambi i lati del confine, perciò sono pensate anche in funzione di questa democratizzazione e mediazione con l'altro; vedi BROWN 1999, 20-21.

⁹⁰³ Dopo CUNEO 1977a, vedi THIERRY - DONABÉDIAN 1987, 485,554; DONABÉDIAN 2008, 238.

conoscenza della classicità, che inizierà ad essere studiata solamente a partire dagli anni Ottanta, forse di riflesso al restauro del tempio di Garni. La letteratura europea, e in particolare francese e italiana, partecipa e contribuisce a questa riscoperta: Cuneo è tra i primi a ristabilire questo rapporto tra la ‘scuola di Ani’ e la classicità⁹⁰⁴, ma in Italia resterà il solo, affiancato solamente da chi, come Ieni e Alpago Novello, cercando di superare le rievocazioni strzygowskiane, riproporrà la questione del rapporto con lo stile romanico⁹⁰⁵ che per definizione attingeva le proprie forme proprio dalla cultura classica. Le reticenze nel trattare la ricezione del classico in epoca medievale che emergono dalla letteratura sovietica si inaspriscono dopo la caduta del sistema socialista sovietico, quando l’interesse si può finalmente volgere allo studio dei rapporti tra architettura e teologia e alla formazione della prima architettura cristiana⁹⁰⁶; viene quindi meno l’interesse per il periodo classico, che era per altro stato motivo di ispirazione anche per l’architettura del regime socialista sovietico negli anni Trenta: l’arco e la colonna erano stati strumentalizzati diventando la cifra della propaganda edilizia comunista, fascista e nazista⁹⁰⁷. È solo in anni recenti che si è tornati a considerare il legame della tradizione armena con la classicità cercando di affrontare le limitazioni e i ‘tabù’⁹⁰⁸ imposti dalla storiografia.

Il punto di forza e allo stesso tempo di debolezza dei motivi decorativi evocativi del mondo classico è la loro immediata capacità comunicativa: la colonna e l’arco sono il simbolo per eccellenza della classicità e sono tanto facilmente comunicabili, quanto facilmente manipolabili generando un processo che, utilizzando ancora una volta le parole di Cuneo, si può definire «controllo percettivo»⁹⁰⁹. La semplicità del segno e la sua immediata comprensibilità sono parte di un processo di democratizzazione del linguaggio che può parlare a tutti, indipendentemente dall’estrazione culturale e sociale, e in tutte le società che abbiano un legame diretto o indiretto con l’antichità greco-romana; come si evince dalla sinossi storiografica, il carattere ‘popolare’ di un linguaggio, verbale o

⁹⁰⁴ CUNEO 1977a.

⁹⁰⁵ Vedi in particolare IENI 1986a e ALPAGO NOVELLO 1986c.

⁹⁰⁶ KAZARYAN 2017, 531.

⁹⁰⁷ Sulla valutazione da parte della critica dello stile classico nei paesi dell’ex Unione Sovietica, vedi DUTSCH – LA COURSE MOUNTEANU – MATIROSOVA TORLONE 2017, 3-6. Sul rapporto con il classico in Unione Sovietica negli anni Trenta, vedi SHVIDKOVSKY 2007, 368-379.

⁹⁰⁸ Questo termine viene utilizzato sia in KAZARYAN 2017 che in DONABÉDIAN 2020 per indicare le lacune storiografiche dovute a limitazioni di natura politico-sociale.

⁹⁰⁹ CUNEO 1977a, 35.

figurativo che sia, fa presto ad essere sfruttato in chiave ‘populista’, ovvero per stabilire un rapporto diretto tra un capo e le masse e raggiungere un ampio consenso. Nella fattispecie, l’arco a tutto sesto gravante su due colonnette, indipendentemente dalle declinazioni stilistico-compositive che assume tra Roma, Bisanzio, K’ut’aisi e Ani, fa parte di un linguaggio visivo universale che mantiene il suo valore semantico nello spazio e nel tempo. Il confronto tra l’architettura armena bagratide e il romanico deve quindi tenere conto anche della delicata questione della ricezione del classico, un argomento complesso che coinvolge tanto l’architettura armena, georgiana e italiana, quanto quella islamica:

Like most genetic problem of the history of art, the question of classical form in this or that tradition is not merely a historical problem of accounting, of bookkeeping, and of making list of percentage of features in this or that object which belong to a classical heritage. Nor is it an iconographic or formal problem of evaluating the degree of presence of one tradition in another or of possible meanings attached to forms. It is rather an aspect of something much more fundamental, I believe, to the discourse on the visual arts, which is to identify the equilibrium, in the form we see, between meaningless redundancies, willed messages of the time, and operating requirements of the analyses and judgements made by anyone at any time, and most particularly by Western and Western-trained observers today.⁹¹⁰

Tutte e tre le semantiche individuate sono quindi plausibili per interpretare la decorazione ad arcate cieche, a patto che la predilezione per una di esse non sia condizionata da specifici indirizzamenti socio-politici della critica.

II. Le facciate delle chiese pisane come spazio di incontro tra culture

1. Una Cattedrale per la *civitas*

Con il privilegio del 1059 Papa Niccolò II (1057-1061) aveva elargito la protezione apostolica ai canonici pisani, confermato i loro beni e diritti, ma anche definito i loro doveri in linea con gli ideali della vita canonica comune. Niccolò II riconfermava così la bolla pontificia emanata nel 1051 da Papa Leone IX, che aveva richiamato i canonici della cattedrale di Lucca a condurre vita comune e a vivere *regulariter*, con la conseguente abolizione della simonia e l’obbligo di celibato per il clero; in questa fase storica in cui i cardinali romani imposero la riforma della Chiesa sia sul piano spirituale,

⁹¹⁰ GRABAR 1993, 36.

sia strutturale, il clero e l'intera società pisana furono direttamente coinvolti in questa stagione di cambiamento. Nel 1061 Guido da Pavia veniva nominato vescovo di Pisa da Papa Alessandro II (1061-1073), che nella sua promozione della vita comune si rifaceva alla lotta anti simoniaca e anti nicolaita promossa da Ildebrando di Soana, futuro Papa Gregorio VII (1073-1085), e al modello di *regularitas* canonica già promosso a Lucca, dove Guido rimase vescovo fino al 1080. La nomina di Guido da Pavia andava ad interrompere un periodo di vacanza del seggio vescovile di due anni, durante i quali però personalità laiche influenti provenienti dalla cerchia riformista avevano già elargito donazioni ai canonici pisani con l'obiettivo di ristabilire la vita canonica tra il clero⁹¹¹. Tra il IX e il X secolo i vescovi avevano perso la loro autorità sui canonici e sull'amministrazione dei beni a loro destinati, si trattava ora di ristabilire il ruolo dei presbiteri e fare in modo che questi facessero rispettare il *canonice vivere*; la cittadinanza pisana stessa era chiamata a collaborare con il vescovo Guido per ristabilire la regola. Una delle epigrafi della facciata del Duomo di Pisa ricorda in effetti questa intesa tra il Vescovo Guido, mediatore tra la corona e la tiara papale, e i cittadini, veri fautori dell'edificazione del Duomo, proprio al tempo del suo vescovato⁹¹².

Nel 1077 Landolfo succede a Guido al soglio vescovile; Landolfo è il primo vescovo pisano scelto direttamente da Papa Gregorio VII, presentato ai pisani dalla Duchessa Matilde di Canossa⁹¹³, egli incarna l'autorità politica e spirituale esercitata sulla cittadinanza. Con la *cartula offensionis* di Matilde del 1077, la Duchessa dona molti beni al clero vincolandolo a dei doveri inderogabili di rispetto della regola canonica, inoltre riserva il potere di diffida dei beni ai soli vescovi, ma affida ai cittadini la vigilanza sul

⁹¹¹ Un esempio di donazione è la *Cartula offensionis* di Erizio: atto di donazione al vescovato pisano di Santa Maria di parte di un possedimento, nell'atto Erizio si premura di sottolineare che il bene era destinato ai canonici, condizionando il loro diritto di usufrutto dei beni e vincolando il bene all'uso agricolo da cui avrebbero ricavato di che sostentarsi, ciò per evitare che i beni venissero sfruttati per creare legami esterni inopportuni; vedi RONZANI 1997, 38-39. Per l'elenco delle altre donazioni ricevute dai canonici tra il 1060-1061, vedi RONZANI 1997, 46-58.

⁹¹² RONZANI 1997, 157-162; RONZANI 2022, 366-372.

⁹¹³ Matilde di Canossa, insieme con la madre Beatrice di Lorena e il marito Goffredo il Barbuto, che detenevano i feudi di Toscana e dell'Alta Lorena, avevano appoggiato fin da subito la riforma della Chiesa. Tramite la garanzia di sostegno ai cardinali romani, Matilde intendeva liberarsi dalle ingerenze del sovrano Enrico IV e delle famiglie nobili romane, garantendo alla sua casata un controllo diretto sui feudi; su Matilde di Canossa e i rapporti con il papato di Gregorio VII e l'Impero di Enrico IV, vedi FRUGONI 2021, 192-270.

clero e l'individuazione degli eventuali trasgressori⁹¹⁴. In questo stesso anno Gregorio VII concedeva a Landolfo il vicariato sulla Corsica, cercando di assicurarsi sia il ritorno della chiesa corsa sotto il controllo pontificio, sia l'investitura del vescovo pisano, di regola di competenza del Re Enrico IV⁹¹⁵. Il vero fautore dell'ottenimento della concessione sulla Corsica non è tanto l'*ecclesia* pisana, quanto più la *civitas*, che detiene il potere politico-militare esercitato per conto del pontefice: la città deve dimostrare di essere degna della concessione osservando le condizioni imposte del Papa⁹¹⁶.

La facoltà di intervento diretto della popolazione pisana si manifestò concretamente nel 1099, quando il Vescovo Daiberto, che era successo a Landolfo, si recò in Terrasanta e venne nominato patriarca latino a Gerusalemme; il successore di Daiberto verrà nominato solamente nel 1106 e fino a quella data il soglio vescovile di Pisa rimarrà vuoto. Nonostante l'assenza del Vescovo, il laicato vegliò per sette anni sul clero assicurandosi il rispetto del dettame gregoriano, con l'obiettivo di ottenere il rango arcivescovile, il primato sulle diocesi corse e il governo anche civile dell'area. Le imprese condotte nel Mediterraneo occidentale rappresentavano inoltre il vero fronte crociato per i pisani, che ottennero risultati ben più tangibili di quanto non riuscì a fare Daiberto a Gerusalemme⁹¹⁷. Nel frattempo Matilde di Canossa continuò ad elargire importanti concessioni per l'Opera di Santa Maria⁹¹⁸, i cui lavori proseguivano per mano della cittadinanza che, con l'approvazione della Duchessa stessa, faceva le veci del Vescovo⁹¹⁹. Per ottenere il titolo arcivescovile bisognava avere l'apostolicità fin dalle origini, da cui l'invenzione della leggenda di San Piero a Grado, e avere una cattedrale degna, da cui l'impegno con donazioni da tutto l'*entourage* ecclesiastico e civile per l'Opera di Santa

⁹¹⁴ Sui doveri del clero e il processo di revoca dei beni, vedi RONZANI 1997, 179-184.

⁹¹⁵ Il Re e il Papa si contendono la fedeltà della popolazione pisana, si veda ad esempio il diploma elargito da Enrico IV nel 1081 ai pisani, in risposta alla fedeltà politica al Re da parte dei cittadini.

⁹¹⁶ RONZANI 1997, 184-189.

⁹¹⁷ Su Daiberto a Gerusalemme, vedi: Bernardus Marango, *Annales Pisani*, in LUPO GENTILE 1936, 7. Per le spedizioni dei pisani nel Mediterraneo Occidentale e il confronto con la presenza pisana in Terrasanta, vedi CAMPOMPIANO 2022, 284-286.

⁹¹⁸ Per un elenco delle concessioni fatte al clero e delle chiese che furono beneficate da Matilde e dalla madre Beatrice, vedi SPIKE 2014. La politica canossiana è complessa e articolata e prevede: 1) delle precise mire di sovranità territoriale nell'Italia settentrionale; 2) una politica edilizia capillare che consiste nella costruzione di una rete di abbazie e castelli a fini principalmente difensivi; 3) una politica urbana influente basata su interventi diretti e mediati; 4) una politica religiosa basata sull'adesione alla causa della riforma. Cfr. FASOLI 1978; QUINTAVALLE 2018.

⁹¹⁹ Sul complesso operato politico di Daiberto vedi ancora RONZANI 1997, §4; sul ruolo della cittadinanza pisana tra il 1099 e il 1118, vedi RONZANI 1993, 86-88.

Maria. Nel 1118, quando Papa Gelasio II finalmente consacra la fabbrica realizzata da Buscheto elevandola al rango di chiesa metropolita, il disegno si realizza.

La città italiana, non ancora istituzionalizzata in ‘comune’, aveva trovato nel ruolo vescovile il modo di esprimere una libertà civile ed economica: il vescovo era il *dominus*, ma era anche il primo *cives*, che per poter guidare la città aveva bisogno del supporto dei *concives*⁹²⁰. Tra la fine dell’XI secolo e l’inizio del XII secolo in diverse città italiane si assiste ad un rapido intensificarsi dell’autorità cittadina⁹²¹; a Pisa, dove l’attività marinara e mercantile conferiva una forte autonomia politica alla cittadinanza, il ruolo dei *concives* era particolarmente incisivo: il Papa e il Re si contendevano il benessere del coeso popolo pisano, il cui potere consisteva nel mantenimento del controllo marittimo politico e commerciale⁹²². Solamente a seguito della vittoria dei pisani sui saraceni nelle isole Baleari, il privilegio del Vescovo di Pisa sulla Corsica verrà riconfermato e verrà contemporaneamente consacrata al culto la fabbrica del Duomo, che «aveva rappresentato la ragion d’essere dell’autonomia ‘protocomunale’ dei cittadini»⁹²³.

Nei decenni successivi alla consacrazione, si apre un periodo di gloria per Pisa, che tra il 1130 e il 1133 sarà scelta come sede da Papa Innocenzo II. L’abate cistercense Bernardo di Chiaravalle, insieme a Pietro il venerabile di Cluny e Norberto di Magdeburgo avevano condannato Anacleto II e riconosciuto Innocenzo II, che pur avendo ricevuto la nomina legittimamente, decise di lasciare Roma per prediligere una Pisa che, secondo le parole di Bernardo di Chiaravalle, consegnava di buon grado al pontefice la *res publica*⁹²⁴. Gli storici parlano di un ‘distacco’ che privava Roma della sua gloria e che lasciava tale onore ad una città che meglio di Roma sarebbe riuscita ad onorare la presenza del pontefice. I pisani rivendicano ora sui romani i valori civili dell’*urbanitas*, di cui i romani si dimostrano indegni e, sempre secondo le celebri parole di Bernardo di Chiaravalle: «Pisa è elevata al posto di Roma e fra tutte le città della terra

⁹²⁰ TABACCO 1978, 51-52.

⁹²¹ Si noti che si è a lungo parlato di una precocità di Pisa nello sviluppo di un potere sociale dei cittadini; la questione è stata recentemente ridiscussa confrontando il caso pisano con quello di altre città italiane quali Piacenza, Cremona, Genova e Asti, vedi POLONI 2022, 140-146.

⁹²² Pisa si distingue dalle altre città canossiane poiché qui lo scontro tra gregoriani e anti-gregoriani non fu così acceso come altrove: il potere militare dei pisani garantì il favore dei cardinali romani; vedi FASOLI 1978, 75-78.

⁹²³ RONZANI 1993, 88. L’iscrizione che celebra la spedizione maiorchina si trova sopra la porta della chiesa della Madonna dei Galletti di Pisa, vedi SCALIA 1963, 269.

⁹²⁴ RONZANI 1997, 62-63.

è scelta come il seggio supremo della sede apostolica!»⁹²⁵. Nella nuova *ecclesia maior*⁹²⁶ di Pisa nel 1135 viene indetto un Concilio⁹²⁷ in cui si promette la remissione plenaria dei peccati a chi combatte contro Ruggero II, il tiranno di Sicilia e sostenitore di Anacleto II. Nel 1137 il Re Lotario III scende una seconda volta in Italia e, affiancato dai pisani, procede alla volta di Ruggero; dopo l'assedio di Messina lo scontro si conclude con un armistizio e i pisani riprendono la strada di Pisa senza portare con sé la vittoria attesa. Appena un anno dopo, ormai tornato a Roma, Innocenzo II consacra arcivescovo di Pisa il cistercense Baldovino a cui finalmente concede il privilegio sulle diocesi limitrofe e il titolo di legato papale in Sardegna. Proprio tra il 1130 e il 1140 dovettero terminare gli interventi di Rainaldo di prolungamento della navata centrale del Duomo e il completamento del primo ordine della nuova facciata, dove venivano esposte le epigrafi di commemorazione delle missioni militari della *civitas pisana*.

Negli anni in cui si lavora alla fabbrica del Duomo, il popolo pisano è quindi l'ago della bilancia tra il potere pontificio e quello regio ed ha un ruolo fondamentale nell'orizzonte politico del Mediterraneo.

2. L'evocazione del classico e il trionfo sull'Oriente nei testi scritti

Una delle caratteristiche più peculiari della facciata del Duomo di Pisa è la presenza di un gruppo di epigrafi sul lato sinistro della facciata⁹²⁸ [figg. 127; 128; 129], che costituiscono parte integrante della documentazione storica sulla Pisa di XI e XII secolo. Una lunga epigrafe ricorda le spedizioni belliche anti-saracene⁹²⁹: nel 1006 i pisani combatterono e vinsero i Saraceni in Sicilia, nel 1016 in Sardegna e nel 1034 nella città di Bona in Algeria; il 1064 è l'anno di fondazione della Cattedrale, avvenuta ad opera dei cittadini sotto il Vescovo Guido, e dell'impresa di Palermo da cui i pisani tornarono ancora una volta vittoriosi⁹³⁰; infine è stato ipotizzato che l'epigrafe che racconta di una regina maiorchina condotta come prigioniera a Pisa si riferisca alla spedizione nelle isole

⁹²⁵ RONZANI 1997, 72.

⁹²⁶ Ovvero prima fra tutte le chiese della città, vedi RONZANI 1993, 91.

⁹²⁷ RONZANI 1997, 72-73.

⁹²⁸ Per una trascrizione dell'intero programma epigrafico del Duomo, vedi BANTI 1996. Per la traduzione e un commento critico delle epigrafi, vedi Milone in PERONI 1995, "Schede", 337-339.

⁹²⁹ Cfr. SCALIA 1982.

⁹³⁰ Cfr. SCALIA 1983.

Baleari da cui i pisani tornarono vittoriosi nel 1016⁹³¹. La celebrazione pubblica di queste missioni marittime risuona come un’esaltazione dell’autorità militare del popolo pisano, che è il vero fautore del processo di centralizzazione del controllo politico sulle isole tirreniche e sul contado toscano nelle mani del Vescovo di Pisa⁹³², a sua volta fedele al pontefice e alla Duchessa.

A queste si aggiungono le iscrizioni riferite alle personalità che si succedono nell’operare alla fabbrica della Cattedrale: Buscheto, Rainaldo e Guglielmo⁹³³. Così come i riferimenti alle imprese militari esposte in facciata invitano a celebrare la gloria dei pisani, che attraverso le spedizioni vittoriose portarono in patria i proventi per la costruzione del Duomo e legittimarono il primato pisano sulle isole, allo stesso modo l’iscrizione dedicata a Buscheto celebra l’architetto che ha progettato e costruito quel *niveo de marmore templum*⁹³⁴, testimonianza materiale del ruolo politico assunto da Pisa, ormai sede del seggio arcivescovile. Per il suo ingegno Buscheto è paragonato, e anzi supera, Dedalo e Ulisse; l’onore che gli viene reso è tale che gli viene concessa sepoltura in un sarcofago di epoca romana esposto sulla facciata stessa del Duomo. Il supporto, lo stile e il contenuto dell’epigrafe evocano l’antichità classica al fine di elevare l’architetto e la sua fabbrica a quella stessa gloria che è riservata agli antichi⁹³⁵.

I riferimenti classici delle iscrizioni, insieme alle parole di Bernardo di Chiravalle «Pisa tenetur in locum Romae», così come l’appellativo di «altera Roma» data a Pisa dall’anonimo autore del *Liber Maiolicinus* sono state per alcuni anche troppo enfatizzate

⁹³¹ L’ipotesi risale a SCALIA 1963. Rimane in dubbio la questione se la facciata sia stata terminata prima o dopo il rientro dei pisani dalla spedizione contro Ruggero in Sicilia; se fosse stata terminata prima, le epigrafi sarebbero da leggersi come augurio di buon auspicio per l’imminente spedizione, se invece fosse stata terminata dopo il 1137, le epigrafi risuonerebbero come un ricordo delle passate imprese, più gloriose di quella messinese conclusasi con un armistizio. Vedi RONZANI 1997, 73-74.

⁹³² «Probabilmente il ricordo delle lotte antiarabe aveva però anche lo scopo di giustificare il colonialismo pisano in Corsica e Sardegna, isole che avrebbero dovuto essere grate in eterno a Pisa [...]» TIGLER 2006, 42.

⁹³³ Sulla personalità di Buscheto vedi SCALIA 1993, voce “Buscheto”, 17-18; PERONI 1995, 25-27. Sull’epigrafe celebrativa e l’epitaffio di Buscheto cfr. SCALIA 1963; FRUGONI 1989; PERONI 1995, 25-28; Tedeschi Grisanti in PERONI 1995, “Schede”, 336-337. Sulla breve iscrizione di Rainaldo e sulle importanti considerazioni di traduzione degli attributi *prudens operator* e *magister*, vedi PERONI 1995, 27-28; Milone in PERONI 1995, “Schede”, 344-345.

⁹³⁴ Dall’epitaffio di Buscheto, v. 9.

⁹³⁵ Il supporto è un sarcofago strigilato di II secolo sormontato da un timpano con cornice modanata, mentre il testo è composto da due distici elegiaci. Oltre i riferimenti esplicativi ad Ulisse e Dedalo, sono stati individuati riferimenti alla poesia virgiliana, vedi Tedeschi Grisanti in PERONI 1995, “Schede”, 336-337. Sul significato dell’utilizzo del sarcofago di spoglio, vedi TEDESCHI GRISANTI 1995, 153-154.

dalla storiografia che ha trasmesso l'immagine di una consapevole ed orgogliosa ostentazione di 'romanità' nella Pisa di XI e XII secolo⁹³⁶; questa evocazione della Roma imperiale è stata inoltre più volte accostata ad un atteggiamento antiarabo dei pisani che, presentandosi come i fautori di una convinta missione di lotta all'infedele, avrebbero utilizzato il riferimento all'antico, e in particolare alle glorie imperiali di Roma, per supportare il monito rivolto agli infedeli. L'evocazione del classico si traduce in 'romanità', a sua volta sinonimo di 'anti-arabità':

Quanto in facciata ci è annunciato: una ricerca inesausta del nuovo; le prove della gloria anti-saracena e crociata di Pisa; i segni delle sue aspirazioni romano-imperiali, nel serrato confronto con l'antico.⁹³⁷

Dalle spedizioni anti-saracene derivarono i proventi per la costruzione della Cattedrale buschetiana, da qui l'indubbia volontà di celebrarne le gesta proprio tramite le epigrafi che dovevano già essere collocate in facciata prima dell'estensione della navata centrale attuata da Rainaldo verso la metà del XII secolo⁹³⁸. Questa esaltazione pubblica della fonte dei finanziamenti dell'impresa edilizia è perfettamente motivata dall'importanza che aveva ricoperto la costruzione della Cattedrale ai fini dell'ottenimento del titolo arcivescovile e del ruolo centrale giocato dalla *civitas* pisana nel raggiungimento di questo obiettivo. Il fine che i pisani perseguono con l'organizzazione delle spedizioni anti-saracene è quindi chiaramente vincolato a specifici tornaconti politici; la Chiesa attraversava un momento di profonda crisi interna e per ripristinare l'ordine impone nei confronti del clero un ricatto economico mediato dal laicato, che a sua volta assume un ruolo fondamentale nei rapporti tra le gerarchie ecclesiastiche. Le esortazioni di Pasquale II alla difesa della cristianità rendono il tono con cui le spedizioni dei pisani contro i saraceni vengono narrate nei poemi pisani, assimilabile al fervore crociato; il *Liber Maiolichinus* e il *Carmen in victoriam Pisanorum* raccontano in toni epici le vicende di queste spedizioni condotte in difesa della cristianità⁹³⁹. Il fine missionario delle spedizioni, così come enfatizzato nei componimenti epici, sembra essere più un espediente letterario: nella cornice riformista di XI e XII

⁹³⁶ Cfr. in particolare SCALIA 1972. Sull'eccessiva importanza data a queste espressioni nel ricostruire la Pisa di XI e XII secolo, vedi TIGLER 2006, 49-50.

⁹³⁷ DONATO 1998, 73. Anche le iscrizioni romane di reimpegno sono state lette come contraltare delle «prede di guerra che contribuirono all'ornamentazione» (TEDESCHI GRISANTI 1995, 163).

⁹³⁸ TIGLER 2006, 46.

⁹³⁹ BANTI 2022, 408-410.

secolo le rotte militari pisane indicate dalla Chiesa sono guidate da mire principalmente economiche, riconfermate dalle stesse iscrizioni in facciata. Frugoni nota infatti che l’impaginazione delle epigrafi stabilisce un rapporto diretto tra quella che elenca le vittorie contro i saraceni e quella dedicata a Buscheto, facenti quindi parte di una narrazione unitaria ben calibrata⁹⁴⁰. La studiosa si interroga sull’assenza di un episodio fondamentale per le glorie marittime dei pisani quale furono le imprese di Al-Mahdīya e Zawīla del 1087⁹⁴¹; la selezione delle informazioni riportate è vincolato alla trama del racconto, che può essere riassunto nella celebrazione del Duomo e degli attori della sua costruzione. La spedizione del 1087 non viene citata poiché è un avvenimento successivo alla data di fondazione della Cattedrale⁹⁴², ovvero quando era già stato ideato un progetto edilizio unitario ed erano già state reperite le risorse per realizzarlo; se l’intento fosse stato quello di celebrare i pisani come difensori della cristianità e liberatori del Mediterraneo dalla minaccia musulmana, di certo la gloriosa vittoria del 1087 non sarebbe stata omessa.

La questione sulla natura delle missioni pisane ha interessato gli storici dell’arte che, leggendo le fonti pisane sugli avventi declamati in facciata⁹⁴³, si sono chiesti in che cosa consistessero i ricchi bottini di guerra ottenuti dalle vittorie nel Mediterraneo. Secondo alcuni i proventi si possono contare in denaro, metalli preziosi e prigionieri; secondo altri anche gli oggetti d’arte musulmana reimpiegati nell’Opera del Duomo sono parte di questo bottino di guerra e possono quindi essere considerati come ‘trofei’ caduti vittima dell’intento missionario di conversione alla cristianità da parte dei pisani⁹⁴⁴. La prima lettura conferma la tesi di un movente esclusivamente politico ed economico dietro

⁹⁴⁰ FRUGONI 1989, 281-286.

⁹⁴¹ La curiosa assenza di quest’episodio in facciata era già stata notata da Scalia (1970, 514-515), che cura anche l’edizione critica del Carme pisano, vedi SCALIA 1971.

⁹⁴² FRUGONI 1989, 283.

⁹⁴³ Oltre alle epigrafi del Duomo, le imprese anti-saracene pisane sono narrate nel *Chronicon Pisanum*, nel *Carmen in Victoria Pisanorum*, nei *Gesta Triuphalia* e nel *Liber Maiolichinus*; una raccolta di questi testi è negli *Annales Pisani* di Maragone. Per un riassunto dei passi oggetto di discussione cfr. MILONE 2002, 105-106.

⁹⁴⁴ Gli oggetti in questione sono: il grifo bronzeo originariamente posto all’estremità esterna dell’abside; il capitello di al-Fath originariamente posto all’esterno del Duomo su una colonna del transetto settentrionale; la lastra con tre plutei figurati della transenna presbiteriale; il ‘bacile’ bronzeo; la porta lignea che chiudeva l’ingresso settentrionale del Duomo. Gli oggetti si trovano oggi al Museo dell’Opera del Duomo, tranne la porta distrutta nell’incendio del 1959.

alle spedizioni, mentre la seconda ammette un importante intento missionario di lotta all’infedele e di intolleranza etnica.

Calderoni Masetti, proseguendo una lettura delle fonti già di Scalia, sostiene che tra l’XI secolo e la prima metà del XII secolo i rapporti tra pisani e arabi dovettero essere profondamente conflittuali⁹⁴⁵ e la maggior parte delle fonti scritte che cita a supporto di questa tesi sono quei poemi epici di elogio delle gesta marittime pisane, dove le vittorie contro i saraceni hanno un ruolo di primo piano. Partendo da questa presupposta conflittualità, la studiosa sostiene l’impossibilità che ci potessero essere dei pacifici rapporti di scambio e di compravendita tra i due popoli e che quindi gli oggetti di fattura islamica giunsero a Pisa come prede di guerra. Scalia, argomentando la ‘*romanitas*’ pisana, aveva presentato la Cattedrale come una

vetrina aperta al mondo [dove] splendidi trofei musulmani sono posti in vista sulla facciata e altrove, perché diano testimonianza ai posteri.⁹⁴⁶

A cui fanno eco gli *spolia romani*

adoperati da Buscheto consapevolmente: essi stanno lì come vestigia di un passato, di una ascendenza, che aiutano a capir meglio il presente.⁹⁴⁷

Secondo Scalia, Buscheto avrebbe quindi composto questa vetrina in modo ragionato: gli *spolia romani* dovevano richiamare alla mente il passato imperiale glorioso che si stava rivivendo in un presente di conquiste rappresentate dai trofei islamici [fig. 130]. Calderoni Masetti supporta e prosegue questa tesi affermando che la romanità ostentata dal reimpiego dei numerosi *spolia* antichi e l’avversione contro l’infedele saraceno testimoniato dalle fonti storiche non lasciano altra possibilità di lettura: gli oggetti di fattura islamica sono stati depredati come parte del bottino di guerra nelle Baleari e come tali sono stati poi esposti sulle mura della Cattedrale di Pisa, dove sono diventati parte di un apparato decorativo cristiano⁹⁴⁸. Al contrario, Tigler sostiene l’ipotesi che era già di Baracchini, secondo cui gli oggetti sarebbero giunti a Pisa

⁹⁴⁵ Cfr. CALDERONI MASETTI 2017; CALDERONI MASETTI 2019. La studiosa riprende l’argomento a seguito delle nuove conclusioni di Scalia sulla lapide commemorativa dell’emiro al-Murtadà proveniente da Maiorca e oggi nella chiesa di San Sisto a Pisa: accertata la datazione della lapide a prima del 1115, è quindi possibile considerarla uno degli oggetti trafugati dai pisani prima di rientrare dalla spedizione anti-saracena e quindi estendere la stessa sorte anche a altri oggetti di origine araba impiegati nella decorazione del Duomo di Pisa, vedi SCALIA 2007. Cfr. TIGLER 2021, 201-203, 207.

⁹⁴⁶ SCALIA 1972, 819.

⁹⁴⁷ SCALIA 1972, 819.

⁹⁴⁸ Cfr. CALDERONI MASETTI 2019.

attraverso una via pacifica di commercio o di scambio⁹⁴⁹, che comunque nulla toglierebbe alle glorie marittime dei pisani e alla loro celebrazione dei bottini saraceni effettivamente impiegati per la costruzione della primaziale.

Come attestano le fonti scritte, le imprese contro i saraceni trovarono largo favore tra la popolazione e alimentarono la fama militare dei pisani, spesso ritratti come i difensori della cristianità; le stesse fonti arabe di XII secolo confermano quanto i pisani fossero temuti⁹⁵⁰. Occorre notare però che gli arabi rappresentavano tanto il nemico dei pisani nelle spedizioni in Sicilia, nelle Baleari e in Tunisia, quanto il loro maggiore interlocutore commerciale; gli stessi conflitti si concludevano con la stipula di accordi commerciali tra le parti⁹⁵¹. Il conflitto diventava quindi un’occasione di scambio culturale e creava l’opportunità per la stabilizzazione di connessioni tra culture. Tali rapporti sono già attestati a partire dal X secolo, quando l’orizzonte commerciale pisano comprendeva il Califfato di Cordoba e al-Andalus⁹⁵², per poi raggiungere le coste del Maghreb; alcune fonti scritte attestano inoltre che nella città di Pisa tra XI e XII secolo vivevano comunità di arabi⁹⁵³, mentre è solo a partire dagli anni Trenta del XII secolo che abbiamo attestazioni scritte sui rapporti mercantili tra i due popoli. Nelle corrispondenze personali tra mercanti pisani e magrebini si legge di rapporti talmente stretti che non mancano parole di affetto e di elogio reciproco⁹⁵⁴. Il mercante costituiva una fetta importante della *civitas* e nel Mediterraneo ricopriva un ruolo di rappresentanza politica e culturale della propria città di provenienza, svolgendo un importante compito di mediazione tra i popoli; dagli intrattenimenti epistolari tra i mercanti è evidente che le differenze religiose e culturali non dovevano rappresentare un ostacolo all’instaurarsi di rapporti interpersonali da pari a pari. La Pisa sostenitrice del Sacro Romano Impero, erede della Roma antica e alleata della Chiesa Romana, fa emergere tutta la sua romanità nelle fonti scritte e nelle epigrafi pubbliche, dove l’evocazione del classico giustifica e nobilita l’espansionismo politico ed economico; come già affermava Baracchini, tali fonti andrebbero forse lette più come un esempio di «inusitata fioritura poetica latina, di intonazione epico-storica,

⁹⁴⁹ Cfr. BARACCHINI 1986, 67; BARACCHINI – CALECA 1995, 53-54; TIGLER 2021.

⁹⁵⁰ TANGHERONI 1996, 146.

⁹⁵¹ CAMPOPIANO 2022, 281,282.

⁹⁵² QUERTIER 2022, 248.

⁹⁵³ Cfr. RONZANI 1993, 76; TANGHERONI 1996, 145-146; GARZELLA 2022, 212.

⁹⁵⁴ BANTI 1983; OUERFELLI 2012, 78-79.

ispirata alla guerra antimusulmana»⁹⁵⁵, ovvero componimenti che per i contenuti e le caratteristiche formali fanno parte di una letteratura aulica elogiativa, che logicamente si ispirava a quegli eventi contemporanei che si erano risolti con successo. Il fatto che le vittorie fossero proprio accorse contro i saraceni viene chiaramente sfruttato a fini epici e l'infedeltà del nemico nobilita l'azione militare intrapresa per arricchire le casse dell'Opera del Duomo e per completare un progetto di controllo politico sulle pievi delle isole e del litorale tirrenico⁹⁵⁶.

La narrativa basata sull'esistenza di un confine etnografico inconciliabile tra latini e arabi, tra cristiani e musulmani, ha spesso limitato ad una bipolarità poco realistica il variegato panorama dei rapporti che dovevano intercorrere tra le culture nel Mediterraneo.

3. L'evocazione del classico e la convivenza con l'Oriente nel linguaggio visivo

Alla *romanitas* pisana delle epigrafi e degli *spolia*, si deve sommare l'“*arabitas pisana*”⁹⁵⁷ leggibile nelle scelte estetiche effettuate da Buscheto e Rainaldo sulle mura della Cattedrale⁹⁵⁸. Tra XI e XIII secolo le città marinare italiane, l'impero bizantino e le coste arabe della Spagna e del Maghreb vivono un periodo di continui scambi di oggetti d'arte e di maestranze, veicolati dal Mediterraneo⁹⁵⁹; il mare funge da confine e quindi da spazio prolifico per ibridazioni artistiche, che sono ben visibili sulle mura delle chiese pisane.

Il risultato ottenuto dalla disposizione dei blocchi che compongono la superficie esterna della cattedrale di Pisa evoca i paramenti antichi di tipo pseudo-isodomo e le

⁹⁵⁵ BARACCHINI 1986, 66.

⁹⁵⁶ Le stesse crociate in Terra Santa sono condotte al fine di aprire nuove rotte commerciali e intrattenere rapporti con i porti del Mediterraneo orientale, così da ottenere privilegi sulle tassazioni delle merci; si può addirittura affermare che tramite la vendita di legname e ferro ai musulmani, i pisani abbiano dato un contributo fondamentale alla vittoria di Ḥattīn guidata da Saladino nel 1187. Cfr. PARKER 2018.

⁹⁵⁷ L'espressione ‘*arabitas pisana*’ è di Milone (2002).

⁹⁵⁸ Per quel che riguarda la decorazione esterna delle mura, ciò che rimane del progetto di Buscheto (1064-110) è il primo ordine che corre lungo il perimetro del corpo dell'alzato, escluse le ultime cinque arcate cieche che delimitano l'estensione verso occidente del corpo della navata avvenuta a cavallo tra la prima e la seconda metà del XII secolo; il prolungamento è già di competenza di Rainaldo insieme al primo ordine della facciata e alle tarsie marmoree del secondo e terzo ordine laterale. Al di là di queste due fasi costruttive primigenie, la fabbrica è stata sottoposta a moltissimi interventi successivi, vedi MILONE 1995.

⁹⁵⁹ Milone (2002, 101-103) dà una panoramica dei maggiori esempi di scambi artistici tra l'Italia e il Mediterraneo arabo e bizantino tra XI e XII secolo con particolare attenzione al caso Pisano; per gli scambi in ambito architettonico vedi NASER ESLAMI 2002.

superfici marmoree dei templi ellenistici; non si tratta di una riproposizione di soluzioni classiche ma di una emulazione tecnica e cromatica⁹⁶⁰, poiché quelli che a prima vista possono sembrare dei blocchi, sono in realtà delle sottili lastre di marmo bianco di San Giuliano e di tre differenti tipologie di calcare grigio e nero applicate su una muratura a secco⁹⁶¹. L'uniformità del tipo isodomo o pseudo-isodomo classico, nelle chiese della Pisa di età romanica viene turbata dalla policromia delle lastre di pietra che si alternano in filari bianchi e grigi secondo una scelta stilistica che è già di Buscheto; Rainaldo prosegue secondo le scelte stilistiche di Buscheto ma imprime alle striature un andamento più regolare [fig. 131]. La tecnica *ablaq* qui impiegata deriva sicuramente da prototipi arabi diffusi tra XI e XII secolo in tutto il Mediterraneo⁹⁶². L'*ablq*, così come impiegato nell'architettura araba, prevede l'impiego di blocchi di pietra calcarea di dimensione regolare, ottenendo striature di eguale dimensione⁹⁶³; la tecnica impiegata a Pisa prevede invece l'alternanza di fasce bicrome di spessore differente, questa discrepanza ha suggerito che ci possa essere stata la mediazione della tecnica costruttiva bizantina caratterizzata da filari di mattoni e conci di pietra, che comporta un risultato estetico simile alla ‘zebratura’ pisana. Soluzioni analoghe a quella adottata a Pisa si trovano non solo nei maggiori centri della Toscana, ma anche in Liguria e in Sardegna dove si adotta però fin da subito un sistema più vicino alla tecnica *ablaq* così come impiegata nei paesi arabi. Le irregolarità della porzione di paramento del Duomo attribuito alla taglia di Buscheto sembrano confermare l'introduzione di un sistema decorativo allogeno il cui tentativo di riproduzione dell'effetto percettivo finale risulta a questa data ancora difficoltoso, ma che godrà di un rapido processo di perfezionamento, raggiungendo risultati di misurata continuità come nel caso di San Giovanni Fuoricivitas a Pistoia (XII-XIV sec.)⁹⁶⁴ [fig. 132].

L'andamento orizzontale delle striature bicrome del Duomo di Pisa è poi cadenzata da una teoria di arcate cieche, oggetto di un annoso dibattito storiografico

⁹⁶⁰ WOLF 2021, 31-35.

⁹⁶¹ Per un'analisi dei litotipi vedi FABIANI – MENNUCCI – NENCI 2001; per la tecnica impiegata TIGLER 2006, 46.

⁹⁶² NASER ESLAMI 2016, 182-190.

⁹⁶³ NASER ESLAMI 2016, 190 fig. 29. Uno degli esempi più vicino a quelli toscani che, anche se più tardo, ben dimostra la raffinatezza della tradizione locale nell'impiego della tecnica *ablaq* è la moschea di Qā’it Bēy a Il Cairo (XIV sec.).

⁹⁶⁴ TIGLER 2006, 286-287.

incentrato sull’‘origine’ del motivo⁹⁶⁵. Seguendo un ritmo continuo le arcate cieche misurano l’altezza del primo ordine del paramento murario e si susseguono con ritmo continuo dall’abside fino in facciata, costituendo una soluzione di continuità immediatamente visibile tra il progetto di Buscheto e quello di Rainaldo. Sulla scia di quella ricercata continuità genealogica tra ‘l’architettura lombarda’ e ‘l’architettura romanica’ già teorizzata nei testi di Rivoira, la storiografia ha voluto vedere il motivo dell’arcatella cieca come un’evoluzione degli archetti pensili ‘lombardi’, ma già Sanpaolesi si domandava

perché il motivo degli archetti esterni di coronamento delle pareti sia preso come caratteristico dell’architettura lombarda [...] mentre le sue forme sono apparse e si sono sviluppate in prevalenza nel territorio ravennate; ed hanno notevole estensione in Siria ed in Armenia; infine ci si può domandare perché si continui a dare a questo particolare ornativo tanta importanza.⁹⁶⁶

Il dibattito sulla provenienza delle arcate cieche pisane ha chiaramente giocato un ruolo nell’opposizione tra orientalisti e romanisti laddove, come si è visto, con ‘stile lombardo’ in architettura si intendeva lo ‘stile puramente italiano’, vero simbolo di romanità e italianità, mentre qualsiasi riferimento all’architettura del Vicino Oriente avrebbe implicato una derivazione del romanico pisano da forme orientali, non accettabile dalla retorica romanista. Come notava Sanpaolesi però l’arcatella, pensile e non, è geograficamente diffusa in tutto il Mediterraneo e, volendo tornare all’ormai superato discorso sull’origine del motivo in Italia, probabilmente sarebbe da identificarsi proprio nell’architettura ravennate di V secolo. Così come la striatura bicroma sembra essere una sintesi tra lo pseudo-isodomo classico, la tecnica costruttiva bizantina e l’*ablaq* arabo, allo stesso modo anche le arcate cieche sono un motivo ‘mediterraneo’ che, come abbiamo visto, trova paralleli sia nell’architettura islamica, che a Bisanzio, ma anche in Armenia e Georgia. Le semantiche che sono state esplorate per il caso armeno, possono essere ritenute valide anche per il caso pisano: il classico è evocato a chiare lettere dalle epigrafi in facciata, è emulato da specifiche scelte stilistiche-architettoniche ed è fatto proprio tramite il reimpiego di vestigia antiche⁹⁶⁷; l’*imitatio* della Gerusalemme Celeste

⁹⁶⁵ Cfr. RIVOIRA 1908, 302; KINGSLEY PORTER 1917; PUIG I CADAFALCH 1935.

⁹⁶⁶ SANPAOLESI 1975, 137.

⁹⁶⁷ Cfr. TEDESCHI GRISANTI 1995; PERONI 1996.

è un *topos* che caratterizza l'architettura della città di Pisa tra XI e XIII secolo⁹⁶⁸, e l'esercizio imitativo della Terrasanta raggiunge la sua massima espressione proprio nell'orchestrazione del progetto topografico e architettonico di Campo dei Miracoli (1150 ca.)⁹⁶⁹; l'ordine e la misura si ritrovano, sia nella traduzione visiva e spaziale delle esigenze regolatrici riformiste della Pisa di XI e XII secolo, a sua volta debitrice all'architettura anselmiana lucchese⁹⁷⁰, sia nell'estetica araba basata sulla ricerca dell'armonia delle forme attraverso l'applicazione della simmetria matematica delle geometrie piane⁹⁷¹. L'austerità degli esempi lucchesi detti ‘protoromanici’⁹⁷², a Pisa interagisce con una policromia tutta orientale; questa estetica del colore e delle geometrie si ritrova negli oculi e nelle losanghe intarsiati che decorano il primo e il secondo ordine del corpo longitudinale e il primo ordine della facciata della Cattedrale⁹⁷³, dove i giochi geometrici ottenuti tramite l'intarsio marmoreo, sconosciuti nella penisola prima del caso pisano, troveranno larghissimo seguito nell'architettura fiorentina di XII e XIII secolo⁹⁷⁴.

Le losanghe, che nella ‘taglia’ di Rainaldo presentano riempimenti ad intarsio particolarmente elaborati, sono un lascito del lessico aniconico di Buscheto, che a sua volta attinge sicuramente il motivo dalla tradizione decorativa locale già ben visibile a San Pietro a Grado e nelle chiese pisane di San Matteo, San Zeno e Santa Cristina date a alla prima metà dell'XI secolo. Sulla superficie esterna delle chiese ‘proto-romaniche’

⁹⁶⁸ I riferimenti architettonici gerosolimitani a Pisa sono la diretta conseguenza della partecipazione alla prima crociata (1096-1099) e si ritrovano nella chiesa del Santo Sepolcro (ante 1113), la cappella di Sant'Agata (ante 1132) e il Battistero di San Giovanni (1152), tutti e tre attribuiti all'architetto Deotisalvi. Si noti come anche questa memoria georsolimitana di Pisa è stata letta in chiave antimusulmana: «La memoria pisana di Gerusalemme, come si è detto, affondava le proprie radici non solo e non tanto nel presupposto di un approccio devoto, quanto nella volontà di celebrare le imprese mediterranee tramite il ricorso ad un'architettura religiosa che riproponesse, nel richiamo visivo di architetture orientali, il coinvolgimento cittadino in funzione antimusulmana» (SABBATINI 2013, 256).

⁹⁶⁹ Cfr. BENASSI 2005; TESTI CRISTIANI 2005.

⁹⁷⁰ Anselmo da Baggio non fu solamente promotore di un rinnovato benessere spirituale della chiesa, ma anche di una concretizzazione di questi ideali attraverso fabbriche architettoniche che riflettessero il rinnovato splendore e soprattutto l'integrità morale della chiesa. Precise scelte estetiche sono distinguibili nelle pievi lucchesi della seconda metà dell'XI secolo come Sant'Alessandro a Lucca, San Giorgio a Brancoli, San Pietro Valdottavo; vedi BARACCHINI 1992.

⁹⁷¹ RADICATI DI BROZOLO 2002.

⁹⁷² Il termine viene inteso in chiave esclusivamente cronologica senza accezioni qualitative; si tratta di alzati datati attorno all'anno Mille.

⁹⁷³ MILONE 2002; per un dettaglio sui motivi compositivi degli intarsi vedi Nenci in PERONI 1995, ‘Schede’, 362-371.

⁹⁷⁴ MATTEUZZI 2016; sui rapporti commerciali tra Pisa e Firenze tra XI e XII secolo e la conseguente condivisione di stoffe arabe provenienti dall'Andalusia e dall'Algarve, vedi TIGLER 2010.

toscane, losanghe irregolari gradonate e bacini ceramici si alternano entro arcatelle pensili; al gioco chiaroscurale delle losanghe gradonate, si alterna quello policromo dei bacini invetriati importati già a partire dall'ultimo quarto del X secolo, dalle coste africane di Tunisia, Marocco ed Egitto, dalla Sicilia, dall'Andalusia e dalle Baleari⁹⁷⁵ [figg. 133; 134]. Si tratta quindi di ceramiche provenienti per la maggior parte dai centri di produzione islamici occidentali⁹⁷⁶ e qui utilizzate a fini meramente estetici [fig. 135; 136]. I centri di provenienza dei bacini corrispondono ai porti con cui i pisani intrattengono rapporti commerciali, da dove questo ingente materiale ceramico sarebbe stato acquistato o scambiato pacificamente; la ceramica è un indicatore importante del fatto che già a partire dal X secolo i pisani intrattennero scambi tecnici, materiali e culturali con i centri mediterranei di cultura islamica⁹⁷⁷. All'interno di una sola delle losanghe attribuite alla fase buschetiana del Duomo troviamo un bacino di produzione islamica inscritto in una losanga⁹⁷⁸; questo dettaglio conferma le intenzioni coloristiche di Buscheto, i cui intarsi che decorano le ghiere delle finestre, le losanghe e gli oculi, risultano più dimessi rispetto alla complessità di quelle di Rainaldo, che sostituirà i bacini ceramici proprio con le tarsie policrome⁹⁷⁹.

Tornando al motivo decorativo a losanga, la novità imposta da Buscheto rispetto ai precedenti pisani è una regolarità geometrica che consente di definire il motivo come un quadrato rovesciato. Buscheto regolarizza le losanghe, le dispone in perfetta simmetria rispetto alle arcatelle cieche, ma mantiene la gradonatura già visibile nelle losanghe delle mura delle chiese pisane di San Piero a Grado, San Matteo, Santa Cristina e San Zeno. Rainaldo rispetta la scelta estetica di Buscheto, ma arricchisce le losanghe in facciata con delle fitte tarsie geometriche e floreali che fanno pensare ai motivi dei tessuti provenienti

⁹⁷⁵ Tra le tante pubblicazioni sui bacini ceramici pisani, vedi in particolare BERTI – TONGIORGI 1981.

⁹⁷⁶ BERTI 2004, 92 figg. 8-9.

⁹⁷⁷ BERTI 2004; Tangheroni in BERTI – RENZI RIZZO – TANGHERONI 2004. La prima fonte storica che attesta l'esistenza di rapporti pacifici di commercio con il Marocco è del 1130, il che ha fatto pensare alla successione di due fasi nei rapporti tra Pisa e il mondo islamico: la prima bellica e la seconda pacifica. Le ceramiche spostano il limite cronologico dell'esistenza di rapporti pacifici, a fianco delle spedizioni belliche, all'ultimo quarto del X secolo; sembrerebbe più logico immaginare che si alternassero fin dal X secolo rapporti pacifici e bellici, vedi BANTI 1995.

⁹⁷⁸ Nenci in PERONI 1995, 'Schede', 371; BERTI 2003, fig. p. 171.

⁹⁷⁹ L'alto impatto estetico che ebbero i bacini nella cultura architettonica di questa fase a Pisa, ha fatto ipotizzare che l'esposizione di queste ceramiche inveciate potesse essere associato al ruolo centrale ricoperto dai mercanti nella società, che condizionano anche le scelte estetiche della città; vedi MATHEWS 2017.

dall'Andalusia, da Bisanzio o dall'Oriente, sulla via della seta. I drappi di seta erano portatori di valori sacrali, economici e sociali che i pisani scelgono di tradurre in pietra attraverso la riproduzione delle qualità luministiche, coloristiche e ornamentali dell'oggetto serico⁹⁸⁰.

Curiosamente la critica ha spesso ricondotto questo motivo al repertorio decorativo dell'architettura medievale armena⁹⁸¹. Blocchi di tufo rovesciati così da creare trame decorative a losanga sono molto diffusi in Armenia, così come a Bisanzio. Come abbiamo visto, sulle mura di cinta di Ani sono distinguibili cubi di tufo rovesciati e giustapposti così da creare superfici decorate con il motivo a scacchiera, croci e varie composizioni decorative aniconiche; in questi casi la losanga è semplicemente il modulo la cui successione è strumentale alla definizione di *pattern* e iconografie ben riconoscibili. Nel caso pisano invece, l'*opus sectile* degli intarsi e i blocchi di pietra calcarea sono disposti al fine di comporre una losanga gradonata, intersiata e talvolta decorata a rilievo, che assume piena autonomia nel programma decorativo delle chiese pisane; il motivo aniconico interrompe la continuità della superficie muraria per circoscrivere degli effetti luministici e cromatici vibranti, che danno ritmo alla decorazione esterna, dirigono l'occhio del fedele attraverso il perimetro dello spazio sacro e, insieme alle arcate cieche e agli oculi, disegnano una composizione matematicamente misurata. Questa modellazione e impiego del motivo non trova paralleli in Armenia, se non sulle facciate orientali delle chiese di Hovhannavank' e di Alt'ala⁹⁸² [figg. 137; 138], dove sono chiaramente distinguibili scelte decorative proprie della tradizione architettonica

⁹⁸⁰ DEL PUNTA – ROSATI 2017, 130-132. Per l'importanza delle stoffe andaluse nella definizione del decorativismo delle chiese toscane tra XI e XII secolo, vedi TIGLER 2010, 102; TIGLER 2021, 218.

⁹⁸¹ Come abbiamo visto, Testi Cristiani nel 1997 studiava la questione della circolazione del motivo tra l'Italia e il Caucaso meridionale inserendo nel titolo il riferimento all'Armenia che non trova corrispondenza nel testo, dove nessun alzato armeno è citato, poiché a ben vedere nessun alzato armeno presenta questo motivo decorativo. Probabilmente il riferimento all'Armenia aiuta semplicemente la studiosa a ipotizzarne la circolazione tramite le rotte mercantili. Colombi nel 2007 riprende la questione e per quel che riguarda il Caucaso cita l'articolo di Ieni sulle arcate cieche (1986a) e sostiene che oltre ai numerosi esempi proposti da Ieni, la losanga si trova sul fianco sud della chiesa di Surb Amenaprkitch del complesso monastico di Sanahin. Gli esempi citati da Ieni non riguardano però la decorazione a losanga, e per quel che riguarda l'esempio di Sanahin, il riferimento non è significativo trattandosi di un'apertura lucifera che non trova altri confronti in Armenia. Il nesso tra la losanga e l'Armenia così come proposto prima da Testi Cristiani e poi da Colombi, viene riproposto anche da Tigler (2006, 46; 2021, 228 nota 59). Si noti inoltre che non abbiano notizia di contatti diretti tra i pisani e l'Armenia. I rapporti commerciali geograficamente più prossimi sono attestati a partire dal XIII secolo con il Regno armeno di Cilicia e con alcuni porti del Mar Nero; cfr. BALARD 2022.

⁹⁸² DONABÉDIAN 2016, 74-75, 87-88.

georgiana. Reduce dei lasciti di Strzygowski, la letteratura tende ad assimilare ancor oggi l’architettura georgiana a quella armena con la conseguente attribuzione alla tradizione armena di un motivo più largamente diffuso nell’architettura georgiana di XI e XIII secolo⁹⁸³. Questo specifico programma decorativo prevede il disegno di due losanghe tangenti disposte sul lato orientale, in corrispondenza dell’abside e immediatamente alla base della finestra oblunga che illumina il bema; i due quadrati rovesciati perfettamente regolari sono definiti da una cornice modanata particolarmente aggettante, che racchiude fitti motivi a rosetta e a racemi ad altorilievo. La modanatura delle losanghe prosegue a nastro sulla totalità dell’alzato disegnando un programma geometrico che si ripete in maniera quasi seriale in molte chiese dello stesso periodo⁹⁸⁴; nel caso delle chiese georgiane, le due losanghe sono un elemento totalmente dipendente da un programma ben definito, sono un dettaglio di una veste ornamentale da cui non possono essere scisse [fig. 139; 140]. Volendo quindi mappare la diffusione del motivo a losanga occorrerà prendere in considerazione prima di tutto la Georgia, e solo in seconda battuta l’Armenia, tenendo conto però delle importanti differenze stilistiche e compositive rispetto ai casi islamici, pisani e pugliesi, dove il motivo ha un rapporto più libero con lo spazio della superficie degli alzati. In questa sua declinazione regolare e decorata, il motivo a losanga trova infatti più interessanti paralleli nell’architettura fatimide del Maghreb, dove il motivo si trova impiegato in assetti compositivi molto simili a quello pisano⁹⁸⁵ [fig. 141; 142]. Infine, l’ispirazione per quella prima versione di losanghe irregolare e vibrante disposte tra le arcate pensili di San Piero a Grado, potrebbe essere giunta dalle losanghe acheropite disseminate sui paramenti marmorei delle basiliche bizantine e delle moschee del Vicino Oriente⁹⁸⁶, che sono una sintesi unica di mirate scelte decorative, luministiche

⁹⁸³ Si pensi alle chiese di Samt’avisi (XI sec.), Ikort’ā (XII sec.), Metexi (XIII sec.) JANBERIDZE – TSITSISHVILI 1996, 209-217, 240-245, 284-287

⁹⁸⁴ Per una descrizione del motivo, vedi DONABÉDIAN 2016, 32-35.

⁹⁸⁵ Un motivo a losanghe percorre tutto il perimetro del tiburio della moschea di Kairouan (IX sec.) e si ritrova ampiamente impiegato all’interno presso il mihrab, vedi ETTINGHAUSEN – GRABAR 1987, 94-100; Particolarmente vicini al caso pisano sono le decorazioni delle superfici esterne della moschea fatimide di al-Hākim (X-XI sec.) e quella di al-Aqmar (XII sec.) a Il Cairo, vedi ETTINGHAUSEN – GRABAR 1987, 178-180; HOAG 1975, 136-148. Kühnel (1955, 84) e Franz (1959, 135-137) collocavano proprio nell’Egitto fatimide le origini del motivo, mentre SANPAOLESI 1975, 101 arriva a coinvolgere la Persia.

⁹⁸⁶ Cfr. GUIDETTI 2021.

e teologiche. Occorre infine ricordare come anche questo elemento geometrico trova un diretto antenato ‘locale’ nei lacunari romani⁹⁸⁷.

Ancora una volta, al di là delle origini del motivo, il fattore che ci pare interessante evidenziare è il carattere ‘mediterraneo’ della losanga, che all’interno del contesto pisano di XI e XII secolo rientra tra quegli elementi decorativi che vengono selezionati per essere replicati anche nelle pievi limitrofe, di competenza della primaziale pisana⁹⁸⁸.

In facciata, Rainaldo prima e Guglielmo poi rompono il geometrismo aniconico inserendo sei formelle intarsiate (a cui è sicuramente affine per tecnica e stile anche una settima formella che compare sul lato sud del corpo longitudinale), i due leoni firmati da Guido e Bonfilio, le ghiere dei portali e la cornice marcapiano con draghi e protomi umane, capitelli figurati e il David citaredo⁹⁸⁹. Le caratteristiche tecniche, stilistiche e iconografiche di alcuni di questi elementi rimandano a prototipi di fattura islamica, che sembrano essere stati qui riproposti da mani talmente abili da far ipotizzare alla critica l’attività di uno o più artisti arabi, forse andalusi, accanto a quella di Guglielmo⁹⁹⁰ [fig. 143]. La teoria rimane ad oggi ad uno stadio ipotetico ma è significativa del fatto che alcuni elementi non mentono sui sincretismi del linguaggio figurativo impiegato sulla facciata del Duomo e che si irradierà sul territorio toscano, sardo e corso: sulla superficie delle mura delle chiese di ‘stile pisano’ si consumano evocazioni classiche, apporti bizantini⁹⁹¹ e riferimenti islamici.

Nonostante la forte resistenza opposta da una lettura in chiave antiislamica del programma decorativo che si sviluppa in facciata, le lastre intarsiate poste nei pennacchi del primo ordine della facciata trovano paralleli tecnici e stilistici in sculture bizantine e arabe; le ghiere dei portali e le cornici marcapiano con draghi e protomi umane della taglia

⁹⁸⁷ Nenci in PERONI 1995, ‘Schede’, 363.

⁹⁸⁸ Le pievi di Settimo, Cascina, Vicopisano e Calci nel pisano, ben dimostrano come la facciata a salienti, le arcate cieche e le losanghe gradonate siano scelte come cifra identificativa dell’irradiamento del potere vescovile pisano. Per le pievi minori del pisano, vedi TIGLER 2006, 231-244.

⁹⁸⁹ Per l’apparato decorativo del primo ordine della facciata del duomo cfr. CALDERONI MASETTI 1992; MILONE 1995; MILONE 2002. Si aggiungano a questi anche i plutei della recinzione presbiteriale del Duomo attribuiti alla taglia di Guglielmo (1158-1162 ca.) e oggi al Museo dell’Opera del Duomo, per cui già Baracchini e Caleca (1995) ipotizzavano il lavoro di una maestranza araba proveniente da Cordoba.

⁹⁹⁰ L’ipotesi già paventata da Barachini e Caleca (1995), viene poi riproposta da Tigler (2021, 228-229) che identificherebbe il capo di una bottega araba operante in facciata in quel Riccio che firma il contratto di collaborazione con l’Opera di Santa Maria nel 1165, insieme a Guglielmo. Per il documento del contratto, vedi CALDERONI MASETTI 2001.

⁹⁹¹ Cfr. BELCARI 2006.

di Rainaldo, così come i due leoni di Guido e Bonfilio, trovano riscontro stilistico e iconografico in prototipi del vicino ed estremo Oriente e nella metallistica islamica; si è già visto inoltre come le tarsie marmoree e il sostrato decorativo buschetiano mantenuto da Rainaldo, si possa collocare in un linguaggio artistico pan-mediterraneo.

4. Un linguaggio popolare inclusivo e la lettura imperialista

La scelta di includere nella fabbrica del Duomo manufatti di fattura araba quali il grifo bronzo, il capitello di al-Fath e il portale ligneo è stata spesso letta come un’ostentazione della supremazia della cristianità sull’islam; l’esposizione dei cosiddetti ‘trofei’ è stata quindi interpretata come un episodio di fiera cristianizzazione forzata di questi oggetti e come parte di un progetto imperialista evocativo della gloria romana. Similmente, anche il reimpiego di oggetti d’arte e frammenti architettonici provenienti da contesti cristiani all’interno di spazi dedicati al culto musulmano sono stati per lungo tempo letti come metafora della vittoria musulmana sui latini; di recente questa narrativa è stata messa in discussione propendendo per la tesi secondo cui il ‘riciclo’ di elementi decorativi etnograficamente allogenici possa essere motivato da un semplice apprezzamento estetico⁹⁹².

Tornando al caso pisano, già Peroni notava che la letteratura aveva guardato in modo miope al fenomeno del reimpiego a Pisa, ignorando la presenza di oggetti altomedievali⁹⁹³, etruschi, nonché islamici, a fianco dei tanto esaltati resti provenienti dai siti romani di Ostia e di Roma:

In tal modo sembra che il concetto di “romanitas pisana”, pur restando di intatto interesse, deve essere in qualche modo sfumato, che è come dire arricchito.⁹⁹⁴

Accanto agli *spolia* romani della taglia di Buscheto e alle evocazioni classiche delle iscrizioni e dei capitelli corinzi sulla facciata di Rainaldo, occorre notare che sui paramenti trovano spazio anche imitazioni stilistiche dei manufatti serici, sistemi murari e tecniche decorative ad intarsio allogene, bacini policromi di fattura e decorazione islamica e un diffuso geometrismo aniconico [fig. 144]; se considerati in questa cornice,

⁹⁹² GUIDETTI 2021, 64-65. Per un caso studio cfr. FLOOD 2009.

⁹⁹³ I frammenti altomedievali sono in effetti arrivati tardivamente nella letteratura sul Duomo e sono stati completamente ignorati nei resoconti dei viaggiatori. Solo di recente è stato redatto un *corpus* di questi *spolia*, vedi BELCARI 2011.

⁹⁹⁴ PERONI 1996, 206.

gli stessi oggetti di sicura fattura araba non appaiono più come dei corpi estranei forzatamente costretti in un contesto cristiano, ma come parte di un programma decorativo fatto di molteplici riferimenti all'arte islamica.

Il caso più studiato è quello del grifo bronzo⁹⁹⁵ [fig. 145], considerato come parte del bottino di guerra dell'impresa anti-saracena del 1118 nelle isole Baleari e quindi come un caso di ‘appropriazione’ da parte dei pisani. L’appropriazione ha un connotato negativo intrinseco, dovuto alla rottura violenta e forzata a cui è costretto l’oggetto rispetto ad un contesto di origine di cui si vogliono cancellare le tracce; al contrario, quando il significato primario dell’oggetto è ancora leggibile, nonostante il nuovo contesto in cui è allocato e il significato secondario di cui viene investito, allora si può parlare di ‘riuso’⁹⁹⁶. Il riuso ha un connotato positivo, poiché presuppone che all’oggetto venga data nuova vita, senza negare il contesto di nascita. Questa sfumatura intermedia tra il trofeo (ovvero l’appropriazione) e il dono (ovvero un’adozione non traumatica)⁹⁹⁷, non è stata esplorata dalla critica, se non per il caso dei bacini ceramici. In ultima analisi i bacini sarebbero da considerarsi come oggetti di scambio o di acquisto⁹⁹⁸ e la scelta di includerli nell’apparato decorativo del contesto urbano pisano troverebbe motivazione sia in una scelta di gusto, sia nella volontà di celebrare il primato marittimo e commerciale pisano nel Mediterraneo⁹⁹⁹. La volontà di esporre un oggetto importato nasce sulla base del valore che viene dato all’oggetto e che è calibrato in base alla lontananza del luogo di provenienza, ai suoi connotati artistici e alla capacità di adattamento all’interno del contesto cristiano¹⁰⁰⁰; le ceramiche inventiate soddisfano questi presupposti e, rispetto ai tessuti serici, hanno il vantaggio di essere estremamente accessibili da un punto di vista economico. Nonostante i bacini ceramici siano un buon indicatore della volontà di riuso di oggetti islamici nella Pisa di XI e XII secolo, la critica non ha ad oggi contemplato la possibilità di estendere il concetto di riuso a tutti gli oggetti di accertata provenienza dal mondo arabo; questa visione implicherebbe la convivenza di più stratificazioni

⁹⁹⁵ Cfr. da ultimo CONTADINI 2018.

⁹⁹⁶ Sulla distinzione tra appropriazione e riuso, vedi BRILLIANT – KINNEY 2011, 1-9.

⁹⁹⁷ Calderoni Masetti (2019) propende per il trofeo, mentre Tigler (2021) per il dono o lo scambio.

⁹⁹⁸ Cfr. in particolare ABULAFIA 1987; MATHEWS 2022.

⁹⁹⁹ Per gli altri significati che sono stati attribuiti all’esposizione dei bacini islamici, vedi MATHEWS 2022, 464-465.

¹⁰⁰⁰ Per un’analisi dei valori di cui erano portatori i tessuti serici nella Toscana di XI-XIII secolo, vedi Rosati in DEL PUNTA – ROSATI 2017, 132-135.

semantiche, quella del contesto di origine e quella del contesto di arrivo, e di conseguenza renderebbe l'apparato decorativo capace di comunicare sia ai cristiani che ai musulmani.

Se il testo latino delle epigrafi evoca il mondo classico e celebra le campagne anti-saracene, il linguaggio visivo si ibrida per parlare un linguaggio comprensibile a arabi, greci e pisani; così come ad Ani, anche sulle mura di Pisa la scrittura è espressione di potere e in quanto tale parla esclusivamente il latino, anche quando, come nel caso della lastra degli unicorni, è accostato a manufatti che trovano confronti tecnico-stilistici nel mondo arabo e bizantino.

Come notato da Abulafia, le novità apportate dalla critica odierna sono dettate da un nuovo interesse per ‘la diversità’¹⁰⁰¹, che ha oggi un valore positivo e stimola nuove prospettive di ricerca; nel caso pisano sembra che questa controtendenza nasca come diretta risposta ad una tradizione forse troppo affezionata alla *romanitas pisana* e al concetto di ‘romanico’ e incapace di trovare perfetta coerenza tra quest’ultimo e quell’*arabitas*, già notata da tempo. Per conciliare questi due aspetti, propongo di considerarne un terzo, tanto approfondito da un punto di vista storico quanto trascurato da un punto di vista storico-artistico: il rapporto tra la riforma della Chiesa di XI e XII secolo e l’architettura romanica pisana.

Il primo romanico lucchese era stato ligio alla riforma rispettando il dettame di austerrità, aniconismo ed evocazione dell’antico di cui la chiesa di Sant’Alessandro fornisce una perfetta esemplificazione; le evocazioni orientali, la policromia e il riuso di oggetti di fattura araba che abbiamo visto in opera a Pisa sembrano essere invece di difficile collocazione all’interno del dettame riformista dove la cifra stilistico architettonica è il rapporto con l’antico e la sobrietà sensoriale e materiale¹⁰⁰². Nell’*Apologia* di Bernardo di Chiaravalle è chiaro come con l’idea di ‘eccesso’ si intenda la prosperità materiale, che presuppone un dispendio economico che mal si accorda con i principi di austerrità della Chiesa e che comporta una saturazione sensoriale del luogo sacro, luogo dedito alla contemplazione e non al vizio della distrazione¹⁰⁰³. Le maestranze

¹⁰⁰¹ ABULAFIA 2022, 30.

¹⁰⁰² Quintavalle (2010) sostiene e argomenta che lo stile della Riforma è il romanico, e viceversa; lo studioso distingue inoltre tra una scultura architettonica riformista del nord Italia che prosegue l’intento didascalico delle pitture e delle miniature e i programmi decorativi delle chiese del centro e sud Italia che durante la stagione della Riforma adottano invece dei programmi decorativi aniconici.

¹⁰⁰³ RUDOLPH 1990.

pisane non rinunciano al decorativismo e alla policromia e sembrano quasi aggirare il rischio di eccessiva materialità e di eccesso sensoriale attraverso l’espiediente della ‘transmaterialità’¹⁰⁰⁴. La pietra calcarea e il marmo, attraverso una messa in posa ragionata, imitano i lussuosi tessuti serici e ne evocano il decorativismo; la lucentezza della pietra levigata, gli effetti cromatici delle tarsie e i giochi chiaroscurali creati dalle gradonature e dalle arcate cieche riproducono metaforicamente gli effetti di puro decorativismo dei tessuti. Il lusso del tessuto non è ostentato ma è solo evocato e le ceramiche da mensa inventariate si adattano perfettamente sia alle esigenze decorative senza contrapporsi alla regola, poiché la povertà del materiale ceramico non poteva compromettere la credibilità della missione caritatevole della chiesa¹⁰⁰⁵. Inoltre, la decorazione aniconica del romanico pisano non dava adito a distrazioni¹⁰⁰⁶, mentre i bestiari, i caratteri cufici e le decorazioni vegetali dei bacini, né entravano in conflitto con l’iconografia cristiana, né potevano essere motivo di curiosità alimentando il vizio della distrazione, perché posti in posizioni così elevate da rendere le decorazioni indecifrabili se osservate dal piano di calpestio. Attraverso una visione d’insieme dell’architettura delle pievi minori pisane e dell’architettura corsa e sarda, si indovina la cifra del linguaggio buschetiano scelto per essere replicato sulle mura pubbliche così da rendere esplicita la dipendenza politica da Pisa: l’arcata cieca, la losanga, la policromia, nonché gli *spolia* e i bacini. La peculiarità del contesto culturale pisano sembra consentire lo sviluppo di uno stile che concilia la tradizione artistica araba e bizantina, l’evocazione del classico e la regola gregoriana. Il processo di transmaterialità dalla seta alla pietra e l’incommensurabilità degli oggetti importati da un contesto islamico a uno cristiano, consentono di soddisfare le esigenze creative dell’architetto, di assecondare il dettame riformista, di stabilire una cifra stilistica immediatamente riconoscibile e replicabile, e di far dialogare il contesto politico e sociale contemporaneo con l’antico. L’apparente inconciliabilità tra gli orientalismi e la romanità sembra aver limitato la possibilità di

¹⁰⁰⁴ WOLF 2016, 105.

¹⁰⁰⁵ È interessante notare che nella tradizione popolare si è tramandato il credo secondo cui i bacini potevano simboleggiare anche il luogo in cui veniva dato cibo ai poveri e ai pellegrini (HOBART 2006, 50); nella sua dimensione popolare questa interpretazione confermerebbe la risposta positiva del fedele alla scelta di utilizzare le ceramiche da mensa per decorare le chiese, poiché letto come esplicito rimando alla missione caritatevole della Chiesa. Sul contrasto tra l’opulenza artistica della Chiesa e la sua missione caritatevole nel dibattito riformista, vedi RUDOLPH 1990, 80-103.

¹⁰⁰⁶ Per un’analisi della curiosità come peccato e l’arte come distrazione per la vita monastica, vedi RUDOLPH 1990, 104-124.

esplorare narrative diverse da quelle del trionfo sul mondo arabo della Pisa *altera Roma*, mentre l'odierna ‘moda’ di una concezione positiva della diversità è utile per vedere il dispiegarsi di un linguaggio visivo poli-icona sulle mura pubbliche delle chiese pisane.

In una visione postcoloniale della storia dell’arte, se è ancora possibile accettare il concetto di ‘romanità’, di certo esso non può essere antitetico a quello di ‘mediterraneità’.

III. I risultati del comparativismo

Alla domanda sul come la storia dell’arte può essere fatta in termini globali, una delle risposte più convincenti che emerge dal testo di Elkins è la condivisione di metodologie:

The subject matter of a monograph written in one country will be of immediate interest elsewhere, but that the *methods*, the *form* of the text, and the *questions* it raises may well be important for scholars in very different places. I don’t think the subjects of art history need to be shared [...] But I do think that it is important to share the methods of art history.¹⁰⁰⁷

Alla base delle argomentazioni dei due casi studio presi in esame c’è una condivisione di metodologie.

L’analisi iconografica e iconologica delle superfici delle chiese di XI e XII secolo in Italia è un esercizio richiesto alla critica, tanto per poter riscostruire la *ratio* del committente e delle maestranze nella realizzazione di determinati schemi decorativi, quanto per tentare di indovinare il processo di lettura del risultato finale da parte del pubblico destinatario. Le superfici murarie calate all’interno della cornice storica dell’XI e XII secolo hanno trovato in questa metodologia uno strumento di lettura insostituibile che consente di analizzare l’immagine alla stregua di una fonte scritta.

Che cosa è stata in effetti la Riforma nell’arte? Un momento in cui la ripresa di programmi e schemi iconografici antichi divenne mirata, in funzione di una ideologia che si esprimeva nel presente. È anche il momento in cui, per rispondere ad alcune situazioni di crisi, degli sforzi di riflessione mirati permisero di adattare il vocabolario dell’iconografia alle esigenze di un insegnamento più efficace su delle questioni precise.¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁷ ELKINS 2007, 21.

¹⁰⁰⁸ TOUBERT 2001, 14.

Al contrario, la pratica di leggere le mura e di interrogarsi sulle necessità comunicative del committente e sulle possibilità ricettive del lettore non è così radicata nel panorama di studi sull’architettura armena e il trasferimento di quest’interrogativo dal caso romanico a quello bagratide ha consentito di considerare, accanto all’analisi compositiva, uno studio iconologico del bestiario che si dispiega sulle mura e dell’arcata cieca, ornamento architettonico e quindi strumento di mediazione. Questi primi risultati ottenuti sembrano concordare con la storia della città e con il poliglottismo delle testimonianze epigrafiche nel restituire il ritratto di una comunità dove la differenza tra l’altro e l’autoctono nel linguaggio dello spazio pubblico è effimera. L’incontro-scontro tra cristianità monofisita, diofisita e culture islamiche nei linguaggi verbali e visivi di Ani consente di guardare con altri occhi anche alle mura di Pisa e di ipotizzare una convivenza di linguaggi sulle mura della cattedrale, che non preveda la sola ibridazione con il mondo bizantino, a sua volta cristiano, ma anche con quello arabo musulmano.

Le mura di Ani non sono più un tassello di un sistema tipologico ma sono messe a sistema insieme allo spettatore e al committente all’interno di uno specifico contesto sociopolitico; le mura di Pisa non sono più esclusivamente legate al contesto storico locale ma sono pensate come la superficie in cui si esprime la funzione mediatrice del confine osmotico marittimo.

Questo tentativo di livellamento del processo di osservazione delle due casistiche consente di mettere in evidenza le convergenze che riteniamo possano aver portato ad un simile utilizzo delle superfici pubbliche nei due contesti di riferimento:

In primo luogo, sia Ani che Pisa, nei rispettivi intervalli cronologici presi in esame, vivono una fase di accentramento del controllo politico e devono avvedersi da una costante minaccia di dispersione dello stesso. La volontà di accentramento di un potere che è secolare e spirituale consente l’utilizzo degli edifici chiesastici di prima fondazione per esprimere la presenza territoriale di questo potere. In entrambi i casi l’apparato decorativo media un messaggio politico che trova piena efficacia nella sua semplicità, riconoscibilità e riproducibilità.

In secondo luogo, in entrambe le città l’attività commerciale e quella militare coesistono e hanno un ruolo fondamentale nella creazione di corridoi di mediazione tra culture. Tale mediazione sulle superfici pubbliche si esprime tramite un linguaggio poli-icona, che si realizza tramite processi di intermaterialità, intermedialità e transculturalità.

Alcune delle culture visive da cui si attinge sono le medesime: cristiana diofisita (bizantina ma anche georgiana), musulmana (selgiuchide, magrebina, andalusa) e greco-romana.

Un ulteriore punto di convergenza sono le limitazioni imposte alle direzioni di ricerca dalla storiografia. In primo luogo, essendo stata considerata come una delle tappe di quel processo genealogico, consecutivo e monolitico che è – secondo parte della storiografia – l’architettura armena, lo stile dell’architettura di Ani non è stato studiato in relazione al variegato contesto culturale anatolico. La storia recente del sito, collocato geograficamente e politicamente su confini tesi, ne ha comportato una lettura che pare essere anacronistica nel suo carattere prettamente armeno. L’introduzione del concetto di ‘scuola’ per il caso di Ani e il tentativo di delineare una regola stilistica a cui risponderebbe l’edilizia commissionata dalla famiglia regnante armena ne ha incentivato l’isolamento rispetto soprattutto alle pratiche costruttive e decorative georgiana e selgiuchide, a loro volta parte integrante del contesto anatolico. In secondo luogo, lo stile cosiddetto ‘romanico pisano’ ha dovuto rispondere a delle precise aspettative storiografiche riguardo la rievocazione della tradizione classica, la volontà di presentarsi quale contraltare di Roma e espressione della missione crociata nel Mediterraneo occidentale. Tali aspettative hanno condizionato l’osservazione delle mura di cui è stato in parte ignorato il processo di assimilazione di impulsi stilistici sicuramente mediati dai rapporti marittimi militari e commerciali.

Entrambe le problematiche ci conducono alla questione della ricezione del classico, solo superficialmente studiato nel caso di Ani e sopravvalutato nel caso di Pisa, nonché al problema della ricezione dei rapporti con l’estetica islamica, in entrambi i casi quasi rifiutato dalla storiografia.

Conclusioni

Il paesaggio storico armeno è stato spesso presentato dai viaggiatori europei sotto le false spoglie di un'appendice della penisola italiana dislocata nel Caucaso meridionale; questo ritratto di un'Armenia, nel suo profilo paesaggistico e monumentale, ‘familiare’ ha senz’altro condizionato la letteratura scientifica che tra fine Ottocento e inizio Novecento si è per la prima volta occupata del patrimonio armeno. A partire da Strzygowski e Rivoira, le prime fotografie dell’architettura armena circolanti in Europa sono state proposte in rapporto speculare con quelle delle chiese pisane, traducendo in un linguaggio figurativo analitico quella sintesi tra i due stili architettonici rappresentata nelle litografie di Texier¹⁰⁰⁹. I testi che accompagnano le immagini fotografiche partecipano a questo accostamento, cucendo rapporti storico-geografici tra gli alzati e teorizzando geografie deterministiche basate su un rapporto di comparazione. Il comparativismo si rivela essere infatti l’unico strumento utile ad introdurre l’architettura armena in un sistema del sapere già marcataamente segnato dalla bipartizione Oriente e Occidente; entro questo rigido inquadramento bipolare, l’Oriente cristiano e musulmano gioca il ruolo di antagonista nei confronti di un Occidente integro e superiore nella sua *romanità*. Le molte “non innocenti antinomie”¹⁰¹⁰, che fratturano la conoscenza dell’architettura e dell’arte medievale durante i primi decenni del Novecento, sono frutto di una concezione genealogica della storia, di una visione nomotetica delle geografie dell’arte, di un preconcetto rapporto gerarchico tra le culture nazionali e infine di un approccio egemonico e colonialista, che l’Europa esercita sia sul piano politico che gnoseologico. Avendo goduto di vari decenni di radicamento, tali strutture sono complesse da identificare e decostruire; ciascuno studio di natura storiografica partecipa ad uno stesso lento e complesso processo di decostruzione.

L’analisi dei due differenti approcci adottati nella seconda metà del Novecento dagli studiosi italiani attivi tra Roma e Milano, che è stata condotta nella prima parte del presente lavoro, ha consentito, non solo di verificare il segno che questo determinismo primonovecentesco ha lasciato sulla fondamentale storia dell’architettura armena scritta in Italia tra gli anni Sessanta e Ottanta, ma anche di mettere in evidenza le nuove strutture

¹⁰⁰⁹ TEXIER 1842, pl. 17-20, 25-28.

¹⁰¹⁰ Wharton definisce le opposizioni «not innocent, natural and value-free but, rather, political, ideological, value-laden.» (1995, 3).

imposte dalle stratificazioni socio-politiche in questi stessi anni. Il materiale bibliografico edito durante questa parentesi cronologica in Italia è ancor oggi di fondamentale importanza per lo studio del patrimonio monumentale armeno, perciò la collocazione entro un preciso quadro critico, che nel caso di Cuneo tende al modello sovietico e nel caso di Alpago Novello inaugura una ‘geostoria’ *ante litteram*, è di fondamentale importanza per la prosecuzione di quel processo di scardinamento di un latente determinismo di fondo.

Ognqualvolta è stata inserita nel discorso storico-artistico della critica italiana, l’architettura armena ha subito dislocazioni teoretiche pensate in funzione dei rapporti avuti con l’architettura ‘italiana’ – con cui la storiografia ha inteso l’architettura dalla Roma antica al Rinascimento, passando per il romanico – e quella bizantina; lo slittamento repentino delle relazioni tra questi tre poli è spesso motivato da specifiche contingenze storico-politiche, che la critica ha nascosto dietro a strutture comparative deterministiche. Nella fattispecie, lo schema epistemologico comparativo che è stato adottato per stabilire e perpetrare il rapporto tra l’architettura armena e il romanico toscano è quello basato sul concetto di ‘influenza’, anche detto del ‘contagio’¹⁰¹¹. Nel presente lavoro, con l’intento di procedere nel percorso di decostruzione di rapporti preconcetti tra le culture architettoniche coinvolte, l’approccio comparativo è stato mantenuto, prediligendo però una struttura che meglio si adatta alla lettura dei rapporti tra l’architettura medievale italiana e quella armena in un’ottica postcoloniale e il più possibile *global*: la ‘convergenza’, che è applicabile nel caso in cui oggetti distanti geograficamente assumono assetti stilistici simili, come risultante di analoghi processi storici.

Il comparativismo secondo Bloch è possibile, ed ha ragione di essere applicato, anche quando i due termini di paragone sono due fenomeni appartenenti a due società distinte, che si manifestano in spazi distanti e cronologie che non coincidono e che non possono essere spiegate né tramite un’origine comune, né per via di interscambi reciproci. Le premesse di questa casistica sono le stesse di quella sperimentata da Donabédian per studiare i rapporti tra l’architettura medievale armena e quelle georgiana e islamica, ovvero «une certaine similitude entre les faits observés et une certaine dissemblance entre

¹⁰¹¹ CROSSLEY 2008, 9; vedi *supra* nota 633.

les milieux où ils se sont produits»¹⁰¹², ma i risultati non sono sempre conciliatori: questa comparazione può finire per esaltare le profonde differenze, aprire delle nuove direzioni per le ricerche e mettere in evidenza caratteristiche dei rispettivi termini di paragone prima non intellegibili. L’architettura bagratide armena e il romanico pisano «au premier coup d’œil» presentano delle similitudini che le fonti storiche non aiutano a spiegare; questo primo tentativo di comparativismo qui sperimentato, che ha tenuto in considerazione l’intricata questione storiografica, a sua volta dipendente da complesse trame socio-politiche, e tramite cui si è tentato di superare l’approccio formalista e considerare la geostoria dei rispettivi *milieu*, apre nuove prospettive di ricerca, comparative e non.

L’histoire comparée, rendue plus aisée à connaître et à servir, animera de son esprit les études locales, sans lesquelles elle ne peut rien, mais qui, sans elle, n’aboutiraient à rien.¹⁰¹³

L’inserimento delle rispettive storie locali in questo schema comparativo ha in effetti portato l’attenzione su questioni ancora oggetto di dibattito per lo studio di ciascuno dei due siti.

La polarizzazione in termini nazionalistici dello studio del patrimonio culturale tra Anatolia e Caucaso meridionale rende complessa la fattibilità di un approccio transculturale anche in un sito storicamente multiculturale come quello di Ani. La critica storico-artistica di ciascuno degli stati coinvolti nella storia del sito tende a perseverare in una certa autoreferenzialità storiografica e a limitare il bagaglio visivo di riferimento a confini geografici antistorici; gli effetti di questo atteggiamento miope non si limitano alla sola costruzione di narrative superficiali e settarie, ma arrivano anche ad azioni traumatiche atte a falsare il dato materiale. D’altro canto, nel caso di Pisa, costrutti quali i concetti di *romanità* e di *italianità* sono talmente radicati nella storia del patrimonio medievale locale da ostacolare l’inserimento di un crocevia di culture, quale fu il porto pisano nel medioevo, all’interno di un sistema culturale e visivo più propriamente ‘mediterraneo’.

¹⁰¹² BLOCH 1928, 16; il riferimento è in particolare a DONABÉDIAN 2012; DONABÉDIAN 2016; DONABÉDIAN 2020.

¹⁰¹³ BLOCH 1928, 49.

In entrambi i casi la geopolitica contemporanea non aiuta né nel superamento degli attriti di confine tra Turchia, Armenia e Georgia, né nell'annullamento del rapporto di *syncrisis* tra culture arabe e quelle cristiane nel Mediterraneo; inoltre, la storia contemporanea rende particolarmente complessa l'astrazione dei casi di studio dalle dinamiche geopolitiche correnti. Al contrario, la condivisione di metodologie e di buone pratiche di ricerca in ambito storico-artistico può aiutare a superare le rispettive *impasse*. Lo scambio di metodologie a cui invita il metodo della storia dell'arte che si definisce *global*¹⁰¹⁴, ha consentito di dimostrare il potenziale di un approccio iconografico e iconologico – che quindi si concentra sul dato figurativo trascendendo dalle logiche nazionaliste – al caso di studio anatolico e di invitare a ricercare con occhio egualitario gli apporti derivanti da culture altre da quella cristiana in area pisana.

Tornando all'articolo di Bonardi citato in apertura, la studiosa nel 2014 vedeva come prospettiva in un futuro prossimo della disciplina lo studio delle colonie armene in Italia «fra storia sociale, urbanistica e architettura»¹⁰¹⁵, proseguendo su quella che sembrava essere l'unica rotta praticabile per uno studio storico-artistico che coinvolgesse queste due culture, ovvero l'interscambio. Il *cultural turn* che si è tentato di applicare in questa sede ha portato la ricerca lontano dallo studio storico di Zekian sulle colonie armene in Italia, ma ha forse aperto delle trame di ricerca nuove e diverse rispetto a quell'unica prospettata da Bonardi. Trattando il rapporto tra le due culture architettoniche come un caso di convergenza, non è stata formulata alcuna risposta definitiva al quesito sui rapporti tra architettura armena e italiana tra X e XII secolo, ma ne sono sorte di nuove.

Lo stesso Bloch ammoniva riguardo la complessità di questo approccio comparativo, che non darà dei risultati definitivi riguardo la questione comparativa in sé, ma che al contrario può aprire nuovi interrogativi relativi ai rispettivi casi studio. Se non si può affermare di aver dimostrato che le contingenze storiche che hanno caratterizzato l'evolversi in termini storico-artistici dei siti medievali di Ani e Pisa, e le stratificazioni culturali accumulate nel tempo tramite incontri e scontri, abbiano effettivamente potuto condurre la società pisana e la famiglia regnante armena ad un simile utilizzo delle superfici pubbliche per comunicare il proprio messaggio di potere, d'altra parte il comparativismo ha fatto emergere questioni storico-artistiche e storiografiche che

¹⁰¹⁴ ELKINS 2007, 21; vedi *supra* p. 249.

¹⁰¹⁵ BONARDI 2014, 25.

attendono di essere risolte, applicando nuove strategie di osservazione delle superfici murarie.

La via da percorrere sembra essere quella già segnata da Alpago Novello che relativizzava ciascuna cultura, tanto da proporre il confronto tra le case torre dello Svaneti, del Mani, dello Yemen e quelle delle città del centro Italia¹⁰¹⁶; d'altronde, come nota Elsner, è nella natura stessa di questo nuovo comparativismo creare dissonanze inaspettate:

Relativism, locked in dialectic with its cousin exceptionalism, is the flip of comparativism. Each necessarily define the other. Together, they constitute a dynamic whole – the constant oscillation between different and the equivalent that drives discipline. Therefore, it makes sense that a radical relativism necessarily proceeds from and is fundamental for the radical comparativism suggested [...] Comparativism is radical when it offers the possibility of equivalence without the guarantee of commensurability. Dissonance and cacophony are necessary aspects of this new kind of comparativism.¹⁰¹⁷

L'impossibilità di trovare una perfetta equivalenza tra i due termini di paragone e di rispondere con un punto fermo al quesito posto in apertura alla terza parte del presente lavoro, sembra quindi far parte del processo previsto nell'applicare questa metodologia comparativa, che ha il merito però di aver proiettato il sito di Ani in un ancora non ben definito contesto storico-artistico ‘anatolico’ e la Pisa medievale in quello ‘mediterraneo’ di altrettanto difficile definizione, entrambi sovrnazionali. Questa scansione in ambienti e non più in nazioni è in effetti ciò che già proponeva Alpago Novello per ovviare a dei limiti che sono autoimposti e che non consentono di fare piena chiarezza su società che erano ben lontane da quelle attuali; che i tempi siano maturi per questa controtendenza è testimoniato dai recenti tentativi di esplorazione del contesto anatolico come tale e di rilettura dei confini marittimi come spazio liquido di interazione. Nonostante le dissonanze e le cacofonie, il presente lavoro è maturato e prevede di dare un contributo proprio a questi concetti teorici e geografici, che si scontrano con le rigide frammentazioni tassonomiche di natura idiografica.

¹⁰¹⁶ ALPAGO NOVELLO 1996b, 915.

¹⁰¹⁷ ELSNER 2017, 2.

Conclusions

Le paysage historique arménien a souvent été présenté par les voyageurs européens sous l'aspect fallacieux d'un appendice de la péninsule italienne situé dans le Caucase du Sud ; ce portrait d'une Arménie "familière", dans son paysage et son profil monumental, a sans doute conditionné la littérature savante qui s'est d'abord intéressée au patrimoine arménien à la fin du 19e et au début du 20e siècle. À partir de Strzygowski et Rivoira, les premières photographies d'architecture arménienne circulant en Europe ont été proposées dans une relation spéculaire avec celles des églises de Pise, traduisant dans un langage figuratif analytique la synthèse entre les deux styles architecturaux représentés dans les lithographies de Texier^{MXVIII}. Les textes accompagnant les images photographiques en tissant des relations historico-géographiques entre les élévations et en théorisant des géographies déterministes basées sur une relation comparative, participent à cette juxtaposition. En effet, le comparatisme s'avère être le seul outil utile pour introduire l'architecture arménienne dans un système de connaissance déjà marqué par la bipartition Orient-Occident ; dans ce cadrage bipolaire rigide, l'Orient chrétien et musulman joue le rôle d'antagoniste face à un Occident intact et supérieur dans sa *romanità*. Les « non innocent oppositions »^{MXIX}, qui ont fracturé la connaissance de l'architecture et de l'art médiévaux au cours des premières décennies du XXe siècle, sont le résultat d'une conception généalogique de l'histoire, d'une vision nomothétique des géographies de l'art, d'une relation hiérarchique préconçue entre les cultures nationales et, enfin, d'une approche hégémonique et colonialiste, que l'Europe exerce tant sur le plan politique que gnoséologique. Ayant bénéficié de plusieurs décennies d'enracinement, ces structures sont complexes à identifier et à déconstruire ; chaque étude de nature historiographique participe au même processus lent et complexe de déconstruction.

L'analyse des deux approches différentes adoptées dans la seconde moitié du 20e siècle par les chercheurs italiens travaillant entre Rome et Milan, réalisée dans la première partie de cet article, a permis non seulement de vérifier la marque que ce déterminisme du début du 20e siècle a laissée sur l'histoire fondamentale de l'architecture arménienne

^{MXVIII} TEXIER 1842, pl. 17-20, 25-28.

^{MXIX} Selon Wharton les oppositions sont «not innocent, natural and value-free but, rather, political, ideological, value-laden.» (1955,3).

écrite en Italie entre les années 1960 et 1980, mais aussi de mettre en évidence les nouvelles structures imposées par les stratifications sociopolitiques de ces mêmes années. Le matériel bibliographique publié pendant cette parenthèse chronologique en Italie reste d'une importance fondamentale pour l'étude du patrimoine monumental arménien, de sorte que son insertion dans un cadre critique précis, qui dans le cas de Cuneo tend vers le modèle soviétique et dans le cas d'Alpago Novello inaugure une "géohistoire" *ante litteram*, est d'une importance fondamentale pour la poursuite de ce processus de déblocage d'un déterminisme latent sous-jacent.

Chaque fois qu'elle a été incluse dans le discours historico-artistique de la critique italienne, l'architecture arménienne a subi des dislocations théoriques conçues en fonction de sa relation avec l'architecture "italienne" - par laquelle l'historiographie a entendu l'architecture de la Rome antique à la Renaissance, en passant par l'architecture romane - et l'architecture byzantine. Le changement soudain des relations entre ces trois pôles est souvent motivé par des contingences historico-politiques spécifiques, que la critique a dissimulées derrière des structures comparatives déterministes. Dans ce cas, le schéma épistémologique comparatif qui a été adopté pour établir et perpétuer la relation entre l'architecture arménienne et le roman toscan est celui basé sur le concept d'"influence", également appelé "contagion". Dans le présent travail, dans l'intention de poursuivre sur la voie de la déconstruction des relations préconçues entre les cultures architecturales concernées, l'approche comparative a été maintenue, en privilégiant toutefois une structure plus adaptée à la lecture des relations entre l'architecture médiévale italienne et arménienne dans une perspective postcoloniale et aussi *global* que possible : la "convergence", qui s'applique dans le cas où des objets géographiquement éloignés adoptent des dispositions stylistiques similaires, comme résultat de processus historiques similaires.

Le comparatisme selon Bloch est possible, et a raison d'être appliqué, même lorsque les deux termes de comparaison sont deux phénomènes appartenant à deux sociétés distinctes, qui se manifestent dans des espaces et des chronologies éloignés qui ne coïncident pas et ne peuvent s'expliquer ni par une origine commune ni par des échanges mutuels. Les prémisses de cette casuistique sont les mêmes que celles utilisées par Donabédian pour étudier les relations entre l'architecture médiévale arménienne et l'architecture géorgienne et islamique, à savoir « une certaine similitude entre les faits

observés et une certaine dissemblance entre les milieux où ils se sont produits»^{MXX}, mais les résultats ne sont pas toujours conciliants : cette comparaison peut finir par exalter des différences profondes, ouvrir des nouvelles directions de recherche et mettre en évidence certaines caractéristiques des termes de comparaison respectifs qui étaient auparavant inintelligibles. L'architecture arménienne bagratide et le roman pisan « au premier coup d'œil » présentent des similitudes que les sources historiques ne permettent pas d'expliquer ; cette première tentative de comparatisme expérimentée ici, qui a tenu compte de la complexité de la question historiographique, elle-même dépendante de trames sociopolitiques complexes, et par laquelle on a tenté de dépasser l'approche formaliste et de considérer la géohistoire des milieux respectifs, ouvre des nouvelles perspectives de recherche, comparatives ou non.

L'histoire comparée, rendue plus aisée à connaître et à servir, animera de son esprit les études locales, sans lesquelles elle ne peut rien, mais qui, sans elle, n'aboutiraient à rien.^{MXXI}

L'inclusion des histoires locales respectives dans ce schéma comparatif a en effet attiré l'attention sur des questions encore en débat pour l'étude de chacun des deux sites.

La polarisation en termes nationalistes de l'étude du patrimoine culturel entre l'Anatolie et le Caucase du Sud rend complexe la faisabilité d'une approche interculturelle même sur un site historiquement multiculturel comme Ani. La critique historico-artistique de chacun des États impliqués dans l'histoire du site tend à persister dans une certaine autoréférentialité historiographique et à limiter le bagage visuel de référence à des frontières géographiques antihistoriques ; les effets de cette attitude à courte vue ne se limitent pas à la construction de récits superficiels et sectaires, mais atteignent aussi des actions traumatiques qui déforment le donné matériel. En revanche, dans le cas de Pise, des constructions telles que les concepts de *romanità* et *d'italianità* sont si profondément ancrées dans l'histoire du patrimoine médiéval local qu'elles empêchent l'insertion d'un carrefour de cultures, comme l'était le port pisan au Moyen Âge, dans un système culturel et visuel plus proprement méditerranéen.

Dans les deux cas, la géopolitique contemporaine n'aide ni à surmonter les frictions frontalières entre la Turquie, l'Arménie et la Géorgie, ni à défaire la relation de *syncrisis* entre les cultures arabe et chrétienne en Méditerranée. De plus, l'histoire

^{MXX} BLOCH 1928, 16; la référence est en particulier à DONABEDIAN 2012; DONABEDIAN 2016.

^{MXXI} BLOCH 1928, 49.

contemporaine rend l'abstraction des études de cas de la dynamique géopolitique actuelle particulièrement complexe. Au contraire, le partage des méthodologies et des bonnes pratiques de recherche dans le domaine de l'histoire de l'art peut aider à surmonter les impasses respectives. L'échange de méthodologies auxquelles invite la méthode de l'histoire de l'art qui se définit comme *global*^{MXXII}, a permis de démontrer le potentiel d'une approche iconographique et iconologique - qui se concentre donc sur le donné figuratif, transcendant les logiques nationalistes - à l'étude de cas anatolienne et de nous inviter à rechercher d'un œil égalitaire les apports de cultures autres que la chrétienté dans la zone pisane.

Pour en revenir à l'article de Bonardi cité au début, en 2014 elle voyait comme une perspective dans le futur proche de la discipline l'étude des colonies arméniennes en Italie entre histoire sociale, urbanisme et architecture^{MXXIII}, en poursuivant ce qui semblait être la seule voie viable pour une étude d'histoire de l'art impliquant ces deux cultures, à savoir l'échange. Le tournant culturel qui a été tenté ici a éloigné la recherche de l'étude historique de Zekian sur les colonies arméniennes en Italie, mais a peut-être ouvert de nouveaux et différents terrains de recherche par rapport à celui envisagé par Bonardi. En traitant la relation entre les deux cultures architecturales comme un cas de convergence, aucune réponse définitive à la question de la relation entre l'architecture arménienne et italienne entre les 10e et 12e siècles n'a été formulée, mais de nouvelles réponses sont apparues.

Bloch lui-même a mis en garde contre la complexité de cette approche comparative, qui ne donnera pas de résultats définitifs concernant la question comparative elle-même, mais qui, au contraire, peut ouvrir de nouvelles questions concernant les études de cas respectives. Si l'on ne peut pas prétendre avoir démontré que les contingences historiques, qui ont caractérisé l'évolution des sites médiévaux d'Ani et de Pise en termes d'histoire de l'art et les stratifications culturelles accumulées au fil du temps par les rencontres et les affrontements, auraient pu effectivement conduire la société pisane et la famille régnante arménienne à une utilisation similaire des surfaces publiques pour communiquer leur message de pouvoir, en revanche, le comparatisme a

^{MXXII} ELKINS 2007, 21; voir *supra* p. 249.

^{MXXIII} BONARDI 2014, 25.

mis en lumière des questions d'histoire de l'art et d'historiographie qui attendent d'être résolues par l'application de nouvelles stratégies d'observation des surfaces murales.

La voie à suivre semble être celle déjà tracée par Alpago Novello, qui relativisait chaque culture, jusqu'à proposer une comparaison entre les maisons-tours de Svaneti, Mani, Yémen et celles des villes de l'Italie centrale^{MXXIV}. D'ailleurs, comme le note Elsner, il est dans la nature même de ce nouveau comparatisme de créer des dissonances inattendues :

Relativism, locked in dialectic with its cousin exceptionalism, is the flip of comparativism. Each necessarily define the other. Together, they constitute a dynamic whole – the constant oscillation between different and the equivalent that drives discipline. Therefore, it makes sense that a radical relativism necessarily proceeds from and is fundamental for the radical comparativism suggested [...] Comparativism is radical when it offers the possibility of equivalence without the guarantee of commensurability. Dissonance and cacophony are necessary aspects of this new kind of comparativism.^{MXXV}

L'impossibilité de trouver une équivalence parfaite entre les deux termes de comparaison et d'apporter une réponse ferme à la question posée au début de la troisième partie de ce travail, semble donc faire partie du processus d'application de cette méthodologie comparative, qui a toutefois le mérite d'avoir projeté le site d'Ani dans un contexte historico-artistique "anatolien" encore indéfini et la Pise médiévale dans un contexte "méditerranéen" tout aussi difficile à définir, tous deux supranationaux. Ce balayage en milieux et non plus en nations est en fait ce qu'Alpago Novello proposait déjà afin d'éviter les limitations auto-imposées qui ne permettent pas de faire toute la lumière sur des sociétés très éloignées de celles d'aujourd'hui ; que le temps soit venu pour cette contre-tendance est attesté par les tentatives récentes d'explorer le contexte anatolien en tant que tel et de réinterpréter les frontières maritimes comme un espace liquide d'interaction. Malgré les dissonances et les cacophonies, le présent travail a mûri et prévoit d'apporter une contribution précisément à ces concepts théoriques et géographiques, qui se heurtent à des fragmentations taxonomiques rigides de nature idiographique.

^{MXXIV} ALPAGO NOVELLO 1996b, 915.

^{MXXV} ELSNER 2017, 2.

Bibliografia

- Abulafia, David. «Prologue: Pisa in Perspective». In *A companion to medieval Pisa*, a cura di Karen Rose Mathews, Silvia Orvietani Busch, e Stefano Bruni, 17–38. Leiden; Boston: Brill, 2022.
- . «The Pisan Bacini and the Medieval Mediterranean Economy: A Historian's Viewpoint». *Papers in Italian Archeology* 4, n. 4 (1987): 287–302.
- Açayöz, Vedat. *Ani'nin gizmli yüzü (The mysterious face of Ani)*. Kars: Kars Kültür ve Sanat Derneği, 2017.
- Agazzi, Michela. «Per una biografia di Sergio Bettini». In *L'opera di Sergio Bettini*, a cura di Michela Agazzi e Chiara Romanelli, 49–80. Venezia: Marsilio, 2011.
- Ajnalov, Dmitrij Vlas'evič. *Ellinističeskie osnovy vizantijskogo iskusstva (The Hellenistic origins of Byzantine art)*. Sankt-Peteburg: Tipografija I.N. Skorochodova, 1900.
- . *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*. A cura di Cyril A. Mango. Rutgers Byzantine Series. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1961.
- Akder, Feyza, e Irene Giviashvili, a c. di. *The Georgian Kingdom and Georgian Art. Cultural encounters in Anatolia in Medieval period (15 May 2014, Ankara)*. Istanbul: KOÇ University press, 2021.
- Aliprandi, Emanuele. *1915, cronaca di un genocidio: la tragedia degli armeni raccontata dai giornali italiani dell'epoca*. Vasto: & MyBook, 2009.
- Ališan, Lewond. *Širak: telagrut 'iwn patkerac 'uyc' (Shirak: topography illustration)*. Venetik, Surb Lazar, 1881.
- Allan, James W. *Islamic ceramics*. Oxford: Ashmolean Museum, 1991.
- . *Islamic metalwork. The nuhad es-said collection*. London: Wilson, 1982.
- . «Solar and Celestial Symbolism in Medieval Islamic Art». In *Image and Meaning in Islamic Art*, a cura di Robert Hillenbrand, 34–41. London: Altajir Trust, 2005.
- Allen, Jelisaveta S. «Sirapie Der Nersessian (b. 1896): Educator and Scholar in Byzantine and Armenian Art». In *Women as Interpreters of the Visual Arts: 1820-1979*, a cura di Claire Richter Sherman e Adele M. Holcomb, 329–356. Contributions in Women's Studies. Westport; London: Greenwood Press, 1981.
- . «Sirarpie Der Nersessian (1896-1989)». *Dumbarton Oaks Papers* 43 (1989): IX–XI.
- «*Alpaghian*». *Raccolta di scritti in onore di Adriano Alpago Novello in occasione del suo 70mo compleanno*. Napoli: Scriptaweb, 2005.
- Alpago Novello, Adriano. «Architettura e arte popolare nelle regioni caucasiche». In *Il Caucaso: cerniera fra culture dal Mediterraneo alla Persia (secoli IV-IX). Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 20-26 aprile 1995)*, 907–926. Spoleto: CISAM, 1996b.
- . «Autobiografia». In «*Alpaghian*». *Raccolta di scritti in onore di Adriano Alpago Novello in occasione del suo 70mo compleanno*. Napoli: Scriptaweb, 2005.

- _____, a c. di. *Castellavazzo. Un paese di pietra, la pietra di un paese*. Venezia; Vicenza: Giunta Regionale del Veneto; Neri Pozza, 1997.
- _____, a c. di. *Gli Armeni*. Milano: Jaka Book, 1986.
- _____. «Introduzione». In *Antologia critica 1. Fonti occidentali*, 1–11. Ricerca sull’architettura armena 4. Milano: Ares, 1972.
- _____. «Introduzione ai castelli e ai monasteri fortificati dell’Armenia sovietica». In *Pepragmena. VIII epistemonike synodos (Athenai, 25-29 aprilios 1968)*, 37–50. Athenai: Technikon Epimeleterion tes Hellades, 1971.
- _____. «La voce delle pietre». In *Castellavazzo. Un paese di pietra, la pietra di un paese*, a cura di Adriano Alpago Novello, 15–28. Venezia; Vicenza: Giunta Regionale del Veneto; Neri Pozza, 1997.
- _____. «L’ambiente naturale e l’ambiente costruito». In *Gli Armeni*, a cura di Adriano Alpago Novello, 11–45. Milano: Jaka Book, 1986b.
- _____. «L’architettura armena tra Oriente e Occidente». In *Gli Armeni*, a cura di Adriano Alpago Novello, 131–191. Milano: Jaka Book, 1986c.
- _____. «Nota autobiografica». *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore* 80, n. 340-341 (2009): 5–6.
- _____. «Premessa». In *Gli Armeni*, a cura di Adriano Alpago Novello, 7–10. Milano: Jaka Book, 1986a.
- _____. «Relazione introduttiva». In *Atti del primo simposio internazionale di arte armena (Bergamo, 28-30 giugno 1975)*, a cura di Giulio Ieni e Boghos Levon Zekian. Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, 1978.
- _____. «Ricordo di Armen Zarian: le ricerche sulla cultura armena del Centro di Studi e Documentazione della Cultura Armena di Milano tra gli anni 1965-1994». In *Ad limina Italiae. In viaggio per l’Italia con mercanti e monaci armeni*, a cura di Boghos Levon Zekian, 27–31. Eurasistica. Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasatici Università Ca’ Foscari di Venezia 37, 1996a.
- Alpago Novello, Adriano, Giulio Ieni, e Mowrad Hasrat’yan. *Amaghу Noravank’*. Documenti di Architettura Armena 14. Milano: Edizioni Ares, 1985.
- Alpago Novello, Adriano, e Alberto Pensa. «L’architettura armena e l’Italia». In *Gli Armeni in Italia (Venezia, Isola di San Lazzaro; Padova, Museo al Santo. 9 settembre 1990 - 20 gennaio 1991)*, a cura di Boghos Levon Zekian, 58–69. Roma: De Luca edizioni d’arte, 1990.
- Amiranašvili, Šalva. *Sak’art’velodan sxvadasxva dros gatanili samuzeumo ganžeuloba da misi dabruneba (Georgian Museum Tresures Taken away and Returned in Different times)*. Tbilisi: Saxelmcip’o Universit’et’i, 1968.
- Amirkhanian, Rouzanna. «Les éléments iconographiques de la cité céleste dans les tables de Canons des évangiles arméniens du haut et du bas moyen âge». *Mélanges Jean-Pierre Mahé* 18 (2014): 27–60.

- . «Les tables de canons arméniennes et le thème iconographique de la Jérusalem Céleste». *Revue des études arméniennes* 31 (2008): 181–232.
- Andaloro, Maria. «“Giudizio” sull’arte bizantina». In *Per Cesare Brandi*, a cura di Maria Andaloro e Michele Cordaro, 71–77. Roma: De Luca edizioni d’arte, 1986.
- Ani. Documenti di Architettra Armena* 12. Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, 1984.
- Arborio Mella, Edoardo. *Elementi di architettura lombarda*. Torino: Fratelli Bocca, 1885.
- Archinti, Luigi. *Degli stili nell’architettura. Il millennio dell’era volgare*. Vol. II. Milano: F. Vallardi, 1880.
- Architettura armena. IV – XVIII secolo (Galleria d’Arte Moderna di Torino, 16 aprile-16 maggio 1975)*. Torino: Ages Arti Grafiche, 1975.
- Architettura georgiana (Roma, Mercati Traianei, 12 giugno - 22 luglio 1979)*. Milano; Tbilisi: Facoltà di Architettura del Politecnico; Istituto di Storia dell’Arte della Georgia, 1979.
- Armando, Silvia. «Ugo Monneret de Villard et la découverte de l’Oriente entre Croce et Strzygowski». In *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*, a cura di Mercedes Volait, 361–392. Paris: Picard, 2013. <https://doi.org/10.4000/books.inha.4901>.
- Armeni Ariani*. Roma: Edizioni «HIM», 1939.
- Ashby, Thomas. «Roman Architecture and Its Principles of Construction under the Empire, with an Appendix on the Evolution of the Dome up to the Seventeenth Century by G. T. Rivoira and G. Mc. N. Rushforth». *The Journal of Roman Studies* 15 (1925): 124–125.
- Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell’Architettura: Perugia, 23 settembre 1948*. Atti del Congresso di Storia dell’Architettura, 1957.
- Aubert, Marcel. «Les ogives arméniennes, d’après un livre récent». *Bulletin monumental* 95 (1936): 215–221.
- Baader, Hannah, e Gerhard Wolf. «A sea-to-shore perspective. Littoral and liminal spaces of the medieval and early modern Mediterranean». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 56, n. 1 (2014): 3–15.
- Babayan, Frina. «Norahayan šinut’yun Dvini mijnaberdum (A newfound building in the Citadel of Dvin)». *Lraber hasarakakan gitut’yunneri (Bulletin of Social Sciences)* 3 (2018): 332–346.
- Bacci, Michele. «An Armenian pilgrim in Medieval Italy: cult and iconography of St. Davinus of Lucca». In *Armenian studies today and development perspectives. International Congress (Yerevan, September 15-20, 2003)*, 548–558. Yerevan: Yerevan State University, 2004.
- Bacci, Michele, Thomas Kaffenberger, e Manuela Studer-Karlen, a c. di. *Cultural Interactions in Medieval Georgia*. Scrinium Friburgense 41. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2018.
- Baer, Eva. *Islamic ornament*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.

- . *Metalwork in Medieval Islamic Art*. Albany: State University of New York Press, 1983.
- . «The Ruler in Cosmic Setting: A Note on Medieval Islamic Iconography». In *Essays in Islamic art and architecture in honor of Katharina Otto-Dorn*, a cura di Abbas Daneshvari, 13–19. Malibu: Undena, 1981.
- Baladian, Ani. «Fouilles et résurrection». In *Les douze capitales d'Arménie*, a cura di Patrick Donabédian e Claude Mutafian, 188–192. Paris; Marseille: Somogy éditions d'art; Maison arménienne de la Jeunesse et de la Culture, 2010.
- Balard, Michel. «Trade and Interactions with Outremer: The Pisans in the East from the Eleventh to the Fourteenth Century». In *A Companion to Medieval Pisa*, a cura di Karen Rose Mathews, Silvia Orvietani Busch, e Stefano Bruni, 296–318. Leiden; Boston: Brill, 2022.
- Baltrušaitis, Jurgis. *Art Sumérien, art Roman*. Paris: Leroux, 1934.
- . *Art Sumérien, art Roman*. Paris: Leroux, 1934.
- . *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*. Études d'art et d'archéologie. Paris: Leroux, 1929.
- . *Le Problème de l'ogive et l'Arménie*. Paris: Leroux, 1936.
- . *L'église cloisonnée en Orient et en Occident*. Paris: Les Éditions d'art et d'histoire, 1941.
- Banti, Ottavio. «Culture and Literature in Pisa from the Eighth to the Fourteenth Century». In *A Companion to Medieval Pisa*, a cura di Karen Rose Mathews, Silvia Orvietani Busch, e Stefano Bruni, 403–434. Leiden; Boston: Brill, 2022.
- . «I rapporti tra Pisa e gli stati islamici dell'Africa settentrionale tra l'XI e il XIV secolo». In *Le ceramiche medievali delle chiese di Pisa*, 9–26. Ospedaletto: Pacini Editore, 1983.
- . *Le epigrafi e le scritte obituarie del duomo di Pisa*. Ospedaletto: Pacini, 1996.
- . «Pisa e l'Islam». In *Arte islamica. Presenze di cultura islamica nella Toscana costiera*, 31–33. Pontedera: Bandecchi e Vivaldi, 1995.
- Baracchini, Clara. «I caratteri dell'architettura a Lucca tra il vescovato di Anselmo I e quello di Rangerio». In *Sant'Anselmo Vescovo di Lucca (1073–1086) nel quadro delle trasformazioni sociali e della riforma ecclesiastica*, a cura di Cinzio Violante, 311–329. Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1992.
- . «Sculture del XII secolo pertinenti al Duomo». In *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, 65–75. Milano: Amilcare Pizzi, 1986.
- Baracchini, Clara, e Antonio Caleca. «Presenze islamiche nell'Arte Pisana». In *Arte islamica. Presenze di cultura islamica nella Toscana costiera*, 51–82. Pontedera: Bandecchi e Vivaldi, 1995.
- Barbujani, Guido. *L'invenzione delle razze*. Milano: Bompiani, 2008.

- Bardi, Pier Maria. *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*. Roma: Tipografia Arte della Stampa, 1932.
- Barral i Altet, Xavier. «Adolfo Venturi, l'arte romanica e i nazionalismi del primo Novecento». In *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di Mario D'Onofrio, 133–140. Modena: Franco Cosimo Panini, 2008.
- . «Art roman et politique : Engagements et pratiques théoriques». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 17 (1986): 237–246.
- . *Contro l'arte romanica? saggio su un passato reinventato*. Milano: Jaca book, 2009.
- . «Prolusione. Bettini, Riegl e Focillon». In *L'opera di Sergio Bettini*, a cura di Michela Agazzi e Chiara Romanelli, 21–40. Venezia: Marsilio, 2011.
- . «Puig i Cadafalch : le premier art roman entre idéologie et politique». In *Medioevo: Arte Lombarda, Atti del Convegno internazionale di studi di Parma, 26-29 settembre 2001*, 33–41. Milano: Electa, 2004.
- Barthes, Roland. *La camera chiara*. Torino: Einaudi, 2003.
- Bartikian, Hratch. «L'énoikion à Byzance et dans la capitale des Bagratides, Ani, à l'époque de la domination byzantine (1045-1064)». *Revue des études arméniennes* 6 (1969): 283–298.
- Bartoccini, Renato. «L'Esposizione Internazionale d'Arte Bizantina a Parigi». *Felix Ravenna* XXXVIII, n. 2 (1931): 137–144.
- Basmadjian, Karapet J. «Les inscriptions arméniennes d'Ani». *Revue de l'Orient chrétien* 22 (1921–1920): 33.
- . «Les inscriptions arméniennes d'Ani de Bagnair et de Marmachen.» *Revue de l'Orient chrétien* 23, n. 16 (1923): 17–314.
- Bausi, Alessandro, Bruno Reudenbach, e Hanna Wimmer, a c. di. *Canones: the Art of Harmony*. Studies in Manuscript Cultures 18. Berlin; Boston: De Gruyter, 2020.
- Baxandall, Michael. «Excursus against influence». In *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*, 58–62. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Bayadyan, Hrach. «Soviet Armenian Identity and Cultural Representation». In *Representations on the Margins of Europe: Politics and Identities in the Baltic and South Caucasian States*, a cura di Darieva Tsypylma e Wolfgang Kaschuba, 198–212. Frankfurt; New York: Campus Verlag, 2007.
- Bedrosian, Robert, a c. di. *Matthew of Edessa's Chronicle*. Sources of the Armenian Tradition. New York: Long Branch, 2017.
- Belcari, Riccardo. «Elementi di arredo liturgico altomedievali da piazza dei miracoli». In *Archeologia in Piazza dei Miracoli. Gli scavi 2003-2009*, 527–550. Ghezzano: Felici Editore, 2011.
- . «La città oltre le mura. Pisa, Dalmazia e l'Oriente tra XI e XIII secolo.» *Hortus Artium Medievalium* 12 (2006): 193–206.

- Beledian, Grigor. *Haykakan futurizm (Armenian futurism)*. Erevan: Sargis Xač'enc', 2009.
- . «Kara-Darvish and Armenian Futurism». *International Yearbook of Futurism Studies* 4 (2014): 263–300. <https://doi.org/10.1515/futur-2014-0025>.
- Belli d'Elia, Pina. *Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo (Bari, Pinacoteca Provinciale, giugno-dicembre 1975)*. Bari: Edizioni Dedalo, 1975.
- . *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*. Milano: Electa, 1980.
- . «Tra memoria e progetto». In «Alpaghian». *Raccolta di scritti in onore di Adriano Alpago Novello in occasione del suo 70mo compleanno*. Napoli: Scriptaweb, 2005.
- Bellingeri, Giampiero. «Viaggiatori e viaggi veneti nelle Armenie, e narrazioni raccolte a Venezia». In *Il viaggio in Armenia dall'antichità ai giorni nostri*, a cura di Aldo Ferrari, Sona Haroutyunian, e Paolo Lucca, 23–38. *Eurasistica* 17. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2021.
- Bellini, Amedeo. «Carlo Perogalli: la tradizione del restauro nel pensiero di un architetto moderno». In *La fabbrica, la critica, la storia*, a cura di Graziella Colmuto Zanella, Flavio Conti, e Carlo Perogalli, 43–57. *Quaderni del Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura* 6. Milano: Guerini, 1993.
- Benassi, Laura. «Il Santo Sepolcro nell'area toscana». In *Le rotonde del Santo Sepolcro. Un itinerario europeo*, a cura di Piero Pierotti, Carlo Tosco, e Caterina Zannella, 111–120. Bari: Edipuglia, 2005.
- Berchem, Max von, Gertrude Lowthian Bell, e Josef Strzygowski. *Amida. Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmanes du Diyar-Bekr*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1910.
- Beridze, Vakhtang. *Mesto pamjatnikov Tao-Klardžeti v istotii gruzinskoj architektury (Place of monuments of Tao-Klarjeti in history of Georgian architecture)*. Tbilisi, 1981.
- Berkian, Ara. *Armenischer Wehrbau im Mittelalter*. Darmstadt: Selbstverlag, 1976.
- Bernabei, Franco. «Formazione e orientamenti critici di uno storico dell'arte di metà Novecento: Sergio Bettini». *Annali di critica d'arte* 7 (2011): 275–312, 515–516.
- Bernabò, Massimo. «Byzantium in 1930s Italy: from the Palace of Justice in Milan to Lucio Fontana». In *Byzanz und seine europäischen Nachbarn. Politische Interdependenzen und kulturelle Missverständnisse*, a cura di Ludger Körntgen, Jan Kusber, Johannes Pahlitzsch, e Carlà-Uhink, 187–99. *Byzanz zwischen Orient und Okzident* 17. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2020.
- . «L'arte bizantina e la critica in Italia tra le due guerre mondiali». *Römische historische Mitteilungen* 41 (1999): 41–62.
- . *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia: tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*. Napoli: Liguori, 2003.
- . «Un episodio della demonizzazione dell'arte bizantina in Italia: la campagna contro Strzygowski, Toesca e Lionello Venturi sulla stampa fascista nel 1930». *Byzantinische Zeitschrift*, n. 94 (2001): 1–10.

- Bernabò, Massimo, e Rita Tarasconi. «L'epistolario Gentile-Ojetti ed un attacco vaticano all'Enciclopedia Italiana». *Quaderni di Storia* 53 (2001): 155–67.
- Berta, Barbara. «Gustavo Giovannoni: un metodo per la storia dell'architettura». In *Storia dell'arte e storia dell'architettura un dialogo difficile*, a cura di Flaminia Bardati, Vittorio Casale, e Sabine Frommel, 21–22. San Casciano: Libro Co., 2007.
- Bertaux, Émile. *L'Art dans l'Italie Méridionale*. 3 voll. Paris: Fontemoing, 1904.
- . «Les arts de l'orient musulman dans l'Italie méridionale». *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 15 (1895): 419–453.
- Berti, Graziella. «Pisa and the Islamic world. Import of ceramic wares and transfer of technical know-how». In *Il mare, la terra, il ferro*, a cura di Graziella Berti, Catia Renzi Rizzo, e Marco Tangheroni, 73–92. Ospedaletto: Pacini, 2004.
- . «Pisa città mediterranea. La testimonianza delle ceramiche importate ed esportate». In *Pisa e il Mediterraneo*, a cura di Marco Tangheroni, 168–173. Ginevra: Skira, 2003.
- Berti, Graziella, Catia Renzi Rizzo, e Marco Tangheroni. «Pisa e il Mediterraneo occidentale nei secoli VII-XIII: l'apporto congiunto delle fonti scritte e di quelle archeologiche». In *Il mare, la terra, il ferro*, a cura di Graziella Berti, Catia Renzi Rizzo, e Marco Tangheroni, 109–142. Ospedaletto: Pacini, 2004.
- Berti, Graziella, e Ezio Tongiorgi. *Ceramiche importate dalla Spagna nell'area pisana dal XII al XV secolo*. Firenze: Edizioni all'Insegna del Giglio, 1985.
- Berti, Graziella, e Liana Tongiorgi. *I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1981.
- Bettini, Sergio. «Gli studi sull'arte bizantina». In *Atti del Seminario di Storia dell'Arte (Pisa-Viareggio, 1-15 luglio 1953)*, 13–32. Pisa: Università degli studi di Pisa, Istituto di storia dell'arte medievale e moderna, 1953.
- . *L'architettura Bizantina*. Firenze: NEMI – Novissima Enciclopedia Monografica Illustrata, 1937.
- . «Venezia e Wright». In *Tempo e forma: scritti 1935-1977*, a cura di Andrea Cavalletti. Macerata: Quodlibet, 2020b.
- . «“Vie des formes” di Henri Focillon». In *Tempo e forma: scritti 1935-1977*, a cura di Andrea Cavalletti, 23–26. Saggi. Macerata: Quodlibet, 2020a.
- Bevilacqua, Livia. «Field Trips in Eastern Turkey». In *Picturing a Lost Empire: An Italian Lens on Byzantine Art in Anatolia, 1960-2000*, a cura di Livia Bevilacqua e Giovanni Gasbarri, 91–121. Istanbul: Koç University Research Center for Anatolian Civilizations (ANAMED), 2018.
- Bevilacqua, Livia, e Giovanni Gasbarri. «Byzantine Art History in Italy between the 1930s and the 1960s». In *Picturing a Lost Empire: An Italian Lens on Byzantine Art in Anatolia, 1960-2000*, a cura di Livia Bevilacqua e Giovanni Gasbarri, 29–47. Istanbul: Koç University Research Center for Anatolian Civilizations (ANAMED), 2018.

- . «Il Centro Documentario di Storia dell'Arte Bizantina della Sapienza: dai viaggi di studio all'archivio digitale». In *Fotografare Bisanzio*, a cura di Livia Bevilacqua e Antonio Iacobini, 17–30. Roma: Campisano, 2022.
- . «Percorsi di architettura armena a Roma. Le missioni di studio e la mostra fotografica del 1968 tra premesse critiche e prospettive di ricerca». In *L'arte armena. Storia critica e nuove prospettive*, a cura di Aldo Ferrari, Stefano Riccioni, Marco Ruffilli, e Beatrice Spampinato, 23–50. *Eurasistica* 16. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2020. <https://doi.org/10.30687%2F978-88-6969-469-1%2F003>.
- , a c. di. *Picturing a Lost Empire: An Italian Lens on Byzantine Art in Anatolia, 1960-2000 / Yitik İmparatorluğu Resmetmek: İtalyan Merceğinden Anadolu'daki Bizans Sanatı, 1960-2000*. Istanbul: Koç University Research Center for Anatolian Civilizations (ANAMED), 2018.
- Bevilacqua, Livia, e Antonio Iacobini, a c. di. *Fotografare Bisanzio*. Roma: Campisano Editore, 2022.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio. «Spaetantike». In *Enciclopedia dell'Arte Antica*, VII: 426–427. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1966.
- Bixio, Roberto, Vittoria Caloi, Vittorio Castellani, e Mauro Traverso. *Ani 2004: Indagini sugli insediamenti sotterranei: Testi, foto e grafiche / Surveys on the underground settlements: Texts, photos and graphics*. Oxford: BAR Publishing, 2009.
- Blessing, Patricia. «Medieval Monuments from Empire to Nation States: Beyond Armenian and Islamic Architecture in the South Caucasus (1180–1300)». In *The Medieval South Caucasus: Artistic Cultures of Albania, Armenia and Georgia*, a cura di Ivan Foletti e Erik Thunø, 52–69. Brno: Masarykova Univerzita, 2016.
- . *Rebuilding Anatolia after the Mongol Conquest. Islamic Acrhitecture in the Lands of Rūm, 1240-1330*. Farnham: Ashgate, 2014.
- Blessing, Patricia, e Rachel Goshgarian, a c. di. *Architecture and Landscape in Medieval Anatolia, 1100-1500*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017a.
- . «Introduction - Space and Place: Applications to Medieval Anatolia». In *Architecture and landscape in medieval Anatolia, 1100-1500*, a cura di Patricia Blessing e Rachel Goshgarian, 1–24. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017b.
- Bloch, Marc. «Pour une histoire comparée des sociétés européennes». *Revue de synthèse historique* 46, n. 1 (1928): 15–50.
- Bonaccorso, Giuseppe. «“Io ormai... entro nella Storia”. Giovannoni, l'Enciclopedia Italiana e il preludio dell'architetto integrale». In *Giovanni e l'architetto integrale. Atti del convegno internazionale*, a cura di Giuseppe Bonaccorso e Francesco Moschini, 89–94. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2019.
- Bonardi, Claudia. «Mezzo secolo di studi italiani sull'architettura armena». *Rassegna degli armenisti italiani* 15 (2014): 13–36.
- Bontempelli, Massimo. «Archi e colonne. Lettera urgente a Ugo Ojetti». *La Gazzetta del Popolo*, 4 febbraio 1933.

- Brandi, Cesare. «Una mostra di architettura medioevale a Roma. Le chiese di cristallo. Gli edifici armeni costruiti intorno al decimo secolo presentano assonanze con l'edilizia sacra romanica e gotica - Un catalogo che stimola le polemiche». *Corriere della Sera*, 5 luglio 1968, 3.
- Breccia Fratadocchi, Tommaso. «Componenti religiose e simboliche della architettura medievale armena». In *Architettura medievale armena*, a cura di Tommaso Breccia Fratadocchi, Enrico Costa, e Paolo Cuneo, 41–45. Roma: De Luca Editore, 1968.
- . *La chiesa di S. Ejmiacin a Soradır*. Studi di architettura medioevale armena 1. Roma: De Luca Editore, 1971.
- . «Notes on Armenian military architecture». In *Environmental Design. Trails to the East: Essays in Memory of Paolo Cuneo*, 66–71. Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre 1. Rome: Carucci Editions, 1997.
- Breccia Fratadocchi, Tommaso, Enrico Costa, e Paolo Cuneo, a c. di. *Architettura medievale armena*. Roma: De Luca Editore, 1968.
- Breccia Fratadocchi, Tommaso, Paolo Cuneo, e E. Monti. «Liste des sites et des monuments arméniens visités en territoire turc par la mission d'études 1969 de l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Rome». *Revue des études arméniennes* 6 (1969): 445–448.
- Brendel, Otto. *Prolegomena to the Study of Roman Art: Expanded from «Prolegomena to a Book on Roman Art»*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Bricgs, S. Martin. «The Roman Tradition in Moslem Architecture». *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 36, n. 204 (1920): 116–17, 120–24.
- Brilliant, Richard, e Dale Kinney. *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2011.
- Brosset, Marie-Félicité. *Collection d'historiens arméniens*. 2 voll. Saint Pétersburg: Imprimerie de l'Académie impériale des sciences, 1876.
- . *Histoire de la Géorgie depuis l'Antiquité jusqu'au XIXe siècle*. Saint Pétersburg: Imprimerie de l'Académie Impériale des sciences, 1858.
- . *Les ruines d'Ani, capitale de l'Arménie sous les rois Bagratides, aux Xe et XIe siècles : histoire et description. Atlas*. Vol. 2. Saint Pétersbourg: Imprimerie de l'Académie Impériale de Sciences, 1861.
- Brothman, Brien. «Orders of Value: Probing the Theoretical Terms of Archival Practice». *Archivaria* 32 (1991): 78–100.
- Brown, Horatio R.F. «Comm. G. T. Rivoira on musulman architecture by Horatio R. F. Brown». *Burlington Magazine* 28 (1916): 213–15.
- Brown, Peter. «Eastern and Western Christendom in Late Antiquity: A Parting of the Ways». a cura di Derek Baker, 1–24. Oxford: Basil Blackwell, 1976.
- Burke, Peter. *The French Historical Revolution. The Annales School 1929-1989*. London: Polity Press, 1990.
- Burckhardt, Jacob. *Die Zeit Constantins des Grossen*. Basel: Schweighauser, 1853.

- Buschhausen, Helmut, Christina Maranci, e Alexander Zäh. «Josef Strzygowski als Initiator der christlich-kunsthistorischen Orientforschung und Visionär der Kunsthissenschaft». *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 107, n. 4 (2013): 249–292.
- Caetani, Leone. *Annali dell'Islam*. 8 voll. Milano: U. Hoepli, 1905-1918.
- . *Chronographia Islamica óssia riassunto cronologico della storia di tutti i popoli musulmani dall'anno 1 all'anno 922 della Higrah (622-1517 dell'Era Volgare) corredata della bibliografia di tutte le principali fonti stampate e manoscritte*. 5 voll. Roma: Casa Editrice Italiana, 1912.
- Caffi, Andrea, e Paolo Orsi. *Le chiese basiliane della Calabria*. Firenze: Vallecchi, 1929.
- Cahen, Claude. *Pre-Ottoman Turkey. A general survey of the material and spiritual culture and history c. 1071-1330*. New York: Taplinger Pub. Co., 1968.
- Calderoni Masetti, Anna Rosa. «I maestri Guglielmo e Riccio in un documento del 1165». *Bollettino storico pisano* 70 (2001): 237–244.
- . *Intrecci mediterranei. Pisa tra Maiorca e Bisanzio*. Pisa: Edizioni ETS, 2017.
- . «Prede belliche dai paesi dell'Islam nelle fonti pisane dell'XI e XII secolo». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 61, n. 2 (2019): 146–167.
- . «Sulla facciata del Duomo di Pisa». *Ricerche di storia dell'arte* 42 (1992): 65–80.
- Calò Mariani, Maria Stella. «Considerazioni sull'architettura medievale in Puglia». In *Atti del primo simposio internazionale di arte armena (Bergamo, 28-30 giugno 1975)*, a cura di Giulio Ieni e Boghos Levon Zekian, 417–436. Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, 1978.
- Calvesi, Maurizio. «La mistica del vuoto». In *E42 Utopia e scenario del regime*, 3–8. Venezia: Marsilio, 1987.
- Campopiano, Michele. «Maritime Expansion into the Western Mediterranean». In *A Companion to Medieval Pisa*, a cura di Karen Rose Mathews, Silvia Orvietani Busch, e Stefano Bruni, 277–295. Leiden; Boston: Brill, 2022.
- Canevari, Alessandro. «Ojetti's Prophecy. Italian Identity from Architectural Debate to Everyday Life». In *The Routledge Companion to Italian Fascist Architecture*, a cura di Jones Kay Bea e Stephanie Pilat, 475–490. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020.
- Cappelletti, Giuseppe. *Armenia*. 3 voll. Firenze: Stamperia e Fonderia Fabris, 1841.
- Carassi, Marco. *Qualche consiglio per meglio difendere il tesoro degli archivi storici familiari e personali*. Roma: Edizioni Confedilizia, 2007.
- Carboni, Stefano. *Following the Stars: Images of the Zodiac in Islamic Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Carile, Maria Cristina. «Buildings in Their Patrons' Hands? The Multiform Function of Small Size Models between Byzantium and Transcaucasia». In *Architectural Models, Mobility,*

- and Building Techniques: Modes of Transfer in Medieval Anatolia, Byzantium, and the Caucasus*, a cura di Patricia Blessing. Online: Kunsttexte.De 3, 2014.
- Casnati, Gaianè. «L’Armenia di Adriano». In *«Alpaghian». Raccolta di scritti in onore di Adriano Alpago Novello in occasione del suo 70mo compleanno*. Napoli: Scriptaweb, 2005.
- . «Presenze armene in Italia. Testimonianze storiche ed architettoniche». In *Gli Armeni in Italia (Venezia, Isola di San Lazzaro; Padova, Museo al Santo; 9 settembre 1990 - 20 gennaio 1991)*, a cura di Boghos Levon Zekian, 28–39. Roma: De Luca edizioni d’arte, 1990.
- Cason Angelini, Ester. «La donazione Alpago-Novello alla Fondazione Giovanni Angelini di Belluno». *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore* 80, n. 340-341 (2009): 13–16.
- Castelnuovo, Enrico. «Nota introduttiva». In *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, 1:1–16. Torino: Giulio Einaudi, 1966.
- . «Prefazione». In *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano di Henri Focillon*, VII–XXXI. Torino: Einaudi, 2002.
- Cattaneo, Raffaele. *L’architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Ricerche storico-critiche*. Venezia: Tipografia Emiliana, 1888.
- Caumont, Arcisse de. «Histoire sommaire de l’architecture religieuse, civile et militaire au Moyen Age». *Bulletin Monumental* 2 (1838): 1–427.
- Cavaterra, Alessandra, e Giuseppe Parlato. *La rivoluzione culturale di Giovanni Gentile: la nascita della Enciclopedia italiana*. Siena: Cantagalli, 2014.
- Cecchelli, Carlo. «Il problema dell’Oriente o Roma alla luce delle scoperte e degli studi attuali (sunto di comunicazione)». In *Atti del I Congresso nazionale di Studi Romani (Roma 1928-VII)*, 669–682. Roma: Istituto di Studi Romani, 1929.
- . «Italia, Bisanzio ed Oriente». *Felix Ravenna* 57, n. 6 (1951): 34–53.
- . «Le varie teorie sulle origini dell’arte bizantina. I: Oriente o Roma?» In *Corso di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina* 4, 51–52. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1957.
- . «L’Italia erede dei tesori di Bisanzio alla Mostra d’arte bizantina di Parigi». *Il Giornale d’Italia*, giugno 1931, 8.
- . «Sguardo generale all’architettura bizantina in Italia». *Studi bizantini e neoellenici* 4 (1935): 1–64.
- Cecchelli, Carlo, e Carlo Manetti. «Ani». In *Enciclopedia Italiana*, III: 355–356. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1929.
- Čevahiržean, S. «Haykakan Kamarə Gotakan očin mej (The Armenian vault in the Gothic style)». *Pazmaveb* 98 (1940): 1821; 43–46; 65–68; 112–115; 173–178.
- Chardin, Jean. *Voyages de monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l’Orient*. 2 voll. Amsterdam: Jean Louis de Lorme, 1711.
- Cherici, Sandro, e Duilio Citi. *Il Piemonte. Italia romanica*. Milano: Jaka Book, 1979.

- Chevrier, Jean-François. «Ritratto di Jurgis Baltrušaitis». In *Arte sumera, arte romanica*, di Jurgis Baltrušaitis, 111–217. Milano: Adelphi, 2006.
- Choisy, Auguste. *Histoire de l'architecture*. 2 voll. Paris: Gauthier-Villars, 1899.
- Cofano, Domenico. *Il crocevia occulto: Lucini, Nazariantz e la cultura del primo Novecento*. Fasano: Schena, 1990.
- Colasanti, Arduino. *L'Arte Bisantina in Italia*. Milano: Bestetti e Tumminelli, 1912.
- . «L'Esposizione internazionale di arte bizantina a Parigi». *L'illustrazione italiana*, 28 giugno 1931, 971–973.
- Colombi, Lisa. «Tra Occidente e Oriente: il motivo della losanga in alcune chiese pisane dell'XI secolo». *Commentari d'arte* 13, n. 36-37 (2007): 17–22.
- Comneno, Maria Adelaide Lala. «Storiografia italiana dell'architettura armena fino agli anni '50». In *Ad limina Italiae: in viaggio per l'Italia con mercanti e monaci armeni*, a cura di Boghos Levon Zekian, 57–70. Padova: Programma, 1996.
- Contadini, Anna. *The Pisa Griffin and the Mari-Cha Lion. Metalwork, Art, and Technology in the Medieval Islamicate Mediterranean*. Ospedaletto: Pacini, 2018.
- Contin, Benedetta. «La description archéologique et ethnographique de la Grande Arménie par les Pères mékhitaristes de Venise entre hellénophile et arménophilie». A cura di Ivan Foletti e Stefano Riccioni. *Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801-1945)*. *Venezia Arti* 27 (2018): 53–66.
- Contini, Gianfranco. «Sul metodo di Roberto Longhi». *Belfagor* 4 (1949): 205–210.
- Cordero di San Quintino, Giulio. *Dell'italiana architettura durante la dominazione longobarda*. Brescia: Nicolò Bettoni, 1829.
- Couchaud, André. *Choix d'églises byzantines en Grèce*. Paris: Lenoir, 1832.
- Cowe, S. Peter, a c. di. *Ani. World Architectural Heritage of a Medieval Armenian Capital*. Leuven: Peeters, 2001a.
- . «Preface». In *Ani. World Architectural Heritage of a Medieval Armenian Capital*, a cura di S. Peter Cowe, XI-XIII. Leuven: Peeters, 2001b.
- Crang, Mike. *Cultural Geography*. London; New York: Routledge, 1998.
- Crawford, Matthew R. «Ammonius of Alexandria, Eusebius of Caesarea and the Origins of Gospels Scholarship». *New Testament Studies* 61, n. 1 (2015): 1–29. <https://doi.org/10.1017/S0028688514000216>.
- Crossley, Pamela Kyle. *What is Global History?* Cambridge: Polity Press, 2008.
- Č'ubinašvili, Giorgi. «Armeni Centri e tradizioni». In *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 1: 706–718, 1958a.
- . «Georgiani. Centri». In *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 5: 710–723, 1958b.
- Cuneo, Paolo. *Architettura armena: dal quarto al diciannovesimo secolo*, 1988.

- . «Armen Zarian come storiografo dell’urbanistica e dell’architettura armena». In *Ad limina Italiae. In viaggio per l’Italia con mercanti e monaci armeni*, a cura di Boghos Levon Zekian, 33–39. Eurasistica. Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatrici Università Ca’ Foscari di Venezia 37, 1996.
- . *L’architettura della scuola regionale di Ani nell’Armenia medievale*. Problemi attuali di scienza e di cultura. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1977a.
- . «La città di Kutais, capitale della Georgia nel Medioevo, e la sua cattedrale nell’anno Mille». In *Atti del primo simposio internazionale sull’arte georgiana (Bergamo 28-30 giugno 1974)*, 97–108. Milano, 1977b.
- . «L’architecture monumentale du Chirak». *Archeologia* 126 (1979): 34–41.
- . *Le basiliche di T’ux, Xncorgin, Pašvack’, Hogeac’vank’*. Studi di architettura medioevale armena 4. Roma: De Luca Editore, 1973.
- . «Le scuole regionali nell’architettura armena». In *Atti del primo simposio internazionale di arte armena (Bergamo, 28-30 giugno 1975)*, a cura di Giulio Ieni e Boghos Levon Zekian. Venezia: Tipo-Litografia Armena, 1978.
- . «Les architectes des villes souterraines». *Histoire et archéologie* 63 (1982): 38–41.
- . «Les modèles en pierre de l’architecture arménienne». *Revue des études arménienes* 6 (1969): 201–232.
- . «Les ruines de la ville d’Ani, capitale Arménienne et métropole cosmopolite du moyen âge en Orient: un problème urgent de sauvegarde et de mise en valeur». *Monumentum* 5 (1970): 49–73.
- D’Achiardi, Piero. «Roma e Oriente». *Roma. Rivista di studi e di vita romana* 4 (1926): 4–13.
- Da Cortà, Manuela. *La Siria ritrovata negli studi di Adriano Alpago-Novello*. Padova: Il Poligrafo, 2022.
- DaCosta Kaufmann, Thomas. «Reflections on World Art History». In *Circulations in the Global History of Art*, a cura di Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, e Béatrice Joyeux-Prunel, 23–45. Farnham: Ashgate, 2015.
- . *Time and Place: The Geohistory of Art*. Histories of Vision, 2005.
- . *Toward a Geography of Art*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2004.
- DaCosta Kaufmann, Thomas, Catherine Dossin, e Béatrice Joyeux-Prunel, a c. di. *Circulations in the Global History of Art. Studies in Art Historiography*. Farnham Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate, 2015.
- Dadiani, Tamar, Tamar Khundadze, e Ekaterine Kvacataje. *Medieval Georgian Sculpture*. Tbilisi: Cezanne, 2017.
- Dadoyan, Seta B. *The Armenians in the medieval Islamic world: paradigms of interaction: seventh to fourteenth centuries*. Vol. 1. New Brunswick, N.J: Transaction Publishers, 2011.

- Dalton, Ormonde Maddock. *East Christian Art: A Survey of the Monuments*. Oxford: Clarendon Press, 1925.
- Daneshvari, Abbas. «Borj. In Architecture». In *Encyclopædia Iranica*, 4: 372–374. London, 1989.
- . *Of Serpents and Dragons in Islamic Art. An Iconographical Study*. Costa Mesa (Ca): Mazda Publishers, 2011.
- Daneshvari, Abbas, e David Pingree. «Borj. As a Sign of the Zodiac». In *Encyclopædia Iranica*, 4: 372–374. London, 1989.
- Dangles, Philippe. «The northern wall of Ani. Birth and Evolution of the Capital Fortification». In *Ani as Political and Civilizational Centre of Medieval Armenia (Yerevan, November 15-17, 2011)*, 189–202. Yerevan, 2012.
- Dangles, Philippe, e Nicolas Prouteau. «Observations sur quelques forteresses de la région d’Ani». *Revue des études arméniennes* 30 (2005-2007): 273–299.
- . «Sondages archéologiques sur l’enceinte nord d’Ani». *Revue des études arméniennes* 29 (2004): 503–533.
- Dangles, Philippe, e Nicolas Faucherre. «Les murailles d’Ani». In *Ani: capitale de l’Arménie en l’an mil*, a cura di Raymond H. Kévorkian, 196–203. Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris, 2001.
- Dartein, Fernand de. «Architecture lombarde». In *Encyclopédie de l’architecture et de la construction*, a cura di Philippe Planat, 5–43. Paris: Dujardin et C.ie, 1892.
- . *Etude sur l’architecture lombarde et sur les origines de l’architecture romano-byzantine*. Paris: Dunod, 1865.
- De Bernardi Ferrero, Daria. «L’atrio di S. Evasio a Casale Monferrato e gli archi incrociati». In *Atti del primo simposio internazionale di arte armena (Bergamo, 28-30 giugno 1975)*, a cura di Giulio Ieni e Boghos Levon Zekian, 129–135. Venezia: Tipo-Litografia Armena, 1978.
- De Bianchi, Alessandro. *Viaggi in Armenia, Kurdistan e Lazistan*. Milano: Boniotti, 1863.
- De Francovich, Géza. «Armeni. Arte. Scultura e pittura». In *Enciclopedia Italiana*, 440–443. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1929.
- . «L’arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell’Oriente e nell’Occidente». *Commentari* 2 (1951): 3–16, 75–92, 143–52.
- . «La Corrente Comasca Nella Scultura Romanica Europea (Parte Seconda)». *Rivista Del Reale Istituto d’Archeologia e Storia Dell’Arte*, n. 6 (1937): 47–129.
- . «Premessa». In *La chiesa di S. Ejmiacin a Soradir*, 9–10. Studi di architettura medioevale armena 1. Roma: De Luca Editore, 1971.
- . «Presentazione». In *Architettura medievale armena*, a cura di Tommaso Breccia Fratadocchi, Enrico Costa, e Paolo Cuneo, 9–10. Roma: De Luca Editore, 1968.

- De Maffei, Fernanda. «Armenien». In *Byzanz und der christliche Osten*, a cura di Wolfgang Fritz Volbach, Jacqueline Lafontaine-Dosogne, e Milko Bičev, 3: 334–40. Propyläen-Kunstgeschichte. Berlin: Propyläen-Verlag, 1968b.
- . «Il problema della cupola su vano quadrato e la Santa Sofia di Costantinopoli». In *La Persia e Bisanzio. Convegno Internazionale (Roma, 14-18 ottobre 2002)*, 679–735. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2004.
- . «La civiltà figurativa armena». In *Architettura medievale armena*, a cura di Tommaso Breccia Fratadocchi, Enrico Costa, e Paolo Cuneo, 11–34. Roma: De Luca Editore, 1968a.
- . «Rapporti tra l’architettura urartea e l’architettura armena». In *Corsi di cultura sull’arte ravennate e bizantina (Ravenna 11-24 marzo 1973)*, 275–286. Ravenna: Longo, 1973.
- . «Stato degli studi sull’arte bizantina in Italia». In *Primo Congresso Nazionale di Storia dell’Arte (CNR Roma, 11-14 settembre 1978)*, a cura di Corrado Maltese, 535–555. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1980.
- De Seta, Cesare. *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*. Napoli: Electa, 1998.
- Dédéyan, Gérard, a c. di. *Storia degli armeni*. Milano: Guerini e Associati, 2002.
- Del Punta, Ignazio, e Maria Ludovica Rosati. *Lucca una città di seta. Produzione, commercio e diffusione dei tessuti lucchesi nel tardo medioevo*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2017.
- Der Nersessian, Sirarpie. *Aght'amar church of the Holy Cross*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- . *Armenia and the Byzantine Empire: A Brief Study of Armenian Art and Civilization*. Armenian General Benevolent Union Melkonian Publication. Cambridge: Harvard University Press, 1947.
- . *Études byzantines et arméniennes*. 2 voll. Bibliothèque arménienne de la Fondation Calouste Gulbenkian. Louvain: Peeters, 1973.
- . «La peinture arménienne au VIIe siècle et les miniatures de l’Evangile d’Etchmiadzin». In *Actes du XIIe Congrès international d’études byzantines (Ochride, 10-16 Septembre 1961)*, 49–58. Beograd, 1964.
- . *L’art arménien*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1977.
- . *Miniature armene*. 2 voll. Venezia: Casa editrice armena di San Lazzaro, 1966.
- . «The Direct Approach in the Study of Art History». *College Art Journal* 1, n. 3 (1942): 54–60.
- Deschepper, Julie. «Entre trace et monument. Le patrimoine soviétique en Russie : acteurs, discours et usages (1917-2017)». Tesi di dottorato, INALCO - Institut National des Langues et Civilisations Orientales, 2019.
- Devoti, Chiara, a c. di. *Giulio Ieni (1943-2003): il senso dell’architettura e la maestria della parola*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2015.

- Deyrolle, Théophile. *Viaggio nell'Armenia e nel Lazistan*. Milano: Treves, 1877.
- Diehl, Charles. «Émile Bertaux». In *Mélanges Bertaux*, 1–9. Paris: Éditions de Boccard, 1924.
- . *Manuel d'art byzantin*. Paris: Picard, 1910.
- . *Manuel d'art byzantin*. 2. éd. revue et augmentée. Paris: Picard, 1926.
- . *Ravenne*. Paris: Laurens, 1903.
- Djévahirdjan, S. «L'Eglise San Satiro de Milan». *Pazmaveb*, n. 3-5 (1959): 58–67.
- . «Les réminiscences de l'architέcture Armenienne en Occident». *Pazmaveb* 134, n. 1-2; 3-4 (1976): 157–97; 268–89.
- Djobadze, Wachtang Z. «Cuneo, P.: L'architettura della scuola regionale di Ani nell'Armenia medievale. - Rom, 1977». *Byzantinische Zeitschrift* 73 (1980): 98–99.
- . *Early medieval Georgian monasteries in historic Tao, Klarjet'i, and Šavšet'i*. Stuttgart: Franz Steiner, 1992.
- . «Observations on the Architectural Sculpture of Tao-Klarjet'i Churches Around One Thousand A. D.» In *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, 2: 81–100. Bonn, 1986.
- . «The Georgian Churches of Tao-Klardjeti: Construction Methods and Materials (IX to XI century)». *Oriens Christianus* 62 (1978).
- . «The Sculptures on the Eastern Façade of the Holy Cross of Mtzkhet'a». *Oriens Christianus* 44 (1960): 112–135.
- . «The Sculptures on the Eastern Façade of the Holy Cross in Mtzhketa». *Oriens Christianus* 45 (1961): 70–77.
- Dominioni, Lorenzo, e Antranik Balian. «The Medieval Armenian Symbol of Eternity in the Art of the Twelfth-Century Italian Sculptor Nicholaus». *Journal for the Society of Armenian Studies* 28 (2001): 265–285.
- Donabédian, Patrick. «Ani Multicultural Milieu and New Trends in Armenian Architecture during Queen Tamar's Period». In *Ani at the Crossroads. International Conference (17-18 November, 2017)*, a cura di Zaza Skhirtladze, 121–152. Tbilisi: Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, 2019.
- . «Armenia – Georgia – Islam. A Need to Break Taboos in the Study of Medieval Architecture». In *L'arte Armena. Storia Critica e Nuove Prospettive*, a cura di Aldo Ferrari, Stefano Riccioni, Marco Ruffilli, e Beatrice Spampinato, 63–122. *Eurasistica* 16. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2020. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-469-1/005>.
- . «La renaissance de l'architecture (IXe-XIe siècle)». In *Armenia sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle)*, a cura di Jannic Durand, Ioanna Rapti, e Dorota Giovannoni, 124–136. Paris: Musée du Louvre Editions, 2007a.
- . *L'âge d'or de l'architecture arménienne*. Marseille: Édition Parenthèses, 2008.

- _____. «Le khatchkar». In *Armenia sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIII^e siècle)*, a cura di Jannic Durand, Ioanna Rapti, e Dorota Giovannoni, 153–175. Paris: Musée du Louvre Editions, 2007b.
- _____. «Le point sur l'architecte arménien Trdat-Tiridatemore à l'occasion du millénaire de son oeuvre». *Cahiers Archéologiques* 39 (1991): 95–110.
- _____. «L'éclatante couronne de Saint-Serge : Le monastère de Xckōnk' [Khətzkonq] et le dôme en ombrelle dans l'architecture médiévale». *Revue des études arméniennes* 38 (2018): 195–355. <https://doi.org/10.2143/REA.38.0.3285783>.
- _____. «L'école d'architecture d'Ani». In *Ani capitale de l'Arménie en l'an mil*, a cura di Raymond H. Kévorkian, 182–195. Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris, 2001.
- _____. «Parallélisme, convergences et divergences entre Arménie et Géorgie en architecture et sculpture architecturale - 1». In *L'Europe et le Caucase: les relations interrégionales et la question de l'identité : actes du colloque*, a cura di Isabelle Augé, Gérard Dédéyan, e Mzagve Dokhtourichvili, 215–269. Tbilissi: Edition Université d'Etat Ilia, 2012.
- _____. «Parallélisme, convergences et divergences entre Arménie et Géorgie en architecture et sculpture architecturale - 2». In *L'Arménie et la Géorgie en dialogue avec l'Europe: du Moyen Âge à nos jours*, a cura di Isabelle Augé, Vladimir Barkhoudaryan, Gérard Dédéyan, M. Doxturišvili, e Irma Karaulashvili, 19–30. Paris: Geuthner, 2016.
- _____. «Une page importante de l'héritage diasporique : le patrimoine architectural arméno-italien à la période médiévale». In *L'Arménie et les Arméniens, entre Byzance et le Levant. Mélanges offerts à Gérard Dédéyan*, a cura di Isabelle Augé, Marie-Anna Chevalier, Claude Mutafian, e Isabelle Ortega, 1:227–267. Montpellier, 2022.
- Donabédian, Patrick, e Claude Mutafian, a c. di. *Les douze capitales d'Arménie*. Paris; Marseille: Somogy éditions d'art; Maison arménienne de la Jeunesse et de la Culture, 2010.
- Donato, Maria Monica. «“Constructa civicus suis”. Un itinerario dentro ed intorno alla Cattedrale di Pisa». In *Alla scoperta di Piazza del Duomo in Firenze. Santa Maria del Fiore nell'Europa delle cattedrali*, a cura di Timothy Verdon, 67–95. Firenze: Centro Di, 1998.
- D'Onofrio, Mario. *Le chiese di Dvin*. Studi di architettura medioevale armena. Roma: De Luca Editore, 1973.
- Dorigo, Wladimiro. «Bettini e il Tardoantico». In *Tempus per se non est. Giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986)*, a cura di Franco Bernabei e Giovanni Lorenzoni, 27–38. Padova: CEDAM, 1999.
- Dubois de Montpéraux, Frédéric. *Voyage autour du Caucase*. Vol. 1. Paris: Librairie de Gide, éditeur des annales des voyages, 1839.
- Dunlop, John B. *The Faces of Contemporary Russian Nationalism*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Durst, Margarete. «Pietro Toesca direttore della sezione Arte». In *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, a cura di Paola Callegari e Edith Gabrielli, 127–129. Milano: Skira, 2009.

- Duthuit, Georges. *Byzance et l'art du XIIe siècle*. La Culture Moderne. Paris: Stock, 1926.
- Dutsch, Dorota, Dana La Course Mounteanu, e Zara Martirosova Torlone, a c. di. *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2017.
- Eastmond, Antony. «Art and Periphery». In *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, a cura di Elizabeth Jeffreys, 770–776. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- . «Inscriptions and Authority in Ani». In *Der Doppeladler. Byznanz Und Die Seldschuken in Anatolien Vom Späten 11. Bis Zum 13. Jahrhundert*, a cura di Nalishan Asutay-Effenberger e Falko Daim, 71–84. *Byzanz Zwischen Orient Und Okzident* 1. Mainz: Verl. d. Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2014.
- . «Introduction: Viewing Inscriptions». In *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, a cura di Antony Eastmond, 1–9. Cambridge: University Press, 2015b.
- . «Jerusalem in the Caucasus?» In *Tomb and Tample*, 211–232. Woodbridge: The Boydell Press, 2018.
- . «Other Encounters: Popular Belief and Cultural Convergence in Anatolia and the Caucasus». In *Islam and Christianity in Medieval Anatolia*, a cura di Bruno De Nicola e Sara Nur Yildiz, 183–213. Farnham; Burlington: Ashgate, 2015a.
- . «Textual Icons: Viewing Inscriptions in Medieval Georgia». In *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, a cura di Antony Eastmond, 76–98. Cambridge: University Press, 2015c.
- Eastmond, Antony, e Lynn Jones. «Robing, power, and legitimacy in Armenia and Georgia». In *Robes and Honor. The medieval world of investiture*, 147–191. New York: Palgrave, 2001.
- Edwards, Robert W. *The Fortification of Armenian Cilicia*. Dumbarton Oaks Studies 23. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1987.
- Elkins, James. «Art History as a Global Discipline». In *Is Art History Global?*, a cura di James Elkins, 3–24. New York; London: Routledge, 2007a.
- , a c. di. *Is Art History Global?* New York; London: Routledge, 2007.
- . «On David Summer's "Real Spaces"». In *Is Art History Global?*, a cura di James Elkins, 41–72. New York; London: Routledge, 2007b.
- Elsner, Jaś. «Beyond Eusebius: Prefatory Images and the Early Book». In *Canones: The Art of Harmony: The Canon Tables of the Four Gospels*, a cura di Bruno Reudenbach Bausi e Hanna Wimmer, 99–132. Berlin; Boston: De Gruyter, 2020.
- , a c. di. *Comparativism in Art History. Studies in art historiography*. London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.
- . «Introduction: Some Stakes of Comparison». In *Comparativism in Art History*, 1–15. London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.
- . «The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901». *Art History* 25, n. 3 (2002): 358–79. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00326>.

- . «The Viennese invention of late antiquity: between politics and religion in the forms of late Roman art». In *Empires of faith in late antiquity*, a cura di Jaś Elsner, 110–127. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Eltin, Richard A. «Auguste Choisy's Anatomy of Architecture». In *Auguste Choisy (1841-1909). L'architecture et l'art de bâtir* (Madrid, 19, 20 y 21 noviembre 2009), a cura di F. Javier Giron e Santiago Huerta, 151–181. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009.
- Esch, Arnold. «L'esordio degli istituti di ricerca tedeschi in Italia: i primi passi verso l'istituzionalizzazione della ricerca nel campo delle scienze umanistiche all'estero, 1870-1914». In *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*, di Max Seidel, 223–248. Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz 2. Venezia: Marsilio, 1999.
- Exposition internationale d'art byzantin. 28 Mai - 9 Juillet 1931, Palais du Louvre*. Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1931. <https://doi.org/10.11588/diglit.19211>.
- Ettinghausen, Richard, e Oleg Grabar. *The Art and Architecture of Islam 650-1250*. New York: Penguin Books, 1987.
- Fabiani, Paolo, Antonello Mennucci, e Cinzia Nenci. «Indagini sui paramenti murari esterni del Duomo di Pisa: indagine preliminare». In *I Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (1997), a cura di Sauro Gelichi, 449–455. Firenze: Edizioni all'Insegna del Giglio, 2001.
- Fagiolo, Marcello. *Architettura e massoneria: l'esoterismo della costruzione*. Leggere l'architettura. Gangemi, 2006.
- . «La cattedrale di cristallo: l'architettura dell'espressionismo e la “tradizione” esoterica». In *Il revival*, a cura di Giulio Carlo Argan, 225–288. Milano: Gabriele Mazzotta, 1974.
- Fahrettin Kırzioğlu, Mehmet. *Kars tarihi*. İstanbul: İşıl Matbaası, 1953.
- Fasoli, Gina. «La realtà cittadina nei territori canossiani». In *Studi matildici. Atti e memorie del III convegno di studi matildici (Reggio Emilia, 7-8-9 ottobre 1977)*, 55–78. Modena: Aedes Muratoriana, 1978.
- Ferragu, Gilles. «L'École française de Rome, une annexe de l'ambassade?» *Mélanges de l'école française de Rome* 114, n. 1 (2002): 75–87. <https://doi.org/10.3406/mefr.2002.9843>.
- Ferraris, Maurizio. *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*. Roma: Laterza, 2009.
- Fetvadjian, Arshak Abrahami. *L'art monumental en Arménie : aquarelles et relevés (ornements), d'après les édifices du VIème au XIIIème siècle : types ethnographiques*. Paris: Imprimerie Veradzenount, 1920.
- Filipová, Alžběta. «For Beauty, Nation and God: The Creation of the Georgian National Treasure». A cura di Ivan Foletti e Stefano Riccioni. *Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801-1945)*. Venezia Arti 27 (2018): 35–52. <https://doi.org/10.30687/va/2385-2720/2018/27/002>.
- Filippozzi, Mara. *Hrand Nazariantz: poeta armeno esule in Puglia*. Galatina: Congedo, 1978.

- Fiocca, Lorenzo. «L'architettura romano-ravennate e bizantino-ravennate (Ricerche di L. Archinti e T. Rivoira)». *Rivista abruzzese di scienze lettere ed arti* 26, n. 8-9 (1911): 464–472.
- Fletcher, Banister. *A History of Architecture on the Comparative Method: For Students, Craftsmen & Amateurs*. London; Batsford, 1938.
- Fletcher, Benister. *Storia dell'architettura secondo il metodo comparativo*. A cura di Adriano Alpago Novello. Milano: A. Martello, 1967.
- Flood, Barry, et. al. «Roundtable: The Global Before Globalization». *October* 133 (2010): 3–19.
- Flood, Finbarr B., e Gülrü Necipoğlu, a c. di. *A companion to Islamic art and architecture*. Vol. 1. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2017.
- Flood, Finbarr B. *Objects of Translation. Material Culture and Medieval «Hindu-Muslim» Encounter*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2009.
- Focillon, Henri. *Art d'occident : le moyen âge roman et gothique*. 2 voll. Paris: Colin, 1938.
- _____. *L'An Mil*. Paris: Armand Colin, 1952.
- _____. *Vita delle forme*. A cura di Sergio Bettini. Treviso: Le Tre Venezie, 1945.
- _____. *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*. Torino: Einaudi, (1934) 2002.
- Foletti, Ivan. «The Russian View of a “Peripheral” Region : Nikodim P. Kondakov and the Southern Caucasus». In *The Medieval South Caucasus: Artistic Cultures of Albania, Armenia and Georgia*, a cura di Ivan Foletti e Erik Thunø, 20–35. Convivium. Supplementum. Brno: Masarykova Univerzita, 2016.
- Foletti, Ivan, e Francesco Lovino, a c. di. *Orient oder Rom? History and Reception of a Historiographical Myth (1901-1970)*. Roma; Brno: Viella; Masaryk University, 2018.
- Foletti, Ivan, e Pavel Rakitin. «Armenian Medieval Art and Architecture in Soviet Perception: A longue durée Sketch». In *L'Arte armena. Storia critica e nuove prospettive*, a cura di Aldo Ferrari, Stefano Riccioni, Marco Ruffilli, e Beatrice Spampinato, 113–149. *Eurasiatica. Studies in Armenian and Eastern Christian Art* 16. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2020.
- _____. «From Russia with Love: The First Russian Studies on the Art of Southern Caucasus». A cura di Ivan Foletti e Stefano Riccioni. *Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801-1945)*. Venezia Arti 27 (2018): 15–33.
<https://doi.org/http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2018/27/001>.
- Foletti, Ivan, e Stefano Riccioni, a c. di *Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801-1945)*. Vol. 27. Venezia Arti. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2018.
- Foletti, Ivan, e Erik Thunø. *The Medieval South Caucasus: Artistic Cultures of Albania, Armenia and Georgia*. Convivium. Supplementum. Brno: Masarykova Univerzita, 2016.
- Fowden, Garth. *Before and after Muhammad: the first millennium refocused*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

- Frankl, Paul. *The Gothic. Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries*. Princeton: Princeton University Press, 1960.
- Franz, Heinrich Gherard. «Das Schmuckmedaillon in der Baukunst des Mittelalters in Italien, Byzanz und dem islamischen Orient». *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 13 (1959): 111–138.
- Frasson, Giuseppe. *L'architettura armena e quella di Bisanzio*. Roma: HIM, 1939b.
- . «L'architettura armena e quella di Bisanzio». *Pazmavet* 8-10 (1939a): 234–244.
- Frend, William H. C. *The Archaeology of Early Christianity: A History*. London: Chapman, 1996.
- Frugoni, Chiara. *Donna medievali. Sole, indomite, avventurose*. Bologna: Mulino, 2021.
- . «L'autocoscienza dell'artista nelle epigrafi del Duomo di Pisa». In *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura (Atti della decima Settimana Internazionale di studio. Mendola, 25-29 agosto 1986)*, 277–304. Milano: Vita e Pensiero, 1989.
- Gabrieli, Giuseppe. *La Fondazione Caetani per gli studi musulmani: notizia della sua istituzione e catalogo dei suoi mss. orientali*. Roma: Reale Accademia dei Lincei. Fondazione Caetani, 1926.
- Gabrielli, Edith. «Pietro Toesca: il riscatto del Medioevo italiano». In *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di Alessandro Masi, 41–56. Firenze: Vallecchi, 2009.
- Gaeta, Franco. *La crisi di fine secolo e l'età giolittiana*. A cura di Giuseppe Galasso. Vol. 2. Storia d'Italia. Torino: UTET, 1982.
- Gagarin, Grigorij Grigorjevic. *Le Caucase pittoresque. Dessiné d'après nature par le Prince Gregoire Gagarine. Avec une introduction et texte explicatif Ernest Stackelberg*. 2 voll. Paris, 1847.
- Gagoshidze, George. «Mtskheta - Georgian Jerusalem, Svetitskhoveli». In *Jerusalem as narrative space*, a cura di Annette Hoffmann e Gerhard Wolf, 47–61. Leiden; Boston: Brill, 2012.
- Galassi, Giuseppe. *Roma o Bisanzio. I mosaici di Ravenna e le origini dell'arte italiana*. Roma: La libreria dello stato, 1929.
- . *Roma o Bisanzio, Il congedo classico e l'arte nell'alto medio evo*. Roma: Libreria dello stato, 1953.
- Galassi Paluzzi, Carlo. *Atti del IV Congresso nazionale di studi romani (Roma, 19-25 ottobre 1935)*. Roma: Istituto di Studi Romani, 1938a.
- . «Per l'organizzazione metodica e per l'incremento degli studi riguardanti i rapporti intercorsi nei secoli tra Roma e l'Oriente». In *Atti del IV Congresso nazionale di Studi Romani (Roma, 1935)*, 1: 54–59. Roma: Istituto di Studi Romani, 1938b.
- . «Roma e antiroma». *Roma. Rivista di studi e di vita romana* V (1927): 437–444.

- Gandolfo, Francesco. *Chiese e cappelle armene a navata semplice dal IV al VII secolo*. Studi di architettura medioevale armena 2. Roma: De Luca Editore, 1973.
- _____. «Le arcate cieche nelle architetture di Ani». *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 3, n. 14-15 (1992): 269–304.
- _____. *Le Basiliche armene IV-VII secolo*. De Luca Editore. Studi di architettura medioevale armena 5. Roma, 1982.
- _____. «Tipologie architettoniche nell'area caucasica: dalle origini paleocristiane alle cattedrali». In *Il Caucaso: cerniera fra culture dal Mediterraneo alla Persia (secoli IV-IX)*, 2: 867–905. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1996.
- Garibian de Vartavan, Nazeen. *La Jerusalem nouvelle et les premiers sanctuaires chrétiens de l'arménie : méthode pour l'étude de l'église comme temple de dieu*. Isis Pharia, 2009.
- _____. «Le terme sacré xoran et ses rapports avec l'évolution décorative des Tables des canons». In *Ani capitale de l'Arménie en l'an mil*, a cura di Raymond H. Kévorkian, 220–231. Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris, 2001.
- Garsoïan, Nina G. «L'indipendenza ritrovata: regno del nord e regno del sud (secoli IX-XI)». In *Storia degli armeni*, a cura di Gérard Dédéyan, 173–213. Milano: Guerini e Associati, 2002.
- _____. *Studies on the Formation of Christian Armenia*. Farnham: Ashgate, 2010.
- _____. «The Aršakuni Dynasty (A.D. 12-[180?]-428)». In *The Armenian People from Ancient to Modern Time. The Dynastic Periods: From Antiquity to the Fourteenth Century*, a cura di Richard G. Hovannisian, 1: 63–94. New York: St. Martin's Press, 1997a.
- _____. «The Early-Medieval Armenian City: An Alien Element?» *Journal of the Ancient Near-Eastern Society* 16-17 (1985): 67–83.
- _____. «The Independent Kingdoms of Medieval Armenia». In *The Armenian People from Ancient to Modern Time. The Dynastic Periods: From Antiquity to the Fourteenth Century*, a cura di Richard G. Hovannisian, 1:143–86. New York: St. Martin's Press, 1997b.
- Garzella, Gabriella. «Urban history, topography, and social organization». In *A companion to medieval Pisa*, a cura di Karen Rose Mathews, Silvia Orvietani Busch, e Stefano Bruni, 187–215. Leiden; Boston: Brill, 2022.
- Garzella, Gabriella, Antonio Caleca, e Marco Collareta, a c. di. *La cattedrale di Pisa*. Ospedaletto: Pacini, 2014.
- Gasbarri, Giovanni. *Riscoprire Bisanzio: lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*. Roma: Viella, 2015.
- _____. «Un tenace ardire costruttivo. Gustavo Giovannoni e la questione delle origini dell'architettura medievale in Italia». In *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale. Atti del convegno internazionale*, a cura di Giuseppe Bonaccorso e Francesco Moschini, 119–124. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2019.

- Gavinelli, Corrado. «La produzione didattica: Milano 1967-1971». *Controspazio* 5, n. 1 (1973): 37–39.
- Gazzola, Piero. «Giorgio Rosi». *Palladio* 25 (1976): 226.
- Ghilardi, Massimiliano. «Alle origini del dibattito sulla nascita dell'arte tardoantica. Riflessi nella critica italiana». *Mediterraneo antico. Economie società culture* V, n. 1 (2002): 117–146.
- Ghione, Paola, e Valentina Sagaria Rossi. *L'archivio Leone Caetani all'Accademia Nazionale dei Lincei*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2004.
- Ghisalberti, Alberto M. «Riccati Giordano». In *Dizionario biografico degli italiani*, 87: 212–213. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016.
- Giardina, Andrea. «Esplosione di tardoantico». *Studi Storici* 40, n. 1 (1999): 157–180.
- Gilibert, Alessandra. «I višap armeni. Appunti per una storia della ricezione». In *L'Arte armena. Storia critica e nuove prospettive*, a cura di Aldo Ferrari, Stefano Riccioni, Marco Ruffilli, e Beatrice Spampinato, 151–165. *Eurasiatica. Studies in Armenian and Eastern Christian Art* 16. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2020.
- Ginzburg, Carlo. «Microstoria: due o tre cose che so di lei». In *Il filo e le tracce*, 241–269. Milano: Feltrinelli, 2006.
- Giovannoni, Gustavo. «Mete e metodi della storia dell'architettura italiana». In *Atti del I congresso nazionale di storia dell'architettura, Firenze, Roma 29-31 ottobre 1936*, 273–283. Firenze: Sansoni, 1938b.
- . «Resoconti delle sedute del convegno». In *Atti del I congresso nazionale di storia dell'architettura, Firenze, Roma 29-31 ottobre 1936*, V-XI. Firenze: Sansoni, 1938a.
- Giron, F. Javier, e Santiago Huerta. *Auguste Choisy (1841 - 1909). L'architecture et l'art de bâtir*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009.
- Giviashvili, Irene. «Markers of the Sacred City in Ani: Textual and Architectural Evidences». In *Ani at the crossroads*, a cura di Zaza Skhirtladze, 49–80. Tbilisi: Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, 2019.
- Giviashvili, Irene, e Natia Khizanishvili. «Medieval Georgian Monuments of Tao-Klarjeti». In *The Georgian Kingdom and Georgian Art. Cultural Encounters in Anatolia in Medieval Period (15 May 2014, Ankara)*, a cura di Feyza Akder e Irene Giviashvili, 160–318. Istanbul: KOÇ University press, 2021.
- Gli Armeni lungo le strade d'Italia. Atti del Convegno internazionale (Torino, Genova, Livorno, 8-11 marzo 1997). Giornata di studi a Livorno*. Pisa; Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998.
- Gli Armeni lungo le strade d'Italia. Atti del Convegno internazionale (Torino, Genova, Livorno, 8-11 marzo 1997). Giornata di studi a Torino e Genova*. Associazione Culturale Antonella Salvatico. La Morra, 2013.
- Gnoli, Umberto. «Le origini dell'Architettura Lombarda». *Rivista d'Italia*, n. 2 (1908): 671–684.

- Golzio, Vincenzo. *Architettura bizantina e romanica*. Milano: Società editrice libraria, 1939.
- Gombrich, Ernst H. «Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco». *Belfagor* 49, n. 6 (1994): 635–649.
- . «From Archaeology to Art History. Some Stages in the Rediscovery of the Romanesque». In *Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom*, 91–108. Helsinki: Taidehistorian Seura, 1995.
- . «Hans Tietze». *The Burlington Magazine* 96, n. 618 (1954): 289–290.
- . *Ideali e idoli. I valori nella storia dell'arte*. Torino: Einaudi, 1986.
- Gorrini, Giacomo. «La tragica situazione interna della Turchia, orrendi episodi di ferocia musulmana contro gli armeni». *Il Messaggero*, 25 agosto 1915.
- Grabar, André. «Cuneo, Paolo: L'architettura della scuola regionale di Ani nell'Armenia medievale. - Rom, 1977». *Cahiers archéologiques* 29 (1981): 188.
- Grabar, Oleg. «Classical forms in Islamic art and some implications». In *Künstlerischer Austausch (Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15. - 20. Juli 1992)*, a cura di Thomas W. Gaehtgens, 35–42. Berlin: Akademie-Verlag, 1993.
- . *The Mediation of Ornament*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Gras, Michel. «L'"Ecole française de Rome" e Palazzo Farnese». In *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, a cura di Francesco Buranelli, 291–299. Firenze: Giunti, 2010.
- Grassi, Giulia. «L'arte bizantina alla Sapienza: Fernanda de' Maffei (1973-1992)». In *Storie dell'arte alla sapienza*, a cura di Manuel Barrese, Riccardo Gandolfi, Maria Onori, e Tomaso Carletti, 37–48. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2017.
- Greenhalgh, Michael. *Constantinople to Córdoba. Dismantling ancient architecture in the East, North Africa and Islamic Spain*. Leiden: Brill, 2012.
- Greenwood, Tim. «The Emergence of the Bagratuni Kingdoms of Kars and Ani». In *Armenian Kars and Ani*, a cura di Richard G. Hovannissian, 43–64. Costa Mesa (Ca): Mazda Publishers, 2011.
- . *The «Universal History» of Step'anos Tarōnec'i*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Grigorian, Ashot. «Some questions on the relationships of the architectural heritage of Vitruvius, Bramante, Leonardo da Vinci, and Palladio and Armenian architecture». *Bazmavep* 173, n. 3-4 (2015): 54–82.
- Grigoryan Savary, Gohar. «“The Heritage of Ancestors”: Early Studies on Armenian Manuscripts and Miniature Painting». A cura di Ivan Foletti e Stefano Riccioni. *Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801-1945). Venezia Arti* 27 (2018): 81–102. <https://doi.org/http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2018/27/005>.
- Grimm, David Ivanovich. *Monuments d'architecture en Géorgie et en Arménie*. Saint Pétersbourg: A. Beggrow, 1864.

- Guidetti, Matteo. «Churches and Mosques. Aesthetics and Transfer of Marble in Early Islam». In *The Aesthetics of Marble from Late Antiquity to the Present*, a cura di Dario Gamboni, Gerhard Wolf, e Jessica N. Richardson, 62–75. München; Florenz: Hirmer; Kunsthistorisches Institut in Florenz, 2021.
- . «The “Islamicness” of Some Decorative Patterns in the Church of Tigran Honents in Ani». In *Architecture and Landscape in Medieval Anatolia, 1100-1500*, a cura di Patricia Blessing e Rachel Goshgarian, 155–181. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Hagopian, Vahan. «The Relation of Armenian Architecture to Gothic Architecture». In *Armenia the cradle of Gothic architecture*. New York, 1953.
- Hamilton, William John. *Account of the ruins of the City of Ani in Armenia*. London, 1839.
- Haroutyunian, Sona. «Armenian Press in Turin: 1915-1918». In *Armenia, Caucaso e Asia Centrale. Ricerche 2020*, a cura di Carlo Frappi e Paolo Sorbello, 15: 107–120. Eurasistica. Venezia: Fondazione Università Ca’ Foscari, 2020. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-453-0/005>.
- . *Hayoc' c'elaspanut'yan arjagank'nern Italiayum: 1915 (L'Eco del Genocidio armeno in Italia: 1915)*, 2018. <https://iris.unive.it/handle/10278/3713170>.
- Hartel, Wilhelm Ritter von, e Franz Wickhoff. *Die Wiener Genesis*. Wien: Tempsky, 1895.
- Hartner, Willy. «The Pseudoplanetary Nodes of the Moon’s Orbit in Hindu and Islamic Iconographies». *Ars Islamica* 5 (1938): 113–154.
- . «The Vaso Vescovali in the British Museum: A Study on Islamic Astrological Iconography». *Kunst des Orients* 9 (1974): 99–130.
- Harut'junjan, Varazdat. «Lo studioso, l’amico e l’appassionato dell’architettura armena». In *«Alpaghian»*. *Raccolta di scritti in onore di Adriano Alpago Novello in occasione del suo 70mo compleanno*. Napoli: Scriptaweb, 2005.
- Harut'junjan, Varazdat, e Samvel Safarjan. *Pamjatniki armjanskogo zodchestva (Monuments of Armenian heritage)*. Pamjatniki Zodchestva Narodov SSSR (Monuments of the heritage of the peoples of the USSR). Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo architektury i gradostroitel'stva, 1951.
- Hasrat'yan, Murad. «Gli architetti armeni». In *Architettura armena*, a cura di Paolo Cuneo, 1: 59-71. Roma: De Luca Editore, 1988.
- . «Il grande amico della cultura armena». In *«Alpaghian»*. *Raccolta di scritti in onore di Adriano Alpago Novello in occasione del suo 70mo compleanno*. Napoli: Scriptaweb, 2005.
- Hatzuni, Vardan. «Le relazioni romano-armene nel campo culturale e politico nel Medio Evo». In *Atti del IV Congresso nazionale di Studi Romani (Roma, 1935)*, 1: 483–488. Roma: Istituto di Studi Romani, 1938.
- Henry Finiss Bloss Lynch. Fragments d'un discours d'Arménie*. Marseille: Imprimerie du Collège Jacques Arakel, 1990.

- Hewsen, Robert H. «Armenian Society in the Bagratid Period». In *Treasures in Heaven. Armenian Art, Religion, and Society*, a cura di Thomas F. Mathews e Roger S. Wieck, 39–48. New York: The Pierpont Morgan Library, 1998.
- Hobart, Michelle. «Sardinian medieval churches and their *bacini*: architecture embedded with archeology». Tesi di dottorato, New York University, 2006.
- Hoag, John Douglas. *Architettura islamica*. Milano: Electa, 1975.
- Hovannessian, Richard G. *Armenian Baghesh/Bitlis and Taron/Mush*. Costa Mesa: Mazda, 2001.
- Howard, Deborah. *Venice & The East. The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.
- Iacobini, Antonio. «Fernanda de'Maffei (22.5.1917-28.4.2011)». *Byzantinische Zeitschrift* 105, n. 1 (2012a): 586–594.
- . «La Sapienza Bizantina. Il contributo della Storia dell'Arte (1896-1970)». In *La Sapienza bizantina. Un secolo di ricerche sulla civiltà di Bisanzio all'Università di Roma*, a cura di Augusta Longo, Guglielmo Cavallo, Alessandra Guiglia, e Antonio Iacobini, 9–20. Roma: Campisano Editore, 2012b.
- Ieni, Giulio, a c. di. *Atti del primo simposio internazionale sull'arte georgiana (Bergamo, 28-30 giugno 1974)*. Milano: Solari, 1977a.
- . «Il problema delle arcate cieche nell'architettura monumentale del X-XI secolo: rapporti fra Oriente e Occidente». In *Atti del terzo simposio internazionale sull'arte georgiana (Bari - Lecce, 14-18 ottobre 1980)*, a cura di Maria Stella Calò Mariani, 1: 51–65. Galatina: Congedo Editore, 1986a.
- . *Khatchkar. Croci di pietra armene*. Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, 1981.
- . «La rappresentazione dell'oggetto architettonico nell'arte medievale, con riferimento particolare ai modelli di architettura caucasici». In *Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena*, a cura di Giulio Ieni e Boghos Levon Zekiyán, 247–264. Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, 1978.
- . «Le arti figurative e i khatchk'ar». In *Gli Armeni*, a cura di Adriano Alpago Novello, 227–264. Milano: Jaka Book, 1986b.
- . «Memorie georgiane nel Monastero di Bačkovo». In *Atti del primo simposio internazionale sull'arte georgiana (Bergamo, 28-30 giugno 1974)*. Milano: Solari, 1977b.
- Ieni, Giulio, e Gajane Vladimirovna Alibegašvili, a c. di. *I tesori della Georgia*. Ed. italiana. Milano: A. Mondadori, 1984.
- Ieni, Giulio, e Gabriella Uluhogian, a c. di. *Atti del terzo simposio internazionale sull'arte armena (Milano, Vicenza, Castelfranco V., Piazzola sul Brenta, Venezia, 25 settembre - 1 ottobre 1981)*. Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, 1984.

Ieni, Giulio, e Boghos Levon Zekiyan, a c. di. *Atti del primo simposio internazionale di arte armena (Bergamo, 28-30 Giugno 1975)*. Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, 1978.

Indagine conoscitiva sulla situazione della facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. (Svolta dalla V Commissione consiliare Istruzione-Cultura e problemi dell'informazione). Milano, 25 gennaio-2 marzo 1972. Milano: Giuffrè, 1973.

Invernizzi, Antonio. *Il genio vagante. Babilonia, Ctesifonte, Persepoli in racconti di viaggio e testimonianze dei secoli XII - XVIII*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005.

Jäggi, Carola. «Ex oriente lux: Josef Strzygowski und die “Orient oder Rom”. Debatte um 1900». In *Okzident und Orient*, a cura di Semra Ögel e Gregor Wedekind, 91–111. İstanbul: Ege Yayınlari, 2002.

Jakobson, Anatolij Leopol'dovič. *Očerk istorii zodčestva Armenii 5-17 vekov (Studies on the history of the Armenian architecture, 5th-17th century)*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo architektury i gradostroitel'stva, 1950.

Janberidze, Nodar, e Irakly Tsitsishvili. *Architectural Monuments of Georgia*. Moscow: Stroyizdat, 1996.

Jones, Lynn. «The Visual Expression of Bagratuni Rulership: Ceremonial and Portraiture». *Revue des études arméniennes* 28 (2002): 341–398.

Jonescu, Gregore. «Alcune considerazioni intorno all'origine delle chiese pugliesi a cupola». *Ephemeris Dacoromana: annuario della Scuola Romena di Roma*, 1955, 124–128.

Josi, Enrico. «Armenia. L'archeologia». In *Enciclopedia Cattolica*, 1: 1990, 1948.

Kadoi, Yuka. «Strzygowski and Pope: The Reformulation of Persian Art History across the Trans-Atlantic World». In *Orient Oder Rom? History and Reception of a Historiographical Myth (1901-1970)*, a cura di Ivan Foletti e Francesco Lovino, 37–49. Roma; Brno: Viella; Masaryk University, 2018.

Kafadarian, K. «Les fouilles de la ville de Dvin (Du'in)». *Revue des études arméniennes* 2 (1965): 208–303.

Kamsarakan, Adèle. «Les principaux sites d'Ani et de sa périphérie». In *Ani capitale de l'Arménie en l'an mil*, a cura di Raymond H. Kévorkian, 282–301. Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris, 2001.

Kantor, Helene J. «The Shoulder Ornament of Near Eastern Lions». *Journal of Near Eastern Studies* 6 (1947): 250–274.

Karamağarali, Beyhan, Turgay Azar, e Nakiş Akgül. «Les activités archéologiques turques à Ani (1989-2000)». In *Ani capitale de l'Arménie en l'an mil*, a cura di Raymond H. Kévorkian, 62–65. Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris, 2001.

Karapetyan, Samvel, e Ēmma Abrahamyan, a c. di. *Ani 1050*. Erevan: Haykakan chartarapetut'yun usumnasirogh himnadram, 2011.

Kasangian, Harutiun. *Otto grammi di piombo, mezzo chilo di acciaio, mezzo litro di olio di ricino: vita e avventure di un ragazzo armeno*. Padova: Il Poligrafo, 1996.

- Kazaryan, Armen. «Fasadnaja arkatura v srednevekovom zodčestve Armenii I drugich stran Vostoka (Facade arches in medieval architecture of Armenia and other countries of the East)». *Voprosy vseobščej istorii architektury (Questions of the Universal History of Architecture)* 3 (2009): 27–59.
- . «On the Character of the Medieval Architecture on the Example the “Domed Halls” of Ani and Vicinity of the 10th -11th Centuries». *Advances in Social Science, Education and Humanities Research (2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018))* 284 (2018): 363–366.
- . «The Blind Arcade in Medieval Architecture of Armenia and Georgia. Springs of Ideas and Principal Stages of Development». In *Anadolu kültürlerinde süreklilik ve değişim: Dr. A. Mine Kadıroğlu’na armağan*, a cura di Mine Kadıroğlu, A. Ceren Erel, Bülent İşler, Nilüfer Peker, e Güner Sağır, 341–374. Ankara, 2011.
- . «The “Classical” Trend of the Armenian Architectural School of Ani The Greco-Roman Model and the Conversion of Medieval Art». In *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*, a cura di Dorota Dutsch, Dana La Course Mounteanu, e Zara Martirosova Torlone, 528–540. John Wiley & Sons, 2017.
- . «The Theme of a Domed Rotunda in Ani School of Armenian Architecture during the Bagratids’ Era: Interpretation of the Classical Image». *Disegnarecon* 13, n. 25 (2020): 1–6.
- Kazaryan, Armen, e Gohar Muradyan. «Armenian Culture and Classical Antiquity». In *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*, a cura di Dorota Dutsch, Dana La Course Mounteanu, e Zara Martirosova Torlone, 507–515. Hoboken: John Wiley & Sons, 2017.
- Kelber, Werner H. «The History of the Closure of Biblical Texts». *Oral Tradition* 25, n. 1 (2010): 115–140.
- Ketelaar, Eric. «Archivalisation and Archiving». *Archives & Manuscripts* 26, n. 1 (1999): 54–61.
- Kévorkian, Raymond H., a c. di. *Ani capitale de l'Arménie en l'an mil*. Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris, 2001a.
- . «Henry Lynch, un voyageur des temps modernes». In *Henry Finiss Blosse Lynch. Fragments d'un discours d'Arménie*, 8–9. Marseille: Imprimerie du Collège Jacques Arakel, 1990.
- Khatchatrian, Armen. «Annexes des églises byzantines à plan central». In *Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines (Ochride 10-16 Septembre 1961)*, 163–167. Beograd, 1964.
- . *Corpus arabskich nadpisei Armenii (VIII-XVI vv.) (Corpus of the Arabic inscriptions of Armenia)*. Erevan, 1987.
- . *L'architecture Armenienne*. Paris: Guethner, 1949.
- . *L'architecture arménienne du IVe au VIe siècle*. Cahiers archéologiques : Bibliothèque. Paris: Éditions Klincksieck, 1971.

- . «L’architecture arménienne d’après N. Tokarski». *Revue des études arméniennes* 2 (1965): 223–238.
- . «L’église du Berger à Ani et les compositions étoilées». *Cahiers archéologiques* 6 (1952): 91–102.
- . «Les Eglises cruciformes du Tayq». *Cahier Archéologiques* 17 (1967): 203–208.
- . «Les origines de la cathédrale d’Ani». In *Actes du VIe Congrès International d’Études Byzantines (Paris, 27 juillet - 2 août 1948)*, 201–208. Paris: Ecole des Hautes Etudes, 1951.
- . «Notes sur l’architecture de l’église de Germigny-des-prés». *Cahiers Archéologiques* 7 (1954): 161–169.
- Khatchatrian, J. «Ani à l’époque antique». *Revue des études arméniennes* 26 (1996): 39–50.
- Kipšidze, David Alekseevič, e Nikolaj Michajlovič Tokarskij. *Peščery Ani (Materialy XIV anijskoj archeoložeskoj kampanii 1915 goda). (Caves of Ani (Materials of the XIV Ani archaeological campaign of 1915)*. Erevan: izd-vo AN ArmSSR (Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR), 1972.
- Krautheimer, Richard. *Early Christian and Byzantine Architecture*. 1. publ. The Pelican History of Art. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1965.
- Kubler, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Kuehn, Sara. *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*. Leiden; Boston: Brill, 2011.
- Kühnel, Ernst. «Das Rautenmotiv an romanischen Fassaden in Italien». In *Edwin Redslob zum 70. Geburtstag*, a cura di Georg Rohde e Ottfried Neubecker, 83–89. Berlin, 1955.
- Kultermann, Udo. *The History of Art History*. New York: Abaris, 1993.
- Labrusse, Rémi. «Byzance et l’art moderne». In *Présence de Byzance*, a cura di Jean-Michel Spieser, 55–89. Gollion: Infolio, 2007.
- . «Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl». *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, n. 1 (2009). <https://doi.org/10.4000/actesbranly.268>.
- . «Modernité byzantine : l’Exposition internationale d’art byzantin de 1931 à Paris». In *Le double voyage : Paris-Athènes (1919-1939)*, a cura di Lucile Arnoux-Farnoux e Polina Kosmadaki, 221–242. Mondes méditerranéens et balkaniques (MMB). Athènes: École française d’Athènes, 2018.
- Lala Comneno, Maria Adelaide. «Monneret de Villard e l’architettura armena». In *«Alpaghian». Raccolta di scritti in onore di Adriano Alpago Novello in occasione del suo 70mo compleanno*. Napoli: Scriptaweb, 2005.
- Lalayan, Ervand. *Vaspurakani nšanaur vanber, mas A. Alt'amari S. Xač' vank'* (*I monasteri celebri del Vaspurakan*, vol. I, *Il monastero della Santa Croce di Aglt'ama*). Asgragakan handes, 1910.

- Langé, Santino. «Il metodo della storia dell’architettura nel Politecnico di Milano durante gli anni della ricostruzione (1945 - 1963)». In *La fabbrica, la critica, la storia*, a cura di Graziella Colmuto Zanella, Flavio Conti, e Carlo Perogalli, 23–41. Quaderni del Dipartimento di Conservazione e Storia dell’Architettura 6. Milano: Guerini, 1993.
- Larsen, Jonas. «Geographies of Tourist Photography. Choreographies and Performances». In *Geographies of Communication: The Spatial Turn in Media Studies*, a cura di Jesper Falkheimer e André Jansson, 243–261. Göteborg: Nordicom, 2006.
- Layerd, Austen Henry. *Discoveries among the ruins of Nineveh and Babylon: with travels in Armenia, Kurdistan and the desert: being the result of a second expedition undertaken for The Trustees of the British Museum*. London: John Murray, 1853.
- Lazzari, Giovanni. *L’Enciclopedia Treccani*. Napoli: Liguori, 1977.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, (1974) 2007.
- Leiser, Gary. «Observations on the “Lion and Sun” Coinage of Ghiyāth al-Din Kai Khusraw II». *Mésogeios* 2 (1998): 96–114.
- Lethaby, W.H. e Arshak Fetvadjian. *Armenian Architecture from the 6th to the 13th Century: Catalogue of an Exhibition of Drawings of Architectural Details and Ornament by A. Fetvadjian*. London: Victoria and Albert Museum. Department of Engraving, Illustrations & Design, 1921.
- Levi Della Vida, Giorgio. «La soffitta delle botteghe oscure». In *Fantasmi ritrovati*, a cura di Fulvio Tessitore, Maria Giulia Amadasi Guzzo, e Giorgio Levi Della Vida, 9–47. Napoli: Liguori, 2004.
- Longhi, Roberto. «Giudizio sul Duecento». *Proporzioni*, n. 2 (1948): 5–54.
- Lovino, Francesco. «Southern Caucasus in Perspective: The Scholarly Debate through the Pages of “Seminarium Kondakovianum” and “Skythika” (1927-1938)». In *The Medieval South Caucasus: Artistic Cultures of Albania, Armenia and Georgia*, a cura di Ivan Foletti e Erik Thunø, 36–51. Convivium. Supplementum. Brno: Masarykova Univerzita, 2016.
- Lugon, Olivier. *Lo stile documentario in fotografia: da August Sander a Walker Evans, 1920-1945*. Milano: Electa, 2008.
- Lupo Gentile, Michele. *Gli Annales Pisani di Bernardo Maragone*. Bologna: Zanichelli, 1936.
- Luzzati Lagana, Francesca. «Fondazione e prime vicende del monastero armeno di S. Antonio di Spazzavento in Pisa (XIV secolo)». In *Ad limina Italiae: in viaggio per l’Italia con mercanti e monaci armeni*, a cura di Boghos Levon Zekiyan, 129–148. Eurasistica. Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiaci Università Ca’ Foscari di Venezia 37. Padova: Editoriale Programma, 1996.
- Lynch, Harry Finnis Blosse. *Armenia, Travels and Studies*. 2 voll. London; New York: Longmans, Green, and co., 1901.
- Lynch, Kevin. *City Sense and City Design*. A cura di Tridib Banerjee. Cambridge, Massachussettes: MIT Press, 1990.

- . *The Image of the City*. Publication of the Joint Center for Urban Studies. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960.
- Macler, Frédéric. *Anciennes églises d'Arménie*. Paris, 1923.
- Magoffin, R.V.D. «Roman Architecture and Its Principles of Construction under the Empire by G. T. Rivoira and G. McN. Rushforth». *American Journal of Archaeology* 31, n. 4 (1927): 515.
- Mahé, Jean-Pierre. «Ani sous Constantin X, d'après une inscription de 1060». *Mélanges Gilbert Dagron* 14 (2002): 403–414.
- . «Koriwn, la Vie de Maštoc, traduction annotée». *Revue des études arméniennes* 30 (2005-2007): 59–97.
- . «Le testament de Tigran Honenc': la fortune d'un marchand arménien d'Ani aux XIIe-XIIIe siècles». *Comptes rendus. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2001, 1319–1342.
- Mahé, Jean-Pierre, e Annie Mahé. *Tragédie : Matean olbergut'ean ; le livre de lamentation par Grégoire de Narek*. Corpus scriptorum Christianorum Orientalium 584. Louvain: Peeters, 2000.
- Mahé, Jean-Pierre, Nicolas Faucherre, Beyhan Karamagarali, e Philippe Dangles. «L'enceinte urbaine d'Ani (Turquie orientale) : problèmes chronologiques». *Comptes-rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres* 143, n. 2 (1999): 731–756. <https://doi.org/10.3406/crai.1999.16036>.
- Malvano, Laura. *Fascismo e politica dell'immagine*. Torino: Bollati Boringhieri, 1988.
- Manandian, Iakov Amazaspovich. *The trade and cities of Armenia in relation to ancient world trade*. Tradotto da Nina G. Garsoian. Lisbon: Livraria Bertrand, 1965.
- Mandoul, Thierry. «Une histoire de l'architecture selon Auguste Choisy». *Bulletin de la Sabix* 16 (1996): 21–28. <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/sabix.802>.
- Mango, Cyril A. *Byzantine Architecture*. London; Milan: Faber and Faber; Electa, 1986.
- . «Editor's Preface». In *The Hellenistic Origins of Byzantine Art* by D.V. Ainalov, di Dimitrij Vlas'evič Ajnalov, VII–XV. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1961.
- Manoukian, Agopik. *Presenza armena in Italia, 1915-2000*. Milano: Guerini, 2014.
- Manunta, Maria Rosaria. *I periodici di Torino, 1860-1915*. Torino: Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1995.
- Maranci, Christina. «Architectural models in the Caucasus: problems of form, functions and meaning». *Προπλασματα στη μεσαιωνικη αρχιτεκτονικη*, 2009, 49–55.
- . «Armenia and the Borders of Medieval Art». In *Approaches to Byzantine Architecture and Its Decoration*, a cura di Slobodan Ćurčić, Mark Joseph Johnson, Robert G. Ousterhout, e Amy Papalexandrou, 83–95. Farnham: Ashgate, 2012.

- _____. «Armenian Architecture as Aryan Architecture: The Rule of Indo-European Studies in the Theories of Josef Strzygowski». *Visual Resources* 13, n. 3-4 (1998): 363–80.
- _____. «Liturgical Landscapes: Text and Context in the Armenian Foundation Rite». In *Sacred Spaces and Urban Networks*, a cura di Suzan Yalman e Hilâl A. Uğurlu, 17–32. Istanbul: Koç University Research Center for Anatolian Civilizations (ANAMED), 2019.
- _____. «Locating Armenia». In *Confronting the borders of medieval art*, a cura di Jill Caskey, Adam S. Cohen, e Linda Safran, 147–166. Leiden: Brill, 2011a.
- _____. *Medieval Armenian Architecture. Construction of Race and Nation*. Leuven: Peeters, 2001.
- _____. «The Architect Trdat: From the Great Church at Ani to the GreatChurch at Constantinople». In *Armenian Kars and Ani*, a cura di Richard G. Hovannissian, 101–126. Costa Mesa (Ca): Mazda Publishers, 2011b.
- _____. *The Art of Armenia: An Introduction*. New York: Oxford University Press, 2018.
- _____. «The Historiography of Armenian Architecture: Josef Strzygowski, Austria, and Armenia». *Revue des études arméniennes* 28 (2001-2002): 287–307.
- _____. *Vigilant Powers: Three Churches of Early Medieval Armenia*. Turnhout: Brepols, 2015.
- Marchand, Suzanne. *German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- _____. «Les origines autrichiennes de l'histoire de l'art non occidental : Josef Strzygowski à l'assaut de Rome». *Revue germanique internationale* 16 (2012): 57–71. <https://doi.org/10.4000/rqi.1339>.
- _____. «The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski». *History and Theory* 33, n. 4 (1994): 106–130. <https://doi.org/10.2307/2505504>.
- Magarditchian, Armenuhi. «Garni, temple romain - baptistère chrétien». *Revue des études arméniennes* 37 (2017): 175–213.
- Margarian, Hayrapet. «Ani au temps des Zak'arides (XIIIe siècle)». In *Ani capitale de l'Arménie en l'an mil*, a cura di Raymond H. Kévorkian, 110–121. Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris, 2001.
- Marino, P. «Dalla favolosa Armenia un'eco di antica Puglia». *La gazzetta del Mezzogiorno*, 2 novembre 1969, 13.
- Marouti, Andreh. «Preservation of the Architectural Heritage of Armenia A History of its Evolution from the Perspective of the early 19th Century European Travelers to the Scientific Preservation of the Soviet Period». Tesi di dottorato, Faculty of Preservation of Architectural Heritage, Politecnico di Milano, 2018.
- Marr, Nikolaj Jakovlevič. *Ani, knižnaja istorija goroda I raskopki na meste gorodišča (Ani, a book history of the city and the excavations on the town site)*. Moskva, 1934.
- Marr, Nikolaj Jakovlevic. *Ani, rêve d'Arménie*. Paris: Anagramme, 2001.

- Martelli, Vladimyr. «Il genocidio degli armeni e la stampa italiana nel 1915». *λeùssein. Rivista di Studi Umanistici* 8, n. 3 (2015a): 213–231.
- Martin-Hisara, Bernadette. «Dominazione araba e libertà armene (VII-IX secolo)». In *Storia degli armeni*, a cura di Gérard Dédéyan, 149–171. Milano: Guerini e Associati, 2002.
- Marucchi, Orazio. «G. T. Rivoira, Le origini della architettura Lombarda e delle sue principali derivazione nei paesi d'oltre Alpe, Volume II». *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* 13 (1907): 163–164.
- . «G. T. Rivoira, Le origini della architettura Lombarda e delle sue principali derivazione nei paesi d'oltre Alpe, Volume II». *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, 1907.
- Marutyan, Tiran. «When Was Ani Cathedral Constructed?» *Armenian Review* 43, n. 4 (1990): 95–110.
- Matevosyan, Karen. «History of the Monastery of Horomos». In *Horomos Monastery: Art and History*, 17–53. Paris: Amis du Centre d'histoire et de civilisation de Byzance, 2015.
- Mathews, Karen Rose. «Defining a merchant identity and aesthetic in Pisa: Muslim ceramics as commodities, mementos, and architectural decoration on eleventh-century churches». In *Postcolonising the Medieval Image*, a cura di Eva Frojmovic e Chaterine E. Karkov, 196–217. London; New York: Routledge, 2017.
- . «Pisan Bacini and the Churches of Pisa». In *A Companion to Medieval Pisa*, 456–475. Leiden; Boston: Brill, 2022.
- Mathews, Thomas F., e Avedis K. Sanjian, a c. di. «Appendix D. Two interpretations of the Ten Canon Tables translated by James R. Russell». In *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, 206–211. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1991.
- Matteuzzi, Nicoletta. *Sacri simboli di luce. Tarsie marmoree del periodo romanico a Firenze e in Toscana*. Empoli: Edizioni dell'Acero, 2016.
- Matthiae, Guglielmo. «Armenia. L'arte sacra». In *Enciclopedia Cattolica*, 1991–1992, 1948.
- . «Problematica delle origini bizantine». *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 15 (1968): 76–124.
- Mazza, Mario. *Tra Roma e Costantinopoli. Ellenismo Oriente Cristianesimo nella Tarda Antichità. Saggi scelti*. Catania: Edizioni del Prisma, 2009.
- Mazzocut-Mis, Maddalena. *Forma come destino: Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*. Saggi e documenti. Firenze: Alinea Editrice, 1998.
- McClary, Richard P. *Rum Seljuq Architecture, 1170-1220. The patronage of Sultans*. Edinburgh: University Press, 2017.
- Mencarelli, Giovanna. «Francovich, Géza de». In *Enciclopedia Italiana*. VI Appendice. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000.

- Mighetto, Paolo. «La storia come scavo della realtà architettonica. Paolo Verzone (1902–1986): un percorso di ricerca». Tesi di dottorato, Politecnico di Torino, 1999.
- Millet, Gabriel. *L'école grecque dans l'architecture byzantine*. Paris: Leroux, 1916.
- Milone, Antonio. «“Arabitas” pisana e medioevo mediterraneo. Relazioni artistiche tra XI e XIII secolo». In *Fibonacci tra arte e scienza*, a cura di Luigi A. Radicati di Brozolo, 101–131. Milano: Silvana Editoriale, 2002.
- _____. «Il Duomo e la sua facciata». In *Il Duomo di Pisa*, a cura di Adriano Peroni, 191–206. Modena: Franco Cosimo Panini, 1995.
- Minunno Costagnola, Gabriella. «Note sul triconco di S. Lorenzo a Mesagne». In *Atti del primo simposio internazionale di arte armena (Bergamo, 28-30 giugno 1975)*, a cura di Giulio Ieni e Boghos Levon Zekiyan, 437–443. Venezia: Tipo-Litografia Armena, 1978.
- Miraglia, Marina. *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia tra Ottocento e Novecento*. Milano: Angeli, 2011.
- Mnac'akanyan, Step'an. *Haykakan čartarapetut'yan Syunik'i dproc'ə (The school of architecture of Syunik)*. Erevan, 1960.
- Monneret de Villard, Ugo. *Arte cristiana e musulmana del Vicino Oriente*. Vol. IV. Le Civiltà dell'Oriente. Roma: Casini, 1962.
- _____. «Del metodo nello studio dell'architettura medioevale». *Atti del collegio degli ingegneri ed architetti di Milano, luglio 1917*, 1918, 22–62.
- _____. «Josef Strzygowski - Ursprung der Christlichen Kirchenkunst». *Architettura e Arti Decorative* 1, n. II (1921): 210–211.
- _____. «La chiesa di S. Lorenzo in Milano. Studio del tracciato planimetrico». *Il Monitore Tecnico*, n. XVI (1910): 388–390.
- _____. «L'architettura romana negli ultimi secoli dell'impero». *Atti del collegio degli ingegneri ed architetti di Milano* 48, n. 9-10 (1915): 347–370.
- _____. «Note di Archeologia Lombarda». *Archivio Storico Lombardo* 41, n. I (1914): 1–70.
- Moxey, Keith. *Visual Time: The Image in History*. Durham; London: Duke University Press, 2013.
- Muñoz, Antonio. «Uno storico dell'architettura, G. T. Rivoira». *Il Marzocco*, 30 marzo 1919, 2–3.
- Müntz, Eugène. «G.T. Rivoira - Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'alpe». *Revue critique d'histoire et de littérature* 65 (1902): 325–330.
- Mussolini, Benito. «Guerra al turco!» *Il Popolo d'Italia*, 22 agosto 1915, 1.
- Mutafian, Claude. «Ani après Ani : Arméniens, Géorgiens et Cheddadides (XIe-XIIe siècle)». In *Ani capitale de l'Arménie en l'an mil*, a cura di Raymond H. Kévorkian, 100–109. Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris, 2001.
- _____. a c. di. *Roma - Armenia*. Roma: De Luca, 1999.

Naser Eslami, Alireza. *Architetture e città del Mediterraneo tra Oriente e Occidente*. Genova: De Ferrari, 2002.

_____. «Assimilazione, appropriazione e ricerca di un’architettura di “stile internazionale” nel Mediterraneo medievale. La “Porta Ianuae” e l’architettura in “ablaq” a Genova». In *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico. Atti del convegno internazionale, (Genova, 26-27 maggio 2016)*, 165–193. Milano: Torino: Mondadori, 2016.

Nazariantz, Hrand. *Bedros Turian poeta armeno: dalla sua vita e dalle sue pagine migliori, con cenno sull’arte armena. Con una presentazione di Enrico Cardile*. Bari: Tip. G. Laterza e Figli, 1915.

_____. *F.P'. Marinet t'i ēw Apagayapaštut 'iwnə (F.T. Marinetti and the Futurism)*. K. Polis: tp. Onnik Barsełean, 1910.

_____. «L’arte di Armenia». *La Parola. Rassegna mensile di conferenze e prolusioni* 1, n. 7 (1924): 210–215.

Nazariantz, Hrand, e Umberto Zanotti-Bianco. *L’Armenia, il suo martirio e le sue rivendicazioni*. Catania: Battiato, 1916.

Neubauer, Edith. *Transkaukasiens mittelalterliche Kunst und die Romanik Europas*. Norderstedt: Books on Demand, 2007.

Nicolle, David. «The Zangid bridge of Ǧazīrat ibn ‘Umar (‘Ayn Dīwār/Cizre): a New Look at the carved panel of an armoured horseman». *Bulletin d’études orientales* 62 (2014): 223–264.

Nicoloso, Paolo. *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell’Italia fascista*. Torino: Einaudi, 2008.

Norberg-Schulz, Christian. *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*. Milano: Electa, 1979.

Nordenfalk, Carl Adam Johan. *Die spätantiken Kanontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschechte*. Göteborg: O. Isacsons boktryckeri a.-b., 1938.

Ohanian-Achdjian, Artemis. «Lynch, sa vie, son œuvre». In *Henry Finiss Bloss Lynch. Fragments d’un discours d’Armenie*, 6–7. Marseille: Imprimerie du Collège Jacques Arakel, 1990.

Ojetti, Ugo. «Lettera a Marcello Piacentini. Sulle colonne e gli archi». *Pègaso*, n. 2 (1933): 213–215.

Olin, Margaret. «Art History and Ideology: Alois Rieg and Josef Strzyowski». In *Cultural Visions. Essays in the History of Culture*, a cura di Penny S. Gold e Benjamin C. Sax, 151–170. Amsterdam: Rodopi, 2000a.

_____. «“Early Christian Synagogues” and “Jewish Art Historians”: The Discovery of the Synagogue of Dura-Europos». *Marburger Jahrbuch Für Kunsthissenschaft* 27 (2000b): 7–28.

- O'Loughlin, Thomas. «Harmonising the Anointings of the Christ. Eusebius and the Four-Gospel Problem». *Millton Studies* 73 (2014): 1–17.
- . «Harmonizing the Truth: Eusebius and the problem of the four Gospels». *Traditio* 65 (2010): 1–29.
- Öney, Gönül. «Anadolu Selçuklu Mimarısında Arslan Figürü (The stone decoration of the Seljuks of Anatolia)». *Anadolu* 13 (1969): 1–41.
- . «Sun and Moon Rosettes in the Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture». *Anatolica* 3 (1970): 195–203.
- Ong, Water J. «Technology Outside Us and Inside Us (1978)». In *Faith and Contexts. Selected essays and studies 1952-1991*, a cura di Thomas J. Farrel e Paul A. Soukup, 1: 189–208. Scholars Press, 1992.
- Orbeli, Hovsep'. *Divan hay vimagrut'yan. Ani k'ałak'* (*Corpus of Armenian inscriptions. The city of Ani*). Vol. 1. Erevan: Haykakan SSR GA Hratarakč'ut'yun, 1966.
- Orengo, Alessandro. «Gli Armeni in Italia, ed in particolare in Toscana, nel Medioevo ed oltre». *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge* 130, n. 1 (2018): 85–94. <https://doi.org/10.4000/mefrm.4005>.
- Orsi, Paolo. «Siberene – S. Severina». *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione* 6, n. 7 (1912): 263–284.
- Orsolle, Ernest. *Le Caucase et la Perse*. Paris : Librairie Plon, 1885.
- Otto-Dorn, Katharina. «Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia». *Kunst des Orients* 12 (1979): 103–149.
- Querfelli, Mohamed. «Le document diplomatique comme marqueur des relations entre Pise et les États du Maghreb (XIIe - XIVe siècle)». In *Les échanges en Méditerranée médiévale. Marqueurs, réseaux, circulations, contacts*, a cura di Elisabeth Malamut e Mohamed Querfelli, 69–86. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2012.
- Oosterhout, Robert. «The temple as symbol, the temple as metaphor: contrasting eastern and western reimaginings». In *Tomb and temple*, 146–158. Woodbridge: The Boydell Press, 2018.
- Outtier, Bernard, Cornelia B. Horn, Vadim Mironovič Lourié, e Alexey Ostrovsky. *Armenia between Byzantium and the Orient: Celebrating the Memory of Karen Yuzbashyan (1927-2009)*. Texts and Studies in Eastern Christianity 16. Leiden; Boston: Brill, 2020.
- Pace, G.M. «4 milanesi tra i segreti dell'Armenia». *Il giorno*, dicembre 1970, 11.
- Pace, Valentino. «Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione a Pietro Toesca nell'ateneo romano». In *L'officina dello sguardo. Immagine, memoria, materia*, a cura di Maria Andaloro e Giulia Bordi, 2: 347–252. Roma: Gangemi, 2014.
- Palak'ean, Grigoris. *Nkaragrut'iwn Anii aweraknerun* (*Description of the ruins of Ani*). Polis: Tpagrut'iwn H. Matt'osean, 1910.
- Palak'ean, Grigoris, Peter Balakian, e Aram Arkun. *The ruins of Ani*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2019.

- Pambakian, Stephanie, e Lidia Zanetti Domingues. «Armenians on the Via Francigena: Armenian and Latin Sources on the Origins of the Armenian Community of Orvieto (Urbs Vetus)». In *Armenia, Caucaso e Asia Centrale. Ricerche 2020*, a cura di Carlo Frappi e Paolo Sorbello, 15: 11–34. Eurasistica. Venice: Edizioni Ca' Foscari, 2020. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-453-0/001>.
- Pancaroglu, Oya. «The Mosque-Hospital Complex in Divriği: A History of Relations and Transitions». *Anadolu ve Çevresinde ORTAÇA* 3 (2009): 169–198.
- Pancaroglu, Oya, A.C.S. Peacock, e Sara Nur Yildiz. «The house of Mengürek in Divriği: constructions of dynastic identity in the late twelfth century». In *The Seljuks of Anatolia. Court and Society in the Medieval Middle East*, 25–67. London; New York: I.B. Tauris, 2013.
- Panerai, Marco. «Testualità e fotografia». In *Fototeche e archivi fotografici*, a cura di Sauro Lusini, 200–203. Quaderni della Rivista AFT. Prato, 1996.
- Papa Malatesta, Vittoria. *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo: la genesi de L'art dans l'Italie méridionale*. Roma: École française de Rome, 2007.
- Paribeni, Andrea. «Field Trips in Lycia». In *Picturing a Lost Empire: An Italian Lens on Byzantine Art in Anatolia, 1960-2000*, a cura di Livia Bevilacqua e Giovanni Gasbarri, 123–140. Istanbul: Istanbul University Research Center for Anatolian Civilizations (ANAMED), 2018.
- . «Le missioni di studio in Oriente e il Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina». In *La Sapienza Bizantina*, a cura di Augusta Accocchia Longo, Guglielmo Cavallo, Alessandra Guiglia, e Antonio Iacobini, 39–54. Milion. Roma: Campisano, 2012.
- Parker, Matthew E. «Pisan Migration Patterns along Twelfth Century Eastern Mediterranean Trade Routes». In *Papacy, Crusade, and Christian-Muslim Relations*, 97–116. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.
- Patricolo, A., Ugo Monneret de Villard, e Henri Munier. *La Chiesa di Santa Barbara al vecchio Cairo: (a Josef Strzygowski nel suo sessantesimo compleanno questo libro è dedicato)*. Firenze: Alinari, 1922.
- Pedde, Brigitte. *Altorientalische Tiermotive in der mittelalterlichen Kunst des Orients und Europas*. Weimar: VDG, 2009.
- Pedone, Silvia. «I monumenti di Costantinopoli della prima età bizantina nei disegni di Charles Texier (1802 - 1871)». In *Episcopus, Civitas, Territorium*, 2: 1669–1682. Studi di antichità Cristiana. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2013.
- Penoni, Francesca. «The Armenian Architectural Heritage in Turkey: The State of Research». In *L'Arte armena. Storia critica e nuove prospettive*, a cura di Aldo Ferrari, Stefano Riccioni, Marco Ruffilli, e Beatrice Spampinato, 167–180. Eurasistica. Studies in Armenian and Eastern Christian Art 16. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2020.
- Pepe, Adriana. «La chiesa di S. Felice (S. Pietro) in Balsignano». In *Atti del primo simposio internazionale di arte armena (Bergamo, 28-30 giugno 1975)*, a cura di Giulio Ieni e Boghos Levon Zekian, 453–460. Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, 1978.

- Perogalli, Carlo. «Caravanserragli selgiuchidi in Cappadocia». *Castellum* 20 (1979): 77–90.
- Peroni, Adriano. *Il duomo di Pisa. Saggi, schede*. Modena: Franco Cosimo Panini, 1995.
- . *San Michele di Pavia*. Milano: Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1967.
- . «Spolia e architettura nel Duomo di Pisa». In *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, 205–224. München: Hirmer Verlag, 1996.
- Petrosyan, Hamlet. *Khachkar*. Yerevan: Zangak, 2015.
- . «Anii xač'k'arayin mšakuyt'ə (The culture of khachkar in Ani)». In Anin mijndaryan Hayastani k'ałak'akan yev k'ałak'akrt'akan kentron, 284–300. Erevan, 2012.
- Piacentini, Marcello. «Gli archi, le colonne e l'italianità di oggi. Marcello Piacentini risponde a Ugo Ojetti». *La Tribuna*, 2 febbraio 1933, 3.
- Pierotti, Piero. «Pisa: la Torre sismoresistente». *Territori della Cultura* 16 (2014): 28–37.
- Piranesi - Roma - Basilico: incisioni di Giambattista Piranesi e fotografie di Gabriele Basilico*. L'arte de vedere. Roma: Contrasto, 2019.
- Plontke-Lüning, Annegret. «Gian Teresio Rivoira». In *Personenlexikon zur christlichen Archäologie*, 2: 1080–1081. Regensburg: Schnell + Steiner, 2012.
- Poloni, Alma. «Politics, Institutions, and Society in Pisa during the Communal Era (Late Eleventh to Late Fourteenth Century)». In *A Companion to Medieval Pisa*, a cura di Karen Rose Mathews, Silvia Orvietani Busch, e Stefano Bruni, 139–162. Leiden; Boston: Brill, 2022.
- . «Jerusalem in the Caucasus: church building and relic traditions in late antiquity». In *From Albania to Arran. The East Caucasus between the Ancient and Islamic Worlds (ca. 330 BCE-1000 CE)*, a cura di Robert G. Hoyland, 233–252. Piscataway, NY: Gorgias Press, 2020.
- Pope, Arthur Upham. «Gothic architecture and Persian origins». *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 62, n. 363 (giugno 1933): 293–294.
- . «Possible Iranian contribution to the beginning of gothic architecture». In *Beiträge zum Kunstgeschichte Asiens*, 1963.
- Porter Kingsley, Arthur. *Lombard architecture*. Vol. 1. New Haven: Yale University Press, 1917.
- Porter, Robert Ker. *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia during the years 1817, 1818, 1819, and 1820*. 2 voll. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1821.
- Portoghesi, Paolo. «Perché Milano?» *Controspazio* 5, n. 1 (1973).
- Previtali, Giovanni. *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici*. Torino: Einaudi, 1964.
- Puig i Cadafalch, Josep. *La géographie et les origines du premier art roman*. Paris: Laurens, 1935.

- Quertier, Cédric. «The Pisan Economy from the Tenth to Fifteenth Century: A parabolic Trajectory». In *A Companion to Medieval Pisa*, a cura di Karen Rose Mathews, Silvia Orvietani Busch, e Stefano Bruni, 245–276. Leiden; Boston: Brill, 2022.
- Quintavalle, Arturo Carlo. «Arte lombarda, medioevo e idea di nazione: dalla storia dell’arte al romanzo». In *Medioevo: Arte Lombarda. Atti del Convegno internazionale di studi di Parma, 26-29 settembre 2001*, XI–XXIV. Milano: Electa, 2004.
- . «Lombardia, Medioevo e idee di nazioni». In *Fernand de Dartein. La figura, l’opera, l’eredità*, 220–234. Quaderni di ’Ananke 4. Firenze: Alinea, 2012.
- . «Matilda and the cities of the Gregorian Reform». In *Romanesque patrons and process*, 15–30. London; New York: Routledge, 2018.
- . «Riforma Gregoriana e origini del “romanicò”». In *Compostela e l’Europa*, a cura di Manuel Antonio Castiñeiras González, Victoriano Nodar Fernández, e Rosa Vázquez Santos, 204–231. Milano: Skira, 2010.
- . «Sergio Bettini e la critica d’arte». *Venezia Arti* 27, n. 24 (2014): 5–9.
- Radicati di Brozolo, Luigi A. «Considerazioni sulla simmetria». In *Fibonacci tra arte e scienza*, a cura di Luigi A. Radicati di Brozolo, 151–161. Milano: Silvana Editoriale, 2002.
- Ragionieri, Giovanna. «Pietro Toesca nell’Enciclopedia Italiana». *Prospettiva* 57/60 (1990): 485–488.
- Rampley, Matthew. *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*. University Park: Penn State Press, 2015.
- Rapti, Ioanna. «Displaying the Word: Words as Visual Signs in the Armenian Architectural Decoration of the Monastery of Noravank». In *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, a cura di Antony Eastmond, 187–204. Cambridge: University Press, 2015.
- Rehault de Flury, Georges. *Les monuments de Pise au moyen âge. Atlas*. Paris: A. Morel, 1866.
- Recht, Roland. «L’invention du “Moyen Age” et l’idée de nation». In *Séroux D’Agincourt e la storia dell’arte attorno al 1800*, a cura di Daniela Mondini, 31–55. Roma: Campisano Editore, 2019.
- Redford, Scott. «A grammar of Rūm Seljuk ornament». *Mésogeios* 25-26 (2005): 283–310.
- . «Ceramics and Society in Medieval Anatolia». In *Medieval and post-medieval ceramics in the eastern mediterranean. Fact and fiction*, a cura di Joanita Vroom, 249–272. Turnhout: Brepols, 2015.
- . «“What Have You Done For Anatolia Today?”: Islamic Archaeology In The Early Years Of The Turkish Republic». *Mugarnas* 24 (2007): 243–252. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004163201.i-310.45>.
- Rheims, Maurice, a c. di Henry Finiss Bloss Lynch. *Fragments d’un discours d’Armenie*. Marseille: Imprimerie du Collège Jacques Arakel, 1990.

- Ricci, Corrado. «Le origini dell’Architettura Lombarda». *Rassegna d’arte antica e moderna* 2, n. 1 (1902): 11–13.
- Riccioni, Stefano. «Armenian Art and Culture from the Pages of the “Historia Imperii Mediterranei”». A cura di Ivan Foletti e Stefano Riccioni. *Venezia Arti, Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801-1945)*, 27 (2018): 119–130.
- . «Gli studi sull’arte armena a Venezia. Alpago Novello e le prospettive di ricerca». In *L’arte armena. Storia critica e nuove prospettive*, a cura di Aldo Ferrari, Stefano Riccioni, Marco Ruffilli, e Beatrice Spampinato, 205–224. *Eurasistica* 16. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 2020.
- Rice, David Storm. «The Brasses of Badr al-Dīn Lu’lu’». *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* 13, n. 3 (1950): 627–34.
- Ricerca sull’architettura Armena. Rassegna stampa*. 1. Milano: Ares 1970.
- Ricerca sull’architettura Armena. Rassegna stampa*. 11. Milano: Ares 1973.
- Ricerca sull’architettura armena. Rendiconti*. 2. Milano: Ares, 1970.
- Riegl, Alois. *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Vol. 1. Wien: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1901.
- . *Industria artistica tardoromana*. A cura di Sergio Bettini. Firenze: Sansoni, 1953.
- Rifkind, David. *The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*. Venezia: Marsilio, 2012.
- Rinaldi Tufi, Sergio. «Bartoccini, Renato». In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 34, 1988.
- Ritzenthaler, Mary Lynn. *Photographs: archival care and management*. Chicago: Society of American Archivists, 2008.
- Rivoira, Giovanni Teresio. «Adriano architetto e i monumenti adrianei». In *Nuova antologia di Lettere Scienze ed Arti*, CXLVI:631–638. Roma: Direzione della Nuova Antologia, 1910b.
- . «Antiquities of St. Andrews». *The Burlington Magazine* XXI (1912): 15–25.
- . *Architettura musulmana. Sua origine e suo sviluppo*. Milano: Hoepli, 1914.
- . *Architettura romana: costruzioni e statica nell’età imperiale: con appendice sullo svolgimento delle cupole fino al sec. 17*. Milano: Hoepli, 1921.
- . «Della scoltura ornamentale ai tempi di Roma imperiale al Mille». In *Nuova Antologia di Lettere Scienze ed Arti*, CXCVII:263–273. Quarta Serie. Roma: Direzione della Nuova Antologia, 1904.
- . *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d’oltr’Alpe*. Vol. I. Roma: E. Loescher, 1901.
- . *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d’oltr’Alpe*. Vol. II. Roma: E. Loescher, 1907.

- _____. *Le origini della architettura lombarda: e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe. (Seconda edizione, corretta ed ampliata)*. Milano: U. Hoepli, 1908.
- _____. *Lombardic Architecture; Its Origin, Development and Derivatives*. London: W. Heinemann, 1910a.
- _____. *Moslem Architecture; Its Origins and Development*. Tradotto da Gordon McNeil Rushforth. Oxford: H. Milford, Oxford University Press, 1918.
- _____. «Roma, l'Italia nella creazione delle antiche murature a volta. (Comunicazione svolta nell'adunanza del 26 aprile 1914)». In *Atti e memorie della Reale Accademia di San Luca*, III: 25–31. Roma: Tipografia Editrice Romana, 1915.
- Rocchi, Giuseppe. «Elementi genetici dell'architettura altomedievale armena confronto con l'architettura medievale lombarda». In *Atti del primo simposio internazionale di arte armena (Bergamo, 28-30 giugno 1975)*, 555–582. Venezia: Tipo-Litografia Armena, 1978.
- Rogoff, Irit. *Terra Infirma. Geography's visual culture*. London; New York: Routledge, 2000.
- Rohde, Georg, e Ottfried Neubecker, a c. di. «Das Rautenmotiv an romanischen Fassaden in Italien». In *Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe*, 83–98. Berlin, 1955.
- Ronzani, Mauro. «Bishops, Archbishops, and Religious Institutions from the Ninth to the Fifteenth Century». In *A Companion to Medieval Pisa*, a cura di Karen Rose Mathews, Silvia Orvietani Busch, e Stefano Bruni, 361–382. Leiden; Boston: Brill, 2022.
- _____. *Chiesa e «civitas» di Pisa nella seconda metà del secolo XI: dall'avvento del vescovo Guido all'elezione di Daiberto a metropolita di Corsica (1060 - 1092)*. Pisa: Edizioni ETS, 1997.
- _____. «Da aula cultuale del vescovato a ecclesia maior della città: note sulla fisionomia istituzionale e la rilevanza pubblica del Duomo di Pisa nel medioevo». In *Amalfi, Genova, Pisa, Venezia*, a cura di Ottavio Banti, 71–102. Ospedaletto: Pacini, 1993.
- Rosi, Giorgio. «Armeni. Arte. L'architettura». In *Enciclopedia Italiana*, IV: 435–440. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1929.
- Rudolph, Conrad. *The «things of greater importance». Bernard of Clairvaux's Apologia and the medieval attitude toward art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Ruffilli, Marco. «Una fortunata metafora di Cesare Brandi: le “chiese di cristallo” degli Armeni». A cura di Ivan Foletti e Stefano Riccioni. *Venezia Arti, Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801-1945)*, 27 (2018): 131–139.
- Rushforth, Gordon McNeil. «Biographical Note by G. Mc.N Rushforth». In *Roman Architecture and Its Principles of Construction under the Empire, with an Appendix on the Evolution of the Dome up to the XVIIth Century*, a cura di Giovanni Teresio Rivoira, XXI-XXVI. Oxford: Clarendon Press, 1925.
- _____. «Le origini della architettura lombarda di G. T. Rivoira (con 4 illustrazioni)». *Nuova Antologia*, V, CXXXIII, n. 865 (1908): 576–588.

- Russo, Eugenio. *Indagini e studi su S. Maria Pomposa (1982-2012)*. Monte Compatri: Edizioni Espera, 2019.
- . «L'atrio di Pomposa». In *La civiltà comacchiese e pomposiana dalle origini preistoriche al tardo medioevo*, 477–536. Bologna: Nuova Alfa Edizioni, 1986.
- S.n. «A proposito di Hrand Nazariantz». *Armenia. Eco delle rivendicazioni armene*. giugno 1917, anno III n.6 edizione.
- S.n. «Architettura armena». *Armenia. Eco delle rivendicazioni armene*. 15 settembre 1916, 6.
- S.n. «Armen Khatchatrian». *Cahiers archéologiques* 17 (1967): 269–270.
- S.n. «G. T. Rivoira Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi doltr’alpe». *La Civiltà cattolica* 59, n. 3 (1908): 317–327.
- S.n. «Il Convento di Surp Garabed». *Armenia. Eco delle rivendicazioni armene*, 15 aprile 1916, 4–5.
- S.n. «La chiesa di San Saba». *Armenia. Eco delle rivendicazioni armene*, 15 gennaio 1917, 6.
- S.n. «Le Origini dell’architettura lombarda di G. T. Rivoira». *Civiltà Cattolica* VII, n. 1249 (1902): 77–83.
- S.n. «Sirarpie Der Nersessian». *Dumbarton Oaks Papers* 21 (1967): 1–6.
- S.n. (X), «Teresio Rivoira». *Revue Archéologique*, Cinquième Série, 9 (Mai-Juin 1919): 396.
- Saba, Matthew. «Funerary Architecture in Iraq under the Abbasids and their Successors, 750–1250». In *The Religious Architecture of Islam*, 161–73. Turnhout: Brepols, 2021.
- Sabbatini, Ilaria. «“Pisa nova Hierusalem” le “imitationes” gerosolimitane e la sacralizzazione civica». In *Come a Gerusalemme. Evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi tra medioevo ed Età Moderna*, a cura di Anna Benvenuti e Pierantonio Piatti, 251–277. Firenze: SISMEL, 2013.
- Saint-Martin, Jean. *Mémoires historiques et géographiques sur l’Arménie*. 2 voll. Paris: Imprimerie Royale, 1818.
- Sanpaolesi, Piero. *Il Duomo di Pisa e l’architettura romanica toscana delle origini*. Pisa: Nistri-Lischi, 1975.
- Scalia, Giuseppe. «Ancora intorno all’epigrafe sulla fondazione del Duomo pisano». *Studi Medioevali*, 11 (1970): 483–519.
- . «Buschetto». In *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, IV:17–18. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993.
- . *Epigraphica pisana: testi latini sulla spedizione contro le Baleari del 1113 - 15 e su altre imprese anti-saracene del sec. XI*. Pisa: Istituto di letteratura spagnola e ispano-americana, 1963.
- . «Il carme pisano sull’impresa contro i saraceni del 1087». In *Studi di Filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, 565–627. Padova: Liviana, 1971.

- . «L’impresa pisana del 1064 contro Palermo nella testimonianza del duomo di Pisa». In *Immagine di Pisa a Palermo*, 15–32. Palermo, 1983.
- . «Pisa all’apice della gloria. L’epigrafe araba di S. Sisto e l’epitaffio della regina di Maiorca» 48, n. 3 (2007): 809–828.
- . «“Romanitas” pisana tra XI e XII secolo: le iscrizioni romane del duomo e la statua del console Rodolfo». *Studi Medievali* 13 (1972): 791–834.
- . «Tre iscrizioni e una facciata. Ancora sulla cattedrale di Pisa». *Studi Medievali* 23, n. 2 (1982): 817–860.
- Schnaase, Karl Julius Ferdinand. *Geschichte der bildenden Künste*. Vol. 4. Düsseldorf: Verlagshandlung von Julius Buddeus, 1843.
- Sciolla, Gianni Carlo. «Adolfo Venturi: memoria e critica d’arte». In *Adolfo Venturi. Memorie autobiografiche*, 5–20. Torino: Allemandi, 1991.
- . «Critica d’arte nell’Italia della ricostruzione. Alcune riflessioni». In *Critica d’arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, 17–32. Passignano: Aguapiano, 2017.
- . *La critica d’arte del Novecento*. UTET. Torino, 1995.
- Semerari Majorano, Livia. «La chiesa di S. Maria di Giano in Agro di Bisceglie». In *Atti del primo simposio internazionale di arte armena (Bergamo, 28-30 giugno 1975)*, a cura di Giulio Ieni e Boghos Levon Zekiyán, 471–480. Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, 1978.
- Serena, Tiziana. «Le parole dell’archivio fotografico». *Rivista di estetica* 52 (2012): 163–177.
- Seroux d’Agincourt, Jean Baptiste. *Histoire de l’art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu’à son renouvellement au XVIe*. Paris: Treuttel et Würtz, 1823.
- Shvidkovsky, Dmitry. *Russian Architecture and the West*. Yale University Press, 2007.
- Sirinian, Anna, e Francesco D’Aiuto. «Incontri mediterranei nel Duecento. Gli Armeni a Roma e i loro manoscritti». *Arte medievale* 10 (2020): 315–336.
- Sironi, Mario. «Monumentalità fascista». *La Rivista del Popolo d’Italia*, n. 2 (1934): 84–93.
- Skhirtladze, Zaza. «À propos du décor absidal de C’romi». *Revue des études géorgiennes et caucasiennes* 7 (1991): 163–184.
- . a c. di. *Ani at the crossroads. International Conference (17-18 November, 2017)*. Tbilisi: Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, 2019.
- . a c. di. *Anisi da sak’artvelo. narkvevebi, masalebi (Ani and Georgia. Essays, materials)*. 2 voll. Tbilisi: University Press, 2020.
- Soffici, Ardengo. *Periplo dell’arte. Richiamo all’ordine*. Firenze: Vallecchi, 1928.
- Solarino, Carla. «Studi sull’architettura e sull’arte armena, georgiana e bizantina». In *Giulio Ieni (1943-2003): il senso dell’architettura e la maestria della parola*, a cura di Chiara Devoti, 61–93. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2015.

- Sorrenti, Pasquale. *Hrand Nazariantz: uomo, poeta, patriota*. Bari: Levante, 1987.
- Speake, Jennifer. *Literature of Travel and Exploration. An Encyclopedia*. New York: Fitzroy Dearborn, 2003.
- Spieser, Jean-Michel. «Art byzantin et influence: pour l'histoire d'une construction». In *Byzance et le monde extérieur : Contacts, relations, échanges*, a cura di Michel Balard, Élisabeth Malamut, e Paule Pagès, 271–288. *Byzantina Sorbonensia*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2016.
- . «Die Rezeption von Strzygowski (und Riegl) bei den französischen Byzantinisten zwischen 1900 und 1940». In *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen 2: Menschen und Worte*, a cura di Falko Daim, Christian Gastgeber, Dominik Heher, e Claudia Rapp, 383–389. *Byzanz zwischen Orient und Okzident 9*. Mainz: Veröffentlichungen des Leibniz-WissenschaftsCampus, 2018.
- . «Hellénisme et Connaissance de l'art Byzantin Au XIXe Siècle». In *'ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ. Quelques Jalons Pour Une Histoire de l'identité Grecque. Actes Du Colloque de Strasbourg 25-27 Octobre 1989*, a cura di Suzanne Said, 337–362. Leiden: Brill, 1991.
- Spike, Michèle K. «Scritto nella pietra: le “cento chiese”, programma gregoriano di Matila di Canossa». In *San Cesario sul Panaro da Matilde di Canozza all'Età Moderna (Atti del Convegno Internazionale 9-10 novembre 2012)*, a cura di Pierpaolo Bonacini e Paolo Golinelli, 11–42. Bologna: Pàtron Editore, 2014.
- Stegensek, August. «G. F. Rivoira Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d’oltralpe». *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 16 (1902): 70–71.
- Stronach, David, e T. Cuyler Young. «Three Seljuq Tomb Towers». *Iran. Journal of the British Institute of Persian Studies* 4, n. 1 (1966): 1–20.
- Strzygowski, Josef. *Das Etschmiadzin-Evangeliar beiträge zur geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst*. Byzantinische Denkmäler 1. Wien: Mechitaristen-Congregation, 1891.
- . «Das orientalische Italien». *Monatshefte für Kunsthissenschaft* 1, n. 1-2 (1908a): 16–34.
- . *Die Baukunst der Armenier und Europa: ergebnisse einer vom Kunsthistorischen institute der Universität Wien 1913 durchgeführten forschungsreise*. 2 voll. Wien: A. Schroll, 1918.
- . «Die byzantinische Kunst». *Byzantinische Zeitschrift* 1, n. 1 (1892): 61–73. <https://doi.org/10.1515/byzs.1892.1.1.61>.
- . «G. T. Rivoira Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi doltr’alpe». *Byzantinische Zeitschrift* 17 (1908b): 287–290.
- . «G.T. Rivoira, Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d’oltralpe». *Byzantinische Zeitschrift* 11 (1902): 568–570.

- . «Gli armeni banditori del pensiero architettonico ariano». In *Armeni Ariani*, 71–79. Roma: Edizioni «HIM», 1939.
- . *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1903.
- . «La pittura e la miniatura nella Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del quattrocento». *Byzantinische Zeitschrift* 21 (1912).
- . *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*. Leipzig: Hinrichs, 1901.
- . *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*. Leipzig: Hinrichs, 1920.
- Summer, David. *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*. London: Phaidon Press, 2003.
- Tabacco, Giovanni. «Le strutture del regno italico tra XI e XII secolo». *Studi matildici*, 1978, 39–53.
- Talinn, Grigor. «Orient Oder Rom? Qajar “Aryan” Architecture and Strzygowski’s Art History». *The Art Bulletin* 89, n. 3 (2007): 562–590. <https://doi.org/10.1080/00043079.2007.10786361>.
- Tangheroni, Marco. *Commercio e navigazione nel Medioevo*. Roma: Laterza, 1996.
- Taylor, Alice. «Tha walls of Ani: sign as function». In *Ani. World Architectural Heritage of a Medieval Armenian Capital*, a cura di S. Peter Cowe, 69–76. Leuven: Peeters, 2001.
- Tedeschi Grisanti, Giovanna. «Il reimpiego di materiali di età classica». In *Il Duomo di Pisa*, 153–164. Modena: Franco Cosimo Panini, 1995.
- Ter Minassian, Anahide, Arà Zarian, e Armen Zarian. *Vagharshapat*. Vol. 23. Documenti di Architettura Armena. Venezia: OEMME Edizioni, 1998.
- Testi Cristiani, Maria Laura. *Arte medievale a Pisa. Tra Oriente e Occidente*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 2005.
- . «Origine, derivazioni, mutazioni strutturali e funzionali della losanga dal V al XII secolo in area toscano-pisana e armeno georgiana». In *Atti del Convegno internazionale (Torino, Genova, Livorno, 8-11 marzo 1997). Giornata di studi a Torino e Genova*, 191–204. La Morra: Associazione Culturale Antonella Selvatico, 2013.
- . «Pisa e Terrasanta. I protagonisti della I e della II Crociata e le sacre memorie gerosolimitane: S. Agata, S. Sepolcro, il Battistero». In *Arte medievale a Pisa. Tra Oriente e Occidente*, 233–248. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 2005.
- . «Un taccuino armeno di modelli del XVI secolo da Istanbul». *Critica d’arte* 62, n. 3 (1999): 45–59.
- Texier, Charles Félix Marie. *Description de l’Arménie, la Perse et la Mésopotamie*. Paris: Typographie de Firmin Didot Frères, 1842.
- Thierry, Jean-Michel. «A propos de quelques monuments chrétiens du Vilayet de Kars». *Revue des études arméniennes* 17 (1983): 329–394.

- . «A propos de quelques monuments chrétiens du Vilayet de Kars (Turquie)». *Revue des études arméniennes* 3 (1966): 73–90.
- . «Fouilles turques récentes à Ani». *Revue des études arméniennes* 25 (1995): 439–449. <https://doi.org/10.2143/REA.25.0.2003791>.
- . *L'Arménie au Moyen Age: les hommes et les monuments*. Les formes de la nuit. Zodiaque: La-Pierre-qui-Vire, 2000.
- . «Les influences byzantines sur l'art arménien». *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 32, n. 5 (1982): 237–242.
- Thierry, Jean-Michel, e Patrick Donabédian. *Les arts arméniens*. Paris: Mazenod, 1987.
- Thierry, Nicole, e Jean-Michel Thierry. *L'Eglise Saint-Grégoire de Tigran Honenc' à Ani (1215)*. Louvain: Peeters, 1993.
- Thierry, Nicole, e Jean-Michel Thierry. «Notes sur des monuments arméniens en Turquie». *Revue des études arméniennes* 2 (1965): 165–184.
- Thomson, Robert W. «Architectural Symbolism in Classical Armenian Literature». *The Journal of Theological Studies* 30, n. 1 (1979): 102–114.
- . *History of the Armenians. Agathangelos*. Albany: State University of New York Press, 1976.
- . «Jerusalem and Armenia». In *Papers of the 1983 Oxford Patristic Conference*, 77–91. Kalamazoo: E. A. Livingstone, 1986.
- . «Medieval Chroniclers of Ani: Hovannes, Samvel, and Mkhitar». In *Ani and Kars*, a cura di Richard G. Hovannissian, 65–80. Costa Mesa (CA): Mazda Publishers, 2011.
- . «The Historical Compilation of Vardan Arewelc'i». *Dumbarton Oaks Papers* 43 (1989): 125–226.
- T'oramanean, T'oros. «K'ahuac Anii yušatetrēs. Ani k'ałak' t'e amroc'? (From Ani's notebook. Ani, city or castle?)». *Azgagrakan Handēs* 14, n. 22 (1912): 61–84.
- . *Nyut'er haykakan čartarapetut'yan patmut'yan (Materials for the history of Armenian architecture)*. 2 voll. Erevan, 1942.
- Tietze, Hans. «Strzygowski, Josef». In *Enciclopedia Italiana*, XXXII:883. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1936.
- Tigler, Guido. «Circolazione di modelli artistici: l'incontro tra l'arte classica del bacino del Mediterraneo con le arti delle civiltà dell'Oriente e quelle dei 'barbari' del Nord germanico nelle teorie della Scuola di Vienna». In *Le vie della comunicazione nel Medioevo: livelli, soggetti e spazi d'intervento nei cambiamenti sociali e politici: Progetto Atelier jeunes chercheurs.2: giornate di studio, Roma, 20-21 ottobre 2016*, a cura di Marialuisa Bottazzi, Paolo Buffo, e Caterina Ciccopiedi, 101–159. Collana Atti. Trieste: CERM; École française de Rome, 2019.
- . «Gli pseudotrofei della guerra delle Baleari nel Duomo di Pisa. Per la discussione sulle relazioni conflittuali o pacifiche fra Islam Occidente». *Rivista storica italiana* 133, n. 1 (2021): 201–240.

- . «Il ruolo di Pisa nella geografia artistica della Toscana romanica e in relazione alla Sardegna». In *Itinerari del Romanico in Sardegna*, 99–118. Cagliari: Edizioni AV, 2010.
- . *Toscana romanica*. Patrimonio artistico italiano. Milano: Jaka Book, 2006.
- Toesca, Pietro. «Gli affreschi della Cattedrale di Anagni». *Le Gallerie italiane* 5 (1902): 116–187. <https://doi.org/10.11588/DIGLIT.17330.8>.
- . «Josef Strzygowski, Byzantinische Denkmaeler, III: Ursprung und Sieg der altbyz. Kunst». *Rivista Storica Italiana* IV, n. 3 (1905): 309–313.
- . *Reliquie d'arte della badia di S. Vincenzo al Volturno*. Vol. 25. Roma: Forzani e C., Tipografia del Senato, 1904.
- . *Storia dell'Arte Italiana. Il Medioevo*. Vol. 1. Storia dell'arte classica e italiana. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1927.
- Tokarskij, Nikolaj Michajlovič. *Architektura Armenii IV-XIV vv*. Erevan: Armgosizdat, 1961.
- Toubert, Hélène. *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*. Milano: Jaca Book, 2001.
- Toumanoff, Cyril. «Armenia and Georgia». In *The Cambridge Medieval History. Byzantium and his neighbours*, a cura di J.M. Hussey, Vol. IV. I. Cambridge: University Press, 1966.
- Traina, Giusto. «Capitales ou résidences royales». In *Les douze capitales d'Arménie*, a cura di Patrick Donabédian e Claude Mutafian, 45–50. Paris; Marseille: Somogy éditions d'art; Maison arménienne de la Jeunesse et de la Culture, 2010.
- Tranfaglia, Nicola. *La prima guerra mondiale e il fascismo*. A cura di Giuseppe Galasso. Vol. 3. Storia d'Italia. Torino: UTET, 1995.
- Turi, Gabriele. «Il progetto dell'Enciclopedia italiana: l'organizzazione del consenso fra gli intellettuali». *Studi Storici* 13, n. 1 (1972): 93–152.
- Uluhogian, Gabriella. *Gli armeni*. Bologna: Il Mulino, 2009.
- . «Le testimonianze epigrafiche / The evidence of inscriptions». In *Ani*, 72–84. Documenti di Architettura Armena 12. Venezia: OEMME Edizioni, 1984.
- . «Tra documentazione e filologia: le scuole mechitariste di Venezia e Vienna». In *Gli Armeni e Venezia. Dagli Sceriman a Mechitar: il momento culminante di una consuetudine millenaria*, a cura di Boghos Levon Zekian e Aldo Ferrari, 223–238. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004.
- Urech, Edouard. *Dizionario dei simboli cristiani*. Roma: Edizioni Arkeios, 1995.
- Urry, John, e Jonas Larsen. *The tourist gaze 3.0*. Los Angeles: Sage, 2011.
- Utudjian, Edouard. *Les monuments Arméniens du IV^e au XVIII^e siècle*. Paris: A. Morancé, 1967.
- Vahramian, Herman. «Architetti e maestri costruttori nell'Armenia medievale». In *Architettura medievale armena*, a cura di Tommaso Breccia Fratadocchi, Enrico Costa, e Paolo Cuneo, 35–39. Roma: De Luca Editore, 1968.

- . *Armen Manoukian: materiali per una biografia, 1932-1995*. Milano: Ares, 2009.
- . *Diaspora della mente: conversazioni con Herman Vahramian*. A cura di Andrea Beolchi, Agopik Manoukian, e Ornella Rota. Milano: Tranchida, 1992.
- Vaisse, Pierre. «Josef Strzygowski et la France». *Revue de l'art* 146 (2004): 73–83.
- Valenzano, Giovanna. «Sergio Bettini e la nascita dei sistemi voltati tra Oriente e Occidente». In *Ricordando Sergio Bettini*, a cura di Franco Bernabei, 41–48. I poliedri. Padova: Il Poligrafo, 2007.
- Valtorta, Roberta. «Gabriele Basilico e la città antica-contemporanea». In *Piranesi - Roma - Basilico*, 20–23. Roma: Fondazione Giorgio Cini onlus, 2019.
- Van Buren, A. W. «Teresio Rivoira». *The Classical Journal* 14, n. 9 (giugno 1919): 566–567.
- Vandekerckhove, Dweezil. *Medieval fortifications in Cilicia. The Armenian contribution to military architecture in the Middle Ages*. Leiden; Boston: Brill, 2020.
- Vanini, Fiorella. *La rivoluzione culturale. La facoltà di architettura del Politecnico di Milano 1963-1974*, 2009. <http://www.gizmoweb.org/2009/12/la-rivoluzione-culturale/>.
- Vardanyan, Edda. «The sculpted dome of Horomos Monastery žamatun: an Armenian apocalypse». In *Horomos Monastery: Art and History*, 237–300. Paris: Amis du Centre d'histoire et de civilisation de Byzance, 2015b.
- . «The žamatun of Horomos and the žamatun/gawit' structures in Armenian architecture». In *Horomos Monastery: Art and History*, a cura di Edda Vardanyan, 207–236. Paris: Amis du Centre d'histoire et de civilisation de Byzance, 2015a.
- Ventra, Stefania. «Armato di penna rossa: Pietro Toesca e le indicazioni di metodo agli autori delle voci dell'Enciclopedia italiana». In *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, a cura di Novella Barbolani di Montauto, Manuela Gianandrea, Stefano Pierguidi, e Marco Ruffini, 313–327. Roma: Campisano, 2020.
- Venturi, Adolfo. «G.T. Rivoira, Le origini dell'architettura lombarda». *L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna* 4 (1901): 344–345.
- . *Memorie autobiografiche*. A cura di Gianni Carlo Sciolla. Allemandi. I testimoni dell'arte. Torino, (1927) 1991.
- . *Storia dell'arte italiana*. 11 voll. Milano: Hoepli, 1901.
- . «Sul metodo della storia dell'architettura». *L'Arte* 41, n. 9 (1938): 370–375.
- Verdone, Mario. «Futurismo, “arte totale” e propaggini internazionali del movimento d'avanguardia». In *Strutture dell'immaginario: profilo del Novecento letterario italiano*, a cura di Mario Morano. Iride 43. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2007a.
- . «Il futurismo armeno». In *Odi armene*, 69-83. Empoli: Ibiskos Olivieri, (1968) 2007b.
- Verzone, Paolo. «L'architettura georgiana e l'architettura romanica». In *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 423–446. Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina 20. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1973a.

- . «Smalti medioevali in Georgia». In *CORSO DI CULTURA SULL'ARTE RAVENNATE E BIZANTINA*, 447–466. Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina 20. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1973b.
- . «Strutture romane di tipo “darbazi” in Anatolia Centrale». In *ATTI DEL PRIMO SIMPOSIO INTERNAZIONALE SULL'ARTE GEORGIANA (BERGAMO, 28-30 GIUGNO 1974)*. Milano: Solari, 1977.
- Vives i Piqué, Rosa. *Trilogy about several urban view and landscape prints*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2021.
- Volpe, Gioacchino. «L’"Enciclopedia italiana" è compiuta». *Nuova Antologia* 72, n. 1575 (1937): 5–18.
- Vryonis, Speros. «Another Note on the Inscription of the Church of St. George of Beliserama». *Byzantina* 9 (1977): 11–22.
- Wharton, Annabel Jane. *Refiguring the post classical city: Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Wiseman, T. P. «The First Director of the British School». *Papers of the British School at Rome* 49 (1981): 144–163. <https://doi.org/10.1017/S0068246200008515>.
- Wood, Christopher S. «Strzygowski and Riegl in America». *Journal of Art Historiography*, n. 17 (2017): 1–19.
- Wolf, Gerhard. «Marble Metamorphosis». In *The Aesthetics of Marble from Late Antiquity to the Present*, a cura di Dario Gamboni, Gerhard Wolf, e Jessica N. Richardson, 14–61. München; Florenz: Hirmer; Kunsthistorisches Institut in Florenz, 2021.
- . «Vesting walls, displaying structure, crossing cultures: transmedial and transmaterial dynamics of ornament». In *Histories of ornament. From global to local*, a cura di Gülrü Necipoğlu e Alina Alexandra Payne, 96–105. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2016.
- Wright, Frank Lloyd. *An Organic Architecture*. Lund: Humphries and Co Ltd, 1939.
- Wulff, Oskar. «Ainalow, D. Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst: Untersuchungen auf dem Gebiet der frühbyzantinischen byzantinischen Kunstgeschichte». *Repertorium für Kunstwissenschaft* 26 (1903): 35–55.
- Yalman, Suzan. «’Ala Al-Din Kayqubad Illuminated: A Rum Seljuq Sultan as Cosmic Ruler». *Muqarnas* 29 (2012): 151–186.
- Yazıcı, Sezai. *Anı sırları (Secrets of Ani)*. Ankara: Eflal Ajans Matbaacılık, 2017.
- Yeretzian, Beatrice. «Roma e un grande re armeno. Un equivoco che rompe un momento l’alleanza armeno-romana». In *ATTI DEL IV CONGRESSO NAZIONALE DI STUDI ROMANI (ROMA, 1935)*, 1: 293–299. Roma: Istituto di Studi Romani, 1938.
- Zak’arian, Lilith. «Art et artisanat d’une ville de l’an mil». In *Ani capitale de l’Armenie en l'an mil*, a cura di Raymond H. Kévorkian, 205–219. Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris, 2001b.
- Zander, Giuseppe. «Possibili influssi bizantini nell’impianto di chiese tardo-armene in territori anellenici? Una problematica aperta». In *ATTI DEL XVI CONGRESSO DI STORIA*

- dell'architettura greca ed ellenistica* (Atene, 29 settembre - 5 ottobre 1969), 375–381. Roma: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1977.
- Zarian, Ara, a c. di. *Armen Zarian: architetto, studioso, intellettuale: in occasione del 95° anniversario della nascita*. Yerevan: Graber, 2009.
- . «Armen Zarian. Cenni biografici». In *Ad limina Italiae. In viaggio per l'Italia con mercanti e monaci armeni*, a cura di Levon Boghos Zekian, 23–32. Eurasistica. Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiaci Università Ca' Foscari di Venezia 37. Padova: Editoriale Programma, 1996.
- Zarian, Armen. «Ani sotterranea / Underground Ani». In *Ani*, 11–14. Documenti di Architettura Armena 12. Venezia: OEMME Edizioni, 1984.
- . «Ani souterraine». In *Ani. World Architectural Heritage of a Medieval Capital*, a cura di S. Peter Cowe, 77–89. Leuven: Peeters, 2001.
- . «Lineamenti di storia urbanistica dell'Armenia». In *Architettura armena*, a cura di Paolo Cuneo, 1: 73–86. Roma: De Luca Editore, 1988.
- Zeitilian Watenpaugh, Heghnar. «Preserving the Medieval City of Ani: Cultural Heritage between Contest and Reconciliation». *Journal of the Society of Architectural Historians* 73, n. 4 (2014): 528–555.
- . «The Cathedral of Ani, Turkey. From Church to Monument». In *Sacred Precincts: The Religious Architecture of Non-Muslim Communities across the Islamic World*, a cura di Mohammad Gharipour, 460–473. Leiden; Boston: Brill, 2015. <https://doi.org/10.1163/9789004280229>.
- Zekian, Boghos Levon, a c. di. *Ad limina Italiae: in viaggio per l'Italia con mercanti e monaci armeni*. 1. ed. Eurasistica. Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiaci Università Ca' Foscari di Venezia 37. Padova: Editoriale Programma, 1996.
- . a c. di. *Atti del quinto simposio internazionale di arte armena (Venezia, Milano, Bologna, Firenze, 1988, 28 maggio-5 giugno)*. San Lazzaro, Venezia: Tipo-Litografia armena, 1991.
- . «Dalla passione per lo studio allo studio per passione. L'itinerario di ricerca di Adriano Alpago Novello dall'imperialità bizantina alle periferie subcaucasiche e alla fondazione del Centro di Studi e Documentazione della Cultura Armena». In *«Alpaghian». Raccolta di scritti in onore di Adriano Alpago Novello in occasione del suo 70mo compleanno*. Napoli: Scriptaweb, 2005.
- . «Gli Armeni e l'Occidente». In *Gli Armeni in Italia (Venezia, Isola di San Lazzaro; Padova, Museo al Santo; 9 settembre 1990 - 20 gennaio 1991)*, a cura di Levon Boghos Zekian, 24–27. Roma: De Luca edizioni d'arte, 1990.
- , a c. di. *Gli Armeni in Italia (Venezia, Isola di San Lazzaro; Padova, Museo al Santo; 9 settembre 1990 - 20 gennaio 1991)*. Roma: De Luca edizioni d'arte, 1990.
- . «Le colonie armene del Medio Evo in Italia e le relazioni culturali italo-armene: (materiale per la storia degli Armeni in Italia)». In *Atti del primo simposio internazionale di arte armena (Bergamo, 28-30 giugno 1975)*, 801–929. Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, 1978.

—————. «Lo studio delle interazioni politiche e culturali tra le popolazioni della Subcaucasia: alcuni problemi di metodologia e di fondo in prospettiva sincronica e diacronica». In *Il Caucaso: cerniera fra culture dal Mediterraneo alla Persia (secoli IV-XI)*, 1: 427–481. Spoleto: Centro italiano di studi sull’alto medioevo, 1996a.

Zekian, Boghos Levon, e Aldo Ferrari. *Gli Armeni e Venezia: dagli Sceriman a Mechitar. Il momento culminante di una consuetudine millenaria*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004.

Zick-Nissen, Johanna. «Medieval ceramic bowldecorations, interpreted as constellations». a cura di M. Y. Kiani, 349–367. Tehran: Iranian Centre for Archeological research, 1976.

Repertorio fotografico

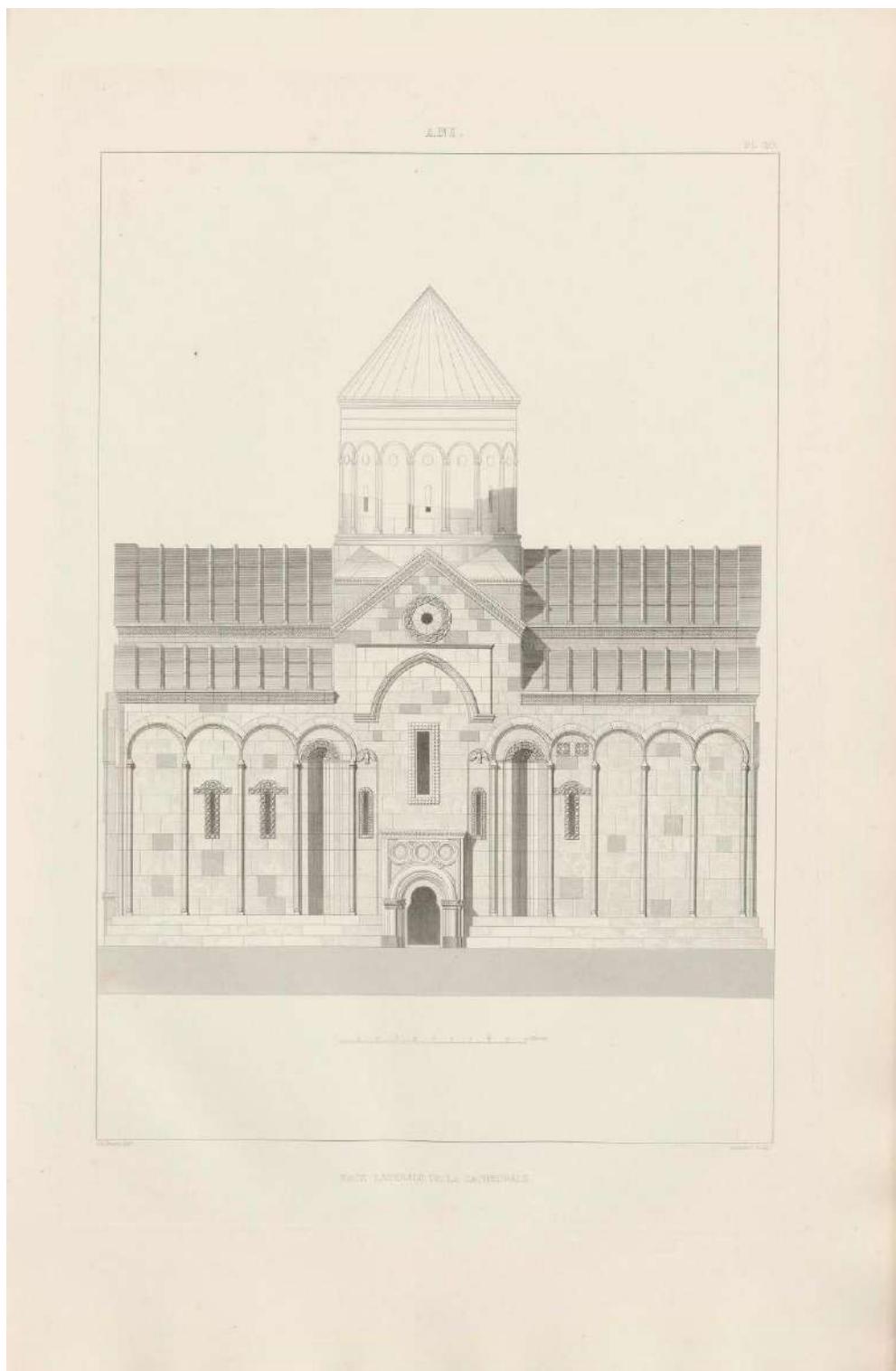


Figura 1 *Ani. Face laterale de la Cathédrale.*
TEXIER 1842, pl. 20.

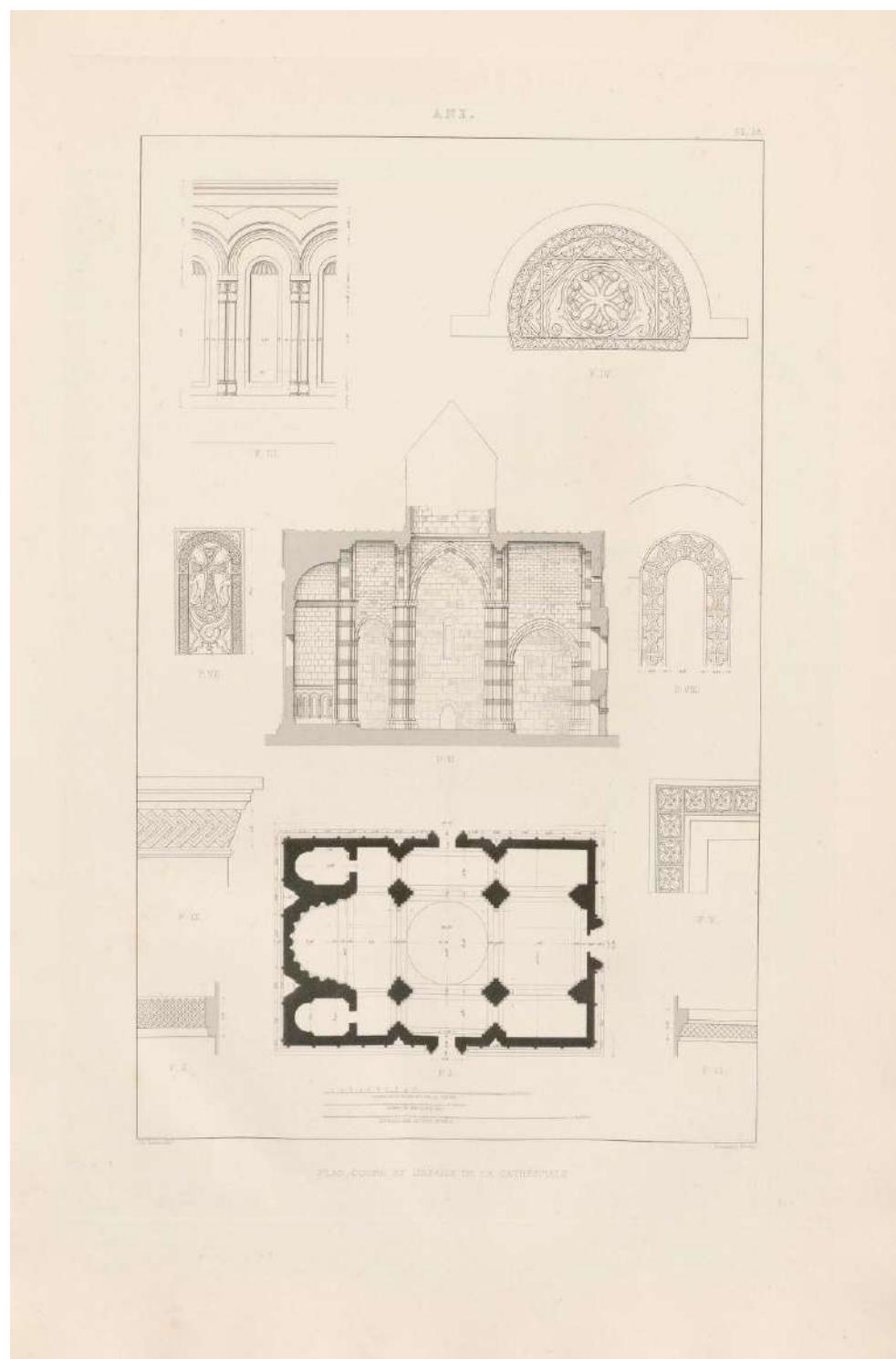


Figura 2 *Ani. Plan, coupe et détails de la Cathédrale.*
TEXIER 1842, pl. 18.

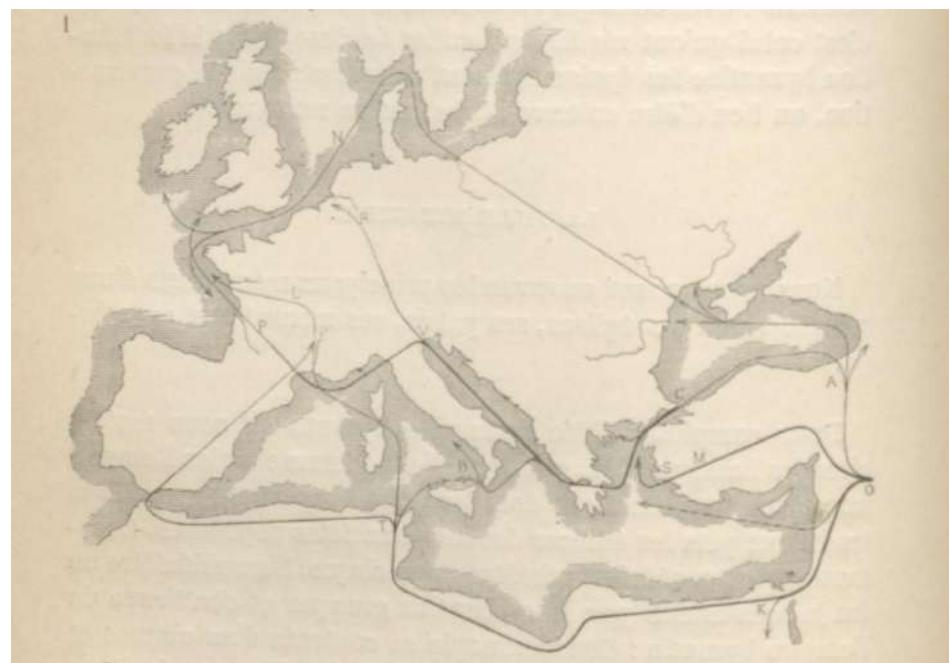


Figura 3 *Génération, relations et influences des architectures du bas-empire.*
CHOISY 1899, 80.

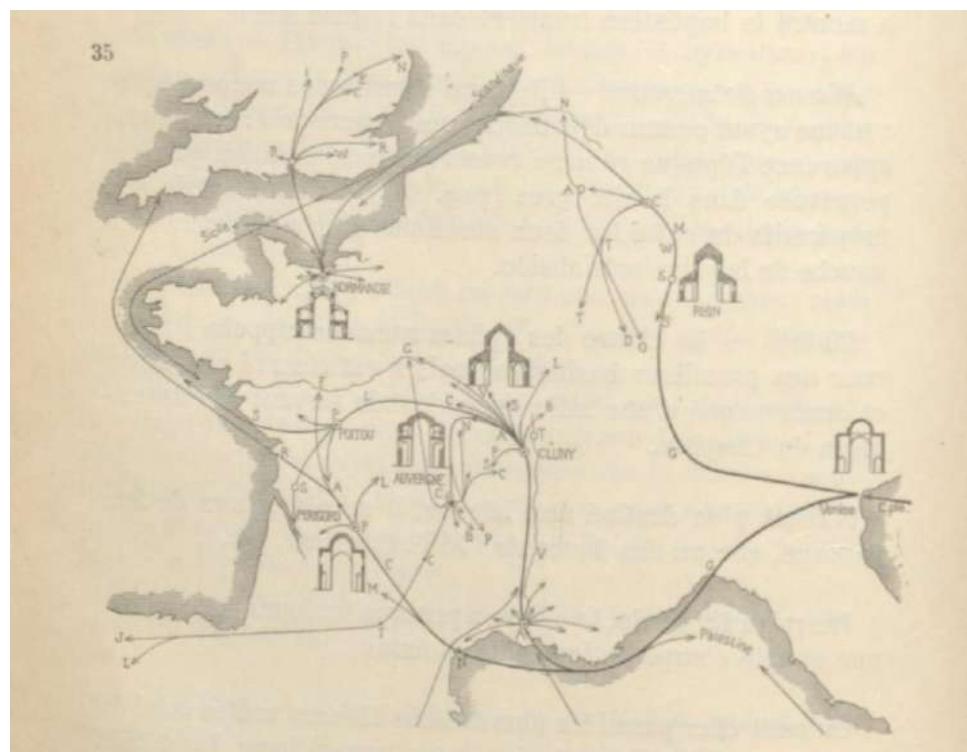


Figura 4 *Les églises romanes classes par écoles.*
CHOISY 1899, 240.



Figura 5 *Église de Marmashen vue de sud-ouest.*
Fot. F.B. Lynch, in LYNCH - RHEIMS 1990, 18.



Figura 6 *Ani : Paysage vu des extrémités sud du site.*
Fot. F.B. Lynch, in LYNCH - RHEIMS 1990, 31.



Figura 7 *Intérieur de l'Église d'Etchmiadzine; Entrée principale de l'Église d'Etchmiadzine.*
GAGARIN 1847, pl. XVI.



Figura 8 *Etchmiadzine : la grande cour de la Cathédrale.*
Fot. F.B. Lynch, in LYNCH - RHEIMS 1990, 19.

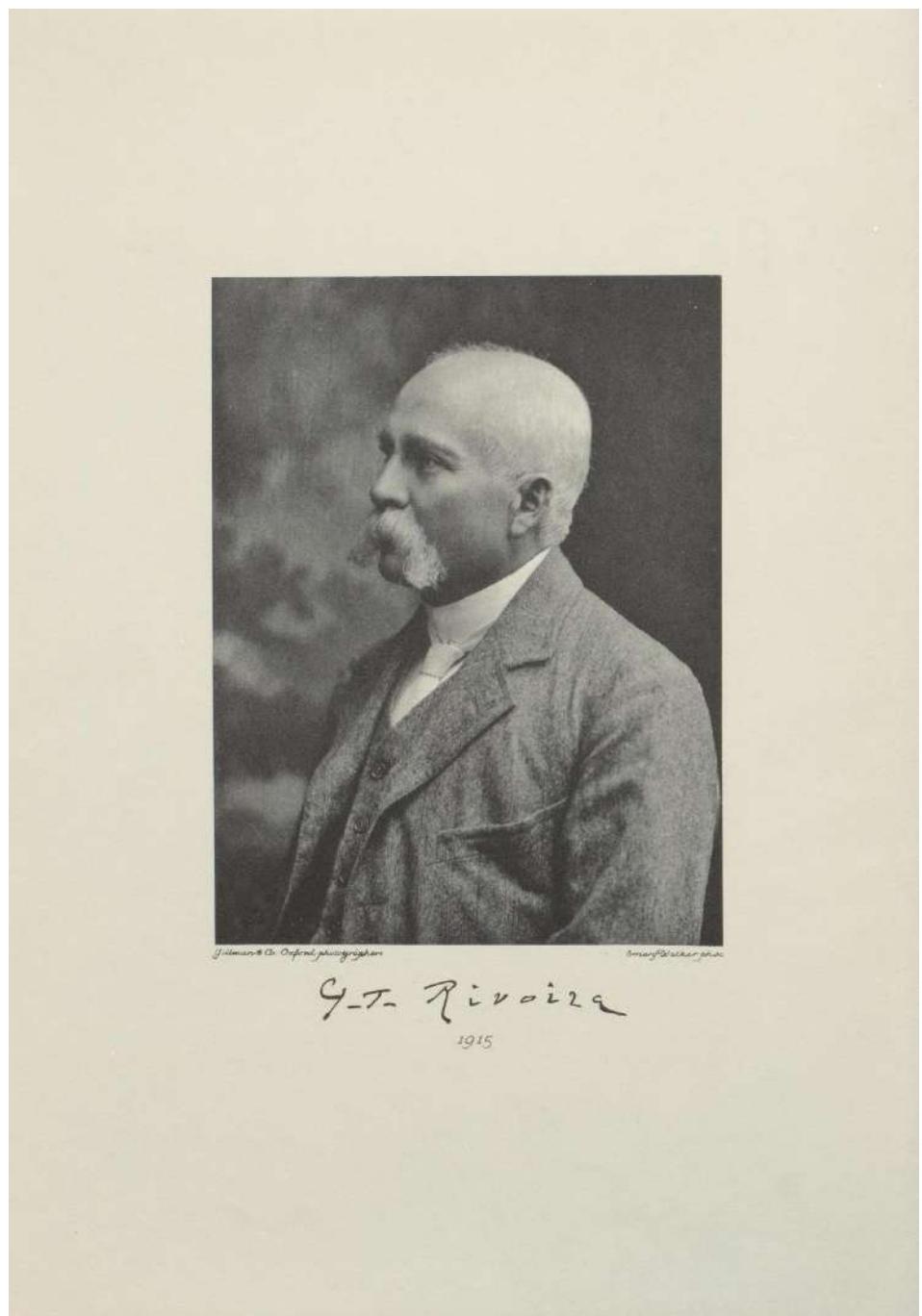


Figura 9 *G.T. Rivoira, 1915.*
RIVOIRA 1925.

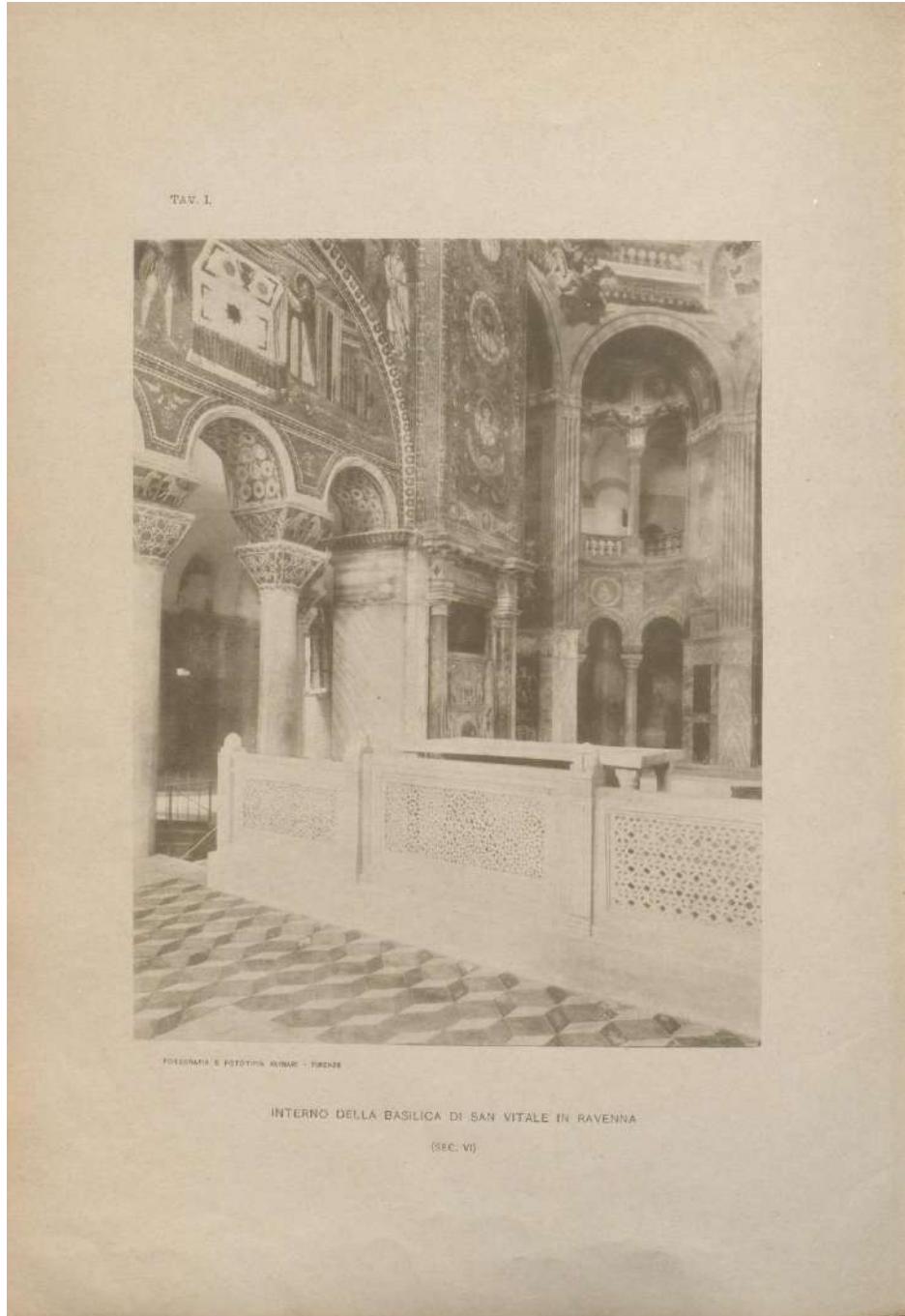


Figura 10 *Interno della Basilica di San Vitale in Ravenna (sec. VI).*
RIVOIRA 1901, tav. 1.

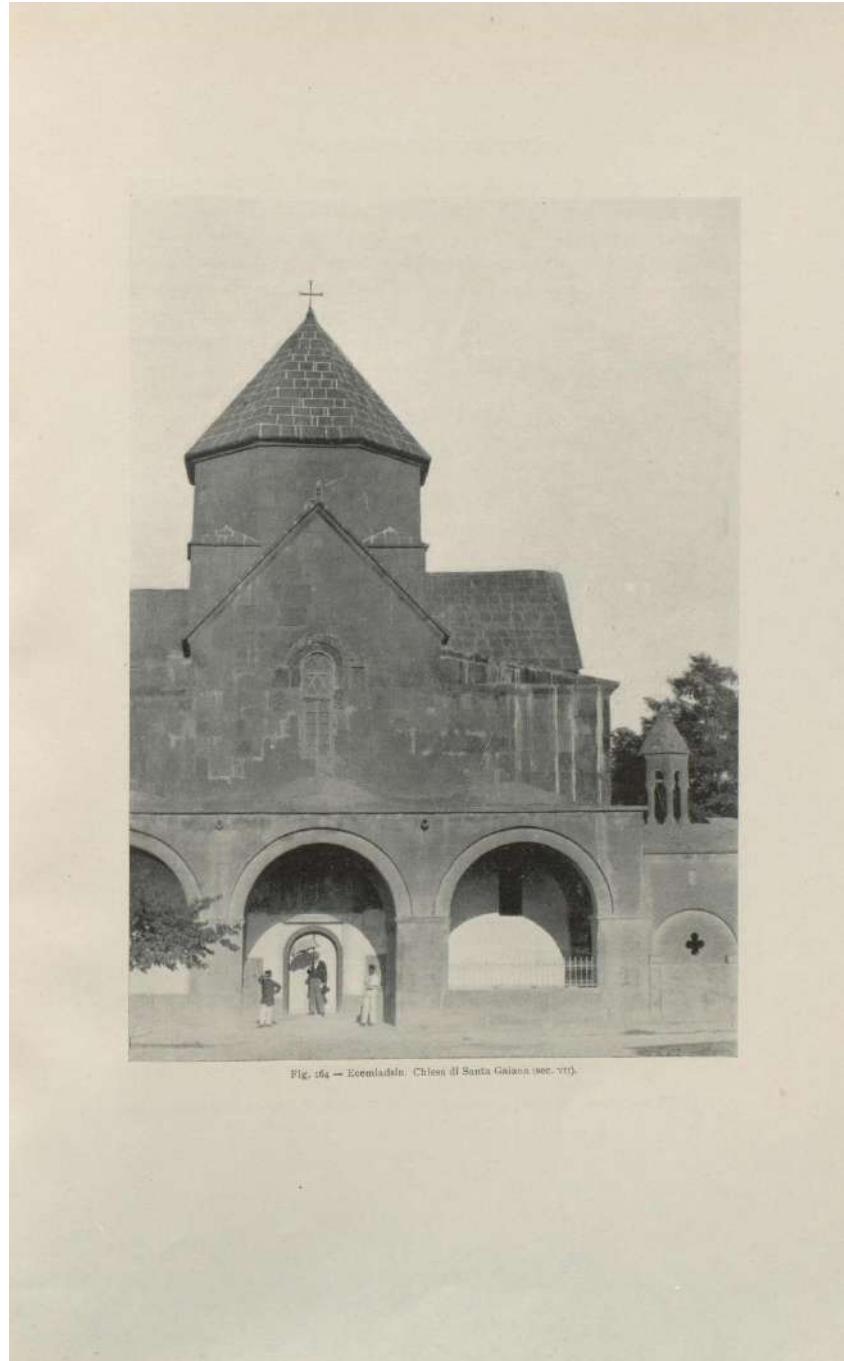


Figura 11 *Echemiadsin. Chiesa di Santa Gaiana (sec. VII).*
RIVOIRA 1914, 191 fig. 164.

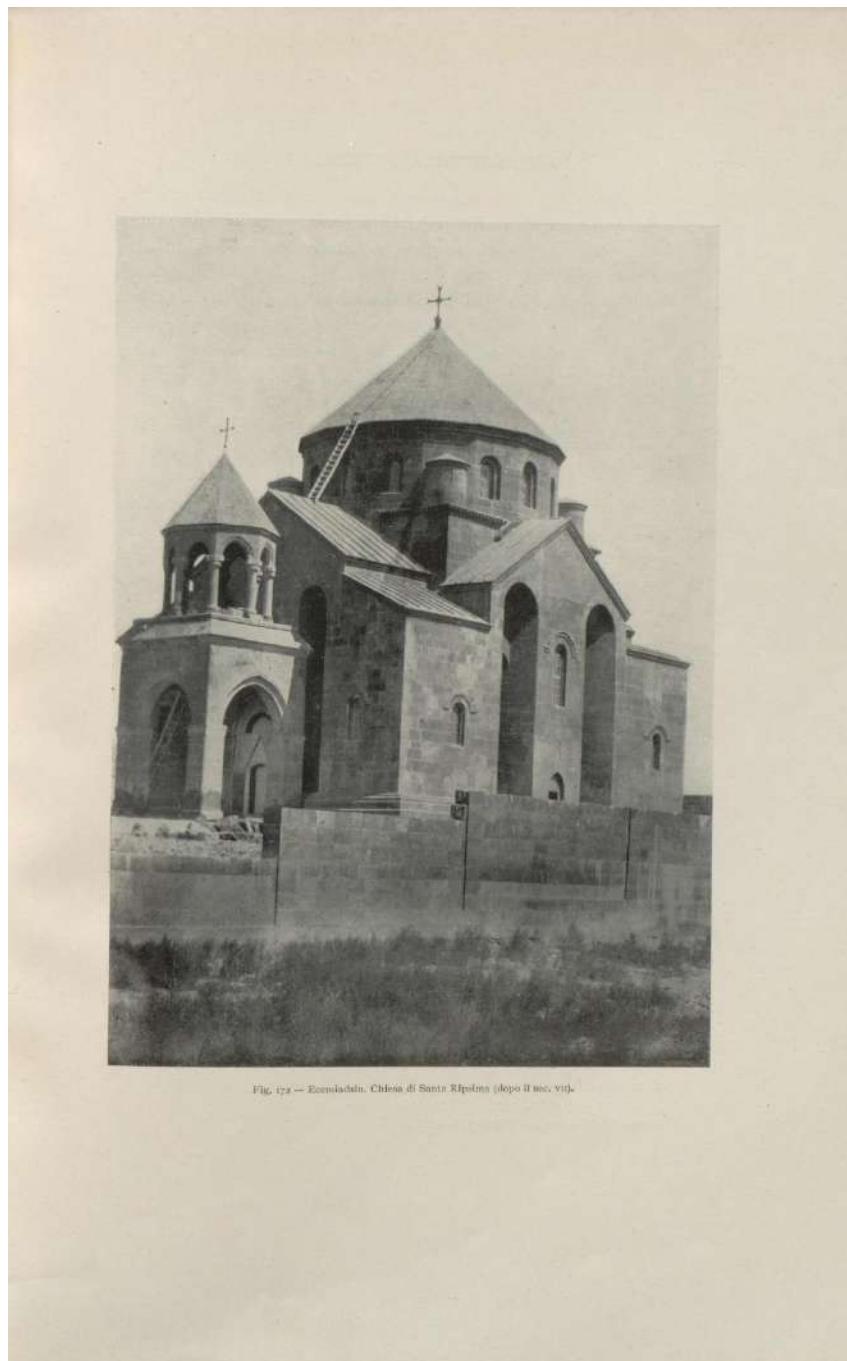


Fig. 172 — Echmiadzin. Chiesa di Santa Ripsima (dopo il sec. VII).

Figura 12 *Ecemiadsin. Chiesa di Santa Ripsima (dopo il sec. VII).*
RIVOIRA 1914, 199 fig. 172.

(a. 687-691) — che si sa avere avuto all'incirca la medesima altezza dell'odierna¹ — per la sua, slanciata, di Usunlár.

CHIESA DELLA CROCE AD AĞTHAMÁR. — Si alza nell'isola omonima, sul lago di Van, dove fin dal 653 erasi fondato un monastero.²



Fig. 185.—Aghtamár. Chiesa della Croce (a. 904-936).

¹ LE STRANGUE, *Palestine under the Moslems*, pag. 121.

² SAINT-MARTIN, *Mém. hist. géogr. sur l'Arménie*, vol. I, pag. 140.

Figura 13 *Aghtamár. Chiesa della croce. Sculture (a. 904-936).*
RIVOIRA 1914, 216 fig. 185.



Fig. 192 — Chosciavank. Chiesa di Scioghacat (sec. X).



Fig. 193 — Chosciavank. Cappelle in prossimità del Convento.

Figura 14 *Chosciavank chiesa di Scioghacat*.
RIVOIRA 1914, 224 figg. 192-193.

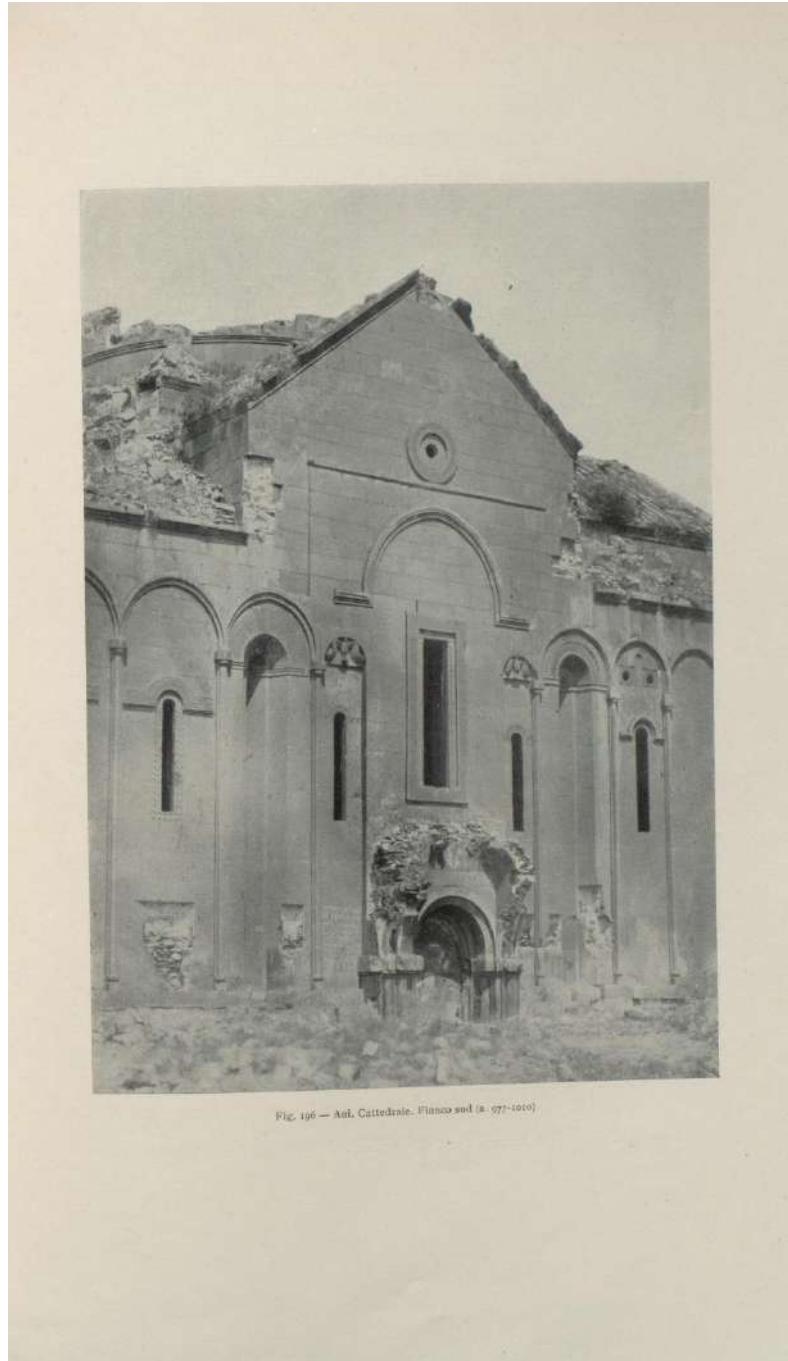


Fig. 196 — Ani. Cattedrale. Fianco sud (a. 977-1010)

Figura 15 Ani. Cattedrale fianco sud (a. 977-1010).
RIVOIRA 1914, 227 fig. 196.

parsa, sorretta da quattro pilastri composti, sui quali si svolgono archi longitudinali e traversali ricadenti su semipilastri parietali a fascio.

I muri sono a concrazione, con paramenti in conci di tufo preparati e commessi con grande accuratezza.

Le muraglie esterne, sono corse in giro da snelle arcate cieche ad archi rialzati semirotondi ed anche alcun poco acuti. Tranne la facciata, le altre



Fig. 197 — Pisa. Cattedrale (secoli XI, XII e XIII).

muraglie sono pure ornate, ciascuna, con due delle caratteristiche nicchie a sguancio (figg. 195 e 196).

Da quanto se ne può arguire dagli scarsi residui del tamburo esteriore della cupola, ancor esso si fregiava di arcatelle cieche.

Oltre a finestre, sono eziandio praticati occhi a circoli concentrici sprofondati. Osservo qui essere antichissimo, nella nostra penisola, l'uso degli « oculi » nelle fabbriche.¹

Nell'ossatura interna è fatto impiego di archi leggermente acuti.

L'abside si abbella alla base con un ordine di nicchie ad archi, ora semi-circolari ed ora alquanto acuti.

¹ RIVOIRA, op. cit. (Heinemann), vol. II, pag. 224.

Figura 16 *Pisa. Cattedrale (secoli XI, XII e XIII).*
RIVOIRA 19, 228 fig. 197.

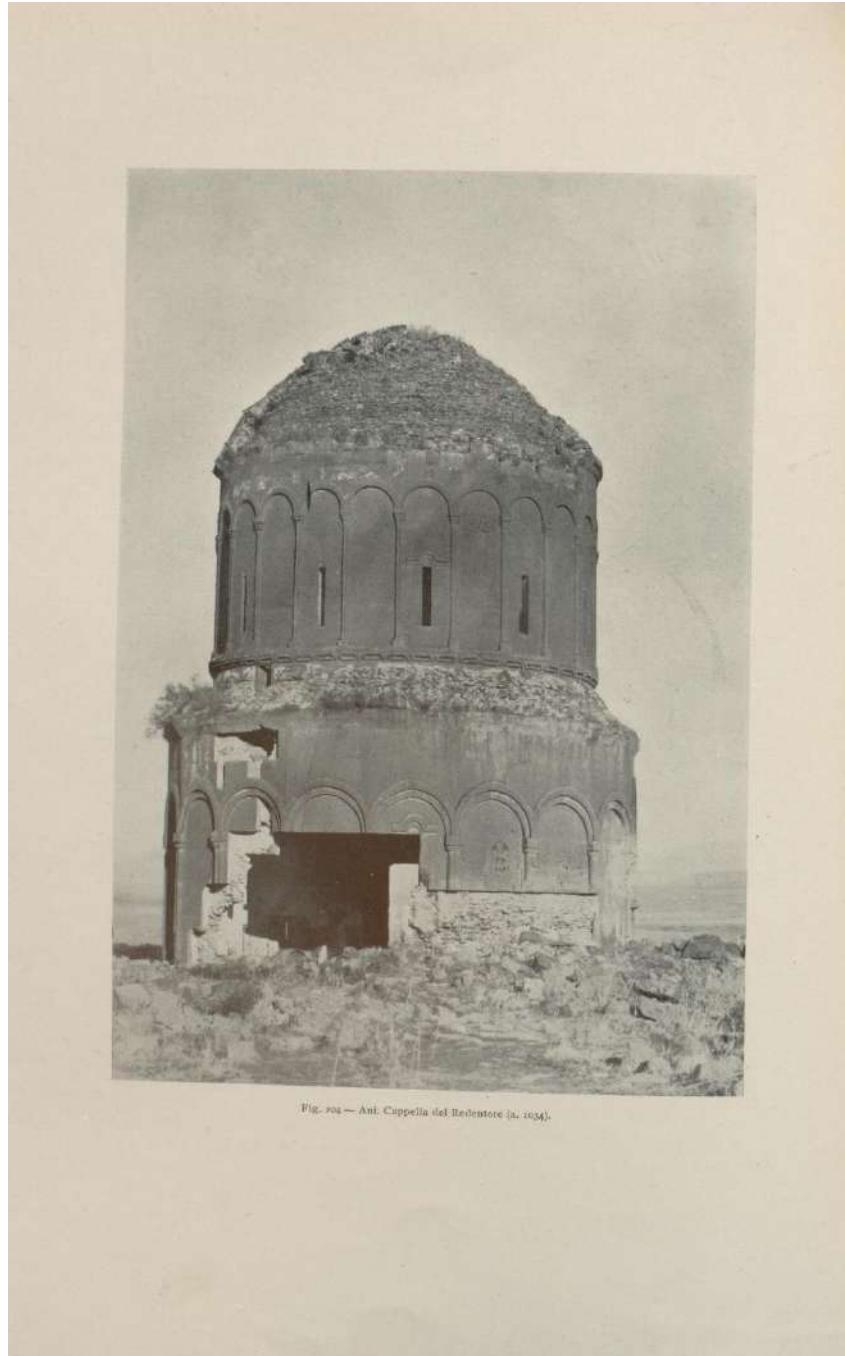


Fig. 204 — Ani. Cappella del Redentore (a. 1034).

Figura 17 *Ani. Cappella del Redentore (a. 1034).*
RIVOIRA 1914, 136 fig. 204.



Figura 18 Armenia. *Eco delle rivendicazioni*, novembre 1916, 9; ottobre 1916, 7.



Figura 19 Armenia. *Eco delle rivendicazioni*, dicembre 1916, 9.

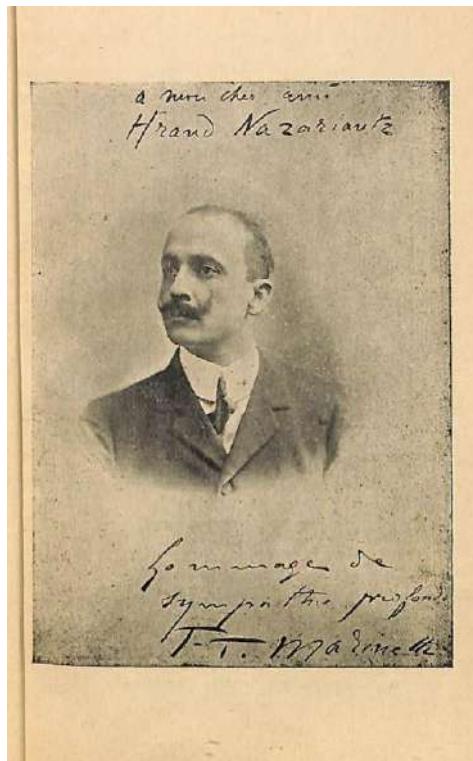


Figura 20 Fotoritratto di F.T. Marinetti inviato da Marinetti a H. Nazariantz,
F.P'. *Marinet'ti ēw Apagayapaštut'iwnə* (*F. T. Marinetti e il Futurismo*), 1910.

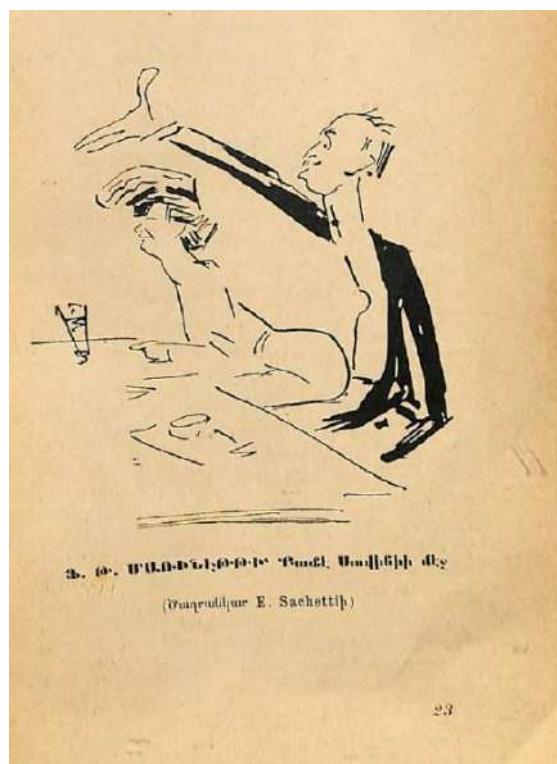


Figura 21 *Marinetti al Caffè Savini* di E. Sachetti
F.P'. *Marinet'ti ēw Apagayapaštut'iwnə* (*F. T. Marinetti e il Futurismo*), 1910, 23.

praticabili o cieche, stese a mano a mano per tutto l'esterno. Nella struttura, quella scuola architettonica usò presto tutte le fogge di volta, ma non persistette a elaborare specialmente quella che includeva, già nella basilica ambrosiana, gli elementi dell'architettura gotica, anzi tornò persino alle coperture a tetto su archi trasversi,



Fig. 299. — Pavia. S. Michele: facciata. (Fot. Brogi)

appunto mentre gli architetti oltramontani, acquisiti i nuovi procedimenti, ne traevano il sistema gotico.

Volte a costoloni originarie (molti edifici furon coperti di tali volte soltanto in rimaneggiamenti posteriori), ampiissime, sono a Milano nel S. Nazzaro maggiore, ricostruito alla fine del secolo XI sull'antica pianta cruciforme ad una sola navata, con cupola; a Pavia, erano forse nel S. Giovanni in borgo, in S. Maria del popolo, in S. Stefano, grandi costruzioni coeve al S. Michele, demolite distruggendo magnifiche prove dell'attività e dello stile degli architetti payesi. Da maestri del centro

Figura 22 *Pavia. San Michele: facciata (fot. Brogi).*
TOESCA 1927, 509 fig. 299.



Figura 23 *Alberese. Abbazia di San Robano, il portale.*
Fotografia Alinari in TOESCA 1927, 644 fig. 424.



Figura 24 *Akhpat(Armenia) Cappella – spaccato (Choisy dis.); Casale Monferrato. S. Evasio: nartece.*
TOESCA 1927, 485 fig. 288.



Figura 25 «L'Architettura Armena» in *Armenia. Eco delle rivendicazioni armene*, 15 settembre 1916, 6.



Figura 26 Voce “Ani” in *Enciclopedia italiana*.
CECCHELLI – MANETTI 1929, 355.



Figura 27 Vista di una sala de l'*Exposition d'art byzantin*, Parigi 1931.
Sulla parete sinistra sono esposte le fotografie delle chiese armene.
LABRUSSE 2018, fig. 2.

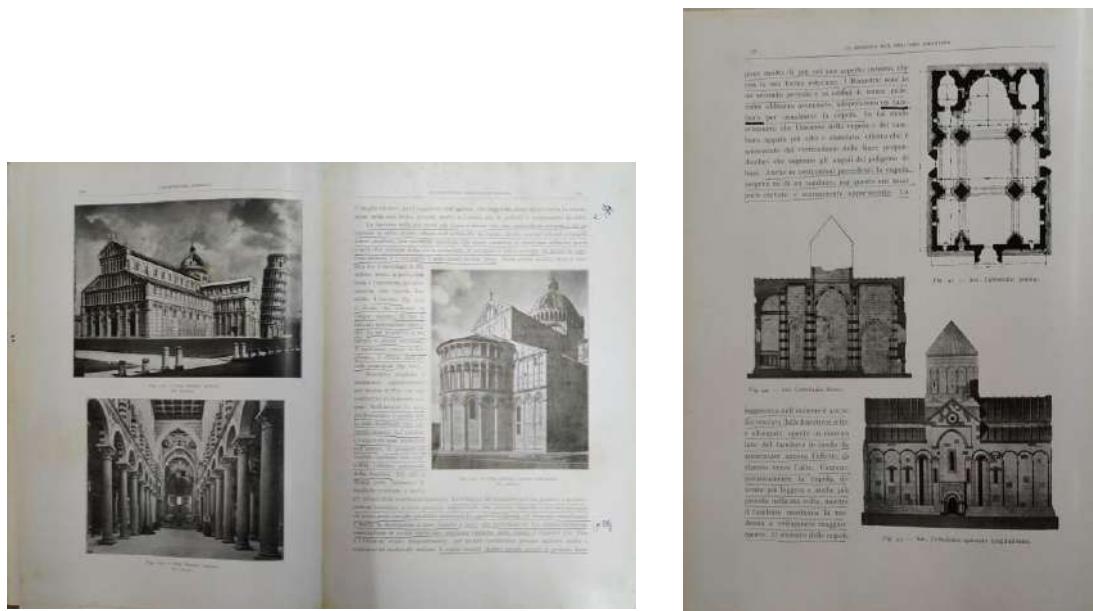


Figura 28 *Ani. Cattedrale, pianta, fianco e spaccato (da C. Texier); Pisa. Cattedrale (da Anderson e Alinari).*
GOLZIO 1939, 38 figg. 43-45; 134-135 figg. 118-120.

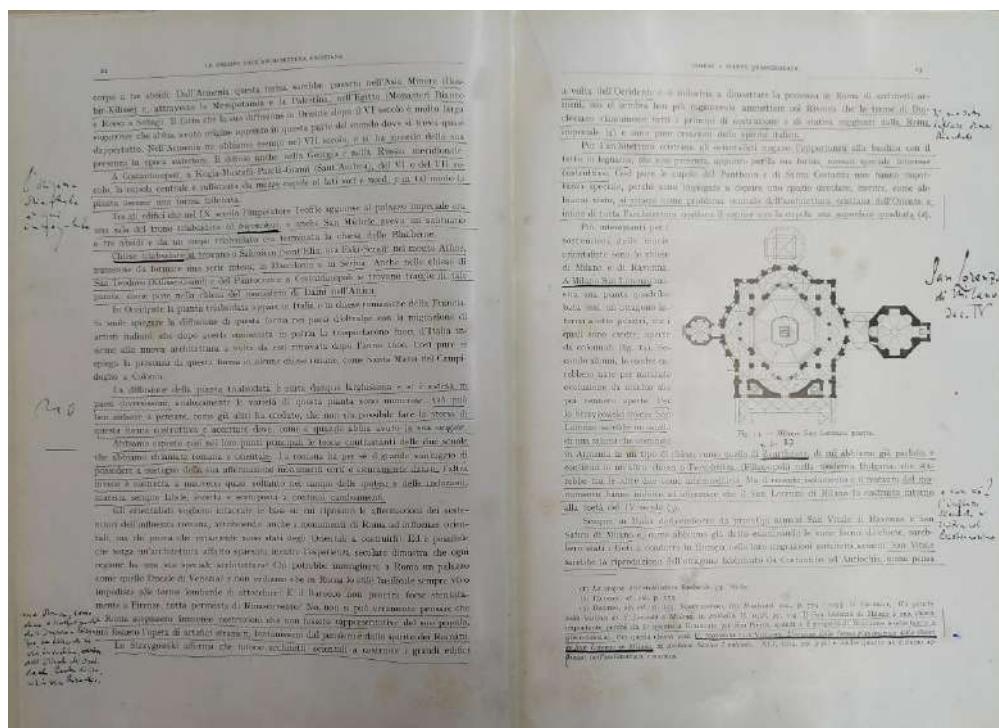


Figura 29 Commenti a margine a *Architettura bizantina e romanica* (1939) di V. Golzio, 1941.
Biblioteca del Dipartimento di Architettura di Firenze.

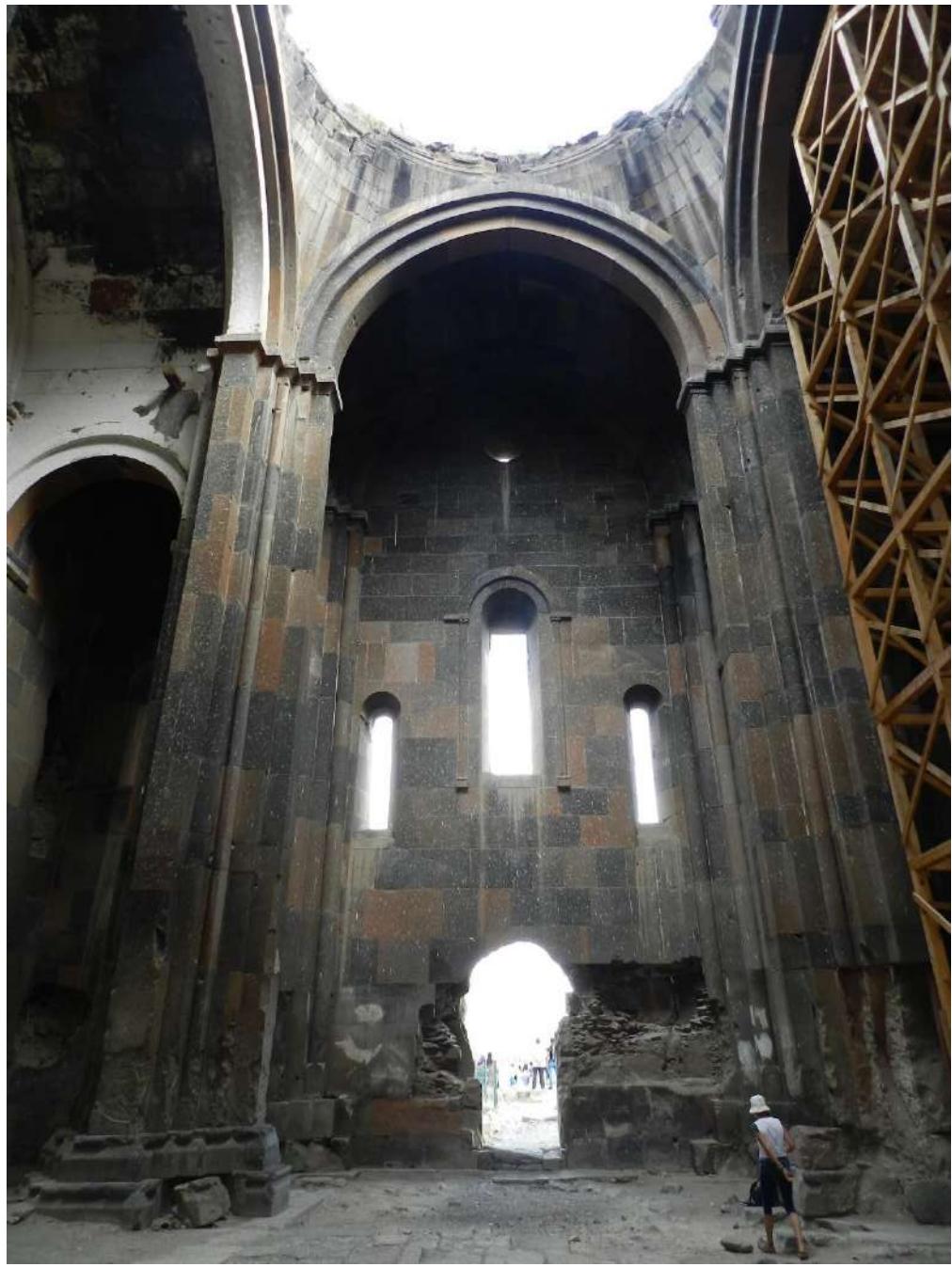


Figura 30 I pilastri a fascio del lato meridionale, Cattedrale di Ani, Turchia. Fot. B. Spampinato, 2021.



Figura 31 Inaugurazione della mostra *Architettura armena*, Accademia di Brera, Milano 27 ottobre 1968.
Archivio CSDCA.



Figura 32 Adriano Alpago Novello all'inaugurazione della mostra *Architettura armena*,
Pinacoteca Provinciale Corrado Giaquinto, Bari 26 ottobre 1969. Archivio CSDCA.



Figura 33 Allestimento della mostra *Architettura armena*, GAM - Galleria di Arte Moderna di Torino, aprile-giugno 1975. Fototeca della Galleria di arte moderna di Torino, Scatola 883.



Figura 34 Allestimento della mostra *Architettura armena*, GAM - Galleria di arte moderna di Torino, aprile-giugno 1975. Fototeca della Galleria di arte moderna di Torino, Scatola 883.

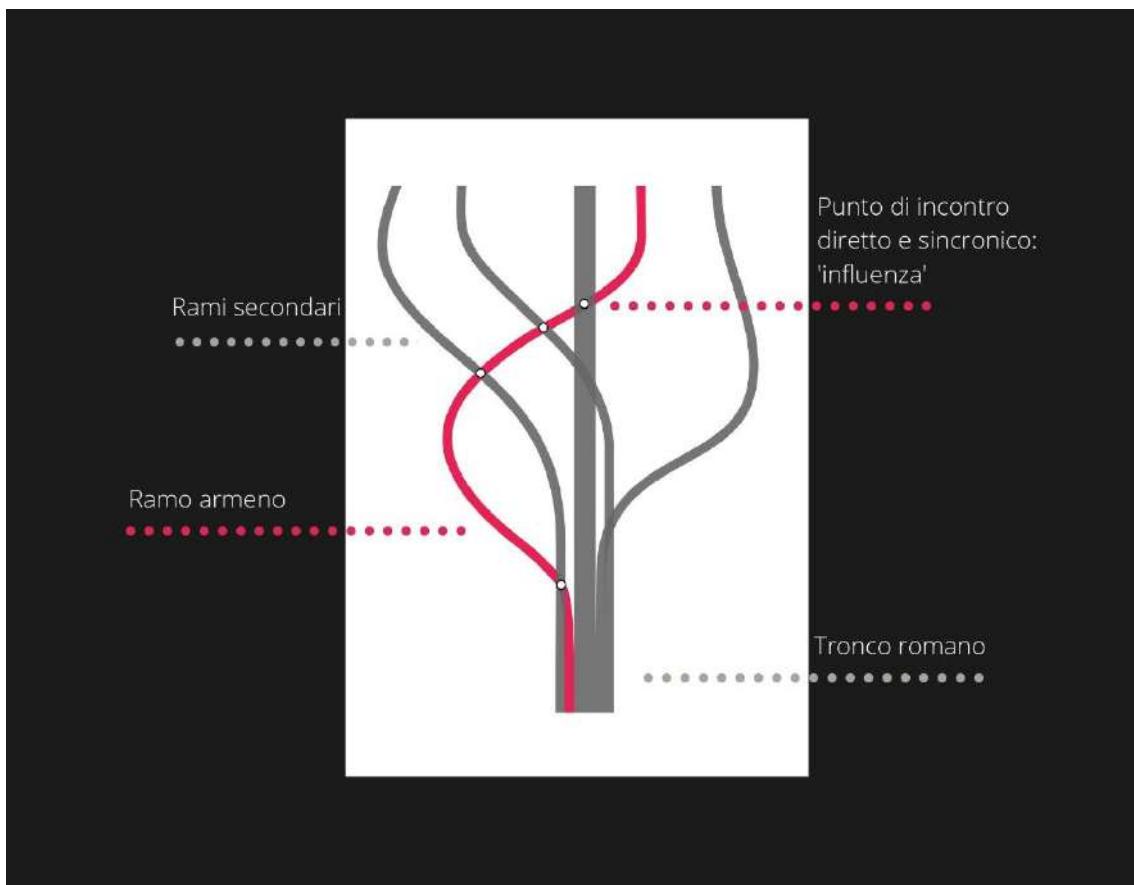
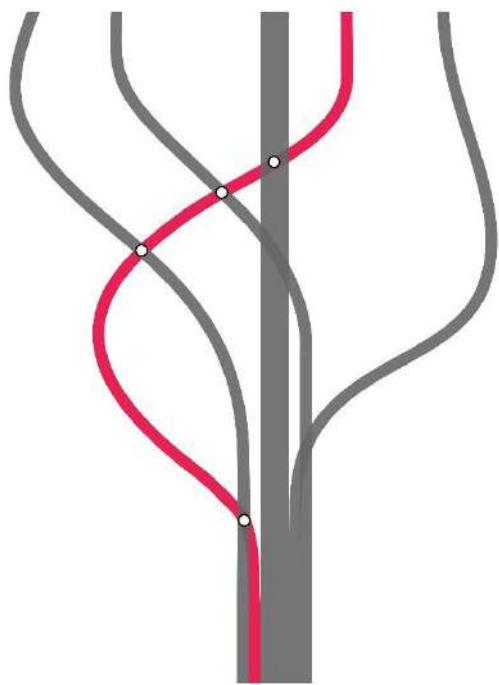


Figura 35 Elaborazione grafica del rapporto tra architettura romana e armena secondo una concezione genealogica della storia dell'architettura (E. Rizzo e B. Spampinato).



Figura 36 Mappa delle chiese oggetto delle prime missioni di studio e dell'esposizione *Architettura armena* curata dal gruppo di lavoro diretto da G. de Francovich. BRECCIA FRATADOCCHI – COSTA – CUNEO 1968.

MONUMENTI E DEI SITI

ord. Roma 1988 De Luca Editore

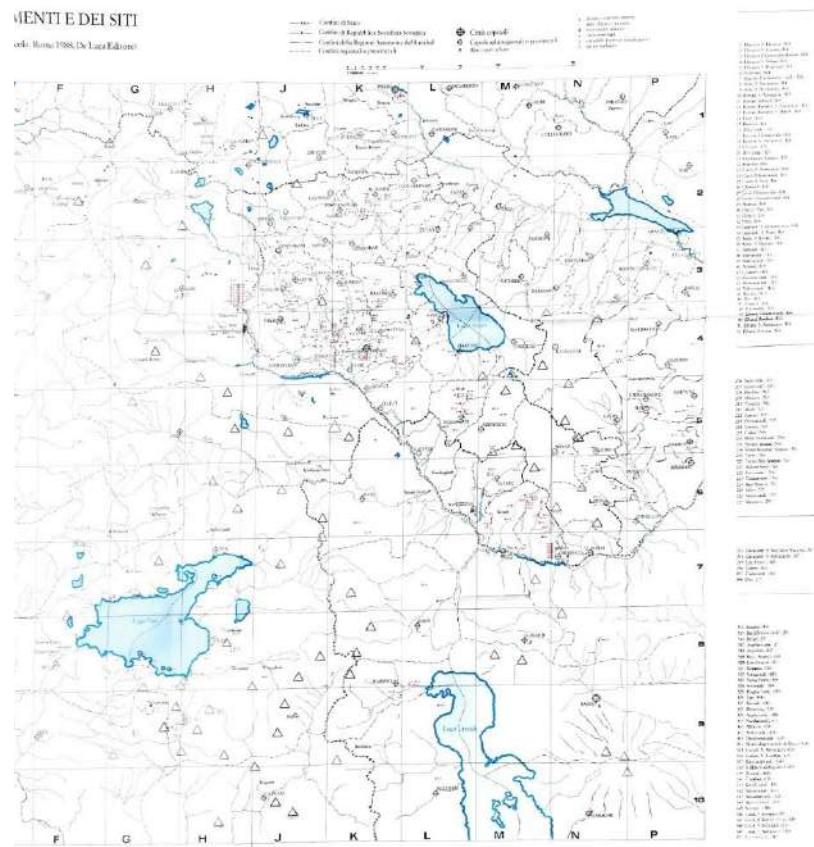


Figura 37 Dettaglio da *Carta di localizzazione dei monumenti e dei siti*.
CUNEO 1988.



Figura 38 Mappa *Monuments of Georgian Architecture* redatta dal governo della Georgia sovietica.

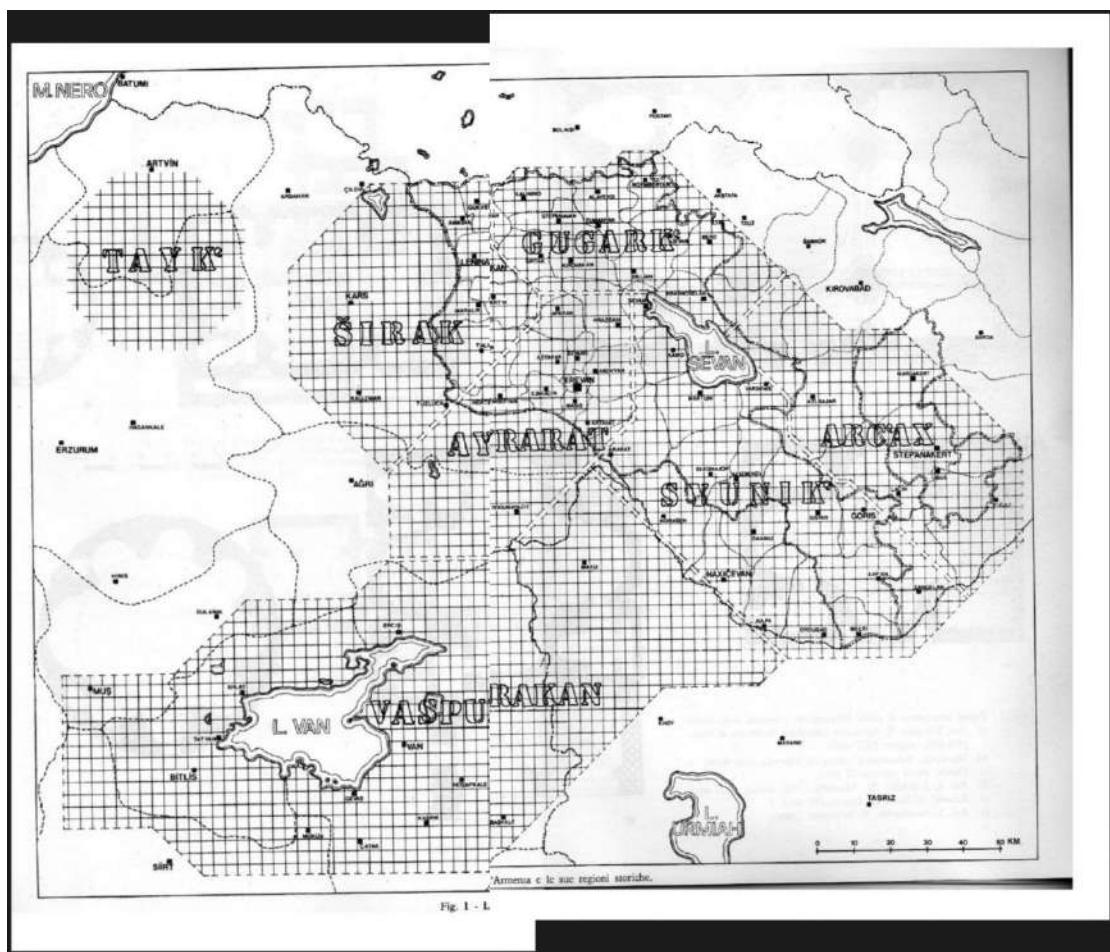


Figura 39 *L'Armenia e le sue regioni storiche.*
CUNEO 1978, fig. 1.

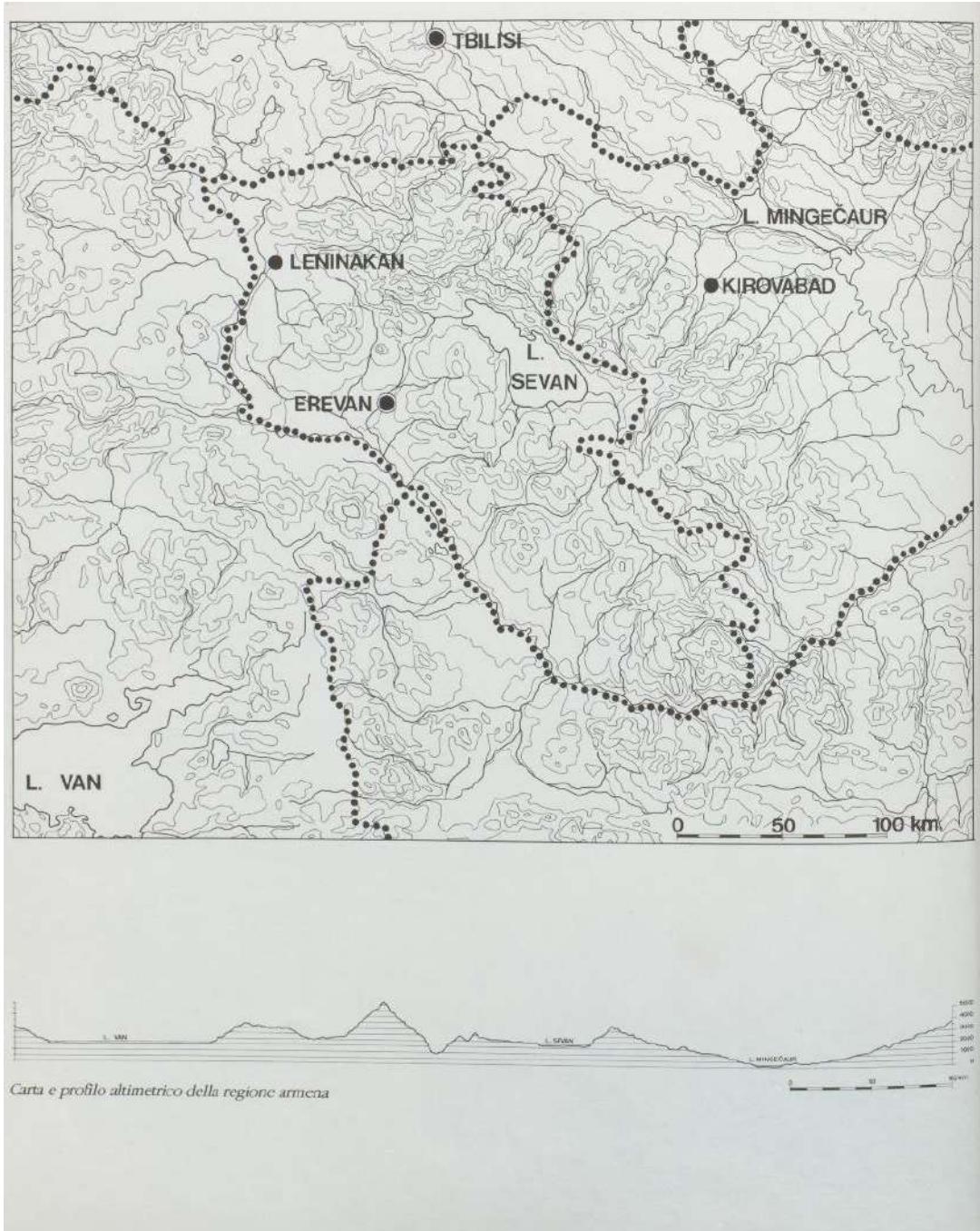


Figura 40 *Carta e profilo altimetrico della regione armena.*
ALPAGO NOVELLO 1986.

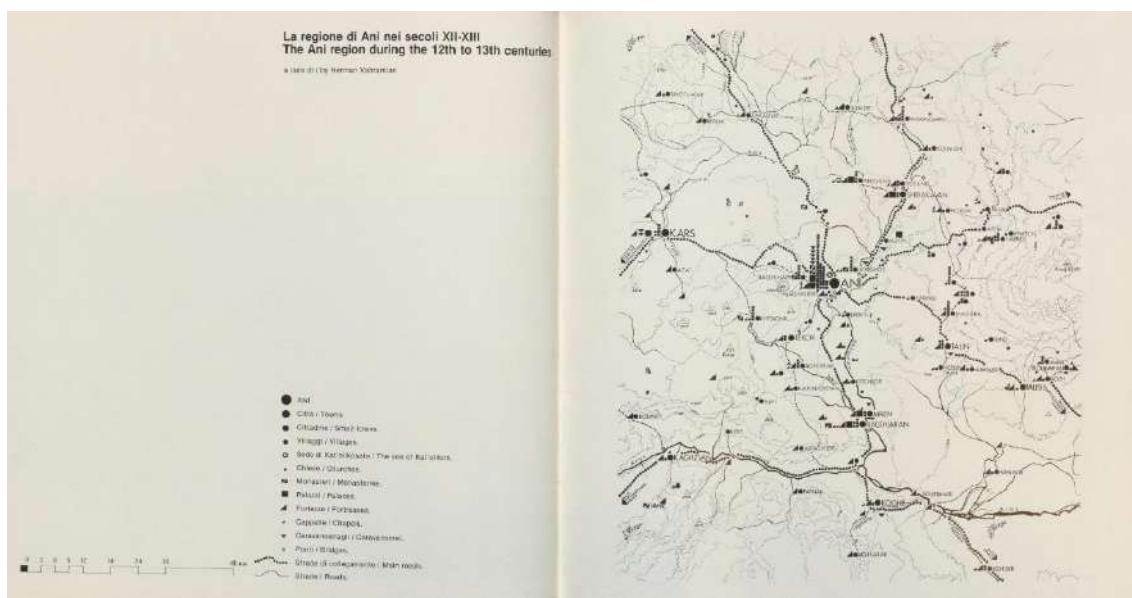


Figura 41 *La regione di Ani nei secoli XII-XIII a cura di H: Vahramian.*
Ani 1984, 32-33.

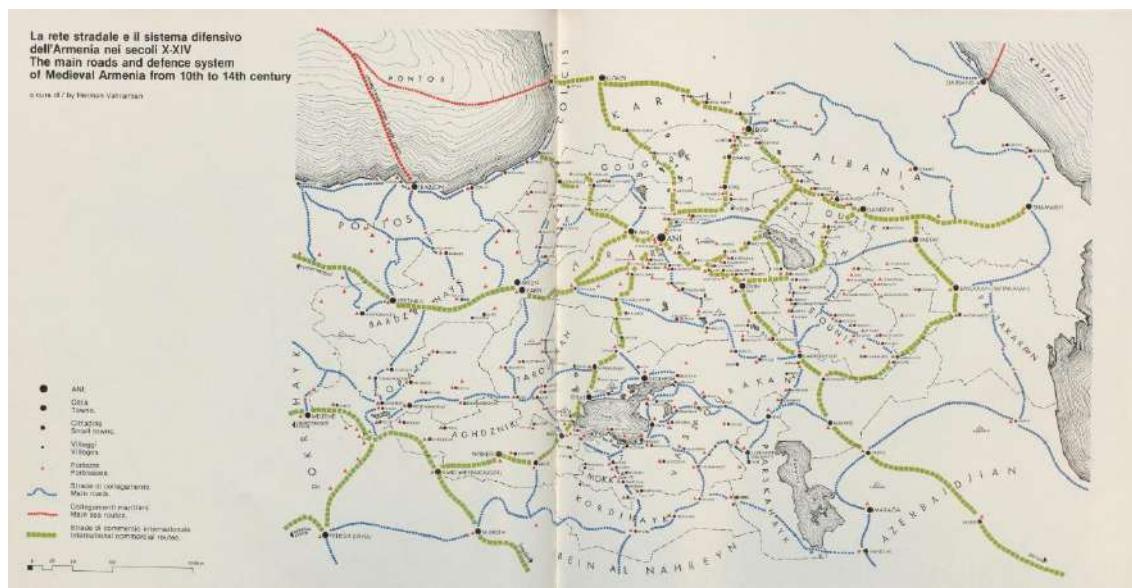


Figura 42 *La rete stradale e il sistema difensivo dell'Armenia nei secoli X-XIV a cura di H. Vahramian.*
Ani 1984, 34-35.

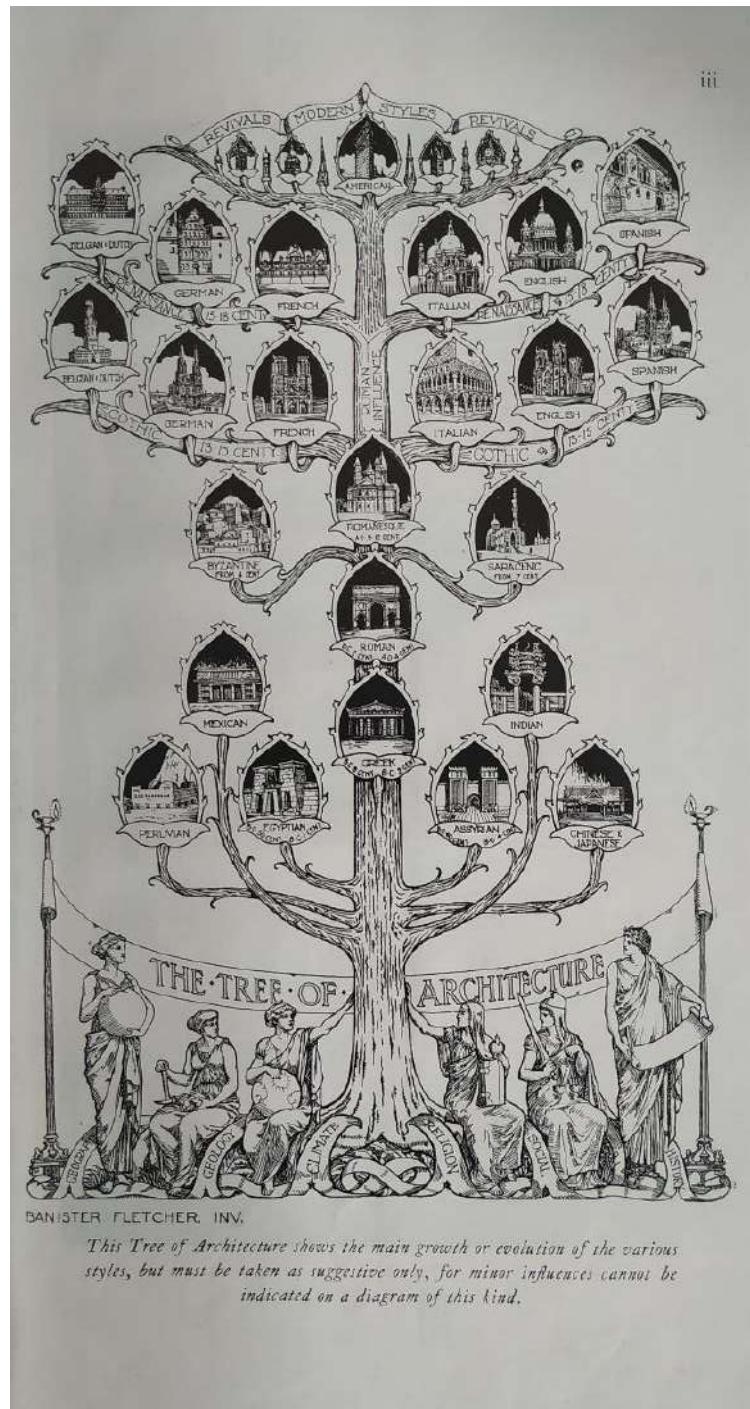


Figura 43 *The Tree of Architecture*.
FLETCHER 1938, III.

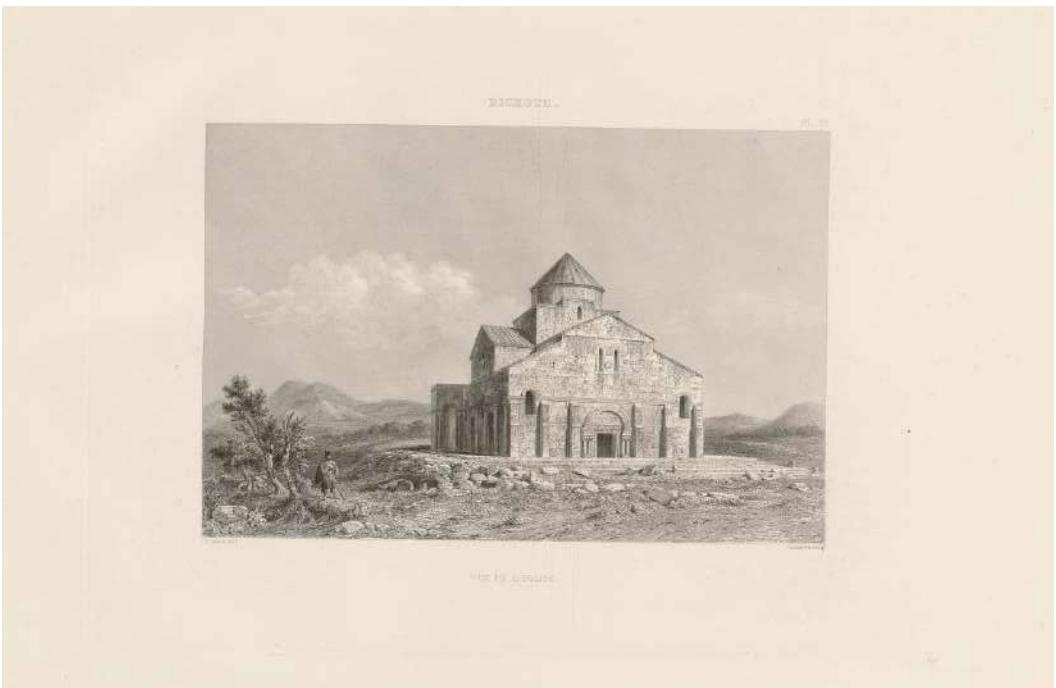


Figura 44 *Dighour. Vue de l'Eglise.*
TEXIER 1842, pl. 25.



Figura 45 *Ani. Vue de la Cathédrale.*
TEXIER 1842, pl. 17.



Figura 46 Pievi romaniche pisane nelle litografie di Rehault de Fleury:
Église de San Frediano; Église de San Casciano.
REHAULT DE FLEURY 1866, pl. VII; IV.

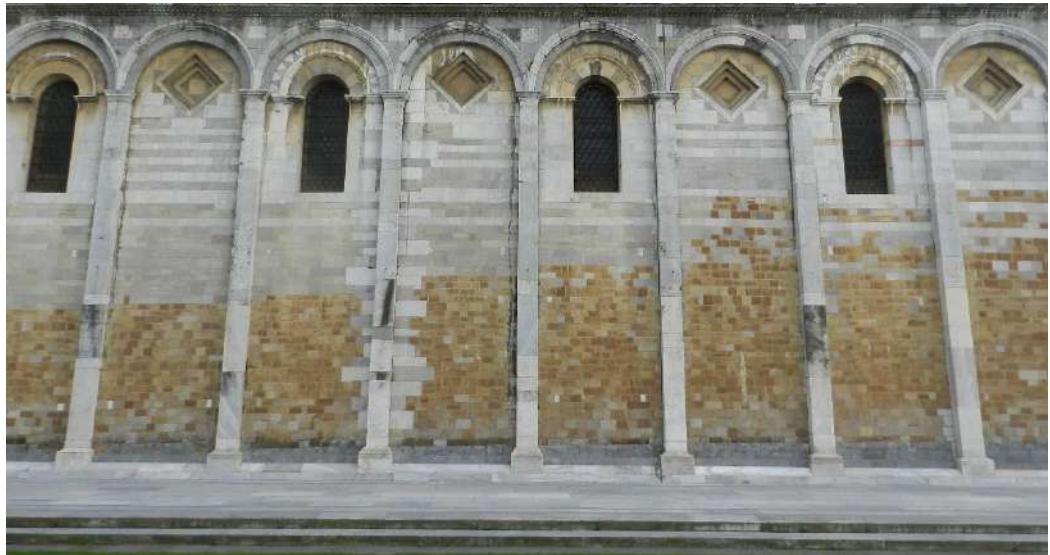


Figura 47 Arcate cieche, dettaglio della superficie meridionale del corpo principale della Cattedrale di Pisa.
Fot. B. Spampinato, 2019.

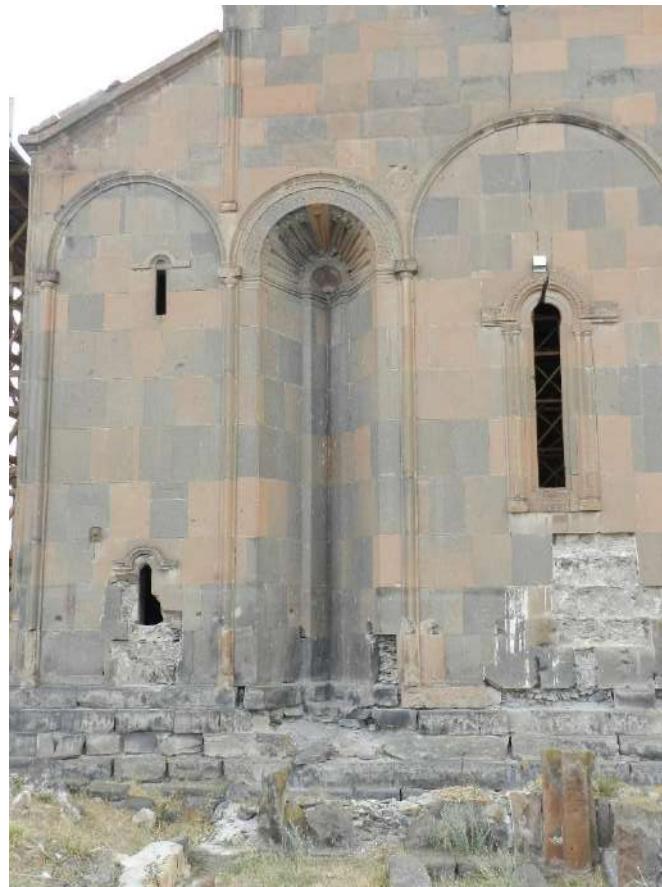


Figura 48 Arcate cieche, dettaglio della superficie orientale della Cattedrale di Ani.
Fot. B. Spampinato, 2021.

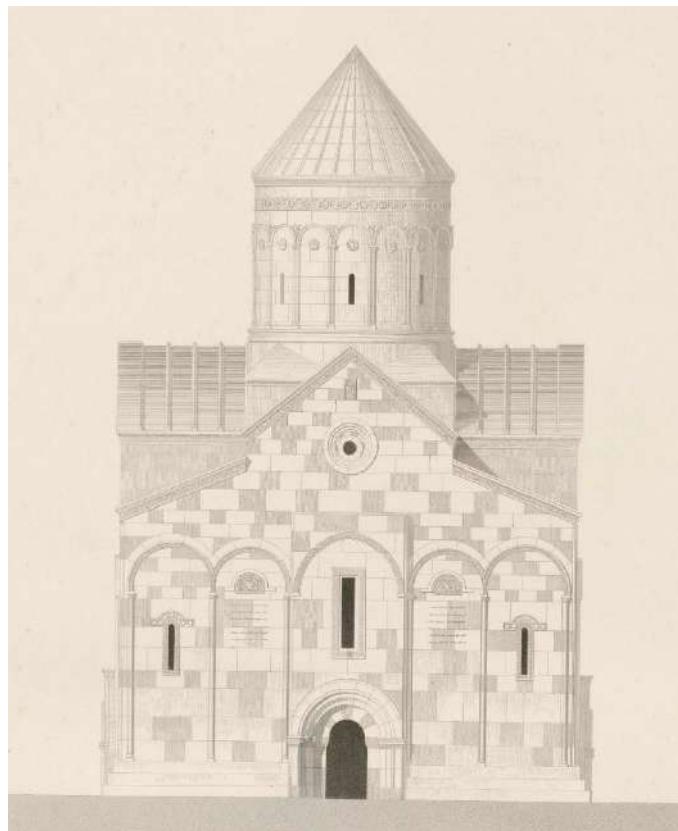


Figura 49 *Ani. Élévation de la Cathédrale.*
TEXIER 1842, pl. 19.



Figura 50 Facciata occidentale della Cattedrale di Ani. Fotografia di T. Breccia Fratadocchi.
Sapienza Università di Roma, Dipartimento SARAS, CDSAB-Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina.

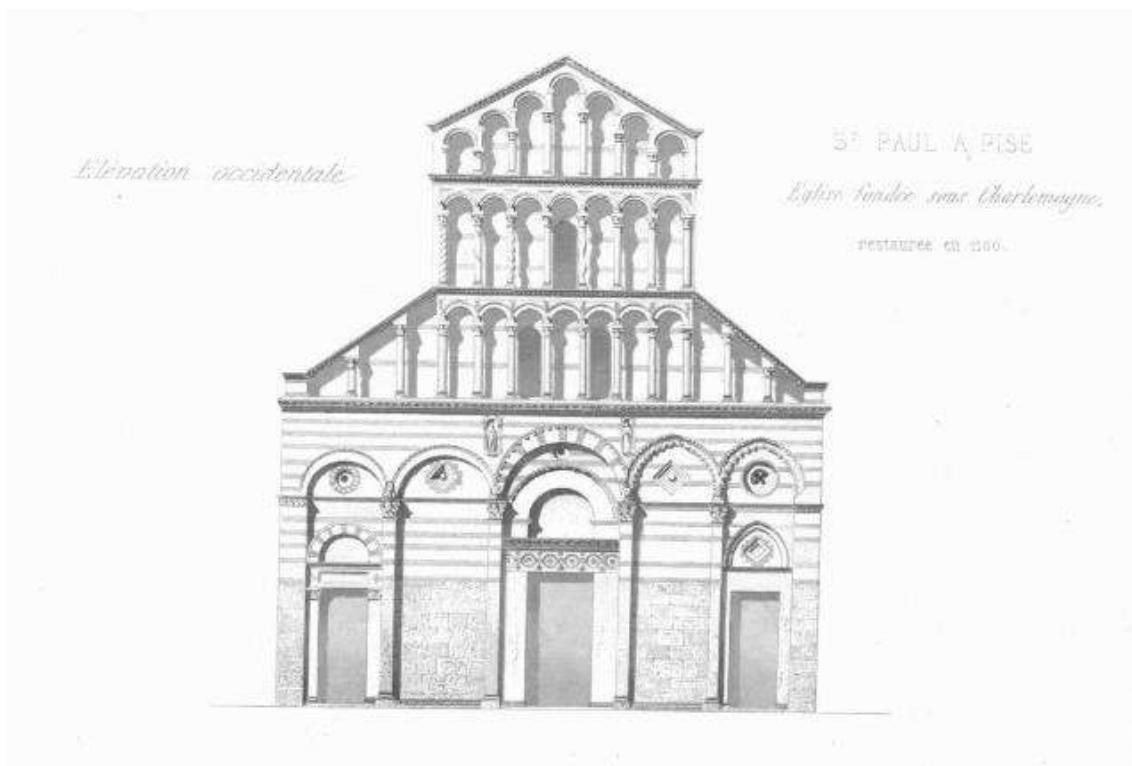


Figura 51 *St Paul à Pise*. REHAULT DE FLEURY 1866, pl. III.



Figura 52 Facciata della Chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, Pisa.
Fot. B. Spampinato, 2019.



Figura 53 *Ani. Cathédrale.*
BROSSET 1861, pl. VIII.



Figura 54 *Ani. La Cattedrale, veduta da nord-ovest (1971).*
Fot. T. Breccia Fratadocchi in CUNEO 1977a, tav. XXIV b



Figura 55 Cattedrale di Ani, facciata meridionale. Fotografia di T. Breccia Fratadocchi.
Sapienza Università di Roma, Dipartimento SARAS, CDSAB-Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina.



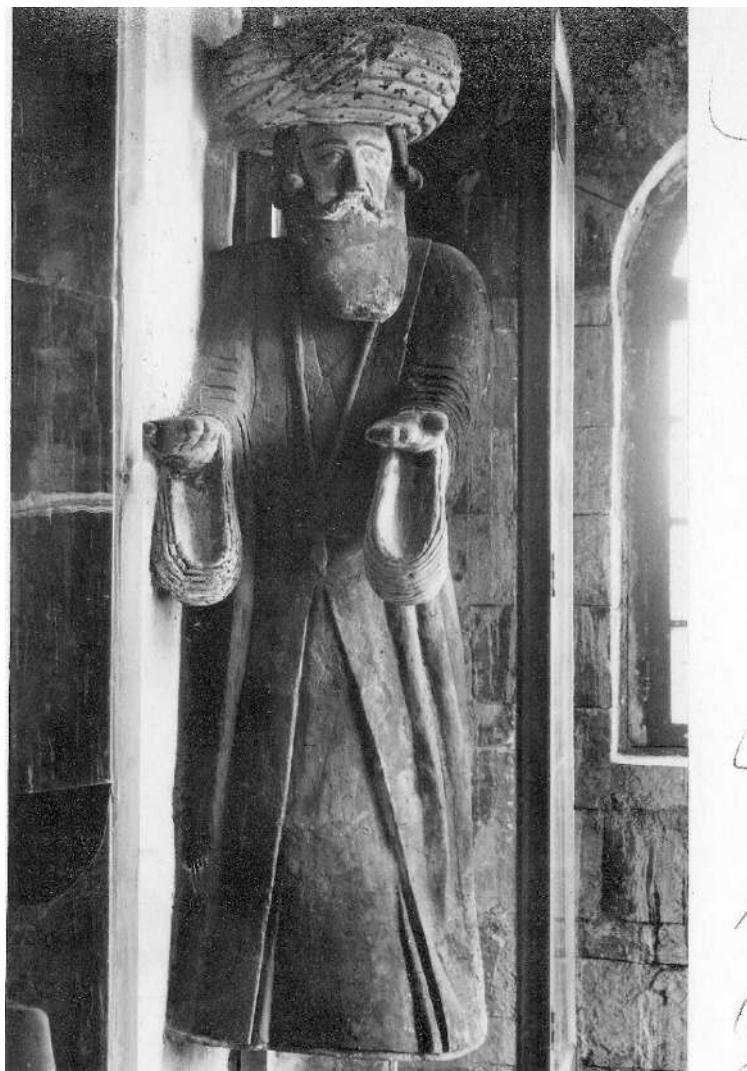
Figura 56 Banda decorativa con motivi animali, tiburio della Chiesa della Santa Croce di Agl'amar, Van, Turchia.
Dipartimento SARAS, CDSAB-Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina.



Figura 57 Dettaglio delle mura esterne della Chiesa della Santa Croce di Agl't'amar, Van.
Dipartimento SARAS, CDSAB-Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina.



Figure 58, 59 Le immagini della Cattedrale di Ani per le strade di Kars.
Fot. B. Spampinato, 2021.



Անիի Գագիկ Առաջամարտության
արքան

լուս: Կըմբ. ջրայր 1907

Figura 60 La statua del re Gagik proveniente da Ani. Fotografia di A. Vruyr, 1907.
Archivio CSDCA.

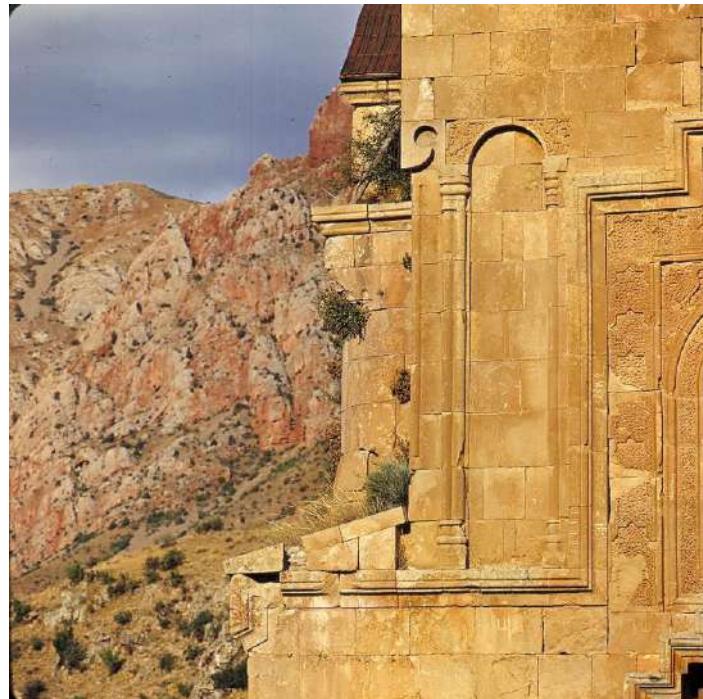


Figura 61 Dettaglio decorativo esterno della chiesa di Surb Astvacacin del Monastero di Noravank^c.
Fot. A. Alpago Novello, ante 1985. Archivio CSDCA.



Figura 62 Dettaglio della cappella cimiteriale presso la Chiesa di Zoravor, Elvard.
Fot. A. Alpago Novello. Archivio CSDCA.

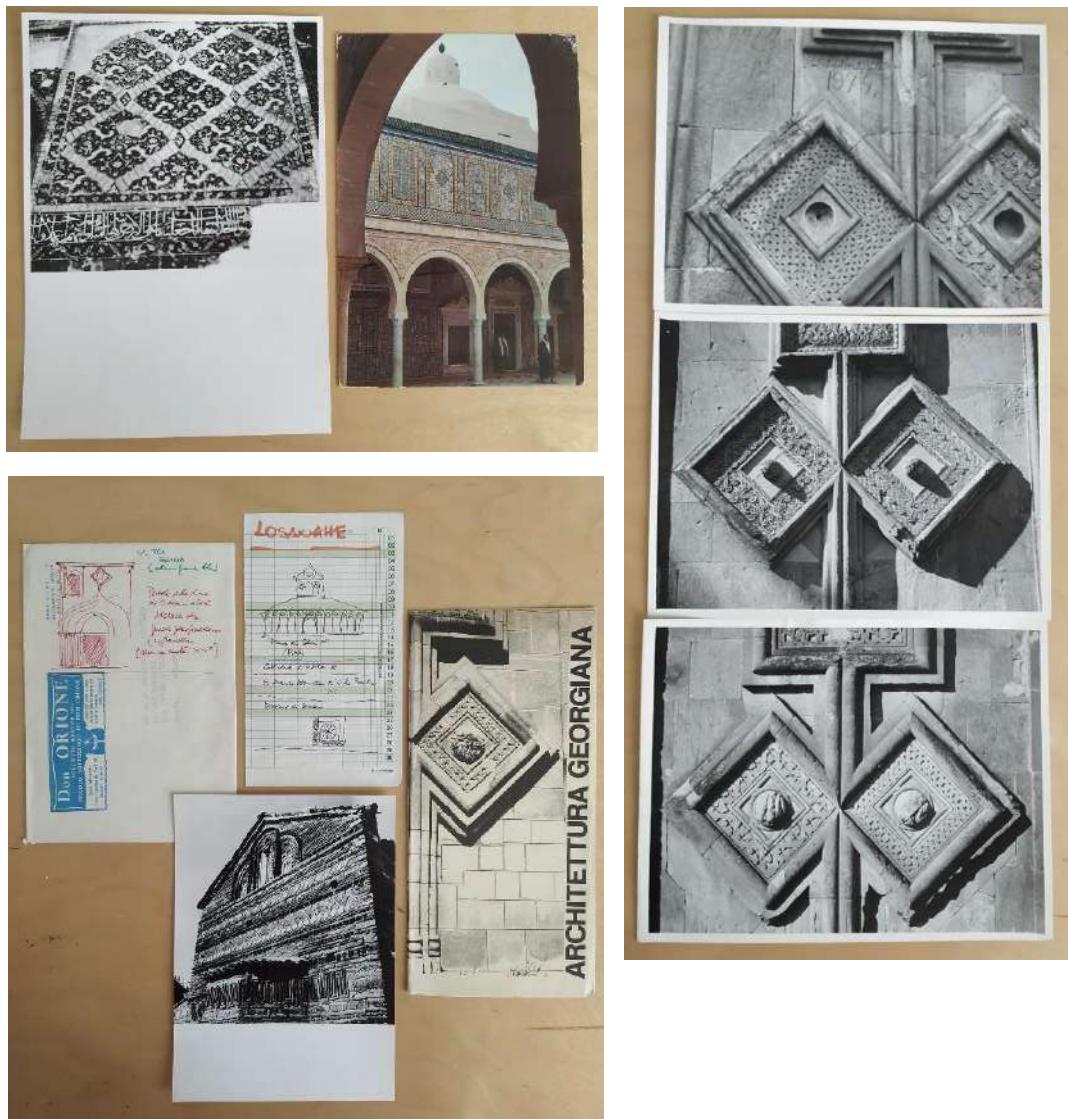


Figura 63 Parte del contenuto della cartella intitolata “Losanghe” di A. Alpago Novello.
Archivio CSDCA.

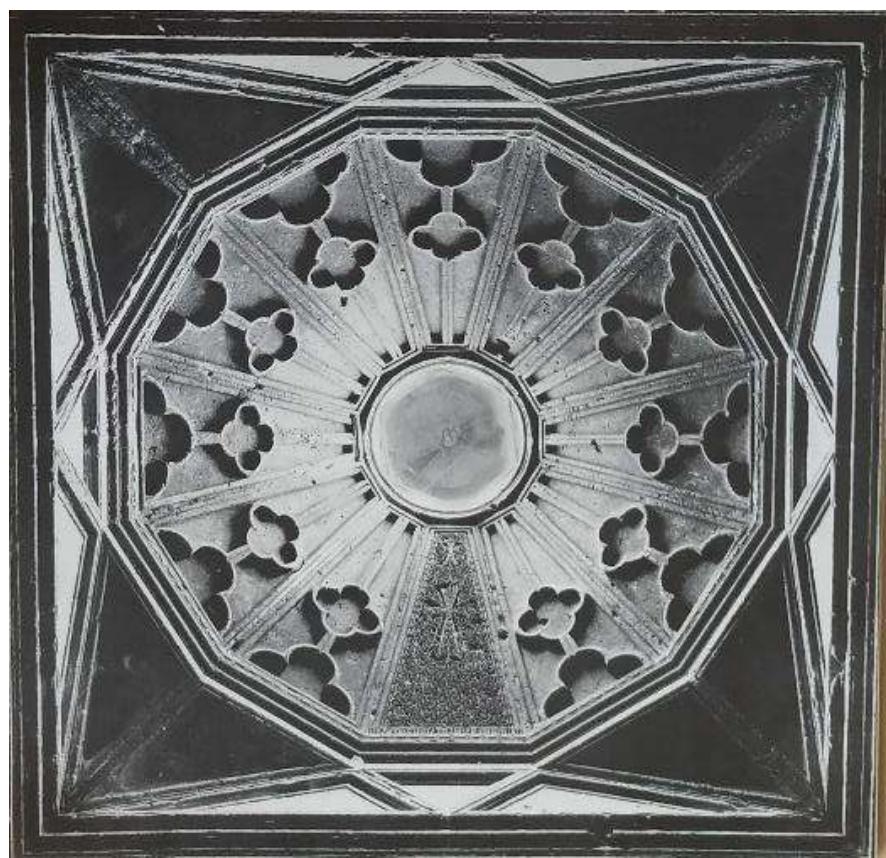
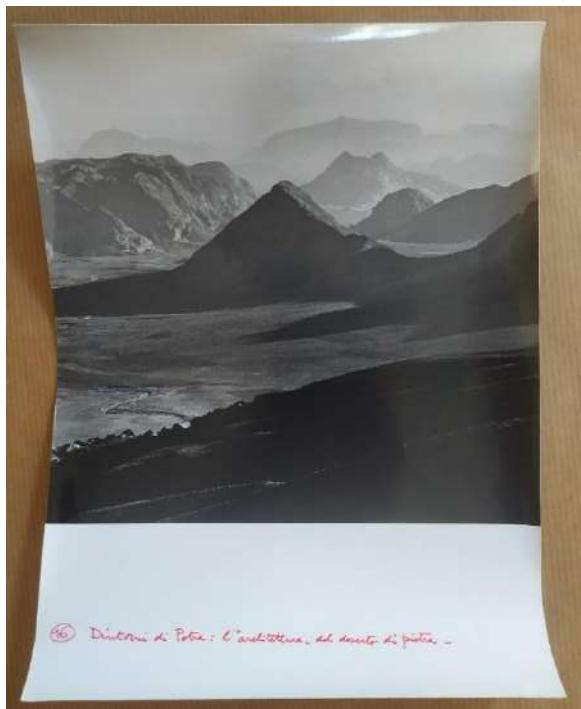


Figura 64 *Gavit'* del Monastero di Salmosavank'. Fotografia di A. Alpago Novello.
Archivio CSDCA.



6) Dintorni di Petra: l'architettura del deserto di pietra -



2) Tempio di Giove: si noti il rapporto architettura / uomo.

Figura 65 *Dintorni di Petra: l'architettura del deserto di pietra.*
Fot. e iscrizione di A. Alpago Novello. Archivio CSDCA.

Figura 66 *Tempio di Giove: si noti il rapporto architettura / uomo.*
Fot. e iscrizione di A. Alpago Novello. Archivio CSDCA.



5) Baalbek: Tempio di Venere.
Si noti la plasticità dei volumi.

Figura 67 *Baalbek: Tempio di Venere.*
Si noti la plasticità dei volumi.
Fot. e iscrizione di A. Alpago Novello. Archivio CSDCA.

+



Figura 68 Allestimento della mostra *Architettura georgiana* nella Basilica di San Nicola a Bari, febbraio 1975.
Archivio CSDCA.



Figura 69 Giochi di luce nella cupola del Monastero di Ganjasar, Arc'ax (Nagorno Karabakh).
Fot. A. Alpago Novello. Archivio CSDCA.

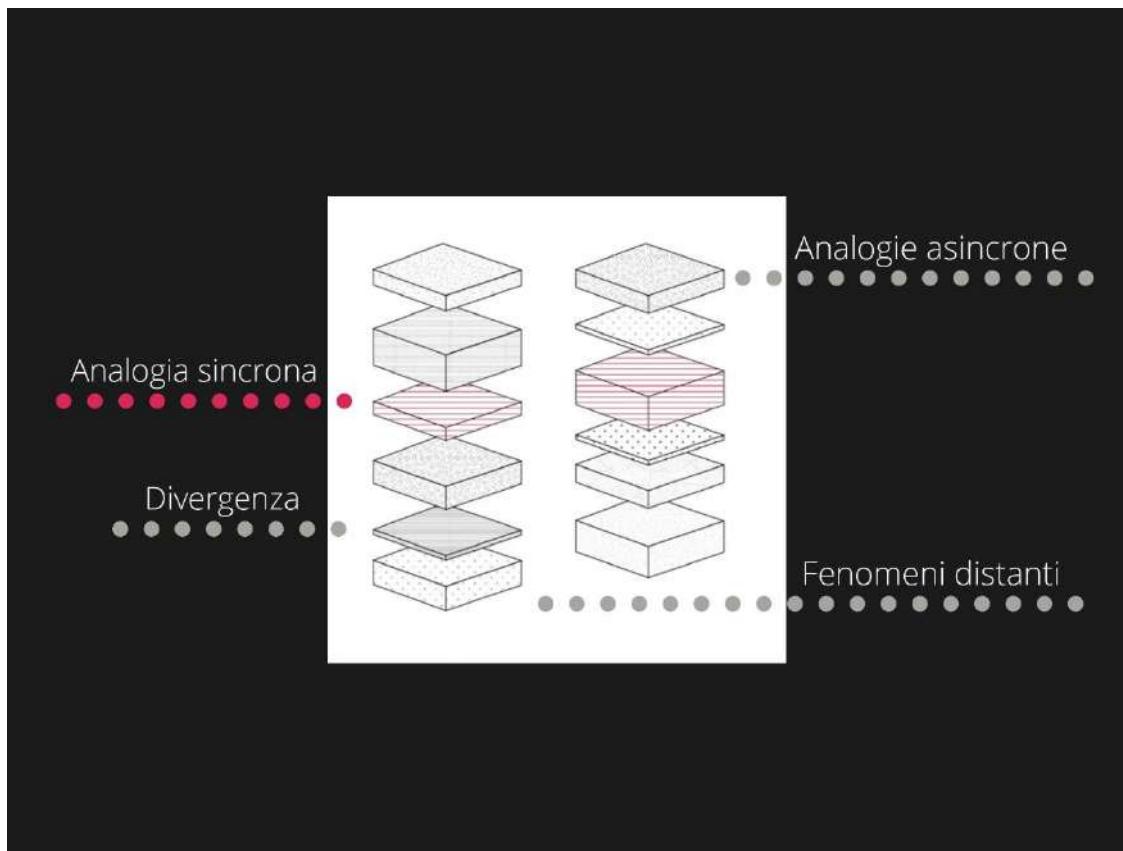
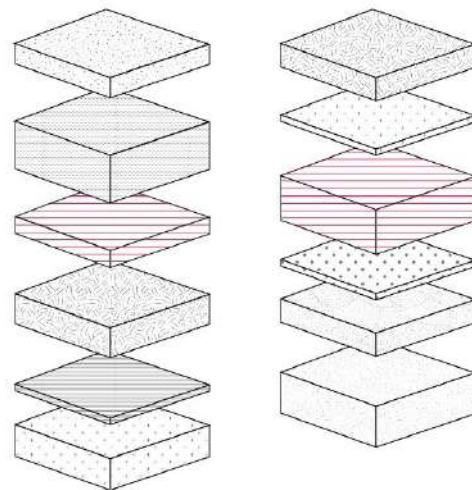


Figura 70 Elaborazione grafica di un caso di convergenza. (E. Rizzo e B. Spampinato).

Assonometria della città di Ani / An axonometrical view of the city of Ani (N. J. Marr). scala / scale 1:500

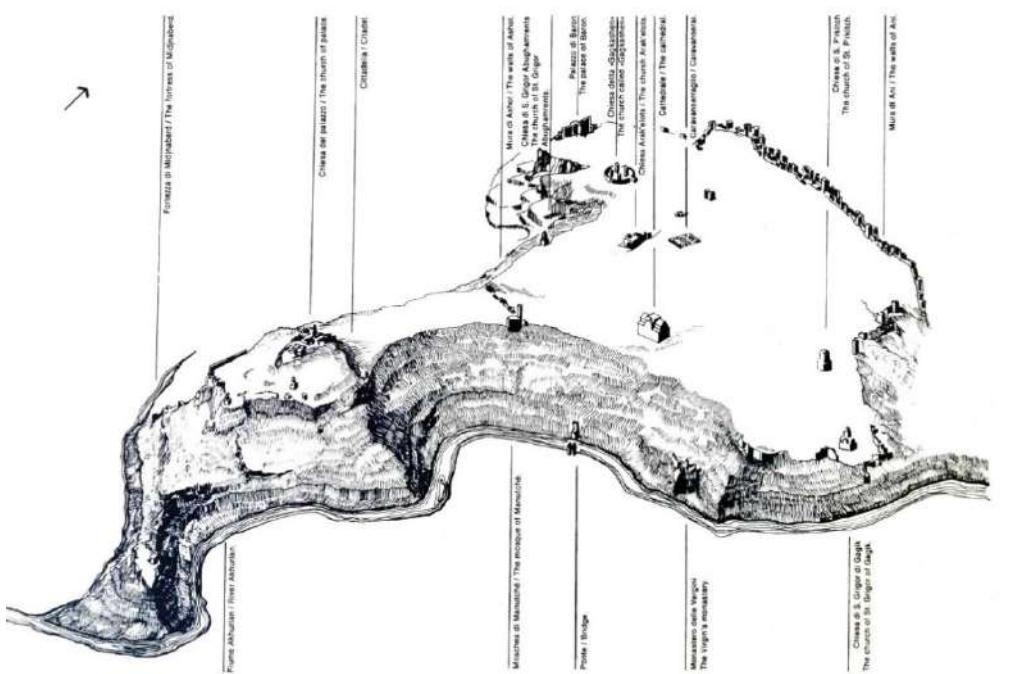


Figura 71 Assonometria della città di Ani (N.J. Marr).
Ani 1984, 10.

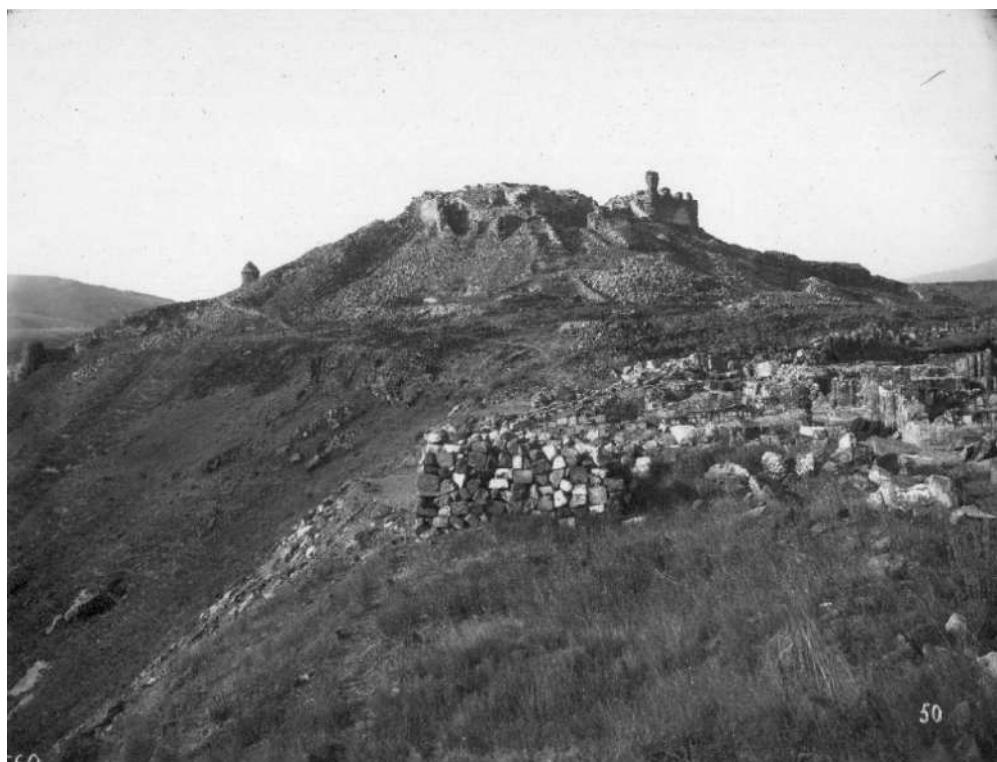


Figura 72 La cittadella di Ani vista da nord-est.
Fot. A. Vruyr, 1900 ca. Archivio CSDCA.



Figura 73 La città di Ani vista dalle mura di Smbat.
Fot. A. Vruyr, 1900 ca. Archivio CSDCA.



Figura 74 Ani sotterranea vista dal versante nord-ovest.
Fot. B. Spampinato, 2021.



Figura 75 Mura di Smbat viste da nord-ovest.
Fot. P. Donabédian



Figura 76 Le mura di Smbat viste da nord-est.
Fotografia A. Vruyr, 1900 ca. Archivio CSDCA.



Figura 77 Le mura di Smbat viste dall'interno.
Archivio CSDCA.



Figura 78 La torre numero cinque, settore nord occidentale delle mura di Smbat.
Fot. P. Donabédian



Figura 79 Settore occidentale delle mura di Smbat.
Fot. P. Donabédian

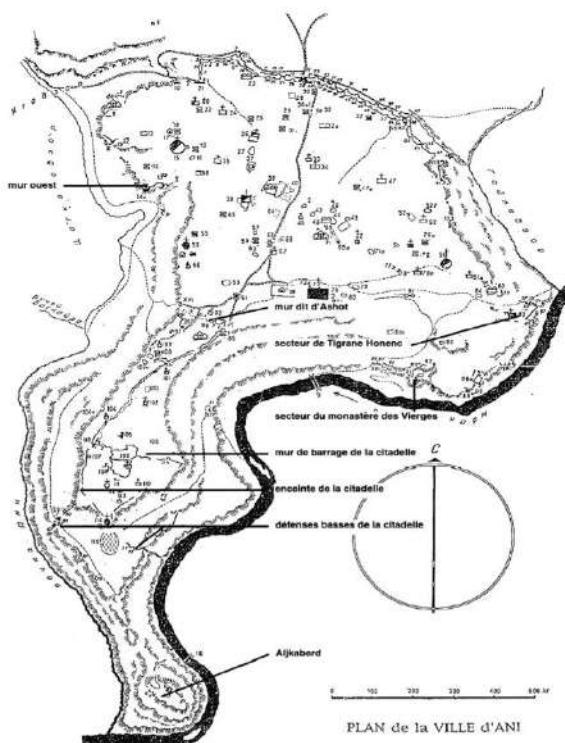


FIG. 1. — Enceintes d'Ani ; repérage des éléments de défense étudiés
(Mission Ani 1998, Ph. Dangles architecte, N. Faucherre archéologue).

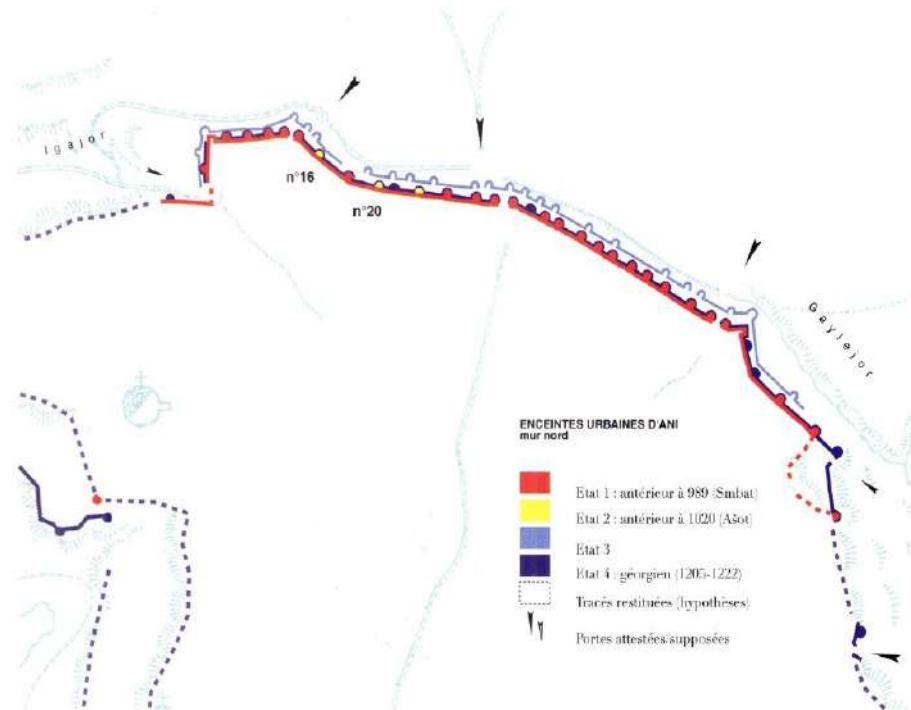


Figura 80 Proposta di datazione delle mura di Smbat.
MAHÉ et al. 1999, 733 fig 1



Figura 81 *Xač'kar* su una delle torri delle mura di Smbat.
Fot. A. Vruyr, 1900 ca. Archivio CSDCA.



Figura 82 *Xač'kar* e croce latina, estremità superiore del settore occidentale delle mura.
Fot. P. Donabédian



Figura 83 Litografia della nicchia a est della porta di Dvin decorata con due *xač'k'ar*.
BROSSET 1861, pl.1.



Figura 84 *Xač'k'ar* scolpiti ai lati della nicchia in prossimità della porta di Dvin.
DANGLES – PRROUTEAU 2004, 517 fig. 3



Figura 85 *Xač'kar* del tipo ‘di Ani’ sulla superficie esterna della chiesa di Surb Amenap’rkic di Ani.
Sapienza Università di Roma, Dipartimento SARAS, CDSAB-Centro di Documentazione di Storia dell’Arte Bizantina.



Figura 86 *Xač'kar* del tipo ‘di Ani’ sulla facciata occidentale della Cattedrale di Ani.
Archivio CSDCA.



Figura 87 Porzione delle mura di Smbat con decorazione a losanghe.
Fot. A. Vruyr, 1900 ca. Archivio CSDCA.



Figura 88 Porzione delle mura di Ašot con decorazione a losanghe.
Fot. B. Spampinato, 2021.

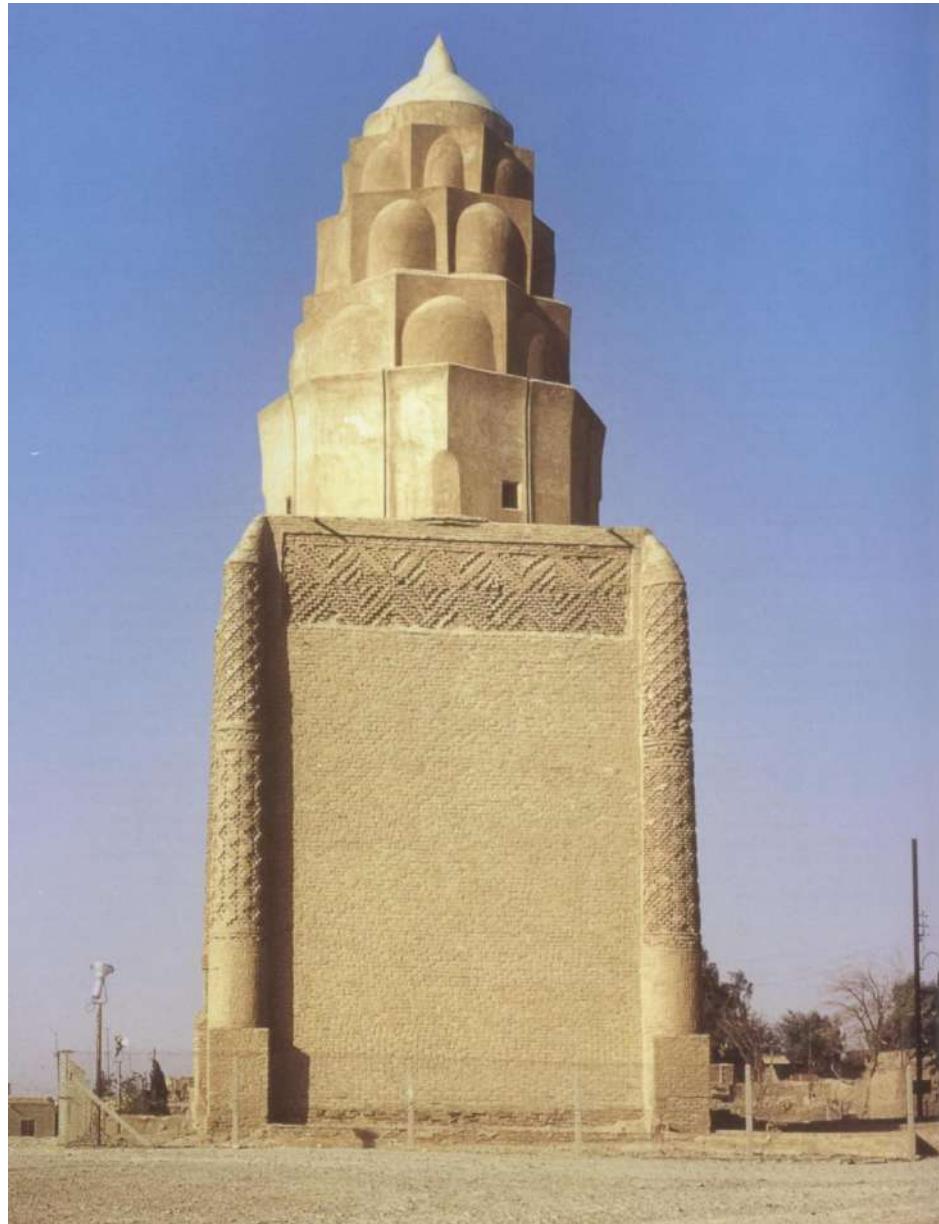


Figura 89 Decorazione a losanga resa attraverso lo ‘stile a mattoni’ islamico,
Tomba dell’Imam Dur di Samarra (1085), Iraq.
SABA 2021, 160 fig. 1.

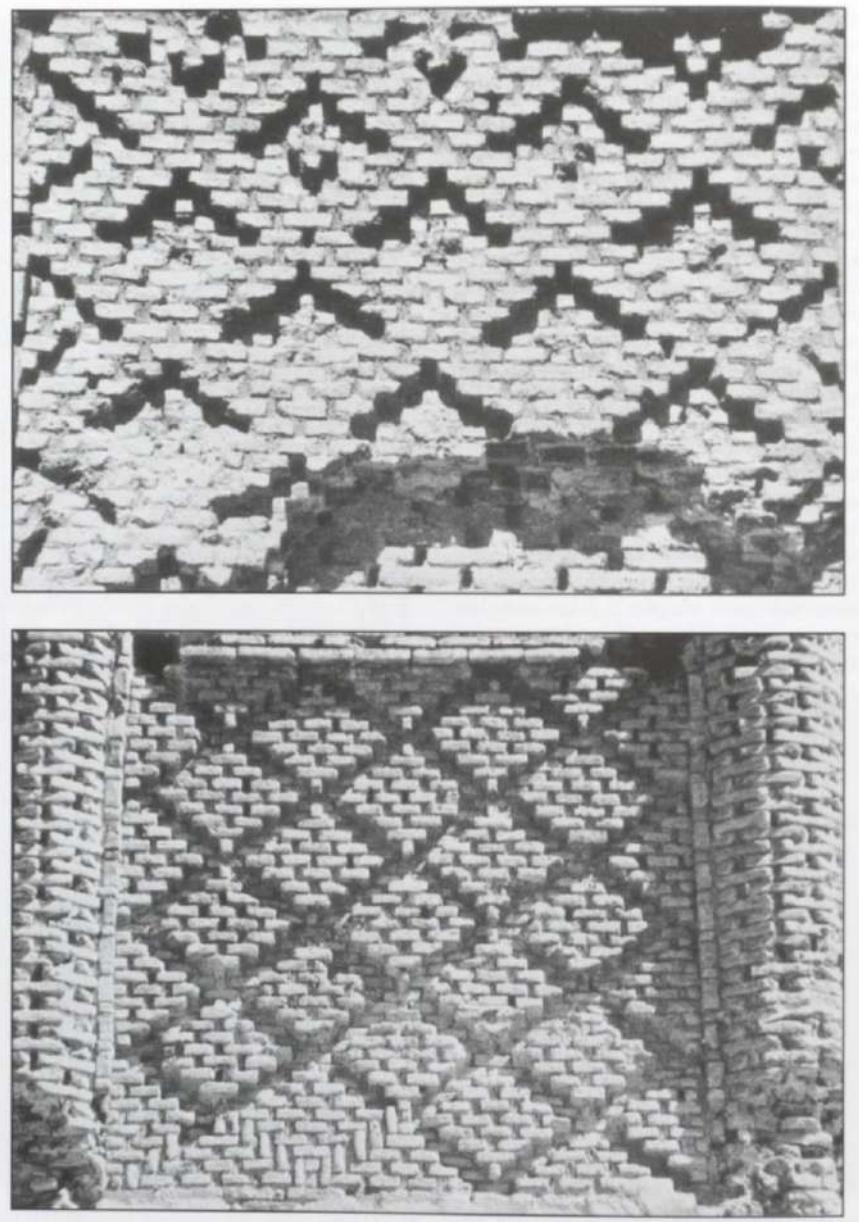


Figura 90 *Dettaglio della decorazione a losanghe del mausoleo di Damāvand o e del minareto di Dāmghān.*
BAER 1998, 42 fig. 49.



Figura 91 La Porta principale di accesso ad Ani e la lastra con il rilievo del leone che oggi dà il nome alla porta.
Fot. A. Vruyr, 1900 ca. Archivio CSDCA.



Figura 92 La sezione muraria della cinta interna con il rilievo del leone.
Fot. A. Vruyr, 1900 ca. Archivio CSDCA.



Figura 93 La lastra con il rilievo del leone e la decorazione parietale ad esso connessa.
Fot. A. Vruyr, 1900 ca. Archivio CSDCA.



Figura 94 Dettaglio del superamento della cornice da parte dell'Arcangelo Michele nella scena di Adarnase I,
Chiesa di Jvari, Mxet'a, Georgia.
Fot. B. Spampinato, 2021.



Figura 95 Rilievo di Kobul-Stepanoz e Santo Stefano,
superficie meridionale della Chiesa di Jvari, Mxet'a, Georgia.
Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut.



Figura 96 Rilievo di Gurgen e Smbat Bagratuni, Chiesa del monastero di Albat.
Fot. B. Spampinato



Figura 97 Dettaglio decorativo della monofora centrale della facciata meridionale,
Chiesa di Ptlni (VII sec.), provincia di Kotayk', Armenia.
Fot. B. Spampinato, 2019.



Figura 98 Altorilievo con leone, decorazione di una monofora della facciata settentrionale,
Chiesa del monastero di Parxali (X sec.), Tao Klarjet'i, Turchia.
DADIANI – KHUNDADZE – AKVACHATADZE 2007, 174 fig. 358.

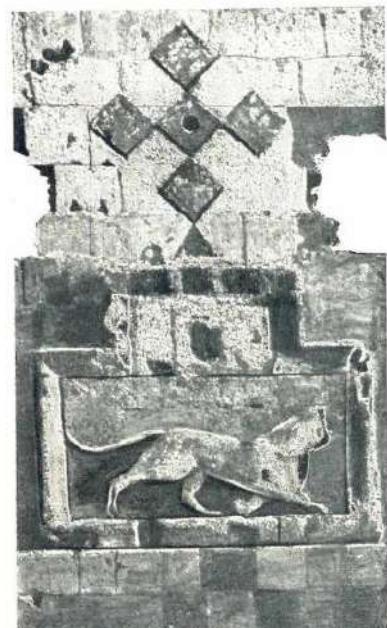


Figura 99 Altorilievo con leone, decorazione della facciata occidentale,
Chiesa del monastero di Parxali (X sec.), Tao Klarjet'i, Turchia.
DADIANI – KHUNDADZE – AKVACHATADZE 2007, 174 fig. 359.

161



163



164

Figura 100 Le due lastre ritrovate in prossimità della porta principale di ingresso ad Ani.
MARR 1934, 78, fig. 163



Figura 101 Sezione delle mura di Ani, versante orientale.
Croci con frammenti di bacini ceramici.
REDFORD 2015, 385 fig. 9.

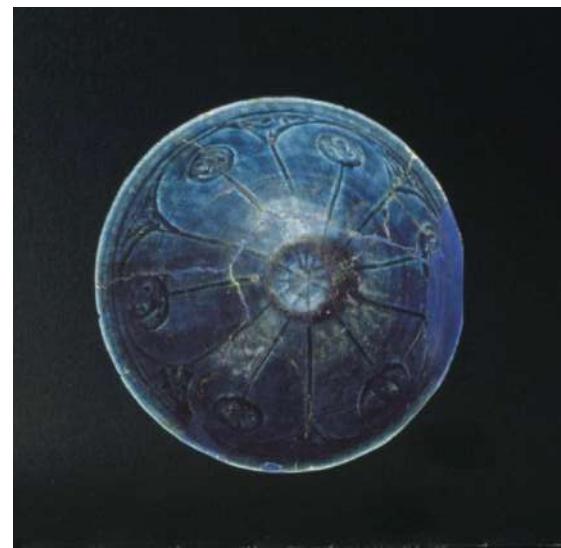


Figura 102 Ceramica invetriata rinvenuta nei pressi della cittadella di Ani durante gli scavi del 1907 (XI sec.).
KÉVORKIAN 2001, 211 fig. 180.

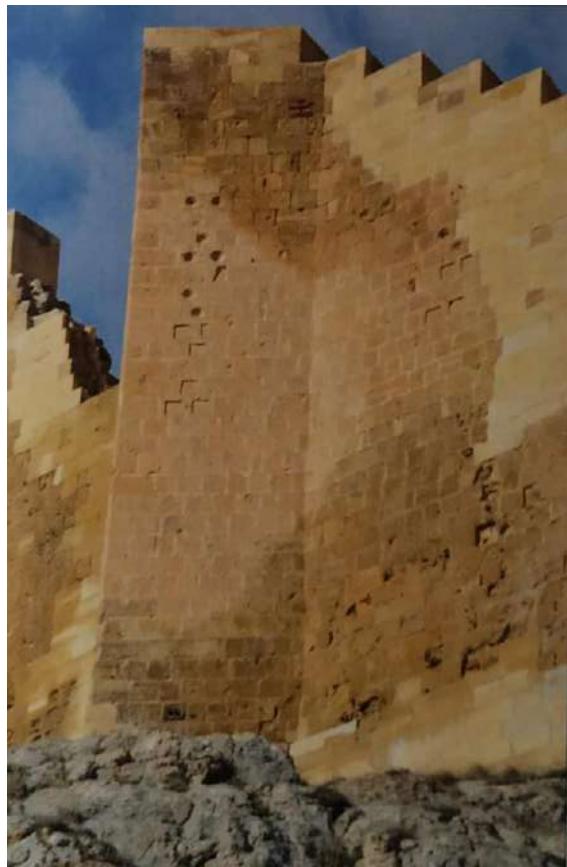


Figura 103 Sezione di mura con incavi in cui erano collocati bacini ceramici,
cittadella di Bayburt (XIII sec.), Turchia.
REDFORD 2015, 385 fig. 10.



Figura 104 Dettaglio degli incavi atti ad ospitare mattonelle e bacini disposti a *chintamani*,
mura di Bayburt (XIII sec.), Turchia.
REDFORD 2015, 386 fig. 11.

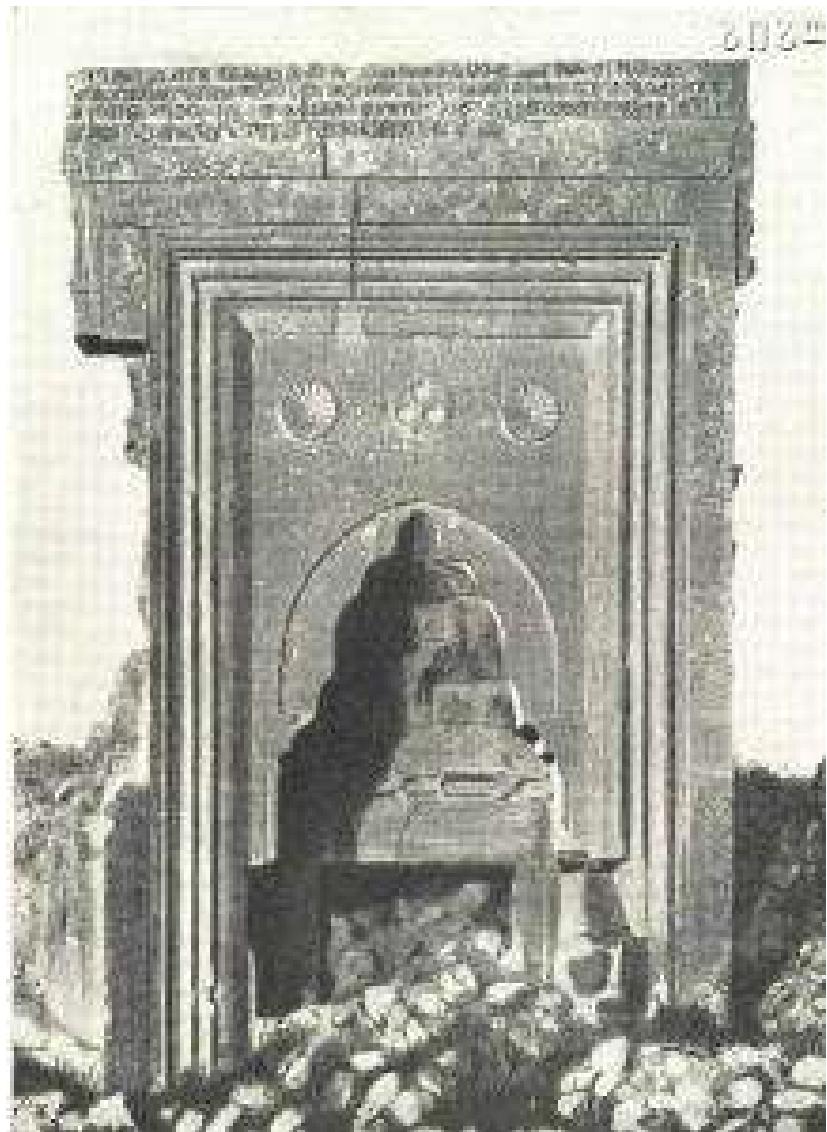


Figura 105 Residenza del mercante armeno Sahmadin (XIV sec.), Mren, Turchia.
MARR 1934, fig. 33.



Figura 106 La porta di Dvin detta della scacchiera.
Fot. P. Donabédian.

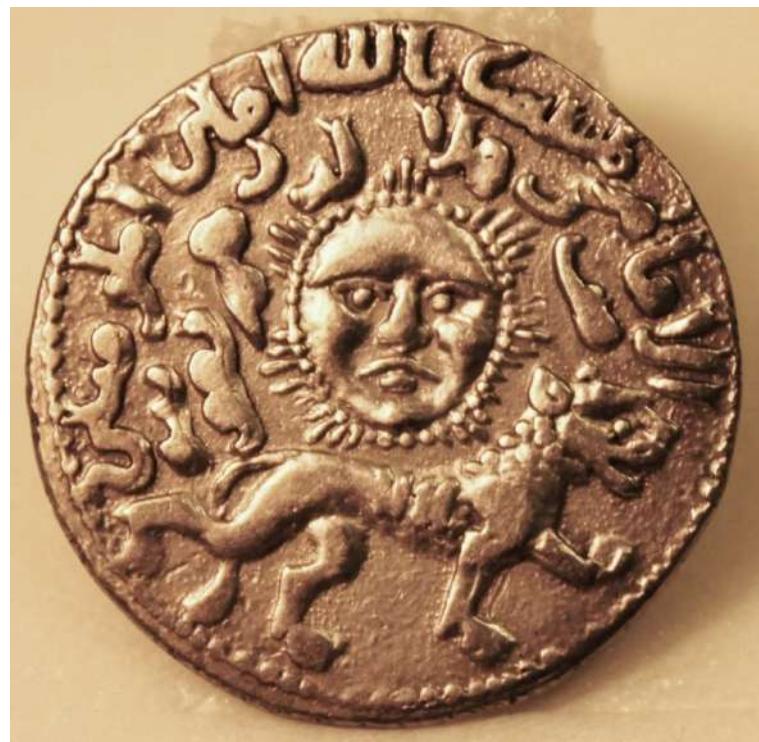


Figura 107 Dirham di Ghiyath al-Din Kai Khusrau II con la simbologia astrologica del Sole nel Leone (1240–41),
Konya, Turchia.
Met Museum Collection.



Figura 108 Il Sole nel Leone nelle formelle che decorano il ponte di Cizre, Turchia.
NICOLLE 2014, fig. 9.



Figura 109 Lastra del leone così come conservata oggi, Ani.
Fot. B. Spampinato, 2021.



Figura 110 Lastra del leone così come conservata oggi, Ani.
Fot. B. Spampinato, 2021.

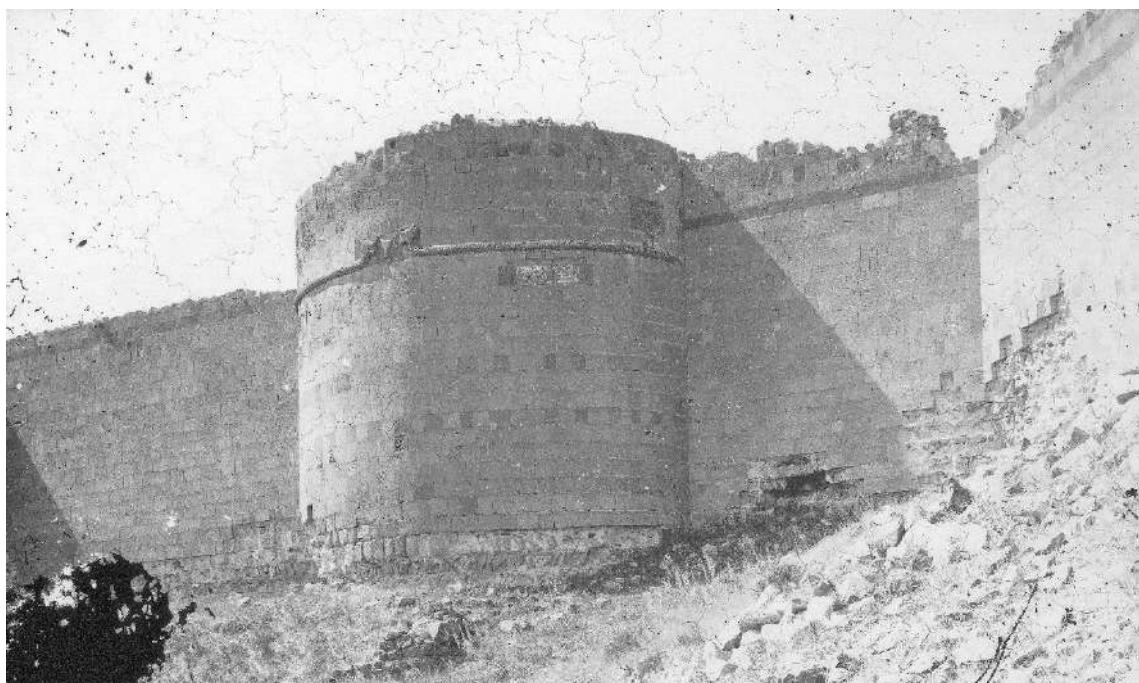


Figura 111 Torre di Mamxat'un.
Fot. A. Vruyr, 1900 ca. Archivio CSDCA



Figura 112 Torre di Mamxat'un, dettaglio dei due serpenti che attaccano il toro.
KUEHN 2011, fig. 130.



Figura 113 La cattedrale di Ani vista dalla porta principale di ingresso alla città.
Fot. A. Vruyr, 1900 ca. Archivio CSDCA.



Figura 114 I pilastri a fascio e l'abside della Cattedrale di Ani. Archivio CSDCA.



Figura 115 Pilastro a fascio e resti della cupola della Cattedrale di Ani. Archivio CSDCA.



Figura 116 *La Cattedrale vista da sud*. Fotografia di Giovanni Nogaro.
Ani 1984, 41 fig. 19.



Figura 117 *La Cattedrale vista da sud*. Fotografia di Giovanni Nogaro.
Archivio CSDCA.



Figura 118 Le arcate cieche dell'abside del Monastero di Gelati, regione di Imereti, Georgia.
Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut.



Figura 119 Il Tempio di Garni e l'altopiano della regione di Kotayk, Armenia.
Fot. B. Spampinato, 2019.



Figura 120 La Chiesa di Surb Gigor Abułamrenc'ad Ani.
Fot. B. Spampinato, 2019.

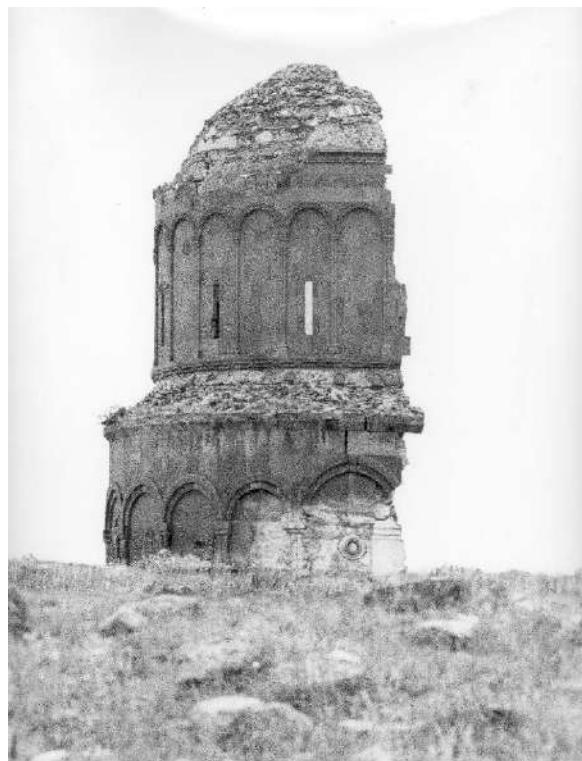


Figura 121 La Chiesa di Surb Amenap'rkic' (del Salvatore) di Ani.
Archivio CSDCA.



Figura 122 Le chiese del Monastero di Marmašen.
Sapienza Università di Roma, Dipartimento SARAS, CDSAB-Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina

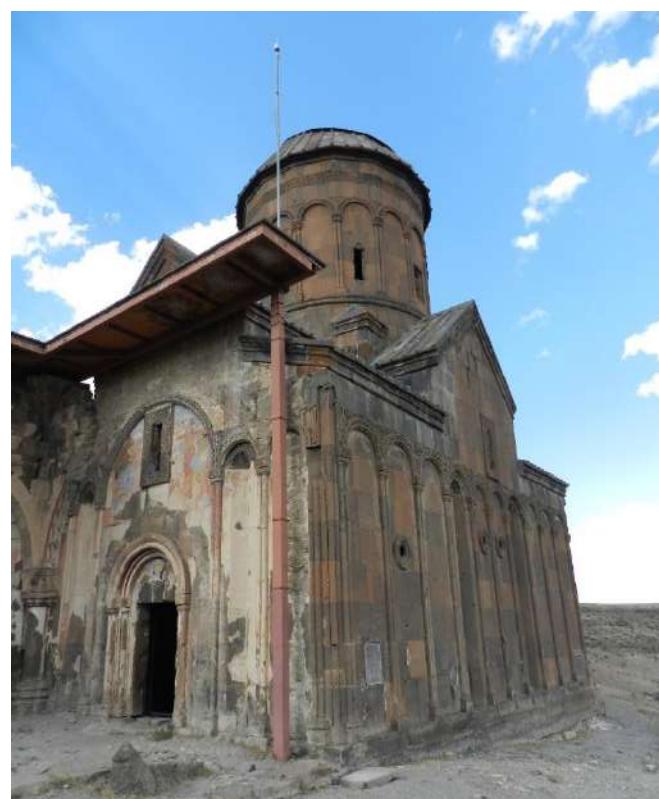


Figura 123 Dettaglio della soluzione angolare della chiesa di Tigran Honents' ad Ani.
Fot. B. Spampinato, 2019.



Figura 124 Dettagli decorativi geometrici e aquila della sezione a ovest del portale di ingresso della facciata meridionale,
Cattedrale di Ani.
Sapienza Università di Roma, Dipartimento SARAS, CDSAB-Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina



Figura 125 Dettaglio della croce della sezione sinistra della facciata occidentale, Cattedrale di Ani.
Archivio CSDCA.

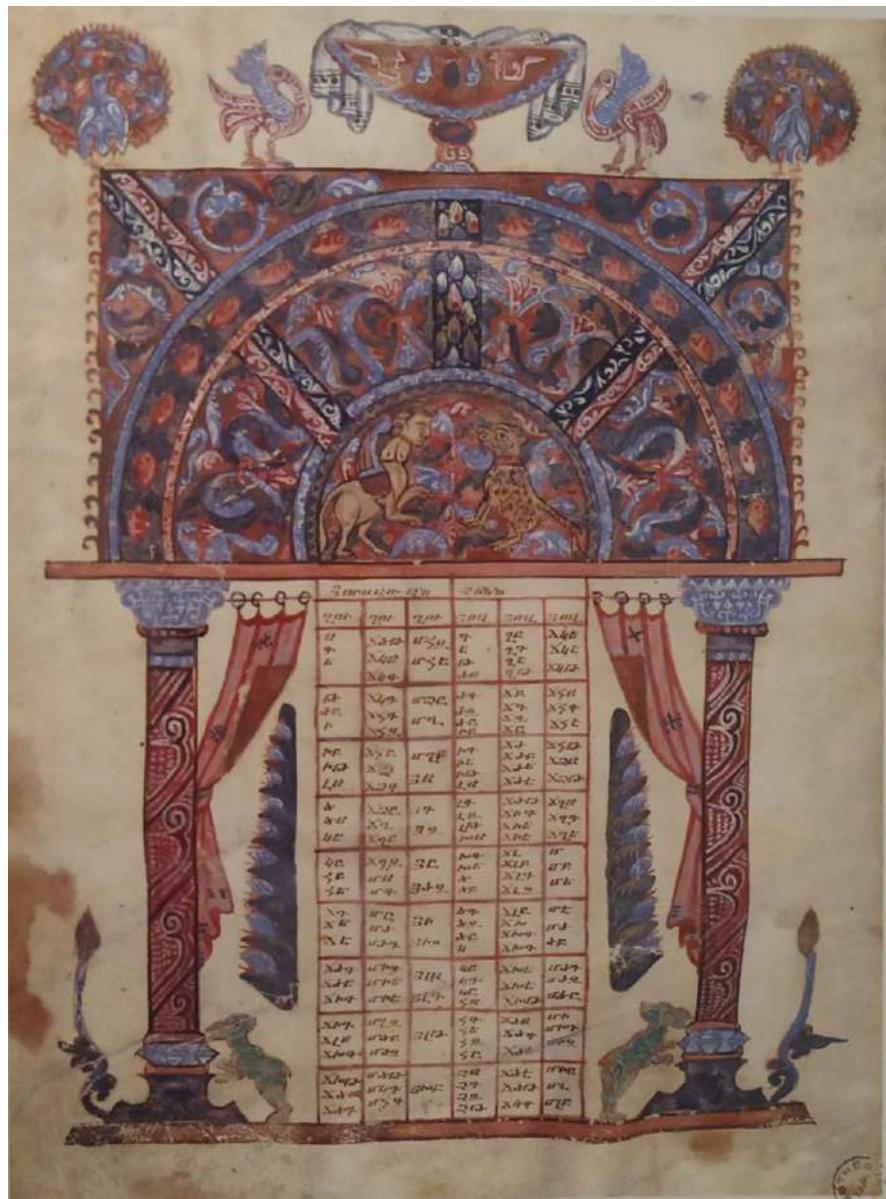


Figura 126 Tavola di Canone dell'Evangelario di Sandlka. Matenadaran 3793, f. 1v.
GARIBIAN DE VARTAVAN 2001, 225 fig. 197.



Figura 127 Il Duomo di Pisa.
Fot. B. Spampinato, 2019.



Figura 128 Sezione sinistra della facciata del Duomo di Pisa dove si leggono:
l'epitaffio di Buscheto, l'iscrizione storica e quella di fondazione.
Fotografia di B. Spampinato, 2019.

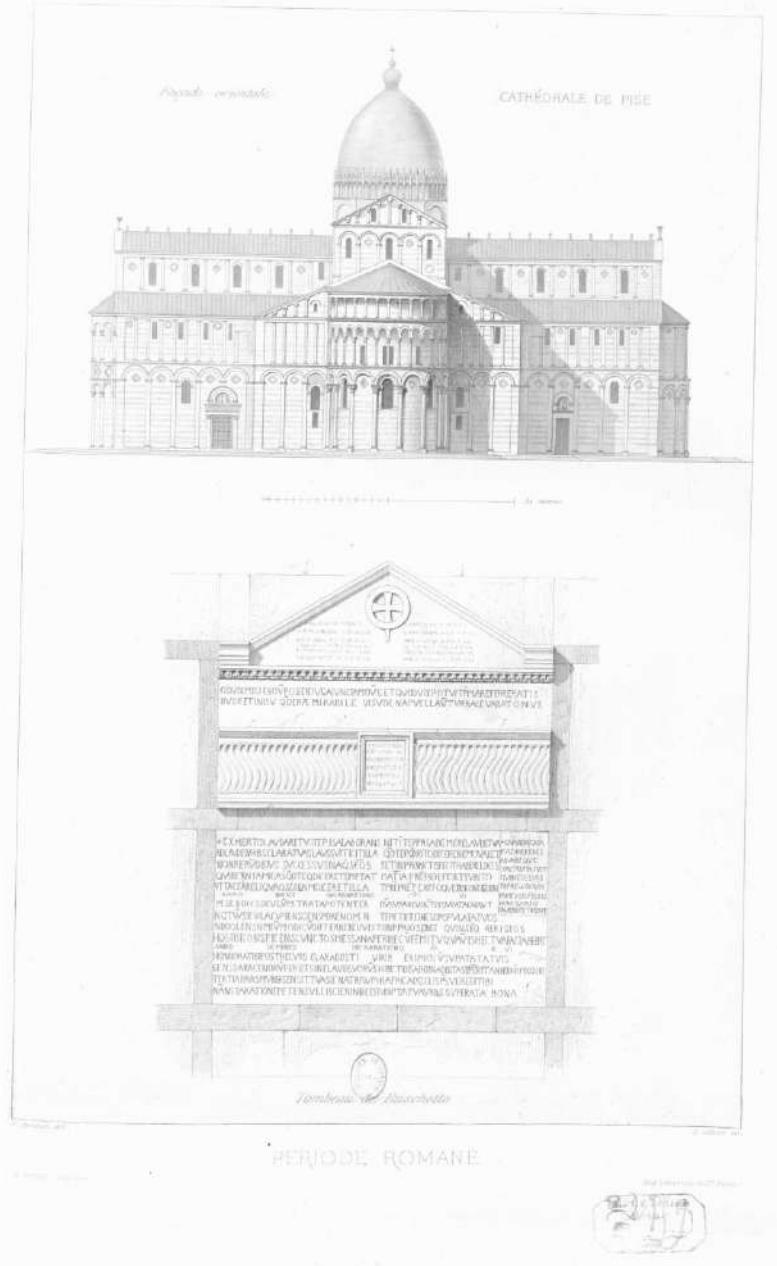


Figura 129 *Cathédrale de Pise*.
REHAULT DE FLURY 1866, pl. XII.



Figura 130 *Iscrizione di età romana del fianco settentrionale, Duomo di Pisa.* GARZELLA -CALECA -COLLARETA 2014, 114 fig. 2.



Figura 131 Fianco settentrionale del corpo principale, Duomo di Pisa.
Fot. B. Spampinato, 2019.



Figura 132 Dettaglio della facciata della Chiesa di San Giovanni Fuoricivitas a Pistoia.
Fot. B. Spampinato, 2019.



Figura 133 Chiesa di San Pietro a Grado.
Fot. B. Spampinato, 2019



Figura 134 Dettaglio della decorazione esterna a oculi e losanghe entro archetti pensili,
Chiesa di San Pietro a grado.
Fot. di B. Spampinato, 2019.



Figura 135 Dettaglio della decorazione a oculi, losanghe e bacini ceramici, Chiesa di San Zeno.
Fot. B. Spampinato, 2019.



Figura 136 Chiesa di San Zeno, Pisa.
Fot. B. Spampinato, 2019.

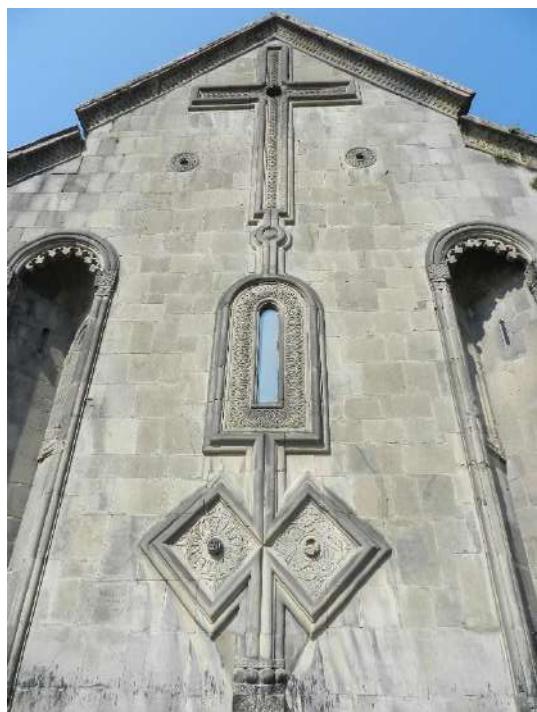


Figura 137 Decorazione a losanghe, chiesa di Alt'ala, regione del Lori, Armenia.
Fot. B. Spampinato, 2019.



Figura 138 Decorazione a losanghe, chiesa di Hovhannavank', regione di Gelark'unik', Armenia.
Fot. B. Spampinato

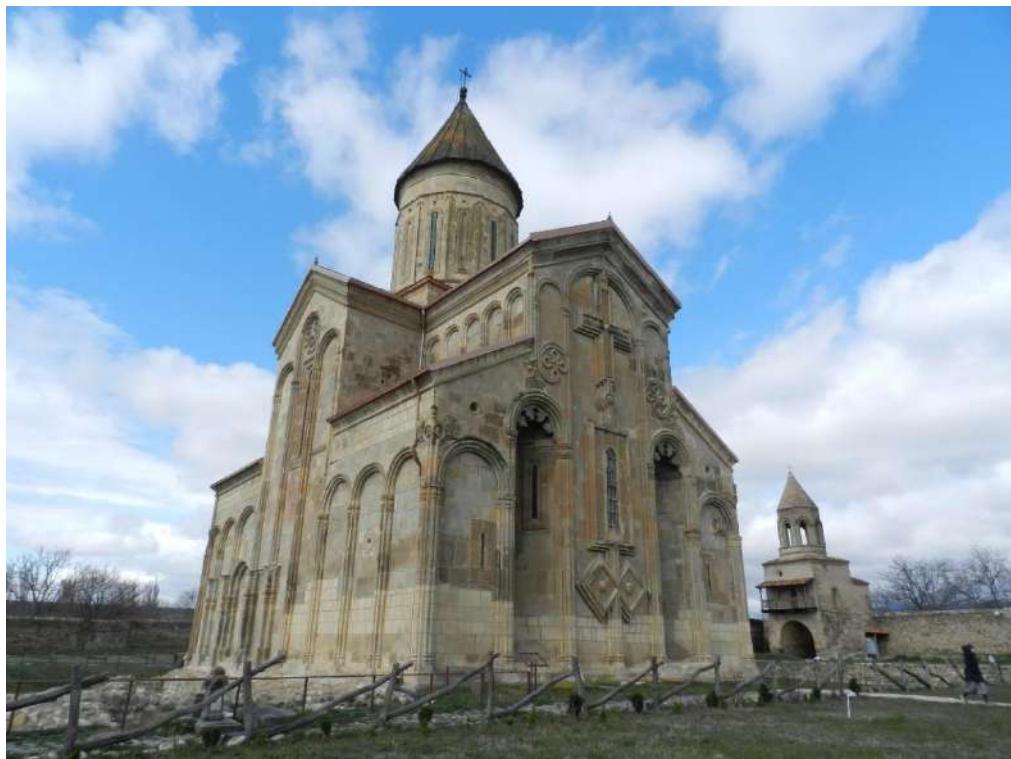


Figura 139 Programma decorativo della superficie esterna,
chiesa di Samt'avisi, regione di Šida K'art'li, Georgia.
Fot. B. Spampinato, 2021.



Figura 140 Dettaglio decorativo a losanghe,
Chiesa di Metekhi, Tbilisi, Georgia.
Fot. B. Spampinato, 2021.



Figura 141 Facciata della Moschea di al-Aqmar, Il Cairo.
FLOOD – NECIPOĞLU 2017, 1231 fig. 47,2.



Figura 142 Facciata della Moschea di al-Aqmar, Il Cairo.
Fot. E. Shokry Hesham, 2022.



Figura 143 Tarsia die leoni e iscrizione di Rainaldo,
dettaglio del programma decorativo della facciata del Duomo di Pisa.
Fot. B. Spampinato, 2019.

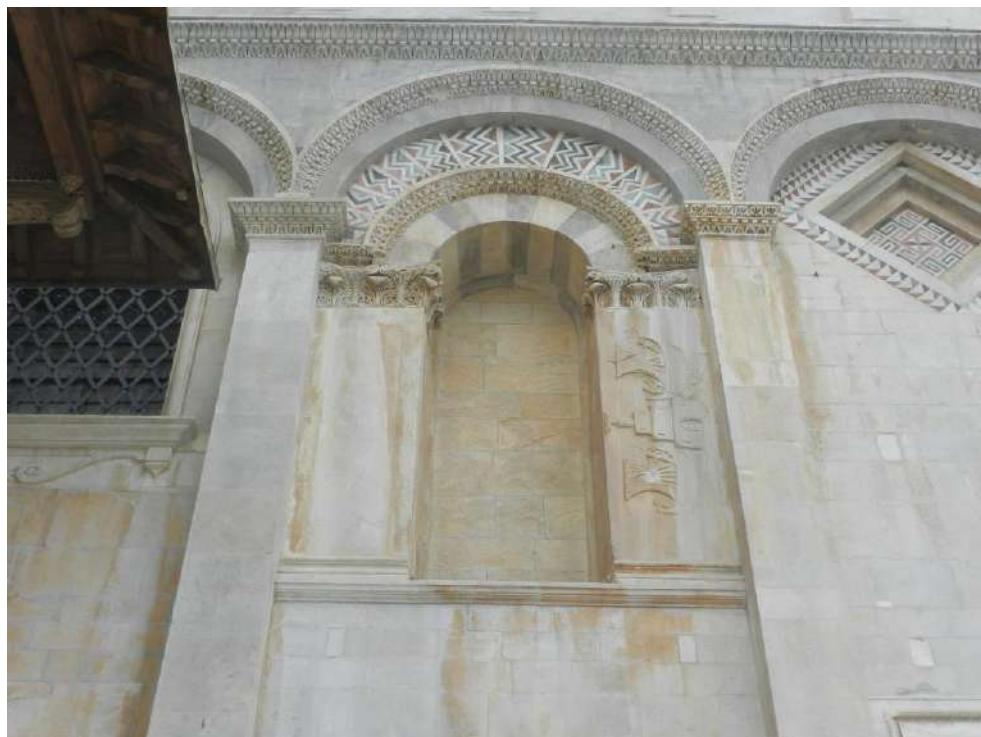


Figura 144 Rilievo di spoglio con faro e navi e decorazioni ad intarsio,
lato meridionale del Duomo di Pisa.
Fot. B. Spampinato, 2019.

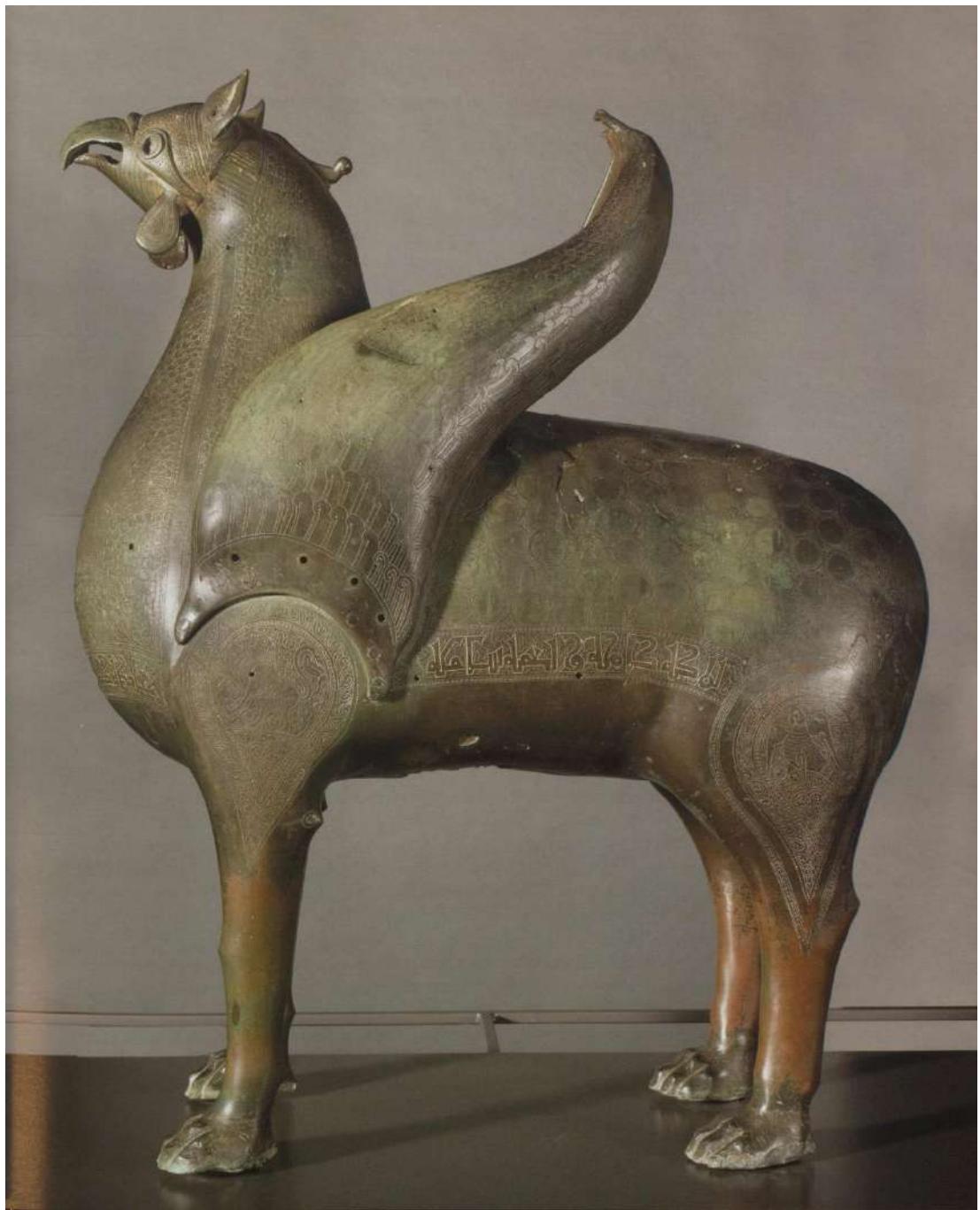


Figura 145 Grifo bronzeo, Museo dell'Opera del Duomo di Pisa.
CONTADINI 2018, 171.