

Eurasiatica

Quaderni di studi su Balcani, Anatolia,
Iran, Caucaso e Asia Centrale 16

e-ISSN 2610-9433
ISSN 2610-8879

L'arte armena. Storia critica e nuove prospettive

Studies in Armenian and Eastern Christian Art 2020

a cura di

Aldo Ferrari, Stefano Riccioni,
Marco Ruffilli, Beatrice Spampinato



Edizioni
Ca' Foscari

L'arte armena. Storia critica e nuove prospettive

Eurasiatica

Serie diretta da
Aldo Ferrari, Stefano Riccioni

16



Edizioni
Ca' Foscari

Eurasiatica

Quaderni di studi su Balcani, Anatolia, Iran, Caucaso e Asia Centrale

Direzione scientifica

Aldo Ferrari (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Stefano Riccioni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Michele Bacci (Universität Freiburg, Schweiz) Giampiero Bellingeri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Levon Chookaszian (Yerevan State University, Armenia) Patrick Donabédian (Université d'Aix-Marseille, CNRS UMR 7298, France) Valeria Fiorani Piacentini (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Ivan Foletti (Masarikova Univerzita, Brno, Česká republika) Gianfranco Girauco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Annette Hoffmann (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Deutschland) Christina Maranci (Tuft University, Medford, MA, USA) Aleksander Naumow (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Antonio Panaino (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia) Antonio Rigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriano Rossi (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia) Federica Rossi (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Deutschland) Erik Thunø (Rutger School of Arts and Science, New Brunswick, NJ, USA) Cristina Tonghini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gerhard Wolf (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Deutschland) Boghos Levon Zekiyan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione

Giorgio Comai (Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa/Centro per la Cooperazione Internazionale, Italia) Simone Cristoforetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Carlo Frappi (Università Ca' Foscari Venezia) Matthias Kappler (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paolo Lucca (Università Ca' Foscari Venezia) Gianclaudio Macchiarella † (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Pellò (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Ruffilli (Université de Genève, Suisse) Beatrice Spampinato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vittorio Tomelleri (Università degli Studi di Macerata, Italia) Maria Aimé Villano (Università di Verona, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea

Università Ca' Foscari Venezia

Ca' Cappello, San Polo 2035

30125 Venezia

eurasiatica@unive.it

e-ISSN 2610-9433

ISSN 2610-8879

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/eurasiatica/>



L'arte armena. Storia critica e nuove prospettive

Studies in Armenian
and Eastern Christian Art 2020

a cura di

Aldo Ferrari, Stefano Riccioni,
Marco Ruffilli, Beatrice Spampinato

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2020

L'arte armena. Storia critica e nuove prospettive. Studies in Armenian and Eastern Christian Art 2020
a cura di Aldo Ferrari, Stefano Riccioni, Marco Ruffilli, Beatrice Spampinato

© 2020 Aldo Ferrari, Stefano Riccioni, Marco Ruffilli, Beatrice Spampinato per il testo
© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/> | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2020
ISBN 978-88-6969-469-1 [ebook]
ISBN 978-88-6969-495-0 [print]

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

L'arte armena. Storia critica e nuove prospettive. Studies in Armenian and Eastern Christian Art 2020 / a cura di Aldo Ferrari, Stefano Riccioni, Marco Ruffilli, Beatrice Spampinato — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020. — 276 pp.; 23 cm. — (Eurasistica; 16). — ISBN 978-88-6969-495-0.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-495-0/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-469-1>

L'arte armena. Storia critica e nuove prospettive

Studies in Armenian and Eastern Christian Art 2020

a cura di Aldo Ferrari, Stefano Riccioni, Marco Ruffilli, Beatrice Spampinato

Sommario

Studi di arte armena e dell'Oriente cristiano

Aldo Ferrari, Stefano Riccioni

7

Studies in Armenian and Eastern Christian Art

Aldo Ferrari, Stefano Riccioni

9

Introduzione. Le tante storiografie dell'arte armena

Stefano Riccioni

11

Percorsi di architettura armena a Roma

Le missioni di studio e la mostra fotografica del 1968
tra premesse critiche e prospettive di ricerca

Livia Bevilacqua, Giovanni Gasbarri

23

On New Paths for the Exploration of the Armenian Art

Levon Chookaszian

51

Armenia – Georgia – Islam

A Need to Break Taboos in the Study of Medieval Architecture

Patrick Donabédian

63

Armenian Medieval Art and Architecture in Soviet Perception: A *longue durée* Sketch

Ivan Foletti, Pavel Rakitin

113

I *višap* armeni. Appunti per una storia della ricezione

Alessandra Gilbert

151

The Armenian Architectural Heritage in Turkey: The State of Research

Francesca Penoni

167

The Culture of Julfa *khachkars* and their Repatriation Movement

Hamlet Petrosyan

181

Gli studi sull'arte armena a Venezia. Alpago Novello e le prospettive di ricerca	205
Stefano Riccioni	
L'arte degli Yovnat'anean. Stato degli studi e proposte di ricerca	225
Marco Ruffilli	
La mostra itinerante <i>Architettura armena</i> (Milano 1968-Erevan 1996)	
Un caso di studio attraverso le carte d'archivio	247
Beatrice Spampinato	
Profili bio-bibliografici	273

Nota sulla trascrizione dell'armeno e del russo

I curatori hanno scelto di mantenere le traslitterazioni così come proposte da ciascun autore nel corpo dei singoli articoli e di uniformare le traslitterazioni delle voci bibliografiche rispettando le norme previste dal sistema *Hübschmann-Meillet* per la lingua armena e l'*International Scholarly System* per il russo

L'arte armena. Storia critica e nuove prospettive

Studies in Armenian and Eastern Christian Art 2020

a cura di Aldo Ferrari, Stefano Riccioni, Marco Ruffilli, Beatrice Spampinato

Studi di arte armena e dell'Oriente cristiano

Aldo Ferrari

Università Ca' Foscari, Venezia

Stefano Riccioni

Università Ca' Foscari, Venezia

In considerazione dell'interesse crescente per gli studi sull'arte della Subcaucasia - termine con il quale si intende il territorio dell'Armenia storica e le regioni del Caucaso meridionale fino all'Anatolia, all'Iran e alla Mesopotamia superiore - nei suoi rapporti con l'arte del vicino Oriente cristiano, la serie *Eurasiatica* intende ampliare e arricchire il suo campo d'indagine scientifica aggiungendo il filone *Studi di arte armena e dell'Oriente cristiano* (*Studies in Armenian and Eastern Christian Art*).

L'iniziativa è frutto della collaborazione interdipartimentale tra Aldo Ferrari, prof. di Lingua e Letteratura armena (Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea) e Stefano Riccioni, prof. di Storia dell'arte medievale (Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali) che dal 2018 animano insieme gli appuntamenti del *Seminario di arte armena e dell'Oriente cristiano*, e hanno organizzato il convegno *Arte armena. Storia critica e nuove prospettive* (2019), riscuotendo un sempre maggiore consenso da parte di studiosi e amatori della materia.

L'ampiamiento della collana *Eurasiatica*, con un filone dedicato espressamente all'arte, significa incontrare questo interesse crescente ma anche riprendere una felice stagione di studi e incontri animata dal Politecnico di Milano, dalla Sapienza Università di Roma e dall'Università Ca' Foscari Venezia, e che vide il succedersi di importanti iniziative, dai *Simposi di Arte Armena*, alle Esposizioni di Arte Armena, alle pubblicazioni come gli *Atti dei Simposi* tenuti in Italia e la collana *Documenti di Architettura Armena*, promossi da

Adriano Alpago Novello e da padre Levon Zekiyan. In particolare, Alpago Novello trasferì a Venezia il Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena (CSDCA) e, a Ca' Foscari, tenne i primi corsi dedicati all'arte e architettura armene. Tradizione prima condivisa e poi ereditata da Gianclaudio Macchiarella che fondò il Centro Interdipartimentale di Studi Balcanici e Internazionali (CISBI), con la finalità di sviluppare la ricerca sull'area balcanica e sulle aree geoculturali del Medio Oriente, Asia, Est europeo ed Europa occidentale. Purtroppo, con la scomparsa di Macchiarella si è creato un vuoto che rischia di indebolire questa ricca tradizione che oggi invece si sta dimostrando di grande attualità per comprendere i fenomeni artistici di quei complessi territori.

Questo filone intende pertanto riaffermare l'Università Ca' Foscari di Venezia come crocevia nello studio del patrimonio artistico e culturale dell'area subcaucasica. Un territorio che è tanto più importante perché documenta un patrimonio monumentale e paesaggistico soggetto a una costante minaccia sia antropica sia geologica. Purtroppo, i recenti eventi politici e bellici testimoniano l'attualità e l'urgenza di iniziative dedicate allo studio e alla tutela di questo patrimonio globale dell'umanità.

L'ampliamento della collana darà spazio a numeri tematici e ospiterà, anche se non in maniera esclusiva, le relazioni tenute durante i Seminari. *Eurasiatica* ambisce, infatti, a diventare un punto di riferimento per la storia dell'arte e dell'architettura dell'Oriente cristiano, senza limitazioni di tecniche e materiali. Gli studi della disciplina hanno da tempo acquisito una dimensione globale e la collana intende dare voce a ricerche aggiornate ai più recenti orientamenti metodologici che mettono in relazione la materialità dell'oggetto artistico con l'immagine (comprese le scritture esposte), lo spazio e l'estetica, facendo attenzione al portato culturale e civile del patrimonio artistico, e della sua conservazione, in qualità di componente essenziale del paesaggio e dell'ambiente, come ci insegna l'ecologia culturale.

Non da ultimo, ci auguriamo che *Eurasiatica*, con questo arricchimento, possa sempre più costituire un ideale luogo di incontro, dibattito e conoscenza.

L'arte armena. Storia critica e nuove prospettive

Studies in Armenian and Eastern Christian Art 2020

a cura di Aldo Ferrari, Stefano Riccioni, Marco Ruffilli, Beatrice Spampinato

Studies in Armenian and Eastern Christian Art

Aldo Ferrari

Università Ca' Foscari, Venezia

Stefano Riccioni

Università Ca' Foscari, Venezia

In view of the growing interest in studies on the art of Subcaucasia - a term used to indicate the territory of historical Armenia and the regions from the South Caucasus to Anatolia, Iran and Upper Mesopotamia - and its relations with the art of the Christian Near East, the *Eurasiatica* series intends to broaden and enrich this field of scientific investigation through the addition of a new line of publication *Studies in Armenian and Eastern Christian Art*.

This venture is the result of the interdepartmental collaboration between Aldo Ferrari, Professor of Armenian Language and Literature (Department of Asian and Mediterranean African Studies) and Stefano Riccioni, Professor of Medieval Art History (Department of Philosophy and Cultural Heritage) who, since 2018, have jointly coordinated the appointments of the *Seminar on Armenian and Eastern Christian Art* and have also organised the conference *Armenian Art. Critical History and New Perspectives* (2019), which has met with growing acceptance from scholars and amateurs.

The enlargement of the *Eurasiatica* series, with a line specifically dedicated to art, intends both to satisfy such growing interest and also to resume a cheerful season of studies and meetings - whose epicenter was Politecnico of Milan, Sapienza University of Rome, and Ca' Foscari University of Venice - among which important events took places, such as *Symposia* on Armenian art and Exhibitions on Armenian art and architecture. Among the publications are noteworthy, the *Atti dei Simposi* (proceedings of the Symposia held in Italy) and

the series *Documenti di Architettura Armena*, promoted by Father Levon Zekiyan and Adriano Alpagò Novello. The latter, having moved to Ca' Foscari, was the first to hold courses on Armenian art and architecture. Furthermore, he brought with him the Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena (Documentation and Study Center of Armenian Culture) (CSDCA), a tradition first shared and then inherited by Gianclaudio Macchiarella, who founded the Centro Interdipartimentale di Studi Balcanici e Internazionali (Interdepartmental Center for Balkan and International Studies) (CISBI), with the aim of developing research on the Balkan area and the geo-cultural areas of the Middle East, Asia, Eastern Europe and Western Europe. Unfortunately, Macchiarella's death has created a void that endangers such rich tradition, which, however, is now proving to be highly topical for understanding the artistic phenomena of these complex territories.

This line of publication is therefore intended to reaffirm Venice's, and Ca' Foscari's, vocational role as a hub in the study of the artistic and cultural heritage of the Subcaucasian area. A territory that is all the more important because it testifies to a monumental and landscape heritage that is subject to a constant anthropic and geological threat in addition to, unfortunately, recent political and war events. All these conditions reinforce the topicality and urgency of initiatives dedicated to the study and protection of this global heritage of humanity.

The expansion of the series will give space to thematic issues and will host, although not exclusively, the papers delivered during the Seminars. *Eurasiatica* aims to become a landmark for the history of art and architecture of the Christian East, free from boundaries of techniques and materials. Studies have long since acquired a global dimension: this is why the series intends to give voice to research updated to the most recent methodological orientations, namely those capable of linking the materiality of the artistic object to the image (including the inscriptions), space and aesthetics, with a special focus to the cultural and civil significance of the artistic heritage and its conservation, as an essential component of the landscape and the environment, as cultural ecology teaches us.

Last but not least, we hope that *Eurasiatica*, with this enhancement, may increasingly constitute an ideal place for meeting, debate and knowledge.

Introduzione. Le tante storiografie dell'arte armena

Stefano Riccioni

Università Ca' Foscari, Venezia

Negli ultimi vent'anni si è verificato in Occidente un crescente interesse per gli studi sull'arte dell'area definita Subcaucasia, termine con il quale si intende il territorio dell'Armenia storica che comprende le regioni del Caucaso meridionale fino all'Anatolia, all'Iran e alla Mesopotamia superiore (Zekiyan 1996; Ferrari 2011, 15). A partire dagli studi di Jean-Michel Thierry (Thierry 1987, 2000), di Patrick Donabédian (Donabédian 2008, 2010) e di Christina Maranci (2015, 2018) sull'arte e l'architettura in Armenia, e di Antony Eastmond (Eastmond 1998, 2016) sulla Georgia, l'indagine sulla produzione artistica del Caucaso meridionale si è arricchita e ha ampliato i suoi orizzonti. Si tratta di studi che hanno innescato un interesse sempre più crescente per l'arte 'orientale', ripartendo dall'opera di Strzygowski (Maranci 2001, 2002; Foletti, Lovino 2018; Tigler 2019) e portando l'arte armena all'attenzione internazionale, come testimoniano le mostre che si sono succedute negli ultimi quindici anni: *Armenia sacra*, nel 2007, ospitata dal museo del Louvre (Durand, Rapti 2007); *Armenia. Impronte di una civiltà*, tenutasi a Venezia, nelle sale del Museo Correr, del Museo Archeologico Nazionale e della Biblioteca Marciana nel 2011 (Uluhogian, Zekiyan, Karapetian 2011); per concludere con la retrospettiva *Armenia!* organizzata, nel 2018, dal Metropolitan Museum of Art di New York (Evans 2018).

Importanti iniziative di ricerca e collaborazioni scientifiche, inoltre, hanno iniziato a trattare l'arte subcaucasica. Il Kunsthistorisches Institut in Florenz, sotto la direzione di Gerhard Wolf e Annet-

te Hoffmann, ha avviato il progetto *Aesthetics, Art and Architecture in the Caucasus (Georgia Project)*, che prevede anche la raccolta di una consistente documentazione fotografica.¹ Michele Bacci, all'Università di Friburgo, ha incoraggiato importanti studi che collegano la realtà del Caucaso con l'intero spazio mediterraneo (Bacci 2016; Bacci, Kaffenberger, Studer-Karen 2018). Dal canto nostro, l'Università Ca' Foscari, fin dal 2015, nell'ambito di una collaborazione interdipartimentale, ha organizzato i *Seminari di Arte armena*, che dal 2019 si sono aperti anche a temi riguardanti l'Oriente cristiano. Inoltre, sempre a Ca' Foscari è stato possibile alimentare un'attenzione continua sui temi della cultura armena, testimoniata periodicamente dalle pubblicazioni di *Eurasiatica. Quaderni di studi sui Balcani, Anatolia, Iran, Caucaso e Asia Centrale*, sotto la direzione di Aldo Ferrari. La collaborazione tra le università Masaryk di Brno e Rutgers nel New Jersey ha prodotto un volume collettivo dedicato all'intera regione durante il Medioevo (Foletti, Thunø 2016). Percorso analogo a quello avviato tra Ca' Foscari e Masaryk che ha portato, nel 2017, all'organizzazione del convegno *Discovering the Southern Caucasus (1800-1930)* e alla pubblicazione di un fascicolo di *Venezia Arti* (Foletti, Riccioni 2018). In quella occasione, con Foletti, auspichiamo che il volume potesse aprire una serie di studi che aiutassero a comprendere il fenomeno culturale di questo complesso territorio. Nel febbraio del 2019, quindi, con Aldo Ferrari, abbiamo organizzato a Ca' Foscari il convegno internazionale: *L'arte armena. Storia critica e nuove prospettive*, con l'intento di ricollegarci ai *Simposi internazionali di arte armena* che, dal 1975 fino al 1988, si svolsero sotto la cura di Adriano Alpago Novello, Levon Zekiyan, Gabriella Uluhogian e Giulio Ieni, ripartendo idealmente da una felice stagione di ricerche e incontri che ebbe come epicentro Venezia (Bonardi 2014, 22-4), per rilanciare gli studi dell'arte subcaucasica.

La buona riuscita del convegno ci ha convinto a pubblicare questo volume, curato insieme ad Aldo Ferrari, Marco Ruffilli e Beatrice Spampinato, sul tema storiografico coinvolgendo anche altri studiosi che ci hanno fornito numerosi spunti di riflessione arricchendo e ampliando il dibattito.

Purtroppo, mentre scriviamo, giungono le dolorose notizie del conflitto nel Nagorno-Karabakh, conosciuto dagli Armeni con il nome di Artsakh, ed è impossibile non evocare il genocidio del popolo armeno al quale seguì il 'genocidio culturale' (Lemkin 1944). Una ferita che ancora non è stata rimarginata e che resta sullo sfondo di molti

¹ Al progetto collaborano anche Manuela De Giorgi (Università del Salento), Barbara Schellewald (Universität Basel), Marika Didebulidze (Chubinashvili Centre, Tbilisi) e Irene Giviashvili, cf. <https://www.khi.fi.it/it/forschung/abteilung-wolf/georgia-project.php>.

dei contributi presenti anche in questo volume, benché tutti consegnati prima dell'inizio della guerra.

Come ha evidenziato Levon Chookaszian («On the New Paths for the Exploration of the Armenian Art»), l'esplorazione dell'arte armena iniziò nel diciannovesimo secolo grazie a storici dell'arte francesi, russi, tedeschi, finlandesi, austriaci e armeni e continuò nel ventesimo secolo prevalentemente con studiosi russi, armeni, ucraini, americani e italiani, che hanno portato all'attenzione del largo pubblico, non solo dei ricercatori, il patrimonio artistico dell'Armenia. L'interesse alla storia dell'arte armena, dai manoscritti miniati, forse la più nota produzione artistica di questo popolo insieme all'architettura e ai *khachkar*, supera i confini dell'attuale Armenia, per giungere nell'odierna Turchia, in Iran, nelle comunità armenie precedenti e attuali dell'India, Ucraina, Russia, Romania, Bulgaria, Siria, Libano, Egitto, assumendo un carattere globale. Molti sono i manufatti armeni in diversi musei del mondo e anche lo studio delle opere d'arte conservate nelle comunità armenie all'estero è molto importante, ricorda Chookaszian, per colmare le lacune della storia della produzione artistica dell'Armenia. Dopo aver lasciato la loro patria storica, gli Armeni portarono in Europa, Stati Uniti e Medio Oriente manoscritti decorati, oggetti d'argento, icone, tappeti, tessuti decorati ecc. Per scongiurare la dispersione di questo patrimonio è necessario un censimento e lo studio di tali collezioni, iniziative e progetti come quelli che interessano la Romania e l'Iran, attualmente in corso.

La dispersione del patrimonio artistico armeno è un fenomeno drammaticamente rappresentato dalla distruzione, culminata nel 2015, dei *khachkar* di Julfa. Hamlet Petrosyan («The Culture of Julfa Khachkars and their Repatriation Movement») ricostruisce il patrimonio perduto e ne studia con attenzione il significato e la storia conservativa. La vicenda vide protagonisti gli Azeri, che distrussero i circa tremila *khachkar* del cimitero armeno di Julfa, ma anche le organizzazioni internazionali e il governo armeno, per indifferenza o debolezza, non furono esenti da responsabilità. L'operazione fu un vero e proprio genocidio culturale.

Con le loro sofisticate decorazioni vegetali e geometriche a intrecci, le iscrizioni, il simbolismo della croce, affidati alla pietra che evoca l'eternità, i *khachkar* sono sempre stati gli oggetti sacri più venerati dagli Armeni, simbolo della loro identità culturale, e uno dei più accessibili per la loro esposizione all'aperto (Petrosyan 2008; 2015). Ma i *khachkar* di Julfa, in particolare, hanno destato molta curiosità tra gli studiosi per la complessa iconografia delle decorazioni; come sostiene, in questo volume, Petrosyan, si tratta di una testimonianza del ruolo progressista che la comunità di Julfa ha svolto nell'aprire la strada a una cultura armena più inclusiva. Inoltre, la distruzione del cimitero storico di Julfa ha provocato una grande produzione di copie, ora giunte almeno a trecento *khachkar* (Harut'iunyan 2014), che han-

no dato vita al fenomeno del rimpatrio culturale, analogo al fenomeno del 'rimpatrio digitale', nato per iniziativa spontanea e popolare.

I timori di Petrosyan sono, purtroppo, ancora di stringente attualità. Si comprende, quindi, come il sopravvento degli Azeri nel Nagorno-Karabakh susciti la preoccupazione della comunità scientifica internazionale, denunciata anche a mezzo stampa (tra gli altri Maranci 2020; Cremonesi 2020) che ricordano la distruzione, tra il 1997 e il 2006, nella zona di Nakhichevan, di 89 chiese medioevali, 5.840 croci di pietra, 22.000 antiche pietre tombali voluta dai governi dell'Azerbaijan e della Turchia. Una realtà tristemente presente anche nelle pagine del contributo di Francesca Penoni («The Armenian Architectural Heritage in Turkey: The State of Research») che ripercorre lo sviluppo storico e tipologico dell'architettura armena in una vasta area geografica comprendente i territori dell'attuale Repubblica armena: l'Armenia occidentale e la Turchia orientale, Iran e Azerbaijan, dalla prima età cristiana fino al XVIII secolo. Penoni osserva come il patrimonio architettonico armeno in Turchia sia stato, per lungo tempo, abbandonato alla rovina. Si tratta infatti di una difficile eredità, contestata soprattutto per il suo rapporto con il genocidio, diventando la memoria materiale della comunità armena, ormai assente, in Anatolia. Per molti anni il patrimonio artistico armeno è stato considerato con un senso di profonda alterità, destinato all'oblio, ma in tempi recenti diverse istituzioni in Turchia (tra le quali: Fondazione Hrant Dink e Kültürel Mirası Koruma Derneği-Association for the Protection of Cultural Heritage), attive nella riscoperta di un patrimonio dimenticato e sconosciuto, hanno suscitato un interesse crescente sul tema del patrimonio culturale. Si tratta di un cambiamento che ha portato a numerose iniziative volte a preservare, almeno virtualmente, ciò che rimane oggi dell'architettura armena e all'incremento delle attività di ricerca presso diverse istituzioni accademiche in Turchia. Il complesso fenomeno della percezione del patrimonio delle minoranze e della sua gestione viene affrontato da Penoni che richiama tre fasi principali, come suggerito da Ikiz Deniz Kaya e Mehmet Çalhan (Kaya, Çalhan 2018) per il caso di studio di Izmir e della sua eredità greco-ortodossa: distruzione, adattamento e accettazione. La prima fase, caratterizzata principalmente dalla distruzione, coincide con l'istituzione della Repubblica di Turchia nel 1923 e il processo di costruzione dello stato nazionale; la seconda fase, sviluppatasi soprattutto dopo gli anni Cinquanta, è caratterizzata da una parziale assimilazione e adattamento a nuove funzioni delle chiese armene. In questa seconda fase è stata reintrodotta la conversione in moschea come pratica di appropriazione, che ha contribuito a mettere a tacere il passato armeno degli edifici. Si veda anche la recente riconversione di Santa Sofia in moschea. La terza fase, sviluppatasi in connessione con l'adesione all'Unione Europea, ha introdotto anche in Turchia politiche del patrimonio più

incentrate, almeno in apparenza, sull'accettazione, la tolleranza e la conservazione, finalizzate alla creazione di percorsi turistici. In questa prospettiva deve collocarsi la conservazione della chiesa di Aght'amar, privata di ogni riferimento all'identità armena (in turco è stata rinominata Akdamar), sebbene la chiesa sia presentata come simbolo di multiculturalismo. Un altro esempio è fornito dalla città di Ani, che negli anni è diventata un'importante attrazione turistica, inserita anche nella lista del patrimonio internazionale UNESCO (Unesco 2016) ma, come per Aght'amar, osserva Penoni, nelle indicazioni turistiche scompare ogni accenno all'origine armena della città.

Cancellazioni, conflitti e tabù che hanno animato anche gli studi sulla cultura e sull'arte armena. Patrick Donabédian («Armenia - Georgia - Islam. A Need to Break Taboos in the Study of Medieval Architecture») osserva al riguardo che nella regione Anatolia-Armenia-Caucaso meridionale due importanti campi della storia dell'architettura medievale rimangono insufficientemente esplorati: da un lato, il rapporto tra Armenia e Georgia, e dall'altro, il rapporto tra Armenia e arte islamica (sviluppatasi nell'odierna Turchia e nel Caucaso meridionale durante i periodi selgiuchide e mongolo). La questione del rapporto tra queste culture rimane ostacolata da diversi pregiudizi, dovuti principalmente al nazionalismo e alla mancanza di comunicazione, in particolare all'interno dei paesi interessati. Un primo gruppo di tabù riguarda il rapporto tra Armenia e Georgia e si basa, da entrambe le parti, su pregiudizi nazionalistici e su un esasperato orgoglio nazionale. Al contrario, l'Armenia e la Georgia hanno un rapporto antico e profondo, basato su un'eredità in gran parte comune e un destino storico, una tradizione condivisa di costruzione in pietra e decorazione scolpita, che si traduce in un linguaggio estetico comune, particolarmente visibile nelle forme dell'architettura delle chiese e dei monasteri subcaucasici.

Il secondo tabù, nella storia dell'architettura medievale nella regione, riguarda il rapporto tra l'Armenia e i suoi vicini musulmani. Durante il periodo selgiuchide (XII-XIII secolo) e mongolo (XIII-XIV secolo), questo rapporto fu fatto di numerosi scambi e interazioni che sfociarono in una stretta parentela, che pochi ricercatori sono disposti a riconoscere e a studiare. Anche in questo caso, avverte Donabédian, si tratta di condizionamenti dovuti al nazionalismo, aggravato dalla pesante eredità del genocidio e dalla sua negazione ufficiale, inclusa la cancellazione del passato armeno dell'«Anatolia orientale». Condizionamenti ai quali non sfuggono neanche i monumenti islamici situati a Nakhichevan, Arran e Shirvan (oggi Azerbaigian) che sono invece la testimonianza del 'sincretismo' islamico-cristiano nelle interazioni artistiche. Questo è vero non solo per l'architettura, ma anche per la scultura, in particolare per la produzione dei *khachkar*, nonché per il campo, ancora poco esplorato, della pittura murale. La profondità e l'ampiezza del 'sincretismo' armeno-musulmano contraddistinguono

no a tal punto l'arte armena all'interno delle culture cristiane, che Donabédian paragona l'Armenia alla Spagna andalusa e alla Sicilia normanna. Si tratta di questioni che non sono state ancora oggetto di uno studio approfondito e che meriterebbero seria considerazione. Come suggerisce Donabédian, solo il riconoscimento di questi territori come luogo di incontro tra identità culturali diverse, ma indissolubilmente collegate, potrà consentirci di comprendere lo straordinario patrimonio artistico che è il risultato di questo incontro. Un patrimonio da considerarsi condiviso, come altrove abbiamo suggerito (Foletti, Thunø 2016, 13; Foletti, Riccioni 2018, 8, 10). L'articolo si chiude con l'auspicio che si possano avviare studi comparativi sull'arte subcaucasica che considerino le specificità e le differenze di questi territori. Così facendo, Donabédian evidenzia, per contrasto, una debolezza nella storiografia: la mancanza di comunicazione e la settorialità nelle ricerche, spesso alimentate proprio da interessi nazionalistici, pertanto conflittuali tra loro, e del tutto opposti alla ricerca scientifica.

I russi, gli armeni, i francesi, gli italiani, tra i più attivi, si sono confrontati meno di quanto sarebbe stato opportuno, con la conseguenza che la visione dell'arte della regione subcaucasica ne è risultata parziale.

Lo studio di Ivan Foletti e Pavel Ratkin («Armenian Medieval Art and Architecture in Soviet Perception: A longue durée Sketch») suggerisce che negli anni dell'URSS, il metodo di studio dei monumenti artistici del Caucaso meridionale ha subito i condizionamenti ideologici dettati dall'impero sovietico. Tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX secolo, l'arte medievale armena incontrò un particolare favore in Russia. Tra i più importanti storici dell'arte, Foletti e Ratkin indicano: Dimitri Bakradze (uno storico), Nikodim Kondakov e Nicolas Marr. I primi due, trattando l'arte dell'Armenia e della Georgia come un unico fenomeno storiografico, proponevano una visione dell'architettura armena medievale come fenomeno periferico (Foletti 2016). Kondakov e poi Nekrasov inserirono l'arte del Caucaso medievale nell'ambito dell'arte dell'impero bizantino, alla stregua del Caucaso contemporaneo che era diventato una dipendenza dell'URSS. Si trattava dunque di un'arte provinciale, considerata come un insieme culturale omogeneo ed espressione di popolazioni dipendenti non solo geopoliticamente ma esteticamente dagli stati circostanti; un'impostazione metodologica basata sulla retorica imperiale russa contemporanea. Con Nikolay Brunov, marxista formatosi negli anni successivi alla rivoluzione, la concezione dell'arte del Caucaso meridionale rimase dipendente dall'arte bizantina ma questo veniva percepito in modo sempre più negativo, come espressione della Russia imperiale. Subito dopo la Seconda guerra mondiale, durante lo stalinismo, il passato medievale viene 'condannato' per il peso che aveva la religione o per ragioni che sembrano essere direttamente legate al conflitto globale, e solo in ultimo, suggeriscono

Foletti e Ratkin, con l'avvento di Gorbaciov, il Caucaso cristiano medievale sarebbe diventato un luogo di scambio transculturale, drasticamente diverso dall'URSS in profonda crisi.

Anche in Italia le vicende politiche, soprattutto tra il ventennio fascista e il secondo dopoguerra, hanno condizionato gli studi, in primo luogo nel campo dell'arte bizantina che finì per essere considerata opposta alla 'romanità' (Bernabò 2003; Gasbarri 2015). L'interesse per l'architettura armena in Italia nasce in relazione, e per reazione, all'opera di Josef Strzygowski, *Orient oder Rom* (1901) e *Die Baukunst der Armenier und Europa* (1918).

Il contributo di Giovanni Gasbarri e Livia Bevilacqua («Percorsi di architettura armena a Roma: le missioni di studio e la mostra fotografica del 1968 tra premesse critiche e prospettive di ricerca») affronta il lavoro del gruppo di studiosi che stabilitosi a Roma, attorno alla cattedra di Storia dell'arte medievale della Sapienza Università di Roma, avviò studi pionieristici sull'architettura armena.

Gasbarri traccia un'efficace premessa, osservando che le prime manifestazioni di interesse per l'architettura armena furono un fenomeno di reazione alle teorie orientalistiche di Strzygowski che ampliava l'orizzonte geografico della storia dell'architettura rovesciando i rapporti di influenza tra Oriente e Occidente. In Italia, gli esiti furono complessi, compositi e molto diversi tra loro. Le teorie nazionaliste e romano centriche di Giovanni Teresio Rivoira si posero in ferma opposizione a Strzygowski (Rivoira 1914), costituendo una solida base teorica sulla quale gli studiosi vicini all'ideologia imperialistica del fascismo affermarono la dipendenza culturale da Roma dei territori orientali del Mediterraneo (Bernabò 2001, 2003; Gasbarri 2015, 231-5). Adesione al nazionalismo che produsse, nella sua versione deformata dal fascismo e dal nazismo, l'assurda interpretazione dell'arte armena come 'arte ariana' (Riccioni 2018).

Estraneo alla propaganda di regime, Pietro Toesca individuava nell'Oriente medievale, con espresso riferimento anche all'Armenia, un necessario interlocutore per comprendere i processi di trasformazione della cultura artistica europea. Fu però Géza de Francovich che, negli anni Cinquanta, si dedicò con continuità all'Oriente mediterraneo e, con approccio aperto, non convenzionale, raccolse attorno a sé un gruppo di studiosi che indagarono l'arte bizantina, con Fernanda de Maffei, e avviarono gli studi sull'architettura armena, con Paolo Cuneo e Tommaso Breccia Fratadocchi, ai quali si unirono i più giovani Francesco Gandolfo e Mario D'Onofrio. Si tratta della cosiddetta 'scuola romana' che nel 1966 inaugurò una serie di viaggi di studio nelle regioni storiche dell'Armenia, con l'obiettivo di raccogliere un'ampia documentazione fotografica di chiese e monasteri medievali (Bonardi 2014, 17-22). Diversamente dal gruppo di Milano, le cui ricerche erano sostanzialmente condotte da Alpago Novello, a Roma fu de Francovich, di fatto, a dettare un approccio metodologi-

co di tipo schiettamente filologico al quale si aggiungeva, per gli interessi di Cuneo, l'analisi del contesto sociale che ne era all'origine.

Il primo risultato di questi viaggi di studio fu la mostra fotografica *Architettura medievale armena* (Roma, giugno-luglio 1968), descritta da Bevilacqua come evento pionieristico, per lo sguardo rivolto al territorio che includeva il monumento nell'ambiente circostante, contribuendo così a diffondere la conoscenza dell'arte e dell'architettura armena presso un pubblico più ampio in Italia; iniziativa che è diventata un trampolino di lancio per nuovi progetti di ricerca nei territori del Mediterraneo orientale. Proprio l'attenzione antropologica affiora dall'opera e dalle fotografie che Cuneo inserirà nel suo *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo* (Cuneo 1988). E sarà proprio l'uso estensivo della documentazione fotografica che caratterizzerà, anche negli anni successivi, il metodo della scuola romana. L'altro elemento di novità, che di fatto si collega alla fotografia, osserva Bevilacqua, fu il valore formativo del viaggio di studio, inteso come osservazione diretta del monumento e occasione di confronto tra docenti e allievi.

Sull'altro versante italiano degli studi di armenistica, si muovevano Alpagò Novello e il gruppo di Milano, composto da Harutiun Kamsarian, Armen Manoukian, Herman Vahramian, ai quali si deve aggiungere Armen Zarian, che tornato a Erevan da Roma, rappresentò non solo un competente studioso ma anche un prezioso ponte tra l'Italia e l'Armenia, amico anche del gruppo romano.

Stefano Riccioni («Gli studi sull'arte armena a Venezia. Alpagò Novello e le prospettive di ricerca») ha illustrato il percorso di Alpagò Novello, soprattutto per quanto riguarda l'attività svolta a Venezia e nell'ambito del Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena, di cui sarà il direttore fino alla sua morte (2005). Rispetto al gruppo di Milano, Alpagò Novello intendeva «riportare la lettura dell'architettura armena nell'ambito dei rapporti con l'uomo ed il territorio» (*Ricerca* 1972, 4: II), ricostruendo quindi il collegamento tra i monumenti, l'ambiente naturale, la spiritualità religiosa, la letteratura e in genere ogni forma di espressione artistica. Secondo Alpagò Novello l'architettura armena era stata presa in esame in modo asettico, ridotta a pure forme e quindi svuotata di tutta la carica di umanità e di simbolismo in essa contenuta. Il principale strumento per conseguire tali obiettivi era costituito dalla documentazione degli edifici storici, religiosi e civili, attraverso fotografie, rilievi, documentazione storiografica, che confluirono nei *Documenti di architettura armena*, pubblicati dal 1968 al 1998 e nella mostra fotografica del 1968, esaminata da Beatrice Spampinato (*La mostra itinerante "Architettura armena" (Milano 1968-Erevan 1996)*). L'esposizione attraversò trenta città di tre continenti diversi, nell'arco di circa vent'anni, fino a giungere stabilmente Erevan. Le scelte espositive di Alpagò Novello riflettono le intenzioni del gruppo di ricerca che voleva dare voce al contesto culturale locale

proiettandolo in una prospettiva internazionale, scientifica e divulgativa. Soprattutto, la mostra conteneva, in linea con l'impostazione metodologica di Alpagò Novello, anche l'attenzione al rapporto tra uomo e natura, inserendo immagini inclusive del paesaggio che diventa, così, una componente estetica essenziale, visibile nel campo aperto delle inquadrature e della percezione del monumento.

Nel paesaggio armeno abitano i *višap* che Alessandra Gilibert («I *višap* armeni. Appunti per una storia della ricezione») descrive ed esamina, concentrandosi sulla storia di riutilizzo e manipolazioni, dalla fine del terzo millennio a.C. al Medioevo. Si tratta di stele preistoriche decorate con rilievi di animali (*vellus*, vello di un capro; *pisces*, pesce d'acqua dolce; *višap*, combinazione di entrambe le iconografie) erette in località montane appartate del Caucaso meridionale. Dalla loro creazione presumibilmente alla fine del V millennio a.C., i *višap*, avverte Gilibert, hanno funzionato come «ancore simboliche», per la creazione e la trasmissione di messaggi religiosi e politici: sono stati abbattuti, sepolti, rielaborati, ricostruiti, trasformati e utilizzati come superficie per i graffiti. Nella storia della ricezione dei *višap* la loro cristianizzazione, ovvero la trasformazione in una sorta di *khachkar*, eretti presso il sagrato di chiese campestri, segna un passaggio significativo. Questa complessa sequenza di ricontestualizzazioni sottolinea il primato delle montagne come arene politiche per la negoziazione del significato religioso e rituale.

Per concludere, l'intervento di Marco Ruffilli («L'arte degli Yovnat'anean. Stato degli studi e direzioni di ricerca») presenta la produzione artistica della famiglia Yovnat'anean (dal nome del suo progenitore Našaš Yovnat'an), emblematica dell'origine della pittura armena moderna, nonché tappa fondamentale della storia dell'arte tra Caucaso meridionale, Russia e Persia. La centralità di questa famiglia, oltre a testimoniare una viva capacità di accogliere e rielaborare gli spunti figurativi del proprio tempo, introduce, più in generale, alla riflessione sulla storia dell'arte armena in epoca 'moderna', superando categorie storiografiche generali, quali l'opposizione tra Oriente e Occidente. Ruffilli osserva che l'arte del popolo armeno si colloca al crocevia di questi due poli, in un contesto multiculturale e, inoltre, i suoi caratteri, specifici e originali, si sono sviluppati proprio attraverso il contatto con altre culture figurative o, in alcuni casi, nell'ambito di un linguaggio comune.

Proprio questo ruolo di crocevia, di ponte tra Oriente e Occidente, ma anche di incontro di popoli locali, costituisce il carattere più significativo dell'arte della Subcaucasia, che per la sua natura multiculturale ha prodotto un patrimonio condiviso.

Ci auguriamo che questo straordinario tesoro culturale venga preservato per offrire percorsi di ricerca da affrontare insieme alle nuove generazioni di studiosi, perché possano, in un prossimo futuro, riuscire a trasformare i conflitti in confronti.

Bibliografia

- Bacci, M. (2016). «Echoes of Golgotha. On the Iconization of Monumental Crosses in Medieval Svaneti». Foletti, Thunø 2016, 206-25.
- Bacci, M.; Kaffenberger, T.; Studen-Karlen, M. (eds) (2018). *Cultural Interactions in Medieval Georgia*. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Bernabò, M. (2001). «Un episodio della demonizzazione dell'arte bizantina in Italia: la campagna contro Strzygowski, Toesca e Lionello Venturi sulla stampa fascista del 1930». *Byzantinische Zeitschrift*, 94(1), 1-10.
- Bernabò, M. (2003). *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*. Napoli: Liguori. Nuovo Medioevo 65.
- Bonardi, C. (2014). «Mezzo secolo di studi italiani sull'architettura armena». *Rassegna degli Armenisti Italiani*, 15, 13-36.
- Cremonesi, L. (2020). «Armeni. Il pericolo di un genocidio culturale». *Corriere della Sera*, 19 novembre.
- Cuneo, P. (1988). *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*. 2 voll. Roma: De Luca.
- Donabédian, P. (2008). *L'âge d'or de l'architecture arménienne: VIIe siècle*. Marseille: Ed. Parenthèses.
- Donabédian, P.; Mutafian, C.; Van Lauwe, E. (2010). *Les Douzes Capitales de l'Arménie = Exposition présentée à la Maison arménienne de la jeunesse et de la culture* (Marseille, 4 mars-4 mai 2010). Paris: Somogy.
- Durand, J.; Rapti, I. (eds) (2007). *Armenia sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle)*. Paris: Musée du Louvre Éditions.
- Eastmond, A. (1998). *Royal Imagery in Medieval Georgia*. University Park: Pennsylvania State Univ. Pr.
- Eastmond, A. (2016). «Greek Bearing Gifts: the Icon of Xaxuli and Enamel Diplomacy Between Byzantium and Georgia». Foletti, Thunø 2016, 88-105.
- Evans, H.C. (2018). *Armenia: Art, Religion and Trade in the Middle Ages*. New Haven; London: Yale University Press.
- Ferrari, A. (2011). *In cerca di un regno. Profezia, nobiltà e monarchia in Armenia tra Settecento e Ottocento*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Foletti, I. (2016). «The Russian View of a 'Peripheral' Region. Nikodim P. Kondakov and the Southern Caucasus». Foletti, Thunø 2016, 20-35.
- Foletti, I.; Thunø, E. (eds) (2016). *The Medieval South Caucasus: Artistic Cultures of Albania, Armenia and Georgia*. Brno: Masarykova Univerzita. Convivium, Supplementum.
- Foletti, I.; Lovino, F. (eds) (2018). *Orient oder Rom? History and Reception of a Historiographical Myth (1901-1970)*. Roma: Viella.
- Foletti, I.; Riccioni, S. (eds) (2018). «Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801-1945)». Num. monogr., *Venezia Arti*, 27. <http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2018/04>.
- Foletti, I.; Riccioni, S. (2018). «Inventing, Transforming and Discovering Southern Caucasus. Some Introductory Observations». Foletti, Riccioni 2018, 7-14.
- Gasbarri, G. (2015). *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*. Roma: Viella.
- Harut'iunyan, M. (2014). «Jułayi nor xač' k'ar'er» (The New Cross-stones of Julfa). *Ĕjmiacin*, 2, 102-12.
- Kaya, I.D.; Çalhan, M. (2018). «Impediment or Resource? Contextualization of the Shared Built Heritage in Turkey». Rodenberg, J.; Wagenaar, P. (eds), *Cul-*

- tural Contestation: Heritage, Identity and the Role of Government*. London: Palgrave Macmillan, 81-103.
- Lemkin, R. (1944). *Axis of Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation, Analysis of Government, Proposals for Redress*. Washington: Carnegie endowment for international peace.
- Maranci, C. (2001). *Medieval Armenian Architecture. Constructions of Race and Nation*. Leuven: Peeters. Hebrew University Armenian Studies 2.
- Maranci, C. (2002). «The Historiography of Armenian Architecture: Josef Strzygowski, Austria, and Armenia». *Revue des études arméniennes*, 28, 287-307.
- Maranci, C. (2015). *Vigilant Powers: Three Churches of Early Medieval Armenia*. Turnhout: Brepols.
- Maranci, C. (2018). *The Art of Armenia. An Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Maranci, C. (2020). «Cultural Heritage in the Crosshairs Once More». *Wall Street Journal*, 18 November.
- Petrosyan, H. (2008). *Ճաճ'կ'ար. Գաղմ, ցորճալույ՛, քաճերաղրու՛յուն, քաճաբանու՛յուն* (Khachkar: the Origins, Functions, Iconography, Semantics). Erevan: Printinfo.
- Petrosyan, H. (2015). *Ճաճ'կ'ար* (Cross-stones). Erevan: Zangak.
- Ricerca (1972). *Ricerca sull'architettura Armena*. 4. Milano: OEMME Edizioni.
- Riccioni, S. (2018). «Armenian Art and Culture from the Pages of the Historia Imperii Mediterranei». Foletti, Riccioni 2018, 119-30.
- Rivoira, G.T. (1914). *Architettura musulmana sue origini e suo sviluppo*. Milano: Hoepli.
- Strzygowski, J. (1901). *Orient oder Rome. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristliche Kunst*. Leipzig: Hinrichs'sche Buchhandlung.
- Strzygowski, J. (1918). *Die Baukunst der Armenier und Europa*. Wien.
- Thierry, J.-M. (1987). *Les arts Arméniens*. Paris: Ed. Citadelles.
- Thierry, J.-M. (2000). *L'Arménie au Moyen Age: les hommes et les monuments*. La Pierre-qui-Vire: Zodiaque.
- Tigler, G. (2019). «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». Bottazzi, M.; Buffo, P.; Ciccopiedi, C. (a cura di), *Le vie della comunicazione nel medioevo. Livelli, soggetti e spazi d'intervento nei cambiamenti sociali e politici*. *Atelier jeunes chercheurs sur le monachisme*. Trieste; Roma: CERM; École française de Rome, 101-61.
- Uluhogian, G.; Zekiyani, L.; Karapetian, V. (2011). *Armenia. Impronte di una civiltà*. Ginevra; Milano: Skira.
- UNESCO (2016). World Heritage Centre. The List. <https://whc.unesco.org/en/list/1518/>.
- Zekiyani, B.L. (1996). «Lo studio delle interazioni politiche e culturali tra le popolazioni della Subcaucasia: alcuni problemi di metodologia e di fondo in prospettiva sincronica e diacronica». *Il Caucaso: cerniera fra culture dal Mediterraneo alla Persia (secoli IV-XI)*. *Atti della XLIII Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto medioevo (aprile 1995)*. Spoleto: CISAM, vol. II, 427-82.

Percorsi di architettura armena a Roma

Le missioni di studio e la mostra fotografica del 1968 tra premesse critiche e prospettive di ricerca

Livia Bevilacqua

Sapienza Università di Roma; Università IULM, Italia

Giovanni Gasbarri

Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract In 1966 a team of Italian scholars coordinated by Géza de Francovich inaugurated a series of study trips to the historic regions of Armenia, with the aim of collecting extensive photographic documentation of medieval churches and monasteries. The first result of these study trips was the photographic exhibition *Architettura medievale armena* (Rome, June-July 1968), a pioneering event that helped in spreading knowledge of Armenian art and architecture among a broader public in Italy and that became a springboard for new research projects in the eastern Mediterranean territories. This paper provides a critical reconstruction of the context and circumstances that led to the organisation of this exhibition.

Keywords Armenia. Photography. Study trips. Anatolia. Architecture. Middle Ages. Caucasus.

Sommario 1 L'architettura armena nella storiografia artistica italiana: premesse critiche. – 2 Percorsi e prospettive: le missioni di studio e la mostra del 1968.

1 L'architettura armena nella storiografia artistica italiana: premesse critiche

Il 10 giugno del 1968 venne inaugurata a Roma presso il Palazzo di Venezia la mostra fotografica intitolata *Architettura medievale armena*, accompagnata da un catalogo edito per i tipi di De Luca e curato dagli architetti Tommaso Breccia Fratadocchi, Enrico Costa e Paolo Cuneo.¹ La mostra - che fu poi trasferita a Venezia nel luglio successivo, presso la sede di Palazzo Ducale - costituiva il risultato di un vasto progetto finanziato dal CNR e dal Ministero dell'Università a partire dal 1966, e condotto dall'Istituto di Storia dell'Arte della Sapienza di Roma sotto la direzione di Géza de Francovich (1902-1996) - allora titolare della cattedra di Storia dell'Arte Medievale nello stesso istituto.² Nonostante la ridotta durata della sua apertura al pubblico, l'esposizione può essere considerata come un evento pionieristico sia perché concepita con l'intento di popolarizzare un tema a quei tempi ancora riservato ad ambiti specialistici, sia perché frutto di un'iniziativa scientifica che aveva pochi precedenti nella storia della ricerca italiana sull'arte dell'Armenia medievale - e, più in generale, dell'Oriente cristiano.

Vale la pena di ripercorrere in breve alcune tappe di questa storia, le cui origini possono essere agevolmente individuate nei decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento (Bernabò 2003, 55-99; Gasbarri 2015). Nel contesto di un articolato processo di riconfigurazione e istituzionalizzazione delle discipline storiche all'indomani dell'Unità d'Italia, e grazie al contributo della folta comunità internazionale che animava centri nevralgici quali Roma e Venezia, tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo l'interesse nei confronti della produzione artistica del Mediterraneo orientale crebbe significativamente. Si assistette così al moltiplicarsi di pubblicazioni e iniziative temporanee di diverso genere, tra le quali si possono ricordare - per

Gli autori desiderano ringraziare Tommaso Breccia Fratadocchi per aver generosamente condiviso le proprie memorie personali di quei viaggi; Antonio Iacobini per aver messo a disposizione i materiali documentari e fotografici del Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina della Sapienza; Arà Zarian e Agop Manoukian per i preziosi suggerimenti. Siamo particolarmente grati agli organizzatori del convegno *L'arte armena. Storia critica e nuove prospettive* per averci offerto l'opportunità di presentare a Venezia i risultati di questo studio.

1 Breccia Fratadocchi et al. 1968. Per i profili biografici dei curatori, Bevilacqua, Gasbarri 2018, 204-5.

2 La personalità e l'opera di Géza de Francovich non sono ancora state oggetto di studi mirati. Come orientamento, ci si riferisca a Mencarelli 2000; Gandolfo 2008; Iacobini 2012; Pace 2014; Bevilacqua, Gasbarri 2018, 201-2. Il recente contributo di Sciolla (2017) esprime critiche severe soprattutto per le politiche adottate da de Francovich nel quadro delle controversie che attraversarono gli ambienti accademici italiani dagli anni Cinquanta fino ai tardi anni Settanta. La bibliografia di de Francovich fino al 1984 è stata raccolta da Valentino Pace in de Francovich 1984, XV-XVII.

esempio - il Dodicesimo Congresso Internazionale degli Orientalisti (ottobre 1899), la cui sessione riservata a *Grèce et Orient* aveva contemplato la presenza di specialisti quali Karl Krumbacher (1856-1909) e Josef Strzygowski (1862-1941);³ il Secondo Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (aprile 1900) era stato condotto nel rispetto della politica ecumenico-unionista sostenuta da Leone XIII per promuovere il riavvicinamento con le chiese orientali;⁴ la sezione storico-artistica del Terzo Congresso di Scienze Storiche del 1903 era stata co-diretta da Strzygowski e da Adolfo Venturi (1856-1941), che in quell'occasione avevano proposto voti affinché si richiedessero finanziamenti internazionali per missioni di studio nell'Oriente mediterraneo.⁵ Ancora, l'*Esposizione di Arte Italo-Bizantina* inaugurata presso l'abbazia di Grottaferrata nel giugno del 1905, pur rimasta confinata entro una dimensione periferica anche a causa delle enormi difficoltà organizzative, vanta il primato di essere stata la prima mostra moderna interamente dedicata all'arte bizantina (Gasbarri 2015, 156-72).

Questa nuova apertura dei *milieu* intellettuali italiani nei confronti dell'Oriente tardoantico e medievale - che conviveva in termini non troppo pacifici con la prospettiva pan-romana della storiografia nazionalistica e dell'archeologia cristiana - non sembra aver incoraggiato, almeno inizialmente, ricerche mirate sull'arte e sull'architettura dell'Armenia. Alcuni articoli ed editoriali dedicati in generale alla cultura armena dell'Età di Mezzo erano apparsi tra le pagine di pubblicazioni di ispirazione unionista, come la rivista *Bessarione*.⁶ Anche periodici più popolari quali *Nuova Antologia* ospitarono qualche breve digressione sul medioevo armeno, spesso in funzione di premessa storica a cronache di viaggio declinate in chiave romanzata o esotista.⁷ Gli archeologi vaticani, dal canto loro, non ignoravano il ruolo giocato dal Regno di Armenia nel processo di cristianizzazione dell'Impero Romano nella tarda antichità; tuttavia, l'approccio schiettamente latino-centrico della disciplina non promuoveva lo stu-

³ *Actes du Douzième Congrès International des Orientalistes* 1901-02, 1: XXX-XXXI, XLVI, XLIX; in generale sugli studi orientali in Italia tra Ottocento e Novecento si rimanda a Soravia 2004 e Tessitore 2008.

⁴ Marucchi, Bevignani 1902. Sulle aperture in chiave orientalistica del congresso, Gasbarri 2015, 146-9. Sulle politiche unioniste del pontificato leonino, si rimanda in breve a Del Zanna 2003; Dupuy 2006.

⁵ *Atti della Sezione IV. Storia dell'Arte* 1905, XIX, 15-6. Si veda Gasbarri 2015, 109-10.

⁶ Si veda a titolo di esempio il *pamphlet* storico-teologico di Asgian 1898-1904.

⁷ Oltre a vere e proprie cronache di viaggio (per esempio De Bianchi 1863), si possono citare ancora le pagine introduttive del lungo dossier di Attilio Brunialti (1879) su *Nuova Antologia*. Nei decenni successivi, l'aggravarsi dei conflitti etnico-politici nelle regioni caucasiche determinò il moltiplicarsi di contributi incentrati sulla società armena contemporanea, per i quali si veda Donini 1984, 83-4 nota 14.

dio del patrimonio artistico di quelle regioni, del quale si conoscevano e citavano solo gli esempi più noti. Anche rispetto a quelli bizantini, i monumenti armeni erano comunque percepiti come troppo geograficamente remoti per entrare a far parte del contemporaneo dibattito storiografico sulle origini dell'arte nazionale italiana. Inoltre, l'Armenia non era al centro di mire coloniali tali da determinare, in Italia, la necessità o l'urgenza di condurre campagne di esplorazione sistematica del territorio.⁸

Le prime manifestazioni di effettivo interesse per l'architettura armena da parte degli studiosi italiani si devono essenzialmente a un fenomeno di reazione, scatenato dalla crescente fortuna e dalla rapidissima diffusione delle teorie di segno orientalistico elaborate da Josef Strzygowski agli albori del Novecento. I capisaldi del sistema strzygowskiano erano stati messi a punto a partire da *Orient oder Rom* del 1901, passando per *Kleinasion* (1903) e *Amida* (1910), per non citare che i contributi maggiori.⁹ Fu però soprattutto *Die Baukunst der Armenier und Europa* del 1918 a imprimere una forte accelerazione al processo di riscoperta dell'architettura armena, entusiasticamente descritta da Strzygowski alla stregua di potente catalizzatrice di innovazioni costruttive e decorative che, rimaste confinate a una dimensione sotterranea per buona parte dell'Alto Medioevo, sarebbero state importate e poi trasfigurate negli edifici occidentali di età romanica e gotica.¹⁰ Facendo affidamento su osservazioni di taglio schiettamente formalistico e su una molto disinvolta interpretazione delle fonti, Strzygowski rovesciava i tradizionali rapporti di influenza tra Oriente e Occidente, allargando l'orizzonte geografico della storia dell'architettura e costringendo i colleghi a confrontarsi con materiale inedito o poco conosciuto.

In Italia, la carica sovversiva dell'opera strzygowskiana condusse a esiti di segno molto differente, non riducibili a facili dicotomie, giacché dipendenti dai contesti accademici, dalla formazione personale dei singoli studiosi, oltre che naturalmente dagli indirizzi politico-culturali dominanti. In un recente articolo, per esempio, Stefano Riccioni ha descritto le modalità attraverso cui i sottotesti etnico-raz-

8 Le modalità con cui, tra Ottocento e Novecento, le politiche espansionistiche europee nel Vicino Oriente accelerarono (e in molti casi condizionarono direttamente) la riscoperta del patrimonio artistico medievale di quei territori rappresentano un campo di studio poco esplorato dalla storiografia moderna, spesso ancora vincolata a un approccio per lo più letterario ed estetizzante. Per due recenti contributi dedicati rispettivamente al caso georgiano e russo, si vedano Filipová 2018 e Gerd 2018.

9 Strzygowski 1901, 1903 e 1910. Dell'ormai sterminata letteratura scientifica su Josef Strzygowski, ci si limita a ricordare qui la sola voce di Záh 2012 (con ampia bibliografia precedente) e le due ultime raccolte di studi: Scholz, Diugosz 2015; Foletti, Lovino 2018.

10 Strzygowski 1918. Per un inquadramento storico, che prende in considerazione anche gli assunti ideologici dell'opera, si rimanda a Maranci 2001-2002.

ziali della dottrina di Strzygowski, e nello specifico l'assimilazione degli Armeni nel gruppo eletto dei popoli ariani, risultarono particolarmente influenti nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta, determinando una singolare convergenza tra il nazionalismo della cultura ufficiale fascista e la curiosità nei confronti dell'architettura delle regioni caucasiche (Riccioni 2018). Per i decenni precedenti, occorre citare in breve il caso assai noto - ma ancora poco studiato nel dettaglio - dell'ingegnere e architetto Giovanni Teresio Rivoira (1849-1919), tra i più fieri avversari di Strzygowski, alla cui visione contrappose un sistema teorico d'impronta romano-centrica, supportato da una formazione professionale di cantiere che egli sempre rivendicò in contrasto con il sapere 'astratto' degli storici dell'arte (Plonkete-Lüning 2012; Gasbarri 2015, 104-8). Nel sistema elaborato da Rivoira, che enfatizzava al massimo grado la capacità espansiva e la continuità temporale della tradizione costruttiva latina attraverso i secoli medievali, l'Armenia veniva inclusa nel novero di quelle civiltà orientali sottoposte all'influenza primigenia delle tecniche romane, e solo in un secondo momento capaci di sviluppare forme proprie e distintive (Wharton 1995, 3-7; Maranci 2001). Le pagine che Rivoira dedicò alla storia dell'architettura dell'Armenia (soprattutto in *Architettura musulmana* del 1914) mostravano comunque un certo rispettoso apprezzamento per le qualità intrinseche dei monumenti, pur ricordando che ad essi «vien talora conferita un'immeritata vecchiaia, tradendone poscia ipotetiche origini ed influenze così costruttive come decorative» (1914, 189).

La prospettiva nazionalistica di Rivoira costituì un importante precedente per molte delle ricerche di storia dell'arte e architettura condotte in Italia tra gli anni Venti e gli anni Quaranta del Novecento. Gli studiosi aderenti all'ideologia imperialistica promossa dal Fascismo furono infatti in larga parte contrari a riconoscere ai territori orientali del Mediterraneo un'effettiva autonomia culturale e, ove possibile, ne ricondussero le testimonianze monumentali al magistero universale di Roma (Bernabò 2001; 2003, 87 e ss.; Gasbarri 2015, 231-5). La più autorevole voce alternativa ai pregiudizi diffusi in questi anni fu senz'altro quella di Pietro Toesca (1877-1962), il quale, sin dagli albori della sua lunga carriera, aveva manifestato un sincero interesse per l'Oriente medievale, da lui assunto come interlocutore fondamentale nei processi di trasformazione della cultura artistica in Europa dopo la fine dell'antichità.¹¹ Di tale processo entrava a far parte anche l'Armenia: nel capitolo dedicato ai principi generali

11 Su Pietro Toesca si rimanda sinteticamente alla voce di Russo 2012, alla cui bibliografia occorrerà aggiungere soprattutto i futuri atti del convegno *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità* (Roma, aprile 2017). Sul ruolo giocato da Toesca nella promozione e nella difesa degli studi sull'Oriente mediterraneo, si rimanda a Bernabò 2001; 2003, 117-30 e *ad indicem*; Iacobini 2012; Gasbarri 2015, 110-5.

dell'arte romanica e gotica del suo *Medioevo*, Toesca avanzò esplicitamente l'ipotesi che l'architettura armena avesse fornito, ancor prima dell'XI secolo, importanti suggerimenti ai costruttori occidentali, anche se «pur ammettendo 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» (1913-27, 498 nota 11).

A partire dai tardi anni Venti, in qualità di direttore della sezione «Arte Medievale e Moderna» dell'*Enciclopedia italiana*, Toesca si trovò spesso a coprire il ruolo di garante - non sempre con successo - di quei principi di obiettività scientifica sovente minacciati dalla propaganda di regime, sostenendo la necessità di mettere in giusta luce il carattere trans-mediterraneo dell'arte medievale (Bernabò 2003, 189-215). Di particolare rilievo è, in questa sede, la voce «Armeni. Pittura e scultura», che venne affidata al giovane Géza de Francovich e pubblicata nel quarto volume dell'*Enciclopedia* (de Francovich 1929). Nato a Gorizia nel 1902 da una famiglia baronale di origine ungherese, de Francovich aveva ricevuto una formazione eclettica, a cavallo tra l'ambiente mitteleuropeo nel quale era cresciuto e quello di Firenze, città dove si stabilì dopo il crollo della monarchia asburgica e nella cui Università si laureò, proprio con Toesca, nel 1925. Il trasferimento a Roma e la frequentazione della Scuola di Perfezionamento di Adolfo Venturi segnò l'inizio della sua attività di studioso dell'arte dell'Età di Mezzo. Già nei tardi anni Venti, infatti, la sua attenzione si concentrò nello specifico sulla scultura medievale, segnatamente su quella lignea e sul soggetto del Cristo crocifisso, temi che divennero centrali nella sua produzione (Pace 2004, 355-8; Tranchina 2017, 28-31). La voce dedicata all'Armenia nell'*Enciclopedia* rappresentò dunque una momentanea deviazione da un percorso di ricerca ancora quasi interamente focalizzato sul Medioevo occidentale. Il testo di de Francovich si affiancava a un'asciutta trattazione di tipo tecnico-tipologico sull'architettura, curata da Giorgio Rosi (1904-1974).¹² Al netto delle inevitabili generalizzazioni, i due autori manifestavano nel complesso una certa sensibilità per le diverse espressioni originali dell'Armenia medievale, ridimensionandone comunque la supposta carica espansiva, in parziale opposizione alle tesi strzygowskiane.¹³

Archiviata l'esperienza con l'*Enciclopedia*, solo agli inizi degli anni Cinquanta de Francovich tornò a rivolgersi in modo continuati-

¹² Su Giorgio Rosi, architetto, restauratore e figura di spicco nella tutela del patrimonio monumentale, si rimanda a Picone 2011.

¹³ Rosi 1929, 440: «non bisogna nemmeno dimenticare che dalla stessa causa debbono nascere effetti simili. Accade anche nell'architettura quel che è frequentissimo in musica: che due temi uguali si sviluppino e si affermino in modo da assumere carattere e significato del tutto diversi. [...] uno stile architettonico così coerente, statico, convinto e inequivocabile come l'armeno non poteva molto assorbire né molto donare».

vo all'Oriente mediterraneo. Nel 1951 egli pubblicò in tre parti su *Commentari* un ormai celebre e assai controverso saggio, intitolato «L'arte siriana e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente», che costituisce il suo effettivo debutto in questo ambito di studi (de Francovich 1951). Il contributo lasciava emergere molti dei caratteri tipici dell'attitudine di de Francovich: la sua apertura alle più diverse manifestazioni artistiche di culture e civiltà 'altre', che componevano un quadro storiografico marcatamente policentrico; il suo spiccatissimo formalismo e la conseguente diffidenza nei confronti del metodo iconografico, già allora ampiamente esercitato dalle prolifiche scuole statunitensi; la sicurezza nell'esprimere giudizi critici non convenzionali e spesso negativi contro opere generalmente considerate di elevata qualità artistica, quali, per esempio, i prodotti della cosiddetta Rinascenza Macedone; e, non ultima, un'indole polemica che non esitava a scagliarsi contro l'intero *gotha* della bizantinistica internazionale, nonché - in Italia - soprattutto contro Sergio Bettini (1905-1986), del quale fu notoriamente avversario.¹⁴ Nel frattempo, i corsi monografici da lui impartiti alla Sapienza contribuivano ad avvicinare gli studenti ai maggiori temi e problemi della storia dell'arte bizantina, che fino ad allora non avevano ancora trovato spazio adeguato all'interno dei programmi didattici dell'ateneo romano.¹⁵

Giovanni Gasbarri

2 Percorsi e prospettive: le missioni di studio e la mostra del 1968

Alla metà degli anni Sessanta un gruppo di architetti e storici dell'arte poco più che trentenni riconobbe proprio in Géza de Francovich e nel suo interesse nei confronti dell'arte medievale dell'Anatolia orientale l'ideale referente scientifico per avviare un progetto nuovo: l'esplorazione sistematica del Medio Oriente, e in particolare del Caucaso meridionale, per studiarne le sopravvivenze architettoniche del Medioevo e indagarne a fondo la storia e i rapporti con l'architettura coeva nel resto dell'Europa e nel mondo islamico. Lo studioso ac-

¹⁴ Sulla rivalità tra de Francovich e Bettini, si rimanda a Bernabò 2003, 253-8; Sciolà 2017. Su Sergio Bettini, si consulti la raccolta di Agazzi, Romanelli 2011.

¹⁵ Tra i corsi monografici ideati da de Francovich negli anni Sessanta, si possono citare: *La Persia e l'Europa medioevale* (1964-1965); *I cicli musivi di Hosios Lukas, Chios e Dafni* (1965-1966); *Mosaici e miniature bizantine: la decorazione musiva della Chiesa di S. Sofia di Costantinopoli e i mosaici della Chiesa di S. Sofia di Salonicco* (1967-1968); *Cicli di pitture bizantine dell'XI secolo: S. Sofia di Ochrida; la Panaghia ton Chalkeon di Salonicco; la 'cripta' di Hosios Lukas; S. Sofia di Kiev* (1968-1969).

colse con entusiasmo la proposta e offrì loro il sostegno istituzionale dell'Università La Sapienza.

Dopo alcuni viaggi informali compiuti negli anni precedenti, nell'estate del 1966 gli architetti Tommaso Breccia Fratadocchi, Paolo Cuneo, Maurizio Guidi e Gianluigi Nigro compirono dunque la prima missione ufficiale in Armenia, grazie al finanziamento del Consiglio Nazionale delle Ricerche e con il supporto dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma.¹⁶ Fu un viaggio avventuroso che, da un lato, permise ai partecipanti di stabilire gli essenziali contatti istituzionali di collaborazione con l'Accademia delle Scienze di Erevan, potendo affidarsi alla preziosa intermediazione dell'architetto Armen Zarian;¹⁷ dall'altro, consentì loro di condurre il primo sopralluogo sistematico sui monumenti dell'allora Repubblica Socialista Sovietica di Armenia, percorrendola estensivamente da nord a sud [fig. 1]. L'anno seguente, nel 1967, una nuova spedizione estese la perlustrazione ai territori dell'Armenia storica inclusi nella Repubblica di Turchia e a quelli azeri dell'Iran nord-occidentale. In questa seconda occasione (che vide la partecipazione anche di Ugo Argnani ed Enrico Costa), i ricercatori viaggiarono lungo il confine orientale della Turchia, visitarono la regione a est del lago di Van, poi proseguirono verso nord attraverso il distretto di Doğubayazıt; infine, raggiunsero la provincia di Kars, che custodiva la maggior concentrazione di edifici medievali; nell'esplorazione della zona di Van si unirono al gruppo anche Géza de Francovich e Fernanda de' Maffei, quest'ultima allora assistente di Storia dell'Arte Medievale alla Sapienza. I territori in cui la squadra di ricerca romana si avventurava avevano un potenziale altissimo dal punto di vista dell'accesso a materiale poco conosciuto e in taluni casi inedito. Come riportato da de Francovich (1968), in particolare riferendosi alla Turchia orientale, essi promettevano un'esperienza particolarmente interessante poiché ampie aree erano ancora inesplorate e alcune chiese e monasteri erano completamente sconosciuti, nonostante le ricognizioni compiute tra fine Otto e inizio Novecento da Harry Lynch (1901), Walter Bachmann (1913) e - soprattutto - Josef Strzygowski (1918), come Nicole e Jean-Michel Thierry (1964) avevano già in parte osservato nel corso dei loro viaggi di ricerca nell'Anatolia centro-orientale.

16 La composizione della squadra di ricerca è ricordata da Géza de Francovich (1968) nell'introduzione al catalogo della mostra *Architettura medievale armena* (a proposito del quale si veda *infra*), dove si riporta anche il titolo del progetto presentato al CNR: «Rilevamenti e contributi allo studio storico e critico della Architettura Medievale in Armenia».

17 Sulla figura di Armen Zarian si veda il volume dedicato alla vita e all'opera del celebre architetto armeno alcuni anni fa (Zarian 2009). In particolare, sui rapporti di amicizia e studio intrecciati prima e in occasione dei viaggi Sapienza-CNR, si vedano nello stesso volume Breccia Fratadocchi 2009; de' Maffei 2009; Gandolfo 2009. Sulla storia della comunità armena in Italia nell'ultimo secolo si veda Manoukian 2014.



Figura 1 Turchia orientale e Caucaso meridionale, mappa con indicazione dei percorsi seguiti durante le missioni di studio della Sapienza 1966-67. Elaborazione da *Architettura medievale armena*, 1968

Tenuto conto di tali esplorazioni storiche, che avevano prodotto una notevole bibliografia, l'indagine sul campo in quei territori non era un'esperienza essenzialmente nuova e - va detto subito - non fu neppure unica in quanto tale, giacché missioni scientifiche nel Vicino Oriente venivano condotte in quel tempo anche da altri studiosi, sia stranieri che italiani. Tra questi ultimi, si ricorda che negli stessi anni anche un gruppo di ricerca del Politecnico di Milano, coordinato da Adriano Alpago Novello, si rivolgeva al Caucaso e si apprestava a compiere viaggi di studio che contribuirono grandemente alla conoscenza dell'architettura armena attraverso pubblicazioni ed eventi espositivi.

vi in varie città europee e d'oltreoceano.¹⁸ Credo però che gli studiosi romani che affrontarono queste ricerche si possano considerare a buon diritto dei pionieri sotto almeno due punti di vista: innanzitutto quello di uno sguardo rivolto al territorio, che travalicava l'analisi scientifica dei singoli monumenti per includere il rapporto di questi con l'ambiente circostante, tenendo conto della dimensione antropologica che ne aveva fatto nei secoli un elemento del paesaggio e della vita locale. Si tratta di un aspetto che affiora dalle immagini fotografiche ed è confermato dalle parole che Paolo Cuneo premetterà più tardi al suo *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*:

Proprio in questa opportunità di contatto diretto con persone semplici - oltre che con studiosi più consapevoli della storia culturale del paese - risiede uno dei tratti salienti di tale lavoro: una esperienza di ricerca, complementare a quella della biblioteca e dell'archivio, che ha per scenario vasti spazi geografici segnati da rilevanti vestigia monumentali e abitati da comunità ancora arcaiche e schiettamente ospitali. (Cuneo 1988, 8)

Si trattava di quella sensazione di ritrovarsi «en contact avec les choses et les hommes d'autrefois» evocata da de Vogüé, e che a distanza di un quindicennio Enrico Zanini (2012; 2018) avrebbe registrato durante le missioni nel Tur 'Abdin compiute al seguito di Fernanda de' Maffei. L'altro elemento di novità in quelle prime esperienze consistette nel riconoscere un irrinunciabile valore formativo al viaggio di studio, al sopralluogo inteso non solo come osservazione diretta del monumento, ma anche come momento di costruzione di conoscenza scientifica all'interno di un gruppo di lavoro costituito da docenti e allievi: un'occasione di approfondimento metodologico e didattico di grande modernità.

Nel corso delle prime due spedizioni nell'Armenia storica fu prodotta una quantità considerevole di documentazione visuale relativa

18 Sugli studi condotti dai ricercatori milanesi, che portarono alla fondazione del Centro di Studi sull'Architettura Armena (situato dapprima presso il Politecnico di Milano e poi trasferito a Venezia) e che si articolarono anch'essi in spedizioni *in loco* e mostre, si vedano Cuneo 1988, 8 e Macchiarella 2005, in part. Harutiunyan 2005; si segnala qui anche la recentissima mostra *Armenia, gli scatti di un bellunese: Adriano Alpago Novello*, Anzù di Feltre (BL), curata da Manuela Da Cortà e Beatrice Spampinato nel luglio-agosto 2019. Sebbene la cultura e la produzione artistica armena medievale nel suo complesso siano oggetto di grande interesse scientifico, da vari decenni a questa parte, a livello internazionale si contano pochi eventi espositivi dedicati al suo patrimonio architettonico: tra i più recenti, ricordiamo la mostra organizzata nel 2004 dal Dipartimento di Studi Eurasiatici dell'Università Ca' Foscari di Venezia (Alpago Novello et al. 2005) e quella tenutasi al Museo di Roma-Palazzo Braschi nel 2011-2012 (Mkrtchyan 2011); di più ampio respiro, da ultima, l'esposizione del Metropolitan Museum di New York (Evans 2018), che contiene anche una ricca e aggiornata bibliografia di riferimento.



Figura 2 Ani, mura. Ca. 1967. © Sapienza Università di Roma, Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina. Foto Breccia Fratadocchi

ai manufatti architettonici databili tra il IV e il XIV secolo. Essi consistevano per lo più in complessi religiosi (di numero complessivo certamente più consistente), ma accanto a questi figurano anche capolavori dell'architettura civile - ricordiamo ad esempio lo straordinario materiale fotografico relativo alle mura di Ani [fig. 2] o alla cittadella di Kars.

Questi giovani studiosi misero in campo tutte le risorse professionali e tecnologiche di cui potevano disporre: la loro competenza di architetti si esprime nei disegni di piante e rilievi che documentano in modo dettagliato e puntuale, con la rigorosa astrazione del tecnico, lo stato corrente del singolo edificio e una ricostruzione del suo aspetto originario. Ma oltre a planimetrie e rilievi architettonici, questi materiali comprendevano soprattutto un gran numero di fotografie, sia in bianco e nero che a colori. Da tale ricca documentazione si evince l'importanza attribuita a ogni singolo aspetto artistico oltre che 'tettonico' del monumento studiato: ogni dettaglio strutturale e costruttivo, ogni frammento scultoreo [fig. 3], ognuno dei dipinti murali ancora visibili sulle pareti interne di molti degli edifici ma che stavano svanendo in modo irreversibile a causa dell'esposizione agli agenti atmosferici [fig. 4], tutto era considerato preziosa testimonianza della cultura visiva di una civiltà e meritava di essere catturato su quelle pellicole 6 x 6.



Figura 3 Ani, chiesa di San Gregorio di Tigran Honents, XIII secolo. Dettaglio della decorazione scultorea. Ca. 1967. © Sapienza Università di Roma, Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina

Figura 4 Ani, chiesa di San Gregorio di Tigran Honents, XIII secolo. Interno, dettaglio della decorazione pittorica. Ca. 1967. © Sapienza Università di Roma, Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina



Figura 5 Soradir, chiesa di Sant'Etchmiadzin, VI-VII secolo. Interno, 1967.
© Sapienza Università di Roma, Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina

L'uso estensivo della fotografia fu strumento essenziale per la raccolta di documentazione che fu sin dall'inizio uno degli scopi primari delle spedizioni scientifiche. Gli scatti venivano realizzati da tutti i punti di osservazione possibili, a volte sfruttando persino occasioni estemporanee, come nel singolare caso della chiesa di Soradir, all'epoca usata dai contadini locali come pagliaio, circostanza che si rivelò a Paolo Cuneo inaspettatamente utile per fotografarne da vicino dettagli dell'ornamentazione interna alla base della cupola nonché per apprezzarne la planimetria da un punto di osservazione elevato [fig. 5].¹⁹ Le foto restituiscono così anche immagini dei monumenti, per così dire, 'abitate' dalla vita quotidiana di cui erano divenute parte, catturando nell'obiettivo la testimonianza preziosa di un anno, un giorno, un secondo irripetibili [figg. 6-7].

19 Siamo grati a Tommaso Breccia Fratadocchi per averci confermato l'identità della persona che 'emerge' dal pagliaio nella foto che qui ripubblichiamo.



Figura 6 Kars, chiesa detta Beşik Camii, XI secolo. 1967.
© Sapienza Università di Roma, Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina

Figura 7 Soradir, chiesa di Sant'Etchmiadzin, VI-VII secolo. Esterno, 1967.
© Sapienza Università di Roma, Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina



Figura 8 Convento di Tatev, IX-XI secolo, in un'incisione da G. Alishan, Sisakan, Venezia 1893. Da *Architettura medievale armena*

Figura 9 Convento di Tatev, IX-XI secolo. Ca. 1966. © Sapienza Università di Roma, Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina. Foto Breccia Fratadocchi,



Figura 10
Locandina della mostra
Architettura medievale armena,
Roma 1968

Il bagaglio di fotografie storiche eseguite dai passati esploratori, la conoscenza puntuale dei disegni e delle incisioni pubblicate dai viaggiatori che avevano preceduto i nostri studiosi forniva loro già una prima 'lente' attraverso cui avvicinarsi all'osservazione di ciascun monumento. Ciò è evidente nel tentativo di ritrarre, ogni qualvolta fosse possibile, gli stessi edifici dallo stesso punto di vista degli antichi osservatori dando così l'esatta misura di ogni cambiamento, piccolo o grande, intervenuto nel tempo. Macroscopico il caso del convento di Tatev, ritratto in un'incisione pubblicata nell'opera di Ghevond Alichan del 1893 nel suo complesso ancora intatto e funzionante, ma che le fotografie della missione degli anni Sessanta mostrano pesantemente danneggiato a causa del terremoto del 1931 [figg. 8-9]. Si dava così modo di riflettere con nuova coscienza sul valore della ricerca scientifica come elemento della storia di un monumento. In altre parole, la consapevolezza che l'esser stato fatto oggetto di indagine in un determinato modo e in un dato momento storico, ciò stesso fa parte della vita dell'opera d'arte, giacché ogni nuovo studio, costruito sulle fondamenta di quelli precedenti, non solo ne approfondisce la conoscenza, ma finisce per cambiarne sensibilmente la percezione.

A conclusione di questa prima fase di ricerca sul campo, Breccia Fratadocchi, Costa e Cuneo curarono l'allestimento di una mostra



Figura 11 Locandina della mostra
Architettura medievale armena, Venezia 1968

Figura 12 Catalogo della mostra
Architettura medievale armena, Roma 1968

con una selezione delle fotografie realizzate. Si tratta dell'esposizione, citata in apertura, dal titolo *Architettura medievale armena*, che fu ospitata nella Sala Barbo di Palazzo Venezia a Roma nel giugno 1968 [fig. 10] e fu poi trasferita, il mese successivo, a Venezia, in Palazzo Ducale [fig. 11].²⁰ Il consistente catalogo (Breccia Fratadocchi et al. 1968; [fig. 12]) edito in concomitanza con l'evento dimostra l'acribia e il rigore metodologico che aveva caratterizzato la ricerca *in situ*. Oltre a fornire un'utile mappa con la localizzazione delle chiese visitate e un ricchissimo apparato illustrativo, nelle cento concise ma dettagliate schede compilate da Enrico Costa e Paolo Cuneo si indica l'ubicazione di ogni edificio, se ne fornisce la planimetria in scala, se ne delineano le caratteristiche principali, la datazione e le notizie storiche che vi si possono agganciare, e infine si esprimono osservazioni circa lo stato di conservazione delle strutture.

Assieme ai due volumi *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo* pubblicati circa vent'anni dopo da Paolo Cuneo (1988), il

²⁰ Presso i Musei Civici di Venezia non mi è stato sinora possibile rintracciare notizie circa l'allestimento della mostra in Palazzo Ducale, sicché la locandina che la pubblicizzava ne rimane, al momento, l'unica testimonianza.

catalogo di quella mostra è ancora considerato, pur con le sue inevitabili limitazioni, un punto fermo per chi desidera affacciarsi allo studio dei monumenti dell'Armenia medievale. Meno agevole è valutare oggi l'impatto dell'esposizione romana, sia presso gli specialisti che presso un pubblico più vasto, quantomeno in Italia. La reazione più nota suscitata dall'evento romano fu quella manifestata da Cesare Brandi (1968) sulle colonne del *Corriere della Sera* il 5 luglio di quell'anno, in un articolo rimasto celebre per l'efficace definizione delle chiese armenie come 'chiese di cristallo', e recentemente riportato all'attenzione da Marco Ruffilli (2018) proprio a proposito della fortuna di questa locuzione.²¹ Brandi prendeva distanza dalle posizioni degli autori dei saggi del catalogo, i quali, soprattutto sulla base di differenze di tipo tecnico-costruttivo, mostravano di stemperare alcune delle tradizionali affermazioni di Strzygowski sulla dipendenza dell'architettura occidentale da quella armena, riaffermandone invece con decisione i contatti stringenti.²² Non si vuole qui entrare nel merito di un dibattito critico che implicava all'epoca prese di posizione talvolta di carattere personale o 'politico'. Sarebbe però quantomeno limitativo leggere la legittima critica brandiana come l'unica eco della ricezione della mostra presso gli specialisti. Ad esempio è interessante ascoltare la voce dei giovani archeologi del tempo: tra questi, Lorenzo Quilici (1968) si espresse in termini affatto diversi da Brandi, nella sua recensione alla mostra apparsa lo stesso anno sul bimestrale *Archeologia*, definendo le ipotesi di influssi dell'architettura armena su quella romanica e gotica «perfino improbabili» poiché basate su «alcune somiglianze puramente formali».²³ Al di là della presa di posizione specifica, si può constatare che la mostra ebbe una risonanza positiva anche in un settore scientifico diverso, quello dell'archeologia, in un momento in cui quest'ultima andava estendendo i propri interessi, tradizionalmente concentrati sull'antichità classica e protostorica, all'archeologia medievale, che proprio in quegli anni in Italia muoveva i primi passi come disciplina autonoma (Gelichi 1997).

Di simile avviso sull'autonomia dell'architettura occidentale rispetto a quella armena fu anche Agnoldomenico Pica (1968), che espres-

21 Sulle pagine del *Corriere della Sera*, la notizia della mostra viene data l'11 giugno: G.Z. [G. Zincone?], *Interrogativi sul Medioevo*, 5. La notizia dell'inaugurazione è presente su diversi quotidiani (sempre priva di firma): *Paese Sera*, 10 giugno 1968; *Avanti* 11 giugno 1968; *L'Osservatore Romano*, 13 giugno 1968.

22 La discussione sulla tesi di Strzygowski sulla dipendenza diretta di alcuni aspetti dell'architettura occidentale da quella armena è stata recentemente rievocata da Francesco Gandolfo (2009, 110), che ha rinnovato la propria presa di distanza da essa nel ricordare Armen Zarian, che ne era invece convinto sostenitore.

23 La selezione di fotografie che completa l'articolo di Quilici è corredata da ricche didascalie, che sintetizzano i principali *achievement* dei nuovi studi rispetto a determinati monumenti.

se il suo punto di vista di architetto in un'altra recensione alla mostra apparsa sulle pagine di *Domus*, distaccandosi però anche da chi vedeva in Armenia l'origine della soluzione del raccordo tra vano quadrato/poligonale e circolare, che egli ravvisava già nell'architettura etrusca e romana. Il critico si discosta pure recisamente dalle opinioni degli autori del catalogo a proposito dell'interpretazione delle tecniche costruttive e dell'espedito adottato dagli armeni per contrastare le spinte orizzontali delle coperture, facendo sue le osservazioni espresse in merito da Brandi nella recensione pubblicata sul *Corriere*. Occorre comunque notare che se dalle pagine del catalogo affiora un ridimensionamento di determinati rapporti costruttivi ed estetici tra l'Europa romanica e il Caucaso, essi non sono tuttavia del tutto esclusi da un contesto fluido quale quello euro-mediterraneo-asiatico del Medioevo. Come si vede, dunque, molteplici furono le reazioni alla ricerca che attraverso la mostra si rese visibile e si spinse al di fuori degli studi storico-artistici varcando i confini di altre discipline liminari.²⁴

Oltre la mostra, le conseguenze scientifiche dell'attività di ricerca iniziata nella regione vanno rintracciate senz'altro nell'aver segnato l'avvio di una nuova stagione di studi sul campo, sulle orme di quelle prime esperienze. Ci si recò così, nuovamente, nella Repubblica Sovietica di Armenia, coinvolgendo nella squadra due giovani neolaureati dell'Università di Roma: Francesco Gandolfo e Mario D'Onofrio. Queste nuove missioni, compiute ancora grazie ai finanziamenti CNR e sotto la direzione di de Francovich, comportarono però un significativo cambiamento di approccio, in quanto Gandolfo e D'Onofrio - che si recarono in Armenia nel 1971 insieme a Paolo Cuneo, e poi ancora l'anno successivo - partivano con progetti e temi specifici da indagare: rispettivamente le basilichette a una navata (Gandolfo 1973) e le chiese di Dvin (D'Onofrio 1973). L'idea di un *survey* 'a tappeto' finalizzato alla documentazione dell'esistente veniva dunque abbandonata in favore di uno studio più mirato e selettivo.

Oltre a coordinare i viaggi, de Francovich fu responsabile della collana di monografie «Studi di architettura medioevale armena», in cui confluirono alcuni esiti delle spedizioni. La serie, bilingue, si apriva significativamente con una delle chiese identificate per la prima volta durante le missioni romane e fin allora inedite: Santa Ejmiacin a Soradir (Breccia Fratadocchi 1971) [fig. 13].

Benché le pubblicazioni siano proseguite fino agli anni Ottanta in sede nazionale e internazionale (es. Cuneo 1973a, 1973b, 1973c;

24 A testimoniare ulteriormente l'impatto della pubblicazione del catalogo della mostra al momento della sua uscita e il riconoscimento del suo interesse scientifico da parte degli studiosi italiani, vi è l'inclusione del saggio introduttivo ad esso (de' Maffei 1968) nella bibliografia di riferimento sulla cultura figurativa armena nel volume, di importanza capitale per gli studi sull'arte tardo-antica, *Roma. La fine dell'arte antica* di Bianchi Bandinelli (1970, 334, 412).



Tommaso Breccia Fratadocchi

La Chiesa di S. Ejmiacin a Soradir

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE

Figura 13
Breccia Fratadocchi, *La chiesa di S. Ejmiacin a Soradir*, Roma 1971

de' Maffei 1973a e 1973b; Cuneo 1977; Cuneo 1984; Cuneo 1988), in concomitanza con il pensionamento di de Francovich nel 1972 e lo scioglimento dei gruppi di ricerca di Roma e Milano si verificò un affievolimento generale degli interessi nei confronti dell'Armenia, e soprattutto l'interruzione delle missioni di studio in quelle zone, a causa delle condizioni politiche fattesi nel frattempo sempre più complesse. Breccia Fratadocchi e gli altri architetti che avevano iniziato le esplorazioni tornarono alla loro attività professionale, D'Onofrio e Gandolfo avrebbero rivolto i loro studi all'arte medievale occidentale, piuttosto che a Bisanzio e al Caucaso, e all'Università di Roma l'attività di ricerca sull'architettura armena non proseguì. Ma il seme gettato da quelle prime esperienze germogliò negli anni successivi con l'avvio delle numerose missioni condotte sotto la guida di Fernanda de' Maffei. A partire dal 1975, la studiosa e i suoi allievi si rivolsero all'esplorazione di altre regioni dell'Anatolia (Licia, Tur 'Abdin, Cilicia e Isauria) e del Mediterraneo orientale, allargando l'orizzonte allo studio dell'arte bizantina in generale, con viaggi che continuarono fino ai primi anni Duemila.²⁵ Essi consentirono la rac-

25 Le ricognizioni si svolsero sotto l'egida dell'Istituto di Storia dell'Arte della Sapienza e del CNR, in seno al quale, nel 1984, fu istituito un Gruppo Nazionale di Coordinamento «Storia dell'Arte e della Cultura Artistica Bizantina», presieduto da Fernanda de' Maffei e composto da quattro unità facenti capo rispettivamente alle università di Roma La Sapienza, di Padova, di Siena e di Bologna. Ognuna di esse si orientava ver-



Figure 14-15 Istanbul, Koç University, ANAMED. Mostra fotografica *Picturing a Lost Empire: An Italian Lens on Byzantine Art in Anatolia, 1960-2000*. © Koç Üniversitesi ANAMED

colta di un'assai cospicua quantità di materiale fotografico e grafico, poi confluito nel Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina, istituito per volontà e interessamento di Mara Bonfioli nel 1996 e oggi ospitato presso il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo della Sapienza. Di una parte di questi materiali hanno voluto recentemente dare conto due mostre fotografiche, tenutesi tra 2018 e 2019: una allestita nel Museo dell'Arte Classica della Sapienza, curata da Eva Staurenghi e Alessandra Guiglia, che ha offerto uno sguardo su una parte del materiale fotografico riguardante le missioni in Siria;²⁶ l'altra curata da Giovanni Gasbarri e da chi scrive, presso il Research Center for Anatolian Civilizations - ANAMED della Koç University di Istanbul, specificamente dedicata ai materiali relativi alla penisola anatolica (Bevilacqua, Gasbarri 2018).²⁷ In quest'ultima, inaugurata a cinquant'anni esatti dall'esposizione romana di Palazzo Venezia, occupa uno spazio specifico proprio una selezione delle fotografie realizzate nel corso delle missioni del 1966 e del 1967 nei territori dell'Armenia storica all'interno della repubblica di Turchia [figg. 14-15]. Il nucleo archivistico del CDSAB è attualmente in corso di riordino, allo scopo di essere presto reso accessibile alla comunità scientifica. Esso rimane la testimonianza concreta degli importanti risultati nell'ambito della storia dell'arte del Medio Oriente e del Caucaso medievale raggiunti durante quegli intensi anni di esplorazione e, si spera, un punto da cui ripartire per futuri studi sulla cultura artistica della regione.

Livia Bevilacqua

so indirizzi di ricerca in parte diversi, ma questi ultimi perseguivano l'obiettivo comune di promuovere il riconoscimento adeguato del ruolo della cultura artistica bizantina nell'Italia e nell'Europa medievale (de' Maffei 1988). Tale obiettivo era tangente a quanto in quegli anni si proponevano anche Giuseppe Bovini e Raffaella Farioli Campanati con l'organizzazione degli annuali Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina che si svolgevano a Ravenna (Gasbarri, Bevilacqua 2018, 43-5). I Corsi di Cultura offrivano peraltro l'occasione ai partecipanti alle spedizioni in Armenia di presentare i risultati delle proprie ricerche al pubblico italiano e internazionale (Breccia Fratadocchi 1973a e 1973b; de' Maffei 1973a e 1973b; Cuneo 1973a e 1973b; Zarian 1973a e 1973b).

26 <https://web.uniroma1.it/polomuseale/archivionotizie/la-siria-bizantina>.

27 <https://anamed.ku.edu.tr/en/events/picturing-a-lost-empire-an-italian-lens-on-byzantine-art-in-anatolia-1960-2000/>.

Bibliografia

- Acconcia Longo, A. et al. (a cura di) (2012). *La Sapienza bizantina. Un secolo di ricerche sulla civiltà di Bisanzio all'Università di Roma = Atti della Giornata di Studi* (Roma, 10 ottobre 2008). Roma: Campisano. Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina 8.
- Actes du Douzième Congrès International des Orientalistes* (1901-1902) (Rome, 4-15 ottobre 1899). 3 voll. Florence: Société typographique florentine.
- Agazzi, M.; Romanelli, C. (a cura di) (2011). *L'opera di Sergio Bettini*. Venezia: Marsilio.
- Alpago Novello, A. et al. (2005). *Ricerca sull'architettura armena. Le pietre urlanti d'Armenia. Trent'anni di studio, documentazione, restauro e valorizzazione dei monumenti armeni = Catalogo della mostra* (Venezia, 9 giugno-2 luglio 2004). Venezia: Oemme. Centro studi e documentazione della cultura armena 26.
- Asgjan, J.-B. (1898-1904). «La S. Sede e la nazione armena». *Bessarione*, Serie 1, 4, 330-8; 5, 1-8, 303-7, 470-88; 6, 272-94; 7, 87-91, 282-90, 507-17; 8, 64-73, 476-91; 9, 287-95; Serie 2, 1, 41-49, 381-6; 2, 102-6; 3, 188-93; 4, 384-91; 5, 382-8; 7, 19-24, 152-6, 254-7.
- Atti della Sezione IV, Storia dell'Arte* (1905). Vol. 7 di *Atti del III Congresso Internazionale di Scienze Storiche* (Roma, 1-9 aprile 1903). Roma: Tipografia della R. Accademia dei Lincei.
- Bachmann, W. (1913). *Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan*, Leipzig: Pries.
- Bernabò, M. (2001). «Un episodio della demonizzazione dell'arte bizantina in Italia: la campagna contro Strzygowski, Toesca e Lionello Venturi sulla stampa fascista del 1930». *Byzantinische Zeitschrift*, 94(1), 1-10.
- Bernabò, M. (2003). *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*. Napoli: Liguori. Nuovo Medioevo 65.
- Bevilacqua, L.; Gasbarri, G. (eds) (2018). *Picturing a Lost Empire: An Italian Lens on Byzantine Art in Anatolia. 1960-2000 = Exhibition Catalogue* (Istanbul, 1 June-31 December 2018). Istanbul: ANAMED.
- Bianchi Bandinelli, R. (1970). *Roma. La fine dell'arte antica*. Milano: Rizzoli.
- Brandi, C. (1968). «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.
- Breccia Fratadocchi, T. et al. (a cura di) (1968). *Architettura medioevale armena = Catalogo della mostra* (Roma, 10-30 giugno 1968). Roma: De Luca.
- Breccia Fratadocchi, T. (1971). *La chiesa di S. Ejmiacin a Soradir*. Roma: De Luca. Studi di architettura medioevale armena 1.
- Breccia Fratadocchi, T. (1973a). «Le basiliche armene a tre navate e cupola». *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 20, 159-78.
- Breccia Fratadocchi, T. (1973b). «La cattedrale di S. Giovanni a Mastara». *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 20, 179-93.
- Breccia Fratadocchi, T. (2009). «L'opera di Armen Zarian architetto nel periodo romano». Zarian, A. (a cura di) (2009). *Armen Zarian. Architetto, studioso, intellettuale. In occasione del 95° anniversario della nascita*. Jerevan: Graber, 81-5.
- Brunialti, A. (1879). «L'Armenia e gli Armeni». *Nuova Antologia*, Serie 2, 17, 309-60.

- Cuneo, P. (1973a). *Le basiliche di T'ux, Xncorgin, Pašvack', Hogeac'vank'*. Roma: De Luca. Studi di architettura medioevale armena 4.
- Cuneo, P. (1973b). «Le basiliche paleocristiane armene». *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 20, 217-39.
- Cuneo, P. (1973c). «Le chiese paleocristiane armene a pianta centrale». *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 20, 241-62.
- Cuneo, P. (1977). *L'architettura della scuola regionale di Ani nell'Armenia medievale: Relazione svolta nella seduta del 1 marzo 1976*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Cuneo, P. (1984). *Ani*. Milano: Ares. Documenti di Architettura Armena/Documents of Armenian Architecture 12.
- Cuneo, P. (1988). *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*. 2 voll. Roma: De Luca.
- De Bianchi, A. (1863). *Viaggi in Armenia, Kurdistan e Lazistan*. Milano: Stabilimento Tipografico già Boniotti.
- de Francovich, G. (1929). s.v. «Armeni. Scultura e pittura». *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. 4. Milano: Rizzoli, 440-3.
- de Francovich, G. (1951). «L'arte siriana e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente». *Commentari*, 2, 3-16, 75-92, 143-52.
- de Francovich, G. (1968). [«Presentazione»]. Breccia Fratadocchi, Tommaso et al. (a cura di), *Architettura medievale armena = Catalogo della mostra* (Roma, 10-30 giugno 1968). Roma: De Luca, 9-10.
- de Francovich, G. (1984). *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo*. A cura di V. Pace. Napoli: Liguori. Nuovo Medioevo 25.
- Del Zanna, G. (2003). *Roma e l'Oriente. Leone XIII e l'Impero ottomano (1878-1903)*. Milano: Guerini e Associati. Contemporanea 7.
- de' Maffei, F. (1968). «La civiltà figurativa armena». Breccia Fratadocchi, Tommaso et al. (a cura di), *Architettura medievale armena = Catalogo della mostra* (Roma, 10-30 giugno 1968). Roma: De Luca, 11-34.
- de' Maffei, F. (1973a). «Rapporti tra l'architettura urartea e l'architettura armena». *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 20, 275-86.
- de' Maffei, F. (1973b). «L'origine della cupola armena». *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 20, 287-308.
- de' Maffei, F. (1988). «Introduzione». Barsanti, C. et al. (a cura di), *Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina = Atti della Giornata di Studio del Gruppo Nazionale di Coordinamento CNR* (Roma, 4 dicembre 1986). Roma: Biblioteca di Storia Patria, 9-11.
- de' Maffei, F. (2009). «Colui che aprì le porte dell'Armenia agli italiani». Zarian, A. (a cura di) (2009), *Armen Zarian. Architetto, studioso, intellettuale. In occasione del 95° anniversario della nascita*. Jerevan: Graber, 97-8.
- Donini, P.G. (1984). «Gli studi italiani sulle minoranze del Vicino Oriente dall'Unità d'Italia alla Guerra di Libia». *Quaderni di Studi Arabi*, 2, 81-6.
- D'Onofrio, M. (1973). *Le chiese di Dvin*. Roma: De Luca. Studi di architettura medioevale armena 3.
- Dupuy, B. (2006). «Léon XIII et les chrétiens de l'Empire ottoman». Levillain, P.; Ticchi, J.-M. (éds), *Le pontificat de Léon XIII. Renaissances du Saint-Siège? = Actes du congrès* (Paris, 16-17 octobre 2003). Rome: École française de Rome, 233-41. Collection de l'École française de Rome 368.
- Evans, H.C. (ed.) (2018). *Armenia. Art, Religion, and Trade in the Middle Ages = Exhibition Catalogue* (New York, 22 September 2018-13 January 2019). New

- York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven-London: Yale University Press.
- Filipová, A. (2018). «For Beauty, Nation and God: The Creation of the Georgian National Treasure». *Venezia Arti*, 27, 35-52. <http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2018/27/002>.
- Foletti, I.; Lovino, F. (eds) (2018). *Orient oder Rom? History and Reception of a Historiographical Myth (1901-1970) = Proceedings of the Conference* (Brno, 7-8 February 2017). Rome: Viella. *Studia Artium Medievalium Brunensia* 7.
- Gandolfo, F. (1973). *Chiese e cappelle armena a navata semplice dal IV al VII secolo*. Roma: De Luca. *Studi di architettura medioevale armena* 2.
- Gandolfo, F. (2008). «Gli allievi medievisti». D'Onofrio, M. (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi = Atti del Convegno* (Roma, 25-28 ottobre 2006). Modena: Panini, 93-9.
- Gandolfo, F. (2009). «Erede della storia degli Armeni». Zarian, A. (a cura di), *Armen Zarian. Architetto, studioso, intellettuale. In occasione del 95° anniversario della nascita*. Jerevan: Graber, 109-10.
- Gasbarri, G. (2015). *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*. Roma: Viella.
- Gasbarri, G.; Bevilacqua, L. (2018). «Byzantine Art History in Italy between the 1930s and the 1960s». Bevilacqua, L.; Gasbarri, G. (eds) (2018), *Picturing a Lost Empire: An Italian Lens on Byzantine Art in Anatolia. 1960-2000 = Exhibition Catalogue* (Istanbul, 1 June-31 December 2018). Istanbul: ANAMED, 29-47.
- Gelichi, S. (1997). *Introduzione all'archeologia medievale. Storia e ricerca in Italia*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Gerd, L. (2018). «Russian Imperial Policy in the Orthodox East and its Relation to Byzantine Studies». Alshanskaya, A.; Gietzen, A.; Hadjiafenti, C. (eds), *Imagining Byzantium. Perceptions, Patterns, Problems = Proceedings of the Conference* (Mainz, 2-4 March 2017). Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 93-100.
- Harutiunyan, V. (2005). «Lo studioso, l'amico e l'appassionato dell'architettura armena». Macchiarella, G. (a cura di) (2005). *Alpaghian. Raccolta di Scritti in onore di Adriano Alpago Novello*. Napoli: Scriptaweb, s.p.
- Heid, S.; Dennert, M. (Hsgg) (2012). *Personenlexikon zur christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis 21. Jahrhundert*, 2 Bde. Regensburg: Schnell&Steiner.
- Iacobini, A. (2012). «La Sapienza bizantina. Il contributo della Storia dell'arte (1896-1970)». Acconcia Longo et al. 2012, 9-37.
- Lynch, H.F.B. (1901). *Armenia: Travels and Studies*. London: Longmans, Green & Co.
- Macchiarella, G. (a cura di) (2005). *Alpaghian. Raccolta di Scritti in onore di Adriano Alpago Novello*. Napoli: Scriptaweb.
- Manoukian, A. (2014). *Presenza armena in Italia, 1915-2000*. Milano: Guerini e Associati.
- Maranci, C. (2001). *Medieval Armenian Architecture: Constructions of Race and Nation*. Leuven: Peeters. *Hebrew University Armenian Studies* 2.
- Maranci, C. (2001-2002). «The Historiography of Armenian Architecture: Josef Strzygowski, Austria, and Armenia». *Revue Des Études Arméniennes*, 28, 287-308.
- Marucchi, O.; Bevignani, A. (a cura di) (1902). *Atti del II° Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana tenuto a Roma nell'aprile 1900. Dissertazioni let-*

- te o presentate e resoconto di tutte le sedute (Roma, 16-26 aprile 1900). Roma: Libreria Spithöver.
- Mencarelli, G. (2000). s.v. «Francovich, Géza de». *Enciclopedia Italiana - VI Appendice*, vol. 1. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 715-6.
- Mkrtchyan, I. (2011). *Dvin. An Armenian Capital Between Europe and Asia = Exhibition Catalogue* (Rome, 9 November 2011-29 January 2012). Erevan: History Museum of Armenia.
- Pace, V. (2004). «Forma e funzione: gli studi sulla scultura lignea da Géza de Francovich a oggi». Saponi, G.; Toscano, B. (a cura di), *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma = Atti del Convegno* (Montone, 1-2 ottobre 1999). Milano: Electa, 355-9.
- Pace, V. (2014). «Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione a Pietro Toesca nell'ateneo romano». Bordi, G. et al. (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, vol. 2. Roma: Gangemi, 347-52.
- Pica, A. (1968). «Medioevo armeno. Architettura medioevale armena in una mostra a Palazzo Venezia». *Domus*, 465(8), 55-6.
- Picone, R. (2011). s.v. «Giorgio Rosi». *Dizionario biografico dei Soprintendenti Architettili. 1907-1974*. Bologna: Bononia University Press, 510-4.
- Plonke-Lüning, A. (2012). s.v. «Gian Teresio Rivoira». Heid, Dennert 2012, 2: 1080-1.
- Qulici, L. (1968). «Architettura medievale armena in una mostra a Palazzo Venezia in Roma». *Archeologia*, 7(46), 272-89.
- Riccioni, S. (2018). «Armenian Art and Culture from the Pages of the *Historia Imperii Mediterranei*». *Venezia Arti*, 27, 119-30. <http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2018/27/007>.
- Rivoira, G.T. (1914). *Architettura musulmana. Sue origini e sviluppo*. Milano: Hoepli.
- Rosi, G. (1929). s.v. «Armeni. L'architettura». *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Vol. 4. Milano: Rizzoli, 435-40.
- Ruffilli, M. (2018). «Una fortunata metafora di Cesare Brandi: le 'chiese di cristallo' degli Armeni». *Venezia Arti*, 27, 121-40. <http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2018/27/008>.
- Russo, E. s.v. «Giovanni Pietro Toesca». Heid, Dennert 2012, 2: 1236-7.
- Sciolla, G.C. (2017). «Géza de Francovich: le polemiche sull'arte medievale». Schiavi, L.C. et al. (a cura di), *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*. Milano: FrancoAngeli, 717-26.
- Scholz, P.O.; Długosz, M.A. (hrsgg.) (2015). *Von Biala nach Wien. Josef Strzygowski und die Kunstwissenschaften = Akten der internationalen wissenschaftlichen Konferenzen zum 150. Geburtstag von Josef Strzygowski* (Bielsko-Biala, 29-31 März 2012). Wien: European University Press. Bibliotheca nubica et aethiopica 11.
- Soravia, B. (2004). «Ascesa e declino dell'orientalismo scientifico in Italia». Giovagnoli, A.; Del Zanna, G. (a cura di), *Il mondo visto dall'Italia = Atti del Convegno Annuale SISSCO* (Milano, 19-20 settembre 2002). Milano: Guerini e Associati, 271-86.
- Strzygowski, J. (1901). *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*. Leipzig: Hinrichs.
- Strzygowski Josef (1903). *Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte*. Leipzig: Hinrichs.

- Strzygowski Josef (1910). «Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande». Strzygowski, J.; van Berchem, M., *Amida*. Heidelberg: Winter; Paris: Leroux, 129-380.
- Strzygowski, J. (1918). *Die Baukunst der Armenier und Europa*. 2 Bde. Wien: Schroll.
- Tessitore, F. (2008). *Contributi alla storiografia arabo-islamica in Italia tra Otto e Novecento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. Storia e Letteratura 247.
- Thierry, N.; Thierry, J.-M. (1965): «Notes sur des monuments Arméniens en Turquie (1964)». *Revue des études arméniennes*, 2, 166-84. Série 2.
- Toesca, P. (1913-1927). *Il Medioevo*. Vol. 1 di *Storia dell'arte italiana*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Tranchina, A. (2017). «Lo studio della scultura romanica all'Università di Roma: il magistero di Géza de Francovich e il contributo di Lorenza Cochetti Pratesi». Barrese, M. et al. (a cura di), *Storie dell'arte alla Sapienza. Linee di ricerca, docenti e didattica del Dipartimento di Storia dell'arte dalla fondazione ad oggi = Atti della Giornata di Studi* (Roma, 19 novembre 2014). Roma: Edizioni Nuova Cultura, 25-35.
- Wharton, A.J. (1995). *Refiguring the Post Classical City: Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zäh, A. (2012). s.v. «Josef Rudolf Thomas Strzygowski». Heid, Dennert 2012, 2: 1200-5.
- Zanini, E. (2012). «Storici dell'arte, esploratori, antropologi, archeologi: le missioni lungo il 'limes' orientale (1982-1992)». Acconcia Longo et al. 2012, 99-118.
- Zanini, E. (2018). «Traveling Along the Eastern Border». Bevilacqua, L.; Gasbarri, G. (eds) (2018). *Picturing a Lost Empire: An Italian Lens on Byzantine Art in Anatolia. 1960-2000 = Exhibition Catalogue* (Istanbul, 1 June-31 December 2018). Istanbul: ANAMED, 143-9.
- Zarian, A. (a cura di) (2009). *Armen Zarian. Architetto, studioso, intellettuale. In occasione del 95° anniversario della nascita*. Jerevan: Graber.
- Zarian, A. (1973). «Formazione e sviluppo della 'Sala a Cupola'». *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 20, 467-81.
- Zarian, A. (1973a). «Gošavank». *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 20, 483-92.

On New Paths for the Exploration of the Armenian Art

Levon Chookaszian

State University, Yerevan, Republic of Armenia

Abstract During the last centuries, numerous books and papers were published on Armenian art in different collections of the world. Still there is an ocean of work to do in this field to fill in the gaps of the history of Armenian art. The members of the Chair of Armenian Art History and Theory at Yerevan State University were the first to carry out a systematic work in Romania in 2011-2017 and Iran in 2015-2019 exploring the Armenian miniatures, icons, wall paintings, silverwork, textiles etc. The results of this work were presented as papers during the conferences and published as articles.

Keywords Armenian art. Romania. Iran. Illustrated manuscripts. Wall paintings. Icons. Textiles. Silverwork.

Summary 1 Introduction. – 2 The Romanian Project. – 3 The Iranian Project.

1 Introduction

The exploration of the Armenian art started in the nineteenth century by French, Russian, German, Finnish, Austrian and Armenian art historians and continued in the twentieth century by Russian, Armenian, Ukrainian, American, Italian and other scholars, who published many books and papers registering and exploring the Armenian unknown artefacts, especially illuminated manuscripts in different parts of the world. There are also innumerable examples of ecclesiastic architecture (monasteries, churches, chapels, castles), sculptural reliefs, *khachkars* (cross stones) in the territories of West-



Edizioni
Ca' Foscari

Eurasiatica 16

e-ISSN 2610-9433 | ISSN 2610-8879

ISBN [ebook] 978-88-6969-469-1 | ISBN [print] 978-88-6969-495-0

Open access

Published 2020-12-21

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-469-1/004

ern Armenia (in today's Turkey), Iran, in former and present Armenian communities of India, Ukraine, Russia, Romania, Bulgaria, Syria, Lebanon, Egypt and elsewhere. Thus, the history of the Armenian art is not restricted within the boundaries of present Armenia and has a global character. Its exploration needs huge efforts from many experts of different nationalities and enormous amounts of money.

The artistic legacy of the Armenian people, which is put into scholarly circulation due to the books and articles written in different languages by former generations of scholars, represents only one part of Armenian art history. There is still a lot of work to do in this field. There are numerous Armenian artefacts in different museums of the world. The study of the art works preserved and created in many countries and especially in Armenian communities abroad is very important for filling in the gaps of the history of Armenian art. Numerous artworks that have come down to us are preserved in various countries, because of Armenian communities established there across the centuries. After leaving their historical homeland, the Armenians brought to Europe, US and Middle East decorated manuscripts, objects made of silver, icons, carpets, decorated textiles, etc. The Armenians who lived in different countries for centuries developed a large-scale cultural activity. In the Middle Ages, after inhabiting the foreign areas, they established art centres trying to preserve the national traditions and borrowing the cultural features of the new milieu. The registration, inventory and study of these samples are urgent, as many countries have favourable conditions for the assimilation of the Armenians, which results in a decrease of Armenian communities and the threat of their elimination. The destiny of their art treasures is becoming more and more threatened or unknown. This situation increased the pressing need for an exploration of the Armenian artworks by joint forces of different art historians.

2 The Romanian Project

The idea of the exploration of the Armenian artistic legacy starting from present Armenia by the joint forces of several experts was not new, since in the beginning of the sixties of the twentieth century it was started on the territory of Turkey and Iran thanks to the efforts of Prof. Adriano Alpago Novello from Politecnico of Milan and Prof. Paolo Cuneo from University of Rome, who directed the missions of Italian scholars to those countries and started systematic research and publications on Armenian medieval churches and monasteries that still existed there. They continued their work till the end of eighties of the last century.

For the idea of the necessity of the exploration of the Armenian artistic heritage of the Eastern Europe I owe to late Dr. Armen

Hakhnazarian from the University of Aachen, who in the seventies of the twentieth century initiated the research trips to Western Armenia (present Eastern Turkey) with German colleagues, his classmates from Department of Architecture of the Faculty of Architecture and Civil Engineering at RWTH Aachen University of Aachen. He and his colleagues visited the Armenian medieval churches and monasteries, made enormous research and published on them. At the beginning of this century, during a private conversation with me, Hakhnazarian expressed his concern about abandoned churches and monasteries and all artistic legacy of former Armenian communities of the Eastern Europe. Since then, I have been looking for the convenient occasion to initiate that work.

For the beginning of such project, my meeting and conversation with the head of Romanian-Armenian Diocese, His Grace Bishop Datev Hagopian, during my short visit to Bucharest in the fall of 2011, were crucial. His Grace shared with me his desire to publish a volume containing the study of the artifacts of the Dudian Museum of the Armenian Diocese in Bucharest. During those days in Bucharest, I met also Mr. Hamlet Gasparyan, at that time the Ambassador of RA (Republic of Armenia) in Romania, who during a private conversation with me mentioned the importance of the exploration of the Armenian-Romanian artistic relations and the cultural heritage of the Armenian community of Romania and expressed his interest to support such work. During those meetings with His Grace Bishop Datev Hagopian and Mr. Hamlet Gasparyan, I told them that my colleagues, the members of the Chair of Armenian Art History and Theory at Yerevan State University, would be able to carry out such work and that I would do my best to organise that project.

After returning to Yerevan, I spoke to Mrs. Hasmik Poghosyan, at that time the minister of Culture of RA, about the results of the conversations with His Grace Bishop Datev Hagopian and Mr. Hamlet Gasparyan. She promised her support for such project.

In 2012 the Chair of Armenian Art History and Theory at Yerevan State University, in collaboration with the Armenian Diocese of Romania, began the long-lasting project to study the cultural heritage of Romanian Armenians. The sponsors of the project became the Ministries of Culture, Youth and Sport of RA, later Committee of Science of RA, State Committee of Science of RA, Union of Armenians in Romania.

At His Grace Bishop Datev Hagopian's invitation, Mariam Vardanyan and Nelli Smbatyan, the lecturers of the Chair of Armenian Art History and Theory, travelled to Romania in October 2012: Vardanyan to study the silver artworks and Smbatyan to study the textiles. They started their work at Dudian Museum of the Armenian Diocese in Bucharest as there are concentrated numerous Armenian artifacts of different centuries. The collection of the Dudian Museum con-

tains medieval liturgical vessels and crosses and silver reliquaries, religious vestments, embroideries, carpets, icons, illustrated manuscripts, portraits of the representatives of the Armenian community made in last centuries, etc. One part of these artifacts was brought to Romania by the Armenians who were escaping from their homeland because of the Mongol and later Turkish yoke and the other part was created inside Romania by the artists of the Armenian community. The collection of the Dudian museum was never studied before by the experts of Armenian art.

Between July and August 2013, Vardanyan and Smbatyan went to Bucharest again. This time Seyranush Manukyan, Doctor of Arts, professor of the Chair of Armenian Art History and Theory, joined the group, who started the exploration of the icons. These three specialists made a research trip also to different centres in Moldavia and Bukovina with almost assimilated Armenian population and their cultural monuments (Focsani, Targu Ockna, Suceava, Botosani, Iasi).

In 2013, the research group was awarded a grant by the Committee of Science of the Republic of Armenia, which represented a new opportunity to continue the work already started.

The research group of Manukyan, Vardanyan and Smbatyan continued their work in Bucharest collections in 2014. Also Dr. Seyranush Manukyan visited the Armenian centres of Transylvania.

In November 2013, I went to Romania, precisely in Transylvania region. Lusine Sargsyan, the lecturer of the Chair of Armenian Art History and Theory, joined me in Romania, as she received a fellowship from the New Europe College of Bucharest in 2013 for the exploration of the Armenian illustrated manuscripts in Romanian collections and worked in different cities between October 2013 and February 2014. During the trip to Transylvania, we examined the books and carpets in the Armenian centre of Cluj-Napoca and Armenian manuscripts in the library there, and later explored the collections of books and murals and other artifacts in Armenian churches of Gherla, the city that was established by the Armenians and that in previous centuries was known as Armenopolis and Armenierstadt. The results of this research later appeared in several publications (Chookaszian 2013, 2014; Smbatyan, Vardanyan 2014a; Smbatyan 2015a; Sargsyan 2015; 2016; 2017a; 2017b; 2018a; 2018b).

Also Smbatyan received a fellowship from the New Europe College of Bucharest for the exploration of the Armenian textile and carpet collections in Romania and worked in different cities between March 2015 and July 2015. In May 2015, Vardanyan joined Smbatyan to make a visit to Armenian centres in Transylvania. They visited Gherla, Cluj-Napoca, Dumbraveni, Gheorgheni and explored Armenian collections. The same year the results of their work of that and of previous years were described in other articles (Manukyan 2015; Smbatyan 2015b; Vardanyan 2015).

In 2016, Vardanyan travelled again to Bucharest, to continue the work at the Dudian Museum. Later she published an article on that and on previous years' work (Vardanyan 2017).

Seeing the results of the research, His Grace Bishop Datev Hako-bian, with the sponsorship of the Ministry of Religions of Romania, decided to publish a catalogue of the Armenian treasures of Romania. In 2017 Seyranush Manukyan and Mariam Vardanyan went to Romania again, this time with the photographer Hrayr Baze Khatcherian to take photos for the catalogue. This catalogue is in publishing house and will be sold soon.

The members of the research group published articles and delivered papers in various international conferences (Vardanyan 2018; Manukyan 2019b).

One of the greatest achievements of the project was the First International Conference devoted to Romanian-Armenian historical and artistic relations. In order to organise the conference, the efforts of Mr. Hamlet Gasparyan (the ex-Ambassador of RA in Romania), the Armenian Union of Romania, the Diocese of the Armenian Church in Romania, and the Ministries of Culture of Romania and Armenia were particularly significant (Smbatyan, Vardanyan 2014a). At the end of October 2013, S. Manukyan, N. Smbatyan, M. Vardanyan and the Author went to Bucharest to take part in this conference and deliver papers in which our work was introduced to the audience (Chookaszian 2013; Manukyan 2013; Smbatyan 2013; Vardanyan 2013).

The group presented the results of the research in several conferences.¹

3 The Iranian Project

The city Isfahan in Iran is one of the major centres of the Armenian culture outside Armenia. Between 1604-1608 Persian Shah Abbas I violently deported thousands of Armenians to Iran from Northern (Ararat valley, especially Nakhijevan and Old Julfa) and Southern re-

¹ *International Conference Dedicated to the 125th Birth Anniversary of Hakob Siruni*, Bucharest, 2015 (Chookaszian 2015a, unpublished); *2nd International Conference: Art of Armenian Diaspora*, Gdansk, 2016 (Vardanyan 2017); *The Armenian Community and Armenian-Russian Connections: History and Modernity*, Moscow, 2016 (Vardanyan, unpublished); *Hidden Treasures Unearthed: Armenian Arts and Culture of Eastern Europe*, Los Angeles, 2018 (Chookaszian 2013; Manukyan 2018; Vardanyan 2018); *From the Baltic Sea to the Black Sea: Armenians in Cultural, Economic and Political Processes*, Yerevan, 2018 (Ghazaryan, unpublished); *12th International Congress of South-East European Studies*, Bucharest, 2019 (Chookaszian L. 2019; Manukyan 2019a; Vardanyan 2019). See Chookaszian 2013, 2014, 2015, 2019; Manukyan 2013, 2015, 2018, 2019a, 2019b; Sargsyan 2017b; Smbatyan 2013, 2014a, 2015b; Vardanyan 2013, 2015, 2017, 2018a, 2018b, 2019.

gions (especially Vaspourakan) of Armenia and settled them in Isfahan, and also in the regions of Peria and Charmahal. They brought with them many manuscripts, silverwork and other artworks. The Armenians in Isfahan established a district called New Julfa. Between the beginning of the 17th and the first decades of the 18th centuries, they also erected churches there and decorated them with murals. Isfahan is an important centre for the Armenian culture also because in 19th century the museum that contains numerous artworks and among them illustrated manuscripts was established in the territory of the Armenian monastery of All Saviour. The collection of the Armenian manuscripts of All Saviour's monastery is considered to be one of the major treasures of Armenian century-old book culture. The collection of the old museum of the All Saviour's Monastery contains medieval liturgical vessels, crosses and silver reliquaries, religious vestments, embroideries, carpets, icons, portraits of the representatives of the Armenian community made in last centuries, paintings of the Iranian-Armenian artists of the twentieth century, etc. The museum was built thanks to donations by the Armenians.

Since 2015 some lecturers of the Chair of the Armenian Art History and Theory started private trips to Iran and especially Isfahan for the exploration of the Armenian artworks. Inesa Danielyan, assistant of the Chair, was the first among them to visit Isfahan in June of 2015 and started the examination of several illustrated Armenian manuscripts of the fourteenth century. The results of her work were published in an article (Danielyan 2017) and presented in September of 2017 in Berlin during the *4th International Conference, Forum Kunst des Mittelalters, Berlin und Brandenburg an der Havel - Verortung, Entgrenzung, Globalisierung*, with a speech entitled: "The Art of Momik, the Armenian Architect, Sculptor, Miniaturist and Scribe: Connections with Western and Eastern Arts". Another communication based on the research developed by Danielyan in Isfahan was delivered in St. Petersburg during the *International Conference Armenia, Byzantium and the Orient: Written Heritage from Manuscripts to the Internet, Dedicated to the memory of Karen N. Yuzbashian (1927-2009)*, with the title "The Illustrated Manuscripts of Armenian Artist Mkhitar Anetsi (13th-14th centuries AD): Between Eastern and Western Arts".

Dr. Satenik Chookaszian was the second among the lecturers of the Chair of the Armenian Art History and Theory who had the opportunity to make a private visit to Isfahan in 2016 and to start the exploration of the murals of the churches there. Chookaszian reported the results of her work in a paper devoted to the decoration of All Saviour's Cathedral of New Julfa that she delivered during the conference held in Warsaw in 2017 concerning the Art of Armenian Diaspora. The study, which was based on verified historical data and general research, included a description and a stylistic analysis of the frescoes, was published in Poland as a separate article. The re-

sults of the research made in Isfahan by S. Chookaszian is going to be elaborated in a second article where there will be a description of each scene of murals of All Saviour's Cathedral and comparisons with other contemporary monuments. Such a detailed description is missing from the work of previous researchers.

In 2016 the representatives of the parish council of the Armenian monastery of All Saviour of Isfahan (Iran) came to Yerevan and asked me and my colleagues to support them to organise a new museum devoted to the material culture and artifacts of the Armenian community on the territory of the monastery and to start the exploration of the murals of the Armenian churches there and also to research the collection of old, former museum, the exposition of which was organised in the thirties by famous Armenian painter Sarkis Khachadourian.

The further negotiations with the parish council of the All Saviour's Monastery resulted in the formation of a new group of members of the Chair of the Armenian Art History and Theory who agreed to go to Isfahan and start the research of the Armenian artifacts there. It is noteworthy that the artistic legacy of the Armenians in Isfahan region was never explored by joint forces of Armenian art historians.

Thus parallel to the work in Romania, the trips to Iran started.

In October and beginning of November 2017, Dr. Yvet Tajarian, Dr. Davit Ghazaryan, and assistant Inesa Danielyan, lecturers of the Chair of the Armenian Art History and Theory, visited Iran. The visit of Dr. Y. Tajarian and I. Danielyan was founded by ANSEF (Armenian National Science and Education Fund) and that of Dr. D. Ghazaryan by Sirarpie Der Nersessian grant. They went to Teheran and later to Isfahan. In Tehran they examined the old manuscripts and different artefacts represented in the exposition of the "Artak Manukian" museum. Later they went to Isfahan with the intention to explore the old museum collection in the New Julfa quarter.

Dr. Y. Tajarian started to explore the paintings of the Iranian-Armenian artists of the 20th century which are preserved in the museum. Those are the donations of the authors of the paintings. Ghazarian here studied the scroll-shaped handwritten and old-printed amulets. He later introduced the results of his work in a communication delivered at the International Armenological conference dedicated to the 100th anniversary of the birth of academician Levon Khachikian (which took place in Mesrop Mashtots Matenadaran, Yerevan 28-30 June 2018). That work is already published with the title "The Collection of the Amulets in Scroll of the All Saviour Cathedral of New Julfa" in the proceedings of the communications.

Danielyan studied the Armenian illustrated manuscripts of the fourteenth century in the collection of the museum and made digitized photos of the miniatures of certain manuscripts of that period and also the decorated tombstones in Armenian old cemetery of

New Julfa; the results of her work were included in some articles that are still in press.

In 2018 the lecturers of the Chair of the Armenian Art History and Theory, including Chookaszian S., Danielyan, Tajarian and me, received the grant from State Committee of Science of RA for the exploration of the Armenian art treasures of Isfahan.

In 2018-19 the members of this group examined the materials concerning their future trips to Iran. Yvet Tajarian studied the literature on the manuscripts copied in New Julfa and also explored gorgeous illustrated Gospels and Bibles, presenting the art of the Armenian miniature school of New Julfa of the seventeenth century, and preserved in Yerevan Matenadaran collection. Danielyan meticulously studied the manuscripts of the All Saviour Monastery's catalogue and, based on the descriptions of those manuscripts, she compiled a separate list of illustrated manuscripts, sorting them by chronological order. Inesa Danielyan also carried out a description and a study of the manuscripts copied and illustrated inside New Julfa region in previous centuries. She also studied the colophons of 14-15th century manuscripts and singled out information on various historical events and people in them.

I myself travelled to Iran in July 2019 and visited Teheran where I have examined the old manuscripts and different artefacts at the "Artak Manukian" Armenian museum. During my stay I had the chance to visit the National Museum of Jewels, and to acquaintance with the works of the well-known Armenian-Iranian goldsmiths of the 19-20th centuries Tserun Masehian, Leo Avetian and those of earlier periods. In Teheran's Golestan palace, I explored the works of Klara Abgar (Abgarian), a well-known 20th-century Armenian-Iranian painter.

My main goal in Iran was the visit of the Isfahan and especially New Julfa where I started the research of illustrated Armenian manuscripts in the collection of the old and new museum of the All Saviour's Monastery of New Julfa (the museum collecting the material culture and artifacts of the Armenian community). I had the chance to examine also other artworks, i.e. medieval liturgical silverwork and textiles and paintings of 19-20th centuries, made by Sarkis Khachadourian and Armenian-Iranian painters such as Abraham Gurgonian, Smbat Ter-Kyureghian, Esayi Shahjianian, which are exposed in the same place and were never studied by the Armenian experts. My stay in Isfahan made possible the exploration of murals of All Saviour's Cathedral and the interior and exterior decoration of the Holy Godmother's church as well. Another point of interest became also the sculptured tombstones in the Armenian old cemetery (17th-20th centuries) of New Julfa. The series of papers which summarise the results of this trip are in the process of preparation.

The research of the Armenian artworks is in the process and hopefully will be continued in upcoming years. During coming years, possibly, there will be other trips of the lecturers of the Chair of the Ar-

menian Art History and Theory to Isfahan and the results of their work will be published in articles and books.²

Unfortunately, no systematic and consistent study to register the number of artworks kept in all countries has been made. The realisation of such projects will create new interests concerning the culture and history of Armenian communities. These research projects are dictated by actual necessity. It is necessary that the study and publications of the items will be accessible to the scholarly world and public.

Bibliography

- Chookaszian, L. (2013). "The Armenians in Romania as Seen Through Their Art". *International Conference on Romanian-Armenian Cultural Heritage = Conference Proceedings* (Bucharest, 29 October-2 November 2013). Bucharest: Romanian Ministry of Culture, 7-8.
- Chookaszian, L. (2014). "Armenian Book Illumination of Crimea and the Art of Miniaturist Grigor Sukiasants (14th century)". Dmitrieva, M.; Kovacs, B. (eds), *Die Kunst des Armenier im Östlichen Europa*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 190-7.
- Chookaszian, L. (2015a) [unpublished]. "Hagop Siruni and Exploration and Popularization of the Armenian Art in Romania". *International symposium dedicated to H.G. Siruni, The Romanian Academy and the Union of Armenians in Romania* (Bucharest, 15-16 October, 2015).
- Chookaszian, L. (2015b). "The Short Outline of Life and Art of Smbat Ter-kyureghian". "Antaí Cnndoc". *Hodvacneri žotovacu nvirvac Felix Ter-Martirosovin hišatakin* ("Genesis Forest". Collected Articles in Memory of Felix Ter-Martirosov). Yerevan: Yerevan State University, 532-51.
- Chookaszian, L. (2019). "Artworks as Witnesses of the Presence of the Armenians in Romania". *12th International Congress of South-East European Studies = Conference Proceedings* (Bucharest, 2-6 September 2019). Bucharest: [paper abstract] 185-6.
- Chookaszian, S. (2019). "The Richest Decorated Armenian Church – St. All Saviour Cathedral of New Julfa". *Series Byzantina*, 16, 67-73.
- Danielyan, I. (2017). "The Collection of Armenian illuminated Manuscripts in Isfahan and the Gospel of Kirakos of Tabriz (1330 A.D.)". *Series Byzantina*, 15, 31-47.
- Danielyan, I. (unpublished). "The Art of Momik, the Armenian Architect, Sculptor, Miniaturist and Scribe: Connections with Western and Eastern Arts". *International Conference IV. Forum Kunst des Mittelalters, Berlin und Brandenburg an der Havel - Verortung, Entgrenzung, Globalisierung = Conference Proceedings* (Berlin, 20-23 September 2017).
- Danielyan, I. (unpublished). "The Illustrated Manuscripts of Armenian Artist Mkhitar Anetsi (13th-14th centuries AD): Between Eastern and Western Arts". *International Conference 'Armenia, Byzantium and the Orient: Written Heritage from Manuscripts to the Internet, dedicated to the memory of*

² In July 2019 I visited Isfahan and explored the artworks of the old and new museums of New Julfa, churches' frescoes and the tombstones of the old Armenian cemetery.

- Karen N. Yuzbashian (1927-2009)' = *Conference Proceedings* (St. Petersburg, 25-26 September 2017).
- Ghazaryan, D. (2019). "The collection of the Amulets in scroll of the All Saviour Cathedral of New Julfa". *International Armenological Conference Dedicated to the 100th Anniversary of the Birth of Academician Levon Khachikian = Conference Proceedings* (Yerevan, 28-30 June 2018). Yerevan: Matenadaran, 460-7.
- Manukyan, S. (2013). "Gospel No. 9510 Donated to the Armenian Institute of Ancient Manuscripts (Matenadaran) by the Armenians of Romania". *International Conference on Romanian-Armenian Cultural Heritage = Proceedings Conference* (Bucharest, 29 October-2 November 2013). Bucharest: [paper abstract] 36-7.
- Manukyan, S. (2015). "Տրբաթկերա Րմինահայոց՝ մեյ" (Icons of Romanian Armenians). *Akademikos Levon Haxverdyani cndyan 90- anyakin nvirvac gitakan nstašrjan. Ntašrjani nyut'er* (Conference dedicated to 90th anniversary of Levon Hakhverdyan. Collected articles) = *Conference Proceedings* (Yerevan, 19 December 2014). Yerevan: Press of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, 33-45.
- Manukyan, S. (2018). "The 'Romanian-Armenians' Art of Icon Painting". *International Conference 'Hidden Treasures Unearthed: Armenian Arts and Culture of Eastern Europe'* = *Conference Proceedings* (Los Angeles, 16-18 November 2018). Los Angeles: UCLA.
- Manukyan, S. (2019a). "The Art of Icons of Romanian-Armenians". *12th International Congress of South-East European Studies = Conference Proceedings* (Bucharest, 2-6 September 2019). Bucharest: [paper abstract] 184.
- Manukyan, S. (2019b). "Matenadaranի Րմինահայերի nvirvac No. 9510 avetaranə" (Gospel No. 9510 Donated to Matenadaran of Yerevan by the Armenians of Romania). "Patmut'yun ew mšakuyt" handes ("History and Culture" Journal), 1, 119-30.
- Manukyan, S. (2020). "L'art des icones des arméniens de Roumanie". *Revue Des Études Sud-Est Européennes*, 58(1-4), 165-89.
- Sargsyan, L. (2015). "The Armenian Hymnal of the Academy Library of Bucharest (Preliminary Notes)". "Antaš Cndoc". *Hodvacneri žořovacu nvirvac Felix Ter-Martirosovin hišatakin* ("Genesis Forest". Collected Articles in Memory of Felix Ter-Martirosov). Yerevan: Yerevan State University, 457-84.
- Sargsyan, L. (2016). "Some Armenian Amulets in Scroll from the Romanian Collections (part 1)". *Revue des Études Sud-Est Européennes*, 54(1-4), 13-42.
- Sargsyan, L. (2017a). "Some Armenian Amulets from the Romanian Collections (part 2)". *Revue des Études Sud-Est Européennes*, 55(1-4), 203-23.
- Sargsyan, L. (2017b). "The Manuscript Heritage of an Armenian Intellectual from Gherla – Zacharia Gabrushian (A Source-Based Study)". *Series Byzantina*, 15, 167-90.
- Sargsyan, L. (2018a). "La mémoire des Arméniens de Transylvanie: Kristóf Szongott". Mutafian, C. (ed.), *La Saga des Arméniens à l'Ararat aux Carpates*. Paris: Le Belles Lettres, 300-2.
- Sargsyan, L. (2018b). "Un grand intellectuel arménien de Transylvanie: Zak'aria Gabrouchian". Mutafian, C. (ed.), *La Saga des Arméniens à l'Ararat aux Carpates*. Paris: Le Belles Lettres, 298-300.
- Smbatyan, N. (2013). "The Collection of Liturgical Crowns and Superhumeral in the Museum of Armenian Church in Bucharest". *International Conference on Romanian-Armenian Cultural Heritage = Conference Proceedings* (Bucharest, 29 October-2 November 2013). Bucharest: [paper abstract] 60.

- Smbatyan, N.; Vardanyan, M. (2014a). "Hay-řuminakan ařajin mijazgayin gitařotovə Buxarestum" (Armenian-Romanian First International Conference). *"Banber Erevani Hamalsarani" Hayagitut'yun* ("Bulletin of Yerevan University" Armenology), 1(142), 81-3.
- Smbatyan, N. (2014b). "Hay arvesti stetcagorcut'yunneri usumnasirut'yunə řuminiayum" (The Study of Armenian Artworks in Romania). *"Hayagitut'yana harc'er" handes* ("Armenological Issues" Journal), 2, 241-6.
- Smbatyan, N. (2015a). "Some Iconographical Aspects of the Late Medieval Armenian Art on the Examples of the Altar Curtains from the Museum of the Armenian Church in Bucharest". *New Europe College 'Black Sea Link' Program Yearbook 2014-2015*. Bucharest: New Europe College, 223-46.
- Smbatyan, N. (2015b). "Haykakan eketec'akan satavartneri ew vakasneri getarvestakan nkaragirə (Buxaresti haykakan eketec'u t'angarani nmuřneri orinakov)" (The Artistic Characteristics of Armenian Liturgical Mitras and Amtics (On the Examples of the Specimens from the Museum of Armenian Church in Bucharest)). *"Antař Cnndoc". Hodvacneri řotovacu nvirvac Felix Ter-Martirosovin hiřatakin* ("Genesis Forest". Collected Articles in Memory of Felix Ter-Martirosov). Yerevan: Yerevan State University, 499-513.
- Vardanyan, M. (2013). "Silver Objects in the Museum of Armenian Church in Bucharest". *International Conference on Romanian-Armenian Cultural Heritage = Conference Proceedings* (Bucharest, 29 October-2 November 2013). Bucharest: [paper abstract] 64.
- Vardanyan, M. (2015). "Haykakan eketec'akan skihneri ew Buxaresti hayoc' Srboc' Hreřtakapetač' eketec'u t'angarani arcate skihneri masin" (About Armenian Church Chalices and the Chalices of the Museum of Armenian St. Archangels' Church in Bucharest). *"Antař Cnndoc". Hodvacneri řotovacu nvirvac Felix Ter-Martirosovin hiřatakin* ("Genesis Forest". Collected Articles in Memory of Felix Ter-Martirosov). Yerevan: Yerevan State University, 485-98.
- Vardanyan, M. (2017). "The Collection of Silver Book Bindings of the Armenian Museum in Bucharest and Their Relationship to Eastern and Western Arts". *2nd International Conference 'Art of Armenian Diaspora' = Conference Proceedings* (Gdansk, 16-18 June 2016). *Series Byzantina*, 15, 81-96.
- Vardanyan, M. (2018). "The Armenian Hand Crosses in the Different Collections of the Armenian Diocese of Romania". *Revue Des Études Sud-Est Européennes*, 56, 1-4, 101-22.
- Vardanyan, M. (unpublished). "Liturgical Silver Items of Romanian Armenians". *International Conference 'Hidden Treasures Unearthed: Armenian Arts and Culture of Eastern Europe' = Conference Proceedings* (Los Angeles, 16-18 November 2018).
- Vardanyan, M. (2019). "Armenian Altar Crosses in Romanian-Armenian Church Tradition". *12th International Congress of South-East European Studies = Conference Proceedings* (Bucharest, 2-6 September 2019). Bucharest: [paper abstract] 4.
- Vardanyan, M. (2020). "Altar Crosses in Romanian-Armenian Church Tradition". *Revue Des Études Sud-Est Européennes*, 58(1-4), 191-217.
- Vardanyan, M. (forthcoming). "Monuments of Russian Jewelry Art in the Collection of the Armenian Museum Dudian in Bucharest (Romania)". *International Conference 'The Armenian Community and Armenian-Russian Connections: History and Modernity' = Conference Proceedings* (Moscow, 14-16 September 2016).

Armenia – Georgia – Islam

A Need to Break Taboos in the Study of Medieval Architecture

Patrick Donabédian

Aix Marseille Université, CNRS, LA3M, Aix-en-Provence, France

Abstract Two important spheres of the history of medieval architecture in the Anatolia-Armenia-South-Caucasian region remain insufficiently explored due to some kind of taboos that still hinder their study. This concerns the relationship between Armenia and Georgia on the one hand, and between Armenia and the Islamic art developed in today's Turkey and South Caucasus during the Seljuk and Mongol periods, on the other. Although its impartial study is essential for a good understanding of art history, the question of the relationship between these entities remains hampered by several prejudices, due mainly to nationalism and a lack of communication, particularly within the countries concerned. The Author believes in the path that some bold authors are beginning to clear, that of an unbiased approach, free of any national passion. He calls for a systematic and dispassionate development of comparative studies in all appropriate aspects of these three arts. The time has come to break taboos.

Keywords History of art. Medieval architecture. Armenian-Georgian architectural relationship. Seljuk and Ilkhanid architecture. Armenian-Islamic 'syncretism'.

Summary 1 Introduction. – 2 Armenia – Georgia. – 2.1 The Early Christian Period (4th-6th Century). Longitudinal Structures. – 2.2 The Birth of Domed Structures, Both Centred and Longitudinal (Late 6th-7th Century). – 2.3 The Golden Age of the 7th Century. – 2.4 The Post-Arab Period (9th-11th Century). – 2.5 The Period of Queen Tamar and of the Mongol Yoke (Late 12th-First Half of 14th Century). – 3 Armenia – Islam. – 3.1 After the Caliphate (9th-11th Centuries) 11; 3.2 Under Seljuk Rule, Georgian Suzerainty and Mongol Domination (12th-14th Centuries). – 3.3 The 17th-Century "Renaissance". – 4 Conclusion: Let the Vast Lands Left Fallow Be Cultivated.



Edizioni
Ca' Foscari

Eurasiatica 16

e-ISSN 2610-9433 | ISSN 2610-8879

ISBN [ebook] 978-88-6969-469-1 | ISBN [print] 978-88-6969-495-0

Peer review | Open access

Submitted 2020-07-01 | Accepted 2020-08-26 | Published 2020-12-21

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-469-1/005

1 Introduction

The purpose of this article is to present some general observations on two important issues concerning the study of medieval art and architecture in the Anatolian-Armenian-South-Caucasian region: the relationship between Armenia and Georgia, and between Armenia and the Islamic world, two areas of study whose normal development is hindered by some kind of taboos. Even if an increasing number of conscientious and bold scholars (working mainly outside the region) have already overcome them, these prejudices remain widespread in the societies and in their elites, as well as in a part of the national academic circles, and continue to obstruct research.

By raising these issues, this article aims to contribute to an unbiased approach, free of any national passion and prejudices. It calls for systematic, rigorous and dispassionate comparative surveys in all areas where parallels can be drawn. The Author believes that such an approach will allow a fruitful study of a rich heritage that must be considered, without ignoring the specificity of each of its components, as the shared property of the entire region.

2 Armenia – Georgia

A first group of taboos concerns the relationship between Armenia and Georgia,¹ and is based, from both sides, on nationalistic prejudices, a false national pride, according to which all that is ours is better, older, more authentic, and is the origin of the creations of the other.²

On the contrary, as neighbours Armenia and Georgia have an old, deep relationship, based on a largely common heritage and historical fate, a shared tradition of stone construction, and sculpted decoration, which translates into a mainly common aesthetic language, particularly visible in the architectural silhouette, proper in general

1 Caucasian Albania, also concerned by this problem, is left aside in this article because of the specificity of its position, near the two neighbouring Christian cultures, because of the complexity of the questions it poses, and because of the limited number of preserved monuments. A recent synthesis on the early Christian churches in this part of the South-Caucasian ensemble can be consulted in Plontke-Lüning 2016, based on the same author's book of 2007.

2 The 20th century in Transcaucasia was punctuated by intense historical-cultural controversies, among which art historians remember notably the publication of the Georgian academician Giorgi Čubinašvili's polemical book on Armenian architecture (1967), followed by the Armenian Academy's response (Arakeljan, Arutjunjan, Mnacakanjan 1969). Many similar controversies (on the church of Ateni, on the Chalcedonian Armenians...) continue nowadays. One of the last of such disputes concerned the work of Giorgi Gagošidze and Natia Čantladze (2009), to which Samvel Karapetyan (2013) responded with a detailed review.

to 'South-Caucasian' (or Sub-Caucasian) churches and monasteries. Having already published an attempt of overall comparison between the two architectures, the Author will limit himself to brief remarks.³

2.1 The Early Christian Period (4th-6th Century). Longitudinal Structures

In the early Christian period, both architectures had roughly a common development, with the same architectural compositions and the same decorative solutions.⁴ The longitudinal single-nave and three-nave compositions were similar, but some features were specific. For example, Iberia (central and eastern Georgia in the late Antique period) created an original type of three-hall basilica, or triple basilica, and began to show a trait that should remain constant: a stronger interest towards sculpted decoration. Iberia was paying more attention to openings in the south façade than Armenia. But overall, it was the same architectural language.

2.2 The Birth of Domed Structures, Both Centred and Longitudinal (Late 6th-7th Century)

In Armenia, the basis of sacred architecture with centred compositions crowned with a dome was laid perhaps at the very beginning of Christianity, the 4th century, but more probably at the end of the 5th century in St. Echmiadzin and Tekor. Iberia too probably has very old evidences of cupola on centred compositions, for example at St. Nino chapel of Samtavro, founded perhaps in the 4th century. However, it is only from the end of the 6th century, in both countries, that began the absolute reign of cupola (Donabédian 2012a, 223-9). A great diversity of compositions developed in both countries. A series of important types is attested in Armenia, like the Echmiadzin-Bagaran one and its development in the Mastara group, or the composition called 'domed hall' (*Kuppel Halle/Salle à coupole*) [fig. 1], which are unknown in Iberia at the time.

On the contrary, the Avan-Jvari group is common to both countries and was created simultaneously at the end of the 6th century.⁵

³ Several considerations set out in the first part of this article (§ 2) have been presented, with a detailed bibliography and an abundant collection of illustrations, in a two-part essay: Donabédian 2012a; 2016.

⁴ A synthetic comparison of Armenian and Iberian architectures in the late antique period is proposed in Donabédian 2012a, 215-22.

⁵ Many studies have been devoted to this group. For a synthesis with a detailed bibliography, see Donabédian 2008, 79-87, 163-84. More recent publications include:

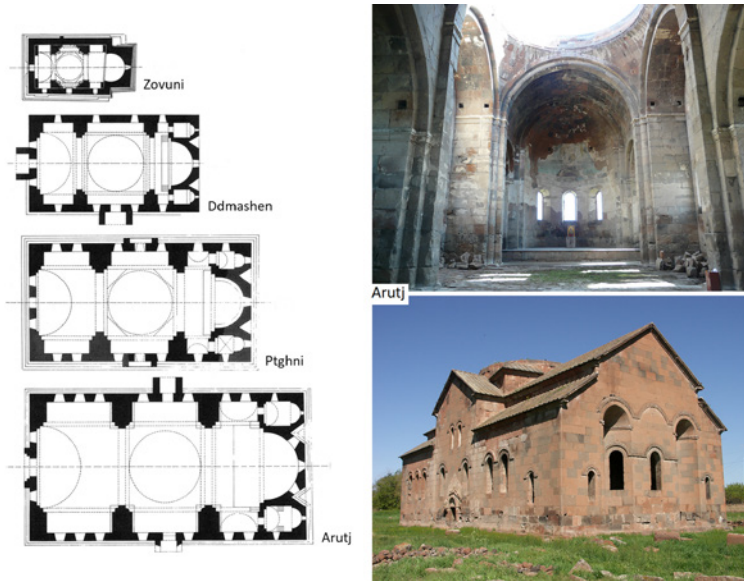


Figure 1 Armenian domed halls (*Kuppel halle* / *Salle à coupole*) of 7th c. Plans after Cuneo 1988, 726. Arutj church. © Author

Within this group, along with an obvious kinship, the differences are rich in lessons. In Armenia, the internal radiant composition is strictly inscribed in a parallelepiped. Dihedral (triangular) niches cut into the perimeter suggest the inner articulation. On the contrary, in Iberia the outline is much more cut out, and the external mass is more ‘transparent’. Jvari (late 6th-first decades of 7th century) gives the best example of this Iberian version. The conchs that mark the cruciform volume are clearly expressed. Besides, by its position on a high hill dominating the whole region, the Church of Jvari is characteristic of a frequent choice in Iberia, almost absent in Armenia.⁶ In Iberia the sanctuary completes and crowns the nature, while in Armenia, it integrates with the nature. Moreover, in Jvari a figurative sculpture of exceptional quality and marked presence animates the façades. Although it bears the signature of the Armenian architect Thodosak, the church of Ateni reproduces faithfully, but a little more clumsily (partly due to later restorations), the major monument of Iberia at the time, Jvari.

Plontke-Lüning 2007, 313-29; Kazarjan 2012; in the latter, several passages from the first three volumes concern these monuments.

⁶ On the position, often on heights, of the sanctuaries in Georgia, see: Alpago Novello 1980, 251.

2.3 The Golden Age of the 7th Century

Standing next to a large group of hexaconch and octoconch buildings in both countries, one of the summits of Armenian 7th century Golden Age (Donabédian 2008), the cathedral of Zvartnots, presents a daring composition, in which a tetraconch is inscribed in an annular ambulatory.⁷ This model will be repeated in several important churches of the South-Caucasian region from the second half of the 7th to the 11th century (Mnacakanjan 1971). Zvartnots distinguished itself also by an abundant and refined, very innovative carved decoration. Among its characteristic features are the ‘Ionic-Armenian’ basket capitals, the cornice adorned with interlace, and especially the blind arcade on blind colonnade. Starting from Zvartnots, this arcade covers the conchs and drums of many Armenian churches of the second half of the 7th century. In Iberia, it remains unknown, except for an original echo in Tsromi. It will spread widely in this country a little later.

In addition to the central and radiating compositions, the Golden Age produced a series of inscribed cross churches with a dome on four free supports, a plan inherited from Tekor [fig. 2]. In Iberia, the sole representative is Tsromi, a monument of great interest for its combination of archaisms and innovations, as well as for its great kinship with the contemporary churches of Armenia (Donabédian 2012a, 236-7).

Another innovation of the Golden Age in Armenia is the ‘domed hall’, a church of an elongated type in which the supports of the cupola are attached to the main, lateral walls. It will have a feeble echo in Medieval Georgia (Gengiuri 2005), and a very wide development in Armenia, through the so-called *croix inscrite cloisonnée* (partitioned inscribed crosses) (Cuneo 1988, 2: 726-9). On the contrary, the composition called by convention ‘three-conch (triconch) basilica’, with a dome on four free standing supports, and with three protruding conchs, represented in 7th century Armenia by the cathedrals of Dvin and Thalin [fig. 3], will serve later as a model for many major buildings of Tayk/Tao and of Medieval Georgia (perhaps also for several Byzantine churches – Alpagò Novello, Berizè, Lafontaine 1980, 248, 259).

The schism that occurred between the two Churches around 608 sanctioned an already long-standing divergence but did not yet lead, at least in the course of the 7th century, to a significant rupture in the cultural field. Although poorly preserved, the fragments and traces of murals visible in many monuments attest that in the 7th century, this

⁷ Among the numerous publications on this monument, a recent detailed study can be mentioned: Maranci 2015, 113-99. The same author dedicated a synthetic article to it, with a selective bibliography: Maranci 2016.

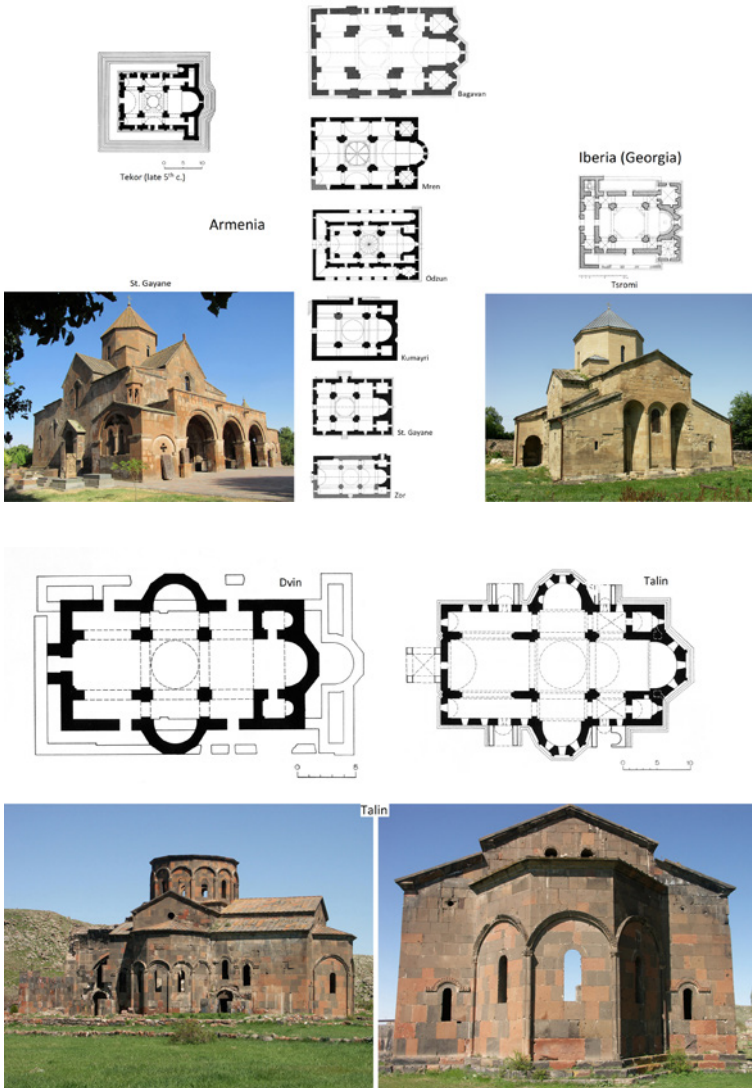


Figure 2 Inscribed cross with a dome on four free standing supports (sometimes called 'domed basilica'). Tekor (Armenia, late 5th c.), Armenian churches of 7th c., and the Georgian church of Tsromi (7th c.). Plans after Cuneo 1988, 730, and, for Tsromi, after Mepisachvili, Tsintsadze 1978, 90. © Author

Figure 3 'Triconch basilicas' of Dvin and Talin (Armenia, 7th c.), with a dome on four free standing supports, and three protruding conchs. Plans after Hasratian 2000, 159-60. © Author

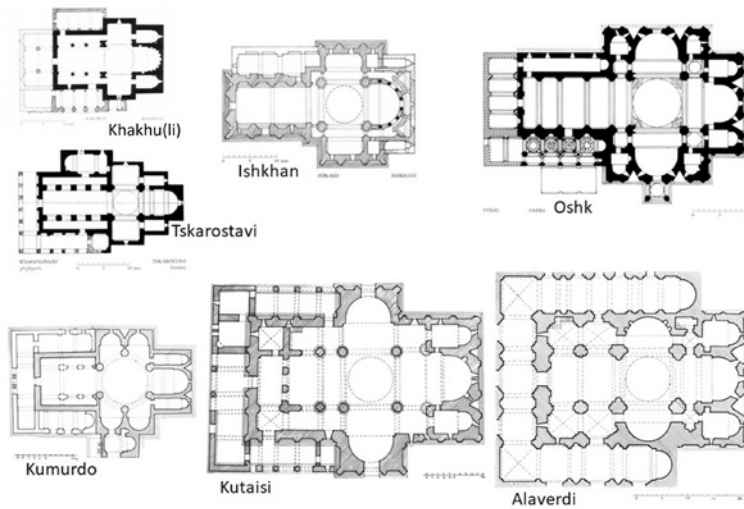


Figure 4 Churches and cathedrals of Tayk/Tao and of Georgia (10th-11th c.). Combination of monoconch or triconch free cross, and of 'domed basilica'. Plans after Mepisachvili, Tsintsadze 1978, 129, 142, 146, 148, and Giviashvili, Koplatadze 2004, 30, 34, 35

field of art was widely represented in Armenia,⁸ as well as in Iberia.

Thanks to its high conceptual, technical and decorative fecundity, the 7th century Golden Age, in which Armenian creation predominated, endowed the two Christian cultures of the South Caucasus with a well-established architectural language, and with a strong identity, in the main common to both, which they will retain until the modern period.

2.4 The Post-Arab Period (9th-11th Century)

From the end of the Arab domination, in both countries started a new, impetuous development of architecture. This process began earlier in Georgia, perhaps as early as the 8th century, and later in Armenia, not before the second half of the 9th century. It revealed a bifurcation of the tracks. Two national schools were then emerging. In both countries, the role of the provinces (Syunik, Vaspurakan, Shirak; Karthli, Kakheti) was increasing, with very original composi-

⁸ For a recent comprehensive publication on Armenian mural painting of the 5th-7th centuries see: Kotandžyan 2017; see also Zarian, Lamoureux 2019. The collection edited by Matevosyan 2019 is more about medieval and late painting.

tions (for example the innovative structures of Gurjaani and Vachnadziani – Donabédian 2012a, 247-8). Among them, the province of Tayk/Tao, straddling the western end of both countries and the eastern end of Byzantium, is particularly important: this very fertile area of architectural creation provided models for both schools, especially for that of Georgia (Donabédian 2012a, 248-56). Tao ‘exported’ to Georgia, for example, the Dvin-Thalin principle of domed cathedral on a three-conch cross with an elongated western arm [fig. 4], a type of small cupola on porches, with radiant ribs, a type of blind arcade which follows in its vertical development the slopes of gable façades, or the effect created by the gap between the projecting surface of the façade above the blind arcade, and that recessed under the arcade, as well as the motive of hanging palmette with concentric veins. It is revealing that a device created in Tayk/Tao is present exclusively on the three main cathedrals of the region: the blind arcade on a colonnade made of one single half-column, first in Oshk, then in Ani and Kutaisi. Curiously, the umbrella-shaped dome, created almost simultaneously in Klarjeti and in Armenia (probably early 10th century), gained a huge favour in Armenia (and keeps it until our days), but remained very rare in Georgia (Donabédian 2018-19, 215-31).

During the post-Arab period (9th-11th centuries), in Armenia, plans tended to a normalization around the model of the partitioned inscribed cross with angular chapels (Donabédian 2012a, 242-3). This new version of the ‘domed hall’, more compact, proved to be more resistant to earthquakes. In Georgia, on the other hand, the byzantine type of the inscribed cross with a dome on two western free-standing supports began to spread [fig. 5], along with several other compositions.

The period is marked by the first development of monastic architecture in both countries. In Georgia the place given to sculpted decoration increased, leading at the end of the 10th – the beginning of the 11th century, to a kind of “Baroque style” (Donabédian 2012a, 259-63).⁹ The slender, picturesque and festive image of the Georgian churches is very distinct from that of the Armenian churches, squatter, more ascetic (Alpago Novello et al. 1980, 249) and more soberly animated by the vertical lines of the blind arcade and the angular vivacity of the umbrella dome. The rich palatine church of Aghtamar is an exception, outside the general trend of Armenian architecture. At the time, murals were ubiquitous in Georgia. In Armenia, on the contrary, they were the subject of a contrasting attitude according to the regions and their dogmatic-political position vis-à-vis Chalcedonism and Constantinopolitan power: in the central and northeastern

⁹ A thorough study on Georgian medieval figurative sculpture can be found in Aladašvili 1977.

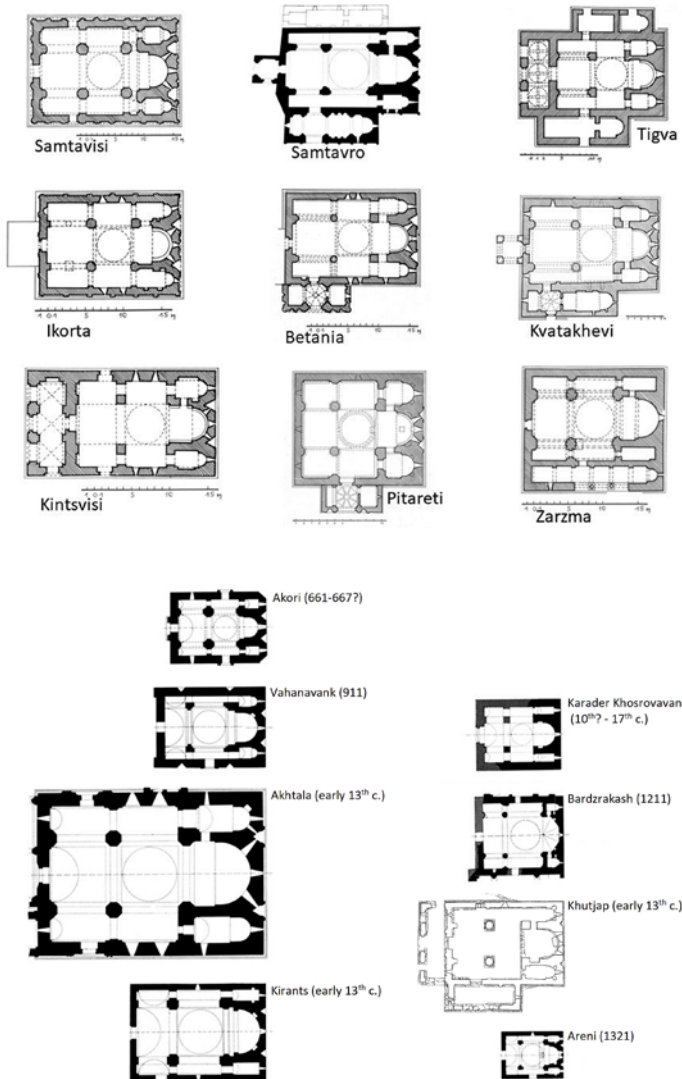


Figure 5 Inscribed cross with a dome on two free standing western supports. Georgia (11th-14th c.). Plans after Mepisachvili and Tsintsadze 1978, 158, 162, 174-5, 178, 193-4, 198, 206

Figure 6 Inscribed cross with a dome on two free standing western supports. Armenia (7th[?]-14th c.). Plans after Cuneo 1988, 731 and, for Khutjap, after Shakhkryan 1986, 135

provinces, without being banned, mural painting was often avoided, while it was maintained in the south, southeast and outlying areas (Thierry, Donabédian 1987, 125-6).

At this period was created in Georgia, on the east façade of Samtavisi (1030), an original sculpted composition [fig. 7]: a body of moldings comprising a pair of rhombs, the rectangular frame of the central window, and a large cross on a tall shaft, on top of the façade (Donabédian 2012a, 266-7). This impressive composition spread throughout Georgian churches of the 12th-13th centuries, and found a certain echo in 13th-century Armenia (see below).

2.5 The Period of Queen Tamar and of the Mongol Yoke (Late 12th-First Half of 14th Century)

During the period of Queen Tamar and of the Mongol yoke, the two schools continued their own path, with many features in common. Monasteries amplified their development. In Armenia, a characteristic type of monastic building, the *gavit/zhamatun*, a kind of narthex, imposed its constant presence before the western façade of the main church, while in Georgia more reduced forms were used, like porches or galleries on the west and south façades of the church (Donabédian 2016, 38-48, 105-14).

This time, Georgian solutions served as models, both in architecture and in sculpted decoration, and were taken up and reinterpreted by the Armenian builders. While the main Armenian architectural type remained the compact version of the *kuppelhalle*, on the contrary, in the northeastern provinces of the country, several Chalcedonian communities adopted for their churches formulas borrowed from Georgia.

Among these new features, the architectural type of a large and high single nave, with a barrel vault reinforced by two or three transverse arches resting on engaged pillars, which was common in Georgia since the previous period, appeared in northern Armenia. The apse, very wide, usually without side sacristies, is in direct, or almost direct continuation of the side walls. Since the end of the 12th century, in Armenia, this kind of enlarged and high nave was used for some churches which are Chalcedonian or linked with Georgia (Donabédian 2016, 60-70). In each of them, traits of the two traditions are present, but variously combined, in different proportions.

The so-called 'Georgian church' of Ani bore a Georgian inscription, engraved in 1218; it served an Orthodox parish, but it was the least characteristic of the group, the narrowest. On the internal face of the well-cut stone walls, there are no traces of paintings, except short captions painted in Georgian near two reliefs. The single apsidal window conformed to the Armenian tradition.



Figure 7 The Samtavisi composition of the eastern façade (1030), reproduced in Georgia (12th-13th c.), and in Armenia (early 13th c.). © Author, except for Gudarekhi: J.-C. and Ch. Hotellier

The Thezharuyk church, near Meghradzor village, is typologically more representative of this group. It had a large Georgian inscription probably of the late 12th century. It is a large and high three bays nave. Against the Armenian norms, there is no apse elevation (*bem*), but according to them, there is only one window in the apse. Inside, the covering stones, well cut, do not bear any trace of painting. The carved decoration combines elements of both traditions. In front of the south door, the porch recalls a Georgian one.

The single-nave church of Sedvi presents three windows in the apse, and does not have, inside, the elevation of apse, two traits which are more reminiscent of Georgian practices. But the carved decoration, very modest, resorts to Armenian formulas. The church was probably the centre of a monastery and yet, against Armenian modes, it is deprived of *gavit*; its southern door is preceded by a small tetrapod porch, of a Georgian type.

The most 'Georgian' single-nave of this group is at Kobayr monastery. As Kirakos Gandzaketsi reports, in 1261 Shahənsah, son of prince Zakare, died and 'was buried in Kobayr, which his wife had taken from the Armenians'. Kobayr single-nave church was broad and high. Three windows, a Chalcedonian mark, are opened in the apse. Two high niches are cut out inside the apse, as in several Georgian single naves. The carved inscriptions are in Georgian, the paintings in the apse are accompanied by texts in Georgian, and sculpted deco-



Figure 8 Cross on top of the façade. A Georgian formula adopted on Armenian churches of 13th c.
 © Author, except for Gandzasar: © H.H. Khatcherian

Figure 9 Cross on top of the façade (other than eastern). Georgia (and Khutjap in Armenia) (late 12th-13th c.).
 © Author, except for Khutjap: © Z. Sargsyan

ration draws from the Georgian repertoire, with however a restraint adapted to the Armenian environment.

The second type of the 13th century, probably linked to Georgia, is the inscribed cross with a dome on two free standing western supports [fig. 6]. Well known in Georgia, this type was very rare in Armenia before this time. From the beginning of the 13th century, it was used in the North of the country, in a small group of monuments, many of which had a relationship with Georgia (Donabédian 2016, 70-86).

The most famous is the church of Pəghəndzahank or Akhtala monastery. Kirakos Gandzaketsi tells us that when ‘Zakare’s brother Ivane died, he was buried in Pəghəndzahank, in the church he had built himself, having taken it from the Armenians, and where he had established a Georgian monastery’. In the same time, the monk Simeon attests that Pəghəndzahank, home of Orthodox thought and culture, was simultaneously an Armenian and Armenophone centre.

By its typology, its architectural features, the octagonal shape of the two west columns, the three windows in the apse, and by its decoration, the large church of Akhtala is in keeping with Georgian standards. The eastern façade repeats the sculpted formula of Samtavisi-Ikorta. The other three façades adopt, on their upper half, the most widespread formula in Georgia: the high cross standing between two windows. However, the portals combine both traditions. The south one reproduces the usual Georgian type, whereas the west and north portals follow the Armenian models. A certain restraint in the carved decoration fits with the Armenian milieu.

The church of Khutjap, in the north of Armenia, in all regards conforms to the Georgian standards: typology, proportions, twelve windows in the drum, three windows in the apse, no altar elevation, the octagonal form of western supports, traces of plaster on interior walls, forms and motifs of the exterior decoration, porch to the west and gallery to the south.

The monastic church of Kirants is, along with Berdavank and Sərvegh, one of the rare brick monuments of northeastern Armenia. It is related to Qintsvisi and Timotesubani in Georgia by its material and plan composition, its slender proportions, the paintings that adorned its internal walls, and its Iranian-Turkish affinities. The general image of the ‘agglomeration’ of elements adjoined to Kirants church is close to that of Qintsvisi. On the other hand, the portals of Kirants are of the Armenian type. This group of five brick-built monastic churches - three of them in Armenia, two in Georgia - deserves a special attention: it seems to constitute an enigmatic transnational phenomenon, including an Islamizing component.

Several decorative compositions of 13th-century Armenia are inspired by Georgian models (Donabédian 2016, 87-94). Most emblematic is the large composition of the eastern façade of Samtavisi (1030), reproduced in 1172 in Ikorta, and on several Georgian churches of

the 13th century, which adorns in Armenia two monuments of the early 13th century: Akhtala and Hovhannavank; in the latter, which did not belong to a Chalcedonian community, it is treated much more soberly [fig. 7].

Beside Orthodox monasteries, borrowings from the Georgian decorative repertoire took place in the non-Chalcedonian Armenian space too. For example, the metamorphoses of the blind arcade, combined with a large cross on the centre and on top of the façade, very frequent on 13th-century Armenian churches [fig. 8], are probably an echo of the compositions spread on Georgian façades since the 12th century [fig. 9]. The scallops (festoons) sculpted on top of the Armenian external, dihedral niches of the 13th century also have probably a Georgian origin.

These borrowings reveal an attitude of openness, of permeability to foreign forms, characteristic of the Armenian art of this period, including ‘Islamizing’ forms. All these questions, very important for a right understanding of the history of Armenian and Georgian arts, must be studied dispassionately, without any nationalistic pressure.

3 Armenia – Islam

The second taboo in the history of medieval architecture in the ‘Asia minor – Armenia – South Caucasus’ region concerns one of its important chapters, which remains little studied, notably inside the countries: the relationship between Armenia and its Muslim neighbours. During the period of Seljuk (12th-13th centuries) and Mongol (*Ilkhanid*) (13th-14th centuries) rules, this relationship was made of numerous exchanges and interactions which resulted in a close kinship. But few researchers are willing to recognise it and make it a subject of study.

Here too nationalism is at work. Its impact is aggravated by the very heavy legacy of genocide, and its official denial, including obliteration of the Armenian past of ‘Eastern Anatolia’. The political, ideological and practical factors rightly highlighted by Patricia Blessing and Rachel Goshgarian – the strengthening of an exclusive national identity, the closure of the Turkish-Armenian border, the estrangement of the countries from one another, the ‘ghettoisation’ of the fields, the linguistic barrier of publications – also have a negative influence (Blessing 2016, 54-5, 58; Blessing, Goshgarian 2017, 3). As Islamic monuments located in Nakhichevan, Arran and Shirvan (nowadays Azerbaijan) that bear witness to artistic interactions are also concerned, the Nagorno-Karabakh conflict must obviously be added to these negative factors. Fortunately, recent works by scholars like Oya Pancaroglu, Birgül Acıkyıldız, Gülru Necipoğlu, Rachel Goshgarian, Armen Kazaryan/Ghazaryan..., have initiated a radically dif-

ferent, objective and open trend.¹⁰

The question also reveals interesting aspects when comparing Armenian and Georgian architectures. Here we observe a clear difference between them regarding their attitude towards the formulas used by the Islamic environment. Georgia bases its architectural development mainly on its own heritage, remaining almost impervious to external contributions, whereas Armenia opens widely to exchanges with the Muslims, creating a new phenomenon: a kind of Armenian-Islamic ‘syncretism’ (Donabédian 2016, 94-104). It is important to note that this openness is not only about relations between Armenians and their Muslim neighbourhood. Indeed, the Armenian art of the time, including miniature in Cilicia, also incorporates Byzantine, Western European and even Far Eastern contributions.

3.1 After the Caliphate (9th-11th Centuries)

Armenia was occupied by the Arabs from the 7th to 9th century. Still quite light in the second half of the 7th century, Arab domination became very heavy in the 8th and 9th centuries and interrupted the development of Armenian early Christian architecture. Destructions, repressions against the local nobility, and settlement of Arab tribes and emirates on Armenian soil marked this period, during which almost no Armenian construction was made. Nevertheless, the Arab domination also meant development of the economy thanks to the international network of the caliphate, and stimulation of the local productions, in particular textiles. At the end of this period, important changes took place, which result, in part, from integration into the caliphate.¹¹

a) The definitive break with the Byzantine Church and the reaffirmed rejection by the Armenian Church of the dogma of Chalcedon on the two natures of Christ, which occurred in the 8th century, are reflected, in architecture, in the spread of compact structures where space is perfectly united under the dome, and in a certain reluctance, at least in the central-northeastern regions of the country, towards painted decoration in the Armenian churches.

¹⁰ Among relatively recent studies by these authors, some are particularly relevant for our subject: Ghazarian, Ousterhout 2001; Kazarjan 2004; Pancaroğlu 2009, 2013; Açıkıldız 2009; Necipoğlu 2012; Goshgarian 2013 (in particular her chapter “Erzincan and Muslim-Christian Cultural Exchange”, 239-46); Blessing, Goshgarian 2017. Earlier already some authors in Armenia had led the way, not only by emphasising – without much merit – the Armenian contribution to the works created for Muslim sponsors, but also by acknowledging “the interaction of the types and methods of construction between local Christian and Muslim architectures” (Muradjan 1984, 152-3, citing studies from the twenties).

¹¹ On the situation of Armenia during the Arab occupation, relatively succinct presentations, accompanied by detailed bibliographies, can be found in Dédéyan 2007, 214-41; Dadoyan 2011-14, 1: 43-112; Mahé, Mahé 2012, 105-25.



Figures 10a-b 10a: Monastery of Tsakhats-Kar, funerary chapel. Two khachkars (1041).
 10b: Monastery of Haghbat. King Smbat Bagratuni (977-989); Ani. King Gagik Bagratuni (990-1020).
 © Author, except for Gagik's statue: Archives of the Museum of History of Armenia

b) This dogmatic choice was also reflected, after the Arab occupation, by the creation of a new type of stela, the *khachkar*, or cross-stone, an emblem of Armenian spirituality and Christology.¹² From the 9th century onward, Armenia was covered with thousands of *khachkars* on which the cross is always sculpted as a tree of life, and never as the instrument of the human sufferings of Christ. Over time, the edges of these stelae were covered with a wide band adorned with interlaces where, while expressing the hope of eternal life, a kinship bond was established with the world of Islam. These interlaces became denser and tended to cover the entire available surface. At the beginning of the 11th century, a new motif appeared under the foot of the cross: two flared palmettes, placed horizontally [fig. 10a], to which an Arab origin can be attributed.¹³

c) From the 9th century onward, an innovation in Armenian onomastics was the use of Arabic names among Armenian princes. In the 10th-11th centuries, while Armenia was in principle no longer dependent on the caliphate, the Armenian kings, perhaps to better assert their authority, continued to proudly wear the caftan and turban that the caliph traditionally used to offer them for their investiture, as shown in the sculptures of Smbat and Gagik Bagratuni in Haghbat and Ani [fig. 10b]. In the Gospel of King Gagik of Kars, on the portrait

¹² For a thorough study on *khachkars* see Petrosyan 2008.

¹³ Jean-Michel Thierry writes about the motif that he calls the 'abbasid palmette': "de gros bouquets végétaux dont l'origine abbasside ne semble pas faire de doute" (Thierry, Donabédian 1987, 168).

of the royal family, the king, his wife and daughter, seating cross-legged, wear coats with rich animal motifs and *tiraz* decorated with Cufic letters on the sleeves (Der Nersessian 1977, 103, 109-10; Maranci 2018, 88-9). Thus names, attitudes and fabrics illustrate the depth of marks left by two centuries of Arab domination.

d) The presence and role of Armenian viziers at the court of the Egyptian Fatimid rulers (from 1074 to 1163), accompanied by tens of thousands of their compatriots, must be also mentioned as an important moment in these close contacts between Armenians and the world of Islam, after the Arab occupation of Armenia (Dadoyan 2011-14, 2: 65-143). The construction of the first stone ramparts of Cairo, and in particular of the main gates of the city, is attributed to Armenian architects from Edessa, invited to Egypt by the first of these viziers, Badr al-Jamali (1074-1094) (Creswell 1952, 1: 165; Irwin 1997, 218; Dadoyan 2013, 124-6). It should be noted that these towers seem to give the first example (c. 1087) of adapting *muqarnas* to stone (see below), a very early dating, as this form is not attested in Armenia before the end of 12th century, which did not prevent Creswell from attributing them to Armenian builders.

3.2 Under Seljuk Rule, Georgian Suzerainty and Mongol Domination (12th-14th Centuries)

Annexed by Byzantium between the end of the 10th and the first half of the 11th century, Armenia was not able to resist the Turkish invasion: the capital Ani was taken in 1064. Armenia passed almost entirely under the Seljuk domination. After the shock of the invasion, the Seljuk Turks settled down and created their new culture by integrating the contributions of the cultures to which they imposed their power: naturally, those of the Muslim Persians and Arabs, but also, especially in Asia Minor, those of the Christian natives, Greeks, Armenians, Georgians... In Armenian cities, life was resuming, especially in Ani. In the Turkish states, a brilliant culture was developing, in particular, a great architecture.

To the north of Armenia, Georgia reached its zenith during Queen Tamar's reign (1184-1213). Under her leadership, the Zakare and Ivane brothers, of the Armenian Zakarian dynasty (Mkhargrdzeli in Georgian), at the head of Armenian-Georgian troops, liberated the former Armenian kingdom. In 1199 Ani was retaken. Formally a vassal of Georgia, 'Zakarid' Armenia experienced a brilliant cultural and artistic bloom in the early 13th century. But this prosperous period was interrupted in the 1230s, when the Mongols invaded the region. Once the first shock passed, northeastern Armenia, although subject to a very heavy Mongol tax and military pressure, managed to maintain a certain autonomy until the mid-14th century. Under the Mon-

gols, major international trade routes, part of the ‘Silk Road’, crossed Armenia and benefited the Armenian cities, including Ani. But the Mongol anarchy of the second half of the 14th century and the invasion of Tamerlane at the end of the 14th century put an end to this last bloom in the Armenian Middle Ages.¹⁴

3.2.1 Adoption/Adaptation of Local Know-How

It is natural that the Turkish newcomers, few in the beginning,¹⁵ once settled and having assimilated the Arab-Persian legacy of Islam, should turn, especially in Anatolia, to the native craftsmen because the latter had valuable experience of the region’s mainly volcanic lapidary materials, an in-depth knowledge of earthquake-resistant devices (Donabédian 2012b), and a precious architectural and decorative know-how (McClary 2017, 31-4).

Indeed, “despite a dearth of names and masons’ marks pertaining to Armenian craftsmen” (McClary 2017, 31), the inscriptions engraved on a few Seljuk and *Ilkhanid* buildings of Anatolia seem to indicate an Armenian origin, hypothetical for some architects, and certain for two of them. Particularly important is a group of builders from Khlat (in Armenian), Khilāt (in Arabic), Ahlat (in Turkish), an Armenian city and a port on the northwestern shore of lake Van, whose population was in part Islamized.¹⁶ These architects had Muslim names, but could very well have a Christian origin. They played a major role in the creation of certain key devices at the end of the 12th century.

¹⁴ Here again, synthetic essays on Armenia’s fate during these troubled periods, with comprehensive bibliography, may be found in Dédéyan 2007, 327-36; Mahé, Mahé 2012, 209-47.

¹⁵ According to Rustam Shukurov, “in the 12th-13th centuries, the number of Muslim newcomers (Turkmens, Persians, Arabs) was hardly more than ten percent of the Anatolian population” (Shukurov 2004, 757-8; see also Eastmond 2015, 185, referring to William of Rubruck, mid-13th century). In eastern Asia Minor, the overwhelming majority of the population remaining Armenian, this reality was reflected in the name of Turkish state formations: if the Danishmendid and Seljuk princes, further west, proclaimed themselves kings or sultans of Rum (= of Romania), those of Erzurum and Amid called themselves kings of Rum and Armenia (Shukurov 2004, 720-1). As for the rulers of Khlat/Ahlat, they bore outright the title of king of Armenians (next note).

¹⁶ On Khlat, its mixed population and trilingual culture (Arabic, Armenian and Persian), see Pancaroğlu 2009, 185; 2013, 54. A detailed article is devoted to Khlat in Hakobyan, Melik-Baxşyan, Barselyan 1988, 737-8. Note that the local Turkmen rulers, in the 12th-early 13th century, called themselves ‘Shah-i Armen’ (King of Armenians). See further about Khlat’s medieval Muslim cemetery and the very close links between its *stelae* and *khachkars*.

- Tutbeg bin Bahram,¹⁷ builder of the Alay Han caravanserai near Aksaray¹⁸ (c. 1192) and of the Sitte Melik *türbe* of Divriği (1196), a pioneer in the creation of stone portals adorned with *muqarnas* in Seljuk architecture;¹⁹
- Ebu'n-Nema bin Mufaddal, builder of the Mama Hatun *türbe*²⁰ at Tercan, c. 1200;
- Khurramshah ibn Mughith, author of the Great Mosque-Hospital of Divriği (1229).²¹

Two names have been considered Armenian by many authors:

- Kalus²² or Keluk,²³ son of Abdallah, builder of Konya's Ince Minareli *medrese* (1258), and of two mosques of the same city, could correspond to the Armenian name Kalust/Galust;
- Kaloyan/Kaluyan al-Kunawi (from Konya), a name which might be both Greek²⁴ and Armenian,²⁵ is mentioned on the Sivas Gök *medrese* (1271) and on two monuments at Ilgin.

Two other names are clearly Armenian:

- Ashot, mentioned as the builder of the caravanserai at Zor/Kervansaray (13th century);²⁶

17 Bahram-Persian name widespread among the Armenians since the 7th century under the form Vahram, see Ačaryan 1962, 5: 20-9.

18 Description and bibliography in <http://www.turkishhan.org/alay.htm>.

19 On the inscription citing the name of Tutbeg B. Bahram, see Pancaroğlu 2013, 39-41; on his 'background', Pancaroğlu 2013, 53-7 ("The World of Tutbeg B. Bahram al-Kh-ilati"). See also McClary 2017, 42.

20 Description and bibliography in: <https://islamansiklopedisi.org.tr/mama-hatun-kulliyesi>.

21 On this monument, Pancaroğlu 2009. The wooden *minbar* of the mosque dated to 1241 is signed by a craftsman named Ahmad ibn Ibrahim al-Tiflīsī (from Tiflis) (Grenard 1901, 553; Marr 1934, 37; Pancaroğlu 2009, 184-6). On the importance of Khurramshah' origin: van Berchem 1917, cited by Thierry 1985, 299 fn. 50.

22 Marr 1934, 36; Jakobson 1983, 126; Yevadian 2010, 34 [referring to Clément Huart's articles of 1894 and 1895].

23 Sarkisian (1940, 61) and Yetkin (1962, 31) read 'Keluk', a form adopted by Hoag (1987, 117).

24 Vryonis 1981, 282: "Perhaps the best known of these architects was the Greek from Konya, Kaloyan, who worked on the Ilgin Han in 1267-8 and three years later built the Gök Medrese of Sivas". See also Vryonis 1971, 235-8.

25 For Marr (1934, 36), who bases himself on Grenard (1900, 457), Kaloyan is Greek; for their part, Sarkisian (1940, 62) (referring to Max van Berchem and Halil Edhem 1917), Jakobson (1983, 126) and Yevadian (2010, 32, 34) consider him as an Armenian architect. Hoag (1987, 117) evokes a "possible Armenian origin and even an identification with Keluk b. Abdullah".

26 Barxudaryan 1963, 97; Kalantar 1994, 74 (first published in *Christianski Vostok*, 1914. Petrograd, 3(1), 101-2, in Russian).

- Takvor, son of Stepan, at one of the *medreses* of Malatya (13th century).²⁷

Several factors facilitated the intercultural exchanges and interactions. Among them, mixed marriages between the elites of the two communities played of course a great role,²⁸ as well as, particularly under Mongol domination, international trade and the circulation of people (princes, princesses, merchants, real and false clergymen) and goods, including textiles (Blessing 2019). In large cities with mixed population, like Erzänka/Erzincan,²⁹ a certain linguistic plurality, including a common knowledge and appreciation of Iranian poetry (Goshgarian 2013, 239-46; Cowe 2015, 90) can also be considered in this context, as well as translations and the use of multilingual inscriptions (Eastmond 2019). An interesting trilingual inscription, in Arabic, Syriac and Armenian, engraved on the entrance to the Hekim Han caravanserai, near Malatya, mentions the name of the Syriac deacon and doctor from Melitene/Malatya who had it built in 1218 (Erdmann 1961, 1: 65 fn. 18; Hillenbrand 1994, 349; Eastmond 2014, 80; Cowe 2015, 86; Blessing 2016, 59 fn. 22). The Armenian text requests the prayers of local Armenians in favour of the patron, reflecting the image of a multicultural society. High-ranking officers of Armenian origin serving in local and neighbouring Muslim states may also have contributed to artistic exchanges, such as the Armenian convert to Islam, Badr al-Din Lu'lu' (d. 1259), governor and emir of Mosul for nearly fifty years, who was a patron of the applied arts (Ettinghausen, Grabar 1987, 254).³⁰

²⁷ Grenard 1901, 551; Marr 1934, 36; Jakobson 1983, 126; Yevadian 2010, 32.

²⁸ See a table of Armenian-Muslim marriages in the 11th-13th c. in Mutafian 2012, 2, "Tableaux. 4. Les unions d'Arméniens avec les Mongols et les musulmans". Two of the most emblematic figures in this regard are the Armenian-Georgian princess Tamta, who successively married two emirs and one sultan (Eastmond 2017), and the daughter of the Chalcedonian Armenian prince Kir Vard, Mahperi Khatun, wife and mother of two sultans, and patron of an impressive number of constructions, notably in Kayseri (Mutafian 2012, 1: 118, 134-5; Blessing 2014; Yalman 2017). See also, on the Georgian-Turkish marital alliances as an element of diplomacy, Peacock 2006.

²⁹ About the interactions between Armenian and Muslim communities of Erzänka in the 13th-14th c. see Dadoyan 2011-14, 3: 21-3, 29-33, 69-71.

³⁰ Mattia Guidetti (2017, 167-8) highlighted the role that the Mosul region may have played, through its productions in the last decades of the 12th century, as a source for certain Armenian ornaments, in particular capitals with angles cut into *muqarnas*, and arabesques.

3.2.2 Adoption/Adaptation and Exchanges of Architectural Structures

It is therefore natural that the architectures built for Turkish Muslim and Armenian Christian sponsors show a great kinship. Thus, the techniques of stone construction in the first Seljuk buildings, with perfectly matched cladding blocks carefully cut and bound by a concrete core, with vaults and dome of stone, obviously appeal to the Armenian and Georgian traditions.³¹ From the second half of the 12th century, the plans of the Seljuk mosques and *medreses* combine Arab and Persian compositional models; and the mausoleums in the form of a cylinder (or a polygon) topped by a conical (or pyramidal) dome carry on probably Iranian and perhaps Central Asian traditions.³² But at the same time, these structures have an obvious kinship with Armenian architectural forms. The architecture of Armenian churches with their system of arches and vaults (barrel, broken or groin vaults), with their pyramidal or conical dome preceded by an octagonal or cylindrical drum, first on squinches, then on pendentives, or the structure of the *gavits/zhamatuns* (narthex) with their central truncated cupola and lateral ceilings, on mighty supports-cylindrical or octagonal columns, are very close to what we see in the external volumes and in the large internal spaces of the Seljuk mosques, *medreses* and *hans* (caravanserais). The comparison between the cupolas of the Armenian *gavits* and some Seljuk *medreses*, with a central skylight and, under/around it, similar stalactites is striking (Blessing 2016, 56-7): it suggests that the same craftsmen took part in the various work-sites, or in any case, that models were faithfully reproduced [fig. 11].

A very characteristic form of medieval Turkish architecture, the mausoleum called *türbe* (*kümbet*, *gumbat* or *gonbad*),³³ while perpetuating probably, as we noted above, the memory of Iranian or Cen-

31 For comparisons on technical aspects (measure units, project conception, building technique...) see Kazarjan 2004; a thesis by Sharon Laor-Sirak on *The Role of Armenians in Eastern Anatolian Muslim Architecture* (in Hebrew), defended in 2008 in Jerusalem, mentioned in Blessing 2016, 61 fn. 37; McClary 2017, 34.

32 The earliest 'tower tombs' are located in northern Iran. One of the earliest and most impressive examples is the high tower of Gumbat-i-Qabus (1006), covered with a conical dome (Ettinghausen, Grabar 1987, 221-2). For Yetkin (1962, 33), the Anatolian *türbes* recall "the ancient Turkish tents", an idea close to David Talbot Rice's hypothesis (1975, 60-3), according to which Mongolian tents with a conical roof on a cylindrical volume could reveal the Central Asian origin of these forms. Otto-Dorn (1967, 165), while listing all the elements borrowed by the *türbes* from the Armenian architecture, nevertheless underlines the heritage of the funeral rites of Central Asia. After reviewing the various hypotheses, Robert Hillenbrand concludes: "it seems better to admit ignorance" (1994, 282).

33 On the Anatolian *türbes*, see Arık 1969; Önkal 1996; in English, Hillenbrand 1994, 306-11; in French, Yetkin 1962, 31-44; Talbot Rice 1975, 170-1; beautiful photographic documentation, among others, on the *türbes*, in Curatola 2010, 23-94.



Figure 11 Gavits of Haritj and Geghard monasteries (first decades of 13th c.). Yakutiye medrese, Erzurum (1310). Photo of Haritj © Author; of Geghard © Z. Sargsyan; of Erzurum © bing.com, blogspot.com

Figure 12 Monastery of Geghard. Main church (1215). Erzurum, two türbes (13th c.). Photo of Geghard © Z. Sargsyan; of Erzurum © Author

tral Asian traditions, seems to be a transposition of the drum and dome (*gəmbet* in Armenian) of the Armenian or Georgian churches.³⁴ In both cases, the form – a cylindrical drum surmounted by a conical dome (or a polygon covered with a pyramidal dome), the decoration of the drum – often a blind arcade, and the ribs on the roof – a reminiscence of Roman tiles, are almost identical [fig. 12]. This similari-

³⁴ This issue is briefly addressed in Marr 1934, 36 [referring to Choisy 1899, 2: 22, 101, 137]; Orbeli 1939, 152; Sarkisian 1940, 61-2; Otto-Dorn 1967, 165, 168; Baboudjian 1979, 233; Jakobson 1983, 127; Hillenbrand 1994, 307-9 (“The Armenian Connection”); Irwin 1997, 218; Curatola 2007, 271; Yevadian 2010, 26-37; Yalman 2017, 227; Maranci 2018, 135-6.

Tercan, Mama Hatun *türbe* (c. 1200)Ani, Virgins hermitage (early 13th c.)

Figure 13 Tercan, Mama Hatun's *türbe* (c. 1200). Ani, Virgins hermitage (early 13th c.).
Photo of Tercan © H.H. Khatcherian; of Ani © Author

ty is reinforced by the community of stone material. In the structure too, one can see the old principle of the two- or three-storey funerary chapel, which dates back to the early Christian period.³⁵

According to Hillenbrand (1994, 307-8), most of the *türbes*, particularly those of Kayseri and Erzurum, “are virtually indistinguishable from the top half of the standard contemporary Armenian church”. The same author considers as Armenian borrowings “the use of twin windows [...], of deeply grooved V-shaped niches with scalloped heads,³⁶ and of the continuous patterned rectangular borders enclosing them”. Hillenbrand’s final remark in this passage could

35 On the tradition of the tower-shaped, two or three-storey mausoleum in early Christian Armenia, see: Mnac’akanyan 1982, 57, 88-92, 177; Donabédian 2008, 25-27, 204-205, 207-208; in medieval Armenia, see: Mnatsakanyan 1984, 422-4. On the structure of the *türbes*, with a funerary ‘crypt’ surmounted by an ‘oratory’, see: Gabriel 1931, 75-6; Yetkin 1962, 31-3; Ettinghausen, Grabar 1987, 271, 323; Hoag 1987, 124; Hillenbrand 1994, 282-7 (“The Tomb Tower”).

36 We saw above that the scallops on top of the niches can be regarded, in the Armenian repertoire, as a borrowing from the Georgian one. On *türbes* of Erzurum, the row of hanging palmettes with concentric veins, and the motif of cable that adorn the cornice are more reminiscent of Tayk-Tao and Georgia (as well as of the Armenian-Georgian church of Çengelli near Sarıkamış, early 11th century) than of Armenia proper.

serve as a conclusion for our essay: “Clearly, an extended scholarly assessment of the interplay of the two cultures in this field is long overdue” (1994, 308).

One of the Seljuk mausoleums, the Mama Hatun *türbe* of Tercan, built, as we saw above, c. 1200, by an architect from Khlatah/Ahlat, has an octoconch configuration, unusual in this context [fig. 13]. Some of the *türbes* have an umbrella-shaped dome, rather rare in the Turkish-Muslim world (but present on Yezidi mausoleums). An umbrella roof of an original shape³⁷ also covers the central dome of one of the largest and richest ensembles of the time, the Divriği Mosque-Hospital (1229), built by Khurramshah from Ahlat [fig. 14]. These forms are in all likelihood borrowed from Armenian architecture where they have been widespread for long centuries: the hexaconch and octoconch compositions have been employed since the 6th-7th centuries (in Armenia as well as in Georgia – Donabédian 2008, 78-9, 185-9), and the umbrella dome since, at least, the 10th century (Donabédian 2018-19, 215-34). The free hexaconch of the Virgins monastery in Ani (early 13th century) is very close (and almost contemporary) to the Tercan mausoleum (Baboudjian 1979). One of Khlatah/Ahlat’s *türbes*, the Emir Bayındır *türbesi*, dated 1481, is crowned by a rotunda, similar to the lantern frequently used in Armenia on top of the *gavits*, bell-towers and chapel-mausoleums of the 13th-14th centuries (Jakobson 1983, 127).

Two remarks can be added to these observations on the exchange of architectural structures. The first one concerns an important and impressive structure in the Armenian monastic architecture, which, curiously, was not transferred, nor adapted for Muslim architecture. It is the large system of pairs of cross arches that support the vaults of many *gavits* and other monastic constructions. The buildings sponsored by the Seljuks and then by the Ilkhanids did not resort to this remarkable solution, which remained unique to Armenian architecture. Only a relatively late mosque, located in Sis/Kozan, former capital of the Armenian kingdom in Cilicia, a Mameluk work dated 1448, recently restored, presents such a structure under its large vault.³⁸ The second remark concerns a curiosity: one of the manifestations of the strong Armenian interest in cross arches was the creation of six-pointed stars made of cross ribs in the cupolas of two 13th century *gavits* (Neghuts and Khoranashat) and one church (Khorakert, 1251).³⁹ This

³⁷ The dome has eight rhomboid panels faintly pleated in their centre, a solution close to that adopted on Haghat’s bell tower (Armenia, 1245) (Donabédian 2018-19, 233).

³⁸ A very brief note with photos can be found concerning this monument in https://tr.wikipedia.org/wiki/Hoşkadem_Camii.

³⁹ A powerful carcass of six large arches creating a six-pointed star, reconstructed in the dome of St. James cathedral of Jerusalem during its restoration of 1835, might be a reminiscence of the original structure, similar to Khorakert’s one, contemporary (?) of the foundation of the cathedral, in the mid-12th century.

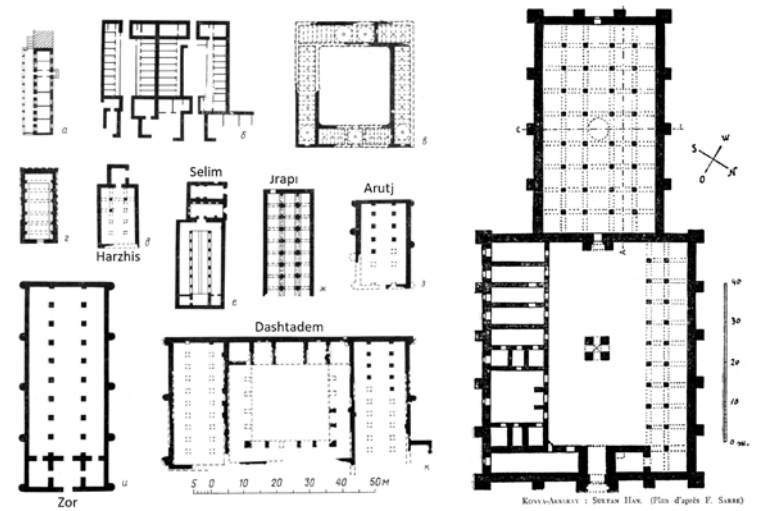


Figure 14 Umbrella domes on Armenian churches of 11th c. (photos: © Author), and on Turkish monuments of 13th-14th c. © J.-C. and Ch. Hotellier (Divriği), and Z. Sargsyan (Amasya and Tokat)

Figure 15 Plans of caravanserais built by Armenian sponsors (13th-14th c.), after Khalpakhchyan 1971, 189. Plan of Sultan Han near Aksaray (1229), after Yetkin 1962, 53

form in turn has an enigmatic affinity with the eight-pointed stars of 10th-11th centuries Andalusian domes...

3.2.3 Kinship of Compositions Based on a Community of Function

A close relationship is observed in the architectural composition of the caravanserais, called *han* in Turkish, large buildings placed along the roads, at a distance allowing the caravans to go through stages of one day (around 40 km) [fig. 15]. Approximately the same structures are present on a wide territory including nowadays eastern Turkey and the republic of Armenia.⁴⁰ Several caravanserais are partly preserved in 'eastern' Armenia: Zor (now Kervanseray, province of Iğdır, Turkey), Arutj, Harjis (1319), Selim (1332)... Most of them, like the early Christian basilicas, have three naves, with vaults and roof in stone, and correspond to the category of 'mountain caravanserais'. Often, at the top of the vault, skylights are open, sometimes decorated with stalactites. In Zor, it is precisely here that, according to a practice attested elsewhere in Armenia (Barxudaryan 1963, 97), the architect had his name engraved.

At Selim, a preliminary room before the entrance was perhaps intended for thermal protection of the interior. In some other representatives of the "mountain caravanserais", notably at Zor, the same "airlock chamber" was integrated within the building's perimeter (Thierry 1985, 293-323). There was also, for example at Dashtadem (Nerkin Talin), a type of plain caravanserai: a larger, quadrangular composition with a central courtyard and open galleries (summer inn), flanked by two three-nave wings (perhaps dormitories).

The numerous *hans* preserved in nowadays Turkey have, in the main, the same composition but are generally much larger, and better preserved (restored). The larger ones combine both principles: a covered space, with several naves and a dome (an eight-sided pyramid on a short octagonal drum) on the central nave, for the winter, and buildings stowed on the sides of an open courtyard, for the summer. In four of them, in the centre of the courtyard, stands a small square-plan oratory, an original two-level structure called a kiosk-mosque, with a first floor open like a canopy.⁴¹ On the main façade of this type of 'chapel', two corbelled staircases lead to the door of the upper floor. We will come back to them below.

⁴⁰ On the medieval caravanserais of Armenia see: Harut'yunyan 1960; Chalpachčjan 1971, 185-209. On those of Turkey, Erdmann 1961-76; Yetkin 1962, 46-59; Hillenbrand 1994, 346-50.

⁴¹ The study of this original structure and its links to similar constructions in the region is outside the scope of this article. It could bring out affinities, especially with the bell towers and funerary chapels mentioned below.



Figure 16 Pairs of corbelled staircases on Armenian monuments (13th-14th c.) and on the 'kiosk-mosque' of Kayseri Sultan Han (c. 1230-36). Photos of Haritj and Kayseri © H.H. Khatcherian; of Gandzasar © Z. Sargsyan; of Noravank © Author

Referring to the 'flourishing school of caravanserais centred in Armenia', Hillenbrand emphasises the Armenian contributions to the architecture of the Seljuk caravanserais, which include, according to him: "the tradition of fine stereotomy and carved stone decoration, [...] the form of an open courtyard with an adjoining basilica stable". And from there, enlarging the perspective, he adds: "conical roofs on tall drums, exterior sculpture, stonework in chequerboard patterns and numerous geometrical and floral motifs, all come to mind. Even the preponderant use of stone in Anatolian Saljuq architecture [...] is a notable characteristic of Armenian architecture" (1994, 346).

3.2.4 Transfer of Forms with Round Trips from One Area to the Other

The pairs of corbelled staircases give a good example of round-trip transfer of architectural forms between Christians and Muslims in Anatolia-Armenia region [fig. 16]. Corbelled staircases are used in Armenian architecture from the very beginning of the 13th century, inside the churches. Starting from the ground, they allow access to the second floor of the twin angular chapels that flank the west arm of the nave. One of the first dated examples can be seen in Haritj in 1201. Several others were built during the first decades of the century. On each sacristy, a single flight of stairs protrudes, but as the two walls of the west arm of the nave face each other, we perceive these two staircases as a pair.⁴² The effect is even sharper when the twin staircases are placed in the apse, as is the case in Gandzasar (1216-1238). Sometimes the underside of each step is cut into a three- or pentalobe leaf pattern, which is the matrix of stalactites/*muqarnas* (McClary 2017, 32). The pair of cantilevered staircases is soon taken up inside the hospital of the Great Mosque of Divriği, built, as we saw, by an architect from Khlat/Ahlat c. 1229.⁴³

At the same time, the device is transposed to the exterior of buildings where its twinned position is highlighted: it is adapted to the façade of the small kiosk-mosques mentioned above. Four examples are preserved in the following caravanserais: Sultan Han and Ağzikara Han near Aksaray (respectively 1229 and 1231, 1240), Sultan Han near Kayseri (c. 1230-36), and Işaklı (Sahipata) Han (c. 1250) in Afyonkarahisar district. The same form is used, with the same function of threshold staircase, at the foot of several *türbes*, especially in Ilkhanid period (13th-14th centuries) mausoleums, for example in Kayseri.⁴⁴

Several decades later, in its new version applied to the façades of Turkish shrines, the form ‘returns’ to the Armenian Christian environment. In the monastery of Noravank, it vigorously animates the western façade of Prince Burtel Orbelian’s mausoleum-church (1331-39): its two flights of steps, starting from the ground, gradually rise on both sides of the façade, leading to the door of the upper chapel.⁴⁵ ‘Shortened’ formulas can also be found on Armenian buildings of the

⁴² In Yeghipatrush (Mravyan) monastery, such staircases are used inside the *gavit* (early 13th century) to access the second floor of eastern angular sacristies.

⁴³ Gabriel 1934, pl. LXXVI, figs. 1-2; pl. LXXVII, fig. 1.

⁴⁴ Gabriel 1931, numerous illustrations. The same type of staircase appears on the Gök *medrese* of Amasya (1266).

⁴⁵ This “convergence of construction techniques” was noted by Blessing 2016, 61. See also McClary 2017, 34; Maranci 2018, 143.

late 13th and early 14th century which have the shape of a tower, such as the library-bell tower of Goshavank (1291) and the chapels-mausoleums-campaniles of Yeghvard (between 1301 and 1328) and Kaputan (1349) (Donabédian, Porter 2017, 844-5).

3.2.5 Shared Decorative Repertoire Between Armenian and Seljuk-ilkhanid Architectures Since the Late 12th Century

As regards the decorative repertoire of architecture, an important phenomenon can be observed. At a time when a rich decorative and ornamental Seljuk vocabulary was just being created and disseminated, in all likelihood with the participation of Armenian, Georgian and other indigenous artists, Armenian architecture opened its doors widely to many of these new compositions and motifs, hitherto unknown to it. In this process the rich urban civil architecture that was developing in multicultural Ani, with the active participation of merchants like Tigran Honents, probably played a notable role (Marr 1934, 35-6; Guidetti 2017, 177; Donabédian 2019a, 122-4). An astonishing ‘syncretism’ was thus created, in which many devices, shapes and ornaments fluidly passed from Christians to Muslims and vice versa (Otto-Dorn 1967, 165; Blessing 2016, 55, 58).⁴⁶ This ‘porosity’ was such that the boundaries between the two religious spheres sometimes seem blurred (Blessing 2016, 55, 63-4). The catalogue of common traits is very extensive, ranging from the structure of the portals to surfaces dug with stalactites, from zoomorphic scenes to a large number of ornamental motifs.

3.2.5.1 Decorative Structures

Portals. During the post-Arab renaissance (the ‘kingdoms period’) in the 10th-11th centuries, Armenian portals were of two types: with a curved contour until the end of the 10th century, then with a rectangular frame and a high ‘lintel’ ornated with ‘antiquisant’ motifs, in the first decades of the 11th century. After the Seljuk domination, from the end of the 12th century, a new type of portal appeared, akin to the *pishtaq* created in the Islamic architecture of Iran around

⁴⁶ Richard McClary (2017, 32) invokes, among examples of transfer of forms from the Islamic tradition to the Armenian architecture, some elements of ornamentation of Gandzasar church (1216-1238). In fact: a) the scallops/festoons on top of the dihedral niches, as we saw, are a borrowing from Georgian architecture, where this feature is present since the 11th century; b) the pair of corbelled staircases, as was noted above, is widespread in Armenian churches since the early 13th century.

the late 10th-11th century.⁴⁷ It is characterised by two frames: the first one, immediately at the edge of the bay, curved, and the second one, a little wider and higher, rectangular. The same principle of double frame portal is omnipresent on Muslim monuments during the Seljuk rule, then under the Mongols, but, according to the *pishtaq* norm, it is often 'out of scale', independent, to a certain extent, from the architectural structure of the façade and it shows a much greater ornamental richness, including frequently a deep triangular niche filled with *muqarnas*.

On the contrary, Armenian portals are more tightly integrated into architecture and differ from the Seljuk style by their sense of measure, and the simplicity and clarity of their decoration. Some of them present bands of stalactites along the frame(s), but the niche carved with *muqarnas* is relatively rare (*gavits* of Holy Apostles in Ani, Neghuts, and Yeghipatrush/Mravian, upper level of Yeghvard chapel, palace of Sahmadin at Mren, caravanserai of Selim).⁴⁸ Armenian portals are also often decorated with stone marquetry or its imitation. The portals of Ani's palaces and hotels however differ from this norm, because, although they present the same composition and decoration, they are double, consisting of two portals placed on top of each other (nevertheless in correspondence with the architectural structure of the building).

Another portal of Ani attracts attention, that of the *gavit/zhamatun* (a building with an ambiguous function) added in the early 13th century, contrary to usual practice, not to the west, but to the south of the Holy Apostles church (early 11th century). Enriched with a high niche adorned with stalactites, it is part of an unusual, large composition with vertical sculpted stripes and pairs of small dihedral niches, which decorates the eastern façade (a strange position) of this building. As Antony Eastmond recently pointed out, a great similarity binds this enigmatic portal of Ani to that, created in the same years in Tercan, at the entrance to the courtyard of Mama Hatun's *türbe*, by an architect already mentioned above, from Khlat [fig. 17].⁴⁹

Dihedral niches. As noted by several scholars (Otto-Dorn 1967, 165; Baboudjian 1979, 237; Hillenbrand 1994, 308; Pancaroğlu 2009, 181), pairs of dihedral (triangular) external niches on the façades, very popular in Armenia (and Georgia) since the 7th century, where they had a multifunctional use, were in all likelihood transferred to Mus-

⁴⁷ http://www.oxfordislamicstudies.com/article/opr/t276/e736?_hi=0&_pos=6389.

⁴⁸ Useful synoptic plates can be found in Cuneo 1988, vol. 2. For the portals of late 12th-14th centuries, Cuneo 1988, 779-82, 811. Architectural surveys of sixty-four portals from this period are published in Azatjan 1987.

⁴⁹ Eastmond 2019, 14-15; pertinent observations also by Maranci 2018, 135.



Tercan, Mama Hatun's mausoleum



Ani, church of Holy Apostles, 'gavit'

Figure 17 Portals of the courtyard of Mama Hatun's mausoleum, Tercan, and of the *gavit* of St. Apostles church, Ani, both c. 1200. Photo of Tercan © H.H. Khatcherian; of Ani © Author

lim architecture, first of all to *türbes*, where they received a purely decorative function. Continuing a tradition that dates back, in Armenia, partly to the 7th, and partly to the 10th-11th centuries, the squinch that covers these niches often receives a sculpted decorative treatment in both schools, sometimes including animal figures (St. Gregory of Tigran Honents, Ani, and Emir Saltuk *türbe*, Erzurum).

Radiating/arched ribs on the external surface of the domes and blind arcades-colonnades on the drums, which are an old Armenian tradition, as we have seen before, have frequently been applied on Seljuk and Ilkhanid constructions, especially on *türbes*.

Brace-shaped arches and, less often, trefoil/trilobed or polyfoil/pollobed arches are shared between both architectures.

Triangular caissons under certain cupolas. We mentioned above the similarity of the transitional systems of cupolas through squinches and pendentives. Under the cupolas of some 13th-century *gavits*, as well as in the chapel of Yeghvard (c. 1321), one finds the same type of triangular *caissons* adjusted into a transition belt as in certain Muslim monuments of Anatolia (Karatay *medrese*, and İnce Minareli *Medrese*, Konya, 1251 and 1279).

Elaborate ceilings and groined vaults with radiating patterns and stone marquetry are present in both architectures, always with the same difference: soberer in Armenian monuments, mainly *gavits*, and extremely sophisticated in some Muslim ones – one of the most impressive examples is offered in the mosque-hospital of Divriği. The city of Ani has partly preserved two remarkable sets of flat and vaulted ceilings, one in the prayer room of the Manucehr Mosque, the other in the *gavit* of the Holy Apostles [fig. 18]. In the first, the flat portions alternate with groined vaults, in the second, the central rhombus is occupied by a stalactite-dug cupola open in the centre. These two ensembles distinguish themselves, in particular, by the richness of their marquetry where dark brown and orange stones alternate to draw various star and checkerboard motifs. In the centre of the *gavit*, the stalactites of the vault are dug into blocks of bright orange tuff, while the rhomboid moulded border is dark brown. Given the kinship of these two halls, including the resemblance of their wide cylindrical columns topped by capitals with *muqarnas*-carved angles, and given the earliest inscription, of 1212, engraved on the *gavit* (Karapetyan 2011, 112) which constitutes a *terminus ante quem*, it seems reasonable to envisage, for both, as Mattia Guidetti (2017, 169-73) proposes, a dating from the late 12th-early 13th century. The participation, in both buildings, of the same team of craftsmen can also be considered.



Figure 18 Ceilings, vaults and capitals of columns in Manuchehr mosque and the Holy Apostles 'gavit', Ani, both c. 1200. © H.H. Khatcherian

3.2.5.2 Ornamental Compositions and Motifs

Sculpted architectural ornamentation is traditionally, since the early Christian period, executed in Armenia in bas-relief, generally (but not always) flat and slant-carved, inseparable from the stone surface on which it stands out. This slightly protruding sculpture lends itself well to the play of shadow and light. It was very permeable to contact with Islamic ornamentation, both animal, floral and geometric. In his chapter “Bevelled style cum arabesque”, Guidetti (2017, 163-8) rightly points out the Armeno-Islamic kinship in this regard during the ‘Seljuk-Ilkhanid’ period. It could be useful, however, to recall the old roots, in Armenia, as well as in Georgia, of the technique of more or less slanted/bevelled, sometimes vertical, carving, shared since the late Antique period with the other eastern Christians (Syrians and Copts), as well as with Sasanian stucco tradition (Donabédian 2008, 58-9, 247-8). Compositions, perhaps of popular origin, such as rosettes or daisies with almond furrows, seem to reveal the influence of the traditional wood carving and its type of incisive cutting with very regular geometry. At the same time, especially for figurative images, there was a more plastic treatment, with rounded transitions and more marked relief. This common heritage served as the basis for the subsequent interactions, including those which developed during the Arab and post-Arab periods. From the second half of the 9th century, the *khachkars* provide countless examples of more or less bevelled carving technique, including, since the 11th century, elaborate geometric interlaces. All this prepared the ground for the exchanges of the 12th-14th centuries, where intricate plant motifs, arabesques and floral interlaces multiplied.

Zoomorphic compositions where real or fantastic animals are placed symmetrically, in pairs, face to face, or in combat scenes, show great affinities between the two schools. It should be remembered that images of animals, already widely practiced in the architectural sculpture of Armenia and Georgia since the early Christian period, adopted new patterns during the post-Arab period (10th-11th centuries), giving a wide place to fantastic themes and scenes of attack of an animal by a lion or an eagle. On this fertile soil grew the rich bestiary of the 12th-14th centuries, whose pictures appear on both Christian and Muslim monuments. Among imaginary animals of the new period, pairs of harpies, sphinxes, griffons and dragons, or isolated figures of such monsters, illustrate narrow links.⁵⁰ On a monument mentioned above, the Alay Han caravanserai near Ak-saray, built c. 1192 by an architect from Khlát/Ahlat, a small bas-re-

⁵⁰ For an accurate visual presentation of the Armenian medieval bestiary, see Kyurkchyan, Khatcherian 2010, 40-88.

lief depicts a double-bodied but single-headed lion (or sphinx);⁵¹ a similar creature is carved on the Artukid rampart of Diyarbakır (early 13th c.), and on the portal of Nor Varagavank monastery (1224-37), in Armenia [fig. 19].⁵²

Let us note in passing that, in the Armenian context, some of these scenes, which seem to have a ‘heraldic’ character – for example those showing an eagle holding a small quadruped in its talons, or a lion attacking another animal – have often been interpreted as coats of arms,⁵³ while virtually the same figures are observed on monuments sponsored by different dynasties, which excludes that they may have a function of dynastic symbols. For their part, Antony Eastmond (2015, 185) and Patricia Blessing (2016, 56) have rightly suggested an apotropaic function for several animal figures. This interpretation seems particularly justified for such representations as the pair of long dragon-snakes that converge, with their mouths wide open, towards a central figure, and seem indeed to protect, from the ramparts on which they are carved, the cities of Ani, Amid and Baghdad (Eastmond 2015, 186-90, 194).

Stone marquetry (or its imitation) combines stars and rhombuses, eight-pointed stars and crosses, polygons and triangles... In Armenia, stone marquetry on ceilings, portals (notably the tympanum) and fronts of altar, is often two-toned or polychrome. We briefly presented above two remarkable examples of such stone mosaic in Ani: in Manucehr’s mosque, and in the *gavit* of Holy Apostles (both probably late 12th-early 13th century).

Stalactites – *muqarnas* in Arabic are one of the most characteristic motifs of late 12th and 13th-14th centuries sculpted decoration, common to both arts and still popular on their monuments for many centuries, until the modern period. It is a transposition into stone of a form widespread in Persia, Mesopotamia and Central Asia since the 11th century on brick supports. On Armenian and Seljuk-Ilkhanid monuments, stalactites, almost identical in their design, are mainly applied to domes, portal niches and internal niches.⁵⁴ They are also often carved on the lower angles of parallelepipedic capitals which are very similar in both architectures (Guidetti 2017, 163, 167-8, 174; Eastmond 2019, 16-17). We mentioned above the striking resemblance between the cupolas of the two architectures which are

⁵¹ According to McClary 2017, 42, the same image, interpreted as a ‘symbol of royal authority’, is carved on two other Muslim monuments of Anatolia, in Kayseri and Sivas.

⁵² It is also present on *khachkars* of the late Middle Ages; cf. Petrosyan 2008, 214, 227.

⁵³ This broadly accepted viewpoint is presented, for example, in Mat’evosyan 2002.

⁵⁴ In his study of *gavits*, Stepan Mnatsakanyan summarises the history of this form, and analyses the structure of the stalactite vaults of Armenia and the design of their main elements: Mnacakanjan 1952, 118-30. See also Ghazarian, Ousterhout 2001. An in-depth analysis of the geometry of *muqarnas* is given in the work of Necipoğlu 1995.



Aksaray, Alay Han



Diyarbakır, rampart



Nor Varagavank

Figure 19 Double bodied and single headed sphinx or lion: A) Aksaray Alay Han (c. 1192). Photo: Aksaray İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. B) Diyarbakır, rampart (early 13th c.). Photo: H.H. Khatcherian. C) Nor Varagavank monastery (1224-37). © Z. Sargsyan

carved with *muqarnas* surrounding the central skylight, and thus benefiting from the permanent contrast of shadow and light [fig. 11]. At the Horomos Monastery, near Ani, the reliquary hall and library built in 1229 by Prince Vache Vachutyan, had one of the largest stalactite vaults in the whole region, which covered a square of 76 m² (Kazaryan 2015, 184, 196).

Two observations can be added concerning the *muqarnas* in Armenia and Anatolia.

First, this ornament seems to have been introduced into the stone architecture of the Armenians and of the Seljuk Turks simultaneously, at the end of the 12th century. According to Oya Pancaroğlu, the bearers of the innovation seem to have been architects from Khlatah (Pancaroğlu 2013, 55-7; McClary 2017, 39).⁵⁵

Second, in Armenian architecture, this ornament is less present in the purely religious/liturgical space: it certainly appears around the tympanum and on the edges of the portal of some churches and sometimes on some elements of their decoration, but it is very rare in the interior of the churches (Mnacakanjan 1952, 128). On the contrary, the *muqarnas* is widespread on and in other monastic buildings, including *gavits*, which are adjoined to the western façade of the monastic churches, and in which funerary function is predominant, probably combined with an utilitarian function (e.g. as a meeting place), but where the purely religious function is much less important, almost deprived of liturgical component. One wonders if this reveals, at least in part, a religiously prohibitive origin.

The **ornaments**⁵⁶ shared between the two architectures include:

- a. complex **floral compositions**, such as sophisticated **arabesques** of long, coiled flowering stems, interlaced scrolls, several kinds of palmettes... that cover entire fields, e.g. on the tympanums of the doors, the borders of the portals, the front of the apses, as well as on the medallion under the cross of the *khachkars*. Mattia Guidetti (2017, 167-8) recently put forward the hypothesis that the Mosul region could have served, through its productions of the last decades of the 12th century, as the source of certain Armenian ornaments, such as capitals with angles cut into *muqarnas* and intricate arabesques with coiled stems. As for the latter, it is true that they do not appear, in the field of Armenian architectural sculpture, be-

⁵⁵ Mattia Guidetti (2017, 167) evokes the appearance of *muqarnas* carved on the corners of stone impostas as early as 1172-73 in Mosul, suggesting that this would be a possible source for the introduction of this form one or two decades later on Armenian (and Anatolian Seljuk) monuments.

⁵⁶ A representative selection of Armenian ornamental motifs is given in Kyurkchyan, Khatcherian 2010.

- fore the 1190s.⁵⁷ However, it should be noted that very similar floral coils are already present in Armenian illumination since the 11th century.⁵⁸ Similarly, in the Georgian sacred silverwork, the brilliant scrolls with very sophisticated tendrils, of the late 12th century, are the result of a long evolution that links them to an already ancient local tradition (Donabédian 2016, 96 fn. 94). In other words, without excluding the ‘appeal’ exerted by some of Mosul’s works of late 12th century, it is probably necessary to go back in time to find the first exchanges that could give birth to these forms.
- b. Various **geometric interlaces**, especially bands with complex angular tracery, popular on portals and on drums of Armenian churches and on Turkish *türbes*,
 - c. Angular interlace of two large, rounded stems, often called ‘**Seljuk chain**’. These two stems cross diagonally and draw relatively long horizontal sections between two intersections. Strangely enough, the appellation ‘Seljuk chain’ is mainly used by historians of Armenian art, even though the motif is at least as much, if not more frequent on Armenian Christian architecture than on medieval Turkish buildings.
 - d. **Eight-pointed stars** (and more rarely, five- and six-pointed stars) are a popular motif, both in Armenian art (in some cases, perhaps, because of the crosses that alternate with the stars) and in the Islamic world. Iranian decorations with eight-pointed tiles of earthenware are one of its famous manifestations. It is frequent, in Armenian architecture, in stone mosaics (marquetry), on the strips that adorn for example the portals, on the elevation of the altar (*bem*) and on the ceilings, as well as on the *khachkars* (see below).
 - e. Some Armenian **inscriptions**, both in metropolitan Armenia (Noravank) and in Cilicia (Anavarza), as well as in Crimea (Holy Cross of Surkhat/Surb Khach), are inspired by the floriated Cufic script, as shown by the flowery form of the letters and the plant background on which they are carved (Maranci 2018, 144).

⁵⁷ For early examples on portal frames see Azatjan 1987, 16 (chapel, Makaravank, 1198), 18 (church, Goshavank, 1191-96).

⁵⁸ The earliest occurrences of such floral coiled scrolls can be seen in the following manuscripts of the Matenadaran (Yerevan): Durnovo, Sargsyan 1978, 9-10 (Mat. no. 2877, 10th-11th centuries), 22 (Mat. no. 8209, End pages, 11th century), 23-6 (Mat. no. 7737, 11th century), 27 (Mat. no. 985, 11th century), 28 (Mat. no. 379, 12th century).

3.2.6 Yeghvard – An Emblem of the Armenian-Islamic ‘Syncretism’

The chapel-mausoleum of Yeghvard, built between 1301 and 1328, probably around 1321 (Donabédian, Porter 2017), is a true emblem of Armenian-Muslim artistic interaction, for two reasons. First, a very large place is given in its carved decoration to features, shapes and ornaments which are common to Armenians and Muslims. These elements include:

- a. Decorative structures and compositions: the structure of the lower portal, with its two frames, the composition of the second level door (with its niche, frame and animals), the niche of this door and that of the apse of the same oratory, both similar, with their stalactites, to a *mihrab*, the row of triangular *caissons* under the ‘portion of drum’ that supports the rotunda.
- b. Decors and ornaments: the numerous animal sculptures, the ‘Seljuk chain’ which has a considerable presence, especially on the western façade of the monument where it forms a large cross, the elaborate arabesques, the complex networks of geometric interlaces with star motifs, the row of eight-pointed stars, omnipresent, and the combination of eight-pointed stars with cruciform figures sculpted on the altar front of the lower floor.

The second reason why Yeghvard can be seen as a symbol of Armenian-Muslim ‘syncretism’ is the very close relationship that binds this funerary chapel to the Khachen-Dorbatlı mausoleum, erected in 1314 for a Muslim lord, about two hundred kilometres further east as the crow flies, in Artsakh/Karabakh (Usejnov, Bretanickij, Salamzade 1963, 149-56; Bretanickij 1966, 188-95; Karapetyan 2010, 4-11). Indeed, the two buildings are the work of the same architect who signed them by his name, Shahik. In Khachen, the architect harmoniously combined the cruciform composition of the interior with the dodecagonal outline of the exterior. He freely reinterpreted the principle of Armenian dihedral niches, in particular those carved into the faces of the type of polygons surrounding a hexaconch or an octoconch of Armenian religious architecture. He could be inspired by the 7th-century church of Zoravar, very close to Yeghvard, which is an octoconch inscribed in an eighteen-sided polygon (Donabédian 2008, 185-7).

Moreover, related by function and composition, and practically contemporary, these two monuments have, as we saw, many traits in common [fig. 20]. A great resemblance binds in particular the images of animals, real and fantastic, even if in Khachen they are engraved, and not sculpted: the representations of the spotted panther, the doe, the ibex, the deer and the attack of a goat by a feline are al-

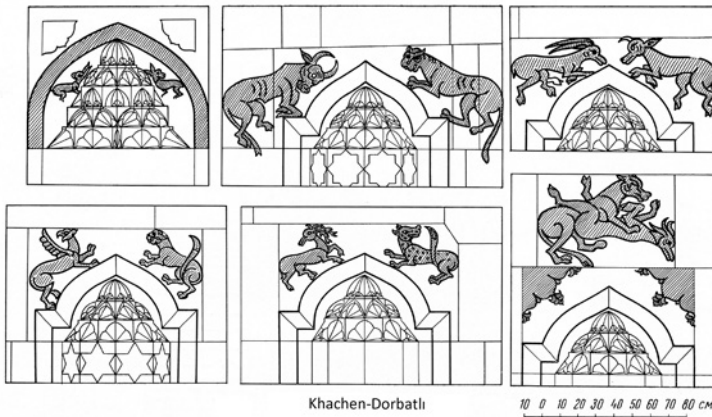


Figure 20 Khachen-Dorbatlı türbe (1314) and Yeghvard mausoleum-chapel (c. 1321). Drawings after Bretanitskii 1966, 191. Photos of Yeghvard © H.H. Khatcherian and Author

most identical in terms of design. The location of the two animals engraved (and painted in Khachen), under the arch that rises above the door with *muqarnas*, is exactly the same in both cases.

An underground mausoleum recently discovered in Yerevan, in the basement of a building on Abovyan Street,⁵⁹ may well be the third work of the same architect. Indeed, its cruciform structure is close to that of Khachen's interior, and the *muqarnas* carved on the four rectangular niches of the cross are similar to those of Yeghvard and Khachen.

⁵⁹ To our knowledge, only one or two photographs have been printed in non-specialised publications.

3.2.7 *Khachkars*

The limitations of this article do not allow us to evoke the various areas of medieval Armenian art in which Islamizing motifs have a certain presence, for example, the fields of miniature and of wooden doors.⁶⁰ We will limit ourselves to brief observations on the domain of *khachkar* because of its strong representativeness and its close connection to sculpted decoration of architectural monuments.

Revealing the depth of the phenomenon considered here, many features and motifs already observed on architectural monuments can also be seen on the *khachkars*, symbols of Armenian Christianity. As indicated above, mainly aniconic, the *khachkars* have greatly benefited from contacts with the cultures of Islam. Here too these interactions were probably facilitated by the fact that Armenian traditions, know-how and artists had contributed to the gestation of the art commissioned by Seljuk princes, and to its development.

While until the 10th century the *khachkars* had often their upper end rounded, from the 11th century the stelas with rectangular outline multiplied, bordered by wide bands abundantly ornamented. Elaborate and subtle interlaces, both geometric and floral, developed, complementing and reinforcing, with their endless movement, the symbolism of eternal life expressed by several other elements, including plant ornaments.

After the Seljuk and Mongol invasions, the ornamental repertoire of the *khachkars* was enriched with rows of six- and mainly eight-pointed stars, complex arabesques of the type described above, wide angular interlaces, 'Seljuk chain' (less frequent), brace-shaped arches, rows of *muqarnas* (less frequent): the patterns shared between Armenian and Islamic architectures are almost equally present on *khachkars*. The tendency to cover the entire field is also strong from the late 12th century onwards.

The two-directional character of these exchanges and the depth of their roots are confirmed by some important evidences. In some of the oldest (preserved) medieval cemeteries of Turkey, the carved stelas erected by the Muslim neighbours of the Armenians (and/or by Islamized Armenians) are obviously inspired by the model of the *khachkar*. This is patent in the Muslim cemeteries of Khlát/Ahlát (Sarkisian 1940, 61; Pancaroğlu 2009, 186; Curatola 2010, 23) and Vostan/Gevaş in the basin of Lake Van. Vostan, on the south shore, was the capital of the Armenian kingdom of Vaspurakan (908-1021); as for Khlát/Ahlát, as mentioned above, this port on the north-west-

⁶⁰ The large door of Bethlehem, dated 1227, for example, deserves a particular attention, not only because of its decoration, but also because of its bilingual, Armenian and Arabic inscription. See Donabédian 2019b.

ern shore of Lake Van became one of the first Muslim settlements on Armenian soil, where as early as the 8th-9th centuries, the caliphs had established an Arab colony. During the Seljuk and Mongol periods it was known as a multicultural and polyglot centre. Dated approximately to the 12th-14th centuries (the earliest from the 1180s-90s – Pancaroğlu 2009, 185), covered on both faces with elaborate floral and geometric patterns, as well as long Arabic inscriptions, the high rectangular Islamic slabs of Khlat are richer than the ordinary Armenian *khachkars*, and their ornamentation is different. But by their proportions and general silhouette, their general decorative composition (a main field delimited by fairly wide edges often forming the frame of a kind of niche), the presence of a slightly protruding cornice, as well as by their position at the extremity of a tomb, they are very close to their Christian models. It should be noted that an Armenian cemetery with *khachkars* existed in Khlat until the beginning of the 20th century in the vicinity of the Muslim one (Bachmann 1913, taf. 45; Pancaroğlu 2009, 198, fig. 14).

3.3 The 17th-Century “Renaissance”

During the dark period from the mid-14th century until the mid-17th century, Armenia was several times ravaged, submitted to Turkmen tribes, then became the arena of numerous conflicts between Ottoman Turkey and Safavid Persia. Few Armenian constructions are then reported. Cultural life took refuge in monasteries and especially abroad, in Diaspora centres. At the beginning of the 17th century, a large part of the Armenian population of southeastern Armenia was deported to Persia, notably to Isfahan, where they built the large Armenian quarter of New Julfa, and from where they developed an immense international trade network.

When peace returned in 1639 between Turkey and Persia, Armenia came back to life. Restorations and new constructions marked this period of rebirth. Among the diversity of sources from which Armenian architectural decor was enriched, the Islamizing current remained very important, as always integrated into the main core of the national tradition. This current manifested itself as before, mainly in the sculpted decoration, especially in the carved strips, on the door or window frames, on the impostes or capitals. These motifs were highly regularized interlaces, lush plant motifs and stalactites of a new, Ottoman type.

The great novelty was coming from the opulent merchant community of New Julfa. An unprecedented synthesis of Armenian and Persian traditions was taking place there. For the first time, architectural forms borrowed from Islam were entering the Holy of Holies of Armenian religious architecture. On the centre of the churches, a bulbous dome was built in light masonry, substantially above the ac-

tual cupola, and under the latter, the transition was carried out by reticulated pendentives.⁶¹

Inside their buildings, the New-Julfan Armenians adopted an abundantly painted decoration that opened up, on the one hand, to the iconographic and stylistic influence of Western engravings used in printed Bibles, and on the other hand, to ornamental compositions borrowed from Persian Safavid art. The impressive churches of New Julfa could not fail to exert a strong influence on the Armenian world of the time. Admittedly, the bulbous domes, probably considered too foreign to the national tradition, were not transplanted out of Persia. On the contrary, the other principles used in New Julfa, the reticulated pendentives and the new fashion of painted decoration, had a wide resonance in Armenia itself, especially in St. Echmiadzin cathedral.

4 Conclusion: Let the Vast Lands Left Fallow Be Cultivated

Islamic-Christian ‘syncretism’ and the deep relationship between the two ‘South Caucasian’ Christian communities are areas of considerable importance for the history of medieval art in the region. This is true not only for their most visible expression, architecture, but also for their sculpted decoration and, if we consider the question from the Armenian point of view, for the emblematic domain of *khachkar*, as well as for the field, still insufficiently explored, of mural painting.

The depth and breadth of Armenian-Muslim ‘syncretism’, for example, strongly distinguishes Armenian art within Christian cultures. In this respect, Armenia can be compared to Andalusian Spain and Norman Sicily. In this fruitful dialogue, Armenia has undoubtedly given a great deal for its part, but it has also received much. It is probably the breadth of the contribution that explains and facilitated the wide use by Armenians of ‘Islamizing’ forms.

These considerable questions have not yet been the subject of any specific and in-depth study because of the serious obstacles evoked above. Although the objective and dispassionate study of the artistic relationship between the three communities is indispensable for a right understanding of the history of art of the region, these questions remain hindered by several prejudices.

These observations lead the author to unite his voice with that of his colleagues Ivan Foletti, Stefano Riccioni and Erik Thunø:

Viewing the artistic heritage of the South Caucasus from a regional perspective [...], while at the same time acknowledging its diver-

⁶¹ For an overview of New Julfa religious architecture, see Hakhnazarian, Mehra-
bian 1992.

sity, interconnection and association with other medieval societies, is long overdue. [...] Barriers of many kinds – linguistic, geographical, political, nationalistic, racial, religious and ethnic – have not only made it difficult, sometimes impossible, for outside scholars to access the South Caucasus, but have also torn the interrelated cultures apart and isolated them from each other and from the rest of the world. (Foletti, Thunø 2016, 13)

To think of the entire region as a place where extraordinary cultures came together in constant dialogue, could be a partial solution. In order for this viewpoint to lead to a solution, though, we should remember that, in addition to common traits, there are in the region unique cultural identities that must not be denied or diminished. One model could be important for the region's future: the concept of 'shared heritage' [...]. The basic idea [...] is to transform the perception of a specific artistic monument into an object whose value is shared as human heritage. (Foletti, Riccioni 2018, 8, 10)

The fairly numerous recent studies published in international collections, which have largely fed this essay, and their general orientation show a widely shared view: the breadth and depth of exchanges and interactions are clearly seen as one of the essential features of medieval artistic life in the Anatolia-Armenia-South Caucasus region, and as the source of the extraordinary richness of its creations in particular during the late 12th-14th centuries. The profound wish of the Author of these lines is that this common wealth be made more perceptible, understandable, and accepted by the societies concerned and their elites. This is why he proposes to unite efforts with researchers working inside the countries of the region to help break taboos, and, by creating common scientific structures, to encourage systematic and unbiased comparative studies, in all the fields of the three arts where similarities exist and parallels can be established. Specificities and differences should also be carefully considered from a comparative viewpoint, in the same spirit of openness and the same effort of objectivity, in order to better identify their sources and teachings, and thus better apprehend the common heritage of the region.

Bibliography

- Ačařyan, H. (1962). s.v. “Vahram”. *Hayoc’ anjanunneri bařaran* (Dictionary of Armenian Proper Names), vol. 5. Erevan: Petakan Hamalsaran.
- Açıkyıldız, B. (2009). “Gürcü, Ermeni, Süryani ve Yezidi Sanatları İncelemeleri Bibliyografyası” (Bibliography of Studies on Georgian, Armenian, Syriac and Yezidi Arts). *Türkiye Arařtırmaları Literatür Dergisi, Cilt 7, Sayı 14*. İstanbul, 171-207.
- Aladařvili, N. (1977). *Monumental’naja skul’ptura Gruzii. Figurnye rel’efy V-XI vekov* (Monumental Georgian Sculpture. 5th to 11th centuries. Figurative Bas-reliefs) [with summary in English]. Moskva: Iskusstvo.
- Alpago Novello, A.; Berize, V.; Lafontaine, J. (eds) (1980). *Art and Architecture in Medieval Georgia*. Louvain-la-Neuve: Université catholique de Louvain.
- Arakeljan, B.; Arutjunjan, V.; Mnacakanjan, S. (1969). *O nekotorych voprosach istorii armjanskoj arhitektury. Po povodu knigi G.N. Ćubinařvili ‘Razyskanija po armjanskoj arhitekture’* (On Some Questions of History of Armenian Architecture. Concerning the book of G.N. Chubinashvili ‘Research on Armenian Architecture’). Erevan: Akademija Nauk.
- Arık, O. (1969). *Erken devir Anadolu - Türk mimarisinde türbe biçimleri* (The türbe Forms in Early Anatolian Turkish Architecture). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Augé, I. et al. (eds) (2016). *L’Arménie et la Géorgie en dialogue avec l’Europe du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Geuthner.
- Augé, I.; Dédéyan, G.; Dokhtourichvili, M. (eds) (2012). *L’Europe et le Caucase. Les relations interrégionales et la question de l’identité*. Tbilisi: İlia State University.
- Azatjan, ř. (1987). *Portaly v monumental’noi arhitekture Armenii IV-XIV vv.* (Portals in Monumental Architecture of Armenia of the 4th-14th Centuries). Erevan: Sovetakan groř.
- Baboudjian, P. (1979). “Le mausolée de Mama Khatun à Terdjian et les monuments de l’‘école d’Ani””. *Haigazian Armenological Review, 7*, 203-38.
- Bachmann, W. (1913). *Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan*. Leipzig: Hinrichs.
- Barxudaryan, S. (1963). *Mijnadaryan hay ĉartarapetner yev k’argorc varpetner* (Medieval Armenian Architects and Stone Masters). Erevan: Gitut’yunneri akademiya.
- Blessing, P. (2014). “Women Patrons in Medieval Anatolia and a Discussion of Mahbari Khatun’s Mosque Complex in Kayseri”. *Bellesten LXXVIII*, 282, August 2014, 475-541.
- Blessing, P. (2016). “Medieval Monuments from Empire to Nation State. Beyond Armenian and Islamic Architecture in the South Caucasus (1180-1300)”. Foletti, Thunø 2016, 52-69.
- Blessing, P. (2019). “Silk Road without Fabrics: Ani at the Crossroads of Trade and Textile Motifs in Architecture”. Skhirtladze, Z. (ed.), *Ani at the Crossroads = International Conference* (Tbilisi, 17-18 November, 2017). Tbilisi: Ivane Javakishvili State University, 229-54.
- Blessing, P.; Goshgarian, R. (eds) (2017). *Architecture and Landscape in Medieval Anatolia, 1100-1500*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bretanickij, L. (1966). *Zodĉestvo Azerbajđžana XII-XV vv.* (The Architecture of 12th-15th Centuries Azerbaijan). Moskva: Nauka.
- Chalpachĉjan, O. (1971). *Građdanskoe zodĉestvo Armenii* (Civil Architecture of Armenia). Moskva: Strojizdat.

- Cowe, P. (2015). “Patterns of Armeno-Muslim Interchange on the Armenian Plateau in the Interstice Between Byzantine and Ottoman Hegemony”. Peacock, A.; De Nicola, B.; Yildiz, S.N. (eds), *Islam and Christianity in Medieval Anatolia*. Farnham: Ashgate, 77-105.
- Creswell, K.A.C. (1952). *The Muslim Architecture of Egypt*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Čubinašvili, G. (1967). *Razyskanija po armjanskoj arhitekture* (Research on Armenian Architecture). Tbilisi: Mecniereba.
- Cuneo, P. (1988). *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*. 2 voll. Roma: De Luca Editore.
- Curatola, G. (2007). *L’Islam*. Trad. de l’italien. Paris: Le Figaro.
- Curatola, G. (2010). *L’art seldjoukide et ottoman*. Trad. de l’italien. Paris: Imprimerie nationale.
- Dadoyan, S. (2011-2014). *The Armenians in the Medieval Islamic World. Paradigms of Interaction. Seventh to Fourteenth Centuries*. 3 vols. New Brunswick NJ: Transaction Publishers.
- Dédéyan, G. (ed.) (2007). *Histoire du peuple arménien*. Toulouse: Privat.
- Der Nersessian, S. (1977). *L’art arménien*. Paris: Arts et métiers graphiques.
- Donabédian, P. (2008). *L’âge d’or de l’architecture arménienne. VIIe siècle*. Marseille: Parenthèses.
- Donabédian, P. (2012a). “Parallélisme, convergences et divergences entre Arménie et Géorgie en architecture et sculpture architecturale – 1”. Augé, Dédéyan, Dokhtourichvili 2012, 215-69.
- Donabédian, P. (2012b). “Les architectes de l’Arménie médiévale usaient-ils de dispositifs parasismiques?”. *Revue des études arméniennes*, 34, 169-242.
- Donabédian, P. (2016). “Parallélisme, convergences et divergences entre Arménie et Géorgie en architecture et sculpture architecturale – 2”. Augé et al. 2016, 19-130.
- Donabédian, P. (2018-19). “L’éclatante couronne de Saint-Serge: le monastère de Xckonk’ [Khătzkonq] et le dôme en ombrelle dans l’architecture médiévale”. *Revue des études arméniennes*, 38, 195-355.
- Donabédian, P. (2019a). “Ani Multicultural Milieu and New Trends in Armenian Architecture during Queen Tamar’s Period”. Skhirtladze, Z. (ed.), *Ani at the Crossroads = International Conference* (Tbilisi, 17-18 November 2017). Tbilisi: Ivane Javakhishvili State University, 121-52.
- Donabédian, P. (2019b). “Découverte : L’autre porte de la Nativité”. *Terre Sainte Magazine*, janvier-février, 12-14.
- Donabédian, P.; Porter, Y. (2017). “Éghvard (Arménie, début du XI^e siècle), La chapelle de l’alliance”. *Hortus artium medievalium: Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, 23(2), 837-55.
- Durnovo, L.; Sargsyan, M. (1978). *Ornaments of Armenian Manuscripts*. Erevan: Sovetakan grof.
- Eastmond, A. (2014). “Inscriptions and Authority in Ani”. Asutay-Effenberger, N.; Daim, F. (eds), *Der Doppeladler. Byzanz und die Seldschuken in Anatolien vom späten 11. bis zum 13. Jahrhundert*. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 71-84.
- Eastmond, A. (2015). “Other Encounters: Popular Belief and Cultural Convergence in Anatolia and the Caucasus”. Peacock, A.; De Nicola, B.; Yildiz, S.N. (eds), *Islam and Christianity in Medieval Anatolia*. Farnham: Ashgate, 183-213.

- Eastmond, A. (2017). *Tamta's World: The Life and Encounters of a Medieval Noblewoman from the Middle East to Mongolia*. New York: Cambridge University Press.
- Eastmond, A. (2019). "Ani – The Local and the Global". Skhirtladze, Z. (ed), *Ani at the Crossroads = International Conference* (Tbilisi, 17-18 November 2017). Tbilisi: Ivane Javakishvili State University, 1-24.
- Erdmann, K. (1961-1976). *Das anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts*. 3 vols. Berlin: Verlag Gebr. Mann.
- Ettinghausen, R.; Grabar, O. (1987). *The Art and Architecture of Islam, 650-1250*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Foletti, I.; Riccioni, S. (2018). "Inventing, Transforming and Discovering Southern Caucasus. Some Introductory Observations". Foletti, Riccioni 2018, 7-14. <http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2018/27/000>.
- Foletti, I.; Riccioni, S. (eds) (2018). "Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801-1945)", num. monogr., *Venezia Arti*, 27. <http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2018/04>.
- Foletti, I.; Thunø, E. (2016). "The Artistic Cultures of the Medieval South Caucasus. Historiography, Myths and Objects". Foletti 2016, 7-14.
- Foletti, I.; Thunø, E. (eds) (2016). *The Medieval South Caucasus: Artistic Cultures of Albania, Armenia and Georgia. Convivium, supplementum*. Brno: Masaryk University.
- Gabriel, A. (1931). *Monuments turcs d'Anatolie*. Tome premier, *Kayseri-Niğde*. Paris: De Boccard.
- Gabriel, A. (1934). *Monuments turcs d'Anatolie*. Tome deuxième, *Amasya-Tokat-Sivas*. Paris: De Boccard.
- Gagošidze, G.; Čantladze, N. (2009). *Monopizituri dzeglebi Sakartveloši. I. Kvemo Kartli* (Monophysite monuments in Georgia. I. Lower Kartli). Tbilisi: Artanuji.
- Gengiuri, N. (2005). *Kuppelhallen. Georgian Ecclesiastical Architecture* [in Georgian and English]. Tbilisi: Signeti.
- Ghazarian [Kazarjan, K.], A.; Ousterhout, R. (2001). "A Muqarnas Drawing from Thirteenth-Century Armenia and the Use of Architectural Drawings during the Middle Ages". *Muqarnas*, 18, 141-54.
- Giviashvili, I.; Koplatadze, I. (2004). *Tao-Klarjeti*. In Georgian, with English summary. Tbilisi: Tbilisi University Press.
- Goshgarian, R. (2013). "Futuwwa in Thirteenth-century Rum and Armenia: Reform Movements and the Managing of Multiple Allegiances on the Seljuk Periphery". *Peacock* 2013, 227-63.
- Grenard, F. (1900). "Note sur les monuments seldjoukides de Siwâs". *Journal asiatique XVI*. Paris: Ernest Leroux, 451-8.
- Grenard, F. (1901). "Note sur les monuments du Moyen Âge de Malatia, Divrighi, Siwas, Darende, Amasia et Tokat". *Journal asiatique XVII*. Paris: Ernest Leroux, 549-58.
- Guidetti, M. (2017). "The 'Islamicness' of Some Decorative Patterns in the Church of Tigran Honents in Ani". *Blessing*, Goshgarian 2017, 155-81.
- Hakhnazarian, A.; Mehrabian, V. (1992). *Nor-Djulfa. Documents of Armenian Architecture 21*. Venice: OMM Edizioni.
- Hakobyan, T.; Melik'-Baxšyan, S.; Barselyan, H. (1988). *Hayastani ev harakic šrjanneri tetanunneri bařaran* (Dictionary of Toponyms of Armenia and Adjacent Territories), vol. 2. Erevan: Petakan Hamalsaran.

- Harut'yunyan, Varazdat (1960). *Mijnadaryan Hayastani k'aravatner u kamurfjner* (The Caravanserais and Bridges of Medieval Armenia). Erevan: Haypethrat.
- Hasratian, M. (2000). *Early Christian Architecture of Armenia*. Moscow: Incombook.
- Hillenbrand, R. (1994). *Islamic Architecture. Form, Function and Meaning*. New York: Columbia University Press.
- Hoag, J. (1987). *Islamic Architecture*. New York: Rizzoli International Publications.
- Irwin, R. (1997). *Le monde islamique*. Transl. from English. Paris: Flammarion.
- Jakobson, A. (1983). "Sel'džukskie otkliki na temy armjanskoj srednevekovoj architektury" (The Seljuk Echoes of Themes of Medieval Armenian Architecture). *Patma-banasirakan handes*. Erevan, 4, 126-30.
- Kalantar, A. (1994). *Armenia from the Stone Age to the Middle Ages. Selected Papers*. Neuchâtel: Recherches et Publications.
- Karapetyan, S. (2010). *The Islamic Monuments of the Armenian Architecture of Artsakh* [in Armenian and English]. Yerevan: RAA.
- Karapetyan, S. (2011). *Ani 1050*. Erevan: RAA.
- Karapetyan, S. (2013). "Graxosut'yun ev k'nnadatut'yun. Gagošidze G., Čantladze N., *Monopizituri dzeglebi Sakartveloši. I. Kvemo Kartli*, Tbilisi, 2009" (Review and Criticism. Gagoshidze G., Chantladze N., *Monophysite monuments of Georgia. I, Lower Kartli*, Tbilisi, 2009). *Duty of Soul* 8. Erevan: RAA, 45-64.
- Kazarjan, A. (2004). "Armjano-musul'manskie arhitekturnye vzajmosvjazi v svete srednevekovoj praktiki proektirovanija" (The Armenian-muslim Architectural Relations in the Light of the Medieval Practice of Architectural Project). Voronov, A. (ed.), *Voprosy vseobščej istorii architektury. Vypusk 2*. (Questions of General History of Architecture), vol. 2. Moskva: NIITIAG, 46-54.
- Kazarjan, A. (2012). *Cerkovnaja arhitektura stran Zakavkaz'ja VII veka. Formirovanie i razvitie tradicii* (Church Architecture of the 7th Century in Transcaucasian Countries. Formation and Development of the Tradition). 4 vols. [with summary in English]. Moskva: Locus Standi.
- Kazaryan, A. (2015). "The Architecture of the Horomos Monastery". Vardanyan, E. (ed.), *Horomos Monastery: Art and History*. Paris: ACHByz, 55-205.
- Komaroff, L. (ed.) (2006). *Beyond the Legacy of Genghis Khan*. Leyden-Boston: Brill.
- Kotandžyan [Kotanjyan], N. (2017). *Monumental'naja živopis' rannesrednevekovoj Armenii (IV-VII veka)* (Monumental Painting in Early Medieval Armenia (4th-7th centuries)) [with summary in English]. Erevan: Tigran Mec.
- Kouymjian, D. (2006). "Chinese Motifs in Thirteenth-Century Armenian Art: the Mongol Connection". Komaroff, L. (ed.), *Beyond the Legacy of Genghis Khan*. Leyden-Boston: Brill, 303-24.
- Kyurkchyan, A.; Khatcherian, H.H. (2010). *Armenian Ornamental Art*. Yerevan: Craftology.
- Mahé, A.; Mahé, J.-P. (2012). *Histoire de l'Arménie des origines à nos jours*. Paris: Perrin.
- Maranci, C. (2015). *Vigilant Powers: Three Churches of Early Medieval Armenia*. Turnhout: Brepols.
- Maranci, C. (2016). "The Monument and the World. Zuart'noc' and the Problem of Origins". Foletti, Thunø 2016, 71-86.
- Maranci, C. (2018). *The Art of Armenia. An Introduction*. New York: Oxford University Press.

- Marr, N. (1934). *Ani. Knižnaja istorija goroda i raskopki na meste gorodišča* (Ani. Literary History of the City and Excavations on the Site of the Ancient Settlement). Leningrad-Moskva: OGIz.
- Matevosyan, K. (ed.) (2019). *Armenian Frescoes. Collection of scientific articles and materials* [in Armenian with summaries in English]. Erevan: Victoria Foundation.
- Mat'evosyan, R. (2002). *Haykakan zinanšanner. Tohmakan nšanner* (Armenian coats of arms. Dynastic symbols). Erevan: Gitut'yun.
- McClary, R. (2017). "Craftsmen in Medieval Anatolia: Methods and Mobility". Blessing, P.; Goshgarian, R. (eds), *Architecture and Landscape in Medieval Anatolia, 1100-1500*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 27-58.
- Mépisachvili, R.; Tsintsadzé, V. (1978). *L'art de la Géorgie ancienne* [translated from German]. Leipzig: Éditions Hier et Demain.
- Mnacakanjan, S. (1952). *Architektura armjanskich pritvorov* (The Architecture of the Armenian Gavits). Erevan: Akademija Nauk.
- Mnacakanjan, S. (1971). *Zvartnoc. Pamjatnik armjanskogo zodčestva VI-VII vekov* (Zvartnots, Monument of 6th-7th century Armenian Architecture) [with summary in English]. Moskva: Iskusstvo.
- Mnac'akanyan, S. (1982). *Haykakan vał mijnadaryan memorial hušarjannerə* (The Memorial Monuments of Early Medieval Armenia). Erevan: Gitut'yunneri akademija.
- Mnatsakanyan, S. (1984). "The Memorial Art of Armenia of the 9th-14th centuries". *Terzo simposio internazionale di arte armena = Atti* (Milano, Vicenza, Castelfranco V., Piazzola sul Brenta, Venezia, 25 settembre-1 ottobre, 1981). Venezia: tipo-litografia armena, 419-31.
- Muradjan, P. (1984). "Novoe v 'Kavkazskom kul'turnom mire' v XI-XIII vekax" (News in the "Caucasian Cultural World" in the 11th-13th centuries). *Kavkaz i Vizantija. Vypusk 4* (Caucasus and Byzantium. Vol. 4). Erevan: Akademija Nauk, 142-58.
- Mutafian, C. (2012). *L'Arménie du Levant (XIe-XIVe siècle)*. 2 vols. Paris: Les Belles Lettres.
- Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapı Scroll - Geometry and Ornamentation in Islamic Architecture*. Santa Monica (CA): Getty Center Publications.
- Necipoğlu, G. (2012). "The Concept of Islamic Art". *Journal of Art Historiography*, 6, June. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/05/necipoglundoc.pdf>.
- Önkal, H. (1996). *Anadolu selçuklu türbeleri* (Anatolian Seljuk Tombs). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Orbeli, I. (1939). "Problema sel'džuskogo iskusstva. Kratkoe izloženie doklada" (The Problem of Seljuk Art. Brief Presentation of the Communication). *Third International Congress on Iranian Art and Archaeology = Communications of the Congress* (Leningrad, September 1935). Moskva-Leningrad: Akademija Nauk, 150-5.
- Otto-Dorn, K. (1967). *L'art de l'islam*. Transl. from German. Paris: Albin Michel.
- Pancaroglu, O. (2009). "The Mosque-Hospital Complex in Divriği: a History of Relations and Transitions". *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ*, vol. 3. Ankara: AKVAD, 169-98.
- Pancaroglu, O. (2013). "The House of Mengüjek in Divriği: Constructions of Dynastic Identity in the Late Twelfth Century". *Peacock, Yıldız* 2013, 25-67.
- Peacock, A. (2006). "Georgia and the Anatolian Turks in the 12th and 13th Centuries". *Anatolian Studies*. Ankara: British Institute, 56, 127-46.

- Peacock, A.; Yildiz, S.N. (eds) (2013). *The Seljuks of Anatolia: Court and Society in the Medieval Middle East*. London: I.B. Tauris.
- Peacock, A.; De Nicola, B.; Yildiz, S.N. (eds) (2015). *Islam and Christianity in Medieval Anatolia*. Farnham: Ashgate.
- Petrosyan, H. (2008). *Ճաճ'կ'ար: cagumə, gorca'uyt'ə, patkeragrut'yuna, imastabanut'yunə* (Khachkar: The Origin, Function, Iconography, Semantics) [summary in English in: Petrosyan 2015]. Erevan: Printinfo.
- Petrosyan, H. (2015). *Khachkar* [in English]. Yerevan: Zangak.
- Plontke-Lüning, A. (2007). *Frühchristliche Architektur in Kaukasien. Die Entwicklung des christlichen Sakralbaus in Lazika, Iberien, Armenien, Albanien und den Grenzregionen vom 4. bis zum 7. Jh.* Wien: österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Plontke-Lüning, A. (2016). "Early Christian Churches in Caucasian Albania". Foletti, I.; Thunø, E. (eds), *The Medieval South Caucasus: Artistic Cultures of Albania, Armenia and Georgia. Convivium, Supplementum*. Brno: Masaryk University, 160-75.
- Sarkisian, A. (1940). *Pages d'art arménien*. Paris: Publications UGAB.
- Šaxkyan, G. (1986). *Lori. Patmut'yan k'arakert ējērə* (Lori. The Stone Pages of History). Erevan: Hayastan.
- Shukurov, R. (2004). "Christian Elements in the Identity of the Anatolian Turks (12th-13th Centuries)". *Cristianità d'Occidente e cristianità d'Oriente (secoli VI-XI) = Atti delle settimane di studio* (Spoleto, 24-30 aprile 2003). Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 51, 707-64.
- Skhirtladze, Z. (ed.) (2019). *Ani at the Crossroads = International Conference* (Tbilisi, 17-18 November 2017). Tbilisi: Ivane Javakishvili State University.
- Talbot Rice, D. (1975). *L'Art de l'Islam*. Transl. from English. London: Thames and Hudson.
- Thierry, J.-M. (1985). "A propos de quelques monuments chrétiens du vilayet de Kars (IV)". *Revue des Études Arméniennes*, 19, 285-323.
- Thierry, J.-M.; Donabédian, P. (1987). *Les arts arméniens*. Paris: Mazenod.
- Ünal, R. (1968). *Les monuments islamiques anciens de la ville d'Erzurum et de sa région*. Paris: Librairie Adrien Maisonneuve.
- Usejnov, M.; Bretanickij, L.; Salamzade, A. (1963). *Istorija arhitektury Azerbajdzana* (History of architecture of Azerbaijan). Moskva: GILSASM.
- Vardanyan, E. (ed.) (2015). *Horomos Monastery: Art and History*. Paris: ACHByz.
- Vryonis, S. (1971). *The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century*. Berkeley: University of California Press.
- Vryonis, S. (1981). *Studies on Byzantium, Seljuks, and Ottomans*. Malibu: Undena Publications.
- Yalman, S. (2017). "The 'Dual Identity' of Mahperi Khatun: Piety, Patronage and Marriage across Frontiers in Seljuk Anatolia". Blessing, P.; Goshgarian, R. (eds), *Architecture and Landscape in Medieval Anatolia, 1100-1500*. Edinburgh: University Press, 224-52.
- Yetkin, S.K. (1962). *L'architecture turque en Turquie*. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose.
- Yevadian, M. (2010). *Des serviteurs fidèles. Les enfants d'Arménie au service de l'État turc*. Lyon: Sources d'Arménie.
- Zarian, A.; Lamoureux, C. (2019). *The Restoration of Wall Paintings in Several Armenian Churches of First Christian Ages*. Erevan: Tigran Mec.

Armenian Medieval Art and Architecture in Soviet Perception: *A longue durée* Sketch

Ivan Foletti

Masaryk University, Brno, Czech Republic

Pavel Rakitin

National Research University Higher School of Economics, Moscow

Abstract The study of medieval Armenian art in the Soviet Union demonstrates a close interaction between historiography and history. Through the 70 years of the USSR's existence, the method of studying the artistic monuments of the southern Caucasus seems to follow the large waves of the question of nation within the Soviet empire.

Keywords Medieval Armenian art and Soviet Union. Historiography. Aleksej Nekrasov. Nikolay Brunov. Varazdat Harutyunyan. Mikhail Babentchikov. Alexej Lidov.

Summary 1 Introduction. First Academic Inquiries into Armenian Art. – 2 Pushkin and Abaza: Within the Old Mythology. – 3 From Lenin to Stalin: From Byzantium to Armenia. – 4 From Khrushchev to Breznev: A Marxist View of Armenian Art. – 5 Gorbachev and the Fall of the Empire: The Studies of Alexej Lidov. – 6 Conclusion.

1 Introduction. First Academic Inquiries into Armenian Art¹

In the second half of the nineteenth century and in the early decades of the twentieth, Armenian medieval art experienced an early prolific wave of interest. The most important names among professional art historians were, in the Russian world, certainly Dimitri Bakradze, Nikodim Kondakov, at the turn of the twentieth century, and Nicolas Marr (Filipová 2018).

In recent years, Ivan Foletti has attempted to demonstrate how Bakradze and Kondakov – the former a historian and the latter an art historian – put forward a vision of medieval Armenian architecture as being peripheral (Foletti 2016). Implicitly, the two scholars deal with the art of Armenia and Georgia as if it were one single historiographical phenomenon (Bakradze 1875; Kondakov 1891). A study by Bakradze is emblematic here. In a concise publication on Armenian and Georgian architecture, he classifies the monuments alphabetically, as though to deny any differences between the two cultures (Bakradze 1875). Kondakov, in turn, promotes a viewpoint of the art of the Caucasus that is largely dependent on Byzantine art. The final result is simple: in the Middle Ages as at the end of the nineteenth century, when these studies were published, the Caucasus had been considered a somewhat indistinct province of a great empire. It is interesting to note that Kondakov was Russian and Bakradze was Georgian. Their official viewpoints of Caucasian heritage, however, were very similar, which certainly mirrors the intellectual unity sought within the empire. We believe their position can be explained in view of the political situation at the time when the Caucasus had become another viceroyalty of Russia – a reality which affected the scholars' perception of the legacy of the medieval Caucasus.

Marr's case is more complex: from a younger generation, this scholar was part of a wave corresponding to a rebirth of regional studies in Georgia and Armenia (Choisnel 2005). It is interesting to note that Marr was from an Anglo-Georgian family but spoke Armenian and five other languages since childhood. Educated at the University of St. Petersburg, he specialised in the study of the languages of the Caucasus, becoming a professor of Armenian. Well-known for his later linguistic theories, Marr is actually a fundamental figure for studies on medieval Armenia, having directed the earliest (and most extensive) excavations in the ancient capital of Ani. This essay is not the place to delve into these important very significant excavations, published only in 1930; however, we would like to highlight the fact that, although

¹ This article was carried out as part of the project “The Heritage of Nikodim P. Kondakov in the Experiences of André Grabar and the Seminarium Kondakovianum” (GA18-20666S).

aware of the uniqueness of Armenian culture, Marr believed in great interdependence between the cultures of the southern Caucasus:

The class tastes in different societal strata possessed such peculiar features that the architectural monuments which emerged from various social milieus in the self-same people of Armenia share fewer similarities than those created within one and the same social environment of two distinct peoples, i.e., the Armenians and the Georgians. For instance, common features in the monuments of Armenian and Georgian architecture can be explained not so much by the mutual influence of one nation on the other, but, rather, by the common sources in which both Armenian and Georgian masters would find satisfaction and forms for their art; they were imbued with affined ideals pertinent to their shared feudal condition. (Marr 1934, 124)²

What we can see is that, although he had a different methodological training, Marr does not challenge the doxa established in the previous decades: medieval Armenian and Georgian art (of the *élites*) are in his view very close to each other. His own story, born and raised in Tbilisi, then a city with a thriving Armenian community, made him particularly sensitive to interpreting the culture of the medieval Caucasus in this way. Thus, for example, his definition of the Church of St Gregory of Tigrane Honents as a ‘chalcedonian orthodox, of armenian-georgian type’ monument, has an evident foundation in visual culture.

Thus, at the outbreak of war and later the Russian revolution, the view of monumental Armenian art seems to be dominated – at least in general reflection – by an ‘imperial’ vision that presents the art of the Caucasus, with its various specificities, as a whole all together consistent throughout the Middle Ages.

The aim of this paper is to understand – after a short excursion into the cultural background of this Russian imperial viewpoint – how this vision would be transformed in the Soviet years. It is not materially possible here to give a detailed explanation of all the stages of thought in more than seven decades of Soviet domination. Moreover,

2 “Сословные вкусы имели настолько своеобразные особенности, что иногда архитектурные памятники, возникшие в различной сословной среде одного и того же армянского народа, меньше проявляют общих черт, чем памятники, возникшие в одной и той же социальной среде двух различных народов, армян и грузин. Общие черты в памятниках, например, армянского и грузинского зодчества, могут находить объяснение не столько, быть может, во взаимном влиянии одного народа на другой, сколько в общности источников, в которых находили удовлетворение и откуда черпали формы для художественного творчества армянские и грузинские мастера, проникнутые сродными художественными идеалами одинаково феодальной среды”. If not otherwise stated, all translations were made by the Authors.

for us, this is just the first study in a vast field. We would, however, like to comprehend the general historiographical tendencies in the Soviet years. First, we will look at the interwar period, and the second part will be dedicated to the history of studies during the sixties and seventies. Finally, the last chapter of this study will address the final years of the Soviet empire.

2 Pushkin and Abaza: Within the Old Mythology

As demonstrated in the works of Kondakov, Bakradze and Marr, the first scholars studying Armenian art presented the Caucasus as a homogeneous cultural whole and its peoples as dependent not only geopolitically but aesthetically on the surrounding states. This approach was based on contemporary Russian imperial discourse; however, the latter can be retraced much further back in the time.

Armenia and Georgia, the ancient Christian states, have been subjected to territorial strife and ensuing speculations around it for centuries. Certain common places emerged in this process that transcended even the Revolution of 1917 which apparently entailed some fundamental revisions of policies and mythologies. During the nineteenth century, once again, the countries lost their autonomy to be brought together in a single political whole called the Viceroyalty of Caucasus (Mahé, Mahé 2012; Rayfield 2012, 284-305). The Russian military generals were usually among the first intellectuals to explain the logic of another Russia's territorial acquisition in the Caucasus and were often the first to 'explore' and 'describe' the territories and the peoples. A good example in the case of Georgia was General Nikolay Muravev-Karskiy (1794-1866) who took Kars by storm to annex it from Turkey and wrote *Personal Notes*, and, in the case of Armenia, General Major Viktor Abaza (1831-1898), the author of *History of Armenia* (Abaza 1888), a book fully reflecting the imperial vision of a son of the fatherland and a faithful subject of the tsar.

Compiling his book on Armenian history, Abaza makes some observations which would become common places and probably had been for his predecessors. According to him the "borderlines of Armenia were frequently redrawn" (Границы Арменіи подвергались частымъ измѣненіямъ) (1888, 1), in different epochs the country had intermittently been under the rule of the Greeks, the Romans, Parthia, Byzantium, and the Sassanians; it enjoyed some periods of independence and was fighting to protect its Christian faith against the pagans. An amateur historian, Abaza outlines major events in the Russian-Armenian affairs starting from the Derbent campaign of Peter the Great (unrewarding for Armenians), Catherine the Great's 'Greek project' and down to the Treaty of Turkmenchay (1824) and the Treaty of Adrianople (1828) (Abaza 1888, 99, 104). Speaking of the latter, Abaza clear-

ly expresses the imperial point of view calling Georgians and Armenians “our Transcaucasian population”, Russia’s “eastern coreligionists” drawing the following geopolitical bottom-line for Armenia:

These victories of the Russians liberated the indigenous Armenia from the power of Persia. But the restoration of Armenia proved to be senseless since Georgia had already voluntarily entered Russia. As an independent country Armenia would have been too weak for an aidless fight against Persia and Turkey and would instantly fall victim to her Muslim neighbours. Now, Armenians were welcomed into a new fatherland of the same religion which guarantees their nationality [*narodnost'*], faith and customs from any entrenchments.³

Five years after the treaty, the poet Alexander Pushkin, in *Journey to Arzerum*, made in 1829 (published in 1836), recalls the atmosphere which he witnessed in Erzurum as the Russian troops victoriously entered the city.

The Armenians noisily crowded into the narrow streets. Their little boys ran before our horses, making the sign of the cross and repeating: ‘Christians! Christians!’⁴

On a mythological level, both for Abaza and Pushkin, Armenia had been a Christian country of Noah’s Ark, a territory belonging to sacred history. Following the Russian army, which was engaged in battles with the Turks, at some point of his journey the poet sees a mountain which immediately evokes the biblical context in his mind

Against the clear sky stood a white, snowy, two-headed mountain. ‘What mountain is that?’ I asked, stretching, and heard the answer: ‘It’s Ararat.’ How strong is the effect of sounds! I gazed greedily at the biblical mountain, saw the ark, moored to its top in hopes of renewal and life – and the raven and the dove flying off, symbols of punishment and reconciliation.⁵

3 “Эти побѣды Русскихъ освободили коренную Арменію изъ подъ власти Персіи. Но возстановленіе Арменіи уже потеряло смыслъ послѣ того, что Грузія добровольно вошла въ составъ Россіи. Какъ независимая страна, Арменія была бы слишкомъ слаба для самостоятельной борьбы съ Персіей и Турціей и неминуемо вновь сдѣлалась бы жертвою своихъ мусульманскихъ сосѣдей. Теперь же армянамъ открывалось новое единовѣрческое отечество, обезпечивающее ихъ народность, вѣру и обычаи отъ всякихъ покушеній” (Abaza 1888, 104).

4 “Армяне шумно толпились в тесных улицах. Их мальчишки бежали перед нашими лошадьми, крестясь и повторяя: Христиан! Христиан!” (Pushkin 1974, 557).

5 “На ясном небе белела снеговая, двуглавая гора. ‘Что за гора?’— спросил я, потягиваясь, и услышал в ответ: ‘Это Арарат’. Как сильно действие звуков! Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине с на-

In turn Abaza casts not a shade of a doubt on similar biblical allusions to say that

[Armenians] consider themselves the first-born people and trace their origin way back in a direct line from Noah. Confirming their opinion, the Armenians refer to the book of Genesis, recognising Ararat as the very place on which the ark stopped, and indicating that Noah and his family, the only ones saved from the flood, did not leave Ararat.⁶

Many people refute the significance of Armenia in a sense of it being the cradle of humanity. [...] But, according to the most recent writers, all these arguments fall short in the struggle against the Biblical legends.⁷

No matter how deeply religious the poet and the general were, they would view Armenian Christianity as a path to some autochthonous historical starting point in the distant past, tangible in their rhetoric of annexation. Religious connotations in the Russian perception of Armenia had had a long history related to the country's geopolitics, starting with Peter the Great's attempts to support Christian minorities in Persia, then the concerns of Alexander I "to take special care to win over the Armenian nation", to strengthen "the faith of Christians" in Armenia and throughout the last years of the reign of Alexander II (1855-1881), who appointed Count Loris-Melikov, Armenian in origin and the hero of the Russo-Turkish War, to head the Russian government in fighting Russian revolutionaries. The assassination of Alexander II led to Loris-Melikov's downfall and ushered in the time of reaction. The growing influence of middle-class Armenians in Armenia, their conflicts with the Georgian nobility and the promotion of education in the Armenian language and culture had made the people less subject to tsarist control towards the end of the nineteenth century (Sunny 1997, 127-8).

Armenians had been elaborating their own national political discourse at least since 1880s when *Hai Heghapokhakan Dashnaksutiun*

деждой обновления и жизни — и врана и голубицу излетающих, символы казни и примирения" (Pushkin 2016, 381).

6 "[Армяне] считают себя первороднымъ народомъ и ведутъ свое происхождение по прямой линии отъ Ноя. Въ подтверждение своего мнѣнія, армяне ссылаются на книгу Бытія, признающую Араратъ тѣмъ мѣстомъ, на которомъ остановился ковчегъ, и указывающую, что Ной и его семья, единные спасенные отъ всемірнаго потопа, не удалялись отъ Араратъ" (Abaza 1888, 14-15).

7 "Противъ значенія Арменіи, въ смыслѣ колыбели рода человѣческаго, возстають многіе. [...] Но, по мнѣнію новѣйшихъ писателей, всѣ эти споры не выдерживють борьбы съ библейскими сказаніями" (Abaza 1888, 15-16).

(Armenian Revolutionary Federation) gained acceptance as the first real Armenian political organisation with a programme adopted in 1892 and aimed at the administrative and economic freedom of Turkish Armenia (Hovannisian 1967, 17). Apart from the central concern for the Turkish Armenia, the *Dashnaktsutiun* nationalistic cause had been fuelled by various factors even in times when the people had been under protection of the tsar's Russia. Thus, in 1885, the tsarist government imposed the Russian as the language of instruction and shut down the hundreds of Armenian schools which had been operated by the Armenian clergy and community. This was not mentioned by General Abaza in his *History of Armenia*. Later, in 1903, the tsarist government ordered that the estates of the Armenian Church be turned over to the Ministry of Agriculture and the Department of State Properties (Sunny 1993, 26, 69, 92). As a result, there followed two years of organised mass protests in which the *Dashnaktsutiun* joined forces with the Armenian clergy whom they frequently criticised, as well as with the Catholics (Hovannisian 1967, 18).

However, the Russian government undertook measures to pacify the region in the first decade of the twentieth century by sending the viceroy of the Caucasus Adjutant-General Illarion Ivanovich Vorontsov-Dashkov (1837-1916) who reported to Nicholas II in 1913, endeavouring to instil sobriety in the perception of the region whose "peculiarities are difficult to comprehend without intense attention from the remote centre" (Vorontsov-Daškov 1913, 6-7). The picture drawn by the viceroy portrayed Armenians as peaceful, self-sufficient, agricultural minority, not at all a burden to Russia which was not going to turn them into an industrialised force as part of its imperialistic ambitions. Moreover, the viceroy's Armenians were the minority which was remote from any attempts to form a sovereign national state.

'There is no separatism among the Caucasian Armenians' as I allowed myself to testify to you, Sire, in 1907, when the troubles did not subside, and again I boldly confirm this at the present time, when the past years have proved the correctness of the quoted testimony.⁸

The Adjutant-General then explained how the trial of the 30 members the *Dashnaktsutyun* party had exaggerated the actual insufficient influence of the Armenian nationalists and "ended with a puff" as it could not prove "the revolution in the whole people" (Vorontsov-Daškov 1913, 7). The paternalism in the view on the region in the Vo-

⁸ "Никакого сепаратизма среди кавказских армян не существует' позволили я себя свидетельствовать передь Вами, Государь, въ 1907 году, когда не утихла еще смута, и снова смѣло подтверждаю это въ настоящее время, когда протекшіе годы доказали правоту приведеннаго свидетельства" (Vorontsov-Daškov 1913, 7).

rontsov-Dashkov report is undeniable. This imperial vision of a small people of the Caucasus seemed to dominate the minds of many intellectuals and ‘statespersons’ as it was grounded in other powerful ideas such as the messianic role of Russia as the only Orthodox empire in the world, its specific mission to the world, its military strength etc. The report regards the people of Armenia not as those belonging to their land but as countryless subjects living in “our Caucasus” or in “Turkish Armenia”, a minority devoid of their own borderlines, sharing the land with other peoples of the Caucasus. No statesperson would dare to propose Armenia as a unique nation with its right to be a sovereign state and its people to be free *because* they are Armenians, i.e. they were not emphasising the rhetoric of nationalism even if they saw Armenians as a people with its history. Abaza concluded his chapter on the people of Armenia with a universal statement.

This people, as well as all of Adam’s kin, has their own strengths and weaknesses.⁹

At the turn of the century and towards World War I and the Russian revolution, the view of medieval Armenian art seems to be thus pervaded with imperial vision which did not distinguish national specificities even though some nationalistic movements were already underway both in Russia and among the Armenians. The generation of intellectuals born in the late nineteenth century was very much of an imperial mindset; it cut through their writings regardless of their social and ethnic origin. Not that Armenians and Georgians were not proud of their local heritage (Filipová 2018), but the general view of the empire was not questioned. The predominant contemporary policies affected their perception of the medieval past: it was so easy to see in the medieval Ani a sort of metaphorical mirror of Tbilisi which was an almost Armenian city in Georgia, where scholars and intellectual would experience daily a thorough cultural *métissage*. Yet a new historiographical turn would soon start to reflect the massive events which were shaking regimes and philosophies.

3 From Lenin to Stalin: From Byzantium to Armenia

We do not have significant ‘Soviet’ studies on Armenian architecture from the early years after the October Revolution. This situation can be easily explained in the context of the tragic events of those years of which we wrote earlier. After its annexation to the Soviet Union at

⁹ “Народъ сей, какъ и всѣ отъ Адама происходящiе, имѣеть свои достоинства и недостатки” (Abaza 1888, 120).

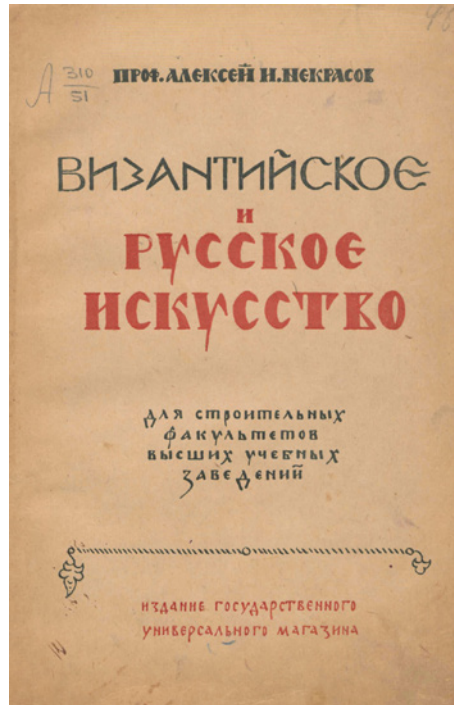


Figure 1
Nekrasov, A. (1924). *Vizantijskoe i russkoe iskusstvo: Dlja stroit. fak. Vuzov*. Moscow: Izdanie Gosudarstvennogo Universal'nogo Magazina

the end of the twenties, the Armenian Socialist Republic found itself in dire economic conditions (Bobelian 2014). At the same time, more generally, in the years of Lenin, despite the violent persecutions, most scholars who remained in the Soviet Union continued their studies along the lines of what they had been doing before. As an example, below is a summary by Aleksey Nekrasov (1885-1950) in his volume entitled *Byzantine and Russian Art* published in 1924 [fig. 1]:

Armenia was linked to Persia, Mesopotamia, Syria and Anatolia; this determines its architecture. Some scholars want to see more Hittite echoes in Armenian architecture; but anyway, in the fifth century and later we see on the soil of Armenia both Syrian basilicas and central shaped buildings with exedras. The heyday of Armenian architecture belongs to the so-called third century and the era of Byzantine art. But it was too early for gable roofs and tent tops instead of the curvature of the roofs and domes of Byzantine architecture, where the roof was laid right along the arches. Recall that the exclusion of Ravenna is explained by the imposition

of Antiochian art. It is quite possible that these features, especially *zpatras* [...] are deep Eastern archaism. Archaism affects Armenia in curious forms. (Nekrasov 1924, 30)¹⁰

Apart from the first sentences – which emphasise the transcultural dimension of Armenian art – Nekrasov’s main thesis maintains that Armenian architecture was an integral part of Byzantine architecture. Furthermore, throughout the volume, Armenia is part of a general narration dedicated to Byzantine architecture. This is therefore a point of view that is completely consistent with what was described above, which is logical when we consider that the scholar graduated in 1920 from the University of St. Petersburg, where he had studied with Dimitri Ajnalov (1862-1939), who had been a student of Kondakov (Khrushkova 2012). Interestingly, in the introduction, completed in 1923, there are no allusions to any new vision of the world. A small nation, Armenia, wedged between colossal empires and exposed to their influence on all sides. The historical events of the late teens and early twenties, which we relate further, underpin this image entirely.

The Great War and the Russian revolution had brought a huge turn of the helm as the poet Osip Mandelstam wrote in his poem *The Twilight of Freedom* (1918). In the turmoil of the war, the Turkish government decided to ultimately resolve the question of its northeastern frontier, the territory of fierce contention with Armenians inhabiting it which led to their genocide in 1915 and this in its turn provoked even greater resistance on the part of Armenian revolutionaries and reinforced their nationalistic ideology (Sunny 1993, 28-9, 42).

The Bolsheviks faced the trouble of readjusting annexation policies and the in-depth recoding of the political vocabulary. Saving their revolution, they signed the Treaty of Brest-Litovsk (1918) which turned Transcaucasia into an arena of territorial conflicts in which the leaders were able to employ the terms of national interests as long as the Bolshevik peace programme based on the principles of no indemnities, no annexations, and the right of every nationality to self-determination (Reynolds 2011, 174).

10 “Армения была связана с Персией, Месопотамией, Сирией и М. Азией; этим определяется ее архитектура. Некоторые ученые хотят видеть в армянской архитектуре еще отзвуки хеттской; но, как бы то ни было, в V в. и позднее мы видим на почве Армении как сирийские базилики, так и центрические; здания с экседрами [...]. Расцвет армянской архитектуры относится к, так называемой, зрелой эпохе византийского искусства. Но уже рано появились двускатные кровли и шатровые верхи вместо криватуры крыш и куполов византийского зодчества, где кровля клалась прямо по сводам; вспомним, что исключение Равенны объясняется влиянием антиохийского искусства. Весьма возможно, что эти черты, особенно шатры [...] являются глубоким восточным архаизмом. Архаизм сказывается в Армении в любопытных формах” [spacing in the original].

The tsar's Russian Caucasus Army, faithful to the former government, did not submit itself to the new rulers in Petrograd. Its dissolution began in 1917 with the subsequent forming and arming of Armenian and Georgian units, the only soldiers in these regions who had a stake in resisting the onslaught of the Ottomans. In doing so, they were virtually bringing to life the words of the Bolsheviks' decree no. 13, 'On Armenia' signed by Lenin and the Commissar for Nationalities Joseph Stalin (published in *Pravda*, 13 January 1918) (Reynolds 2011, 179). The document related the two mutually exclusive points: Armenia's weakness to withstand the Ottomans without Russia and the right of national self-determination which would be impossible to realize without Armenians taking to arms themselves.

Witnesses on all fronts, Turks, Russians, Armenians, Georgians, and Azeri wrote of political and humanitarian havoc into which Transcaucasia had been thrown in 1917-18. In a catastrophic situation of Turkish offensives and the absence of real support from the collapsing Russian empire they organised themselves into a single political body, the Transcaucasian Democratic Federation (9 April 1918), still hoping for unity in their land, but internal and external tensions and intrigues were so strong (including British and German military interventions) that the Federation eventually dissolved and the people indeed had to form independent states without being able to maintain them. To borrow the expression of one scholar, this part of the Russian empire "collapsed along national lines" (Martin 2001, 19). On 30 May 1918 the Armenian National Council, declaring independence – that is, the necessity "to pilot the political and administrative helm of the Armenian provinces" – used no nationalistic slogans, not even words like 'republic' or 'independence'. Although proclaimed an independent country, Armenia did not have a capital city and its national elites resided in Georgian Tiflis, while Erevan was predominantly a Muslim city (Reynolds 2011, 212). The period of Armenian independence lasted only two years, from the end of World War I to the arrival of the Red Army in the last month of 1920 (Sunny 1993, 129-30).

It was undeniable that, except for their revolution, the Bolsheviks were dealing with territories like the colonial rulers had done before them. Similarly to the tsarist government, at first they found it more convenient not to divide the Caucasian peoples into separate republics, but to unite them. By early 1924, Armenia was a republic within the Transcaucasian republic, which in turn was a member of the union of Soviet republics (Sunny 1993, 141). But trying hard not to resemble the tsarist colonial policies, in twenties, they created Armenian administrative and economic organs as well as a film studio, a national radio, an academy of science, museums, and a state university, all operating in Armenian. They introduced the policy of *korenizatsiia* (rooting) or 'nativization', opening schools, theatres and newspapers in the Armenian language (Sunny 1993, 146). The early twenties in Armenia were



Figure 2 Lavrentiy Beria with Svetlana Stalin and Joseph Stalin. 25 September 1934. © RIA Novosti

years of relative thawing and liberation. The majority of Russian party members, however, did frown upon the new nationalities policy and viewed it as no more than a temporary ‘concession’ (Martin 2001, 21).

Employing the slogan of national self-determination of people, the Bolsheviks, in fact, aimed for the modernisation and industrialisation of Armenia which was largely an agricultural society. In the late twenties and early thirties, the Soviet regime abolished the policy of supporting independent peasant agriculture urging the farmers to join collective farms. Towards 1930, collectivization befell 63% of all peasant households in Armenia; in 1936, almost four-fifths of all households had been collectivised (Suny 1993, 151). These years were also the time of widespread purges; the forces of centralisation of the Soviet government began repressions of the former Dashnaks, independent Marxists, and Mensheviks who were accused of being Trotskyists. The period of intellectual freedom and debate in Armenia was brought to an end (Suny 1993, 146).

The prominent role in subsequent repressions was played by Lavrentiy Beria, head of Georgian OGPU from 1926 [fig. 2]. In 1931 he became secretary of the Communist Party in Georgia, and, a year later, for the whole Transcaucasian region. His endeavours caused the death of 10,000 people. In 1935, he summarised the results of his work in his oration titled, *On the History of the Bolshevik Organisations in Transcaucasia*. The targets of his attacks were the ‘Dashnaks’, that is anybody expressing criticism of the Communist regime (Paya-

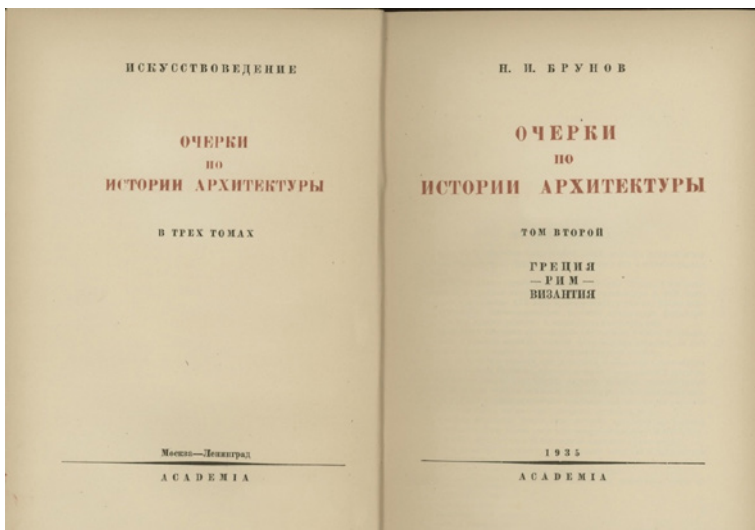


Figure 3 Brunov, N. (1935). *Očerki po istorii arhitektury: V 3 tomach. Tom 2, Grecija. Rim. Vizantija*. Moscow: Leningrad.

slian 2007, 176). He labelled them “creators of national trade unions”, “the party of nationalistic bourgeoisie”, “supporters of Armenian bourgeoisie”, and “the arsonists of the hostility between Armenian and Azerbaijani population” (Berija 1948, 236-7).

The text was written in 1935 as a reminiscence of ‘heroic’ activities of the Bolsheviks in the Caucasus. In 1936, the head of Armenian Communist party from 1930 to 1936, Aghasi Khanjian, who had a significant local base of support in Armenia, and aspired to be a national leader, was killed just before he was due to meet Beria. There followed unprecedented purges against Armenian communists with thousands of high- and low-ranking people disappearing in the waves of terror and ethnic Russian officials taking their places at commanding positions (Sunny 1993, 157). The centre which previously could not hold together the falling empire was now being remodelled. The dominant tone and thought of Beria’s *On the History of the Bolshevik Organizations in Transcaucasia* was Stalin, portrayed as all-knowing and powerful deity who had managed to bring peace and order to the region (Berija 1948, 5-6).

The new Soviet leaders of Armenia watched closely the developments in the Armenian Church whose members had been persecuted and properties confiscated since the early twenties. The active anti-religious campaigns began in 1928 (Avgustin 2001, 329-55). In 1930, the Armenian Catholics, Kevork V - who until 1927 refused to recognise the atheist Soviet regime (Sunny 1993, 144) - and the Soviet Armenian

government saw it as an the opportunity to achieve “the decisive conquest of the leadership of the Armenian Church” (Corley 1996, 91-2; Sunny 1993, 144). This was part of a radical wave of repressions. The studies of historian Armenak Manukyan, the author of the book *Political Repressions in Armenia in 1920-53*, showed that 14,904 Armenians had been subjected to purges and repressions, of which 4,639 were shot during the years from 1930 to 1938 alone (Manukjan 1999, 218-58).

As if echoing the purges, Soviet art historiography started to undergo radical changes. In 1935, Nikolay Brunov (1898-1971) published a volume dedicated to Greek, Roman and Byzantine architecture [fig. 3] (Brunov 1935). He was a scholar of a new generation, educated in Moscow in the years just after the revolution and became a professor at the Moscow Institute of Architecture in 1934. His book is crucial for its description of the transformation in the Soviet vision of art history. The introduction to the volume leaves no doubts about the political context of its preparation:

The main achievement of the Greek and Roman architecture is the liberation of architecture from religion and its approval as an independent area of human activity.

This process should be considered in connection with the development of all human culture on the basis of socio-economic development as a result of the transition from the Eastern despotic system to the Greek and Roman. The separation of architecture from other aspects of human activity is associated with the general differentiation of culture, which very strongly and rapidly advanced in trade-slave states. In oriental theocratic despotism, religion was a connecting principle that deeply penetrated various aspects of human activity, forcing them to serve themselves and uniting them into one undifferentiated culture. In it, science, law, art, etc., have not yet separated from religion and therefore have not yet separated from each other [...]. Only by referring to this whole grand process of the gradual development and complication of human culture, which continues from the pre-class society to the present day, one can correctly assess the stage at which the architecture of the trade-slave states is located as part of the entire culture of this era. (Brunov 1935, 11)¹¹

11 “Основным достижением греческой и римской архитектуры является освобождение зодчества от религии и утверждение его как самостоятельной области человеческой деятельности.

Этот процесс нужно рассматривать в связи с развитием всей человеческой культуры на основе социально-экономического развития в результате перехода от восточно-деспотического строя к греческому и римскому. Отделение архитектуры от других сторон человеческой деятельности связано с общей дифференциацией культуры, которая очень сильно и быстро продвинулась вперед в торгово-ра-

The new regime had finally penetrated the minds of intellectuals of the new generation. The quotation sounds like a distant but clear paraphrase of the events in those decades. The standpoint taken by a Moscow ivory-tower scholar is but shorthand for the aforementioned repressions, purges, prosecution of well-to-do peasants and expropriations of Church property. Imbued with Marxist dialectic, the text implies the primitive role of religion in social evolution following Communist doctrine verbatim. Speaking about Byzantium, the author even embellishes his rhetoric with a direct quotation from Marx:

Constantinople is the Eternal City, it is the Rome of the East. Western civilization, highly amalgamated by oriental barbarism under the Greek emperors. (Marks 1957, 239)

The Byzantine Empire is a feudal, theocratic, strictly centralised monarchy that in many ways resembles oriental despotism, especially Persian, revived again in the third century under the Sassanid dynasty with its magnificent court ceremonial of the third and fourth centuries which influenced the Roman court, and later, in the fifth and the sixth centuries, had a great impact on the Byzantine court. (Byzantium also resembles the Assyrian monarchy, the successor of which, to a certain extent, was the Persian monarchy.) However, the feudal Byzantine Empire is the direct successor of the slave-owning Roman Empire, in which the process of feudalization in the fourth century led to the reincarnation of its economic and social basis. [...] But the Byzantine Empire, in which the Greeks played a dominant role, became more and more Greek-centred, the Byzantines considered the past of the Greek culture their own, and themselves its successors. In Byzantium, all areas of cultural activity were strictly subordinated to religion, which is typical of the feudal worldview. But Byzantine architecture does not mean returning to the stage of the pre-Greek architecture, though it is based at the same time on ancient tectonics. Other Eastern monarchies, especially Persia and Muslim states, also inherited Greek. (Brunov 1935, 11-2)¹²

бывладельческих государствах. В восточных теократических деспотиях религия была связующим началом, которое глубоко пронизывало самые различные стороны человеческой деятельности, заставляя их служить себе и объединяя их в одну недифференцированную культуру. В ней наука, право, искусство и т. д. еще не отделились от религии и в связи с этим еще не отделились друг от друга. [...] Только имея в виду весь этот грандиозный процесс постепенного развития и усложнения человеческой культуры, который от эпохи доклассового общества продолжается до наших дней, можно правильно оценить этап, на котором находится архитектура торгово-рабовладельческих государств как часть всей культуры этой эпохи”.

12 “Византийская империя - феодальная, теократическая, строго централизованная монархия, которая во многом напоминает восточные деспотии, особенно



Figure 4 The Church of Aruch. 7th century. Photo Katarína Kravčíková. © Center for Early Medieval Studies

However, in the pages dedicated to the art of the Caucasus, Brunov writes:

A comparison of the monuments of Armenian and Georgian architecture of the sixth-seventh and subsequent centuries with the monuments of Christian architecture of the Mediterranean regions shows that the Caucasus was at that time closely connected

персидскую, вновь возродившуюся в III веке при династии Сассанидов (ср. т. I) и уже в III и IV веках своим пышным придворным церемониалом влиявшую на римский двор, а позднее, в V и VI веках, очень сильно влиявшую на двор византийский. (Византия напоминает также и ассирийскую монархию, преемницей которой до известной степени стала персидская монархия.) Однако феодальная Византийская империя является непосредственной продолжительницей рабовладельческой Римской империи, в которой процесс феодализации привел уже в IV веке к перерождению ее хозяйственной и социальной основы. Это обстоятельство составляет существенное различие между восточными деспотиями и византийской монархией, которая сложилась в результате разложения рабовладельческого Рима. Византийцы до XV века, когда их империя окончательно была завоевана турками (1453 г.), называли себя ромеями. Но Византийская империя, в которой греки играли господствующую роль, все больше и больше грецизировалась, прошлое греческой культуры византийцы считали своим, а себя ее продолжателями. В Византии все области культурной деятельности были строжайшим образом подчинены религии, что типично для феодального мировоззрения. Но византийская архитектура не означает возвращения на ступень догреческой архитектуры, а основывается вместе с тем на античной тектонике. Греческое и римское наследие досталось и другим восточным монархиям, особенно Персии и мусульманским государствам”.

with the eastern provinces of the Byzantine Empire in the field of architecture as well. [...] But at the same time, the architecture of Armenia and Georgia already at this early time has its rather pronounced face, which allows us to recognise the Caucasian monument among other Byzantine works. Eastern elements were also very tangible in it, and the comparison of Armenian and Georgian monuments with the Persian ones would be especially important. Thus, in the large Church of the Cross in Mtskheta near Tiflis, the end of the sixth-beginning of the seventh century, stands out through the basis of the type of baptistery in Tebessa, complicated by a composition dating back to the church of Sergius and Bacchus in Constantinople, the dome on the square with tromps (i.e. vaults bridging over corners) on the corners, which is so typical of Sassanian palaces, for example in Firozabad. (12)¹³

This is absolutely in line with the *doxa* as outlined during the end of the nineteenth century. The art of the Southern Caucasus is described as above all very united (if not identical) and, despite local specificities, clearly subject to the phenomenon of Byzantine art. While this choice had a political angle in the years of Kondakov, in this case, we believe we must think above all of the status quo that no one wanted to question, considering the national politics of the new empire. After a more liberal phase in the twenties, it had moved on to an intense phase of Russification and centralization in the thirties.

The general art history studies of the early Soviet times, therefore, give the impression that the overall perception of Armenian architecture remained consistent with that developed in late nineteenth-century writings and supported by widespread attitudes, despite the explicit change in the rhetoric and secularization of the entire discourse.

If we focus on more specific studies, however, written by Soviet authors of Armenian nationality – and by nationality, we mean here the famous ‘fifth point’ on the internal Soviet passport, where a So-

13 “Сопоставление памятников армянской и грузинской архитектуры VI-VII и последующих веков с памятниками христианской архитектуры присредиземноморских областей показывает, что Кавказ был в это время тесно связан с восточными провинциями Византийской империи и в области архитектуры. [...] Но вместе с тем архитектура Армении и Грузии уже в это раннее время имеет свое довольно ярко выраженное лицо, которое позволяет тотчас узнать кавказский памятник среди других византийских произведений. В ней очень сильны и восточные элементы, особенно важно сопоставление армянских и грузинских памятников с персидскими. Так, в большой церкви Креста в Мцхете около Тифлиса, конца VI – начала VII века, выступает сквозь основу типа баптистерия в Тебессе, усложненную композицией, восходящей к церкви Сергия и Вакха в Константинополе, купол на квадрате с тромпами (сводиками, перекинутыми через углы) по углам, который так типичен для сасанидских дворцов, например в Фирозабаде”.

viet citizen could even be of Italian or Jewish nationality – the rhetoric seems to be different. In his study on the Church of Arukhavank [fig. 4], for example, Varazdat Harutyunyan (1909-2008) writes:

The powerful rise in construction in Armenia in the first half of the seventh century had been prepared by a number of socio-historical premises, and led to the completion of the characteristic features of the Armenian architecture as with respect to the design of building and constructive techniques of the ancient masters, and in relation to the addition national style. (Arutjunjan 1946, 3)¹⁴

A few pages earlier, we can read:

This rapid construction activity started in the period when Armenia had been under the rule of the Sassanian *marzbān*, the time of a weakening Sassanian Iran in the first half of the seventh century. This construction continued somewhat to a lesser extent in the late seventh century – the initial period of the Arab invasions. (3)¹⁵

The whole concept then culminates, in the same passage, with the following words:

The struggle for the independence of the Armenian people, which was directed both against Arab and against Byzantine rule, was headed by Prince Theodoros Rshtuni, who was the actual ruler of Armenia in the initial period of the Arab raids. During the long struggle between the Caliphate and the Byzantine Empire, each of the opponents tried to attract Armenia to their side. (3)¹⁶

Published in 1946, the essay had been written in 1944. The interpretation of facts, with a hostile view on the Byzantine Empire, seems

14 “Мощный строительный подъем в Армении в первой половине VII в., подготовленный рядом социально-исторических предпосылок, привел к завершению процесса оформления характерных черт армянской архитектуры, как в отношении разработки строительных и конструктивных приемов древних мастеров, так и в отношении сложения национального стиля”.

15 “Эта бурная строительная деятельность начата в марзпанской Армении, периода ослабевшего сасанидского Ирана в первой половине VII в., в несколько меньшей мере продолжалась и во второй половине VII в.—начальном периоде арабских вторжений”.

16 “Борьбу за независимость армянского народа, которая была направлена как против арабского, так и против византийского владычества, возглавлял князь Теодорос Рштуни, который являлся фактическим правителем Армении в начальном периоде арабских набегов. В ходе длительной борьбы между Халифатом и Византийской империей, каждый из противников старался привлечь на свою сторону Армению”.



Figure 5 Annenkov, Y. *Portrait of Mikhail Babentchikov*. 1921. © The Charnel-House

totally relevant from a historical point of view. Indeed, during the seventh century, relations between Armenia and Byzantium were rather complex (Maranci 2013-14). What is surprising, however, is the generally very adversarial tone with respect to the Byzantine Empire and the repeated insistence on the concept of Armenia between two evils. In the second half of the nineteenth century, this rhetoric could have been interpreted as a veiled aspiration for independ-

ence, a disturbing geopolitical scenario in the likelihood of which Vortsov-Dashkov had been trying to dissuade Nicholas II. Now, in the course of the second global conflict, in which Armenian people were to show their absolute loyalty and subordination to Stalin's regime in distress, any concept suggesting national autonomy or an autochthonous origin would have been considered treason, even in academic papers with minimal readership.

Obviously, in specific studies, the autonomy of Armenian art from Byzantine art had always been present. Our impression is, however, that it is precisely with the Second World War that the reinterpretation of the past is significantly detached from the historiography of imperial tradition. Scholars began to surmise that Armenia had a potential for independence in its history. But to do this, they had to revise the concept of a country residing next to a neighbouring all-powerful empire which had been the conventional worldview of the scholars writing from the imperial Russian perspective (not to mention that by all accounts the Christian paradigm from its origin had been founded on stories in which this concept was providentially essential).

Deconstructing Russia's old imperial mentality, the Bolsheviks had to cancel the role of the Byzantine Empire as a true origin for the Russian culture and history which had been central for philosophers, religious leaders, and politicians for decades (Berdjaev 2012, 33; Leont'ev 2005). A vision of Armenia as an autochthonous entity had been in synch with the endeavours of the Bolsheviks to cast off the past with its continuity into the present and ascertain the nature of the people they annexed in their sheer existence as pure assets of modernisation and industrialization torn from their traditional agricultural ways and religious beliefs.

With the old concept of cultural, historical, and spiritual succession being demolished, new inquiries into the past obviously lacked symbolic interpretations. But the perils that the USSR was thrown into from the beginning of the war called for a change of roles for its national republics which had been for two decades subjected to new policies as the war created ultimate uncertainty. Statistics that are known today allow us to draw a picture of Armenia and its people as well as the Diaspora in a state of proactive engagement in many contexts. In the course of the *korenizatsija*, 'indigenization' of 1929-1933, the Soviet party leaders in Moscow considered the Armenians as a culturally advanced nation to be treated preferentially in human resource policies and decisions concerning leadership positions (along with the ethnic Russians, Ukrainians, Georgians, Jews, and Germans) (Martin 2001, 23, 56). Considering the general 10% literacy of the cultural minorities in the USSR, 36% of Armenians (46% for the Russians) were literate and along with Georgians "overrepresented in higher education" of the Union (Martin 2001, 166). In the context of ethnicity and nationality, Armenia had the lowest percentage

of Russians living in its territory, constituting only 4% of the population (21,000) by 1939, compared to other republics (Martin 2001, 77, 460). The linguistic *korenizatsija* in Armenia had been achieved rapidly with its experienced Bolsheviks, who immediately assumed leadership positions. Soviet Armenia had influential native speakers, such as Anastas Mikoyan, who occupied top party positions (Martin 2001, 77). By 1939, Armenian indices were remarkably more advanced as compared to other republics in such categories as the percent of Armenians in the total population in the republic (82.8%), the percent of Armenian white collar employees (85.6%, the highest among the republics), the *korenizatsija* rate (103.9%, the highest among the republics). In all these indices Armenia had dominated since 1926 (Martin 2001, 380). The figures suggest that Armenia had been ready to receive the status of a Soviet republic with its borders and modernised identity in 1936, when Moscow abolished the Transcaucasian Soviet Federated Socialist Republic and therefore recognised the possibility of establishing a political entity whose overall potential had been very promising (Reynolds 2011, 265). In a way, Armenia could have been an exemplary object of the Soviet rhetoric of decolonization which in due time would arrive in such contexts as history of art.

The participation of Armenian people, both in Armenia and the Diaspora, in the Second World War is a story with very controversial turns, irreconcilable as they are in this inquiry, but which can be related to the question of the radical changes in art history discourse. The war did challenge the unfavourable geopolitical circumstances in which Armenia had always found itself in history. Scholars enumerate facts proving that the concept of one nation in distress between two powerful empires at war had called to action Armenian nationalists and separatists active on both sides of the battle lines.

Soviet Armenia supplied about 300,000 soldiers to join the 'Great Patriotic war', about 23% of the republic's population. More than 50 Soviet generals were Armenians, 32,000 soldiers were decorated in the war, and over 100 were awarded with the star of the 'Hero of the Soviet Union' (Walker 1990, 355-6). The 89th Infantry Rifle Division, recruited among Armenians, was awarded the Order of Kutuzov for its role in the capture of Berlin - the only Red Army national unit to enter the German capital. As one of its veterans recollected, many of the Armenian soldiers expressed a particular eagerness to take part in capturing Berlin on account of the role of the German Empire as an ally of the Ottoman Empire during the 1915 Armenian Genocide (Hakobyan 1991, 299).

At the end of the war, Armenian loyalty and aspirations coincided with the Soviet expansionistic politic, namely, Stalin's plans to return Kars and Ardahan; this had been preceded by many petitions which Armenian organisations had been sending to the Big Three in 1945, wishing for territorial annexations.



Figure 6 Portrait of Sedrak Barkhudaryan. Illustration from: Sedrak Barkhudaryan – 120. Collection of scientific articles, Yerevan 2019, 6

However remote these dramatic events in Armenia may seem from medieval art history, they affected the scholarly discourse, emphasizing the autochthonous nature of Armenian cultural heritage. In 1948, Mikhail Babentchikov [fig. 5], a Soviet art historian, wrote a book in which he attempted to reshape the discourse.



Figure 7
Chgalpachč'jan, O. (1971). *Graždanskoe zодчество Armenii. Žilye i obščestvennye zdanija*. Moskva: Izd. Literatury po Stroitel'stvu

Works of art of the Caucasus have been studied most often as auxiliary material, which had no independent academic value and necessary only to illuminate the historical development mainly of Byzantine art. (Babenčikov 1948, 13)¹⁷

He goes further, however, giving an explanation for this fact:

All this was a direct consequence of the tsars' colonial policies. "Tsarism, - according to the words of comrade I.V. Stalin, - constrained, and sometimes simply abolished the local school, theatre educational institutions in order to keep the masses in darkness. Tsarism suppressed any initiative of the best people of the local population. Finally, tsarism killed every activity of the people on the outskirts of the country". (14)¹⁸

17 "Произведения искусства Закавказья изучались чаще всего как подсобный материал, не имевший самостоятельного научного значения и необходимый лишь для освещения исторического развития главным образом византийского искусства".

18 "Все это являлось прямым следствием царской колониальной политики. Царизм, — по словам товарища И.В. Сталина, - стеснял, а иногда просто упразднял мастную школу, театр, просветительные учреждения для того, чтобы держать массы в темноте. Царизм пресекал всякую инициативу лучших людей местного населения. Наконец, царизм убивал всякую активность народных масс окраин".

It is clear that the art-historical discourse was reacting to changes in the national politics which had been forged during the war and due to its outcomes. Victorious, as the rest of the USSR, Armenia now could enjoy the fruits of renationalization which had been denied to the country under the Russian Empire. Stalin granted the people their new identity free from the ghosts of the ancient Christian empire, thus securing its status in the idea of the new renationalized and cultured nationhood seeking new continuity with the past.

Expecting a liberal thawing of the Soviet politics after the war, about 150,000 Armenian repatriates flocked to Armenia, which was also part of Stalin's expansionistic plans. In 1949, this active national measure would result in purges against 'nationalists' and the subsequent repressive relocation of 15,700 Armenians to the Altai region of the USSR (Walker 1990, 361, 363; Torosyan 2013, 78).

If we were to summarise in some way what we have asserted so far, the perception of the architecture of the Caucasus in general and of Armenia in particular, in the years after the revolution, continues along the lines of the nineteenth century. The Caucasus is considered to be a very artistically consistent region and an integral part of the Byzantine world. In Marxist rhetoric, however, this is perceived in an increasingly negative way. In the wartime years, then, there is - at least in specialised literature - a significant change in direction: the image of Byzantium 'completely loses its positive connotation' as an ancestor of the empire and is identified as an external aggressor. Just a few years later, Babentchikov explicitly states that regarding the Caucasus as a provincial entity was a result of the colonial attitude of the tsarist empire and that this situation had no historical legitimacy. What was stated above thus finds an explanation in the development of the question of nation within the Soviet empire. In this case, too, the movement is a consequence of the Second World War.

Such a tendency also appears to be perfectly logical in a more general cultural policy of the USSR in these years. Indeed, while describing the country's dominant artistic movement, social realism, Stalin used the very famous words: "Socialist in content, national in form" (Martin, Suny 2001, 67-82). Thus, the reflection on past cultures can be seen as mirroring the reflection of coeval cultural policy. Furthermore, it shows how the 'national' question has been mediated, into Stalin's years, through a reflection on arts and culture.

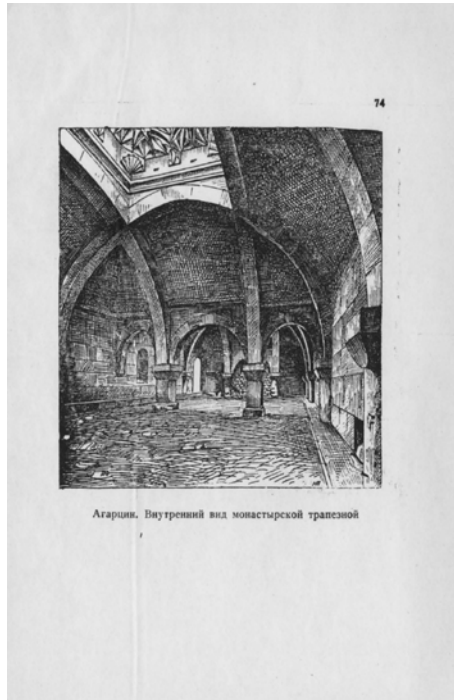


Figure 8

Armenian *Gavit*. Illustration from:
Tokarskij, N. (1961). *Arhitektura Armenii:
IV-XIV vv.* Yerevan: Armgosizdat, 74

4 From Khrushchev to Breznev: A Marxist View of Armenian Art

In the years before and just after the Second World War, the last years of Stalin, the perspective on monumental Armenian art is profoundly changed by the political situation in the Soviet Union. The medieval past is ‘condemned’ due to the weight that religion had or for reasons that seem to be directly linked to the global conflict. What is interesting, however, is that there do not seem to be direct relations with Marxist philosophy. This aspect seems to change over the sixties and seventies. While it is not possible to give an account here of the studies and general publications in those years, certain aspects consistently emerge. First of all, already outlined in previous years, is the question of religion. Wherever possible, the role of Christianity in Armenian art and architecture is blurred or even silenced. This is the case, for example, of a study by Sedrak Barkhudaryan (1898-1970), who dedicates a monograph to the study of *khachkars* (stelae decorated with crosses), which are absolutely essential to Armenian identity [fig. 6]. He describes these monuments in general:

Khachkars occupy a significant place among the monuments of medieval Armenia. The earliest prototypes of them are the menhirs, which received their perfect design in the Urartu era and continued to be erected until the nineteenth century. These Khachkar steles were erected with very different goals: as monuments of victories, as boundary stones, as architectural patterns, etc. On the basis of rich illustrative material, the speaker shows the development of khachkars from ancient times. A large number of dated khachkars bear the names of authors-artists and therefore are important for the study and dating of architectural ornamentation and architectural structures, as well as for identifying schools of carving artists. (Martirosjan 1957, 124)¹⁹

These few lines describe the phenomenon in a fairly faithful manner, aside for one fact: there is no mention of the fact that they feature crosses. This is not surprising, considering Barkhudaryan's biography: a promising scholar, he was arrested in 1938 and spent the next seventeen years in Stalinist camps. Cleared in 1954, he certainly understood how dangerous the regime was. This kind of self-censorship can certainly be comprehended in the context of a biography distorted by the Stalinist regime (Grigoryan 2005, 193).

In addition to the denial of elements of the past, though, Marxist criticism was probably also responsible for a new approach. Given its role in the promotion of the proletariat class, and also considering its complex philosophical approach, Marxist thought was at the base of an original methodology. An early example can be seen in the approach of Oganēs Halpahchan (1907-1995) who, in 1971, published a volume entitled *Civil Architecture in Armenia* [fig. 7]. His work was dedicated to describing the medieval Armenian city with careful attention to all the practical details of civil life. The volume includes pages dedicated to latrines, shops, and even religious structures (Chgalpachč'jan 1971). His attention to the social history (of art) is evident. This is clearly a completely logical point of view in the Marxist environment, where the preoccupation with daily life of the 'little' people was one of the founding pillars of artistic and cultural production.

19 “Среди памятников средневековой Армении значительное место занимают хачкары. Древнейшим прототипам их являются менгиры, которые получили свою совершенную конструкцию еще в урартскую эпоху и продолжали воздвигаться до XIX вв. Эти стелы-хачкары воздвигались с весьма разными целями: как памятники побед, как межевые камни, как архитектурный орнамент и пр. На основе богатого иллюстративного материала докладчик показывает процесс развития хачкаров начиная с древнейших времен. Большое количество датированных хачкаров с именами авторов-художников имеет важное значение для изучения и датировки архитектурной орнаментики и архитектурных сооружений, а также для выявления школ художников-резчиков”.



Figure 9 Alexey Lidov in Armenia. 1987. © Private archive Alexey Lidov

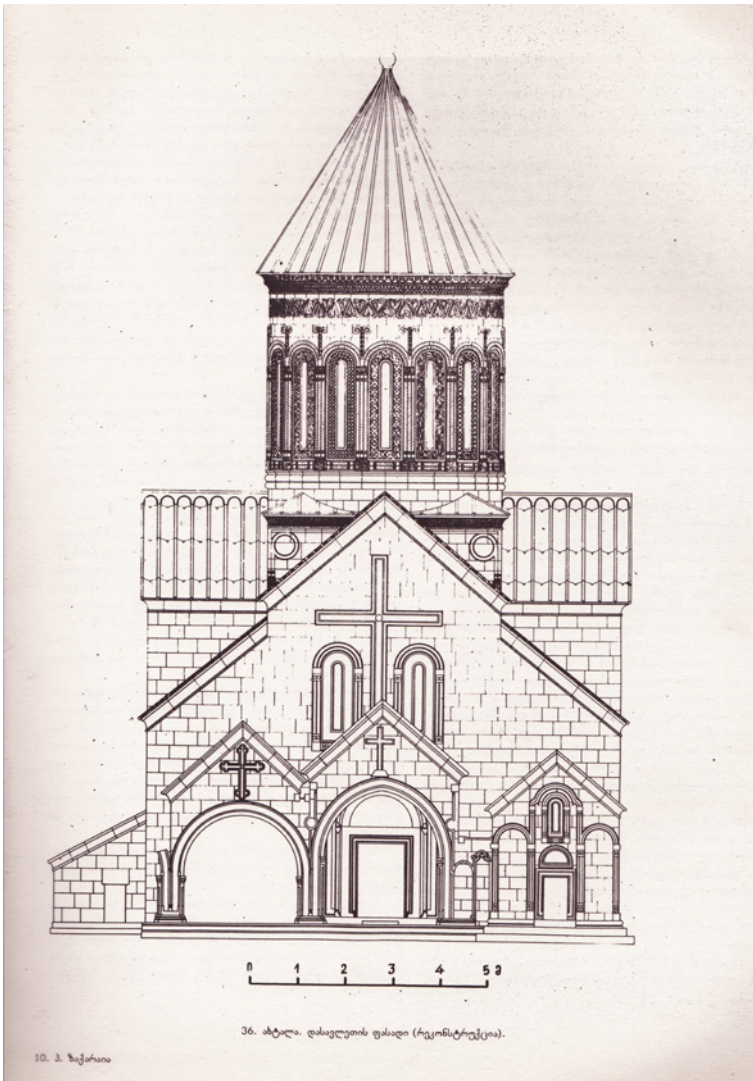


Figure 10 The Main Church of Akhtala. Illustration from: Zakariaia, P. (1990). *Georgian Architecture*. Tbilisi

Just two years after Barkhudaryan's book, a volume with a very different angle appears, written by Nikolay Tokarskiy (1961). In this work [fig. 8] – which is composed of four relatively independent essays on Armenian architecture – four basic questions are explored. The first essay is basically historiographical, as it addresses Marr's

excavations, mentioned earlier. The second focuses on civil architecture, and the third is dedicated to the civil architecture of Ani. The last essay discusses specific features of Armenian architecture from the fourth to the seventh centuries. The second and third essays can be considered, given the point of view adopted, to be the result of a method (and a mentality) that is similar to Barkhudaryan's work. Tokarskiy's volume is much more scholarly, but the viewpoint of these two works is fundamentally similar. Another important aspect: judging by their surnames, the two scholars are of Armenian and Russian 'nationality', respectively. Both, however, demonstrate a similar point of view. This is, we believe, proof of the fact that, in the seventies, the USSR reached a climax both in its unity and in its ideological consistency.

Tokarskiy's work, however, offers one further important element: the strictly formalistic method used to classify Armenian architecture in the last chapter. This is not an exceptional feature, given that a similar approach can be seen in countries beyond the Iron Curtain in those same years – such as Longhi's studies in Italy. The spread of a formalistic approach in the countries of the ex-Soviet bloc does not seem to be unintended: dedicating oneself completely to form was a clever way to avoid addressing iconographic and therefore religious content.

Therefore, what emerges in the USSR's peak years – in the years when the Helsinki Agreement (1973-1975) was signed (Suny 1993, 187) – is the establishment of a decidedly Marxist point of view on Armenian art. The absolute priority for this point of view is the social history of art, while religious culture remains, in line with previous years, in the margins. It is interesting to note that Byzantium – perceived for decades as an integral part of reflections on the art of the Caucasus – seems to simply disappear in studies dedicated to Armenian art. Instead, the notion of Armenian 'national art' appears on the horizon.

5 Gorbachev and the Fall of the Empire: The Studies of Alexej Lidov

The several decades' long merger with the USSR had turned the nation into a controversial whole. Politically, in 1953-1988, the republic was led by four ethnic Armenian leaders in a row (Suny 1993, 182). Officially, throughout the Soviet years, Armenia remained a nation, retaining its language as the official language of the republic (unlike other Soviet republics), although Russification was powerful: 71.3% of Armenians spoke Russian as their second language (Suny 1993, 184). Armenians were not disinclined to reside elsewhere in the USSR (34.5% of all Soviet Armenians) (Suny 1993, 185). Armenian parents

encouraged their children to apply to a university in Moscow or Leningrad (Payaslian 2007, 184-6). Despite the consistent anti-nationalist policies of the Soviet government, the nation solidified itself so that the 1989 census revealed that 93,3% of the population were Armenians (Suny 1993, 185). Even in matters of religion, Armenia could boast a leader who was unofficially regarded as the leader of the nation. During the demonstration of 1965 in Erevan, the Catholic Vazgen I was among those who were considered to be instrumental in pacifying the protesters, which would have been an unheard of scenario in Central Russia (Suny 1993, 186).

The eighties in the Soviet Union corresponded to epochal changes after Breznev's death and a rapid succession to the power of the 'old guard' when Mikhail Gorbachev was nominated as head of the party. As we know, one of the crucial reasons for what was called the 'implosion' of an empire was certainly the question of nation. In this context, Alexey Lidov's research deserves special attention [fig. 9]. At that point, he was a graduate student at the State University of Moscow.

Lidov dedicated his brilliant research to the Church of Akhtala [fig. 10] and, more specifically, to its decoration. This well-known building is representative of an interesting moment in Armenian history, when most of the territories of historical Armenia were included in the kingdom of the Georgian Queen Tamar (1184-1213). According to Lidov, however, the monastery is a place where the two cultures overlap:

At different times the region was part of the Kingdom of Georgia but it remained a stronghold of Armenian culture. (Lidov 1991, 332)

This general observation, however, according to Lidov, can be identified in its architectural structure. We read:

In accordance with Georgian tradition the facades of the church are decorated with large ornamental crosses with elongated windows at their base. There are also typically Armenian elements in the decor of the portals and individual motifs of the ornament. The combination of these two traditions is the most important characteristic of the architectural treatment of the Akhtala church. (333)

But the question is also confessional, given that the two populations professed different Christian beliefs. About this, Lidov writes:

The strong Chalcedonian sympathies of the area clashed with the most conservative aspects of the Armenian Church which, in times of increased danger, adopted an uncompromising attitude to people of other confessions. This situation became acute in the late 12th and 13th centuries when the region was ruled by two broth-



Figure 11 Carrère d'Encausse, H. (1978). *L'empire éclaté: la révolte des nations en U.R.S.S.* Paris: Flammarion

ers, the Monophysite Zakare and the Chalcedonian Ivane Mkhargrdzeli of the princely house of the Zakharids. (7)

The family of the Zakharids is a crucial element, not only because of the Akhtala Monastery. The two brothers came from the Armenian culture. The second, Ivane, embraced the Chalcedonian faith. Their reign must therefore be seen ecumenically.

This is what Lidov proves, observing several inscriptions present in the church and where the hierarchies of the two currents of Christianity are mentioned together. The scholar concludes that:

There must be some special reason for so close a connection between a Chalcedonian and Monophysite higumenos. Perhaps it reflects a deliberate policy [...] to bring the main monasteries of the two confessions closer together and thereby reduce the acrimony of the religious disputes in his territories. (13)

This harmony, according to the scholar, was sought in the political situation. Tamar entrusted positions of extreme prestige to the two brothers, despite the fact that they were initially Monophysites. Lidov cites an ancient Georgian chronicle that emphasises this situation. He then continues with the following words:

It is hard to say why Tamar entrusted such high posts to Monophysites. But she was certainly not mistaken in her choice. Taking the Queen's place at the head of the Georgian-Armenian forces, Zakare and Ivane began to win one brilliant victory after another, annexing new lands for Georgia, subduing the Muslim emirates and winning great riches. [...] By the beginning of the thirteenth century a large part of Greater Armenia had been liberated. The brothers announce this proudly in the Armenian inscription at the Hovanavank Monastery. (15)

Lidov also dwells on Ivane's conversion to the Chalcedonian faith, which he does not interpret as a betrayal, but as a key political gesture (17). Ivane then helps make the alliance between the two (Christian) peoples facing a stronger outside threat. In Lidov's research, Ivane becomes an even more interesting and ecumenical figure, given that he is in direct contact with Rome:

In a letter of 1224 to Pope Honorius III about the concerted action with the Crusaders to conquer Jerusalem, Ivane calls the Pope 'the head of all Christians' and himself 'your humble and obedient son'. It is possible that this tolerance in religious matters was largely determined by his belonging to the Armenian-Chalcedonian circles. (18)

Lidov summarises Ivane's activities with the following words:

One can conclude that in the activities of Ivane Mkhargrdzeli political and confessional tasks were organically combined, insofar as both Zakharid Armenia and the Armenian-Chalcedonian Church could develop successfully only given peaceful coexistence and the gradual convergence of the different confessions. (18)

This is a very interesting reflection, and is clearly proven by the sources. Lidov also opens up an almost completely unexplored field of research. Published in Russian and in English 1991, the year of the Soviet Union's collapse, his transcultural and ecumenical viewpoint would become, as the study presented in this volume by the article by Patrick Donabédian demonstrates, one of the most productive lines for the study of artistic production of the sub-Caucasian area two decades later.

In this case, too, we wonder if the orientation of Lidov's point of view was, at least subconsciously, determined by the historical context he was working in. Héléne Carrère d'Encausse had already suggested in 1978, in her epochal volume *La chute de l'Empire* (fig. 11), that the USSR would disintegrate following nationalist tendencies, something that proved true (Carrère d'Encausse 1978). The Caucasus was one of the particularly 'hot' places in the events that led to the collapse of the country.

Within the period of the sixties and eighties, Armenia was a country that had been learning to be an integral part of the USSR, on the one hand, with burgeoning nationalistic forces stirring it from within, on the other. In the year 1965, Erevan saw a mass demonstration commemorating the fiftieth anniversary of the genocide in which demands for reunification of the historic Armenian territories were heard. Dealing with the issue, the Kremlin eventually permitted the construction of the Genocide Monument at Tsitsernakaberd (Dzidzernagapert). In 1966, Armenians in Karabagh petitioned the government in Erevan expressing grievances against Azerbaijani rule. By 1975, the leaders of the Communist Party in Azerbaijan and that of Armenia had heated discussions over the Armenian claim to the mountainous Karabagh territories; the issue remained unresolved by the Brezhnev government. But officially the nationalistic movement in Armenia had been non-existent. The acts of terror which were attributed to it received very little exposure, if any at all, in the Soviet press; for example, the explosion in the 1977 Moscow Pervomaiskaia metro station, which killed seven people and wounded thirty-seven, was allegedly organised by members of Armenia's secret National Unity Party (NUP) (Payaslian 2007, 184-6).

Educated in Moscow, Lidov obviously had a different outlook on nationalistic tensions. Also, considering the years in which he was

educated, he was trained by a generation that, from the perspective of the Soviet capital, considered the USSR to be a single intellectual and methodological unit, despite differences in language and culture. It is therefore tempting to suppose that, in light of the USSR being in the grip of nationalistic tensions, Lidov would decide to study (consciously or unconsciously, only he would be able to say) a historical moment when the peoples of the Caucasus made union their strength.

6 Conclusion

As mentioned at the beginning of this paper, this is the first step towards a broader reflection that we hope to carry out in the coming years. The studies we have chosen for this paper are representative, but only more exhaustive research can give further depth to the thoughts explained above. What emerges clearly is that, even before the birth of the USSR and for the duration of its existence, Armenian art and architecture was not a neutral subject. Viewpoints concerning these monuments served as a mirror of several issues that were central to Soviet identity.

In the early years, this identity is still weak and only marginally interferes with the studies. However, after Stalin's rise to power, official ideology would have an increasingly greater place in art-historical studies. First, it was necessary to remodel the past with a new social and 'objective' method resulting in Marx and Stalin becoming the authorities condemning Byzantium and Imperial Russia respectively. The last stage of this journey, made possible only by the changes promoted by Gorbachev, would be very different: the medieval Christian Caucasus would become a place of transcultural exchange, drastically different from the USSR in profound crisis.

Bibliography

- Abaza, V. (1888). *Istorija Armenii* (History of Armenia). Sankt Peterburg: Tipografija I.N. Skorochodova.
- Aleksachin, I. (1990). "Èto chranit pamjat': O professore Nekrasove" (What the Memory has Preserved: About Professor Nekrasov). *Nauka i život*, 7, 30-2.
- Arutjunjan, V. (1946). *Po povodu datirovki chrama v Aruče* (Regarding the Dating of the Temple in Aruch). Erevan: Upr. po delam arhitektury pri Sovete Ministrov Arm. SSR.
- Avustin, N.A. (2001). s.v. "Armjanskaja Apostol'skaja Cerkov'" (The Armenian Apostolic Church). *Pravoslavnaja enciklopedija*, vol. 3. Moskva: Cerkovno-naučnyj centr Pravoslavnaja enciklopedija, 329-55.
- Babenčikov, M. (1948). *Narodnoe dekorativnoe iskusstvo Zakavkaz'ja i ego mastera* (The Folk Decorative Art of the Transcaucasia and its Masters). Moskva: Izd-vo i tip. Gos. arhitekturnogo izd-va.
- Bakradze, D. (1875). "Kavkaz' v drevnich' pamjatnikach' christianstva" (The Caucasus in the Ancient Monuments of Christianity). *Akty, sobrannye Kavkazskoj archeografičeskoj komissiej*, V, 993-1107.
- Berdjaev, N. (2012). *Filosofija neravenstva* (Philosophy of Inequality). Moskva: AST.
- Berija, L. (1948). *K voprosu ob istorii bol'shevistskih organizacij v Zakavkaz'e. Doklad na Tiflisskom partaktivie 21-22 ijulja 1935 g.* (On the History of Bolshevik Organizations in the Caucasus. Report on the Tiflis party activist July 21-22, 1935). Tiflis: Gos. politizdat.
- Bobelian, M. (2014). *Children of Armenia: A Forgotten Genocide and the Century-long Struggle for Justice*. New York: Simon & Schuster.
- Brunov, N. (1935). *Očerki po istorii arhitektury: V 3 tomach. Tom 2, Grecija. Rim. Vizantija* (Essays on the History of Architecture: In 3 volumes. Vol. 2, Greece, Rome). Moskva; Leningrad: Academia.
- Carrère d'Encausse, H. (1978). *L'empire éclaté: la révolte des nations en U.R.S.S.* Paris: Flammarion.
- Chgalpachč'jan, O. (1971). *Graždanskoe zодčestvo Armenii. Žilye i obščestvennye zdanija* (Civil Architecture of Armenia. Residential and public buildings). Moskva: Izd. Literaturny po Stroitel'stvu.
- Choisnel, E. (2005). "Le parcours de N. Marr, de l'archéologie arménienne à la linguistique japhétique". *Cahiers de l'ILSL*, 20, 57-76.
- Corley, F. (1996). *Religion in the Soviet Union: An Archival Reader*. London: Felix Corley.
- Filipová, A. (2018). "For Beauty, Nation and God. The Creation of the Georgian National Treasure". *Venezia Arti*, 27, 35-52. <http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2018/27/002>.
- Foletti, I. (2016). "The Russian View of a 'Peripheral' Region. Nikodim P. Kondakov and the Southern Caucasus". *Convivium. Supplementum*, 2-17.
- Grigoryan, G.M. (2005). "Akanavor vimagrageta" (The Eminent Lithographer). *Lraber Hasarakakan Gitut'yunneri* 3, 188-93.
- Hakobyan, A. (1991). *Kovkasyan naxaleineric' minč'ew Berlin-Elba Eraki šk'anšanakir 89-rd Tamanyan Haykakan Hrajgayin Diviziyai marakan utin* (From the Caucasus Highlands to Berlin-Elbe: The War Path of the Thrice-awarded 89th Tamanyan Armenian Infantry Division). Yerevan: Armenian Academy of Sciences.

- Hovannisian, R. (1967). *Armenia on the Road to Independence, 1918*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Khrushkova, L. (2012). s.v. "Nikodim Pavlovič Kondakov". *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie*. Regensburg: Schnell und Steiner, 751-4.
- Kondakov, N. (1891). *Russkie drevnosti v pamjatnikach iskusstva, izdavaemye grafom* (Russian Antiquity in the Artistic Monuments). Tolstoj, I.; Kondakov, N. (eds), *Christianskie drevnosti Kryma, Kavkaza i Kieva*, Vyp. 4. S. Peterburg: Tip. M-va putei soobščeniija.
- Leont'ev, K. (2005). "Vizantizm i Slavjanstvo". *Publicistika 1862-1879 godov. Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvenadcati tomach* ('Byzantinism and Slavdom', Papers from 1862-1869: Complete Works and Letters in Twelve Volumes). Sankt Peterburg: Vladimir Dal', Tom VII, čast 1, 300-443.
- Lidov, A. (1991). *The Mural Paintings of Akhtala*. Moscow: Nauka Publishers.
- Mahé, A.; Mahé, J.-P. (2012). *Histoire de l'Arménie des origines à nos jours*. Paris: Perring.
- Mandelstam, O. (1986). *The Noise of Time: The Prose of Osip Mandelstam*. Translated with Critical Essays by Clarence Brown. San Francisco: North Point Press.
- Manukjan, A. (1999). *Političeskie repressii v Armenii 1920-53 gg.* (Political Repressions in Armenia 1920-53). Erevan, 218-58.
- Maranci, C. (2013-14). "New Observations on the Sanctuary Frescos at Mren". *Revue des études arméniennes*, 35, 213-35.
- Marks, K. (1957). "Poraženie pravitel'stva po finansovomu voprosu. – Izvozčiki. – Irlandija. – Russkij Vopros" (The Defeat of the Government on Financial Matters. – The Cabmen. – Ireland. – Russian Question). Marks, K.; Ėngel's, F., *Sočinenija*, vol. 9. Moskva: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Političeskoj Literatury, 231-40.
- Marr, N. (1934). *Ani: Knižnaja istorija goroda i raskopki na meste gorodišča* (Ani: Book History of the City and Excavations at the Site of the Fortification). Moskva; Léningrad: Ogiz, Socëkgiz.
- Martin, T.; Suny, R.G. (eds) (2001). *A State of Nations. Empire and Nation-making in the Age of Lenin and Stalin*. Oxford; New-York: Oxford University Press.
- Martirosjan, A.A. (1957). *Naučnaja konferencija Instituta istorii material'noj kul'tury AN SSSR i Instituta istorii AN Armjanskoj SSR, posvjaščennaja archeologii Kavkaza* (Scientific conference of the Institute of the History of Material Culture of the Academy of Sciences of the USSR and the Institute of History of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, dedicated to the archeology of the Caucasus). *Izvestija Akademii nauk Armjanskoj SSR*. Vipusk 1.
- Muravev-Karsskij, N. (1886). "Sobstvennye zapiski" (Personal Notes). *Russkij archiv*, 1885, 9-12.
- Nekrasov, A. (1924). *Vizantijskoe i russkoe iskusstvo: Dlja stroit. fak. Vuzov* (Byzantine and Russian art: For Construction Departments of Universities). Moskva: Izdanie Gosudarstvennogo Universal'nogo Magazina.
- Payaslian, S. (2007). *The History of Armenia. From the Origins to the Present*. New York: Palgrave Macmillan.
- Puškin, A. (1974). "Putešestvie v Arzrum vo vremia pochoda 1829 goda" (Journey to Arzrum During the Campaign of 1829). *Sočineniia v trech tomach*, III.
- Pushkin, A. (2016). *Novels, Tales, Journeys: The Complete Prose of Alexander Pushkin*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Rayfield, D. (2012). *Edge of Empires: A History of Georgia*. London: Reaktion Books.

- Reynolds, M. (2011). "Brest-Litovsk and the Opening of the Caucasus". *Shattering Empires: The Clash and Collapse of the Ottoman and Russian Empires 1908-1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 167-90.
- Suny, R.G. (1993). *Looking Toward Ararat: Armenia in Modern History*. Bloomington: Indiana University Press.
- Suny, R.G. (1997). "Eastern Armenians under Tsarist Rule". *The Armenian People from Ancient to Modern Times*. Vol. 2, *Foreign Domination to Statehood: The Fifteenth Century to the Twentieth Century* New York. New York: St Martin's Press; London: Macmillan, 109-37.
- Tokarskij, N. (1961). *Arhitektura Armenii: IV-XIV vv.* (Armenian Architecture: 4th-14th centuries). Erevan: Armgosizdat.
- Torosyan, N. (2013). "About the Relocation of Armenians to Altai Territory: Historical Aspect". *News of Altai State University*, 4(80).
- Voroncov-Daškov, I. (1913). *Vsepoddannejšij otčet za vosem' let upravljenja Kavkazom general-ad'jutanta grafa Voroncova-Daškova* (The Report on the Eight Years of the Caucasus's Administration by Adyutant General Count Voroncov-Daškov). Sankt Peterburg: Gos. tip.
- Wachtel, M. (2004). *The Cambridge Introduction to Russian Poetry*. New York: Cambridge University press.
- Walker, C.J. (1990). *Armenia: The Survival of a Nation*. London: Palgrave Macmillan.

I višap armeni. Appunti per una storia della ricezione

Alessandra Gilibert

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Vishaps are large-scale prehistoric stelae decorated with animal reliefs, erected at secluded mountain locations of the South Caucasus. This paper focuses on the vishaps of modern Armenia and traces their history of re-use and manipulations, from the end of the third millennium BCE to the Middle Ages. Since their creation at an unknown point in time before 2100 BCE, vishaps functioned as symbolic anchors for the creation and transmission of religious and political messages: they were torn down, buried, re-worked, re-erected, transformed and used as a surface for graffiti. This complex sequence of re-contextualisations underscores the primacy of mountains as political arenas for the negotiation of religious and ritual meaning.

Keywords Monumentality. Armenian history. Armenian prehistory. Dragon-stones. Megalithic art. South Caucasus archaeology. Bronze Age archaeology. Medieval art. Cross-stones.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Abbattimento. – 3 Antropomorfizzazione. – 4 Mutilazione. – 5 Segni supplementari. – 6 Cristianizzazione. – 7 Conclusioni.

1 Introduzione

Un fenomeno tipico dell'Altopiano Armeno, la vasta regione ciscaucasica che include i pascoli d'altura dell'Armenia, della Georgia meridionale e della Turchia orientale, è la presenza in montagna di megaliti preistorici decorati a rilievi teriomorfi, convenzionalmente chiamati *višap* (Arm. 'drago').¹ Pur trattandosi di monumenti di notevole fattura e grande impatto emotivo, conosciuti

¹ Questo contributo è basato su dati raccolti nell'ambito del *Progetto Vishap*, che l'Autrice dirige insieme ad Arsen Bobokhyan e Pavol Hnila. A entrambi va esteso un particolare ringraziamento.



da oltre un secolo, la loro particolare localizzazione in luoghi remoti e difficilmente raggiungibili, unita alla difficoltà di decifrazione posta da un repertorio iconografico senza immediati confronti, ha rallentato significativamente la loro comprensione storico-artistica e addirittura sancito un pressoché totale oblio scientifico nelle decadi passate, con l'eccezione di una poco divulgata corrente di ricerca interna all'Accademia armena fortemente legata agli studi folklorici (Bobokhyan in c.d.s.). Dal 2012, il *Vishap Project*, una missione archeologica dell'Accademia delle Scienze di Erevan, la Freie Universität di Berlino e l'Università Ca' Foscari di Venezia, ha ripreso gli studi 'višapologici', con l'obiettivo di chiarire il milieu storico-antropologico in cui i *višap* ebbero origine, partendo in primo luogo dallo studio del contesto archeologico. Sette anni di lavoro sul campo hanno consentito di raccogliere un gran numero di dati inediti e di aprire nuove prospettive interpretative, tra cui una delle più importanti concerne la lunga storia della ricezione di questi straordinari monumenti. I *višap* perdurano con la loro imponente opaca materialità dal momento della loro creazione fino ad oggi, funzionando come catalizzatori, magneti e palinsesti di simboli e pratiche simboliche. Il presente contributo si propone di attingere ai dati inediti raccolti negli scorsi anni per ripercorrere a grandi linee i capitoli e le modalità principali di questa storia. Prima di entrare nel merito specifico, tuttavia, è opportuno ricordare i tratti fondamentali del fenomeno nella forma che ebbe alle sue origini.

I *višap* sono stele a rilievo alte in media intorno ai tre metri, con alcuni esemplari eccezionali che arrivano a misurare oltre cinque metri ed altri piuttosto piccoli che non superano il metro e mezzo.² La forma delle stele e il repertorio iconografico delle decorazioni a rilievo è limitato fondamentalmente a tre tipi [fig. 1]. Il primo tipo, da noi denominato *vellus*, si presenta come un parallelepipedo quadrangolare, sul quale è rappresentato a rilievo, come se vi fosse drappeggiato, il vello di un capro, completo di testa, corna ed estremità. Il secondo tipo, denominato *piscis*, è una rappresentazione verticale e a tutto tondo di un pesce d'acqua dolce di grandi dimensioni, identificabile come un pesce siluro, un pesce gatto o un luccio.³ Un terzo tipo di *višap*, che chiamiamo *hybrida*, combina entrambe le iconografie, talvolta rappresentando uno o più velli caprini stesi sul ventre del pesce.

mento per aver condiviso i risultati delle loro analisi sul tema. Si ringraziano inoltre i revisori anonimi per le critiche e i suggerimenti.

2 Una lista aggiornata dei dati pertinenti alle misure è pubblicata in Storaci, Gilibert 2019.

3 Per una analisi maggiormente dettagliata delle caratteristiche iconografiche relative a determinate specie ittiche, rimando a Storaci, Gilibert 2019.

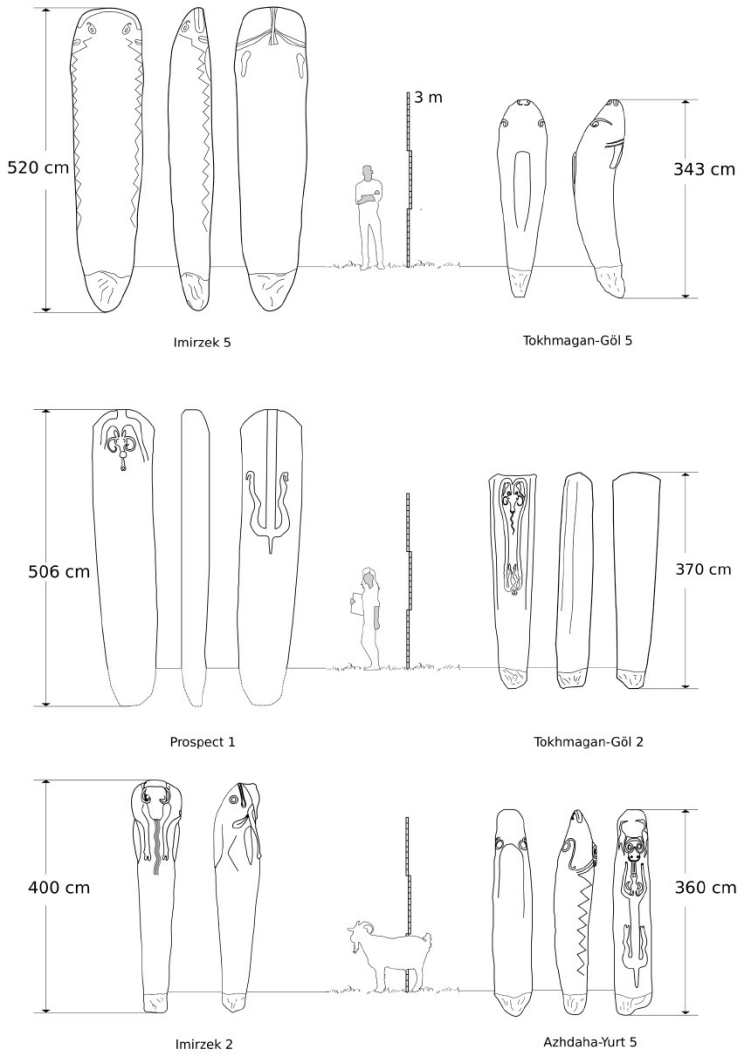


Figura 1 Tavola riassuntiva dei tre tipi di višap. © Autrice

Fino ad oggi sono stati identificati 113 *višap*, 83% dei quali (94) si trova nell'odierna Armenia, localizzati per lo più sul versante sud del Monte Aragats e sul versante occidentale dei Monti Gegham; il resto si divide tra la Georgia meridionale (10), la Turchia orientale (8) e il Nakhichevan (1). La densità distributiva attuale riflette forse più la storia delle ricerche che la realtà sul campo; tuttavia, alla luce dei dati raccolti, è comunque legittimo ipotizzare che l'epicentro del fenomeno sia da localizzarsi intorno alla Piana dell'Ararat. Dei 94 *višap* d'Armenia, 83 sono ascrivibili con certezza a uno dei tre tipi sopra descritti (il resto è troppo mal conservato per consentirne la tipologizzazione): 56 sono *vellus*, 19 *piscis* e 8 *hybrida*. I *višap* si trovano per lo più in pascoli d'altura, nei pressi di sorgenti, tra i 2.000 e i 3.000 m s.l.m., raggruppati in piccoli gruppi sparsi che combinano le tre tipologie senza un chiaro ordine apparente. I luoghi in cui furono eretti sono spesso distese prative leggermente concave e singolarmente caratterizzate da una bassa intervisibilità, cosicché i siti dei *višap*, comunque inaccessibili e innevati per gran parte dell'anno, poco si impongono nel vasto paesaggio montano e, per quanto i larghi spazi consentano la presenza in loco di gruppi numerosi, essi sembrano quasi dedicati a una cerchia di iniziati.

Un'analisi combinata della struttura iconografica suggerisce che il significato simbolico dei *višap* vada collocato, con ogni dovuta riserva, nell'ambito del culto delle divine origini delle acque. Nella forma che questo culto assume nelle regioni settentrionali del Vicino Oriente antico, il pesce diviene simbolo di un oceano sotterraneo di acque dolci, da cui si ritiene provenga sapienza ed equilibrio, mentre le precipitazioni celesti, violente e imprevedibili, si immaginano vomitate da un toro divino, al quale era necessario offrire capri in sacrificio (Storaci, Gilibert 2019). Ancora più misteriose di questo già di per sé piuttosto occulto credo sono le pratiche alla base della produzione - evidentemente collettiva - di un'arte monumentale d'alta quota: le ipotesi avanzate finora spaziano da feste stagionali sponsorizzate da personalità in cerca di autopromozione a riti iniziatici a sfondo sciamanico a incontri di società segrete (Hnila, Gilibert, Bobkhyan 2019).⁴ Un ulteriore problema è posto dalla datazione del fenomeno, che per ora non si può precisare se non tracciando una finestra che si apre nel 5000 a.C. - data delle più antiche tracce di attività umane nei contesti archeologici dei *višap*, legate alle prime società di pastori e agricoltori a sfondo egualitario - e si chiude nel 2100 a.C, che, come si vedrà, è la data del più antico riuso di un *višap* in un nuovo contesto, in un periodo caratterizzato dall'esplosione di forme di forte ineguaglianza nella distribuzione delle risorse (Gili-

⁴ Per un approccio antropologico al problema delle società segrete in epoca preistorica, si veda Hayden 2018.

bert 2018, 16-17). La recentissima e tuttora inedita individuazione di un frammento *višap* ancora in situ lascia fortemente propendere per una data assai alta: il frammento è stato rinvenuto circondato da un monticolo d'ossa animali calcinate datate al C14 con alta precisione (95,4%) al periodo 4240-4040 a.C.

A prescindere dalla data e dal loro contesto di origine, con il passare dei secoli i *višap* furono sistematicamente modificati, distrutti, reintegrati in nuovi contesti simbolici o riusati in ambito profano, secondo percorsi non lineari e talvolta altamente individuali. Le modalità di questa 'estetica della ricezione' (*apud* Jauss 1991) rivelano di volta in volta il dialogico mutare e perdurare di orizzonti culturali, senso artistico, fantasia figurativa, aspettative, preoccupazioni, umane paure. Il presente contributo si propone di sintetizzare le complesse e numerose tracce di riuso in cinque principali modalità di ricezione, presentate in ordine cronologico. Il lettore tenga presente che molte delle informazioni elaborate in questo saggio si basano sull'evidenza archeologica documentata nel corso delle ricerche sul campo presso il sito di Karmir Sar, sul versante meridionale del Monte Aragats, dove sono stati rinvenuti dodici *višap* in situ, a una quota di 2850 m s.l.m. (Gilibert et al. 2018 - è peraltro da questo sito da cui proviene il frammento databile di cui sopra).

2 Abbattimento

L'evidenza archeologica indagata a Karmir Sar indica che originariamente i *višap* erano monumenti solitari, eretti verticalmente e circondati da uno spiazzo circolare o semicircolare di un paio di metri di diametro, senza particolari installazioni, a parte il già citato e unico caso finora conosciuto dove il *višap* era circondato di uno spesso deposito di resti ossei animali combusti. Una prima modifica di questa istituzione rituale deve essere avvenuta in un momento imprecisato non successivo alla fine del terzo millennio a.C. In questo momento imprecisato, alcuni *višap* furono, per motivi ignoti, abbattuti e abbandonati, collassati a terra, con la faccia principale rivolta verso il terreno. Troviamo le tracce di una simile azione nell'area di scavo D di Karmir Sar [fig. 2].⁵ La situazione dello scavo, replica-

⁵ Un frammento di legno d'acero carbonizzato (KS16D16.9) rinvenuto nel riempimento della fossa di fondazione del *višap* (Locus D16) insieme a uno strumento calcolitico è stato datato al C14 con una certezza del 91.1% al periodo 4265-4040 a.C. Questa informazione, che andrebbe comunque qualificata da un'analisi stratigrafica dettagliata che si rinvia ad altra sede, consente di ipotizzare ragionevolmente che l'abbattimento del *višap* sia avvenuto posteriormente alla deposizione del carbone e dello strumento calcolitico. È infatti probabile che questi ultimi siano da correlare al momento di erezione del monumento o quantomeno a un periodo d'uso temporalmente vicino a esso.



Figura 2 Tavola riassuntiva dei tre tipi di *višap*. © Autrice

Figura 3 (destra) Il *višap* rinvenuto a Oltu (Turchia orientale), dove si osserva la modifica del rilievo originale in senso antropomorfo. Belli 2005, 27



ta in altri contesti, colpisce per l'assenza di violenze ulteriori perpetrate ai danni della stele, che è stata rinvenuta in ottime condizioni di conservazione. L'aspetto pietoso di questa 'messa fuori uso' ritorna nel caso, analogo e forse contemporaneo, di un altro *višap* di Karmir Sar, attentamente collocato al centro di un tumulo di pietre datato intorno al 2100 a.C., e cioè alla Media Età del Bronzo (Gilibert, Babokhyan, Hnila 2018). Questo contesto segnala incontrovertibilmente che alla fine del terzo millennio a.C. i *višap* erano sì diventati oggetti manipolabili, ma che al tempo stesso conservavano un'aura religiosa e simbolica positiva.

3 Antropomorfizzazione

Presumibilmente intorno al 1600 a.C. o nei secoli immediatamente seguenti, alcuni *višap* del tipo *vellus* vennero re-interpretati (e talvolta ri-eretti) come statue di guerrieri, probabilmente funerarie o commemorative - una tipologia che si diffonde in seguito all'ascesa

sociale di élite guerriera nella seconda metà del secondo millennio a.C. (Leus 2007). Come ben si vede nel caso di un *višap* rinvenuto a Oltu (Hnila c.d.s.) [fig. 3], nella Turchia orientale, la re-interpretazione avviene con la modifica delle estremità della pelle di capra in mani, l'aggiunta simbolica di una cintura e, forse, la rilettura delle orecchie e delle corna caprine come copricapo. La riconversione in statue di guerrieri è tracciabile in numerosi esempi ma è comunque limitata ai quei *višap* che già in partenza mostravano spiccati tratti antropomorfi, con il vello drappeggiato che sin dall'origine trasformava l'opera in una rappresentazione quasi sciamanica di un essere ibrido, a metà tra l'uomo e il capro, a cavallo tra la vita e la morte.⁶ Alla base della risignificazione antropomorfa dei *višap* sembra poco probabile un semplice errore interpretativo; è preferibile pensare che i guerrieri della Tarda Età del Bronzo abbiano volutamente eletto a simulacri di personalità carismatiche in particolare questi *višap* dall'innegabile impatto psicologico, dalla forma più che adatta e dalla riconosciuta antichità.

4 Mutilazione

In un periodo che possiamo preliminarmente datare intorno al 900 a.C., e cioè nella prima Età del Ferro, alcuni *višap* che apparentemente erano stati ri-eretti o si trovavano ancora nella loro posizione originaria furono violentemente abbattuti e sistematicamente mutilati. A mutilazione avvenuta, i loro frammenti furono dispersi o reimpiegati in contesti volutamente profani. Tra i casi di mutilazione il meglio documentato è quello di tre *višap* recentemente rinvenuti a Karmir Sar a poca distanza l'uno dall'altro, distrutti a colpi di mazza e contestualmente reimpiegati come pietre da calpestio in un'area paludosa. Si osserva qui in modo macroscopico la caratteristica specifica di questo tipo di interventi: la precisa volontà di obliterare completamente e specificatamente l'immagine [fig. 4], umiliandone la memoria. Vittime della violenza iconoclasta sono per lo più *višap* del tipo *vellus*, mentre le tipologie *piscis* e *hybrida* di norma non mostrano segni di distruzione intenzionale. Si potrebbe ipotizzare, anche se ciò è lungi dall'essere comprovato, che le azioni iconoclaste abbiano preso specificatamente di mira quei *višap* che erano stati trasformati in statue di guerrieri, tralasciando il resto.

⁶ Per fenomeni di sciamanismo collegati a sculture monumentali si rimanda Benz, Bauer 2015.



Figura 4 Il *višap* 'Karmir Sar 12' con la superficie completamente obliterata a colpi di mazza. © Pavol Hnila

5 Segni supplementari

Parallelamente alle azioni di risignificazione, distruzione e ricontestualizzazione si collocano una serie di interventi 'leggeri': graffiti, cospicci e incisioni trasformano la superficie di alcuni *višap* in veri e propri palinsesti di segni. Tali interventi avvengono di norma sul *višap* collassato a terra o addirittura precedentemente ridotto a frammento, senza modificare il rilievo antico ma configurandosi piuttosto come una sorta di addizione semiotica. Essi si intensificano in epoca storica, prendendo talvolta la forma di vere e proprie epigrafi. Il più conosciuto è il caso di un frammento di *višap* rinvenuto a Garni, sul quale è presente una sommaria iscrizione cuneiforme risalente al regno di Argišti I (786-764 a.C.), sesto sovrano d'Urartu e fonda-

tore della cittadella di Erebuni (Salvini 2008, 351: CTU 1 A 8-12). Un altro esempio assai significativo proviene ancora una volta dal sito di Karmir Sar, dove a uno dei dodici *višap* presenti in loco - uno dei pochi rinvenuti con la faccia principale a rilievo ancora visibile - fu evidentemente conferito uno status speciale come pietra catalizzatrice di graffiti [fig. 5]. Nella fitta rete di segni applicati secondariamente si riconosce un petroglifo preistorico, ripetute incisioni di un segno tribale turchico del secolo XII (Hnila, comunicazione personale) e un lessema in alfabeto arabo ancora in corso di decifrazione.

6 Cristianizzazione

Un capitolo importante della storia della ricezione dei *višap* è quello della loro cristianizzazione, con cui si intende la loro trasformazione in cippi commemorativi del tipo *khachkar*, trasformazione che spesso si accompagna a una ri-erezione in loco e talvolta a una dislocazione del monumento presso il sagrato di chiese campestri. Questo tipo di manipolazione è finora attestato, all'interno del corpus dei 94 *višap* rinvenuti in Armenia, in quindici esemplari, preliminarmente databili al periodo che va dal secolo X al secolo XIV e classificabili secondo quattro tipi di interventi. Il primo tipo di intervento consiste nell'uso di porzioni del *višap* levigate ma non scolpite a rilievo come superficie da marcare con iconografie cristiane - tipicamente una croce, elaborata o meno - e, più raramente, iscrizioni commemorative: è questo il caso, per esempio, di un *višap piscis* in località Azhdaha Yurt [fig. 6], con un'iscrizione del 1312 (Marr, Smirnov 1931, 63; Harutyunyan 2019, 514) e di un *višap vellus* in località Diktash, entrambi rinvenuti sui monti Gegham. Questa tipologia di intervento, l'unica che coinvolge *višap piscis*, si caratterizza per il rispetto portato all'iconografia originale, che viene evidentemente sussunta o risignificata all'interno della tradizione cristiana: è possibile che gli elementi chiave dell'iconografia dei *višap*, il capro sacrificale e il pesce, fossero collegati alla figura dell'*agnus dei* e del pesce nelle sue molteplici valenze cristiane, nel senso di riconoscere radici o pratiche cristiane in quelli che comunque dovevano apparire come monumenti assai antichi. Alternativamente, i *višap* erano forse ricompresi nel quadro di leggende folkloristiche e racconti eziologici secondo cui le montagne d'Armenia erano un tempo abitate da mostri, ivi compresi draghi e pesci volanti, che eroi cristiani avevano soggiogato e trasformato in massi (Hunt 2012, 335). In questo senso i *višap* erano forse visti come materializzazione del passaggio da un paganesimo mitico all'era cristiana (non è da escludere che la stessa designazione vernacolare '*višap*' risalga a questo periodo e sia ispirata da analoghi motivi).

I restanti tre tipi di intervento prevedono un grado maggiore di manipolazione dell'immagine originaria e sono avvenuti esclusiva-

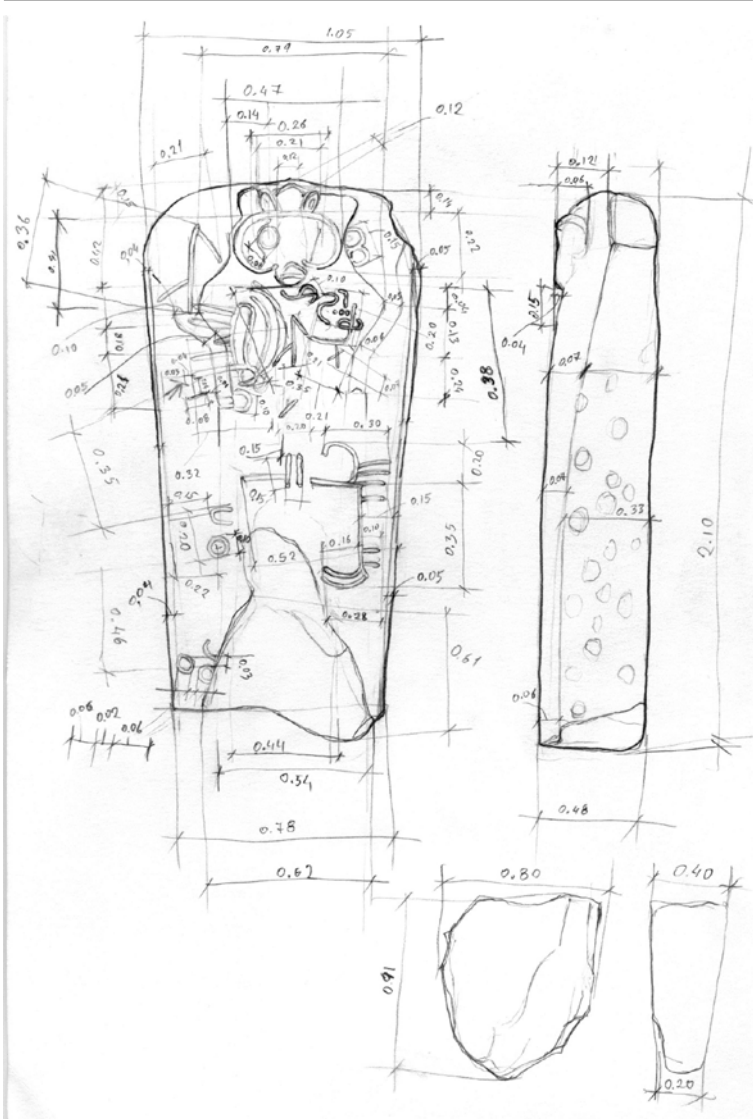


Figura 5 Il višap 'Karmir Sar 1' con una fitta rete di graffiti posteriori. © Artak Hakhverdyan

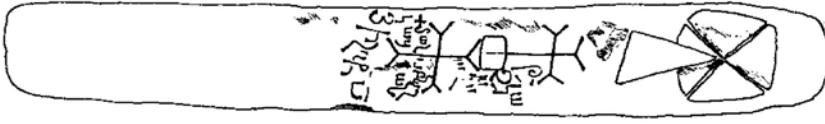


Figura 6 *Višap piscis* in località Azhdaha Yurt (Monti Gegham), con un'iscrizione del 1312. Harutyunyan 2019, 514

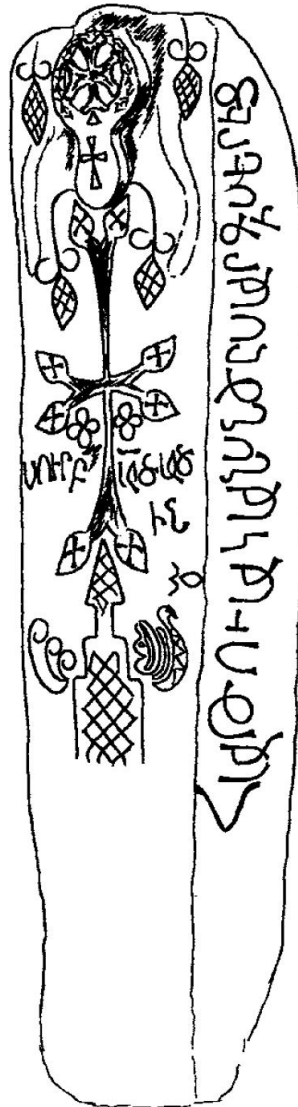


Figura 7 (destra) Un *višap* trasformato in *khachkar* nel 1009 e rieretto sul sagrato della chiesa campestre di Ulgyur. Harutyunyan 2019, 509

mente su *višap* di tipo *vellus*, forse semplicemente perché l'obiettivo non era tanto inserire una chiosa visiva su un *višap* quanto creare un *khachkar* a partire da un *višap*, motivo per cui si sono naturalmente scelti *višap* di forma già squadrata alla maniera dei *khachkar*. Il secondo tipo di intervento è esemplificato dai ben conosciuti *višap* di Ulgyur, con epigrafi del 1009 e 1199 (Harutyunyan 2019, 510) [fig. 7]: qui non ci si è limitati ad aggiungere simbologia cristiana, ma si è proceduto a manipolare l'immagine del *vellus*, riducendone l'impatto e la prominenza attraverso lisciature e riduzioni, addomesticandone l'alterità con l'aggiunta di elementi decorativi semi-apotropaici e infine inglobandolo completamente nell'economia compositiva del *khachkar*.

Il terzo tipo di intervento è più radicale e prevede l'asportazione totale o quasi totale del rilievo preistorico sulla faccia principale del *višap*, che viene quindi levigata e riutilizzata per un'incisione del tipo a *khachkar*, mantenendo tuttavia inalterato il rilievo originario sul retro e sui fianchi della stele: è questo il caso di un *višap* eretto all'esterno di una cappella campestre dedicata a S. Sargis a Tsaghkunk, non lontano dal lago Sevan [fig. 8]. Se la modalità di parziale *damnatio memoriae* rivela in questo caso una chiara presa di distanza dall'iconografia preistorica, la scelta di non levigare la stele nella sua interezza sembra essere calibrata sulla volontà di conservare la storia della genesi del *khachkar* a partire da una materia simbolica più antica e profana. Il quarto e ultimo tipo di intervento prevede la trasformazione di un *višap* in un *khachkar* attraverso la rimozione sistematica e pressoché totale del rilievo originario attraverso rilevigatura di ogni lato della stele. Questo tipo di intervento è identificabile grazie a lacerti di rilievo di cui si riesce ancora a intuire l'esistenza, oppure ipotizzabile a partire dalla forma anomala di certi *khachkar*, svastata e parzialmente bombé, che è quella tipica dei *višap*, o ancora, nel caso specifico di una stele rinvenuta presso il villaggio armeno di Karmrashen, per l'esplicita menzione del riuso in una iscrizione risalente all'anno 990, apportata sul verso del *khachkar* (Harutyunyan 2019, 507) [fig. 9]. È questo un tipo di intervento che sembra accompagnarsi a un sentimento ambiguo, che da un lato mostra disinteresse o addirittura condanna per l'iconografia arcaica, ma che d'altro lato ritiene comunque significativo e memorabile l'atto del riuso.

7 Conclusioni

Nel corso di almeno quattromila anni (e probabilmente addirittura seimila), i *višap* hanno mediato tra passato e presente, entrando in un dialogo ermeneutico con un pubblico di pastori, di cacciatori, di artisti, di fedeli e anche di semplici osservatori che ha ragionato su di essi, stabilendone di volta in volta il significato storico ed estetico. Questa breve rassegna non è completa: essa si è concentrata sul-



Figura 8 *Višap* trasformato in *khachkar* e rieretto sul sagrato della chiesa campestre di San Sargis a Tsaghkunk. © Arsen Bobokhyan



Figura 9 Il *khachkar* di Karmrashen, che si presume essere un riuso di un *višap*. Harutyunyan 2019, 507

le modifiche intenzionali all'opera d'arte avvenute in loco e andrebbe quanto meno ampliata menzionando sia gli episodi di ri-monumentalizzazione d'epoca sovietica, che vedono un certo numero di *višap* dislocati in ambienti urbani, nonché i numerosi casi noti di scavi illeciti non solo contemporanei (il più antico conosciuto risale al secolo XVI). Inoltre, nonostante si sia abbozzato un elenco di modalità di riuso e ricezione presentandole in ordine cronologico, questa ricostruzione diacronica è da considerarsi del tutto preliminare. Infatti, determinate modalità di riuso, particolarmente riguardanti episodi di abbattimento e ri-erezione, sono difficili da datare e possono essersi

verificate a più riprese, seguendo percorsi non lineari. È significativo ricordare che, considerando solo il sito di Karmir Sar, dei sette contesti di višap esplorati archeologicamente non v'è ne è uno che presenti una storia di riusi e manipolazioni uguale a un altro. Per questo è forse preferibile limitarsi per ora a parlare più di una 'estetica' della ricezione, individuandone modalità tipiche che si possono ripetere nel tempo anche in periodi differenti, piuttosto che di una vera e propria storia, la quale è ancora tutta da esplorare.

Bibliografia

- Belli, O. (2005). «Anadolu'nun en büyük heykeli». *Atlas*, 02, 26-7.
- Benz, M.; Bauer, J. (2015). «On Scorpions, Birds and Snakes—Evidence for Shamanism in Northern Mesopotamia during the Early Holocene». *Journal of Ritual Studies*, 29(2), 1-23.
- Bobokhyan, A. (ed.) (2019). *Vishaps Between Fairy-tale and Reality*. Erevan: Publishing House of the Institute for Ethnography and Archaeology.
- Bobokhyan, A. (in corso di stampa). «Excavating in the Archives: Dragon Stones Around and Beyond the Lake Van, According to an Armenian Traveller». Blum, S. et al. (eds), *From Past to Present: Studies in Memory of Manfred O. Korfmann*.
- Gilibert, A. (2018). «I višap. All'origine dell'arte monumentale in Armenia». *Rassegna Armenisti Italiani*, XIX, 11-22.
- Gilibert, A.; Bobokhyan, A.; Hnila, P. (2018). «Karmir Sar. New Evidence on Dragon-Stones and Ritual Landscapes on Mount Aragats, Armenia». Batmaz A. et al. (eds), *Context and Connection. Essays on the Archaeology of the Ancient Near East in Honour of Antonio Sagona*. Leuven: Peeters, 255-70.
- Hayden, B. (2018). *The Power of Ritual in Prehistory: Secret Societies and Origins of Social Complexity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harutyunyan, A. (2019). «The Epigraphs of Dragon-Stones Turned into Cross-Stones (*khachkar*)». Bobokhyan 2019, 506-19.
- Hnila, P. (in corso di stampa). «Vishap Stelae in Turkey. Contribution to the Definition and Distribution of a Distinct Megalithic Culture». Blum, S. et al. (a cura di), *From Past to Present: Studies in Memory of Manfred O. Korfmann*.
- Hnila, P.; Gilibert, A.; Bobokhyan, A. (2019). «Prehistoric Sacred Landscapes in the High Mountains: The Case of the Vishap Stelae Between Taurus and Caucasus». Engels, B. et al. (eds), *Natur und Kult in Anatolien*. Istanbul: Ege Yayınları, 283-302.
- Hunt, D. (2012). *Legends of the Caucasus*. London: Al Saqi.
- Jauss, H.R. (1991). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Monaco.
- Leus, P. (2007). «Stone Stelae from Hakkari (Turkey) and Their Parallels». *Archaeological News*, 14, 56-61.
- Marr, N.; Smirnov J. (1931). *Les Vichaps*. Saint-Petersbourg: Mémoires de l'Académie de l'Histoire de la Culture Matérielle.
- Salvini, M. (2008). *Corpus dei testi urartei*. Vol. 1, *Le iscrizioni su pietra e roccia*. Parigi: De Boccard.
- Storaci, M.; Gilibert, A. (2019). «Les poissons muets. Fish-shaped Vishaps and the Cult of Water in Prehistoric Armenia». Bobokhyan 2019, 530-47.

The Armenian Architectural Heritage in Turkey: The State of Research

Francesca Penoni

Politecnico di Torino, Italia

Abstract The Armenian architectural heritage in Turkey has been left into disrepair and neglect for a long time. It represents a difficult and contested heritage especially for its relation to the Genocide, becoming the physical trace left of the absent Armenian community in Anatolia. For many years it was considered as the heritage of 'the other' and not particularly interesting for detailed studies and research. The activities by several institutions in Turkey, aimed to rediscover a forgotten and unknown heritage, led to increasing interest and the awareness of the critical condition of this heritage. This change led to numerous initiatives of preserving, at least virtually, what remains today of the Armenian architecture and to the increment of research activities in different academic institutions in Turkey.

Keywords Armenian architecture. Heritage. Destruction. Research. Preservation.

Summary 1 Introduction. – 2 The Armenian Architectural Heritage in Turkey. – 3 Research Projects and New Perspectives. – 4 Conclusion.

1 Introduction

This study aims to present the current state of research on the Armenian architectural heritage in Turkey. After a brief introduction on the studies related to the history of Armenian architecture, the paper focuses on some current research projects that interested the Armenian architectural heritage in Turkey.



Edizioni
Ca' Foscari

Eurasiatica 16

e-ISSN 2610-9433 | ISSN 2610-8879

ISBN [ebook] 978-88-6969-469-1 | ISBN [print] 978-88-6969-495-0

Peer review | Open access

Submitted 2020-06-30 | Accepted 2020-08-17 | Published 2020-12-21

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-469-1/008

The history of the Armenian architecture has been studied extensively, with the result of monumental works such as *L'architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo* by Paolo Cuneo (1988); *Les arts arméniens* (The Armenian Arts) by Jean Michel Thierry and Patrick Donabédian (1987); the studies by Adriano Alpago-Novello in the eighties. Also recently, comprehensive works have been compiled, such as Mourad Hasratian's *Histoire de l'architecture arménienne des origines à nos jours* (2010) and Christina Maranci's *The Art of Armenia: An Introduction* (2018).

These works describe the historical and typological developments of the Armenian architecture. They cover a vast geographical area, including the territories of the today Republic of Armenia, Western Armenia/Eastern Turkey, Iran, and Azerbaijan; and a long-time span, usually beginning with the early Christian era (with the first examples of Christian-Armenian religious architecture) until the eighteenth-nineteenth centuries.

The architecture of the Ottoman period is almost left out from these studies except for some references to religious buildings, presented as not particularly innovative examples and resembling the late Greek typology.¹ Christina Maranci reports some references to several Ottoman cities as Aleppo, Smyrna, Kayseri, and Kütahya, which became important centres for Armenian artisanal activity in the Ottoman period. The author underlines the influential role of the *amiras* as court architects, as for the case of the Balyan family, however omitting their role in the rebuilding of churches for the Armenian community before and during the *Tanzimat* period (Maranci 2018).

The Ottoman period is often reductively described as a period of stagnation and decline, during which non-Muslim minorities were not allowed to build new places of worship. Even though the Armenians, as the other non-Muslim communities, had limitations regarding the building of sacred places, they were able to maintain them through restoration works authorised and controlled by the Ottoman authorities. In these regards, the Ottoman documentation contains a series of authorisation requests and permissions to repair churches. Therefore, from the Ottoman conquest until the *Tanzimat* Reforms (1839-1856), we mainly witness reparation works for the survival of the sacred architecture.

The *Tanzimat* reforms led to a big change in the building activity of the non-Muslim communities. In this period, the Armenians, as

¹ Thierry and Donabédian refer to religious architecture in the Ottoman Empire since the seventh century as follows: "Dans le domaine de l'architecture, les édifices religieux n'eurent rien de novateur. La plupart des églises présentaient une typologie grecque tardive, à savoir une croix inscrite à quatre colonnes libres soutenant une coupole surbaissée à tambour bas ou, pour les communautés plus pauvres, de simple églises à une nef" (1987, 316).

the other non-Muslim minorities, could build and rebuild their sacred places. This marked the beginning of an intense building activity that saw the proliferation of churches both in the capital city and in the provinces. These new examples of churches appear very different from the traditional Armenian religious architecture and the medieval models of churches. The preferred architectural style was hybrid, eclectic, influenced by the European tradition and the Ottoman imperial style of the *Tanzimat* period.

The introduction of the *Tanzimat* (Reorganisation) edict in 1839 and *Islahat* (Reform) Edict in 1856 led to several transformations in different spheres of the Ottoman culture, including the urban landscape of Constantinople. The imperial architecture of the *Tanzimat* period saw the non-Muslim architects and artisans as the main characters in creating the new Imperial image, especially in the capital city. The Ottoman Armenians played an important role in this transformation. The Balyan family was involved in the main projects of imperial palaces and mosques, as the Dolmabahçe Palace and the Ortaköy mosque in Istanbul.

However, the Balyans and the entourage around them were also the designers of the Armenian churches built/rebuilt in the capital city and other regions of the Empire in the nineteenth century. Naturally, the style chosen for these new projects was a hybrid style combining the imperial style and the influences from Europe, which the Armenian architects learned during their studies abroad and reintroduced in the Ottoman context.

The religious architecture of the nineteenth century, considered not very interesting from an architectural point of view, is often overlooked in the history of Armenian architecture. However, the newly built and rebuilt churches are examples of the Armenian identity of the time, as part of the Ottoman culture. The hybridity in style was proper of the Ottoman architecture in general, but also of the religious architecture of the other non-Muslim communities, such as for examples synagogues and Greek orthodox churches. This aspect might be considered as an expression of a sense of belonging to the Ottoman culture and of a common taste in arts and architecture.

Moreover, the churches rebuilt under the patronage of the Balyan family and its entourage represent also the image of the *amira* class, a privileged class composed of wealthy bankers, architects, artisans.² The Balyans were *amiras* and architects as well. For instance, Amira Karapet Balyan invested in the Armenian community founding educational facilities, supporting the artisans, and rebuilding several churches, and at the same time, he was the architect in charge of several church projects during the first half of the nineteenth century (Wharton 2015, 56-7).

² On the role of the Armenian *amira* class see Barsoumian 1982 and 2017.

As already mentioned, the Armenian religious architecture of the nineteenth century, mainly because of a lack of interest in these architectural models, has not been much investigated, both internationally and in Turkey as well. In the studies on the Armenian architecture little attention has been given to the nineteenth-century projects until the development of recent studies that started to include the great number of churches that have been built all over the Empire. In this regard, it is important to mention *Armenian Architects of Istanbul in the Era of Westernization* published by the Hrant Dink Foundation in 2010. This study introduces the most important Armenian architects during the Ottoman Modernisation era, their contribution to the transformation of Constantinople, and their role in the reconstruction of religious buildings. Moreover, Alyson Wharton dedicated a monography to the Balyan family, entitled *The Architects of Ottoman Constantinople. The Balyan Family and the History of Ottoman Architecture* (2015), focusing on the important role of the Balyans in the history of Ottoman Architecture and as architects and founders of churches for the Armenian *millet*.

2 The Armenian Architectural Heritage in Turkey

The Armenian heritage in Turkey is inevitably associated with the disappearance of the Ottoman Armenians as a consequence of genocide, which is still officially denied in Turkey. As Ashworth states:

The removal of the people, whether through deportation or extermination, still leaves the problem that traces of their heritage survive in the areas that they formerly inhabited. Indeed such relicts become dissonant in a number of respects. They clearly no longer relate to the current population, among whom they may evoke feelings of unease or even guilt, and could form the basis of later claims, whether political or financial, upon the successor occupants. It is not surprising, therefore, that the removal of populations is often accompanied by the physical eradication of their principal heritage landmarks. (Ashworth, Graham, Tunbridge 2007, 109)

In the Armenian case, the remains of the Armenian heritage in Turkey are guilty reminders of an inconvenient past. Thus, it is not surprising that after 1915 the Armenian architectural heritage was destroyed, transformed, and reused. The surviving remains became useless ruins, excluded from the national cultural heritage as they belong to 'the other', namely 'the enemy', but at the same time they are traces of what happened, a genocide and for this reason, they should be erased or disguised.

The destruction of the Armenian heritage in Turkey has been considered as part of the genocidal process. For instance, Dickran Kouymjian in several of his works refers to the destruction of Armenian cultural monuments as the completion of the genocide through removing “all Armenian cultural remains or depriving them of their distinguishing national elements” (Kouymjian 2003, 7). More recent studies considered the destruction of Armenian cultural heritage referring to Raphael Lemkin’s definition of cultural genocide:

Cultural genocide can be accomplished predominately in the religious and cultural fields by destroying institutions and objects through which the spiritual life of a human group finds its expression, such as houses of worship, objects of religious cult, schools, treasures of art and culture. By destroying spiritual leadership and institutions, forces of spiritual cohesion within a group are removed and the group starts to disintegrate. (Lemkin 1947, P 154, 2)

Anush Hovanissian in her study *Turkey: A Cultural Genocide* supports the theory that vandalism against Armenian cultural monuments is an act of genocide, and precisely considers it as related to the project of exterminating the Western Armenians (Hovanissian 1999, 147-9). Moreover, Peter Balakian focuses on Raphael Lemkin’s concept of cultural destruction in the case of the Armenian Genocide conceiving destruction of culture as part of genocide. As regards specifically churches, the author stresses the fact that Armenian churches were not simply one-day-a-week houses of worship, but they were spaces for the communal life, repositories of artistic and precious records; they embodied the continuity of Armenian civilisation. He reports that for Lemkin the destruction of such cultural spaces was central for the eradication of any collectivity, and the destruction of houses of worship was essential for his concept of destruction of culture as a component of genocide (Balakian 2013, 65). Furthermore, Nanor Kebranian highlights the primacy of cultural destruction in Lemkin’s notion of genocide as it represents collective damage perpetrated through the

form of systematic and organized destruction of the art and cultural heritage in which the unique genius and achievement of a collectivity are revealed in fields of science, arts and literature. (Kebranian 2016, 243-4)

The study and research on Armenian heritage, and non-Muslim heritage in general in Turkey, has been always influenced by political reasons and the changing attitude towards minorities during the years. In the transition from a multiethnic empire to an ethnocentric nation-state, the Republic of Turkey, in the twentieth century, the inclination towards non-Muslim heritage changed with consequences in

the uses of churches. After the Armenian Genocide and the exchange of population with Greece, their sacred buildings were used as prisons, storages, barns, and so on. The change in uses corresponded also in a development in research and approaches. It is possible to analyse this complex development in the perception of minority heritage and its management considering three main phases, as suggested by Kaya and Çalhan (2018) for the study case of Izmir and its Greek Orthodox heritage, such as destruction, adaptation, and acceptance.

The first phase, mainly characterised by destruction, coincides with the establishment of the Republic of Turkey in 1923 and the associated nation-state building process. The cultural heritage of non-Muslim was associated with the enemy and thus conceived with hostility. In the Armenian case, after 1915, churches were left in disuse and reutilised as prisons, storages, and other purposes.

A second phase, which mostly developed after the fifties, is characterised by partial assimilation and adaptation to new functions. The Armenian churches were re-contextualised according to the new uses and assimilated in the urban context with their new functions. These reuses were usually characterised by the erasure of references to the Armenian origin of the building by covering the interior decorations and by removing the inscriptions. During this second phase, the conversion into mosque was reintroduced as a practice of appropriation, that contributed to silencing the Armenian past of the buildings.

Another issue that developed during those years is related to the late registration of non-Muslim buildings as cultural properties in the Cultural Assets and Museum Department (*Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü*), the institution responsible for the conservation of cultural heritage in Turkey. For instance, several Armenian churches in the region of Kayseri, in central Anatolia, have been registered only in 2006 when they were already in a precarious condition. This aspect is particularly relevant to understand the current condition of a great number of Armenian churches, that were not considered cultural properties until recently and thus not protected. For this reason, most of the churches were left without surveillance, exposed to vandalism, or completely neglected.

During these first two phases, the controversial position of the Armenian heritage in Turkey led to a limited interest in researching and studying the architectural production. The Balyan family itself, composed mainly by imperial architects, has been partially studied and their Armenian origin was frequently hidden or disguised. During one of my visits at the Dolmabahçe Palace of Istanbul in 2007, the official guide presented the architect of the building as Baliani, an Italian architect in charge of the imperial construction. This name is clearly a transformation of the name Balyan into an Italian surname. This fabrication was supported by the massive presence of Italian and French

architects involved in the imperial projects of the nineteenth century.³

The negligence towards the Balyans and their importance as imperial architects is also demonstrated by the absence of any monument of their personalities or any public recognition of their works. The only monuments representing the architects are inside the courtyard of Surb Astvatzatzin church in Beşiktaş, and the Balyan family's mausoleum was erected only in 2016 at the Armenian cemetery of Üsküdar. Both initiatives have been supported and funded by the Armenian community.

The role of the Balyans as imperial architects has been questioned also in academic research. Among the studies, it is relevant to mention the contribution of Selman Can, who completed a PhD dissertation on the role of Seyyid Abdülhalim Efendi as the legitimate architect of several works attributed to the Balyan family (Wharton 2015, 20). In a book chapter entitled *Armenians in the Architecture of the Late Ottoman Period*, Can summarises the main points of his doctoral research and underlines that the Balyans were the contractors (*kalfa*) and not the actual architects, and he then provides a list of buildings wrongly attributed to members of the Balyan family (Can 2008, 332). This interpretation found an echo also in the media and following these studies several articles have been published supporting the idea that the Balyans were not the architects of numerous imperial works. For instance, an article published by the newspaper *Millyet* in 2012 reported that the Balyan family were not architects, rather they were the constructors.⁴ Similarly, an article published in 2007 by the newspaper *Zaman* states that the attribution of imperial works, such as for instance the Dolmabahçe palace, to the Balyans should be reconsidered as they were contractors and not architects.⁵

In response to this kind of interpretation, the already mentioned study by Wharton (2015) includes different sources and gives an accurate description and interpretation of the role of the Balyan family in the imperial architecture of the late eighteenth and early nineteenth

³ This personal experience is not isolated and other similar testimonies were reported on the media. For instance Garo Paylan, a member of the Turkish parliament, experienced a similar situation and denounced it on different online media: <https://gagrulene.net/paylan-why-dont-turks-say-that-dolmabahce-palace-was-built-by-armenian-architect/>; http://www.sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2020/02/19-Kasim-2018_PBK_Gorusmeler.pdf; <http://gov-wa.info/?p=2852&lang=en>; Raffi Bedrosyan refers to the same issue as follows: 'The Turkish Tourism Ministry and official guides refrained from identifying the architects of these buildings as the Armenian Balyans until the 2000's and instead, mentioned an Italian architect called Baliani', (<https://mirrorspectator.com/2017/10/05/armenian-island-bosphorus/>).

⁴ The full article in Turkish is published at the following link: <https://www.milliyet.com.tr/gundem/balyan-ailesi-mimar-degil-muteahhitti-1489374>.

⁵ To read the full text in Turkish refer to: <http://www.bolsohays.com/haber-32939/dolmabahce-sarayi-nin-mimari-balyan-ailesi-degilmis.html>.

century. Moreover, the author focuses on the Balyans' education in Europe and the introduction of European artistic trends into the Ottoman architecture through their imperial works.

Likewise, the scholar Elmon Hançer, involved in several projects supported by the Hrant Dink Foundation and KMKD, focused on the role of the Balyan family as imperial architects, as in the article "Sultanın mimarları Balyanlar" (The Sultan's Architects: The Balyans) published in *Atlas*, a popular Turkish journal, in 2007.

The third phase developed in the twenty-first century, in connection with the European Union accession for Turkey and the consequent introduction of heritage politics more focused on acceptance, tolerance, and preservation aimed at creating tourist attractions (Kaya, Calhan 2016, 100). In this period several Armenian churches have been restored and open to public use and differently from the reuses of the second phase, the restoration projects included also reference to the Armenian origin of the buildings. The last phase encompasses also the reintroduction of the references to the Armenian origin of the buildings. Examples of recent reuses of churches as cultural centres and libraries display the attempt to restore the Armenian past of the buildings by reintroducing the inscriptions previously removed.

This last phase is also characterised by a return to the multicultural character of Turkey. Since the early twenty-first century, the government supported the conservation of Christian sacred sites as part of the "Faith Tourism" programme, aimed to emphasise:

the multi-religious composition of Anatolia and aimed to present Turkey as the homeland of a tolerant nation-state. (Över 2016, 174)

In this context, through the Ministry of Culture and Tourism, the government promoted the restoration and reopening of Armenian religious buildings - e.g. the church of Aght'amar opened to the public as a tourist destination in 2007, and since 2010 it was open once a year as part of the "Faith Tourism" plan (Över 2016, 174). In the specific case of Aght'amar, it is important to highlight how the Armenian site, from oblivion and neglect, became one of the most important tourist sites advertised by Turkish airlines, the national flag carrier airline of Turkey, during its flights. In these regards, the perception of Armenian architectural heritage changed, namely from the idea of something useless and hostile, to become a resource, especially for economic reasons related to tourism.⁶

⁶ The Faith Tourism destinations are presented on the website of the Ministry of Culture and Tourism, without any reference to be Armenian religious buildings (<http://www.kultur.gov.tr/EN-99252/faith-tourism.html>).

These initiatives contributed to the partial survival of some buildings, even though the Armenian origin of the sites is rarely mentioned. Religious architecture can become a “solely tourist object, without a clear definition of which ethnic or religious community it belonged to” but at the same time presented as an object of multi-religious past (Över 2016, 187). For instance, the church of Aght’amar is still presented by the Ministry of Culture and Tourism with the turkified name of *Akdamar* (in Turkish ‘white vein’) without any reference to the Armenian identity of the building.⁷ Despite this aspect, the church is represented as a symbol of multiculturalism and used to advertise Turkey as a tolerant country and respectful of its multi-religious past. In this context, the Armenians as well become tourists of the Aght’amar church, forbidden to practice religious ceremonies, except for the once-a-year Holy Mass (Över 2016, 190).

Another example is the city of Ani, which through the years became an important touristic attraction. After its recognition by UNESCO World Heritage list in 2012, the number of visitors increased by 40-45%, leading to works of restoration and works aimed to facilitate access to the site.⁸

Similarly to Aght’amar, the site of Ani is presented and narrated on the tourist signs avoiding any mention to the Armenian origin of the city, completely in contrast with the significance of Ani for the Armenians as “a sacred place, a central cultural reference, and a symbol of nationhood” (Watenpaugh 2014, 530).

However, the third phase encompasses also the more recent approaches to the Armenian cultural heritage: the idea of a shared heritage and the rediscovery of a forgotten heritage through a variety of projects. For instance, the site of Ani was at the centre of a series of events intended to reevaluate the multicultural past of the city, including the Armenian one. In this regard, an important exhibition entitled *Poetry of Stones, Ani: An Architectural Treasure on Cultural Crossroads* was organised at the gallery Depo, in Istanbul in March 2018 and in Yerevan in July 2018 [fig. 1]. This project represents a significant attempt to organise an exhibition on the architectural heritage of Ani and the surrounding area with the collaboration of experts

⁷ The official website of the Ministry of Culture and Tourism dedicated to Van and the church of Aght’amar: <http://www.vankulturturizm.gov.tr/TR-76403/akdamar-adasi-ve-kilisesi.html>.

⁸ The increasing number of visitors to Ani was presented by the Turkish press as in the following article by Hürriyet Daily News of August 4, 2017. It is, however, important to underline how the article nevertheless refers to the Armenian past of the site of Ani with the only indication “Bagratuni dynasty” as follows: “The first settlement in Ani dates back to the 3000s B.C. and became home to many civilizations such as the Saka Turks, Sasanians, Bagratuni Dynasty, Byzantine, Seljuk, Ottomans and Russians” (<http://www.hurriyetdailynews.com/unesco-registry-increases-interest-in-ani--116301>).



Figures 1a-b The two exhibitions *Ani. Poetry of Stones* in Istanbul and in Yerevan

from Turkey and Armenia. The involvement of Armenian professionals is an aspect worth mentioning, as for the past projects the presence of Armenians discussing and intervening in the decisions related to their own cultural heritage was quite rare. The exhibition is the result of a series of projects concerning the buildings of Ani, as the stabilisation and conservation programme of Surb P'rkich' church that begun in 2012 with the collaboration of the Turkish architect Yavuz Özkaya and the Armenian architect Armen Kazarian. Moreover, the church was reinforced with stones coming from Armenia

through the involvement of sculptors from Yerevan.⁹ This example of a common project on an Armenian site can be the starting point for moving from a contested heritage towards the perception of a shared heritage that required a common commitment for its preservation.

The third phase saw also the proliferation of important projects aimed to rediscover the Armenian architectural heritage in Turkey and several actions have been proposed to save what remains of this heritage and prevent further destruction.

3 Research Projects and New Perspectives

The assassination of the Armenian journalist and writer Hrant Dink in 2007 in front of the offices of *Agos*, the bilingual Turkish-Armenian newspaper of which he was the editor-in-chief, marked the beginning of a new interest in the Armenian culture and heritage. After his death, a foundation, namely Hrant Dink Vakfı (Hrant Dink Foundation), was set up in his name. Among the numerous activities of the foundation, a relevant place is given to the multicultural heritage of Anatolia with the creation of an interactive map where the buildings belonging to the Armenian, Greek, Jewish and Assyrian communities are located and documented. This tool is particularly important to locate churches that are almost destroyed and in some cases even forgotten because of their transformation in different reuses. Moreover, the map includes also important references to historical and archival documentation useful to research and study non-Muslim religious architecture in Turkey [fig. 2].

Another important institution, involved in the preservation of multicultural heritage, is KMKD (Kültürel Mirası Koruma Derneği / Association for the Protection of Cultural Heritage). Its aim, as stated on the official website, is “to preserve and to raise awareness of religious, civil and military monuments constructed by different communities within the boundaries of the Republic of Turkey”.¹⁰ KMKD collaborated with the Association Anadolu Kültür¹¹ in the compilation of a volume reporting the results of architectural heritage assessment of non-Muslim heritage in different cities of Turkey. The study focuses on structures built by communities that no longer are present in Anatolia and that have been abandoned to face gradual destruction.

⁹ For more details on this matter refer to the interview of the two architects by the newspaper *Agos* published in March 27, 2018: <http://www.agos.com.tr/tr/ya-zi/20398/ermenistandan-aniye-gelen-taslarin-hikayesi-ya-da-bir-ortacag-baskenti-olarak-ani>.

¹⁰ Official website of KMKD: <http://kmkd.org>.

¹¹ The Chair of Anadolu Kultur, Osman Kavala was arrested in November 2017 and he is still in detention.

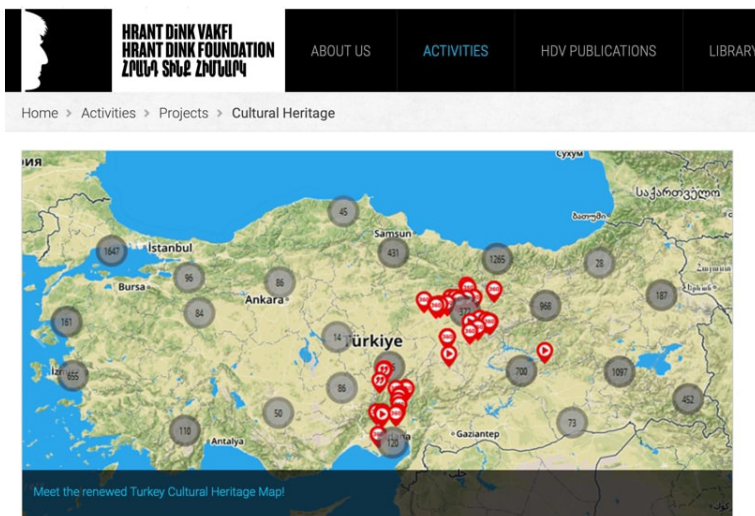


Figure 2 The Cultural Heritage Map. It is an online interactive map that records the cultural heritage of different communities in Anatolia. It includes photos, videos and relevant documentation for further researches. © Hrants Dink Foundation. <https://hrantdink.org/en/>

The buildings have been measured and photographed, analysing the current condition and the risk assessment, including suggestions for interventions to minimise the risks. The aim of the project is also to convey the importance of this heritage to the public sensibility, as the attitude of local people living among these structures has a direct effect on its survival.

These projects and their related activities are important tools for the preservation of the Armenian architectural heritage in Turkey, intervening as a solution in the absence of specific policies or activities of preservation. Moreover, they function as archives of important documentation that is precious for further researches.

The changes in conceiving the Armenian heritage and the recognition of its relevance for the cultural heritage of Turkey led also to a proliferation of studies concerning the Armenian architecture. It is indeed interesting to observe how the academic interest in this matter increased in recent years. Several master theses and doctoral dissertations have been completed at the departments of Architecture and Restoration of numerous universities all over the country. These works are extremely important, together with the activities of the NGOs, as they fill the void left by the state institutions, hence preservation projects are still very limited.

4 Conclusion

The changing perception of the Armenian cultural heritage, through the activities of several institutions, encouraged the study and the investigation of Armenian architecture in Turkey. Firstly, the activities of surveying, documenting, and mapping shed light on the current condition of the Armenian sites in Turkey, mainly characterised by ruination and destruction, and emphasised the need for proper studies and activities aimed to save what can be still be saved. Secondly, the rediscovery of this heritage and its importance as part of a shared heritage of Turkey led to an increase of projects, researches, and studies that contribute to fulfilling the void left by the limited intervention and preservation activities supported by the state institutions of Turkey.

Bibliography

- Ashworth, G.J.; Graham, B.; Tunbridge, J.E. (2007). *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*. London; Ann Arbor: Pluto Press.
- Balakian, P. (2013). "Raphael Lemkin, Cultural Destruction, and the Armenian Genocide". *Holocaust and Genocide Studies*, 27(1), 57-89.
- Barsoumian, L.H. (1982). "The Dual Role of the Armenian Amira within the Ottoman Government and the Armenian Millet". Braude, B.; Lewis, B. (eds), *Christians and Jews in Ottoman Empire*, vol. 1. New York: Holmes and Meier, 171-84.
- Barsoumian, L.H. (2007). *The Armenian amira class of Istanbul*. Yerevan: American University of Armenia.
- Can, S. (2008). "Armenians in the Architecture of the Late Ottoman Period". Hulagu, M. (eds), *Armenians in the Ottoman Society*, vol. 2. Kayseri: Erciyes University, 325-34.
- Cuneo, P. (1988). *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*. Roma: De Luca.
- Ferrari, A. (2019). *Armenia Perduta. Viaggio nella memoria di un popolo*. Roma: Salerno Editrice.
- Hançer, E. (2007). "Sultanın mimarları Balyanlar" (The Sultan's Architects: The Balyans). *Atlas*, 177, 96-108.
- Hasratian, M. (2010). *Histoire de l'architecture arménienne des origines à nos jours*. Lyon: Sources d'Arménie.
- Hovanissian, A. (1999). "Turkey: A Cultural Genocide". Chorbajian, L.; Shirinian, G. (eds), *Studies in Comparative Genocide*. New York: St. Martin's Press, 147-9.
- Karanian, M. (2015). *Historic Armenia after 100 Years. Ani, Kars and the Six Provinces of Western Armenia*. Northridge: Stone Garden Press.
- Karapetyan, S. (2015). *Etern eteric' heto / Genocid posle genocida* (Another genocide after the Genocide). Erevan: Haykakan çartarapetut' yunn usumnasirov himnadram.
- Kaya, I.D.; Çalhan, M. (2018). "Impediment or Resource? Contextualization of the Shared Built Heritage in Turkey". Rodenberg, J.; Wagenaar, P. (eds), *Cul-*

- tural Contestation: Heritage, Identity and the Role of Government*. London: Palgrave Macmillan, 81-103.
- Kebranian, N. (2016). "Cultural Heritage and the Denial of Genocide Law". Demirjian, A. (ed.), *The Armenian Genocide Legacy*. London: Palgrave Macmillan, 243-54.
- Kouymjian, D. (2003). "When Does Genocide End? The Armenian Case". *The Armenian Weekly*, 69(15). <http://www.fresnostate.edu/artshum/armenianstudies/documents/pdf/2003%20DK-201%20When%20Does%20Genocide%20End%20%20Sonoma-Armen%20Weekly-final.pdf>.
- Kuruyazıcı, H. (2010). *Batılılaşan İstanbul'un Ermeni mimarları* (Armenian Architects of Istanbul in the Era of Westernization). Istanbul: Hrant Dink Vakfı.
- Lemkin, R. (1947). "Genocide as a Crime under International Law". *American Jewish Historical Society (AJHS)*, Manuscript Collection, P-154, box 6, folder 2, p. 2. <https://bit.ly/3cHU1gg> (2018-03-15).
- Maranci, C. (2018). *The Art of Armenia. An Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Över, D. (2016). "Cultural Tourism and Complex Histories: The Armenian Akhtamar Church, the Turkish State and National Identity". *Qualitative Sociology*, 39(2), 173-94. <https://doi.org/10.1007/s11133-016-9323-x>.
- Penoni, F. (2016). "Dal giornale Agos alla riscoperta del patrimonio culturale armeno in Turchia". *Lea. Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 5, 205-16.
- Thierry, J.-Michel; Donabédian, P. (1987). *Les arts arméniens*. Paris: Mazenod.
- Watenpugh, H.Z. (2014). "Preserving the Medieval City of Ani: Cultural Heritage between Contest and Reconciliation". *Journal of the Society of Architectural Historians*, 73(4), 528-55.
- Wharton, A. (2015). *The Architects of Ottoman Constantinople: The Balyan Family and the History of Ottoman Architecture*. London; New York: IB Tauris.

The Culture of Julfa *khachkars* and their Repatriation Movement

Hamlet Petrosyan

Yerevan State University, Armenia

Abstract The destruction of Julfa *khachkars* by Azerbaijani authorities in 2005-2006 at the state level became a stimulus for a unique awakening aimed at the proclamation and dissemination of Jugha classic *khachkars*. Today, if the number of Julfa original *khachkars* in the world does not exceed three dozen, the number of their replicas exceeds three hundred. The article presents the *khachkar* culture of Julfa, the process of copying the destroyed *khachkars*, the experience of digital repatriation.

Keywords Khachkar. Julfa. Destruction. Replica. Repatriation movement.

Summary 1 A Brief Introduction to the Culture of *khachkars*. – 2 An Introduction to the Culture of Julfa *khachkars*. – 3 The New Wave of Cross-stone Making. – 4. The Movement of Julfa's Annihilated *khachkars*.

1 A Brief Introduction to the Culture of *khachkars*

As a rule, a *khachkar* (խաչքար, 'cross-stone') is a stele erected vertically outdoors, positioned in relation to the four cardinal points. Its flat western side has an ornamentally carved central cross, surrounded with vegetal and geometric ornaments, and sometimes sculptural compositions with birds, animals or anthropomorphic images.

Khachkars are a unique product of Armenian Christian cultural development, one of the most widely recognised symbols of Armenian identity. With their amazing sculptural compositions, the redemptive symbolism of the cross, and the stone's solidity that recalls a sense of eternity, *khachkars*



Edizioni
Ca' Foscari

Eurasiatica 16

e-ISSN 2610-9433 | ISSN 2610-8879

ISBN [ebook] 978-88-6969-469-1 | ISBN [print] 978-88-6969-495-0

Peer review | Open access

Submitted 2020-09-15 | Accepted 2020-11-11 | Published 2020-12-21

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

10.30687/978-88-6969-469-1/009

have always been the most venerated sacred objects for the Armenian faithful, and one of the most accessible because of their position outdoors and their great number (Petrosyan 2008; 2015).

In recognition of the essential role of *khachkars* in the historical image of Armenian culture and the formation of Armenian identity, as well as their important role today, in 2010 UNESCO added *khachkars* to its Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (with the sub-title 'The Symbolism of *Khachkars* and the Art of their Creation').¹

The first winged crosses and artistic compositions with crosses in Armenia date to the fourth century AD. By the late sixth and early seventh century, all of the conditions necessary for the development of *khachkars* were in place. However, two centuries of Arabic rule in Armenia, beginning in 640 AD, and the subsequent ban on crosses placed outdoors nearly stopped this development. Gaining their classic size and compositional form in the ninth century and reaching their greatest flourishing in the twelfth and thirteenth centuries, *khachkars* continued to be produced until the eighteenth century. These monuments that stand 1 to 3 meters in height, 0,5 to 1,5 meters in width and 10 to 30 centimetres in depth are spread widely over the Armenian Highland: in ancient settlements and cemeteries, at crossroads and on hills, close to rivers and bridges, on the sacred grounds surrounding chapels, churches and monasteries. Armenian refugees spread *khachkars* along their migration paths in Georgia, Caucasian Albania, the Northern Caucasus, on the banks of the Volga, in Crimea, in Moldova and the Carpathian Mountains, as well as in Iran, Syria, Palestine and elsewhere.

The greatest visual appeal of *khachkars* comes from their braided vegetal and geometric sculptural decoration, created by means of uninterrupted twisting and interlocking lines. *Khachkars* were monuments in the open air, very accessible, visible and touchable for the faithful [fig. 1]. The idea of eternity evoked by the continuity of the lines is one of the fundamental characteristics which give *khachkars* a sense of visible solemnity and the power of the Holy Sign [fig. 2].

Being placed at the centre of the composition of a *khachkar*, the cross connects the bottom of the composition (the ornaments of which symbolise the Earth, human life, the past and the evil) and the upper part (which symbolises Heaven, sacred things, the future and goodness). The cross embodies the universal intercessor between the believer and God, both in earthly life and especially at the end of times, during the Christian Last Judgment.

¹ <https://ich.unesco.org/en/RL/armenian-cross-stones-art-symbolism-and-craftsmanship-of-khachkars-00434>.



Figure 1 Medieval cemetery with khachkaras, 12-17th cc, Arinj, Kotayk province. © Author, 2006

Figure 2 Khachkars, 13th c. Hovhanavank monastery, Argatsotn province. © Author, 2005

2 An Introduction to the Culture of Julfa *khachkars*

Julfa *khachkars* have time and again become a subject of interest for Armenian specialists. However, the Julfa *khachkars*' complex and unique iconography and symbolism have continued to require in-depth research and explanation. In fact, this situation made the Julfa *khachkars* become the subject of the Azeri pseudo-research in the eighties. The pretend examination had one goal – to reinvent the indigenous Christian Armenian heritage as 'Albanian-Azerbaijani'. This intentional academic dishonesty has given birth to the Azerbaijani historiography's absurd and inconsistent methodology. The main argument brought forward by the father and son Achundovs about the origin of Julfa *khachkars*, as well as all the *khachkars* in the regions of Artsakh, Syunik and Gegharkunik, is as follows. Those *khachkars* are not Armenian since unlike classical *khachkars* they harmonise Christian, Mithraic, Mongolian or other foreign images and themes (Achundov, Achundov 1983, 11-12; Achundov, Achundov 1986, 246-7). Unfortunately, for preservation, even Azerbaijan did not take this political research seriously. Following the 1992-1994 Artsakh war, during which the formerly Nagorno-Karabakh autonomous *oblast* won independence from Azerbaijan in a 'do-or-die' struggle to preserve its Armenian identity, Azerbaijanis abandoned pseudoscience and addressed the issue of historical legitimacy by systematically destroying the entire medieval Armenian heritage under their control. Of the ten thousand *khachkars* of Julfa existing in the seventeenth century, only three thousand remained at the end of the twentieth century. At the beginning of the twenty-first century, i.e. nowadays, the Azerbaijani government organised a barbaric action under the indifferent look of the 'civilised' world, as a result of which the last three thousand *khachkars* of Julfa were destructed. At the end of 2002 they were overthrown; the land was flattened and covered by earth. In December 2005, the Azerbaijani military detachments broke the last ones with heavy hammers, hacked them to pieces, transported them in cars and finally threw them in the River Araxes. This criminal action was photographed from the Persian bank and spread all over the world. This old land of *khachkars* is now a firing field [fig. 3].

Thanks to its exceptional economic and cultural importance in Armenia, the city of Jougha, located in the left bank of the Araks river and on the trade road going from Persia to Caucasus and to Europa, was able to support the development of a new style of *khachkars* [fig. 4].

Proportions of the stele were changed (the length exceeded the width three or four times), the steles did not narrow to the end [fig. 5], they had no pedestals and they were dug in the earth. The cornice was slightly expressed in the architectural aspect and projecting frontons did not exist at all. Instead of it the lancet niches reached a real-architectural depth thanks to its multi profiling edges [fig. 6]. The ob-

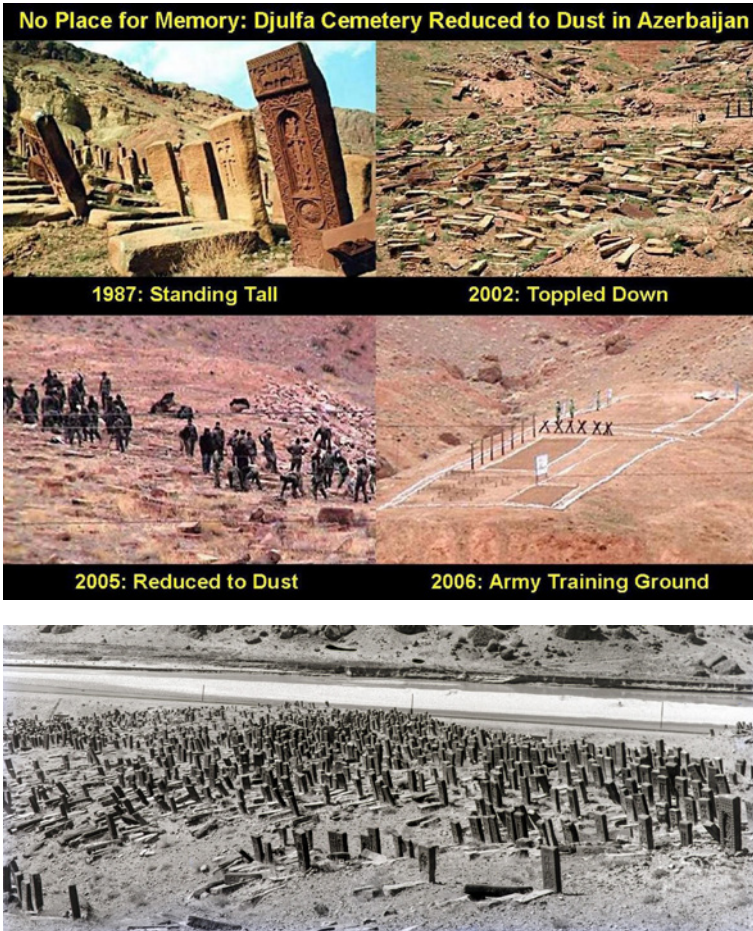


Figure 3 Poster, showing the annihilation of Julfa's cemetery, <https://blog.amnestyusa.org/djulfa-cemetery-destruction-timeline/>

Figure 4 Julfa's cemetery, Araxes riverside area. 1915. Aram Vruyr's archive, Service for the protection of historical environment and cultural museum-reservations, digitized by Julfa cemetery repatriation digital project. Photo by Aram Vruyr

long stele dictated a new principle of stele fragmentation. As a rule, the central cross was replaced by two parallel rows of crosses which weakened the structural entity of the composition and contributed to add decorativeness [fig. 7]. The composition consisted of four vertical elements: the cornice, the apse (or apses), the rosette, the inscription and (or) the relief [figs. 5-7]. Ornamental patterns were given the same thematic and technical treatment, almost reaching the standard.



Figure 5 Khachkar. 1602. Julfa. Master Grigor, now in Holly See Echmiadzin. © Author, 2005



Figure 6 Khachkars. 1597, 1599. Julfa. Aram Vruyr's archive, Service for the protection of historical environment and cultural museum-reservations, <https://escs.am/am>. Ministry of Education, Science, Culture and Sport of RA, digitized by Julfa cemetery repatriation digital project. Photo by Aram Vruyr, 1915



Figure 7 Khachkars. 1588. Julfa. Aram Vruyr's archive, Service for the protection of historical environment and cultural museum-reservations, <https://escs.am/am>, Ministry of Education, Science, Culture and Sport of RA, digitized by Julfa cemetery repatriation digital project. Photo by Aram Vruyr, 1915

At the same time, Julfa khachkars are not creations in isolation. The distinct composition division into cornice, niche, rosette (and sometimes scenes with human beings), for example, is a standard feature for khachkars from the fifteenth and seventeenth centuries with one exception: Julfa khachkars make a vibrant architectural statement. The same can be said about a number of decorations: the use of small crosses and stars as well as the absorbing of rosette in the slab are commonplace. But in Julfa's case, their use is more expressive, symmetric, and perfect. There are unique Julfa decorations as well, such as acanthus blossoms enclosed in trefoil arches that along with oval blossoms border the edges and sometimes the cornice; and of course, the lancet shape arches show absolutely new architectonic feature [figs. 5-7], borrowing from Muslim or even European architecture.



Figure 8 *The Last Judgement*, khachkar's cornice. 1602. Julfa, now in Holly See Echmiadzin. © Author, 2005

The cornice is embellished with four-winged acanthus blossoms, lancet arches, trefoil arches, plant motifs or simply perfect squares, diamond-shapes, and astral decorations. The presence of squared holes suggests that some khachkars might have been decorated with natural stones or glass inserts of different colours. Iconographic carvings are notable for detailed relief and pronounced mastery. On the cornice one can notice evangelic themes: the Annunciation, Nativity, Maria with Jesus, Wise Men, Presentation of Jesus at the Temple, Deesis, Last Judgment [figs. 8, 10]. The composition usually depicts Christ in Majesty with the Symbols of the Four Evangelists. As a general rule, the iconographic composition is situated on the cornice, but there are a few examples of the portrait of Christ in the centre of the cross with an Evangelist depicted inside each of the corners. The most prominent feature of some Julfa khachkars is the mysterious presence of a two-bodied hybrid creature placed on the cornice [figs. 7, 9]. This creature has eight legs; both bodies are distinctively spotted, which may represent a biological quality (perhaps a leopard or a lynx) or even body armour; each shoulder has double angel wings; the feet are human-like and bear no resemblance to ordinary animal hoofs or claws seen in other metaphorical animal iconography. Each side of the body has a tail that, at its end, is a dragon with an open mouth facing in or out. The two bodies are joint in the form of a bearded human profile. Outside Julfa, this creature is also found on two other khachkars in Noravank and Hayravank crafted around the same time in the sixteenth century, probably by the craftsman known as Jacob the Paint-



Figure 9 *The Sphinx*, khachkar's cornice. 1601. Julfa, now in Holly See Echmiadzin. © Author, 2008

er (Յսկոք նկարող). My colleague Argam Ayvazyan, who has extensively photographed and publicised Julfa khachkars when the area was still part of the Soviet Union, calls this creature Sphynx but offers no interpretation (Ajvazyan 1984, fig. 37). The thorough discussion of this image with wide parallels in Armenia, Near East and Middle Asia allowed us to summarise that the Julfa hybrid is most likely an allegory of the Last Judgment and an artistic rendition of an otherwise standard depiction of the Almighty and his Evangelists (Petrosyan 2004, 68-73). One khachkar is of a particular interest since it applies the same principle but, instead of the Portrait of Christ, it depicts Crucifixion with a disproportionately small body of the Christ. Sometimes iconography can outspread throughout the entire composition, as seen in a 1588 khachkar depicting Nativity [fig. 11]. At the centre of the cross, we see Mary and Jesus with a donkey and a bull; on the upper sides of the cross are two angels; on the central side we see the Wise Men, followed by the shepherds and their sheep; on the lower left of the composition is deacon Mirzabakhsh holding a Bible. This 'cross-stone' has been erected as intercession for the Deacon, as explained in the inscription. In other cases, the central cross (or the four even crosses) has formed a sort of autonomous look and appears separate from the rest of the composition. This distinct appearance is also enabled by the architecturally-distinct background - the niche with enclosed cross. At the bottom of the cross, we see a base made of steps which has its own small rosette where the cross is leaning.



Figure 10 *Nativity cycle* (Annunciation, Maria with Jesus, Three magi, Presentation of Jesus at the Temple), khachkar's conice. 1602. Masters Grigor and Sargis, Julfa, now in Tbilisi Open Air Museum of Ethnography. © Author, 2016

Figure 11 (right) *Nativity cycle* (The manger, Angels, Three magi, Shepherds), khachkar. 1558. Julfa. Aram Vruyr's archive, Service for the protection of historical environment and cultural museum-reservations, <https://escs.am/am>, Ministry of Education, Science, Culture and Sport of RA, digitized by Julfa cemetery repatriation digital project. © Aram Vruyr, 1915



Incidentally, the small rosette and steps are three-dimensional and appear to represent the earth and foundation/Golgotha, respectively [figs. 5-7]. All of this is done with such a deep relief that it seems that the niche is the storage of the cross and that the latter can be taken out and placed back. As a matter of principle, the rosette is separated from the entire composition with a square section. The round rosette is of particular interest, which is intricately carved with oval-chain decorations that span from the centre to the edges. The rosette often looks like a hat due to a thick overextended line, which often carries the relief or bulging inscription.

Another unique feature of Julfa *khachkars* is the depiction of the deceased on the lower section of the stelae [figs. 5-7, 11-12], which is a perfect documentation of secular life (Petrosyan 2008, 299-310). Such worldly imagery is also present on earlier, twelfth-fourteenth century Artsakh *khachkars*. Some compositions depicted deceased persons riding a horse and holding a cross, or on rare occasions attending a feast. The Julfa *khachkars* usually depict the deceased mounted and armed with a bow and arrow, as well as a sword. In one example, the armed cavalry has an infantryman behind him, who is probably his servant. Incidentally, a 1573 *khachkar* depicting an infantryman named Manuk has a remarkable inscription. It mentions that the cross is in memory of the brave soldier who, along with his father, was captured by aliens but with archery defeated their enemy (Ajvazyan 2004, 106, fig. 404). In addition to the deceased, secular themes of Julfa *khachkars* depict horses in motion. The rider is holding a cross in his right hand, similar to 12th century imagery that is connected to themes of the Second Coming of Christ. The cross, in this case, is a testament to the deceased's Christian identity, and will lead them to the real cross and, eventually, to eternal kingdom (Petrosyan 2008, 291-4). It should be noted that on several occasions the cross in the hand of the deceased consists of two intersecting ellipses [fig. 12]. According to facts gathered by Aram Vruyr, who documented Julfa and contemporary Armenian traditions during the First World War, similar crosses were made from wax and placed in the hands of deceased children (Vruyr 1967, 77, fig. 9). Some of the ram-shaped Julfa gravestones have engraved compositions where a cross-bearing cavalrymen stands near the Tree of Life. We can conclude that such compositions suggest that the deceased appeared in paradise through the mediation of the cross. The major iconographic theme on Julfa's ram-shaped tombstones is the deceased pictured around a feast table, a folk imagination that apparently sees feast as a means to overcome death. Interestingly, sometimes the feast theme is confined to the mere presence of a pot of wine and a grail. Alas, the ram-shaped tombstone transferred from Julfa to Holly See Etchmiadzin - the Armenian Holy See - appears to be unfinished since it is missing intricate carvings and inscriptions.



Figure 12 *The Horseman*, khachkar's relief. 1502. Julfa, now in Holly See Echmiadzin. Master Grigor. © Author, 2005

To summarise, the Julfa khachkars – more than other contemporary Armenian khachkars – synthesise Christian ideals of salvation with folk ideas for overcoming death. As such, the Julfa khachkars are holistic documents of contemporary Armenian life, as well as a testament to the progressive role that the Julfa community played in paving the way for a more inclusive Armenian culture.

3 The New Wave of Cross-Stone Making

To understand the specific character of Julfa khachkars repatriation movement, we first need to consider a new wave of cross-stone making which began in the sixties of the last century. The national awakening of the Khrushchev's period, first of all, removed the architectural monumental forms from the cultural heritage store. In many various public places it began to appear monuments dedicated to the Patriotic War, and in exceptional cases, monuments with various khachkar attributes, dedicated to the victims of the Genocide. The need and possibility to restore the classical examples of architectural small forms (early medieval monuments, khachkars, springs) was a wave of monument creation dedicated to the Victims of the Great Patriotic War. This movement was widely supported by the official propaganda of the Soviet state.

In the sixties-seventies, monuments dedicated to the victims in war were set up in almost all large and small settlements of Armenia. This unique opportunity was used by a number of architects to revive the traditional forms and styles of Armenian medieval architecture. This revival of traditions was a well-known result of the sixties national-cultural movement, in which the researchers, writers and architects of Armenian culture played a primary role. As a matter of fact, in recent years, the final formation of the *khachkar* as the symbol of Armenian identity took place. Undoubtedly, the *khachkar*, unlike many other Armenian symbols (for example, the holy mountain, the temple, the book), was in the centre of attention of the Armenian *intelligentsia*. In the case of the medieval Armenian community, the *khachkar* was one of the main organisers of spiritual and ritual life.

The Armenian national ideology, which has been developing the ideal image of Armenia and the Armenian past from the seventeenth century, has not provided any place for *khachkar* in this system. Only in the sixties, when he discovered the culture of *khachkars*, which survived for centuries, did Sedrak Barkhudaryan restore the 'behaviour' of the masters who constructed it; architect Rafael Israelyan not only studied the *khachkars*, but also used a number of forms of *khachkars* in the realistic architectural practice (Petrosyan 2008, 373-6). The monument in the yard of the Echmiadzin cathedral [fig. 13], preceding the genocide memorial, was the first attempt of a complete reconstruction of this cultural phenomenon, nearly two and a half centuries later. Although in its iconography it had many motifs, including the elements of Urartian sculpture parallel to the cross-stones', it is remarkable that the inscription reads "Cross-stone prayer and pilgrimage, in commemoration of the victims of the April 1915 Genocide". In parallel with this, it was during these years that the Mother church began a *khachkar* gathering process with the initiative of the Supreme Patriarch Vazgen. Actually this process had a double effect. On the one hand, it was absolutely disadvantageous to remove the *khachkars* from their historical-cultural environment, and on the other hand, a number of Julfa *khachkars* were saved thanks to that assembly. It should be noted that *khachkars* were also brought from Artsakh, from the suburban Azerbaijani-populated villages of Armenia taking into account the existence of the same danger.

The *khachkar* was re-lunched with the function with which it interrupted its historical mission, as the vertical part of a burial monument [figs. 14-15]. In cemeteries ancient cross-stones began to emerge with new stylistic features. However, the *khachkar* was also included in the monument building which was widely spread during that period. In these and similar ways, old *khachkars* became an object of public attention and interest, and new ones have not only increased in cemeteries, but also gradually emerged from the cemetery, becoming a memorable spring, memorial column, decorative monument, state-



Figure 13 Khachkar on memory of Genocide. 1965. Author Raphael Israelyan, Holly See Echmiadzin. © Author, 2019



Figure 14 Replica of Tute Khachkar. 1970. Master Edik Harutyunyan, Avetaranots, Artsakh. © Author, 2012



Figure 15 Khachkar of Tute. 1184. Sanahin monastery, Lori province. © Author, 2005

national gift to different countries and to the cities, a national currency ornaments, a souvenir. The final stage of the *khachkar* as the symbol of the national identity can be considered as getting a publicly-known (i.e. recognisable) and acceptable image, just as every Armenian knows what the message of Avarayr is, the importance of Ararat or the invention of Mesrop Mashtots.

In general, it should be noted that any symbol of national identity is known as a result of attribution. Not only is the circumstance what the emblem or phenomenon represents, but rather what it is attributed to, how it is perceived or to what extent it corresponds to the current acceptable mentality or ritual. Moreover, often scientific commentary and generalised attribution may not coincide, and attribution can 'predetermine' the trends in scientific research.

The above mentioned phenomenon to a certain extent also refers to a *khachkar*. First and foremost, it is imagined as unique, unrepeatable. There is a common opinion that no two cross-stones look like each other; it is said that even the proportional components of the same *khachkar* do not look like each other. In this case, it is not important whether it is about the identity or similarity, about the ideology or technical performance. Or if it is the perception of similarity the same for us and for the medieval masters. It can be seen that there is a certain spread, at least among intellectuals, of the idea that the ideology and the meaning of cross-stone compositions is still unclear. This idea is figurative-ly (in an artistic way) found in Hrant Matevosyan's novel titled *Lord*:

We stood before the *khachkars*, we adored and admired by them, we rolled our heads in that detailed work, and yet we did not understand neither their meaning nor their beauty, there was some alienness between us and these stones. (1985, 488)²

If we take into consideration that these words belong to the main character of the novel, the master (that is, the landowner, the people), then one can think that these words are attributed to the whole Armenian community.

The modern masters of *khachkar*-making often represent themselves as specialists and interpreters of *khachkar* culture. And if in one case they manage to rebuild the *khachkar* ideals, it is difficult to meet a single *khachkar* or to repeat a famous *khachkar*. In some cases the contemporary *khachkar*-makers manage to make the copies of the famous *khachkars*, but more often the *khachkars* are being degraded, and even turning into a counter-*khachkar*, pointing out how different the cultural phenomenon of the past and the modern general perceptions about it can be.

² If not otherwise stated, all translations were made by the Author.

Khachkar culture had approximately such an image until the demolition of Jugha cross-stones: a. copies of the classical ones; b. new classic-like compositions; c. new compositions, creations and themes.

4 The Movement of Julfa's Annihilated *khachkars*

After the destruction of Julfa historical cemetery, a process has begun in Armenia, the deeper causes of which remain unclear. My PhD student Marianna Arutjunjan presented the first copies of Julfa *khachkars* five years ago and also gave the interpretation of the duplication process (Arutjunjan 2014). By referring to her article with more details, I would like to focus on the phenomenon of cultural repatriation. The first duplicates appeared in 2007, first in Vanadzor, then in Gyumri [fig. 16] and then in Yerevan [fig. 17], in monasteries [fig. 18], churches [fig. 19] and cemeteries. Just as in the sixties, now neither the state nor the Ministry of Culture has taken part in the process. The initiative was individual, regardless of the initiator's social-professional status (*khachkar*-maker, official, clergyman). Let us notice that the answer to the destruction of the *khachkars* has been given also by the individuals, not only by the state. It was a kind of public reaction in the absence of national-state adequate response. And regardless of the exact cross-stone, it seems to be the continuation of the *khachkar* gathering that the Vazgen Patriarch began.

During the second phase, which began approximately in 2012-13, on the contrary, duplicates were spread throughout the world. Now there are over three hundred replicas of Julfa's *khachkars* in Armenia and worldwide from Australia to Canada. By which term can we characterise this process? In anthropology now the term 'digital repatriation' is very popular, which means the return of items of cultural heritage in a digital format to the communities from which they originated. The term originated within anthropology, and typically referred to the creation of digital photographs of ethnographic material, which would then be made available to members of the originating culture (Lyons 2011, 16-18; Rossi 2017, 657-69). However, the term has also been applied to museum, library, and archive collections, and can refer not only to digital photographs but also to digital collections and virtual exhibits including 3D scans and audio recordings. It is interesting that this movement was began in eighties of 20th century and was directed to the indigenous people of Canada and USA. It was a scientific initiative based on the achievement of digital technologies. But in case of Julfa, we have fully folk initiative without any scientific or cultural policy approaches.

It is interesting that the destruction of Julfa's cemetery stimulated the digital repatriation movement too. It is important that the initiator of this project was the Catholic University of Australia, a coun-



Figure 16 Replicas on Julfa khachkars, Gyumri. © Author, 2012

Figure 17 Replicas on Julfa khachkars, Surb Hovhannaes Church, Yerevan © Author, 2019

Figure 18 Replicas on Julfa khachkars, Geghard Monastery, Kotayk province. © Author, 2016



Figure 19 Erection of replica of Julfas khachkar in the yard of the Surb Gevorg Church in Tbilisi, 3 April 2014, master Varazdat Hambartsumyan. © Author, 2014

try where digital repatriation of indigenous culture is essential too. A research group formed by Judith Crispin in 2014 has been formed, a number of sites have been visited, the archives of Argam Ayvazyan and Zaven Sargsyan have been studied, the collection of glass negatives of Aram Vruiy has been digitalised, a copy of the description of separate cross-stones was made, a few examples of khachkars have been digitised and documented [fig. 20] for future digitalisation process.³

Unfortunately at the end of 2016 Julfa Cemetery Digital Repatriation Project announced that

We will be unable to continue past December 31 this year due to a lack of funding. The Australian Catholic University has generously supported this project since its inception. They have done so on the understanding that we would find support from philanthropy to match their contributions. While we have tirelessly pursued this aim, we have been unable to find a financial partner and the university will not fund our work into 2017. We would need to find a grant of \$500.000 to continue to rebuild Julfa cemetery and, with only a few weeks left of the year, it seems unlikely we will achieve this.

3 For more details see <https://julfaproject.wordpress.com/>.



Figure 20 The Julfa cemetery repatriation digital project team at the digitizing work in the State museum of history of Armenia, 29 May 2016. © Author, 2016

We have fought very hard to restore Julfa cemetery in light, with a view to making Azerbaijan accountable for their act of vandalism in 2006, which robbed all Armenians of their cultural heritage. We have accumulated a vast archive of photographic evidence and have presented exhibitions of the cemetery, as a 15 m 3D visualisation, in Rome. We have risked our lives to get precious photographs of the Julfa site in Azerbaijan and have travelled across the Caucasus to gather almost every existing photograph of Julfa cemetery. We have photographed every surviving stone. Our goal of creating a huge 3D reconstruction of the cemetery and using it as proof of cultural genocide against Armenians to the world is not achievable without support. I want to thank everyone who has contributed to this project, especially our Armenian supporters. I would like to ask our friends in the Armenian apostolic church to pray for a miracle.⁴

At present, there is not any digital repatriation project, but the process of making Julfa *khachkars* replicas is going on.

⁴ Citation from the letter of Judith Crispin addressed to the members of Digital Repatriation team.

Bibliography

- Ajvazyan, A. (1984). *Juła* (Julfa). Erevan: Sovetakan groŭ.
- Ajvazyan, A. (2004). *Naxijevani vimagir žarangut'yunə* (The Lithographic Heritage of Nakhijevan). Yerevan: Gaspriint.
- Achundov, D.; Achundov, M. (1983). *Kul'tovaja simbolika i kartina mira, zapечатlennaja na chramach Kavkazskoj Albanii* (Religious Symbolism and a Picture of the World Depicted in the Temples of Caucasian Albania - 4th International Symposium on Georgian Art) = *International Conference* (Tbilisi, May 1983).
- Achundov, D. (1986). *Arhitektura drevnego i rannesrednevekovogo Azerbajždana* (Architecture of Ancient and Early Medieval Azerbaijan). Azerbajžanskoe Gosudarstvennoe izdatel'stvo: Baku.
- Arutjunjan, M. (2014). "Jułayi nor xáč'k'arerə" (The New Cross-Stones of Julfa). *Ėjmiacin*, 2, 102-12.
- Lyons, B. (2011). "Repatriation and Digital Cultural Heritage". *Indian Folklife*, 37, 16-8.
- Matevosyan, H. (1985). *Erger* (Collection of Works). Vol. 2, *Terə* (The Lord). Erevan: Sovetakan groŭ, 416-597.
- Petrosyan, H. (2004). "Jułayi xáč'k'areri patkeragrut'yun" (The Iconography of Jugha's Khachkars). *Patma-Banasirakan Handes*, 1, 63-80.
- Petrosyan, H. (2008). *Xáč'k'ar. Cagumə, gorcaŭuyt', patkeragrut'yunə, imastabanut'yunə* (Khachkar: the Origins, Functions, Iconography, Semantics). Erevan: Printinfo.
- Petrosyan, H. (2015). *Xáč'k'ar* (Cross-Stones). Erevan: Zangak.
- Rossi, E. (2017). "The Digital Biography of Things. A Canadian Case Study in Digital Repatriation". *Cultural Heritage. Scenarios 2015-2017*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Serie Sapere l'Europa, sapere d'Europa 4, 657-69. <http://doi.org/10.14277/6969-052-5/SE-4-41>.
- Vruyr, A. (1967). "Juła" (Julfa). *Patma-banasirakan handes*, 4, 169-80.

Gli studi sull'arte armena a Venezia. Alpago Novello e le prospettive di ricerca

Stefano Riccioni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper aims to retrace the Armenian Studies' tradition in Venice. This tradition moved from the firsts scientific publications edited by the Mechitarist Congregation of San Lazzaro to Ca' Foscari University's first chair of Armenian Studies, led by father Levon Zekiyani in 1976. During that year, Adriano Alpago Novello founded the Study and Documentation Centre of Armenian Culture that in 1992 moved from Milan to Venice. The present paper focuses on the legacy of Alpago Novello through the analysis of his working methods and results in the context of the history of Armenian art and architecture. His methodology belongs to the field of the ecology of art.

Keywords Armenian architecture. Historiography. Adriano Alpago Novello. CSDCA Centro Studi e Documentazione sulla Cultura Armena. Cultural Ecology.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Il gruppo di Milano. – 3 L'attività editoriale. – 4 Le mostre fotografiche. – 5 Il Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena. – 6 I Simposi internazionali di arte armena. – 7 Il trasferimento a Venezia. – 8 La fototeca. – 9 L'archivio documentario.

1 Introduzione

Occuparsi di arte armena a Venezia significa ripercorrere una storia che affonda le sue radici nell'identità stessa della città. Basti pensare agli studi di armenistica, nati con la congregazione dei monaci mechitaristi di San Lazzaro che, fin dalle sue origini, è impegnata nel favorire lo scambio tra Oriente e Occidente, come testimoniato dalla rivista *Pazmaveb* le cui pubblicazioni iniziarono nel 1843. E proprio con un padre mechitarista inizia a Ca' Foscari

la storia degli studi armeni. Nel 1976 infatti venne affidato a Boghos Levon Zekiyan il secondo insegnamento di armeno presente in Italia (l'altro insegnamento fu aperto a Bologna). Inizialmente il corso si tenne all'interno del seminario di iranistica (Dialecti iranici) e solo con l'anno accademico 1981-82 l'insegnamento di 'Lingua e letteratura armena' entrò nel piano di studi della facoltà (Manoukian 2018, 211; Haroutyunian 2018). Zekiyan, inoltre, ebbe anche il merito di aprire le sue indagini alla storia dell'arte, partecipando attivamente alla promozione e all'organizzazione dei *Simposi di Arte Armena*. Ma su questo tema occorre ora fare un passo in dietro e ripartire da quello che possiamo definire il 'gruppo di Milano' (Bonardi 2014, 14-17).

2 Il gruppo di Milano

Il primo nucleo di studiosi riunito a Milano e ispirato, in primo luogo, da Adriano Alpagò Novello, professore di architettura al Politecnico di Milano, era composto da Harutiun Kasangian (ingegnere), Armen Manoukian (architetto), Herman Vahramian (architetto e grafico), ai quali dobbiamo aggiungere l'architetto Armen Zelian, che raccogliendo l'invito del Governo armeno rivolto agli intellettuali dispersi nella diaspora, decise di trasferirsi da Roma a Erevan, fornendo un deciso contributo alle ricerche e all'attività del gruppo, non solo per i suoi studi ma anche per l'ospitalità e l'aiuto logistico in territorio armeno (Alpagò Novello 1996; Zarian 1996).

Questo gruppo animò le prime missioni in Armenia dal 1967 al 1970 per studiare l'architettura dei suoi monumenti. La prima campagna di studi contemplò la documentazione di circa 55 complessi dislocati entro i confini dell'Armenia Sovietica. Ne abbiamo una testimonianza in un faldone appartenente all'archivio di Adriano Alpagò Novello contenente il materiale preparatorio alla prima missione in Armenia, nell'anno 1967 (si veda più avanti in 'L'archivio documentario'). Le chiese sono organizzate secondo un ordine alfabetico, con piante e disegni ripresi, in gran parte, da Edouard Utudjian (1962) e dalla monografia di Nikolaj Michailovič Tokarskij (1961), della quale di fatto Alpagò Novello utilizza, ritagliandole, solo le piante delle chiese [fig. 1].

Ogni chiesa è oggetto di una scheda, organizzata nel modo seguente: Monumento; Epoca; Luogo; Dimensioni; Forma e descrizione (es. Chiesa di Awan, Odzoun, Ptghni, Tanaat); Bibliografia. È evidente il rigoroso metodo filologico, basato sulla tassonomia e sulla classificazione dei fenomeni morfologici, che potremmo definire positivista, sull'esempio delle opere e degli insegnamenti di Paolo Verzone a Torino.

Nell'autunno del 1969 partì la seconda missione. Il gruppo di architetti affiancato dal fotografo milanese Giovanni Nogaro visitò e documentò 22 monumenti sempre dislocati entro i confini sovietici; nel 1970 altre tre missioni coinvolsero diversi gruppi di ricerca (ne-

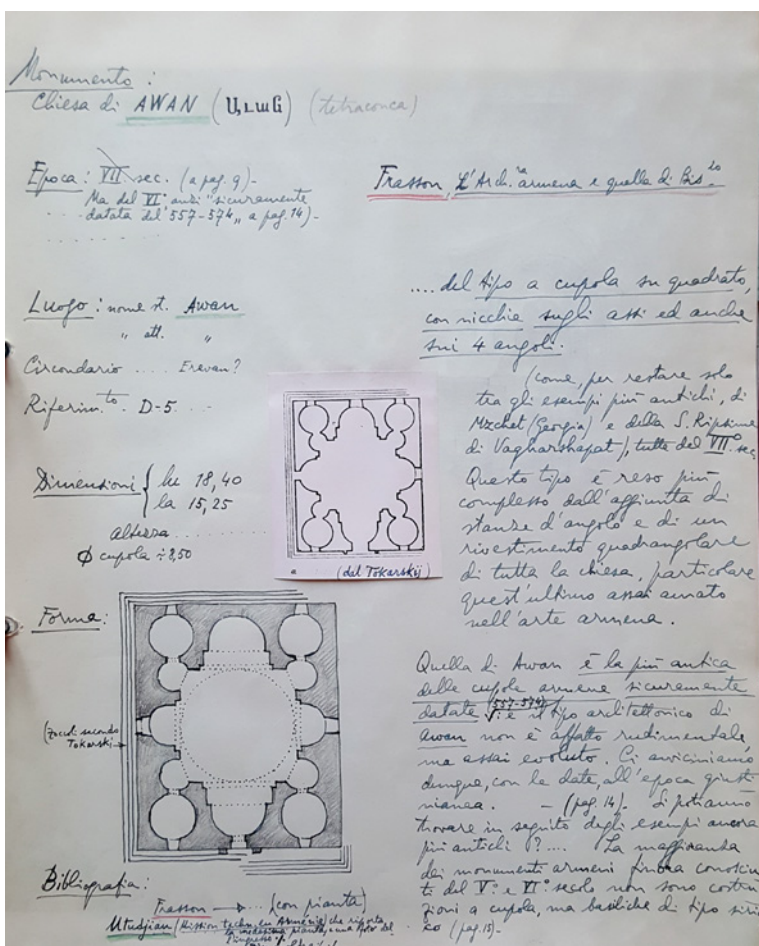


Figura 1 Scheda della chiesa di Awan. © Archivio CSDCA di Venezia

gli anni Settanta Alpagò Novello prese parte solo a una di queste tre missioni con Manoukian e Vahramian). Tutte le missioni sono state finanziate dalla Fondazione della famiglia Manoukian e si sono svolte con l'invito ufficiale della Repubblica dell'Armenia SSR. Esse ampliarono l'orizzonte di interesse degli studi alle regioni dell'Armenia Storica con esplorazioni in Anatolia e Cilicia.¹

¹ Per l'elenco dettagliato dei monumenti visitati nelle missioni 1967-72, cf. *Ricerca sull'architettura armena. Rendiconti*, vol. 2, Dicembre 1970.

Tra il 1973 e il 1976 le missioni di Alpago Novello e Enzo Hybsch si concentrarono soprattutto sul patrimonio dell'allora Georgia sovietica e dell'Iran settentrionale, gettando le basi per una collaborazione ufficiale con l'Università Nazionale dell'Iran, che verrà sottoscritta da ambo i ministeri esteri nel 1978 (per la Georgia cf. Alpago Novello et al. 1980; per l'Iran cf. *Ricerche* voll. 18-22) [fig. 2].

3 L'attività editoriale

La ricerca di questo gruppo è testimoniata dai *Documenti di architettura armena*, pubblicati dalla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano e dall'Accademia delle Scienze dell'Armenia Sovietica, dal 1968 al 1998. La prima serie: dal volume 1, *Haghbat*, 1968, al volume 14, *Amaghu Noravank'*, 1985, è pubblicata dalle edizioni Ares di Milano; la seconda serie: dal volume 15, *K'asakhi Vank'er*, 1986, al volume 23, *Vagharshapat*, 1998, da OEMME Edizioni, sempre di Milano.

Nella seconda di copertina di ogni volume, Alpago Novello indica sinteticamente i principi che ispirano la collana:

L'architettura armena è stata nei primi decenni del secolo al centro di una vivace polemica tra le teorie 'orientaliste' dello Strzygowski e quelle 'occidentali romane' di Rivoira, a proposito 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. (Alpago Novello 1986b, 131)

Come ha anche evidenziato Christina Maranci, Alpago Novello evita di confrontarsi con le questioni sollevate da Strzygowski che ritiene superato (Maranci 2001, 215, 7).

I *Documenti* sono sostanzialmente una serie di studi monografici che affrontano con un'indagine collettiva soggetti diversi, dai *khatchkar* (Azarvan et al. 1970) ai monumenti che costellano il lago di Sevan (Mnacakanyan 1987) a quelli della regione di Gharabagh, l'antica Artsakh (Lala Comneno, Cuneo, Manoukian 1988), a singoli monumenti come il complesso monastico di Haghbat (Mnacakanyan et al. 1968) o la basilica di Ererouk (Paboudjian, Alpago Novello, Masters 1977).

I volumi, in lingua italiana e in inglese, sono organizzati in brevi saggi che contemplan la storia del complesso, l'esame dell'architettura, la cronologia storica essenziale, la bibliografia, con un ricco corredo di illustrazioni e piante, una dettagliata bibliografia, e in chiusura la traduzione integrale in lingua armena. I saggi sono spesso scritti da un gruppo di studiosi di scuola armeno-sovietica e di scuola occidentale, e servono come introduzione allo studio del monumento. Lo scopo della collana è stabilito nella seconda di copertina:



Figura 2 Prima di copertina. *Documenti di architettura armena*. Vol. 2, *Khatchkar*

Figura 3 (destra) Prima di copertina. *Ricerca sull'architettura armena*. *Rassegna stampa*, vol. 1

presentare per la prima volta la serie dei principali esempi dell'architettura armena fornendo di ciascun monumento una esauriente e per lo più inedita illustrazione fotografica, nonché la serie dei rilievi, commentati da uno o più brevi saggi introduttivi di carattere storico-critico ed illustrativo. [fig. 3]

L'altro importante strumento prodotto dal gruppo è la pubblicazione periodica: *Ricerca sull'architettura armena*, pubblicata a Milano, dal 1970 al 1986, dal Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, con il patrocinio dell'Accademia delle Scienze dell'Armenia SSR. Anche in questo caso il primo nucleo di ricercatori è composto da Alpago Novello, Manoukian, Harutiun Kasangian e Vahramian. Il primo volume è una rassegna stampa sull'attività del gruppo, comprese le 'spedizioni milanesi' in Armenia degli anni 1967-69-70 e la mostra del 1968.

La *Ricerca* contiene spesso articoli nelle lingue europee e traduzioni di contributi che erano prima apparsi in pubblicazioni armenie. Due numeri, intitolati *Antologia critica*, si discostano da questa organizzazione. Essi contengono sezioni su questioni culturalmente trasversali nelle quali gli editori hanno raccolto brani da diversi autori su singoli temi. Alpago Novello, nell'«Introduzione», definisce il periodico

uno strumento di lavoro e formazione, prima di tutto in funzione interna per i ricercatori del Centro Studi milanese, ma che riveste evidentemente un più vasto interesse dando la possibilità, per la prima volta, di esaminare in visione comparata, saggi per lo più dispersi di non facile consultazione. (*Ricerca* 1972, vol. 4: I)

La struttura dell'antologia prevede una divisione in fonti occidentali (vol. 1) e fonti orientali, intendendo le fonti in lingua armena, russa e georgiana (vol. 2) (*Ricerca* 1974, vol. 12).

L'antologia critica contiene brani di Bettini, Costa, Choisy, Dimitrakallis, Ferusson, Ghrishman, Grabar, Grassi, Guidoni, Khatchatrian, Lassus, Otto-Dorn, Perogalli, Pope, Saladin, Talbot Rice, Tshubinaschwili, Venditti, e ovviamente Alpago Novello ma, ancora una volta, non contempla Strzygowski, perché, come lo stesso Alpago Novello scrisse nell'«Introduzione»: «non si ritiene lecito smembrarla [l'opera di Strzygowski] in parti [...]. Le teorie di Rivoira, l'altro protagonista del dilemma Oriente-Roma verranno inserite nella seconda parte del lavoro» (*Ricerca* 1972, vol. 4: I; cf. Maranci 2001, 215), dove Baltrušaitis viene descritto insieme a Rivoira come un rivale di Strzygowski. Diverse pagine nell'antologia, infatti, sono dedicate all'*Architettura musulmana* che Rivoira pubblicò nel 1914. Alpago Novello era quindi consapevole di questa esclusione:

Naturalmente ci si rende ben conto dei limiti di questa raccolta antologica, prima di tutto nella scelta degli Autori, che è sempre

soggettiva e quindi arbitraria, per di più in parte condizionata da necessità editoriali. (*Ricerca* 1972, vol. 4: I)

Tuttavia, come osserva Maranci, non c'è nulla di monolitico nel *Die Baukunst* rispetto, per esempio, al lavoro di Rivoira o Baltrušaitis (Maranci 2001, 215). Mentre molto più vasto di questi altri lavori, *Die Baukunst* è suddiviso in diversi capitoli e sottosezioni. Allora perché questa omissione?

Nella prefazione alla prima raccolta Alpago Novello rivela quella che pare essere la vera motivazione dell'esclusione di Strzygowski:

In questa prima sezione si sono esaminati gli scritti di una ventina di Autori cominciando dalla fine del XIX secolo, saltando poi gli anni delle polemiche (che oggi non paiono più di particolare importanza) sulle origini dell'architettura armena e sulla sua influenza più o meno determinante negli sviluppi delle architetture cupolate e dei monumenti del Medioevo occidentale, e concentrando l'attenzione su alcune opere più recenti (dal 1946 a oggi). (*Ricerca* 1972, vol. 4: I)

Alpago Novello, pur riconoscendo l'importanza di Strzygowski per aver posto un cruciale problema storiografico, rovesciando le teorie occidentali sull'origine dell'architettura medievale, proponendo un'origine orientale mediata dalle esperienze armene e non romana, e di fatto ravvivando l'interesse per un settore trascurato degli studi, non riteneva importante il dibattito sulle origini dell'arte armena, almeno non nei termini posti dallo studioso polacco (Alpago Novello 1986b, 133). Questa posizione era tra l'altro condivisa anche da de Francovich che, nel gruppo degli studiosi romani, riteneva Strzygowski superato (Maranci 2001, 215).²

Il risultato è un'antologia di letteratura scientifica priva della sua figura centrale. Nonostante ciò, Alpago Novello non aveva del tutto escluso Strzygowski dal suo orizzonte storiografico (Marouti 2018, 201) e lo dimostra la decisione di farne fare una traduzione, come appare nell'ordine del giorno della riunione del CSDCA, tenutasi il giorno 20 novembre 1979, che stabiliva, per il triennio 1979-81, un impegno a tradurre lo studioso polacco e Toramanian (senza specificare quali opere) [fig. 4]. Probabilmente non si trattò della traduzione sistematica delle opere dei due studiosi ma di una selezione funzionale ai *Documenti* e agli studi del gruppo.

L'interesse prevalente di Alpago Novello, tuttavia, era superare

la classificazione che definiva 'botanica' o per famiglie, limitandosi ad un accostamento delle varie tipologie edilizie, oppure adot-

² Per un ragionamento aggiornato sugli studi di Strzygowski, cf. Tigler, 2019.

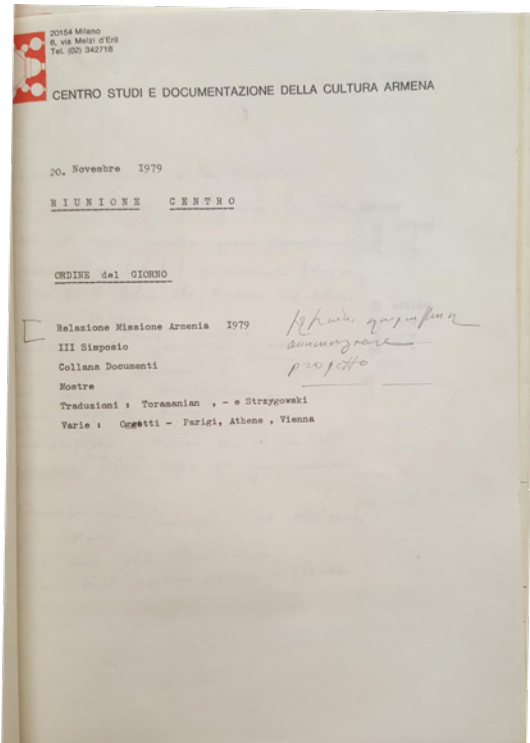


Figura 4 Delibera del CSDCA per la traduzione dell'opera di Strzygowski. © Archivio CSDCA di Venezia

tando un sistema di tipo strettamente storico-archeologico, con il criterio cronologico [allo scopo di] riproporre l'attenzione per il problema in modo più vivo. (*Ricerca* 1972, 4: II)

Il suo scopo era

riportare la lettura dell'architettura armena nell'ambito dei rapporti con l'uomo ed il territorio, intendendo con ciò legare tra loro monumenti, ambiente naturale, organizzazione della vita, spiritualità religiosa e forme di culto, letteratura, poesia, musica ed in genere ogni forma di espressione artistica sia aulica che popolare. (*Ricerca* 1972, 4: II)

Di Strzygowski, infatti, Alpago Novello sottolinea lo stile interpretato come «espressione di un popolo» (Alpago Novello 1986b, 133). Secondo Alpago Novello, l'architettura armena era stata presa in esame in modo asettico, ridotta a pure forme e quindi svuotata di tutta



Figura 5 Allestimento mostra Architettura armena dal IV al XVIII secolo. Lyon, Palays Saint Jean, ottobre 1980. © Archivio CSDCA di Venezia

la carica di umanità e di simbolismo in essa contenuta. Lo studioso bellunese lamentava che il giudizio sulla cultura armena fosse basato su un esame di tipo «puntiforme» (per singoli monumenti, fossero di architettura religiosa o laica) o «a livello tipologico» indicando le motivazioni nella «quasi totale scomparsa del tessuto connettivo all'intorno, per cui i singoli manufatti superstiti emergono in modo surreale in un isolamento, talora splendido e magico, ma in sostanza di una drammatica tragicità» (Alpago Novello 1986a, 265).

4 Le mostre fotografiche

Nell'anno successivo alla prima spedizione in Armenia, il gruppo milanese organizzò, in ottobre, l'importante mostra fotografica: *Architettura armena. IV-XVIII secolo*, 1968, di poco preceduto dal gruppo romano che la fece a maggio-giugno nelle sale di Palazzo Venezia (Breccia Fratadocchi et al. 1968, 10; Spampinato, in questo volume).

La mostra milanese ebbe maggior successo e larghissima diffusione (anche per la scelta di un materiale non precario). Venne inaugurata presso la Sala Napoleonica della Pinacoteca di Brera il 27 ottobre del 1968, e fu l'occasione dichiarata di divulgazione del materiale raccolto durante la campagna del 1967 che aveva affrontato il territorio dell'Armenia sovietica, riportando una documentazione per la maggior parte inedita e numerose fotografie [fig. 5].

La mostra fu montata su una struttura mobile di 155 pannelli (sistema tubulare Abstracta - un modulo danese ideato negli anni Sessanta ed estremamente all'avanguardia per versatilità e design) esposti in 350/400 mq. Le fotografie dei 66 monumenti studiati furono raggruppate in base alla dislocazione geografica in cinque aree differenti: nord, sud, centro dell'Armenia Sovietica, regioni di Ani e di Van della Turchia Armena. Per ogni regione i singoli monumenti vennero presentati in ordine cronologico esclusivamente attraverso materiale fotografico in bianco/nero e a colori, accompagnato da una didascalia che riporta per ciascun monumento il nome, la data e la dislocazione topografica. Dalla selezione delle fotografie emerge la particolare attenzione dedicata al rapporto uomo-architettura-ambiente, tema assai caro a Alpago Novello e da lui ripetuto anche nei discorsi di inaugurazione nelle varie sedi espositive internazionali. La mostra, infatti, nell'arco di quindici anni ha fatto il giro del mondo, toccando diciotto paesi per rimanere in forma permanente nel museo di architettura di Erevan.

5 Il Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena

Nel 1976, a Milano, Alpago Novello fondò il Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena, di cui dirigerà le attività fino alla sua morte (2005), affiancato da Zekiyán, Giulio Ieni (Politecnico di Torino), Armen Zarian (da Erevan) e in un secondo momento Gabriella Uluhogian (Università di Bologna). Le famiglie Manoukian, Serapian e Pambakian si assunsero gli oneri finanziari dell'operazione. Lo statuto non fu mai ufficialmente registrato, ma 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 di produrre materiale di alto interesse scientifico e di divulgarne i contenuti a un pubblico ampio, scongiurando così il rischio di una circolazione delle competenze scientifiche limitata entro una ristretta cerchia di specialisti (Zekiyán 2005; Manoukian 2018, 236-9).

Nel Centro, inoltre, confluì l'importante materiale di ricerca: fotografie, piante, traduzioni della storiografia in lingua armena, così fornendo eccellenti condizioni di lavoro agli specialisti e ai non specialisti.

Gli studi sull'arte e l'architettura armena conobbero un deciso incremento e collocarono la ricerca italiana in grande evidenza: ne-

gli anni Sessanta e Settanta, infatti, gli studi pubblicati in Italia (e in lingua italiana) sono in netta maggioranza rispetto a quanto prodotto da paesi come la Francia, l'Inghilterra e la Germania, il cui interesse nei confronti dell'arte armena era stato sempre vivo (Gejian 1997; Marouti 2018, 175-83, 195-6, figg. 9-15).

6 I Simposi internazionali di arte armena

Nel 1975, anno precedente alla fondazione del Centro, si era tenuto a Bergamo il *Primo simposio internazionale di arte armena* (28-30 giugno 1975), i cui atti vennero pubblicati nel 1978 a Venezia. Alpagò Novello, nella «Relazione introduttiva», si proponeva come primo obiettivo di spiegare gli scopi dell'iniziativa e, come secondo, di segnalare a livello metodologico, alcuni problemi e caratteristiche fondamentali dell'arte armena (Alpagò Novello 1978). Il convegno si svolgeva dopo le missioni di studio (una decina del gruppo di Milano a partire dal 1967) condotte su tutto il territorio dell'Armenia storica, anche grazie alla collaborazione con l'Accademia delle Scienze (Istituto d'Arte) dell'Armenia RSS, in aperto contrasto con l'atteggiamento definito «colonialistico» dello studioso che «arriva dall'estero, raccoglie materiale e se lo pubblica poi personalmente a casa sua» (Alpagò Novello 1978, XVII).

Alpagò Novello passava poi a elencare le iniziative che hanno incrementato la conoscenza dell'arte armena contemplando, oltre ai progetti del gruppo milanese, anche quelli del gruppo romano, che costituì in realtà una vera e propria 'scuola' il cui metodo fu ispirato da Geza de Francovich, e che tra i componenti annoverava Paolo Cuneo, Tommaso Breccia Fratadocchi, Fernanda De Maffei e i giovani Francesco Gandolfo e Mario D'Onofrio (Iacobini 2012, 589; Bonardi 2014, 17-22). In particolare menziona la collana *Studi di architettura armena* (voll. I-IV, il V nel 1982), e descrive la *Mostra di architettura armena* come se fosse stata un'operazione concertata (in effetti, vi aveva collaborato anche Vahramian), apparsa prima come iniziativa separata a Roma e a Milano, in seguito portata in tutto il mondo a cura del gruppo milanese. Lo studioso riconosce gran merito alla Colonia Armena di Milano e all'Unione Armeni d'Italia nonché alle comunità della diaspora che hanno appoggiato il progetto. Infine, ricorda la fondazione a Milano del Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena, con il relativo archivio librario, fotografico e di rilievi con lo scopo di proseguire in modo sempre più organico nelle ricerche intraprese, e di estendere la collaborazione a tutti gli studiosi ed Enti interessati.

Il *Simposio internazionale* fu quindi avviato sulla base di queste premesse, con il triplice scopo di: 1) favorire l'incontro tra studiosi al fine di fare il punto sullo stato degli studi; 2) permettere un aggiornamento reciproco e scambio di informazioni; 3) incontrare non solo specialisti e addetti ai lavori, ma anche i diversi istituti dell'Armenia

RSS, e le molte associazioni delle Comunità Armene della Diaspora. A questo simposio ne seguirono altri quattro, due a Erevan (1978, 1985) e due in Italia (1981, 1988).

L'introduzione ha soprattutto uno spiccato valore metodologico. In primo luogo, Alpagò Novello ribadisce alcune sue osservazioni, come il «completo isolamento» dei monumenti privi del «supporto del tessuto connettivo 'minore' e senza una propria funzione reale». Per superare questo ostacolo propone un esame

di tipo più globale che coinvolga in parallelo tutte le testimonianze dell'uomo, alla ricerca più che dei 'come', dei 'perché', non tanto delle forme, ma dei contenuti. In sostanza un'estensione del campo di studio a livello 'territoriale'. Ciò vale soprattutto per l'architettura, che per l'Armenia assume un valore emblematico. (Alpagò Novello 1978, XIX)

Alpagò Novello distingueva infatti il «territorio», inteso in senso geografico, con caratteristiche pressoché immutabili, e l'«ambiente» che «contempla la presenza di forme di vita, in particolare dell'uomo, che lasciano proprie precise connotazioni» (XIX). Lo studioso, considerando l'interazione uomo-territorio come un rapporto biunivoco nel quale, da una parte il territorio condiziona l'uomo e il suo modo di vivere e dall'altra l'uomo tende a sovrapporsi e a trasformare il territorio, riteneva di affrontare il superamento di questo rapporto meccanico, cioè il momento in cui l'uomo attribuisce al territorio significati di ordine metafisico,

caricando alcuni particolari elementi naturali di valenze simboliche, dando loro un significato ben più vasto [...]. Ovvero quando la natura non vale più in quanto materia, ma diventa il concretarsi di un'idea, di un simbolo. (XX)

Di conseguenza Alpagò Novello riteneva superati e inutilizzabili certi tradizionali schemi di catalogazione dell'architettura, di tipo strettamente cronologico e asetticamente tipologico. «Più logico appare tentare di vedere dietro e dentro i segni dell'uomo (le architetture), per capire le loro motivazioni e i vari perché delle scelte» (XXI). E in questo approccio, riteneva che la caratteristica 'iconoclasta' dell'architettura armena, che rifiuta ogni forma decorativa, fosse dovuta a una scelta con un preciso valore simbolico «che tende a privilegiare il contenuto rispetto all'involucro, l'idea sulla forma» (XXII).

Sono le riflessioni della maturità ricordate anche da Zekiyan, quando evoca Alpagò Novello, che

insisteva, a differenza degli approcci di stampo positivistico dominanti nei primi decenni della seconda metà del XX secolo [da cui,

come abbiamo visto, in parte proveniva anche lo stesso Adriano], sulla necessità di guardare oltre le forme, i moduli le figure e le piante – ovvero i *phainomena* – per addentrarsi nelle loro sfere più intime, nei loro nuclei più velati, per svelarvi, decifrarvi oltre i canoni e le consuetudini stabilite, quel che possa esservi di più profondo, più vitale, più vivo. (Zekiyani 2016, 372)

Per dirla con le parole di Alpago Novello,

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, 5)

Se Zekiyani ha ben evidenziato il lascito di Alpago Novello nel senso di un esame degli aspetti spirituali dell'architettura armena, purtroppo difficilmente misurabili dal punto di vista scientifico, l'altro tema sollevato dallo studioso bellunese, con intuizione pionieristica, investe questioni che sono oggi di grande attualità, come l'impatto dell'architettura (e quindi dell'uomo) sul territorio, il paesaggio e l'ambiente; temi che rientrano nei più recenti approcci ecologici e ambientali con i quali anche la storia dell'arte inizia a misurarsi (Baader, Wolf, Rav 2019).

Il risultato di tale impostazione metodologica si può solo in parte considerare nel saggio «Architettura armena tra Oriente e Occidente» apparso in *Gli Armeni*, edito da Jaca Book nel 1986, nel quale l'Armenia, avamposto orientale della cristianità, viene considerata come punto d'incontro tra i due continenti, un passaggio obbligato e un ponte tra Oriente e Occidente, «con una spiccata tendenza, soprattutto in architettura, verso l'occidente» (Alpago Novello 1986b, 131, 133-4; cf. anche Maranci 2001, 217). Tema che appartiene alla consolidata tradizione storiografica sull'Armenia.

Ripartiamo quindi dalla «Relazione introduttiva» al *Primo simposio*, dove Alpago Novello esprime la convinzione che, nell'interpretazione di un ambiente antropico, si dovesse dare particolare attenzione ai segni di vita organizzata, alle infrastrutture fondamentali che corrispondono alle esigenze primarie e fondamentali dell'uomo. Tra i molti caratteri emergenti delle differenti testimonianze architettoniche, troviamo elencate quelle che hanno una comune motivazione di fondo e possono funzionare per oggettivare la misura della 'spiritualità' dell'architettura armena nell'ambito dell'esame dello spazio che accoglie questi monumenti: 1) «semplicità», tradotta in impostazione spaziale in volumi unitari ed elementari, talvolta sovrapposti o accostati. Elemento che consente un accostamento a Occidente segnalando così «la tipica vocazione europea dell'architettura armena»; 2) «matematicità», che si traduce in una progettazione di tipo cristallino con le medesime rigorose caratteristiche di assi di sim-

metria, di proporzioni numeriche che contraddistinguono la struttura dei minerali; 3) «iconoclasticità», rifiuto non solo delle immagini ma spesso di ogni, o quasi, forma decorativa che arriva a una sorta di purismo (Alpago Novello 1978, XXII).

D'altronde il legame dello studioso bellunese con l'architettura armena nasce dal legame con le Dolomiti, «insieme povere e romantiche», con la montagna e le sue pietre, che ispirarono anche gli studi sull'architettura popolare e sulle ville venete, considerando sempre «l'architettura come soluzione di vita» (Alpago Novello 2009, 5).

Sulla base di queste indicazioni, credo che valga la pena di aprire la ricerca ai metodi utilizzati dalla *semiologia dello spazio* (Hall 1968) e dalla più recente ecologia culturale che si occupa di temi legati al paesaggio e all'ambiente con attenzione all'arte (Ingold 2000; 2016).

Nel messaggio inaugurale del *Quinto simposio*, organizzato da Zekiyan in collaborazione con Alpago Novello, Ermanno Arslan, Hrnt Pambakian, Gabriella Uluhogian e Giovanni Curatola, nel 1988, tredici anni dopo il *Primo simposio* (Venezia 1991) quando l'arte, nell'ambito degli studi armeni, aveva stabilmente trovato un posto di rilievo, lo stesso Zekiyan riconosceva ad Alpago Novello il ruolo di 'tenace pioniere' di una tradizione che avviò periodici incontri di studiosi delle varie branche del sapere armenistico (Zekiyan 1991, 35).

7 Il trasferimento a Venezia

Un anno dopo il successo del simposio, nel 1989, gli studi armenistici a Ca' Foscari furono arricchiti da un nuovo corso dedicato all'arte e all'architettura armena tenuto da Alpago Novello, che dal Politecnico di Milano si trasferì all'Università Ca' Foscari di Venezia.

Nel marzo del 1992, anche il Centro fu trasferito a Venezia, ospite della Congregazione armena mechtarista, alla Loggia del Temanza di Corte Zappa (interamente restaurata dalla famiglia Manoukian), trasferendo da Milano la ricca biblioteca e il materiale d'archivio. Il movente principale era dettato dal desiderio di portare il Centro in un contesto di studi universitari armenistici e orientalistici; la vicinanza ai Padri Mechtaristi deve aver anch'essa avuto un ruolo non marginale nella scelta.

Il trasferimento si verificò a seguito della dissociazione del Centro dal pregresso legame con il Politecnico di Milano e l'affiliazione con l'Associazione Culturale OEMME (costituita nel 1985 da Varhamian, Agop e Setrag Manoukian con finalità editoriali) e l'Istituto Musicam (fondato da Varhamian e Ludwig Bazil). Sotto la ragione sociale del Centro oggi si trova la Casa Editrice OEMME. Il Centro, mantenendo costanti gli obiettivi di studio e promozione della cultura armena, ha circoscritto due campi di interesse specifici con una sezione musicale diretta dal Segretario Minas Lourian, e una sezione specia-

lizzata in architettura e restauro coordinata da Gaianè Casnati. Con la scomparsa di Alpago Novello, nel 2005, il Centro passò sotto la direzione di Lourian, e ancora oggi continua a sostenere congressi e seminari di interesse armenistico in collaborazione con Ca' Foscari.

Nel 1991, Alpago Novello iniziò a tenere il corso di Storia dell'Arte islamica, consolidando la collaborazione con Gianclaudio Macchiarella e Zekiyani, che proseguirà negli anni anche nel segno di profonde affinità umane, come risulta evidente dalla raccolta di scritti in suo onore dal titolo amichevole *Alpaghian* (Macchiarella 2005).

Con il pensionamento di Alpago Novello sarà Macchiarella ad assumere l'insegnamento di Arte e Architettura armena, avvalendosi in un primo momento della collaborazione di Gaiané Casnati, allieva di Alpago Novello, che teneva il corso sui 'Problemi conservativi delle architetture medievali in area caucasica', seguita successivamente da Francesca Villa.³

Nel 2009, Macchiarella fondò poi il Centro Interdipartimentale di Studi Balcanici e Internazionali (CISBI), con la finalità principale di sviluppare la ricerca sull'area balcanica e sulle aree geo-culturali del Medio Oriente, Centro Asia e Asia meridionale, Asia orientale e Sud-Est asiatico, Est europeo, Russia e Nord-Europa, Europa occidentale, Americhe. Purtroppo, con la scomparsa di Macchiarella nel 2014 si è creato un vuoto che rischia di estinguere questa ricca tradizione. Il CISBI, dopo il breve interregno affidato a Sauro Gelichi, è stato chiuso e così molti dei progetti avviati.

Tra questi vorremmo riaprire i due percorsi di valorizzazione e studio collegati ai materiali presenti nel Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena, pertinenti alla fototeca e all'archivio di Alpago Novello.

8 La fototeca

Il trasferimento dell'archivio/fototeca nella nuova sede del Centro è stato piuttosto affrettato e i materiali sono giunti a Venezia senza un preventivo riordino. Il materiale fotografico, accumulato in circa vent'anni di attività e durante le numerose missioni, comprende più di 10.000 diapositive di monumenti storici, numerosi negativi, stampe fotografiche (b/n e a colori) e rilievi grafici, e richiederebbe un'accurata catalogazione e una digitalizzazione, anche ai fini di una pubblicazione in rete *open source*.

Nel passato, anche recente, vi sono stati sostanzialmente due campagne di catalogazione e scansione del materiale fotografico: dagli anni Novanta ai primi del 2000, Macchiarella e Casnati avviarono il

³ Ora Casnati è rappresentante del Centro e degli interessi della salvaguardia del patrimonio culturale armeno presso Europa Nostra.

lavoro di schedatura dei rilievi e scansione del materiale fotografico, mentre tra il 2010 e il 2015 con la partecipazione del Centro al Progetto Europeo *Armeniaca* è stata avviata la digitalizzazione di parte del materiale che avrebbe dovuto contribuire alla raccolta in un unico database *open source* del materiale fotografico posseduto dai maggiori studiosi europei del patrimonio armeno. Tuttavia, i risultati auspicati non sono stati raggiunti (Villa 2006).

Si tratta oggi di raccogliere nuovamente questa sfida che è tanto più importante perché documenta un patrimonio monumentale e paesaggistico soggetto a una costante minaccia sia antropica sia geologica, e dunque si pone come passaggio fondamentale per la conoscenza, la conservazione e lo studio del patrimonio artistico armeno.

9 L'archivio documentario

Un altro progetto riguarda la sistemazione dell'archivio di Alpago Novello, conservato solo in parte presso la Loggia del Temanza. La documentazione dei viaggi di studio, oltre al materiale documentario e di ricerca concernente il Veneto, attualmente si trova diviso tra il CSDCA e le residenze di famiglia Alpago Novello, a Belluno e Trichiana (Frontin e Sargnano). Si tratta di una cospicua mole di materiale che costituisce un frammento dell'identità culturale e storica di un territorio attraverso uno dei suoi più significativi rappresentanti. La documentazione, con la generosa disponibilità dei famigliari, potrà essere riunita, catalogata e ordinata garantendo una panoramica esaustiva dell'attività del fondatore del Centro e uno strumento per future ricerche. Un primo sommario spoglio della documentazione è stato realizzato da Beatrice Spampinato che ha iniziato il rioridino e lo studio (Spampinato, in questo volume). Manuela Da Cortà, dal canto suo, si è occupata del materiale relativo alle ricerche di Alpago Novello in Siria, nell'ambito di una tesi di laurea.

Le carte documentano l'attività di ricerca di Alpago Novello dal 1965 fino ai primi anni Novanta, in corrispondenza del trasferimento del Centro a Venezia. La prima ispezione effettuata da Spampinato dei circa 25 faldoni che costituiscono l'archivio documentario ha consentito di individuare alcune macro tematiche entro cui suddividere il materiale:

1. attività amministrative del Centro di Studi e Documentazione della Cultura Armena;
2. documentazione riguardo la mostra *Architettura armena*;
3. materiale riguardo i cinque Simposi internazionali di arte armena;
4. missioni e attività di ricerca in Iran;
5. carteggi e appunti vari di Adriano Alpago Novello;

6. materiale vario sulle mostre riguardanti vari aspetti della cultura armena;
7. missioni di Adriano Alpago Novello;
8. documentazione di studio sull'architettura georgiana;
9. rassegna stampa su questioni di attualità in Armenia;
10. studi tipologici di architettura e storia dell'arte.

In chiusura non possiamo che augurarci che Ca' Foscari possa tornare a costituire un punto di riferimento per le ricerche sull'arte armena e sub-caucasica raccogliendo il testimone che ci hanno lasciato Alpago Novello, Macchiarella e gli studiosi che proprio a Venezia alimentarono un'importante stagione di studi.

Bibliografia

- Alpago Novello, A. (1978). «Relazione introduttiva». Leni, Zekiyan 1978, XVII-XXIII.
- Alpago Novello, A. et al. (1980). *Art and Architecture in Medieval Georgia*. Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art Collège Érasme.
- Alpago Novello, A. (1986a). «La cultura materiale». *Gli armeni*. Milano: Jaca Book, 265-72.
- Alpago Novello, A. (1986b). «L'architettura armena tra oriente e occidente». *Gli armeni*. Milano: Jaca Book, 131-91.
- Alpago Novello, A. (1996). «Ricordo di Armen Zarian. Le ricerche sulla cultura armena del Centro Studi e Documentazione della Cultura armena di Milano tra gli anni 1965-1994». Zekiyan, B.L. (a cura di), *Ad limina italiae*. Venezia: Editoriale Programma, 27-31.
- Alpago Novello, A. (2009). «Nota autobiografica». *Archivio storico di Belluno, Feltrina e Cadore*, anno LXXX, 340-341, 5-6 [lo stesso testo con il titolo «Autobiografia» è stato pubblicato anche in Macchiarella 2005].
- Azarvan, L.; Manoukian, A.; Zarian, A. (1970). *Khatchkar*. Milano: Ed. Ares. Documenti di architettura armena 2.
- Baader, A.; Wolf, G.; Rav, S. (2019). *Ecologies, Aesthetics, and Histories of Art*. Berlin: De Gruyter.
- Bonardi, C. (2014). «Mezzo secolo di studi italiani sull'architettura armena». *Rassegna degli Armenisti Italiani*, 15, 13-36.
- Breccia Fratadocchi, T. et al. (a cura di) (1968). *Architettura medievale armena = Catalogo della mostra* (Roma, 10-30 giugno 1968). Roma: De Luca.
- Cuneo, P. (1988). *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*. Roma: De Luca.
- Documenti di architettura armena* (1968-1998). 23 voll. Milano: Edizioni Ares; Venezia: OEMME Edizioni.
- Geijan, S. (1997). *Armenian Architecture Bibliography*. Erevan.
- Guidetti, M.; Mondini, S. (a cura di) (2012). «A mari usque ad mare». *Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Eurasistica 4. <http://doi.org/10.14277/978-88-6969-085-3>.
- Hall, E.T. (1968). *La dimensione nascosta*. Milano: Bompiani.

- Haroutyunian, S. (2018). «From Academia Armena Sancti Lazari to the Establishment of Armenian Studies at Ca' Foscari». De Giorgi, L.; Greselin, F. (eds), *150 Years of Oriental Studies at Ca' Foscari*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 27-41. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-252-9/003>.
- Iacobini, A. (2012). «Nachruf. Fernanda De Maffei (22.5.1917 – 28.4.2011)». *Byzantinische Zeitschrift*, 105(1), 586-94.
- Ieni, G.; Zekiyan, B.L. (a cura di) (1978). *Atti del primo simposio internazionale di arte armena = Atti di convegno* (Bergamo, 28-30 giugno 1975). San Lazzaro, Venezia: Tipo-litografia armena.
- Ieni, G.; Uluhogian, G. (a cura di) (1984). *Atti del terzo simposio internazionale di arte armena = Atti di convegno* (Milano, Vicenza, Castelfranco V., Piazzola sul Brenta, Venezia, 25 settembre-1 ottobre 1981). San Lazzaro, Venezia: Tipo-litografia armena.
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London; New York: Routledge.
- Ingold, T. (2016). *Ecologia della cultura*. Milano: Meltemi Editore.
- Lala Comneno, M.A.; Cuneo, P.; Manoukian, S. (1988). *Gharabagh*. Milano: OEMME Edizioni. Documenti di architettura armena 19.
- Macchiarella, G. (a cura di) (2005). *Alpaghian. Raccolta di scritti in onore di Adriano Alpago Novello in occasione del suo 70mo compleanno*. Napoli: Scipitaweb.
- Manoukian, A. [2014] (2018). *Presenza armena in Italia 1915-2000*. Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati.
- Maranci, C. (2001). *Medieval Armenian Architecture. Construction of Race and Nation*. Leuven: Peeters.
- Marouti, A. (2018). *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]. Milano: Politecnico.
- Mnacakanyan, S.X. (1987). *Sevan*. Milano: OEMME edizioni. Documenti di architettura armena 18.
- Mnacakanyan, S.X.; Alpago Novello, A.; Zarian, A. (1968). *Il complesso monastico di Hakhpat (X-XIII sec.)*. Milano: Edizioni Ares. Documenti di architettura armena 1.
- Paboudjian, P.; Alpago Novello, A.; Masters, A. (1977). *Ererouk*. Milano: Edizioni Ares. Documenti di architettura armena 9.
- Ricerca sull'architettura Armena (1970-1986)*. 25 voll. CSDCA, Milano: OEMME Edizioni.
- Rivoira, G.T. (1914). *Architettura musulmana: sue origini e suo sviluppo*. Milano: Hoepli.
- Tigler, G. (2019). «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». Botazzi, M.; Buffo, P.; Ciccopiedi, C. (a cura di), *Le vie della comunicazione nel Medioevo. Livelli, soggetti e spazi d'intervento nei cambiamenti sociali e politici = Atti delle giornate di studio del 'Progetto Atelier jeunes chercheurs, 2'* (Roma, 20-21 ottobre 2016). Trieste: CERM, 101-59.
- Tokarskij, N.M. (1961). *Architektura Armenij IV-XIV vv. (Armenian Architecture: 4th-14th Centuries)*. Erevan: Armgosizdat.
- Utudjian, E. (1962). *Mission technique en Arménie*. Paris: Editions Le Monde-Soterrain.

- Villa, F. (2012). «In viaggio con l'ecllettismo». Guidetti, Mondini 2012, 297-308. <http://doi.org/10.14277/6969-085-3/EUR-4-17>.
- Zarian, A. (1996). «Armen Zarian. (13 settembre 1914 – 30 maggio 1994) Cenni biografici». Zekiyani, B.L. (a cura di), *Ad limina italiae*. Venezia: Editoriale Programma, 23-6.
- Zekiyani, B.L. (1991). «Studies in Armenian Art within the Overall Field of Armenian Studies». Zekiyani 1991, 57-72.
- Zekiyani, B.L. (a cura di) (1991). *Atti del quinto simposio internazionale di arte armena = Atti di convegno* (Venezia/Milano/Bologna/Firenze 28 maggio-5 giugno 1988). San Lazzaro, Venezia: Tipo-litografia armena.
- Zekiyani, B.L. (2010). «Dalla passione per lo studio allo studio per passione...». *Annali di Ca' Foscari*, 49(3), 63-90.
- Zekiyani, B.L. (2016). «Riflessioni sull'architettura armena nel segno dell'identità e delle dinamiche di confronto interculturale». Guidetti, Mondini 2012, 371-9. <http://doi.org/10.14277/6969-085-3/EUR-6-22>.

L'arte degli Yovnat'anean. Stato degli studi e proposte di ricerca

Marco Ruffilli

Université de Genève, Suisse

Abstract This text is about the main artistic production of the Armenian family of painters Yovnat'anean – named after its forefather Nataš Yovnat'an – and it focuses especially on the state of the art of this subject. As leading figures of the origins of 'modern' Armenian painting, the Yovnat'aneans represent a central phase in the artistic path of their people. Moreover, they allow us to address some more general historiographic issues linked to studies on Armenian culture and to the development of art in Southern Caucasus and in Central Asia between the 17th and the 19th century.

Keywords Yovnat'anean family. Etchmiadzin cathedral. Armenian-Georgian cultural ties. Nakhchivan. Early Modern Armenian Studies.

La produzione pittorica degli Yovnat'anean rappresenta, per estensione cronologica e ampiezza geografica, un'epoca intera della storia dell'arte tra Caucaso meridionale, Russia e Persia. La centralità di cui questa famiglia godette per cinque generazioni, oltre a testimoniare una viva capacità di accogliere e rielaborare gli spunti figurativi del proprio tempo, introduce, più in generale, alla riflessione sulla storia dell'arte armena in epoca 'moderna'. Di là dal vieto dibattito sul significato storiografico dei termini, così generali, di 'Oriente' e 'Occidente', è evidente in ogni caso come l'arte del popolo armeno si collochi al centro di questi due poli e di più civiltà; e come in alcune fasi della sua storia i suoi caratteri propri, sempre individuabili e originali, si siano sviluppati anche nel contatto con altre culture figurative o addirittura, in alcuni casi, entro un linguaggio comune. Va osservato tra l'altro come



Edizioni
Ca' Foscari

Eurasiatica 16

e-ISSN 2610-9433 | ISSN 2610-8879

ISBN [ebook] 978-88-6969-469-1 | ISBN [print] 978-88-6969-495-0

Open access

Published 2020-12-21

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-469-1/011

225

una parte significativa dell'arte armena - persino della miniatura e della scultura su stele, due glorie della sua produzione artistica - rimanga ancora in buona misura ignota al pubblico e alla comunità scientifica fuori d'Armenia, a differenza dell'architettura, che ha suscitato vasto interesse in Europa lungo tutto il XX secolo. Nel caso degli Yovnat'anean, per esempio, l'unico esponente ad aver conquistato una certa notorietà in Occidente è Yakob, ultimo celebre della dinastia, i cui ritratti hanno colpito un immaginario artistico europeo sensibile alla sua pulizia formale e alla sua intensa, ma composta, rappresentazione del mondo interiore. È questa l'occasione per presentare sommariamente l'arte degli Yovnat'anean, sottolineando anche alcuni momenti della loro storia critica.

Leponimo della dinastia, Našaš ('pittore') Yovnat'an, nacque a Shorot' (od. Şurud, Repubblica Autonoma di Naxçıvan [Naxijewan], Azerbaigian) nel 1661.¹ La sua prima formazione ebbe luogo presso il padre Yovhannes, *vardapet* e pittore egli stesso, del quale tuttavia nessun'opera sembra attestata; e in seguito nel Monastero di San Tommaso Apostolo (Surb T'ovma Aṙak'ial: Lala Comneno 1988b, 488-9) ad Agulis (od. Yuxarı Əylis, Rep. Aut. di Naxçıvan, Azerbaigian): nella chiesa del monastero, Yovnat'an diede prima prova delle sue doti di decoratore, in forme che saranno recuperate e magnificate nella Cattedrale di Ĕjmiacin (Thierry, Donabédian 1987, 313, 471).² Già insegnante e diacono in tale monastero, dopo il terremoto del 1679 si portò a Erevan (Hacikyan 2002, 868), dove fu chiamato a lavorare nella chiesa dei Santi Paolo e Pietro (Surb Połos-Petros), di

1 Tracciano un profilo generale della famiglia Łazaryan 1980a e, più di recente, Ruffilli 2013, dove sono anticipate alcune delle considerazioni qui esposte. L'opera più vasta sull'attività della dinastia e sull'intera pittura dei secoli XVII e XVIII è Łazaryan 1974, su cui si veda *infra*. Quanto al capostipite, anzitutto Łazaryan 1974, 147-66 e Mkrtč'yan, Łazaryan 1982, con bibliografia precedente. Il termine persiano *naqqāš*, da cui l'armeno *našaš*, è tecnonimo ed epiteto di più di un personaggio della storia culturale armena (Mkrt'ič Našaš, Našaš Yovnat'an...) e identifica genericamente la professione del 'pittore', comprendendo in essa, naturalmente, i miniatori, ma anche i decoratori di ceramiche e gli artisti che eseguivano i disegni preparatori per i tessuti (tappeti, paramenti liturgici ecc.). Guirguis 2008, 66-75, studiando la vita e il contesto del pittore armeno Yuḥannā al-Armanī (c.1720-1786), attivo tra i copti, illustra la terminologia utilizzata per designare i pittori nell'Egitto ottomano: «court documents [...] shed some light on the guild of the *naqqashun* and *rassamun* [...]. They show, for instance, that both *al-rassam* and *al-naqqash* were used to denote illustrating and painting. A *naqqash* was a craftsman who decorated houses and palaces» (68); se dunque «both these crafts belonged to the same guild, the guild of the *naqqashun*» (67) la parola aveva nell'Egitto ottomano sia un significato specifico sia uno più generale. Il termine comunque non cessa di porre analoghe questioni semantiche anche altrove, come nell'ambito indopersiano studiato da Verma 1999, 42, che ne riferisce un uso molto ampio («a painter, engraver, sculptor, carver, gilder, limmer»), ma meno frequente tra i miniatori.

2 La chiesa di San Tommaso Apostolo risulta oggi distrutta e sostituita da una moschea. Sul patrimonio culturale armeno del Naxijewan, oggetto di una sistematica cancellazione, si vedano Maghakyan, Pickman 2019.

fondazione paleocristiana, distrutta dal sisma e allora ricostruita, e infine annientata in epoca sovietica (1931), quando il suo posto fu occupato dal Cinema 'Mosca' (Moskva Kinot'atron).

Yovnat'an fu, oltre che pittore e musicista, un apprezzato poeta, e come tale rappresenta uno tra i maggiori esempi di poesia 'bardica' armena (la poesia degli *ašut*), insieme al celebratissimo Sayat'-Nova, più giovane di un paio di generazioni. Un momento importante della conoscenza di Yovnat'an come poeta è rappresentato dall'edizione parigina dei suoi canti (nel genere del *tał*) nel 1910, per opera di un fine intellettuale armeno-costantinopolitano, Aršak Č'obanean (Č'obanean, 1872-1954).³ Quest'ultimo, dopo l'esperimento, a Costantinopoli, della rivista *Calik* (*Jałik*, 1895), fu fondatore, ormai a Parigi, del periodico *Anahit* (1898-1911; 1929-1949), di carattere generalista, dove trovavano largo spazio anche cose d'arte. In questa sede preme appunto sottolineare che nella pubblicazione di Č'obanean (*Nalaš Yovnat'an ašutə ew Yovnat'an Yovnat'anean nkarič'ə*) ai testi poetici erano intercalate le opere figurative del nipote Yovnat'an Yovnat'anean, insieme alle poche conosciute dello stesso Yovnat'an Nalaš. Fin dalla forma del libro, Č'obanean offriva dunque una lettura dell'attività artistica della dinastia, e del vincolo di creatività mantenuto lungo le generazioni, pur in forme differenti. Anche se le opere d'arte mantenevano entro la pubblicazione un ruolo, per così dire, 'decorativo', esse erano poste tuttavia, inevitabilmente, in dialogo e in confronto con il testo, assai distante per temi e motivi.

Un epicedio scritto dal figlio di Nalaš Yovnat'an, Jakob, ed edito anch'esso da Č'obanean in appendice alla sua raccolta, descrive «con lacrime, con lamento di tristezza, | con voce piena di singhiozzi, con l'amarezza nel cuore» le virtù morali e le doti artistiche del «saggio maestro colmo di grazia | [...] fiore, oro, pilastro tra gli Armeni»; e sappiamo che questa straordinaria versatilità («variopinto fiore sbocciato») valse a Yovnat'an, ormai volto il secolo, il ruolo di poeta di corte a Tiflis (Tbilisi), presso il re Vaxtang VI di Kartli (Mkrtč'yan, Łazaryan 1982, 173).⁴ Appartenente alla dinastia bagratide, poeta ed esegeta egli stesso, re Vaxtang si faceva promotore in quegli anni di un profondo e vasto rinnovamento della cultura georgiana, che ebbe tra i suoi momenti emblematici la fondazione della prima tipogra-

³ Su Aršak Č'obanean, il movimento armenofilo e la cultura armena in Francia, si legga Khayadjian 1986. Inoltre, Hacikyan 2002, 680-3.

⁴ Sull'attività poetica di Nalaš Yovnat'an e il suo ruolo entro il contesto della lirica armena vd. introduttivamente Hairapetian 1995, 489-97 e *passim* (bibliogr., 627); Bardakjian 2000, 82-3, 571-2, con menzione delle traduzioni di N.Y. in russo e francese; in quest'ultima lingua volge un canto di Yovnat'an (Godel 2006, 99-100), da confrontarsi con la versione di Armand Monjo in Melik 1973, 148-9. Vd. poi in Hacikyan 2002, 1053-6, alcune traduzioni tratte da precedenti antologie in lingua inglese, oltre all'introduzione a N.Y. (867-8).

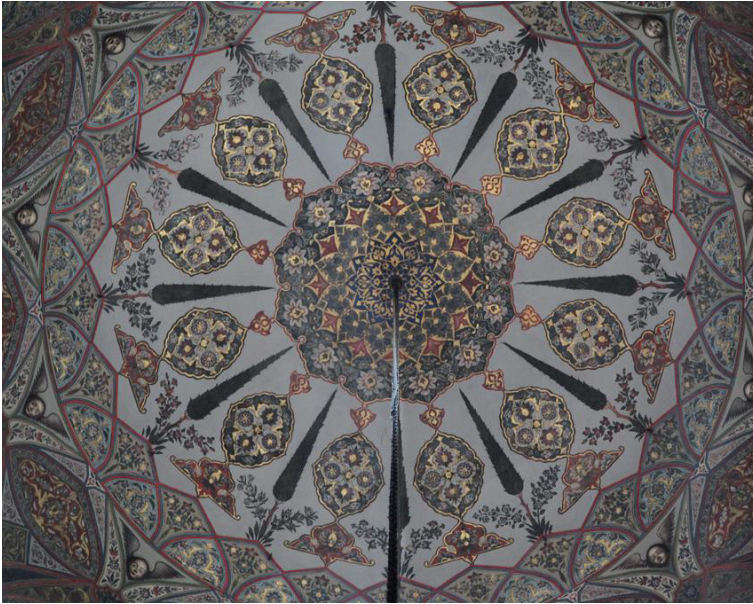


Figura 1 Nalaš Yovnat'an e Yovnat'an Yovnat'anean, decorazione della cupola maggiore della Cattedrale di Ējmiacin. Secondo decennio del XVIII secolo (restaurata nel 1786). Tempera su intonaco. Ējmiacin (Vataršapat), Surb Ējmiacin Mayr Tačar (Chiesa Madre della Santa Ējmiacin)

fia del Caucaso (1709). L'appassionata opera di ricerca ed esposizione della storia nazionale era accompagnata dalla riorganizzazione e dall'aggiornamento delle leggi in vigore nel regno (Salia 1983, 321-6; Rayfield 1994, 116-23 e *passim*). Risulta pertanto ancor più considerevole l'apprezzamento di cui Nalaš Yovnat'an godette presso la corte georgiana (quale sottolineato, per esempio, da Khosdegian 2002, 330). A Tiflis Yovnat'an morì nel 1722, quando la speranza della liberazione delle genti del Caucaso ad opera di Pietro il Grande, alla cui impresa militare Vaxtang aveva partecipato con un contingente armeno-georgiano, non era ancora spenta. L'anno seguente, invece, Vaxtang stesso sarebbe stato addirittura espulso dal proprio paese in séguito all'invasione ottomana (Ferrari 1996, 188-98 = [2003] 2008, 71-8; Ferrari 2011, 115-22, con bibliografia precedente).

L'intervento più sontuoso di Nalaš Yovnat'an rimane però la decorazione, negli anni '10 del Settecento, della cupola maggiore della Cattedrale di Surb Ējmiacin [fig. 1], restaurata poi dal nipote Yovnat'an Yovnat'anean (1730-1801) nel 1786 (vedi almeno Thierry, Donabédian 1987, 516-7; Cuneo 1988b; Adalian 2010, 300). Un rosone centrale con motivi vegetali e floreali è collegato a un giardino, frutto di un'alta sti-

lizzazione, tramite un giro di elementi geometrici tipici dell'arte islamica. Dal giardino si levano cipressi, mentre al di sotto, tra questa rappresentazione del Paradiso e l'imposta della cupola, sono collocate figure angeliche, in forma di volti alati, secondo il tradizionale tipo del serafino. La forte impressione di solennità è frutto perciò di uno stretto connubio tra la dimensione simbolica del giardino e il ricco impianto decorativo, e testimonia la capacità di esprimere la sensibilità cristiana anche servendosi di elementi tratti dalla cultura figurativa arabo-persiana. Sembra utile allora, a questo proposito, notare che la pittura murale all'interno delle chiese armene conosceva allora un interessante sviluppo nelle province meridionali, prossime alla Persia, dove l'impiego di schemi decorativi provenienti da quel mondo è patente. Simmetrie e decorazioni radianti quali si riscontrano nelle cupole del Naxijewan (come nella già citata Agulis e ad Aprakunis, od. Əbrəqunus, Rep. Aut. di Naxçıvan, Azerbaigian), così come altri motivi geometrici visibili nella chiesa della Santa Madre di Dio (Surb Tiramayr/Tiramōr) a Van nel Vaspurakan (Lala Comneno 1988d), ne sono testimonianza, e mostrano alcuni dei caratteri della cultura decorativa armeno-persiana in epoca tardosafavide, quasi un linguaggio comune passibile di rielaborazione a partire da una grammatica condivisa.

Corre l'obbligo di sottolineare, anche a questo proposito, come un momento fondamentale degli studi sull'arte armena dei secoli XVII e XVIII sia rappresentato dalle ricerche di Manya Łazaryan (1924-1998), per alcuni versi pionieristiche e in ogni caso ambiziose nel presentare un affresco complessivo di quella temperie, anche se a tutt'oggi, inevitabilmente, bisognose di aggiornamenti e precisazioni. Mi riferisco qui, in particolare, alla sua sintesi della pittura dei due secoli citati, *Hay kerpavestə XVII-XVIII darerum. Getankarč'ut'yun*, pubblicata a Erevan nel 1974, oltre che ad alcuni utili contributi enciclopedici nella *Haykakan Sovetakan Hanragitaran* (quello su Našaš Yovnat'an è scritto insieme a Manik Mkrtčyan, 1913-1984).

Un brano di pittura murale oggi conservato alla Galleria Nazionale d'Armenia (Hayastani azgayin patkerasrah) a Erevan, che rappresenta Tiridate (Trdat) III con la moglie Ašxen e la sorella Xosroviduxt [fig. 2] e altri due frammenti con teste di santi guerrieri, uno dei quali in atteggiamento orante, mostrano chiaramente l'alta perizia stilistica raggiunta da Našaš Yovnat'an anche nella rappresentazione della storia sacra armena (Thierry, Donabédian 1987, 313-14, 436, fig. 496).⁵ La scarsità dei reperti, però, rende difficile immaginare la composizione delle scene, pur consentendo di intravedere ancora una certa influenza della produzione miniatorica; il gruppo dei

⁵ Sulla conversione di Tiridate si vedano introduttivamente (oltre al classico Ormanian 2011, 30-2) Grousset 1947, 121-30; Kurkjian 1964, 115-7; Dédéyan 2002b, 115-7; Hovannisian 2004, 81-4; Mardirossian 2001-02.



Figura 2 Nalaš Yovnat' an, *Il re Tiridate III con la moglie Ašxen e la sorella Xosroviduxt*. Secondo decennio del XVIII secolo. Tempera su intonaco (frammento staccato). Erevan. Hayastani azgayin patkerasrah. Galleria Nazionale d'Armenia



Figura 3 Nalaš Yovnat' an e figli, *La Santa Madre di Dio col Bambino e gli Apostoli* (part. della Madonna e degli Apostoli Pietro e Paolo). Secondo decennio del XVIII secolo. Olio su marmo. Ēdjmiatzin (Valaršapat), Surb Ēdjmiatzni Mayr Tačar (Chiesa Madre della Santa Ēdjmiatzin), fronte del bema dell'altare principale

tre personaggi, tuttavia, rivela una monumentalità certo adeguata alla sua destinazione celebrativa e solenne.

Pittura 'di figura', non solo dunque decorativa - di un livello qualitativo comunque piuttosto disomogeneo - si riscontra ogni tanto nell'ornamento delle chiese del XVII secolo. Nello *žamatun* di San Giorgio (Surb Geworg) al monastero di Varag (Varagavank/Yedi kilise 'le Sette chiese') nel Vaspurakan (1648), appaiono immagini di religiosi e santi contrassegnate da una certa vicinanza a modelli 'occidentali' (Thierry, Donabédian 1987, s.p. [333] figg. 161, 436, 495, 497, 498; Lala Comneno 1988c). Ad Aznaberd invece (od. Çalxançala, Rep. Aut. di Naxçivan, Azerbaigian) una pittura di genere narrativo mostra scene dell'Antico e del Nuovo Testamento e figure di santi militari (Thierry, Donabédian 1987, 313, s.p. [334] fig. 162; Lala Comneno 1988a), mentre a Mułni santi e donatori occupano un vasto sfondo floreale (Thierry, Donabédian 1987, 588; Cuneo 1988d). Sembra essere ancora la miniatura a esercitare il suo influsso nella composizione delle scene vetero e neotestamentarie, come nelle espressioni dei volti e in altri caratteri stilistici. Il vescovo e il guer-

riero raffigurati ad Alap'ars, le rappresentazioni della Vergine, di santi e angeli su supporto ligneo a Bĭni (Thierry, Donabédian 1987, 313, 504-5; Cuneo 1988c) e a Sewan (Thierry, Donabédian 1987, 573-4; Cuneo 1988e, 360-1), le storie di San Gregorio (Surb Grigor) ancora nella citata chiesa della Santa Madre di Dio a Van, inducono analoghe considerazioni.

Nalaš Yovnat'an e figli (come il nipote Yovnat'an) elaborano anch'essi, in alcuni casi, modelli occidentali, ricevuti probabilmente tramite riproduzioni e stampe la cui delimitazione è oggetto di studio. I pittori armeni ne forniscono comunque un'interpretazione un poco paragonabile, concettualmente, a quella che i pittori veneto-cretesi avevano esibito in altro ambiente. Il bema dell'altare principale della Cattedrale di Ĕjmiacin è occupato, nella sua parte frontale, da una *Madonna col Bambino tra gli Apostoli* [fig. 3], *Santo Stefano* e *San Filippo Diacono* (ai due estremi della teoria di apostoli). Realizzata da Yovnat'an Nalaš (cui è ascritta la *Madonna col Bambino*: figg. in Ć'opanean 1910, s.p. [post 50]; Łazaryan 1974, s.p. [post 30]) insieme ai figli Yakob e Yarutiwn, l'opera può ergersi a simbolo stesso di quest'epoca della cultura armena, perché le figure, che echeggiano modi 'rinascimentali', sono incluse in un'architettura decorativa armeno-persiana, con un effetto che suscita nel riguardante d'oggi un senso di elegante commistione. Nell'impostazione a polittico, al 'nobile cipresso' della lirica persiana (*sarv-e azād*)⁶ e armena, già impiegato nella cupola di Ĕjmiacin, è assegnato il compito di dividere gli spazi dedicati alla Vergine e ai singoli Apostoli.

Questo aspetto di contaminazione può rivestire un certo interesse anche sul piano della ricezione dell'arte armena. In altro contesto, infatti, quello dell'architettura, a catturare l'attenzione dell'Occidente è stata la bellezza geometrica, che ha per sua natura un carattere universalmente condivisibile. È nota la metafora del cristallo utilizzata da Cesare Brandi per descrivere la volumetria delle chiese armenie medievali; un'immagine legata alle formulazioni che essa aveva avuto nella filosofia dell'arte del primo Novecento, dal 'cristallino' di Alois Riegl, nel quale ancora viveva una realtà inorganica, all'astrazione del cristallo quale polo della *Stilpsychologie* di Wilhelm Worringer (Ruffilli 2018). Sono tutti elementi di pura geometria - lo «stupendo aggregato di parallelepipedi e di cilindri che offre l'architettura armena», la «grandiosa, limpida scansione dei volumi» a colpire il critico italiano (Brandi 1968). L'accostamento di culture formali che si riscontra invece nel polittico di marmo dipinto del bema di Ĕjmiacin, così come nelle opere del nipote di Nalaš Yovnat'an, Yovnat'an Yovnat'anean, appare così strettamente lega-

⁶ Esempi dell'uso della metafora nella lirica persiana sono nel dizionario di Moĥammad Pādšāh 1984-85, 2418-19.

to al processo di maturazione figurativa attivo nel Caucaso nei secoli XVII e XVIII (e alle vicende storiche retrostanti) da rendere più complessa l'accoglienza critica di quest'arte, con ovvie conseguenze sulla storia degli studi.

Scambi commerciali e altro genere di canali potevano certamente diffondere alcuni modelli, perlopiù nella forma di incisioni, come già accennato; in ambito armeno, del resto, è noto addirittura il caso di un taccuino ad uso di bottega (ms. 1434), custodito dai Padri Mechitaristi del Monastero di San Lazzaro a Venezia, datato all'inizio del XVI secolo (Der Nersessian 1968; Testi Cristiani 1984; Lollini 2005, 9-10, 13-14). Se i modelli, in ogni caso, potevano godere di vasta circolazione tra Occidente e Oriente, anche gli stessi artisti si spostavano o trasferivano, come mostra anche il caso di Našaš Yovnat'an e di alcuni suoi discendenti. La nascita della pittura armena moderna è perciò legata anche alla mobilità di questi artisti, che partivano da aree talvolta politicamente minori per raggiungere centri nodali del Caucaso meridionale, rendendosi intanto protagonisti di un nuovo linguaggio artistico.

Yakob e Yarutiwn Yovnat'anean, i menzionati figli di Yovnat'an, avevano già collaborato col padre nella decorazione delle chiese di Aprakunis, Astapat (Astabad, Rep. Aut. di Naxçivan, Azerbaigian) e Aznaberd (Łazaryan 1974, 166-75; Thierry, Donabédian 1987, 314). A Yakob risulta attribuita una *Pietà* (1729), in cui la resa anatomica del corpo del Cristo mostra una certa ambizione tecnica (Łazaryan 1974, fig. 23; 1980a, fig. 1). Tralasciando qui l'attività miniatoria della famiglia, che meriterebbe un'analisi propria e specifica, è opportuno menzionare almeno i mss. 1522, 2162 e 8645 del Matenadaran di Erevan - la 'Biblioteca' custode dei manoscritti antichi - quali testimoni della produzione della dinastia in questo settore delle arti figurative.

La terza generazione della *əntanik* è incarnata dal figlio di Yakob, Yovnat'an Yovnat'anian (Łazaryan 1974, 176-211; 1980b), nato a Ėjmiacin e poi attivo anch'egli a Tiflis, alla corte di Eraclio (Erekle) II (sulla cui epoca ancora Salia 1983, 326-32), dove si produsse nella decorazione della 'Ricostruita' (Norašen) chiesa della Santa Madre di Dio (Surb Astvacacin), della cosiddetta 'jigrashen' atterrata da Lavrentij Berija (1937-38), e della chiesa della Santa Madre di Dio del Monastero maschile (Arancvank'/Pašavank'). Fu tra i committenti di Yovnat'an Yovnat'anean anche lo stesso Łukas Karnec'i (c. 1722-1799), *kat'otikos* nel 1780, che dispose il restauro e un ulteriore rinnovamento della Cattedrale di Ėjmiacin (Bardakjian 2000, 403).⁷ Yovnat'an Yovnat'anian pone questioni di grande interesse, da molteplici punti di vista: prolifico artista, grande protagonista del-

⁷ Łukas di Karni fu anche tra le autorità armene contattate dai generali russi al tempo di Caterina II, che cercava il loro appoggio in funzione della spedizione nella Transcauca-



Figura 4 Yovnat' an Yovnat' anean, *La Dormizione della Vergine*. Seconda metà del XVIII secolo. Olio su tela. 210 × 104 cm. Erevan. Hayastani azgayin patkerasrah (Galleria Nazionale d'Armenia). <http://www.gallery.am/hy/database/item/908/>

la nascente pittura da cavalletto, egli raccolse numerose suggestioni estetiche; pur continuando la maniera dei primi Yovnat'anean - si osservi come esempio il San Pietro della sua *Ultima Cena* (Č'opanean 1910, s.p. [post 38]; Łazaryan 1974, fig. 27), fedele riflesso dell'apostolo dipinto su marmo nel bema di Ėjmiacin - Yovnat'an andava nel frattempo escogitando composizioni sempre più dense e strutturate nelle scene di gruppo. In esse lo studio dei 'moti' dei personaggi echeggia anche soluzioni occidentali, declinandole in forme proprie e coinvolgenti come, per fare solo pochi casi, nella *Dormitio Virginis* [fig. 4], in cui il letto di Maria è introdotto da una 'teatrale' azione liturgica in primo piano (Č'opanean 1910, s.p. [post 60]; Łazaryan 1974, fig. 24). È questo appunto un aspetto tutto da approfondire nell'opera di Yovnat'an: la disposizione dei piani e lo studio delle partizioni interne alla scena sacra, quali osservabili anche nella sua *Adorazione dei Magi* [fig. 5], suddivisa in tre fasce improntate a una concezione geometrica; due semicerchi, formati dagli angeli e dai pastori, costituiscono il culmine e la base della scena sacra.

Anche il figlio di Yovnat'an, Mkrtum (1779-1845) fu attivo a Tiflis, dove lavorò alla decorazione della Cattedrale di Sioni e, come il padre, a quella della 'Norašen' (Łazaryan 1974, 212-19). Figure storiche e religiose d'Armenia sono le maggiori protagoniste della sua attività artistica, tanto da essere considerato emblematico del suo approccio celebrativo lo *Haik Nahapet* (il patriarca Haik, eroe eponimo degli Armeni) della Galleria Nazionale d'Armenia (Łazaryan 1974, fig. 36), che indica con gesto definitivo il sepolcro di Bel in secondo piano [fig. 6]. A Mkrtum Yovnat'anean dobbiamo tra l'altro un episodio interessante della ricezione universale di Raffaello Sanzio: la *Madonna col Bambino* della Galleria Nazionale [fig. 7], dalla delicata atmosfera emotiva, è copia in controparte della *Madonna della Torre* (o *Madonna Mackintosh*, c. 1509), conservata alla National Gallery di Londra e concordemente attribuita al periodo romano di Raffaello (De Vecchi 1999, 104-5, fig. 86). Dell'opera sono note numerose interpretazioni: da quella di Domenico Alfani alla Galleria Nazionale dell'Umbria, forse tratta dai cartoni preparatori del maestro, alla copia seicentesca del Sassoferato, fino a quella di Ingres, grande interprete dell'ammirazione ottocentesca per Raffaello, la cui larga fortuna raggiungeva notoriamente la Russia e, come l'esemplare armeno dimostra, anche il Caucaso.

La vicenda storica degli Yovnat'anean trova la sua conclusione nella generazione dei figli di Mkrtum, Jakob (1806-1881) e Ałat'on (1816-1893), in un mondo artistico profondamente mutato, nel quale i giovani artisti ambivano all'Accademia di San Pietroburgo. Dei

casia progettata per il 1783. Le lettere di Łukas al generale Potemkin testimoniano la disponibilità del Patriarcato. Si vedano Khosdegian 2002, 342; Ferrari 2012, 55, 78-9.



Figura 5 Yovnat' an Yovnat'anean, *Adorazione dei Magi*. Seconda metà del XVIII secolo. Olio su tela. 207 × 108 cm. Erevan. Hayastani azgayin patkerasrah. Galleria Nazionale d'Armenia. <http://www.gallery.am/ru/database/item/951/>



Figura 6 Mkrtym Yovnat'anean, *Il patriarca Hayk*. 1836. Olio su tela, 79 × 60 cm. Erevan. Hayastani azgayin patkerasrah. Galleria Nazionale d'Armenia. <http://www.gallery.am/hy/database-egov/item/937/>



Figura 7 Mkrtyun Yovnat'anean, *Madonna col Bambino* (copia da Raffaello). 1836. Olio su tela, 79 × 58 cm. Erevan. Hayastani azgayin patkerasrah. Galleria Nazionale d'Armenia. <http://www.gallery.am/hy/database/item/5321/>

due, solo Ałat'on vi studiò effettivamente, tra il 1836 e il 1843, sotto la guida di Karl Brjullov (1799-1852), illustre campione della pittura storica che pochi anni prima (1833) aveva licenziato il suo capolavoro, *Gli ultimi giorni di Pompei* (Museo Russo di San Pietroburgo). Ałat'on Yovnat'anean rimase in Russia fino alla morte, dove si applicò soprattutto al ritratto - esemplari il sottile *Ritratto di P. Atzamanov* [fig. 8] e quello di *Alessandro II* della Galleria Nazionale d'Armenia - e all'in-

cisione (Łazaryan 1974, 241-50).⁸ Il fratello maggiore Yakob era destinato a una fama vastissima, dapprima a Tiflis e da ultimo in Persia, dove godé del favore dello *shāh* cagiario Nāšer ad-Dīn.⁹ I suoi inconfondibili ritratti prescindono completamente dall'impostazione accademica allora impartita a San Pietroburgo, così come dalla contrapposizione dialettica tra neoclassicismo e romanticismo, per raggiungere una purificazione formale che, nel percorso di Yakob, è frutto di un sorvegliato riaccostamento alla sensibilità artistica persiana.¹⁰ Le esigenze di una nobiltà e di una borghesia che cercava nel pittore armeno non solo l'affermazione del proprio prestigio, ma anche un'iconica rappresentazione delle proprie qualità morali, furono soddisfatte da una serie di opere rimaste memorabili e oggi assai apprezzate anche in Occidente: le figure maschili, come *Nikołos Surgunean*¹¹ o *Il giovane Akimean*¹² (entrambi degli anni '30), nei loro abiti neri o bruni, riflettono già un'attitudine riflessiva che si fa più intensa nei ritratti, custoditi alla Galleria Nazionale d'Armenia, del pugnace *kat'otikos* armeno di Tiflis *Nersēs V Aštarakec'i* (fine anni '40, [fig. 9]; Khačatryan-Paladjan 2017, 165-7)¹³ e di *Martiros Orbelian* (Khačatryan-Paladjan 2017, 162-4),¹⁴ severi e meditativi. Sono i ritratti femminili, però - *Natalia Thēumean* (fine anni '30, [fig. 10];

8 Per un quadro d'insieme della pittura russa all'epoca degli ultimi Yovnat'anean si vedano Talbot Rice 1965, 213-38; Bird 1991, 117-67; Sarabianov 1990, 26-181; Allenov, Dmitrieva, Medve'kova 1993, 309-81; e i due saggi di Sarabianov 2001a e 2001b, dedicati rispettivamente alla prima e alla seconda metà dell'Ottocento. Sul ruolo della ritrattistica nella cultura russa da Ivan il Terribile a Nicola I, Rudneva 1991.

9 Anche il ritratto dello *shāh* custodito nella Galleria del Belvedere a Vienna è stato attribuito a Y.Y.: vd Irsigler 2008, in part. 28-30; Khačatryan-Paladjan 2017, 188-91.

10 La bibliografia su Yakob è un po' più ampia di quella reperibile sugli altri Yovnat'anean. Vi è, intanto, ancora Łazaryan 1974, 219-40, e il profilo della stessa studiosa (1980c) nella citata *HSH*, con bibliografia precedente. È oggi disponibile in russo (con sunto finale in francese e in armeno) un ricco studio di Nelly Paladian (Khačatryan-Paladjan 2017), dove l'opera del pittore è analizzata a fondo nella sua dimensione storico-sociale come in quella formale; il saggio rappresenta lo stato attuale degli studi sul pittore. Si veda inoltre il volume di Ruben Drampjan (2006), con ricco apparato iconografico. Una rapida introduzione è Khachatryan s.d.; profili di Y.Y. sono tracciati in Drampjan 1982, 16-25; Stepanyan 1985, 58-60, 68-72; cf. anche Khachatryan 2011, 337. Ferrari (2012, 204, con bibliografia precedente) colloca la famiglia Yovnat'anean entro lo sviluppo dell'arte armena moderna, non mancando di menzionare un altro grande pittore armeno dell'Ottocento, di formazione pietroburghese, Step'anos Nersisyan (1815-1884).

11 Khachatryan s.d., fig. XI.

12 Khachatryan s.d., fig. XX.

13 Khachatryan s.d., fig. XIII; Drampjan [1969] 2006, tavv. 43-44. Su Nersēs V di Aštarak (n. Toros Yarut'iwni Šahazizean, 1770-1857), vd Ter Minassian 2002, 349, 351; Ferrari 2012, 79-88 e *passim*.

14 Łazaryan 1974, fig. 65; Khachatryan s.d., fig. VI; Drampjan [1969] 2006, tav. 47.



Figura 8 Atat'on Yovnat'anean, *Ritratto di P. Alzamanov*. Olio su tela, 71,5 × 54 cm. Hayastani azgayin patkerasrah. Galleria Nazionale d'Armenia. <http://www.gallery.am/hy/database/item/56/>

Figura 9 (destra) Yakob Yovnat'anean, *Ritratto di Nersēs V Aštarakec'i*. Fine anni '40 del XIX secolo. Olio su tela, 39,5 × 31 cm. Erevan. Hayastani azgayin patkerasrah. Galleria Nazionale d'Armenia. <http://www.gallery.am/hy/database/item/93/>





Figura 10 Yakob Yovnat'anean, *Ritratto di Natalia Thèumean*. Fine anni '30 del XIX secolo. Olio su tela, 36 × 28,5 cm. Erevan. Hayastani azgayin patkerasrah. Galleria Nazionale d'Armenia. <http://www.gallery.am/hy/database/item/116/>



Figura 11 Yakob Yovnat'anean, *Ritratto di Ekaterina Davidovna Rotinova-Gurgënbëkean*. Fine anni '30-primi anni '40 del XIX secolo. Olio su tela, 46,5 × 38,5 cm. Hayastani azgayin patkerasrah. Galleria Nazionale d'Armenia. <http://www.gallery.am/hy/database/item/97/>



Figura 12 Yakob Yovnat'anean, *Ritratto di Šušanik Nadirean*. Anni '50 del XIX secolo. Olio su tela, 80 × 64 cm. Hayastani azgayin patkerasrah. Galleria Nazionale d'Armenia. <http://www.gallery.am/hy/database/item/82/>

Khačatrjan-Paladjan 2017, 146-51)¹⁵ alla Galleria Nazionale d'Armenia, la *Principessa Melikova* (Melikišvili) al Museo di Belle Arti “Šalva Amiranišvili” di Tbilisi (anni '40; Khačatrjan-Paladjan 2017, 178-9);¹⁶ *Ekaterina Davidovna Rotinova-Gurgēnbēkean* (fine anni '30-primi anni '40, [fig. 11]; Khačatrjan-Paladjan 2017, 152-7),¹⁷ *Šušanik Nadirean* (anni '50, [fig. 12]; Khačatrjan-Paladjan 2017, 180-4),¹⁸ – ad aver attratto l'attenzione del pubblico più vasto, e aver reso Yakob un artista quasi simbolico della capacità di lasciar trasparire la coloritura interiore del personaggio, non sacrificando mai la precisione del disegno, che non è privo di una certa, delicata, astrazione. Sergej Paradjanov dedicò a Yakob Yovnat'anean un cortometraggio dove una prolungata sequenza insisteva sulle mani dei personaggi di Yakob – mani portate alla cintura, mani che reggono libri o rosari – per poi passare a

15 Riprodotto in Khachatryan s.d., fig. I, che lo data, però, circa il 1880. Si accoglie qui la datazione di Khačatrjan-Paladjan 2017, 150. Khachatryan 2011, 336; Drampjan 1982, 24.

16 Łazaryan 1974, fig. 67; Khachatryan s.d., fig. xvii; Stepanyan 1985, 58; Drampjan 2006, tav. 35.

17 Khachatryan s.d., quarta di copertina; Drampjan 2006, tavv. 21-22.

18 Łazaryan 1974, fig. 71; Khachatryan s.d., fig. VIII; Drampjan 1982, tavv. 39-40.

leggere gli sguardi delle sue figure femminili e maschili, con intesi primi piani sui loro occhi. Altri elementi dei quadri di Jakob, come le finestre, assumono, nella pellicola di Paradjanov, un valore di memoria, accostati come sono alle inquadrature della vecchia Tiflis, dove scale di pianoforte si odono ancora negli interni delle abitazioni agiate, quelle degli uomini e delle donne di Jakob.

Bibliografia

- Adalian, R.P. (2010). s.v. «Edjmiadsin». *Historical Dictionary of Armenia*. Lanham (USA): Scarecrow Press, 297-302. *Historical Dictionaries of Europe* 77.
- Allenov, M.; Dmitrieva, N.; Medve'kova, O. (1993). *L'arte russa*. Tr. it. di N. Lattuada Parma. Milano: Garzanti. *L'arte e le grandi civiltà*. Trad. di: *L'art russe*. Paris: Citadelles, 1991.
- Bardakjian, K.B. (ed.) (2000). *A Reference Guide to Modern Armenian Literature 1500-1920. With an Introductory History*. Introd. by K.B.B. Detroit: Wayne State University Press.
- Bird, A. (1991). *Storia della pittura russa*. Tr. it. di D. Panzeri. Torino: Allemandi. Archivi di storia dell'arte. Trad. di: *A History of Russian Painting*. Oxford: Phaidon Press, 1987.
- Brandi, C. (1968). «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.
- Č'opanean (Č'obanean), A. (1910). *Nataš Yovnat'an ašutə ew Yovnat'an Yovnat'anean nkarič'ə* (Il 'bardo' Nataš Yovnat'an e il pittore Yovnat'an Yovnat'anean). Pariz: Nersēsean Tparan. Hratarakut'iwn Tigran Xan K'elekiani.
- Cuneo, P. (1988a). *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*. Vol. 1. *Testi introduttivi e schede degli edifici*. Roma: De Luca.
- Cuneo, P. (1988b). Sch. 1 «Ejmiacin. S. Ejmiacin». Cuneo 1988, 88-93.
- Cuneo, P. (1988c). Sch. 46 «Bjni». Cuneo 1988, 158-9.
- Cuneo, P. (1988d). Sch. 68 «Muṅnuvank'. S. Geworg». Cuneo 1988, 186-7.
- Cuneo, P. (1988e). Sch. 175 «Sevan». Cuneo 1988, 360-2.
- De Vecchi, P. (a cura di) ([1966] 1999). *L'opera completa di Raffaello*. Presentazione di M. Prisco. Milano: Rizzoli. *Classici dell'Arte* 6.
- Dédéyan, G. (a cura di) [1982] (2002a). *Storia degli armeni*. Ed. it. a cura di A. Arslan, B.L. Zekiyian. Milano: Guerini & Ass. Carte armene. Trad. di: *Histoire des arméniens*. Toulouse: Éd Privat.
- Dédéyan, G. (a cura di) [1982] (2002b). «Affermazione dell'Armenia cristiana (301-590)». Dédéyan, G. (a cura di), *Storia degli armeni*. Ed. it. a cura di A. Arslan, B.L. Zekiyian. Milano: Guerini & Ass. Carte armene, 115-48.
- Der Nersessian, S. (1968). «Copies de peintures byzantines dans un carnet arménien de «modèles». *Cahiers archéologiques*, 18, 111-20.
- Drampjan, R.G. (1982). *Gosudarstvennaja kartinnaja galereja Armenii* (La Galleria d'arte nazionale d'Armenia). Moskva: Iskusstvo. Goroda i muzei mira (Città e musei del mondo).
- Drampjan, R.G. [1969] (2006). *Akop Ovnatanjan /Hakob Hovnathanian*. Erevan: Gasprint.

- Ferrari, A. (1996). «Gli armeni e la spedizione persiana di Pietro il Grande (1720-1723)». *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 35, 3 (serie orientale 27), 181-98.
- Ferrari, A. [2003] (2008). *L'arat e la gru. Studi sulla storia e la cultura degli armeni*. Milano: Mimesis. Simory. Collana di Studi Orientali.
- Ferrari, A. (2011). *In cerca di un regno. Profezia, nobiltà e monarchia in Armenia tra Settecento e Ottocento*. Milano; Udine: Mimesis. Simory. Collana di Studi Orientali 24.
- Ferrari, A. [2000] (2012). *Alla frontiera dell'impero. Gli armeni in Russia (1801-1917)*. Milano: Mimesis. Simory. Collana di Studi Orientali.
- Godel, V. (éd.) (2006). *La poésie arménienne du Ve siècle à nos jours. Anthologie*. Paris: La Différence.
- Grousset, R. (1947). *Histoire de l'Arménie des origines à 1071*. Paris: Payot.
- Guirguis, M. (2008). *An Armenian Artist in Ottoman Egypt. Yuhanna al-Armani and His Coptic Icons*. En. transl. by A. Elbendary; intr. by N. Hanna. Cairo; New York: The American University in Cairo Press.
- Hacikyan, A.J. (2002). *The Heritage of Armenian Literature. Vol. 2, Midjnadar. From the Sixth to the Eighteenth Century*. Edited by A.J Hacikyan (coord. editor), G. Basmajian, E.S. Franchuk, N. Ouzounian. Detroit: Wayne State University Press.
- Hairapetian, S. (1995). *A History of Armenian Literature. From Ancient Times to the Nineteenth Century*. Delmar-New York: Caravan Books. Anatolian and Caucasian Studies. Transl. of: *Hay hin mijnadarian grakanut'ean patmut' iwn*, 1986.
- Haykakan Sovetakan Hanragitaran* (Enciclopedia Sovietica Armena). Erevan: Haykakan S.S.H. Gitut'yunneri Akademia, 12 voll., 1974-86.
- Hovannisian, R.G. [1997] (2004). *The Armenian People from Ancient to Modern Times. Vol. 1, The Dynastic Periods: From Antiquity to the Fourteenth Century*. London: Palgrave Macmillan.
- Ieni, G.; Uluhogian, G. (a cura di) (1984). *Atti del terzo Simposio internazionale di arte armena* (Milano ecc., 25 settembre-1 ottobre 1981). [Venezia]: Tipolitografia armena.
- Irsigler, E. (2008). *Nasir al-Din und sein Portrait in der österreichischen Galerie Belvedere* [Diplomarbeit]. Betreuerin: prof. E. Koch. Wien: Universität Wien.
- Khačatryan-Paladjan, N. (2017). *Akop Ovnatanjan i stanovlenie armjanskogo iskusstva Novogo vremeni. Problematika rannich stadij živopisnogo portreta* (Akop Ovnatanjan e il divenire dell'arte armena dell'epoca moderna. Il problema delle origini del ritratto pittorico). Erevan: Antares.
- Khachatryan, S. (2011). «L'arte armena nel XIX e XX secolo». Zekiy, B.L.; Uluhogian, G.; Karapetian, V. (a cura di), *Armenia. Impronte di una civiltà = Catalogo della mostra* (Venezia, Museo Correr-Museo Archeologico Nazionale-Biblioteca Nazionale Marciana, 16 dicembre 2011-10 aprile 2012). Ginevra-Milano: Skira, 337-9.
- Khachatryan, S. (s.d.). *Yakob Yovnat' anean/Hakob Hovnatanian*. Los Angeles (CA): Erebound. Vrcni hay varpetner/Masters of Armenian Painting.
- Khayadjian, E. (1986). *Archag Tchobanian et le mouvement arménophile en France*. Marseille: Centre Régional de Documentation Pédagogique.
- Khosdegian, G. [1982] (2002). «La Rinascita armena e il movimento di liberazione (secoli XVII-XVIII)». Dédéyan, G. (a cura di), *Storia degli armeni*. Ed. it. a cura di A. Arslan, B.L. Zekiy. Milano: Guerini & Ass. Carte armenie, 322-42.
- Kurkjian, V.M. [1958] (1964). *A History of Armenia*. New York: Armenian General Benevolent Union.

- Lala Comneno, M.A. (1988a). Sch. 256 «Aznaberd. S. Grigor, S. Hovhannes, S. T'ovma, S. Hakob, S. Hrip'simē». Cuneo 1988, 464-5.
- Lala Comneno, M.A. (1988b). Sch. 296 «Agulis. S. T'ovma». Cuneo 1988, 488-9.
- Lala Comneno, M.A. (1988c). Sch. 322 «Varagavank'». Cuneo 1988, 538-42.
- Lala Comneno, M.A. (1988d). Sch. 326 «Van. S. Tiramayr, S. Vardan, S. Potos, S. Petros». Cuneo 1988, 549-50.
- Łazaryan, M. (1974). *Hay kerparvestə XVII-XVIII darerum. Getankarč'ut'yun* (L'arte armena dei secoli XVII e XVIII. Pittura). Erevan: Haykakan S.S.H.G.A. Hradarakč'ut'yun.
- Łazaryan, M. (1980a). s.v. «Hovnat'anyan əntanik'» (Famiglia Yovnat'anean). *Haykakan Sovetakan Hanragitaran* (Enciclopedia Sovietica Armena), vol. 6. Erevan: Haykakan S.S.H. Gitut'yunneri Akademia, 574-5.
- Łazaryan, M. (1980b). s.v. «Hovnathanian Hovnathan Hakobi» (Yovnat'anean Yovnat'an [figlio di] Yacob). *Haykakan Sovetakan Hanragitaran* (Enciclopedia Sovietica Armena), vol. 6. Erevan: Haykakan S.S.H. Gitut'yunneri Akademia, 576.
- Łazaryan, M. (1980c). s.v. «Hovnathanyan Hakob Mkrtumi» (Yovnat'anean Yakob [figlio di] Mkrtum). *Haykakan Sovetakan Hanragitaran* (Enciclopedia Sovietica Armena), vol. 6. Erevan: Haykakan S.S.H. Gitut'yunneri Akademia, 575-6.
- Lollini, F. (2005). «Alessandro il Grande come Cristo in due manoscritti miniati armeni». *La rivista di Engramma (on line)*, 39, 7-14. http://originale.egramma.it/engramma_v4/rivista/saggio/39/039_lollini.html.
- Maghakyan, S.; Pickman, S. (2019). «A Regime Conceals Its Erasure of Indigenous Armenian Culture». *Hyperallergic*, 18 February. <https://hyperallergic.com/482353/a-regime-conceals-its-erasure-of-indigenous-armenian-culture/>.
- Mardirossian, A. (2001-02) «Le synode de Vařarřapat (491) et la date de la conversion au christianisme du royaume de Grande Arménie (311)». *Revue des études arméniennes*, 28, 249-60.
- Melik, R. (éd.) (1973). *La poésie arménienne. Anthologie des origines à nos jours*. Paris: Les Editeurs Français Réunis.
- Mkrtč'yan, M.; Łazaryan, M. (1982). s.v. «Nařař Hovnat'an». *Haykakan Sovetakan Hanragitaran* (Enciclopedia Sovietica Armena), vol. 8. Erevan: Haykakan S.S.H. Gitut'yunneri Akademia, 173-4.
- Ormanian, M. [1911] (2011). *The Church of Armenia and Her History, Doctrine, Administration, Inside Structure, Liturgy, Literature, Present*. Engl. Transl. by G. Marcar Gregory. Erevan: Ankyunacar Publishing. Transl. of: *Hayoc' Ekelec'in ev ir patmut'iwne, vardapetut'iwne, varč'ut'iwne, barekargut'iwne, ararolut'iwne, grakanut'iwne, u nerkey kac'ut'iwne*. Kostandnupolis: V. e H. Tēr-Nersēsean.
- Pādřāh, M. (řād) [1889-92] (1984-85). *Farhang-e Ānandrāj* (Dizionario di Ānand Rāj). Ed. M. Dabir Sāqī, 3. Tehrān: Kitābfurūshī-e Khayyām.
- Rayfield, D. (1994). *The Literature of Georgia. A History*. Oxford: Clarendon Press.
- Rudneva, L.Ju. (1991). «Il ritratto: un itinerario storico». Ciolfi degli Atti, F.; Ferretti, D. (a cura di). *Volte dell'Impero russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Fortuny, 31 agosto 1991-6 gennaio 1992). Milano: Electa, 45-52.
- Ruffilli, M. (2013). «Una famiglia di pittori armeni. Sguardo d'insieme sugli Hovnathanian (secc. XVII-XIX)». *Rassegna degli Armenisti Italiani*, 14, 18-33.

- Ruffilli, M. (2018). «Una fortunata metafora di Cesare Brandi: le 'chiese di cristallo' degli Armeni». *Venezia Arti*, 27, 131-9. <http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2018/27/008>.
- Salia, K. (1983). *History of the Georgian Nation*. Engl. transl. by K. Vivian. Paris: Nino Salia. Transl. of: *Histoire de la nation géorgienne*. Paris: Nino Salia, 1980.
- Sarabianov, D.V. (1990). *Arte russa. Classicismo, romanticismo, realismo, pittura storica, simbolismo, avanguardia*. Milano: Rizzoli. Trad. di *Russian Art. From Neoclassicism to the Avant-garde: Painting, Sculpture, Architecture*. London: Thames and Hudson, 1990.
- Sarabianov, D.V. (2001a). «La prima metà del XIX secolo: dal romanticismo al realismo». Smirnova, E. (a cura di), *La pittura in Europa. La pittura russa*, vol. 2. Tr. it. di A. Trevisan. Milano: Electa, 671-727.
- Sarabianov, D.V. (2001b). «La seconda metà del XIX secolo: la realtà sociale vista attraverso il prisma della pittura». Smirnova, E. (a cura di). *La pittura in Europa. La pittura russa*, 2. Tr. it. di A. Trevisan. Milano: Electa, 729-795.
- Stepanjan, N. (1985). *Očerk Izobrazitel'nogo iskusstva Armenii/Survey of Fine Arts in Armenia*. Engl. transl. by A. Mikoyan. Moskva: Sovetskij Khudožnik, 58-60, 68-72.
- Talbot Rice, T. [1963] (1965). *L'arte russa*. Tr. it. di V. Borea. Firenze: Sansoni. Il mondo dell'arte. Trad. di: *A Concise History of Russian Art*. London: Thames and Hudson, 1963.
- Ter Minassian, A. ([1982] 2002). «L'Armenia e il risveglio delle nazionalità (1800-1914)». Dédéyan, G. (a cura di). *Storia degli armeni*. Ed. it. a cura di A. Arslan, B.L. Zekiyian. Milano: Guerini & Ass, 343-78. Carte armene.
- Testi Cristiani, M.L. (1984). «Un taccuino armeno di modelli: problemi e prospettive di storiografia critica». Ieni, G.; Uluhogian, G. (a cura di), *Atti del terzo Simposio internazionale di arte armena* (Milano etc., 25 settembre-1 ottobre 1981). [Venezia]: Tipolitografia armena, 551-68.
- Thierry, J.-M.; Donabédian, P. (1987). *Les arts arméniens*. Principaux sites arméniens par P. Donabédian; notices complétées par J.M. Thierry et Nicole Thierry. Paris: Mazenod. L'art et les grandes civilisations.
- Verma, S.P. (1999). *Mughal Painter of Flora and Fauna Ustād Maṣṣūr*. New Delhi: Shakti Malik Abinav Publications.

Filmografia

- Paradžanov, S. (1967). *Akop Ovnatanjan*. <http://parajanovmuseum.am/hy/films-item/7-hakob-hovnatanyan>.

La mostra itinerante **Architettura armena** **(Milano 1968-Erevan 1996)** Un caso di studio attraverso le carte d'archivio

Beatrice Spampinato

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract On 27th October 1968 the architect Adriano Alpago Novello opened the photography exhibition *Armenian Architecture. 4th-18th Century*, organised in collaboration with the Department of Humanistic Studies of the Milan Polytechnic University. In light of the documentation of CSDCA's (Study and Documentation Centre of Armenian Culture) Archive, it is possible to assume the curatorial choices that made this exhibition, which passed by thirty cities of three different continents, a large international success. The paper aims to examine this particular case of study that covers an important step in the overview of the Italian historiography on Armenian art studies.

Keywords Armenia. Architecture. Adriano Alpago Novello. Milan Polytechnic University. CSDCA - Centro Studi e Documentazione Cultura Armena.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Il gruppo del Politecnico di Milano e gli antefatti della mostra. – 3 L'allestimento e le scelte espositive. – 4 I contenuti. – 4.1 Da Milano a Bari: presentazione e ricezione della mostra in Italia. – 4.2 Alcune note sulla ricezione della mostra a livello internazionale. – 5 Il gruppo di lavoro e il dibattito sulle difficoltà di comprensione e comunicazione del patrimonio armeno.



Edizioni
Ca' Foscari

Eurasiatica 16

e-ISSN 2610-9433 | ISSN 2610-8879

ISBN [ebook] 978-88-6969-469-1 | ISBN [print] 978-88-6969-495-0

Open access

Published 2020-12-21

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-469-1/012

1 Introduzione

L'Istituto di Umanistica della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano diede inizio negli anni Sessanta a un programma di ricerche sull'architettura medievale ed altomedievale caucasica, armena, georgiana, selgiuchide e iranica, esplorando zone fino ad allora di non facile accesso. In particolare, si deve all'iniziativa dell'architetto Adriano Alpagò Novello, coadiuvato dall'ingegnere Harutiun Kasangian e dall'architetto Armen Manoukian, l'avvio delle pionieristiche campagne di studio nel territorio dell'Armenia sovietica volte alla conoscenza dell'architettura medievale locale. Il gruppo si inseriva in un settore che, sebbene ancora in larga parte inesplorato, in quegli stessi anni aveva incontrato l'interesse di altri importanti studiosi italiani, anch'essi incoraggiati da condizioni politiche progressivamente favorevoli all'analisi degli alzati *in loco*. Riconosciamo però al gruppo di Milano una perizia organizzativa peculiare nella gestione delle delicate questioni burocratiche e diplomatiche, nelle scelte di metodo adottate e nei progetti editoriali ed espositivi volti alla restituzione della documentazione raccolta durante le campagne di studio. Proprio la disseminazione dei contenuti scientifici e del copioso materiale fotografico raccolto, curata in modo ragionato al fine di raggiungere con efficacia un pubblico ampio e stratificato, sarà uno degli obiettivi fondanti l'attività del gruppo: la mostra fotografica, organizzata all'indomani della prima missione, rappresentò lo strumento divulgativo dell'intera orchestrazione progettuale, consentendo al gruppo di specialisti di presentare i risultati delle proprie ricerche anche al di fuori degli ambienti accademici e a un pubblico internazionale. La mostra *Architettura armena dal IV al XVIII secolo*, inaugurata il 27 ottobre del 1968 a Brera, rientra dunque nel novero di quelle attività che testimoniano il crescente interesse per il patrimonio storico-artistico armeno da parte della storiografia italiana del secondo Novecento; tra queste iniziative, ricordiamo anche l'omonima esposizione realizzata nello stesso anno presso la sede romana di Palazzo Venezia e curata dal gruppo di ricerca condotto a Roma da Géza de Francovich (1968).¹ Data la scarsa rilevanza scientifica del

1 Il materiale da cui sono state attinte le informazioni riportate in questo articolo è conservato presso la Biblioteca del Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena, d'ora in poi CSDCA, che ha oggi sede a Venezia, presso la Loggia del Temanza. Ringrazio il direttore Minas Lourian per la disponibilità concessami alla consultazione. Dopo una revisione totale dei documenti cartacei, chi scrive ha personalmente effettuato un riordino preventivo delle carte, non precedentemente ordinate. I documenti relativi alla mostra sono stati raccolti in un unico faldone denominato 'Mostra Architettura Armena' (da ora in poi MAA). In vista di un progetto di archiviazione coerente che potrebbe variare il criterio e quindi l'ordine del materiale, mi limiterò in questa sede a indicare in nota le informazioni (laddove reperibili) delle carte citate, secondo il seguente criterio: autore, *titolo o breve indicazione del contenuto del docu-*

catalogo milanese, rispetto a quello edito a Roma, la mostra braiden-
se viene citata raramente e in funzione di quell'inevitabile paralle-
lismo con la coeva mostra romana, rendendo secondari i particolari
meriti curatoriali che la contraddistinsero.² Le scelte espositive, che
Alpago Novello adottò per l'ideazione della mostra, riflettono la vo-
lontà del gruppo di ricerca di dare voce a una storiografia dell'archi-
tettura armena che considerasse anche una conoscenza approfondita
del contesto culturale locale e che fosse allo stesso tempo armena
e internazionale, scientifica e divulgativa.³ Ricostruita l'attività del-
le singole personalità coinvolte nel progetto espositivo e le dinami-
che del loro incontro, avvenuto in funzione delle missioni succedute-
si dal 1967 per circa un ventennio, entreremo nel vivo della mostra
estrapolandone le scelte espositive. Analizzeremo dunque la mostra
sia da un punto di vista meramente espositivo, sia tematico e tente-
remo di mettere in evidenza quali sono state le scelte che, attraver-
so un tema di nicchia e lontano dalle nostre mappe culturali qual è
l'architettura armena, hanno consentito un incontro, per nulla scon-
tato, tra la sfera scientifico-accademica e un pubblico ampio nazio-
nale e internazionale. Seguirà l'analisi dei contenuti che la mostra
ha portato con sé nel proprio itinerario, notando in particolare qua-
li argomentazioni furono predilette per contestualizzare in termini
spazio-temporali la presentazione della mostra presso i numerosi en-
ti internazionali ospitanti. Ridando la parola ai singoli studiosi coin-
volti nella stagione di ricerca milanese, tenteremo infine di desumere
quale valore dovette avere questa iniziativa e cosa ciascuno di lo-
ro avrebbe voluto comunicare personalmente attraverso la mostra.
I profili delle singole personalità, in parte già citate, sono state rico-
struite attraverso le loro bibliografie e, laddove possibile, attraverso
note biografiche e autobiografiche; l'analisi critica dell'allestimento è
stata condotta sulla base delle informazioni dedotte dai fascicoli deg-
li archivi documentari e delle fototeche consultati; la ricognizione
sui contenuti espositivi è il frutto della rilettura del catalogo, della
rassegna stampa nazionale e internazionale e della documentazione
d'archivio selezionata tra le carte del CSDCA, fondato dallo stesso
Adriano Alpago Novello nel 1976. Noto infine che l'analisi della ras-
segna stampa è stata condotta limitatamente ai casi italiani, con po-
chi e selezionati confronti con la stampa internazionale occidentale.

mento, luogo, data, denominazione faldone. Sulla mostra romana, vedi Bevilacqua, Ga-
sbarri in questo volume.

2 Tra i più recenti riferimenti alla mostra: Hasratian 2005; Harutiunyan 2005; Vahra-
mian 2009, 41-4; Manoukian 2018, 235.

3 Tali intenti verranno enunciati nel testo dello statuto del CSDCA redatto nel 1975
ma mai ufficialmente registrato. Il testo è reperibile in più copie nel faldone 'Attività
C.S.D.C.A.' dell'archivio documentario del CSDCA di Venezia.

Questo studio si pone dunque l'obiettivo di colmare una lacuna costante nei più o meno approssimativi tentativi di ricostruzione storiografica della produzione critica sulla storia dell'arte armena in Italia e porta l'attenzione su un progetto espositivo che, in virtù della qui dimostrata unicità delle scelte effettuate dal curatore, ha trovato una risposta positiva sia a livello specialistico, sia divulgativo.

2 Il gruppo del Politecnico di Milano e gli antefatti della mostra

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 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 autobiografia (1996), 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 sovietico. L'allora direttore dell'Istituto di Umanistica 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, che arriverà una risposta positiva dall'Accademia delle Scienze di Erevan. Proprio nell'autunno del 1967 Adriano Alpago Novello e i colleghi Harutiun Kasangian e Armen Manoukian, raggiunsero in Armenia Armen Zarian, professore di architettura europea all'Università di Erevan e dall'anno successivo referente per i rapporti italo-armeni presso l'Accademia delle Scienze.⁴ Formatosi a Roma, Zarian nel 1963 aveva deciso di rispondere all'appello, rivolto dal governo dell'Armenia sovietica alla diaspora, per il rientro di intellettuali e specialisti in patria: parti con la sua famiglia e «la macchina stipata di libri» per non correre il rischio di farsi appiattare da un ambiente culturale sovietico sterile (Alpago Novello 1996, 29); questa presa di posizione coraggiosa di Zarian fu a ben vedere alla radice delle attività di ricerca italo-armene che proliferarono a partire dagli anni Sessanta. È indubbio il valore pionieristico dell'attività svolta dal gruppo del Politecnico di Milano in questi anni, ma ancor più interes-

⁴ Per il dettaglio dei cenni biografici della vita di Armen Zarian vedi Zarian 1996; 2009.

sante è notare come questi studiosi, nonostante non fossero gli unici a intraprendere questa missione, si rivelarono ben presto i «meglio organizzati» (Manoukian 2018, 235). Il materiale documentario e fotografico raccolto durante le missioni verrà infatti riorganizzato in tre progetti paralleli pensati e destinati a tre pubblici differenti:⁵ la serie trentennale *Ricerca sull'architettura armena*, edita proprio all'indomani delle missioni, è uno 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 corredato di un importante apparato fotografico, è destinato a un pubblico specialistico ma prevede una circolazione più ampia del precedente; la mostra fotografica e il rispettivo catalogo *Architettura armena* sono invece il 'prodotto' divulgativo delle missioni di ricerca: devono raggiungere un pubblico ampio in termini di accessibilità, comprensione e apprezzamento del materiale fotografico e dei contenuti esposti. A posteriori abbiamo dati sufficienti per poter affermare che tali aspettative riguardanti la mostra, non dichiarate ma desumibili analizzando le scelte espositive fatte, furono effettivamente realizzate: il 27 ottobre 1968, presso la Sala Napoleonica dell'Accademia di Brera di Milano, venne inaugurata la prima tappa dell'itinerario della mostra *Architettura armena dal IV al XVIII secolo*, che si concluderà nelle sale del Tamanyan Architecture Museum-Institute di Erevan nel 1996.⁶ Milano non è solamente il punto da cui parte questo itinerario, ma è anche il luogo in cui si sono create le condizioni per poter avviare le missioni in Armenia e quindi procedere alla restituzione del materiale documentario raccolto, anche attraverso il percorso espositivo. 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?» (1973). Non è un caso che un progetto di ricerca minuziosamente 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 radica-

⁵ Per il dettaglio dell'attività di ricerca del gruppo in questi anni, vedi Manoukian 2018, 234-9; Riccioni in questo volume.

⁶ La mostra fu organizzata in collaborazione con l'Unione Culturale Armena d'Italia e con la sezione delle arti dell'Accademia delle Scienze di Erevan; la stampa delle fotografie venne effettuata grazie al supporto della famiglia Pambakian. Chi scrive ha potuto verificare di persona che i pannelli originali della mostra si trovano tutt'ora nei depositi del Tamanyan Architecture Museum-Institute di Erevan. Colgo l'occasione per ringraziare la dott.ssa Evgenia Vardapetova che mi ha gentilmente accolta all'Istituto Tamanyan e mostrato il deposito dove sono collocati i pannelli della mostra; ringrazio anche la dott.ssa Manuela Da Cortà con cui ho condiviso il viaggio di ricerca a Erevan.

li cambiamenti che coinvolsero le università dell'intera penisola. Le proteste studentesche iniziate nel 1963 sotto la presidenza di De Carli andarono inasprendosi proprio nella primavera del 1968, quando 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 ricerca.⁷ 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. (6)

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 (Portoghesi 1973, 6-9). Sebbene Alpagò Novello si presenti come dichiaratamente critico - non nel merito ma - nei modi in cui avvennero i cambiamenti all'interno del sistema accademico - poiché non senza discriminazioni e intimidazioni -,⁸ il nostro specifico caso di studio calza perfettamente con una cornice di sperimentazione e innovazione quale fu effettivamente il Politecnico di Milano in quel 1968.⁹ Con l'appoggio di personalità quali Ernest Nathan Rogers, Paolo Portoghesi e Carlo Perogalli, venne avviato il progetto sperimentale di '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 Alpagò 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 esse-

7 Per una sintesi sugli avvenimenti del decennio 1963-73, vedi Vanini 2009.

8 Dall'intervento di Alpagò 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).

9 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, 37-8).

re sperimentate le lezioni sotto forma di ricerche di gruppo e si fece forte la necessità di un coinvolgimento dell'intera facoltà in macro attività collettive, quali tentativi di riordino delle numerose direzioni di ricerca che il Politecnico stava imboccando (Vanini 2009, 15). Nel comunicato ritrovato tra le carte d'archivio, Rogers addita come troppo settoriale il progetto di ricerca di Alpagò Novello¹⁰ – 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 Aroutjunjan, il direttore dell'Istituto d'Arte dell'Accademia delle Scienze di Erevan Rouben Zaryan e lo studioso di fama internazionale Anatolij Jakobson.¹¹ 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» (Vanini 2009,16): il progetto di Alpagò Novello appartenne di certo a questa seconda vita¹² e riconduciamo l'attributo 'sperimentale' non solo al carattere innovativo dell'oggetto di studio, 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, fondato il CSDCA, Alpagò Novello conduce la circuitazione della mostra a nome del Centro stesso, che eredita e prosegue le attività del gruppo di ricerca costituitosi tra le aule del Politecnico.

10 Rogers *Pro-memoria per la conduzione dell'Istituto di Umanistica*, faldone Attività CSDCA.

11 Zaryan *Lettera indirizzata al preside della Facoltà di Architettura Paolo Portoghesi*, Erevan, 25 settembre 1970, faldone Attività CSDCA; Arutjunjan, *Lettera indirizzata al preside della Facoltà di Architettura Paolo Portoghesi*, Erevan, 1 ottobre 1970, faldone Attività CSDCA; Jakobson *Lettera indirizzata al preside della Facoltà di Architettura Paolo Portoghesi*, Leningrado, 22 ottobre 1970, faldone Attività CSDCA.

12 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.



Figura 1 Allestimento mostra *Architettura armena dal IV al XVIII secolo*.
Galleria di Arte Moderna di Torino, aprile-giugno 1975.
© Fototeca della Galleria di Arte Moderna di Torino, Scatola 883

Figura 2 Allestimento mostra *Architettura armena dal IV al XVIII secolo*. S.I.
© Archivio del CSDCA di Venezia, Faldone MAA

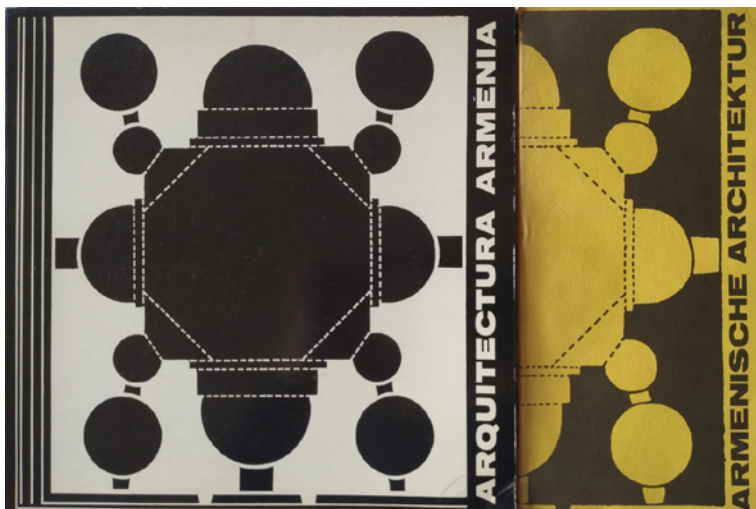


Figura 3 Cataloghi mostra *Architettura Armena*. Catalogo 21 × 21 in portoghese; catalogo 11 × 21 in tedesco

3 L'allestimento e le scelte espositive

Dalla scheda tecnica inviata di volta in volta agli enti coinvolti nell'esposizione e dal materiale fotografico reperito, desumiamo un'esattiva panoramica dell'allestimento della mostra.

L'esposizione contava 155 pannelli (100 × 200 cm) allestiti tramite il sistema tubulare Abstracta - ideato in Danimarca nel 1960 e che ancor oggi vanta un design all'avanguardia - per una lunghezza di 250 metri da disporre su una superficie di almeno 350 m² [fig. 1]: tale sistema, sulla base delle singole piante degli spazi espositivi di destinazione che Alpago Novello si premurava di ricevere prima di ogni nuovo allestimento, permetteva uno studio preventivo a tavolino della disposizione dei pannelli [fig. 2]. Una volta tracciata la disposizione dei pannelli nello spazio di destinazione, venivano inviati direttamente sul posto da uno a tre architetti per occuparsi personalmente dell'allestimento, dello smontaggio e dell'imballaggio. In base alla disponibilità delle varie sedi, veniva poi disposta una teca per l'esposizione di un campionario di materiale tufaceo, accompagnato da informazioni riguardanti le tecniche costruttive delle chiese medievali armena. L'allestimento prevedeva inoltre la riproduzione di un nastro musicale della durata di un'ora, da proporre in sottofondo durante l'esposizione con brani di musica religiosa e popolare armena tratti dagli adattamenti dal com-



Figura 4 Allestimento mostra *Architettura armena dal IV al XVIII secolo*.
Galleria di arte moderna di Torino, aprile-giugno 1975.
© Fototeca della Galleria di Arte Moderna di Torino, Scatola 883

Figura 5 Allestimento mostra *Architettura armena dal IV al XVIII secolo*.
Bari, Pinacoteca Corrado Giaquinto, ottobre-novembre 1969.
© Archivio del CSDCA di Venezia, Faldone MAA

positore ed etnomusicologo Komitas.¹³ Apparato fondamentale per la fruizione dell'esposizione era inoltre il catalogo della mostra [fig. 3]. Il catalogo era stato pensato e redatto come strumento di lettura e approfondimento sincrono alla visione del materiale fotografico esposto; in effetti il percorso espositivo, così come lo possiamo ricostruire sulla base dei documenti fotografici reperiti presso le fototeche consultate, venne pensato con uno sviluppo complementare al procedere del catalogo. Le prime fotografie esposte, non essendo strettamente correlate all'ambito architettonico, intendevano offrire una veduta generale della cornice paesaggistica entro cui l'architettura oggetto di studio è inserita; attraverso le immagini delle più antiche testimonianze di civiltà reperibili sul territorio armeno, Alpago Novello introduceva poi allo spettatore il concetto a lui più caro: il rapporto tra uomo e natura [fig. 4]. Questi primi pannelli sono da leggersi parallelamente ai primi brevi contributi descrittivi del catalogo intitolati «Sintesi storica» e «Introduzione alla descrizione morfologica del territorio». Le fotografie attestano inoltre la presenza, tra i pannelli introduttivi, di una mappa dell'Armenia sovietica con indicati i 66 monumenti oggetto di ricognizione durante le prime due missioni, replicata nel catalogo. I monumenti studiati furono raggruppati in cinque aree differenti in base alla dislocazione geografica: nord, sud, centro dell'Armenia sovietica e regioni di Ani e di Van sconfinanti in territorio turco. Per ogni sezione, all'esposizione di una prima immagine dell'ambiente paesaggistico entro cui si inseriscono gli alzati, a cui corrisponde tra le pagine del catalogo da una breve descrizione naturalistico-orografica, segue in mostra un punto di vista sempre più prossimo alle architetture, fino a coglierne i giochi di luce degli interni e i dettagli decorativi parietali [fig. 5]. Le fotografie avevano inoltre una numerazione progressiva che trovava corrispondenza nelle didascalie riportate in catalogo, unico strumento per poter risalire alle stringate informazioni fornite: il nome, la data e la dislocazione topografica in italiano e in armeno di ciascuna chiesa. 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: se il visitatore non avesse voluto adottare un approccio di tipo conoscitivo-nozionistico nei confronti dell'architettura armena, scegliendo di non usufruire del catalogo, l'esposizione non ne avrebbe risentito, virando semplicemente l'interesse verso la gradevolezza del materiale fotografico esposto e la curiosità che ine-

13 *Description du matériel de l'exposition de l'architecture médiévale arménienne, 1980.* Tale descrizione si trova in più copie e tradotta in più lingue tra i fascicoli del faldone MAA.

vitabilmente il soggetto riprodotto, allora come ora, suscita. Le scelte curatoriali consentivano dunque un approccio sfaccettato. Trattando il catalogo e le scelte espositive che ne conseguono, non possiamo non ricordare la persona di Herman Vahramian: armeno nato a Teheran, studente di architettura a Roma, nel 1963 si trasferì a Milano dove lavorò come disegnatore. Vahramian curò la parte grafica dei progetti del CSDCA,¹⁴ facendo così collimare il lavoro di grafico con un processo personale di indagine identitaria e artistica (Manoukian 2018, 257-8).

Dalla descrizione dell'allestimento e delle scelte espositive individuate fino ad ora – sistema tubulare, 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. In effetti la mostra ebbe amplissima diffusione e in un arco di tempo di un trentennio circa venne fatta circolare attraverso le città di tre continenti, senza necessità di modifiche o migliorie ma attraverso la semplice circuitazione dell'allestimento e la traduzione del catalogo originale nelle lingue di destinazione.¹⁵

4 I contenuti

Come già evidenziato, l'intento della mostra, così come del catalogo, è divulgativo. Il catalogo non diventerà un punto di riferimento per la letteratura a seguire – a differenza dell'omonimo catalogo della coeva mostra romana (de Francovich 1968) –, ma questo fattore non deve stimolare una svalutazione del progetto espositivo da un punto di vista contenutistico. Nella seconda di copertina del catalogo, 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

14 Vahramian curò in particolare la grafica delle edizioni OEMME. Le attività della OEMME Edizioni e del CSDCA sono strettamente connesse, essendosi affiliate nel 1992 sotto l'*Associazione OEMME* presieduta da Agop Manoukian.

15 Mi risulta un unico caso in cui il catalogo subì delle variazioni sia nel formato, sia nel contenuto: nel 1987, in occasione delle 'Giornate Arмене' promosse dal Consiglio Regionale del Veneto, la mostra venne presentata a Belluno, presso la Loggia del Palazzo Crepadona. Il dettaglio dell'itinerario della mostra, riportato in Appendice, è stato desunto principalmente dallo studio delle carte d'archivio raccolte nel faldone MAA del CSDCA.

si 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 all'autoreferenzialità sovietica, ma procedendo con un confronto tra quella armena e non, e con un approccio pluricentrico: 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. Questi principi vengono ribaditi in più declinazioni nelle dichiarazioni di intenti del gruppo e portano sicuramente la firma dello stesso Alpago Novello; proprio nel 1967 infatti, lo studioso, aveva curato l'edizione italiana della *Storia dell'architettura secondo il metodo comparativo* di Banister Fletcher (1896). Fletcher mise a confronto le caratteristiche architettoniche di diverse nazioni, fondando i confronti sulle similitudini geografiche, geologiche, climatiche, religiose, sociali e storiche dei singoli paesi.¹⁶ L'innovativo metodo comparativo di Fletcher dovette suggestionare profondamente l'approccio dello studioso bellunese in costante 'bisticcio' con inevitabili confronti con l'architettura medievale occidentale e attento a uno studio de «l'ambiente naturale e l'ambiente costruito» (Alpago Novello 1999, 11-45), della forma, ma anche dello spirito. Lo studio diretto auspicato aveva ora una seconda possibilità dettata in parte dal clima sperimentale milanese di cui si è parlato e in parte dalla progressiva distensione della rigida chiusura culturale sovietica; tale apertura era stata accelerata dal nuovo coinvolgimento dell'entourage intellettuale della diaspora, rappresentato nel nostro specifico caso dall'operato di Armen Zarian.¹⁷ Fino agli anni Quaranta i pochi studiosi italiani che si erano avvicinati alla materia avevano avuto accesso solamente a materiali di seconda mano¹⁸ per lo più riconducibili ai volumi di Strzygowski, an-

16 Nell'introduzione all'edizione italiana Alpago Novello non manca però di notare un evidente limite del testo di Fletcher: l'autore cede continuamente al voler mostrare una continuità evolucionistica nella storia dell'architettura, costruendo le comparazioni su una forzata concezione bergsoniana dello scorrere del tempo.

17 L'importanza dell'operato di Zarian a Erevan è ben espressa da Alpago Novello: «Sempre, il punto di riferimento, il campo base, era la piccola casa di Armen Zarian [...] in quella casa si è programmata la serie di pubblicazioni sull'architettura armena, si sono verificati gli sviluppi del lavoro scientifico, ma anche si è vissuto in diretta, la trasformazione del paese: la crescente possibilità di scambi con l'esterno (concretizzati ad esempio con la realizzazione delle mostre sull'Arte armena e dei simposi internazionali)» (1996, 30-1).

18 Già nel 1948 Kasangian aveva tentato di intraprendere uno studio sull'architettura armena con il professore Carlo Roccatelli, ma, come scrive lo stesso Kasangian:

noverato nell'incipit alla mostra come il difensore dell'orientalismo e contrapposto dalla critica a Giovanni Teresio Rivoira, difensore del primato romano in quella corsa alla paternità stilistica dell'architettura medievale a est e a ovest del Bosforo.¹⁹ Gli studi di prima mano avevano avuto poche tirature e limitate traduzioni, le province occidentali erano inaccessibili per gli armeni sovietici e le pubblicazioni dell'URSS peccavano di una forte autoreferenzialità etnocentrica (Lala Comneno 1996, 57). Un'apertura oltre confine della cultura armena era l'obiettivo primario delle missioni italo-armene di cui la mostra dava testimonianza al grande pubblico raggiunto nei circa trent'anni di circolazione. Rileggendo gli interventi di inaugurazione alla mostra e le rassegne stampa, notiamo delle differenze sia nella presentazione sia nella ricezione della mostra avuta presso le singole sedi ospitanti: in generale in Italia la tendenza è spesso quella di contestualizzare la mostra invitando a una riflessione incentrata sul confronto con l'architettura medievale occidentale, mentre presso le sedi universitarie internazionali la mostra assume un valore per lo più didattico e informativo e, presso quelle espositive che prevedono una frequentazione a più ampio raggio, l'iniziativa è spesso resa accattivante dall' 'esotismo' e dall'attrattiva estetica delle immagini proposte.

Passeremo ora in rassegna alcuni casi specifici per illustrare meglio le varianti alle quali abbiamo accennato.

4.1 Da Milano a Bari: presentazione e ricezione della mostra in Italia

L'architetto Carlo Perogalli, responsabile della prima prolusione d'inaugurazione alla mostra, tenutasi il 26 ottobre del 1968 a Brera, fin dalle prime righe 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 ha segnato la prima metà del Novecento, ed esemplificativo del nuovo approccio da parte degli studiosi europei nei confronti delle civiltà medio-orientali. Tali studi transfrontalieri, condotti non solo in ottica di confronto tra Oriente e Occidente, ma anche di indagine interna alle culture orientali, non avrebbero dovuto limitarsi a esse-

«allora si poterono fare solo ricerche bibliografiche mentre ora, dopo circa trent'anni, questo studio poteva realizzarsi dal vivo» (1996, 93).

¹⁹ Per un'aggiornata analisi critica del noto caso storiografico, vedi Foletti, Lovino 2018.

re casi isolati ma segnare l'inizio di una stagione di studi duratura. Proprio l'idea del confronto tra l'architettura armena e quella medievale e rinascimentale italiana, che è un motivo delicato ma costante negli ambienti italiani in cui la mostra si inserisce, viene declinata da Perogalli quale interessante esercizio di metodo da condurre in modo equilibrato e paritario,²⁰ tentando cioè di rifuggire quella tendenza diffusa ad «anteporre il patrimonio italiano al consorzio dell'arte d'ogni tempo e luogo». Il discorso si conclude con un invito, quasi scontato tra gli architetti del trentennio postbellico, alla «riscoperta dell'antico come nutrimento per la modernità».²¹ 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 spirituali (Bellini 1993, 57). 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 che soli possono comprendere *in toto* quel dibattito accademico contemporaneo volto alla conoscenza dell'architettura come «parte integrante della vicenda umana»,²² che quindi necessita di essere rivissuta per essere capita, e non solamente contemplata. L'invito, rivolto *in primis* agli studenti nella Sala Napoleonica dell'Accademia di Brera, non mira quindi a un'analisi tecnico-scientifica degli alzati – che il materiale qui 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 di 'positivismo' milanese (Langé 1993). Dalla rassegna stampa di Milano emerge chiaramente l'insistenza del curatore su un tema specifico non trattato da Perogalli: l'architettura come *medium* nel dialogo tra uomo e natura. Come già detto, la scelta delle immagini effettuata da Adriano Alpagò Novello induce lo spettatore a un processo di immersione tra natura e architettura, alla riscoperta della storia del popolo armeno, ma anche più in generale della propria civiltà; la riconferma di questo intento, fondante l'intero lavoro di curatela, ci è dato proprio dall'insistente ritorno delle parole dei giornalisti, sicuramente dettate dal curatore stesso, sulla volontà della mostra di mettere in

20 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 (Perogalli 1979, 84).

21 Perogalli, *Prolusione di inaugurazione*, Milano, 26 ottobre 1968, faldone MAA.

22 Pace, G.M. (1970). «4 milanesi tra i segreti dell'Armenia». *Il giorno*, 10 dicembre, 11.

luce «lo stretto e particolare legame esistente tra architettura ed ambiente naturale», un legame tellurico, definito come «una con-pas-sione fra l'elemento costruttivo e la terra».²³ Quel rapporto con il medioevo occidentale, trattato da Perogalli in termini metodologici, diventa un fattore reso finemente interessante per comunicare la mostra quale strumento di riscoperta del nostro stesso patrimonio;²⁴ un patrimonio che, tornando sul piano metodologico, qui non viene presentato con la freddezza dell'approccio tipologico, ma attraverso un'ottica disciplinare più ampia.²⁵ Se a Brera, così come alla Galleria di Arte Moderna di Torino,²⁶ la mostra e i suoi contenuti risultano strettamente relazionati all'ambiente accademico che ne ha dato forma, lo stesso non sembra potersi dire per le due successive tappe italiane della mostra: Parma e Genova. A Palazzo Pilotta, sede di esposizioni temporanee di natura totalmente variegata, la stampa comunica un'Armenia «sconosciuta ma bella», dove il fattore esotico della lontananza topografica del paese e l'appetibilità estetica delle cromie tufacee fanno da protagoniste.²⁷ Anche a Genova la sede di destinazione è lontana dagli ambienti accademici, ma qui parlare di Armenia può potenzialmente suscitare un maggior interesse nel pubblico locale: nel Medioevo i monaci bartolomiti in fuga dalle incursioni saracene si rifugiarono sulle coste liguri fondando nel 1308 il cenobio di San Bartolomeo degli armeni (Scolari 1975, 641; Zekiyani 1975, 876). L'appetibilità di questo tassello di storia armena sul territorio e di una pubblicizzazione della mostra focalizzata sul dato estetico del prodotto fotografico non sortiscono però alcun successo e la mostra chiude quasi deserta; nonostante il *flop*, anche a Genova l'esposizione resta immune dalle aspre critiche giornalistiche, che

23 Bonani, G. (1968). «Uno sguardo sull'Armenia». *Il nuovo tempo*, 17 Novembre, 35; (1970). «Architettura. Missione di studio in Armenia». *Ricerca sull'architettura armena*. *Rassegna stampa*, nr. 1.

24 L'architettura armena è descritta come: «Uno sforzo originale non debitore a potenze maggiori dell'ovest e dell'est, precursore anzi di caratteri architettonici che troveranno sviluppo nell'Occidente cristiano [...] insegna a vedere nell'architettura medievale armena un fatto centrale della coscienza costruttiva ed artistica della cultura occidentale» (Bonani, G. «Uno sguardo sull'Armenia». *Il nuovo tempo*, Milano 17 Novembre 1968, 35).

25 Questo importante scarto metodologico è accennato nell'articolo: «L'interessante visita alla mostra storica di architettura armena». *L'ordine*, Milano 13 Novembre 1968.

26 Alpago Novello propone di presentare la mostra a Torino proprio per l'utilità che potrebbe avere a fini didattici, vista l'attivazione di un corso monografico specifico sull'architettura armena tenuto dallo stesso Alpago Novello presso il Politecnico di Torino proprio tra il 1974-75, quando la mostra giunse a Torino. Alpago Novello, *Lettera di proposta mostra architettura armena indirizzata ad Aldo Passone*, Milano, 20 dicembre 1973, Archivio GAM - Torino, Fascicolo CAA Esp.1 1974 3/1.

27 «L'arte sconosciuta della bella Armenia». *La Gazzetta di Parma*, 19 marzo 1969.

mirano piuttosto alla pigrizia intellettuale del pubblico.²⁸ Interessante è infine il caso di Bari, dove la mostra arriva nell'autunno del 1969 alla Pinacoteca Provinciale Corrado Giaquinto. L'allora direttrice, nonché grande studiosa del romanico pugliese, Pina Belli D'Elia, decise di rendere esplicita quell'«aria di casa» 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 locale; 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 su in Toscana».²⁹ Qui, a differenza del caso genovese, probabilmente anche grazie al carisma della direttrice della pinacoteca, gli argomenti tornano a essere la densità del messaggio di Alpago Novello e l'importanza metodologica dello studio in corso, che dovettero trovare in effetti unanime consenso tra pubblico e critica. A riprova dell'interesse per il Vicino Oriente destato dalla mostra in Puglia, si noti che l'Università di Bari organizzerà per l'anno successivo un viaggio di studio nella regione di Van e tra il 1974-75 la mostra sull'architettura georgiana, gemella di quella qui oggetto di studio, sarà a Bari, a Lecce e a Taranto.³⁰ Mentre la mostra *Architettura medievale georgiana* rimbalzava tra le tre città pugliesi, nella stessa primavera del 1975, 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*; 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 que-

28 Nell'articolo intitolato «Una grossa mostra quasi inosservata», pubblicato il 20 maggio 1969 su *Il lavoro*, si legge: «Una rassegna metodologicamente indispensabile alla conoscenza della storia dell'arte, proprio in un momento in cui le posizioni di ponte tra la cultura orientale e quella occidentale trasformano, in un conflitto drammatico tra realtà e volontà, le ragioni evolutive dell'espressività contemporanea».

29 Marino, P. (1969). «Dalla favolosa Armenia un'eco di antica Puglia». *La gazzetta del Mezzogiorno*, 2 novembre, 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».

30 Per la mostra *Architettura georgiana IV-XVIII secolo* venne replicata l'impostazione dell'allestimento della mostra *Architettura armena IV-XVIII secolo*. La mostra venne inaugurata a Bergamo al Palazzo della Regione il 28 giugno del 1974 ma ebbe vita più breve rispetto alla precedente. Nel biennio successivo verrà esposta in Puglia e a Reggio Emilia.

sta sede e in studi successivi, sul confronto tra la cattedrale di Siponto o quella di Troia, e le chiese armene e georgiane (Belli D'Elia 1975, 55). Notiamo però che anche qui, così come nel caso delle proiezioni delle diapositive in coincidenza con la mostra *Architettura armena*, 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 successivi.³¹

4.2 Alcune note sulla ricezione della mostra a livello internazionale

A distanza di due anni dall'inaugurazione milanese, la mostra esce dal confine nazionale e le tappe del suo itinerario non di rado coincidono con la mappa della distribuzione delle maggiori comunità armene nel mondo. Ogni sede espositiva prevede, da parte del Politecnico prima e del CSDCA poi, un motivato sodalizio con ogni singolo ente internazionale; nella maggior parte dei casi i contatti vengono stabiliti grazie a rapporti già precedentemente coltivati dalla cerchia di collaboratori gravitante attorno ad Adriano Alpagò Novello.³² Le città internazionali dove la mostra viene presentata non sono dunque del tutto estranee ai contenuti dell'esposizione: sono sede di importanti comunità armene – come nel caso di Valenza o Buenos Aires³³ – o di enti fortemente interessati alla diffusione della cultura armena – è il caso di Lisbona con la Fundação Calouste Gulbenkian³⁴ – o ancora di

31 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).

32 Dallo spoglio dei carteggi segnalò che la maggior parte dei contatti vennero intrattenuti, oltre che dallo stesso Alpagò Novello, da Boghos Levon Zekiyán, Hrant Pambakian, Herman Vahramian e Ludwig Bazil.

33 Nel 1970 la mostra è al Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires. La rassegna stampa argentina si concentra sulla rilevanza tecnica e scientifico-didattica della presentazione di un caso architettonico peculiare da un punto di vista costruttivo. La questione delle analogie con l'Occidente viene annoverata come un'argomentazione centrale esclusivamente nel dibattito Europeo. Dal discorso di inaugurazione di Alpagò Novello a Buenos Aires: «Oggi, più che insistere sulla ricerca di possibili (in parte pur 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 e indagando i rapporti architettura/ambiente naturale.»

34 Nel 1964 la Fondazione di Lisbona aveva finanziato il restauro della cattedrale di Etchmiadzin. La mostra *Architettura armena* viene finanziata nel 1973 e con l'occasione viene organizzato anche un ciclo di conferenze tenute anche da Paolo Cuneo e Adriano Alpagò Novello.

Università con importanti dipartimenti di armenistica - come nel caso di Fresno. In California infatti la mostra verrà inaugurata dal professor Kouymjian, direttore del dipartimento di Armenian Studies, e per l'occasione verranno avviati anche due corsi specifici sull'architettura armena. Le sedi universitarie del nord America in cui la mostra arriva seguono all'unisono questo programma, coinvolgendo nei seminari specialistici organizzati per l'occasione gli stessi studiosi italiani Paolo Cuneo e Adriano Alpagò Novello.³⁵ Interessante è notare che, se oltreoceano sembra interessare maggiormente l'apporto strettamente scientifico e didattico-conoscitivo della mostra, con un approccio più tecnico rispetto a quello 'umanistico' della facoltà di Milano, invece in Francia, altro paese che ospita ripetutamente la mostra, si stabilisce un rapporto differente con il pubblico; dato per scontato il rapporto architettonico tra Occidente e Oriente cristiano,³⁶ l'interesse si proietta sulla ricerca del valore spirituale, dell'essenza dell'architettura e della capacità della pietra di farsi portavoce del messaggio identitario di un popolo. Si torna quindi a quel rapporto uomo-ambiente tanto caro al curatore, e al concetto già enunciato da Perogalli di «riscoperta del passato come nutrimento per il presente».³⁷ Quest'ultimo tema diventa di particolare attualità nella prolusione e poi nella rassegna stampa relativi alle tappe francesi del 1980, quando Alpagò Novello si trova costretto a contestualizzare la mostra anche in funzione di un teso clima contemporaneo

Vorrei che questa mostra costituisca una specie di risposta culturale a chi cerca di infangare il cuore degli armeni, offendendo i popoli che hanno offerto loro ospitalità ed amicizia e danneggiando i loro fratelli che vivono in Armenia.³⁸

Deduciamo che l'«offesa» menzionata da Alpagò Novello si riferisca all'attività dell'*Armata segreta armena per la liberazione dell'Armenia*, il movimento estremista conosciuto con l'acronimo ASALA, che proprio nei primi anni Ottanta portò a termine diversi atti terrori-

³⁵ Nel fascicolo MAA sono state raccolte e riordinate le locandine, le brochure e i materiali riguardanti gli eventi collaterali la mostra. Anche la rassegna stampa internazionale è reperibile in parte tra le carte dei fascicoli e in parte in *Ricerca sull'architettura armena. Rassegna stampa* (1970), 1; *Ricerca sull'architettura armena. Rassegna stampa* (1973), 11.

³⁶ Tra gli articoli della rassegna stampa francese del 1980 si leggono affermazioni come: «L'architecture arménienne est à la source de l'art roman occidental»; «L'apport de l'architecture arménienne dans l'art occidental n'est pas discuté»; «Les arméniens inventaient le style roman qui fleurira seulement trois siècles plus tard en Occident».

³⁷ Mahè, *Pour le catalogue de l'exposition d'architecture arménienne*, 1980, faldone MAA.

³⁸ Alpagò Novello, *Discorso di presentazione della mostra Lione*, 10 ottobre 1980, faldone MAA.

stici in funzione principalmente anti-turca.³⁹ Non a caso, proprio il 3 ottobre del 1980, appena qualche giorno prima dell'inaugurazione della mostra a Lione, il gruppo aveva rivendicato un duplice attentato a Milano e a Ginevra.⁴⁰ Da Lione la mostra si sposterà a Valenza e a Marsiglia, entrambe città che storicamente ospitano importanti comunità armene. Nelle città francesi l'evento venne realizzato in collaborazione con la delegazione armena UNESCO, ponendo così l'accento su un altro aspetto fondamentale: la necessità di redigere lo stato dell'arte sulla conservazione del patrimonio armeno. Tali considerazioni hanno lo scopo di sottolineare ancora una volta la versatilità, la professionalità e la sensibilità con cui Alpago Novello e la sua cerchia hanno accompagnato la mostra attraverso tre continenti, rendendola interessante non solo per chi aveva un primo contatto con la cultura e l'architettura armena, ma anche per gli specialisti o per chi, proprio tramite questi scatti, riscopriva il proprio patrimonio.

5 Il gruppo di lavoro e il dibattito sulle difficoltà di comprensione e comunicazione del patrimonio armeno

In apertura sono state presentate brevemente le personalità principali che hanno dettato la regia della mostra. Ritengo interessante estrapolare alcune considerazioni che emergono dai loro scritti e che meglio possono chiarire quale fu la 'filosofia' alla base di questa stagione di studi e delle iniziative che ne sono derivate. 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 dell'architettura armena (Kasangian 1996, 125), ma anche da un inscindibile legame affettivo con il territorio. Tale intimo legame era condiviso con il collega Armen Manoukian, che dopo un primo viaggio in Armenia nel 1962, in occasione dei restauri della chiesa di Santa Hripsimé, inizierà a collaborare a Roma con Paolo Cuneo e Tommaso Breccia Fratadocchi a un progetto di studio sistematico del patrimonio architettonico armeno (Manoukian 2018, 235-6). Già nel 1963 si trasferirà a Milano, dove, da lì a qualche anno,

39 Sulla successione di eventi e sugli obiettivi specifici di ASALA nella penisola, vedi Manoukian 2018, 161-4.

40 Olimpo, G. (2017). «L'Asala e il terrorismo antiturco per vendicare il genocidio armeno». *Il Corriere della Sera*, 12 aprile. <https://www.corriere.it/extra-per-voi/2017/04/12/asala-terrorismo-anti-turco-vendicare-genocidio-armeno-3ff-7fe8a-1f55-11e7-a630-951647108247.shtml>.

troverà nuova occasione di tornare a Etchmiadzin e di proseguire il progetto avviato a Roma, con un nuovo gruppo di lavoro e un nuovo approccio alla materia. Come dichiarato nelle prolusioni di introduzione alla mostra, Manoukian e i suoi colleghi non avevano intenzione di fare archeologia, ma di rivivere quell'architettura. Manoukian con questa dichiarazione impone uno scarto metodologico importante tra una mera misurazione matematica della materia e la capacità e la volontà di cogliere l'anima della materia attraverso la conoscenza di quelle 'storie parallele' che ne hanno dato vita. Da queste considerazioni non può che derivare una critica nei confronti di una storiografia che si occupi solo di misurare i 'prodotti', prescindendo dalla tradizione e dallo spirito che li attraversa. Manoukian 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 li rivive dopo la diaspora è irrimediabilmente affetto da una lacerazione con la terra d'origine e di conseguenza tende a quella generale stereotipia (Vahramian 2009, 29-31). L'esigenza di un approccio critico consapevole, irriducibile a quello formalista-tipologico, è quindi dichiarato; altrettanto dichiarati sono però i limiti quasi invalicabili di questa ricerca, che sarà sempre lacunosa in mancanza di un'autentica appartenenza identitaria e spirituale al territorio. Questa problematica della comprensione del patrimonio armeno, che si traduce in un'impossibilità di comunicazione dello stesso, ritorna insistente negli scritti di Herman Vahramian. Con un tono ben più cinico del collega, Vahramian riduce i tentativi di «queste manifestazioni ad un'esorcizzazione dell'ignoto» (26), 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» (17). Gli articoli di giornale di cui abbiamo trattato, e che per esempio titolavano «L'arte sconosciuta della bella Armenia» (v. nota 27), 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 inconsapevole.⁴¹ 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

41 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 religioso-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» (Manoukian, Rota, Belochi 1992, 26).

comprensione da parte di un pubblico già in partenza superficiale e disinteressato. Lo scetticismo di Vahramian ci pare in parte condiviso da Manoukian, sebbene, nonostante gli invalicabili limiti suddetti, in alcuni casi ci siano le premesse per una «penetrazione conoscitiva più consapevole» degli spazi e che questa sete di conoscenza non sia dettata solamente dalla sterile caccia di primati accademici (Vahramian 2009, 30). Abbiamo indizi sufficienti per credere che in queste parole si possa rintracciare un buon margine di fiducia nei confronti del metodo e dell'operato del curatore stesso della mostra. Alpagò Novello comprende infatti 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 Alpagò Novello. Rileggendo gli scritti di Alpagò 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 pietra che, attraverso una ragionata manipolazione umana, diventa spazio vissuto.⁴² Lo studio dell'architettura è per Alpagò Novello lo strumento per capire cosa c'è dentro quello spazio che l'uomo progetta per soddisfare determinate necessità; in questo caso viene studiato lo spazio che l'uomo ha modellato tra le pietre d'Armenia, ma poteva essere «ovunque».⁴³ Nonostante le molte informazioni estrapolate dalle carte d'archivio, mancano delle prove tangenti che attestino l'effettiva comprensione da parte del pubblico di questo *fil rouge* che percorre il lavoro di studio, elaborazione e comunicazione della ricerca condotta a partire dal 1967, ma la longevità e la versatilità dell'esposizione costringono a riconoscerne l'unicità. Dalla gradevolezza estetica, allo spessore documentario del materiale fotografico, passando per il valore storico-politico dell'iniziativa, le carte d'archivio ci attestano la per-

42 Il concetto di pietra come custode della memoria e archivio dell'umanità è ben espresso nella monografia dedicata al paese bellunese di Castellavazzo (Alpagò Novello 1997, 15-28); sulla 'rupestricità' dell'architettura armena si veda Alpagò Novello 1975, XX.

43 Da uno scritto autobiografico di Adriano Alpagò Novello: «Il filo conduttore delle mie ricerche: 1.l'uomo e i suoi problemi 2.l'architettura come soluzione di vita [...] 3.Lo studio dell'architettura non come fine a se stesso, raccolta di immagini da spettacolo o curiosità, ma strumento per capire cosa c'è dentro gli involucri costruiti. Circostanze favorevoli mi hanno portato a specifiche ricerche nell'Oriente cristiano (ma poteva essere ovunque)» (2005, 172).

fetta riuscita di un'iniziativa curata con una competenza esemplare sia in termini organizzativi che contenutistici e che voleva essere, ed è stata, di portata internazionale e di interesse pluricentrico.

Appendice

Dettaglio dell'itinerario della mostra desunto principalmente dallo studio delle carte d'archivio raccolte nel faldone MAA del CSDCA.

- 1968, 27 ottobre-23 novembre, Milano, Accademia di Brera
- 1969, 15-30 marzo, Parma, Palazzo Pilotta
- 1969, 2-15 maggio, Genova, Palazzo Congressi
- 1969, febbraio-giugno, Wien, Kunstlerhaus
- 1969, 26 ottobre-16 novembre, Bari, Pinacoteca Provinciale
- 1970, 15-25 marzo, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes
- 1973, 8-28 febbraio, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- 1973, 6-26 giugno, Beirut, Ministère du Tourisme
- 1974, 21 febbraio-5 marzo, München, Fachhochschule
- 1975, 16 aprile-15 maggio, Torino, Galleria d'Arte Moderna
- 1975, 28 giugno-30 luglio, Bergamo, Palazzo della Regione
- 1975, ottobre, Teheran, Mehre Shah Gallery
- 1975, novembre, Ispahân, City Hall
- 1980, 8 marzo-13 aprile, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire
- 1980, Bonn (?); Atene (?)
- 1980, 26 maggio-6 giugno, Amsterdam, Allard Pierson Museum
- 1980, 1-30 settembre, Aarhus, Aarhus Universitet
- 1980, 3-28 ottobre, Lyon, Palais Saint Jean
- 1980, 26 novembre-21 dicembre, Valence, Bibliothèque Municipale
- 1980, 21 gennaio-9 febbraio, Marseille, Musée de la Marine
- 1981, gennaio-febbraio, Los Angeles, UCLA
- 1981, 27 aprile, Columbia University, New York
- 1981, 4-27 ottobre, Fresno, Phebe Conley Art Gallery on the California State University
- 1981, settembre-ottobre, University of California Los Angeles, University of California Berkeley
- 1981, novembre, Harvard University, University of Michigan,
- 1981/82 Toronto, Montreal
- 1981/1982 University of Pennsylvania, The Armenian Assembly of Washington
- 1987, 31 luglio, Stuttgart, Landes Pavillon
- 1987, 3-18 ottobre, Belluno, Palazzo della Crepadona
- 1996, Erevan, Alexander Tamanyan Research Institute - Museum

Bibliografia

- Alpago Novello, A. (1975). «Relazione introduttiva». *Atti del primo simposio internazionale di Arte armena = Atti di convegno* (Bergamo, 28-30 giugno). Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, XII-XXIII.
- Alpago Novello, A. (1996). «Ricordo di Armen Zarian. Le ricerche sulla cultura armena del Centro Studi e Documentazione della Cultura armena di Milano tra gli anni 1965-1994». Zekiyani, B.L. (a cura di), *Ad limina italiae*. Venezia: Editoriale Programma, 27-31.
- Alpago Novello, A. (1997). «La voce delle pietre». *Castellavazzo. Un paese di pietra, la pietra di un paese*. Venezia: Giunta regionale del Veneto; Vicenza: Neri Pozza, 15-28.
- Alpago Novello, A. (1999). «L'ambiente naturale e l'ambiente costruito». *Gli armeni*. Milano: Jaka Book, 11-45.
- Alpago Novello, A. (2005). «Il maestro delle pietre. Adriano Alpago Novello secondo...». *Tesi zerkirn italoioy: Hay-italakan barekamut'yan orer: Giornate dell'amicizia italo-armena*. Erevan: Tigran Mets, 169-72.
- Architettura armena. IV-XVIII secolo = Catalogo della mostra* (Torino, Galleria d'arte moderna, 16 aprile-16 maggio 1975). Torino: Ages arti grafiche.
- Architettura georgiana IV-XVIII secolo = Catalogo della mostra* (Bergamo, Palazzo della Regione, 28 giugno-21 luglio 1974). Paderno Dugnano: Gorlich.
- Belli D'Elia, P. (1975). *Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo = Catalogo della mostra* (Bari, Pinacoteca Provinciale, giugno-dicembre 1975). Bari: Edizioni Dedalo.
- Belli D'Elia, P. (1980). *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*. Milano: Electa.
- Bellini, A. (1993). «Carlo Perogalli: la tradizione del restauro nel pensiero di un architetto moderno». Colmuto Zanella, G.; Conti, F.; Hybsch, V. (a cura di), *La fabbrica, la critica, la storia. Scritti in onore di Carlo Perogalli*. Milano: Guerini Studio, 43-57. Quaderni del Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura del Politecnico di Milano 6.
- de Francovich, G. (a cura di) (1968). *Architettura medievale armena = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo Venezia, 10-30 giugno 1968). Roma: De Luca.
- Fletcher, B. [1896] (1967). *Storia dell'architettura secondo il metodo comparativo*. A cura di A. Alpago Novello. Milano: A. Martello.
- Foletti, I.; Lovino, F. (2018). *Orient oder Rom? History and Reception of a Historical Myth (1901-1907)*. Roma: Viella; Brno: Masaryk University.
- Gavinelli, C. (1973). «La produzione didattica: Milano 1967-1971». *Controspazio*, 5(1), 37-9.
- Harutiunyan, V. (2005). «Lo studioso, l'amico e l'appassionato di architettura armena». *Alpaghian*. Napoli: Scriptaweb.
- Hasratian, M. (2005). «Studi degli scienziati italiani sull'architettura armena». *Giornate dell'amicizia italo-armena*. Jerevan: Ministero degli Esteri della Repubblica di Armenia, 166-8.
- Indagine conoscitiva 1973 = 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 (1973). Milano: Giuffrè, 204-6.
- Kasangian, H. (1996). *Otto grammi di piombo, mezzo chilo di acciaio, mezzo litro di olio di ricino: vita e avventure di un ragazzo armeno*. Padova: Il Poligrafo.

- Lala Comneno, M.A. (1996). «Storiografia italiana dell'architettura armena fino agli anni '50». Zekiyian, B.L. (a cura di), *Ad limina italiae*. Venezia: Editoriale Programma, 57-70.
- Langé, S. (1993). «Il metodo della storia dell'architettura nel Politecnico di Milano durante gli anni della ricostruzione (1945-1963)». Colmuto Zanella, G.; Conti, F.; Hybsch, V. (a cura di), *La fabbrica, la critica, la storia. Scritti in onore di Carlo Perogalli*. Milano: Guerini Studio, 23-42. Quaderni del Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura del Politecnico di Milano 6.
- Manoukian, A. [2014] (2018). *Presenza armena in Italia 1915-2000*. Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati.
- Manoukian, A.; Rota, O.; Belochi, A. (1992). *Diaspora della mente. Conversazioni con Herman Vahramian*. Milano: Tranchida Editori.
- Perogalli, C. (1979). «Caravanserragli selgiuchidi in Cappadocia». *Castellum*, 20, 77-90.
- Portoghesi, P. (1973). «Perché Milano?». *Controspazio*, 5(1), 6-9.
- Ricerca sull'architettura armena. Rassegna stampa* (1970). Vol. 1. S.l.: s.n.
- Ricerca sull'architettura armena. Rassegna stampa* (1973). Vol. 11. S.l.: s.n.
- Scolari, A.C. (1975). «La Chiesa di S. Bartolomeo degli armeni a Genova». *Atti del primo simposio internazionale di Arte armena = Atti di convegno* (Bergamo, 28-30 giugno). Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, 641-7.
- Vahramian, H. (2009). *Armen Manoukian: materiali per una biografia, 1932-1995*. Milano: Ares.
- Vanini, F. (a cura di) (2009). *La rivoluzione culturale. La facoltà del Politecnico di Milano 1963-74 = Catalogo della mostra* (Milano, 23 novembre-16 dicembre 2009). <http://www.gizmoweb.org>.
- Zarian, A. (1996). «Armen Zarian. (13 settembre 1914-30 maggio 1994) Cenni biografici». Zekiyian, B.L. (a cura di), *Ad limina italiae*. Venezia: Editoriale Programma, 23-6.
- Zarian, A. (a cura di) (2009). *Armen Zarian. Architetto, studioso, intellettuale. In occasione del 95° anniversario della nascita*. Jerevan: Graber.
- Zekiyian, B.L. (1975). «Le colonie armene del Medio Evo in Italia e le relazioni culturali italo-armene (Materiale per la storia degli armeni in Italia)». *Atti del primo simposio internazionale di Arte armena = Atti di convegno* (Bergamo, 28-30 giugno). Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, 803-946.

Profili bio-bibliografici

Livia Bevilacqua è assegnista di ricerca presso la IULM – Libera Università di Lingue e Comunicazione (Milano). Dopo il conseguimento del Dottorato in Storia dell'arte (Sapienza Università di Roma, 2010) è stata borsista a Istanbul, Londra, Venezia e docente a contratto a Urbino e Milano. Collabora inoltre a un Progetto di Ateneo-Sapienza sull'archivio fotografico del Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina coordinato da A. Iacobini. Oltre alle fonti grafiche e fotografiche per lo studio della storia dell'arte medievale, i suoi principali interessi di studio riguardano la committenza artistica a Bisanzio, su cui ha pubblicato una monografia (*Arte e aristocrazia a Bisanzio nell'età dei Macedoni. Costantinopoli, la Grecia e l'Asia Minore*. Roma 2013), la miniatura medievale, i rapporti e gli scambi artistici tra l'Italia e il Mediterraneo e, più recentemente, la pratica del reimpiego dell'antico nell'architettura medievale e bizantina, temi affrontati in numerosi saggi su volumi e riviste italiane e internazionali.

Levon Chookaszian è professore di Storia e Storiografia dell'Arte Armena e capo del Dipartimento di Storia e Teoria dell'Arte Armena presso la Yerevan State University. Dal 1995 è presidente della delegazione UNESCO in Armenia e dal 2009 è vice-presidente della Commissione Nazionale Armena per gli Studi Bizantini. Specializzato nello studio dell'arte armena medievale, con particolare attenzione alla produzione miniaturistica, ha tenuto conferenze presso università europee ed è stato più volte visiting professor negli USA per i corsi di Storia dell'Arte Armena della Fresno State University e della UCLA - University of California di Los Angeles. È autore di numerosi articoli e saggi apparsi in riviste accademiche armenie e internazionali.

Patrick Donabédian è professore emerito di Storia, Storia dell'Arte e Lingua Armena all'Università di Aix-Marseille e ricercatore presso il Laboratorio di Archeologia Medievale e Moderna del Mediterraneo (LA3M) di Aix-en-Provence. È uno dei massimi esperti di archeologia medievale dell'Armenia storica e del Caucaso meridionale. Dal 2009 è a capo della missione archeologica a Ezeruyk (Armenia). È autore di numerosi articoli sull'arte scultorea e l'architettura armena e georgiana dall'età paleocristiana al medioevo. Tra le sue pubblicazioni più recenti ricordiamo: *Ezerouyk: Un site archéologique majeur, haut lieu de l'Arménie chrétienne* (Erevan: Sarguis Khatchents – Printinfo, 2020); *Pietre sacre d'Armenia. Introduzione al patrimonio architettonico cristiano dell'Armenia* (con F. Krähenbühl; Erevan: fondation KASA, 2014-17); *L'âge d'or de l'architecture arménienne: VIIe siècle* (Marseille: Editions Parenthèses, 2008).

Ivan Foletti è professore associato di Storia dell'Arte Medievale all'Università Masaryk di Brno. I suoi campi di ricerca sono la storiografia dell'arte bizantina e la produzione artistica a Milano, Roma e nel Caucaso tra tardoantico e alto medioevo. È fondatore del Center for Early Medieval Studies e direttore della Hans Belting Library di Brno. Dal 2014 è capo redattore della rivista *Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean*. È stato visiting professor presso le università di Friburgo, Losanna, Napoli, Padova, Poitiers, Praga e Venezia. È stato borsista presso varie istituzioni europee, tra le quali il Swiss Institute e il Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte – Bibliotheca Hertziana di Roma, e il Zentrum für Literatur- und Kulturforschung di Berlino. È autore di numerosi articoli e di tre monografie: *Da Bisanzio alla Santa Russia* (Roma: Viella, 2011); *Zona Liminare. Il nartece di Santa Sabina, le sue porte e l'iniziazione cristiana* (con M. Gianandrea; Roma: Viella, 2015); *Oggetti, reliquie e migranti. La basilica Ambrosiana e il culto dei suoi santi* (Roma: Viella, 2018).

Giovanni Gasbarri è ricercatore in Storia dell'arte presso Sapienza Università di Roma. I suoi interessi si rivolgono soprattutto alla cultura artistica del Mediterraneo medievale, con specifica attenzione a Bisanzio e alle sue relazioni con l'Occidente. Le sue pubblicazioni spaziano dall'illustrazione libraria di epoca macedone agli avori, dall'arte della Sicilia normanna fino alla pittura murale di età gotica in Italia. Uno dei suoi principali campi d'indagine è lo studio dell'iconografia religiosa e delle sue trasformazioni in rapporto con la società. Su questo tema è in preparazione una monografia sulla rappresentazione degli idoli pagani a Bisanzio, risultato di un progetto inaugurato nel 2017 presso il Pontifical Institute of Mediaeval Studies di Toronto. In parallelo, si è occupato di storia della storiografia artistica, storia del collezionismo e della falsificazione, orientalismo e ricezione di Bisanzio tra Ottocento e Novecento. A questi argomenti ha dedicato, oltre a vari articoli e saggi, la sua monografia *Riscoprire Bisanzio* (Roma: Viella, 2015).

Alessandra Gilibert è professore associato all'Università Ca' Foscari di Venezia, dove insegna Archeologia Fenicio-Punica, Archeologia del Levante e Storia e Antropologia delle Immagini nell'Oriente Mediterraneo. Precedentemente ha lavorato alla Freie Universität di Berlino e ha insegnato Archeologia del Vicino Oriente Antico all'Università Masaryk di Brno. Le sue ricerche esplorano gli intrecci tra politica, urbanistica e mondo delle immagini, con particolare riferimento al Levante nel periodo tra il 1300 e il 700 a.C. Un filone di ricerca sviluppato indipendentemente si concentra sullo studio di stele a rilievo del quinto millennio a.C. tipiche dei pascoli d'altura del Caucaso Meridionale (i cosiddetti *vishap*, o 'pietre del drago'). Gli studi condotti sino a oggi in questo campo sono sfociati nella monografia *Syro-anatolian Monumental Art and the Archaeology of Performance* (De Gruyter, 2011) e in numerosi articoli e capitoli di libri. Dal 2011 dirige il Dragon Stones Archaeological Project in Armenia e co-dirige il Wasit Survey Project in Iraq insieme a Lucio Milano.

Francesca Penoni ha conseguito il Dottorato di Ricerca presso il Politecnico di Torino con una tesi sull'architettura religiosa armena in Turchia. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la storia dell'architettura armena e il ruolo delle sue rovine come siti della memoria di una terra che gli armeni sono stati costretti ad abbandonare. Tra le sue ultime pubblicazioni: *The Armenian Religious Architecture in the Ottoman Empire* (III International Conference of the Young Researchers in Armenian Studies, Yerevan: Armav, 2018); *Yirminci Yüzyıl Başında Kayseri ve Çevresinde Ermeni Dinî Mimarisinin Yıkımı* in (Yok Edilen Medeniyet: Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinde Gayrimüslim Varlığı, İstanbul: Hrانت Dink Vakfı, 2017); *Dal giornale Agos alla riscoperta del patrimonio culturale armeno in Turchia* (LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente, 2016).

Hamlet Petrosyan è professore di Archeologia e Storia della Cultura Armena presso la Yerevan State University e capo del Dipartimento di Cultural Studies. È attualmente a capo della campagna archeologica in Artsakh (Repubblica del Nagorno Karabakh). È autore di numerosi articoli e libri sulla storia della cultura e dell'identità armena, e sulla produzione artistica dei khachkar. Tra le monografie più recenti ricordiamo: *Khachkar* (Erevan: Zangak, 2015, in armeno); *Handaberd Monastery and its Excavations* (Erevan: HH GAA «Gitowt'yown» Hrat., 2009, in armeno); *Armenian Folk Arts, Culture, and Identity* (con Sweezy N.; Bloomington: Indiana University Press, 2001).

Pavel Rakitin è ricercatore presso il Dipartimento di Lingue della Research University Higher School of Economics di Mosca. Tra le sue pubblicazioni in lingua inglese ricordiamo, *Byzantine Echoes in the Nineteenth Century Press and in the Writings of Russian Intellectuals* (Opuscula Historiae Artium, 2013) e «From Russia with Love The First Russian Studies on the Art of Southern Caucasus» (*Venezia Arti*, 27, 2018).

Stefano Riccioni è Professore associato di Storia dell'arte medievale presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e *chercheur associé* presso l'unità di ricerca del CNRS, UMR 5594 – ARTeHIS (CEM Auxerre e Université de Dijon). È stato borsista in diverse istituzioni italiane e straniere tra le quali l'Ecole Française de Rome, il Pontifical Institute of Mediaeval Studies of Toronto, The Getty Foundation of Los Angeles e ricercatore presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Svolge ricerche nell'ambito della Storia dell'arte medievale e dell'Epigrafia medievale, nell'area mediterranea dell'Occidente europeo e dell'Oriente cristiano. È autore di una monografia, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma. Exemplum della Chiesa riformata* (Spoleto: CISAM, 2006) e coautore del primo volume del repertorio *Opere firmate nell'arte italiana. Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi* (a cura di Donato M.M., Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2013). Ha curato i volumi *La 'firma' nell'arte. Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti* (con G.M. Fara e N. Stringa, in *Venezia Arti*, 26, 2017), *Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801-1945)* (con I. Foletti, in *Venezia Arti*, 27, 2018) e *Animali figurati. Teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna* (con L. Perissinotto; Roma: Viella, 2019).

Marco Ruffilli svolge un *Doctorat ès Lettres* all'Università di Ginevra, dove è membro del *Programme Doctoral en Histoire de l'Art* della Conférence Universitaire de la Suisse Occidentale, ed è Cultore della materia (L-OR/13 «Armenistica...») all'Università Ca' Foscari. È stato borsista della Fundação Calouste Gulbenkian di Lisbona. I suoi interessi di ricerca includono la nascita dell'arte armena d'epoca moderna, il culto delle immagini sacre tra Armenia e Bisanzio, i *khachkar*. Nella collana Eurasiatica (*Armenia, Caucaso e Asia Centrale. Ricerche 2017*) ha pubblicato «L'icona miracolosa del principe Ašot II Bagratuni».

Beatrice Spampinato svolge un dottorato in Storia dell'Arte Medievale presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, in co-tutela con l'Università Aix-Marseille. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la storiografia dell'arte armena in Italia, l'architettura romanica in toscana e i rapporti con l'Oriente, e l'architettura medievale dell'Armenia storica.

L'esplorazione dell'arte armena iniziò nel diciannovesimo secolo grazie a storici dell'arte francesi, russi, tedeschi, finlandesi, austriaci e armeni e continuò nel ventesimo secolo prevalentemente con studiosi russi, armeni, ucraini, americani e italiani, che hanno portato all'attenzione del largo pubblico, non solo dei ricercatori, il patrimonio artistico di un territorio che supera i confini dell'attuale Armenia, e investe un'area definita Subcaucasia, termine con il quale si intende il territorio che dal Caucaso meridionale trapassa negli altopiani iranico e anatolico. L'interesse per l'arte armena, dai manoscritti miniati, ai *khachkar*, alle architetture, è cresciuto negli ultimi vent'anni conferendo a queste testimonianze una dimensione globale. Il volume illustra le caratteristiche, i temi e i metodi dei vari percorsi di ricerca emergenti dalle diverse tradizioni storiografiche tracciando così una mappa che aiuta ad orientarsi tra i fenomeni artistici e culturali di questo complesso territorio, fornendo diverse chiavi per comprenderli e ragionamenti utili per le future indagini scientifiche.



Università
Ca'Foscari
Venezia

