

«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

La chiesa di San Gregorio l'Illuminatore ad Ani e le sue pitture

Dall'arte 'franca' al 'Global Middle Ages'

Maria Andaloro, Maria Raffaella Menna
(Università degli Studi della Tuscia, Italia)

Abstract The church of St. Gregory the Illuminator of Ani (eastern Turkey) is a medieval building featuring elements and details that are expression of different artistic traditions. The wall paintings decorating the church are analysed and commented by highlighting two main themes: architectural representations and pathos. With regard to such features, comparisons with the centre-Italian thirteenth-century painting experience are offered, especially by taking into account some wall paintings from the Inferior Basilica of Assisi and two further panel paintings depicting the stories of St. Francis. The focus on these aspects allows contextualizing the wall paintings of the church of Ani within a transregional framework and, more specifically, at the light of the dissemination of ideas through the circulation of members of Mendicant Orders beyond the Mediterranean borders into the Caucasus region.

Sommario 1 Entrando nella chiesa. – 2 Paesaggi urbani dipinti. – 3 Espressioni e gesti patetici. – 4 Tra 'lingua franca' e 'Global Middle Ages'.

Keywords Church of St. Gregory the Illuminator. Ani. Medieval wall paintings. Global Middle Ages. Mendicant Orders. Representation of architecture. Pathos in painting. Armenian art.

1 Entrando nella chiesa

La chiesa di San Gregorio l'Illuminatore, edificata nel 1215 dal mercante Tigran Honenc' ad Ani – l'affascinante capitale del regno armeno oggi in territorio turco – proprio al di sopra della profonda valle dell'Arpaçay che segna il confine fra la Repubblica di Turchia e l'Armenia, colpisce per il felice connubio fra dipinti murali ed architettura, e ancor più per la vastità e qualità delle pitture¹ (figg. 1-2). Le pitture, segnalate da Nicole e

1 Piace dedicare queste riflessioni su un monumento dell'area caucasica a Gianclaudio, ricordando gli ultimi anni (2013-2015) nei quali abbiamo condiviso il lungo iter per la presentazione di un progetto europeo – *Erasmus Plus. Action2 Ka Cooperation for Innovation and the Exchange of Good Practices Capacity Building in the Field of Higher Education (CB-*

Jean-Michel Thierry (1993, p. V) come «uno degli esempi più prestigiosi dell'arte armena degli inizi del XIII secolo», occupano un posto di rilievo all'interno della pittura del Duecento.² Non solo in area caucasica ma anche oltre.

Durante la visita compiuta nel maggio 2015, ad un primo veloce sguardo, si ebbe la consapevolezza di quale densità compositiva e iconografica caratterizzasse i dipinti murali per il succedersi sulle superfici di cicli, immagini e motivi decorativi senza alcuna interruzione e di come questo articolato e ricco mondo pittorico sia degno di essere riconsiderato oggi da vari punti di vista (fig. 3). Quello che per primo ha richiamato la nostra attenzione, catturandola, riguarda alcune assonanze di tipo compositivo, iconografico e di tono 'sentimentale', rimbalzanti fra le pitture di San Gregorio l'Illuminatore e certa produzione realizzata nel Centro Italia a cominciare dall'avanzata prima metà del Duecento. Da qui, l'idea di seguirlo quel punto di vista sulle assonanze da una prospettiva, diciamo così, 'sperimentale'.

La chiesa ha una pianta a croce greca accorciata ed è preceduta dal caratteristico portico a sala (*zhamatun*), oggi in parte distrutto. Se l'esterno presenta un rivestimento murario tipicamente armeno, costituito com'è, da blocchi di pietra ben squadrati e da un'articolata decorazione con arcate, nicchie e decorazioni a intreccio a cui si aggiunge anche la presenza particolare di *muqarnas* (Guidetti 2016), l'interno con il suo straordinario manto pittorico parla prevalentemente la lingua figurativa georgiana.

Sono evidenti gli stretti rapporti iconografici e stilistici con essa, in particolare con i complessi pressoché coevi della chiesa di San Nicola a Kincvisi (1207-1210) e della chiesa della Vergine a Timotesubani (1213-1222),³ come mostrano la *Deesis* con i tetramorfi nell'abside, l'*Ascensione di Cristo* nella cupola che si trasforma in *Teofania* per la presenza degli angeli che portano Cristo e della Vergine con gli apostoli e i profeti (Thier-

HE) - destinato alla formazione dei restauratori in Caucaso abbiamo condiviso entusiasmo, progettualità e interesse verso questi territori, cerniera fra Oriente e Occidente. Il progetto prevedeva la collaborazione fra tre Paesi della Comunità Europea - Italia (Università Ca' Foscari Venezia, Politecnico di Milano, Università della Toscana), Austria (Università di Vienna), Spagna (Università di Barcellona) - e due Paesi caucasici (Azerbaijan e Georgia). Coordinamento dell'Università di Venezia.

Queste pagine sono frutto dell'ideazione ed elaborazione congiunta di Maria Andaloro e di Maria Raffaella Menna. Riguardo alla stesura, si deve a Maria Andaloro il primo paragrafo, a Maria Raffaella Menna i paragrafi secondo e terzo, ad ambedue il quarto.

2 La data 1215 è nella lunga iscrizione dedicatoria in armeno posta all'esterno, sulla parete sud, all'interno di una serie di arcate (Basmadijan 1922-1923, n. 40). Sulla chiesa: Thierry 1977; Kakovkin 1985; Ani 1984, pp. 20, 70, 91; Drampian, Kotanijan 1990; Thierry, Thierry 1993; Eastmond 2000, pp. 33-40. Da ultimo, sulla decorazione Guidetti 2016. Un'analisi dettagliata delle pitture è in Thierry, Thierry 1993.

3 Privalova 1980; Velmans 1980-1981, pp. 59-80; Velmans 1996, pp. 50-51. Sui restauri delle pitture di Kincvisi, Didebulidze 2002.

ry, Thierry 1993, pp. 63-67). Dipende inoltre dalla tradizione georgiana anche la collocazione della *Dormitio Virginis*, sulla parete sud;⁴ infine, sigillano questi rapporti in modo eloquente le iscrizioni in lingua georgiana e il riquadro dedicato all'evangelizzatrice della Georgia, santa Nino, con la *Visione della colonna vivente*.

Dall'altra parte, non si possono tacere i richiami presenti nella chiesa di San Gregorio verso l'ambito armeno, ravvisabili nell'ampio ciclo di episodi della vita di san Gregorio l'Illuminatore dipinti nel braccio occidentale e nell'inserimento, all'interno della teoria dei Padri della Chiesa che vediamo nell'abside, dei due figli dello stesso san Gregorio, Aristarco e Urtane.⁵

Completavano il programma decorativo della chiesa le pitture dello *zhamatun* con un vasto *Giudizio Finale*, e scene della Passione, delle quali sono ancora visibili la *Deposizione dalla croce* e il *Compianto di Cristo* (Thierry, Thierry 1993, pp. 75-85, 156, tav. X, 1-2).

La data 1215 segna il termine *post quem* per la decorazione pittorica dell'interno,⁶ mentre quella della facciata e dello *zhamatun* è probabilmente da riferire al decennio successivo.⁷

Scendendo dalla collina verso l'ingresso della chiesa, in un tutt'uno con la struttura, si scorge la tettoia metallica davanti alla facciata e la lastra di copertura della cupola, frutto - ambedue - dei restauri conclusi nel 2010⁸ nell'ambito del più ampio progetto di conservazione e valorizzazione dell'in-

4 La *Dormitio Virginis* è collocata sulla parete sud già nella chiesa della Vergine ad Ateni (1060) (Virsaladze 1984, p. 12).

5 I 17 episodi della vita del santo costituiscono il ciclo più ampio che si sia conservato e descrivono, sulla base del racconto di Agatangelo, uno ad uno i molteplici supplizi subiti da san Gregorio prima della conversione del re dell'Armenia Tiridate (Thierry, Thierry 1993, pp. 42-62).

6 In questa data Ani, a seguito delle conquiste della regina Tamara nel 1199, è sotto la dominazione della Georgia e gode di un periodo di rinnovata prosperità, grazie agli scambi e ai commerci che si intensificano lungo la Via della seta. Il committente, Tigran Honenc', è di fede monofisita e non calcedonese, come lo stesso Zaxaryan incaricato da Tamara di governare sul regno di Ani. La scelta di decorare la chiesa con pitture e di adottare i modi georgiani è stata interpretata come espressione della ricerca di un punto di incontro fra monofisismo degli armeni e calcedonismo dei georgiani (Eastmond 2000, pp. 33-40; Zerkian 2000, pp. 335-339).

7 Kakovkin (1985, p. 342) pone le pitture intorno al 1220; i Thierry (1993, p. 84) propongono una datazione più tarda, intorno al terzo o quarto decennio del Duecento.

8 I restauri, diretti dall'arch. Yavuz Özkaya (PROMET, Proje Mimar Restorasyon di Ankara), hanno previsto la documentazione delle emergenze esistenti, il consolidamento delle strutture, l'uso di materiali originali dove possibile, e non hanno comportato ricostruzioni arbitrarie. I lavori hanno riguardato fra il 2006-2010 la chiesa di San Gregorio l'Illuminatore e la moschea di Manuchihr e nel 2011 la chiesa di Abughamrents e del Redentore. Attualmente lavori sono in corso nella cattedrale (Watenpaugh 2014, pp. 539-541).



Figura 1. Chiesa di San Gregorio, veduta da nord-ovest. Ani, Turchia (foto: M. Andaloro)

tero sito di Ani (fig. 2).⁹ È grazie a questi lavori che si è arrestata parte di quei processi di degrado a cui sono inevitabilmente esposti i dipinti murali qualora si trovino all'aperto in strutture segnate dalle condizioni ambientali proprie di una vasta area archeologica qual è il nostro caso. Se dunque è prevedibile un rallentamento riguardo alla caduta macroscopica di superfici pittoriche e al verificarsi di altre lacune rispetto a quelle già esistenti, concentrate, in particolare, al centro dell'abside e nella parte sommitale della cupola, tuttavia, ciò non è sufficiente a garantire la conservazione delle pitture, essendo sempre in atto processi di decoesione degli

9 Dal 2006 l'intero sito di Ani è oggetto di un importante progetto di conservazione da parte del Ministero delle Cultura e del Turismo della Repubblica di Turchia con il supporto del World Monuments Funds, e con finanziamenti parziali del US Department of State's Ambassadors Fund for Cultural Preservation. Il progetto ha previsto, oltre a interventi di restauro, il rilievo laser di tutti i monumenti, affidato al Global Heritage Fund. Nel 2012 la Turchia ha aggiunto Ani fra i siti candidati a essere riconosciuti 'patrimonio dell'umanità' dall'UNESCO (Watenpaugh 2014, p. 528; 2015, p. 465).



Figura 2. Chiesa di San Gregorio, facciata e *zhamatun*. Ani, Turchia (foto: M.R. Menna)

intonaci, caduta della pellicola pittorica e altri vari fenomeni di degrado.¹⁰ Per il resto non possiamo sorvolare sulle ampie aree delle quali oggi resta solo il disegno preparatorio; sui graffiti, incisioni, spicconature, frutto dei ripetuti atti di vandalismo, situati nella parte inferiore delle pareti; sulla condizione delle pitture all'esterno dello *zhamatun* delle quali sono oggi leggibili solo pochi brani.

Il quadro appena delineato, ricordiamolo, è quello della chiesa di San Gregorio l'Illuminatore, che conserva l'unico complesso pittorico di Ani, da dove il nome di 'chiesa dipinta' dato in passato dagli abitanti del luogo.¹¹

Riprendendo ora il filo sulle assonanze fra le pitture in San Gregorio e certa pittura del Centro Italia dell'avanzata prima metà del XIII secolo, alla luce delle ricerche compiute, esso si è rivelato ben saldo; in partico-

¹⁰ Osservazioni sullo stato di conservazione delle pitture sono già in Thierry, Thierry 1993, pp. 20, 65-67 e 77.

¹¹ Nella chiesa del Salvatore rimangono solo alcuni brani di pitture riferibili al 1293.



Figura 3. Chiesa di San Gregorio, interno. Ani, Turchia (foto: M. Andaloro)

lare riguardo a due motivi che sono balzati agli occhi già nel corso della visita e cioè la 'veduta' di paesaggi urbani, caratterizzati da edifici su più piani con cupole di varia tipologia, e l'accentuato patetismo che plasma volti, espressioni, gesti delle figure.

2 Paesaggi urbani dipinti

Il paesaggio urbano, caratterizzato da edifici animati da portici, con facciate spesso viste d'angolo, gallerie sopraelevate, terrazzi – talvolta perimetrati da sottili ringhiere – altane con esili colonne a uno o più piani e coperture cupoliformi, offre anche la vista di cupole dal rilevante profilo, ora conico, ora semplicemente emisferico, ora con alto tamburo. Questo tipo di paesaggio lo riscontriamo in quattro scene del ciclo cristologico: l'*Annunciazione*, la *Resurrezione di Lazzaro*, l'*Ingresso a Gerusalemme*, la *Dormitio Virginis* e in quattro episodi della vita di san Gregorio, l'*Acclamazione dall'uscita dal pozzo*, la *Visione*, la *Consacrazione*, la *Consacrazione di Aristarco*.



Figura 4.
Chiesa di San
Gregorio,
Annunciazione.
Ani, Turchia
(foto: M.R. Menna)

È nell'*Annunciazione* che l'impianto si presenta con maggiore articolazione, nitidezza e ricchezza (fig. 4). Da rilevare l'accentuato verticalismo, sostenuto dal succedersi di quattro diversi livelli a scalare; e piace indirizzare l'attenzione verso quella cupola in alto a sinistra che spunta da un tetto piano delimitato da alti parapetti, soluzione che - diversamente da quel che potrebbe suggerire una prima sommaria lettura - non è incongruente con le modalità dell'architettura orientale. Ciò che poi dà un tocco originale alla veduta è la variegata presenza di *vela*, ora in forma di grande tenda alle spalle dell'Annunciata, elegantemente annodata ad una

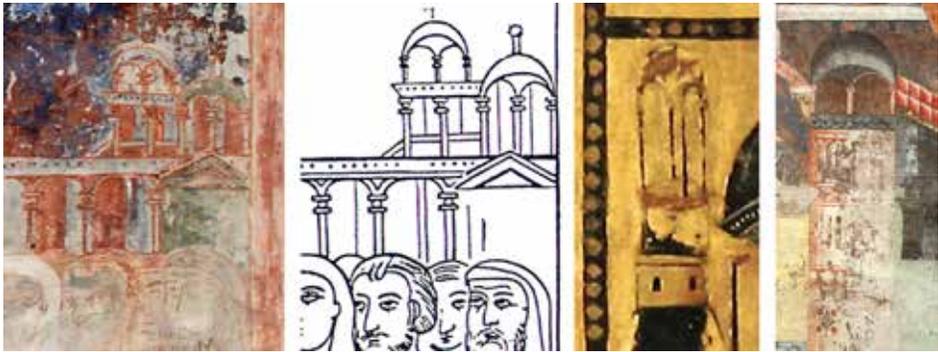


Figure 5a-d. 5a. *Visione di San Gregorio*, particolare delle altane, ciborio. Chiesa di San Gregorio, Ani, Turchia; 5b. Grafico (fonte: Thierry, Thierry 1993, p. 54, fig. 29); 5c. Tavola con San Francesco, *Guarigione di Bartolomeo di Narni*, particolare. Tesoro della basilica di San Francesco, Assisi; 5d. *Cena di Emmaus*, particolare. Basilica inferiore di San Francesco, Assisi

colonna, ora in forma di lunghissimi veli che, come nastri, si dispiegano sinuosamente sopra i tetti e fra le arcate della loggia sotto la cupola. Non solo. Ecco lo sfoggio di aeree ringhiere, ecco la sagoma di una scala a pioli arditamente appoggiata fra gli edifici in primo piano.

Ulteriori soluzioni architettoniche, ancora una volta originali, compaiono in altre scene: l'ampia struttura a cupola sorretta da arcate su esili colonnine nella *Resurrezione di Lazzaro*; le due cupole perfettamente emisferiche sugli alti edifici al centro dell'*Ingresso a Gerusalemme*; la cupola quasi sospesa, intravista curiosamente nel suo interno, da immaginare di materiale leggero, quale può essere una stoffa, ed ancorata a tozze colonnine nella *Dormitio Virginis*, in cui compare anche una costruzione straordinariamente affollata. E poi il grande edificio a pianta longitudinale nella *Consacrazione di San Gregorio* in riferimento alla basilica di Cesarea e la chiesa a pianta centrale con cupola su alto tamburo, che è una citazione diretta dell'architettura caucasica, nella *Consacrazione di Akatisto*.

È da segnalare, inoltre, la particolare presenza di altane/cibori dalle forme varie, a uno o più piani, come nella scena della *Visione di San Gregorio* (figg. 5a-b), dove quelle strutture sono ancora leggibili, malgrado il precario stato di conservazione delle pitture. Le altane sono poste una accanto all'altra sopra il lungo portico che contraddistingue l'edificio a destra. La prima è a un solo piano ed è in corrispondenza del timpano che segna l'ingresso del palazzo. La seconda è a due piani: il primo è architravato e con un parapetto che sembra collegarsi alla scala di accesso; il piano superiore è una struttura più semplice, coperta da una piccola cupola su colonne.

La tipologia delle architetture può anche rimandare alla precedente tradizione dei mosaici pavimentali in Siria e Palestina e al gusto islamizzante



Figure 6a-b. 6a. Chiesa di San Gregorio, *Annunciazione*, particolare della cupola. Ani, Turchia; 6b. Tavola con San Francesco, *Guarigione dello storpio*, particolare. Roma, Pinacoteca Vaticana

dei mosaici della moschea di Damasco, come indicano i Thierry (1993, p. 69). Tuttavia la rispondenza più consona sembra indirizzare verso i modelli dell'architettura coeva nelle regioni caucasiche.¹²

A conclusione di questa rassegna, colpisce che tipologie simili ricorrano in alcune opere dell'Italia centrale della prima metà del Duecento dove, in particolare, concorrono ad ambientare le storie di san Francesco e le storie della Passione di Cristo. Il riferimento è a tavole e dipinti murali di committenza francescana, prodotti da artisti e *ateliers* che si contraddistinguono per una particolare sensibilità nella ricezione di repertori e modi familiari in area orientale, sia a Bisanzio che nei territori dei Regni crociati della

¹² Il gusto per l'esuberanza architettonica è un tratto che si riscontra nella produzione miniata armena degli stessi anni, come ad esempio nell'*Entrata a Gerusalemme* nel Vangelo di Halbat (Yerevan, Matenadaran, n. 2688) prodotto nello *scriptorium* di Horomos nei pressi di Ani, nel 1211 (Der Nersessian 1989, pp. 212-215, figg. 164-165; Rapti 2007a, pp. 194-195), ma anche nel Vangelo 'dei traduttori' copiato nel 1232 dal copista Grigor nella regione di Erzurum (Der Nersessian 1989, p. 216; Rapti 2007b, pp. 196-197), e nel più antico Vangelo di Sandlka (1053), realizzato probabilmente ad Ani (Rapti 2007c, pp. 190-191).

Terra Santa.¹³ Quelle opere - tavole e dipinti murali - segnano un profondo rinnovamento nella pittura con l'introduzione di nuove tipologie, qual è l'icona agiografica, di nuove iconografie e di nuovi orientamenti stilistici.

Nella pittura su tavola il riferimento è ai due dossali con i miracoli di san Francesco, l'uno nel Tesoro della Basilica del Santo ad Assisi (terzo decennio del XIII secolo), l'altro nella Pinacoteca Vaticana (metà del XIII secolo).¹⁴ Ambedue presentano la medesima articolazione con gli stessi quattro miracoli ai lati della figura del santo.¹⁵ Fra le architetture che ambientano le scene è inserita sia la particolare struttura altana/ciborio, sia la cupola conica su copertura piana che abbiamo individuato nei dipinti di San Gregorio ad Ani.

Quell'altana/ciborio, presente a San Gregorio nella scena della *Visione di San Gregorio* (fig. 5b) e nella *Dormitio Virginis*, nella tavola di Assisi la rinveniamo molto simile nella *Guarigione dello storpio*, sulla sommità della torre che si erge a destra, fra il gruppo di edifici colorati di varia foggia che fanno da quinta allo storpio ormai risanato e poi spicca, più esile e slanciata, nel gruppo di edifici a sinistra nella *Guarigione di Bartolomeo di Narni* (fig. 5c).

La tipologia della cupola conica che si erge su una copertura piana a terrazzo, segnalato ad Ani nella scena dell'*Annunciazione* (fig. 6a), è nella *Guarigione dello storpio* della Tavola Vaticana (fig. 6b), dove compare anche la microarchitettura con un'ampia e aerea cupola su colonnine, tipologicamente riconducibile alla piccola struttura a cupola sopra l'edificio a destra della *Dormitio Virginis* nella chiesa di San Gregorio.

In entrambe le tavole francescane, infine, ricorre il dettaglio delle sottili ringhiere continue di colore rosso o marrone scuro che coronano, perimetrandola, la sommità degli edifici.

Tutte queste particolari tipologie architettoniche non compaiono nelle altre tavole agiografiche di san Francesco, a partire da quella di Pescia,

13 Fra gli studi principali: Belting 1982, pp. 429, 453; Belting 2001, pp. 463-472; Pace 1993; Derbes 1996, pp. 16-34; Derbes, Neff 2004. Più in generale, sul complesso fenomeno della circolazione figurativa nel Mediterraneo, Andaloro 1995; Andaloro 2000.

14 Le tavole sono state attribuite a Giunta Pisano da Miklós Boskovits il quale ritiene che la tavola vaticana preceda quella assisiense che colloca a metà Duecento (1973, p. 350). Tartuferi (1991; 2007, p. 440) ha accolto la proposta di attribuzione a Giunta solo per la tavola assisiense, che sposta però agli anni Settanta. In alternativa, per la tavola vaticana è stata indicata una maestranza umbra (Garrison 1949, n. 371; Todini 1989, p. 132) o pisana, ma attenta alle novità dell'ambiente fiorentino (Tartuferi 1991, p. 70; Carletti 2005c p. 126; Calciolari 2006b, pp. 154-155). Per la tavola assisiense, invece, è stata ipotizzata una possibile origine bizantina del pittore (Kanter-Palladino 1999, pp. 59-60), proposta in passato già da Venturi (1907, pp. 84-87). In ogni caso, che il pittore si ritenga bizantino umbro o toscano, è evidente come alcune scelte compositive non trovino adeguata spiegazione senza pensare a un apporto specifico di modalità bizantine.

15 I miracoli sono, a sinistra: la *Guarigione della bambina dal collo torto*, la *Guarigione dello storpio Bartolomeo da Narni*; a destra: la *Liberazione dell'indemoniata* e la *Guarigione dello storpio Niccolò da Foligno*.

firmata da Berlinghiero Berlinghieri e datata 1235 e da quella della chiesa di San Francesco a Pisa, oggi al Museo di San Matteo,¹⁶ opere nelle quali invece, prevalgono architetture meno fantasiose e diversificate, più standardizzate e ripetitive, con edifici a pianta rettangolare e torri rigorosamente cilindriche o quadrate.¹⁷

Tornando alla cronologia delle tavole avanzata dagli studiosi, è molto allettante la proposta di datazione agli anni Trenta per la tavola di Assisi.¹⁸ Datazione che è suggerita anche dal formato della tavola, rettangolare e non monocuspidato, che ha fatto ipotizzare, a causa della sua presunta arcaicità, che sia la tavola di Assisi che quella vaticana possano essere copie di un prototipo anteriore, precedente alla tavola monocuspidata di Berlinghiero del 1235 (Scarpellini 1982, pp. 119-120; Calciolari 2006a). Se ciò fosse vero, potremmo supporre che le tavole ripropongano anche l'ambientazione delle scene del prototipo e, dunque, avremmo ragione di anticipare la ricezione di modelli architettonici di paesaggio urbano che vediamo affini nella chiesa di San Gregorio ad Anì, nella pittura di committenza francescana. Rimane il fatto che le opere conservate sono attestate entro la metà del secolo, con uno sfioramento interessante.

Sempre ad Assisi, ritroviamo l'altana/ciborio su colonnine nei dipinti murali con *Storie della Passione* nella basilica inferiore, eseguiti fra il 1260 e il 1263 dal Maestro di San Francesco.¹⁹ Qui, nella scena frammentaria, da identificare con la *Cena di Emmaus*, resta il brano pittorico a destra nel quale è ancora ben conservata l'ambientazione architettonica costituita da un edificio su più piani coperto in parte da un tetto di tegole e in parte da una leggera struttura cupoliforme grigia su colonnine di colore rosa, modello ormai a noi noto²⁰ (fig. 5d).

16 La proposta è sempre di Boskovits che ne propone l'esecuzione ante 1235 (Boskovits 1973, pp. 340-345; Tartuferi 1991, pp. 14-15 e 466-55; Tartuferi 2015, p. 180); per Caleca (1986, pp. 234-235) e Carli (1994, pp. 16-17) è di un seguace. I restauri sembrano confermare una datazione intorno alla metà del secolo (Carletti 2005b, pp. 122-123).

17 Per il catalogo delle tavole francescane cfr. Cook 1999. Attenzione per le architetture con soluzioni originali, di matrice bizantina, anche se lontane da quelle che abbiamo preso in esame, è presente nelle scene della croce n. 20 di Pisa, databile ai primi decenni del XIII secolo (Carli 1974, pp. 34-36; Burrese, Caleca 2003, pp. 112-114; Carletti 2005a, pp. 109-113).

18 La questione sulla datazione è riassunta in Kanter-Palladino 1999, pp. 59-60.

19 Sulla ricostruzione della personalità artistica del Maestro di San Francesco si rimanda al saggio di Serena Romano (1982, ristampato con aggiornamento bibliografico nel 2001, pp. 15-48) e a Bonsanti 2002a, pp. 117-120. Per la prima decorazione della basilica inferiore cfr. Andaloro 2001.

20 L'identificazione della scena si deve a Ruf 1981, pp. 40-50; Monciatti 2002, p. 340.

3 Espressioni e gesti patetici

Nelle pitture di San Gregorio l'Illuminatore ad Ani il patetismo è espresso innanzitutto attraverso la gestualità delle figure: il capo leggermente reclinato da una parte, la mano sulla guancia ad indicare mestizia, la mano che copre gli occhi o la bocca; in alcuni casi, entrambe le mani premute sulla bocca ad esprimere disperazione. E, ancora, le braccia alzate, tese a chiedere aiuto; il pianto delle figure femminili che si asciugano le lacrime con un lembo del manto che le avvolge. L'espressione dei volti è invece rilevabile solo dove la superficie pittorica non è particolarmente danneggiata o quando, caduta la pellicola pittorica, è ben visibile il disegno preparatorio, come in alcune scene di grande qualità. È un disegno che definisce con un tratto essenziale e di grande forza espressiva i contorni del viso, segna le sopracciglia, gli occhi, la canna nasale e la forma della bocca.

Questi aspetti sono particolarmente evidenti nella *Dormitio Virginis* (fig. 7), nella *Visione della colonna vivente di Santa Nino* (fig. 8a) e anche nelle scene, più tarde, della *Deposizione* e del *Compianto di Cristo* dipinte sulla facciata e poste l'una accanto all'altra ai lati della finestra sopra il portale.

Di grande efficacia è la coralità dei gesti nei personaggi maschili che assistono alla *Dormitio Virginis* (fig. 7), dove ciascuna figura ha una gestualità specifica e la partecipazione al dolore della Vergine è declinata nelle modalità che vanno dal pianto, alla mestizia, alla disperazione, alla contrizione. Di grande effetto sono inoltre le pose dolenti e le espressioni intense del gruppo delle sei compagne nella *Visione di santa Nino*; esauste per la lunga attesa, sfinite per la preoccupazione, si sono in parte addormentate (fig. 8a).

All'esterno, sulla facciata, le scene della *Deposizione* e del *Compianto* hanno una posizione di particolare rilievo. Il loro abbinamento, che rafforza l'effetto emozionale del racconto e che si trova già a Bisanzio a partire dal X secolo in avori e miniature,²¹ ha un'ampia ricezione in area caucasica.²² Il capo reclinato e la mano destra sulla guancia contraddistinguono Giovanni in entrambe le scene, presentandolo nella stessa posa che ha generalmente nella *Crocifissione*; la mano di Cristo ricade giù dallo snodo

21 Sull'origine e diffusione del tema del *Compianto di Cristo* a Bisanzio si rimanda ai saggi di Weitzmann 1980; Maguire 1977, 1994; Belting 1980-1981. Per l'abbinamento della scena del *Compianto* con la *Deposizione* cfr. Weitzmann 1980, pp. 482-484.

22 Ad esempio nell'icona di Lagourka (Alibegašvili 1983, p. 156 e fig. a p. 148) e nel Tetra-vangelo di Gelati (Velmans 1977, pp. 106-107, figg. 116, 118). In Occidente vengono inserite nelle Storie della Passione nelle croci dipinte. La croce n. 20 del Museo di San Matteo a Pisa è uno dei primi esempi. A questa seguono, fra le altre, la croce dalla chiesa di San Martino di Enrico di Tedice (1245-55), la croce di Coppo di Marcovaldo a San Gimignano (1261) e quella di Pistoia (1274) (Derbes 1996, pp. 7-10).



Figura 7.
Chiesa di San
Gregorio, *Dormitio
Virginis*, gruppo di
dolenti. Ani, Turchia
(foto: M. Andaloro)

del polso con pesantezza e manifesta la totale inerzia del corpo morto nel *Compianto*; la rara iconografia di Cristo ancora inchiodato alla croce con la mano sinistra nella *Deposizione* aggiunge altro *pathos* al racconto.²³

Il patetismo contenuto delle scene di San Gregorio ad Ani trova assonanze in alcune soluzioni della pittura di Giunta Pisano, il pittore che nel 1236 riceve l'incarico direttamente da frate Elia di eseguire la croce – oggi perduta – per la basilica di Assisi e che è strettamente legato all'ordine fran-

²³ È un'iconografia presente nell'icona scolpita di Gregorio Magistros (Thierry, Donabedian 1987, p. 128, fig. 292) nell'icona di Lagourka e nel Tetravangelo di Gelati. In Armenia la scena della *Deposizione* sembra essere privilegiata rispetto alla Crocifissione (Thierry, Thierry 1993, p. 83).



Figure 8a-b.
8a. Chiesa di San Gregorio, *Visione di Santa Nino*, particolare delle compagne della santa. Anì, Turchia;
8b. Basilica inferiore di San Francesco, *Deposizione di Cristo*, particolare dei dolenti. Assisi

cescano.²⁴ La croce di San Ranierino a Pisa (metà del XIII secolo) insieme alle croci di Santa Maria degli Angeli e di San Domenico a Bologna (1251) permettono di cogliere la trasformazione in chiave ‘patetica’ ed espressiva del tema della crocifissione, la qual cosa non riguarda esclusivamente il livello iconografico, ma la capacità di creare un clima espressivo nuovo e diverso. Muta la resa della figura di Cristo, ma anche la disposizione e il

²⁴ Per la ricostruzione della personalità di Giunta cfr. Boskovits 1973; Tartuferi 1991; Tomei 1995. Da ultimo Tartuferi 2015.

taglio delle figure della Vergine e di San Giovanni, raffigurate non più intere e accanto al corpo di Cristo, ma a mezzo busto e inserite nelle terminazioni dei bracci. Esse partecipano emotivamente, attraverso la gestualità: accennano con una mano al corpo sulla croce, mentre portano l'altra alla guancia, in senso di mestizia. Victor Lazarev (1936, p. 61; 1967, p. 349, n. 196), tracciando per primo i tratti della personalità artistica di Giunta Pisano, ne sottolineava i caratteri di derivazione bizantina e riscontrava affinità soprattutto tipologiche tra i crocifissi di Giunta gli affreschi di Sopočani, quelli della chiesa dell'Ascensione a Žiča, ambedue in Serbia, ma anche con opere prodotte in Cilicia nel regno della Piccola Armenia, come le miniature dei Vangeli della regina Keran, datati al 1272, e dei Vangeli del principe Vassak, custoditi presso il Patriarcato armeno di San Giacomo a Gerusalemme (Der Nersessian 1989, pp. 144-148 e 150-153). La grande competenza di Lazarev lo portava a vedere questa corrispondenza in una linea di continuità con opere che non sono precedenti, ma degli anni Settanta,²⁵ ma tuttavia gli permetteva di cogliere quell'assonanza fra produzione figurativa armena e dell'Italia centrale che stiamo scoprendo attraverso i motivi tematici presi in esame.

L'ampliarsi del registro patetico attraverso varianti iconografiche, ma soprattutto attraverso la modulazione espressiva, si ritrova nelle storie della Passione della basilica inferiore di Assisi, dipinte dal Maestro delle storie di San Francesco (Bonsanti 2002b, 1, pp. 222-223, figg. 314-315). Nella *Deposizione* (fig. 8b) la scena è permeata dall'espressività dolente e contenuta: la Vergine si tocca il volto con la mano destra, mentre alza l'altra in segno di profondo sconforto; San Giovanni solleva lentamente la mano del Cristo per portarla al viso; nel *Compianto* le Pie donne hanno il capo mollemente reclinato e la Vergine, svenuta con il capo rovesciato all'indietro e sostenuta dalle Pie donne, costituisce l'acme della scena. Le figure, ampie e volumetriche, sono costruite tramite linee ad andamento prevalentemente curvilineo e rivelano una sorprendente vicinanza con la composizione del gruppo delle compagne nella *Visione di Santa Nino* e del gruppo delle figure che assistono alla *Dormitio* nella chiesa di San Gregorio.

4 Tra 'lingua franca' e 'Global Middle Ages'

L'aver rilevato l'assonanza di due tematismi - quali sono i paesaggi urbani e il patetismo - nella pittura di San Gregorio ad Ani con la produzione pittorica dell'Italia centrale, riconducibile alla committenza francescana,

²⁵ I Vangeli di Vassak sono stati messi in relazione da Valentino Pace (1993, pp. 79-80) con la tavola di Assisi anche per le strutture esilissime dei cibori, che compaiono in forme molto simili nella *Presentazione al tempio* nel codice armeno e altresì nella *Guarigione dell'indemoniata* e nella *Guarigione dello storpio* nella tavola assisiata.

porta ad alcune considerazioni sui possibili rapporti nel XIII secolo fra ambiti geograficamente così lontani fra loro.

Negli anni Ottanta del secolo scorso, Hans Belting (1982, p. 3) individua nel Mediterraneo l'area privilegiata degli scambi e dei contatti fra cultura figurativa bizantina e quella occidentale, tanto da sentire l'esigenza di proporre una nuova definizione per distinguere la produzione artistica che nasceva da questa sintesi: da qui, la fortuna di espressioni come 'lingua franca' e 'commonwealth mediterraneo'. Accanto a quella occidentale e bizantina, negli anni successivi si è fatta luce sull'importanza di altre componenti, e il quadro 'mediterraneo' è così divenuto molto più complesso, le frontiere si sono allargate, andando a comprendere la produzione del Sinai, del regno di Cipro, delle comunità siriane ed anche islamiche, in una visione che, eliminati i confini, è divenuta più 'globalizzata'.²⁶

'Global Middle Ages' è una definizione nata all'interno degli studi di storia per l'esigenza di ridefinire il concetto di Medioevo e di ridisegnarne l'estensione, senza circoscriverlo all'area europea o euroasiatica, ma considerandolo in un'ottica 'globale', in relazione anche alle storie degli altri continenti.²⁷ 'Global Middle Ages' significa scardinare la nozione di identità culturale statica e univoca, abbattere le frontiere e allargare i confini per indagare le connessioni, le interazioni più che gli elementi di differenza e contrapposizione e dunque ridisegnare, nel nostro caso, il rapporto culturale fra i molteplici linguaggi dell'Europa e dell'Asia occidentale.

Le assonanze fra le pitture di San Gregorio l'Illuminatore e la pittura italiana ci hanno fatto riflettere sullo spazio concettuale scelto per il sottotitolo del contributo: *Dall'arte 'franca' al 'Global Middle Ages'*.

A noi sembra che a rendere possibile l'aggancio a una visione transmediterranea e perciò aperta al 'global' sia l'azione missionaria degli ordini mendicanti e, in modo particolare dei Francescani (Derbes Neff 2004; Menna 2013). Già nel 1217 frate Elia organizza la provincia di Terra Santa; nel 1220 i Francescani sono a Costantinopoli, nel 1221 ad Antiochia, nel 1229 a Gerusalemme.²⁸ I Francescani intessono rapporti stretti con le chiese orientali, siano esse calcedonesi, nestoriane o monofisite, com'è il

26 Per un quadro generale si rimanda a Grossman, Walker 2013, pp. 1-17, in part. p. 2 nota 3, con bibliografia di riferimento.

27 Defining the Global Middle Ages è un network nato nel 2009 fra le università di Oxford, Birmingham e New Castle (Holmes, Landen 2015). Recentemente si sono sviluppati diversi progetti, interconnessi tra loro su questa tematica, che riguardano anche la produzione artistica, fra i quali: Global Middle Ages Project (GMAP), Università del Texas; Mappamundi and the Scholarly Community for the Globalization of the Middle Ages (SCGMA) e Postcolonising Medieval Image, Università di Leeds; Art Space and Mobility in the Early Ages of Globalization: The Mediterranean, Central Asia and the Indian Subcontinent, Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max Planck Institut (Grossman, Walker 2013, p. 2).

28 Derbes, Neff 2004, p. 450; Cardini 2015, pp. 57-65, in part. p. 60.

caso appunto della chiesa armena. Si spingono fino in Caucaso: nel 1233 in Georgia, nel 1246 nella Grande Armenia e poi, dal 1279, in Cilicia, nella cosiddetta Piccola Armenia.²⁹

Il francescano di origine fiamminga, Guglielmo di Rubruk, ha stretti contatti con la corte armena in Cilicia preparando il viaggio a Qara-qorum alla corte del Gran Khan dei mongoli, impresa che svolge fra il 1253 e il 1255 con il supporto del re di Francia Luigi IX.³⁰ Nel viaggio di ritorno, Guglielmo si dirige verso la Terra Santa attraverso il Caucaso e fa tappa ad Ani il 2 febbraio del 1255. In una breve nota del suo diario, segnala che nella città «cuius situs est fortissimus» è sede di un «ballium» dei Tartari per la riscossione per le tasse, e che vi sono «mille ecclesie et due sinagoge saracenorum» (Chiesa 2011, pp. 310-311).³¹

Dal canto loro, gli Armeni sono presenti, com'è noto, dal 1198 Cilicia, ma anche nel regno di Gerusalemme e hanno una rete capillare di fondazioni in Occidente. L'avanzata mongola all'origine della perdita della Grande Armenia nel 1239 e la pressione mamelucca intensificheranno la loro presenza in questi territori. Focalizzando l'attenzione sull'Italia, saranno proprio gli ordini mendicanti a stimolare una migrazione religiosa sia nelle città a vocazione commerciale, quali Genova e Pisa, sia in città come Bologna, Perugia, Roma fino a giungere a una trentina di fondazioni con annessa foresteria che facilitavano i viaggi e gli spostamenti nella penisola, sulla traccia di quanto avevano realizzato i mendicanti in Oriente alcuni anni prima (Bonardi 1999, pp. 221-226; Rapti 2007d, p. 282).

In questo quadro geopolitico, così complesso, si pone la chiesa di San Gregorio. La commistione di elementi diversi – armeni, georgiani, islamici, bizantini – nonostante trovi a fatica un incasellamento nella storicizzazione tradizionale ha, diversamente, la forza esemplare di un 'elemento spia' in una visione 'global'. Ci aiuta a sconfinare dal circuito 'chiuso' del Mediterraneo e a considerare i possibili rapporti tra quel mondo e i territori caucasici.

29 Moorman 1968, pp. 227-228, 235; Derbes, Neff 2004, p. 450. Nella prima metà del XIII secolo i rapporti fra Chiesa armena e Chiesa latina sono molto stretti da quando, alla morte dell'imperatore bizantino Manuele Comneno, si è completamente allontanata la possibilità di una riunificazione con la Chiesa bizantina e il *Katholicos* armeno preferisce il dialogo con i Latini che appaiono appoggiare le richieste di autonomia degli Armeni (Evans 1994, pp. 104-106).

30 Sul viaggio di Guglielmo di Rubruk: Golubovich 1906, pp. 229-230; Chiesa 2010; Chiesa 2011, pp. XXVIII-XLI. All'andata Guglielmo, accompagnato da un confratello, frate Bartolomeo, un interprete e un servitore, parte da Costantinopoli, attraversa il Mar Nero e giunge al Volga e da qui, prosegue con una scorta mongola, trasportato da un carro di buoi per 4.500 chilometri fino a Qara-qorum.

31 Nel diario segnala anche l'incontro con un gruppo di domenicani diretti a Qara-qorum (Chiesa 2011, pp. 310-311). Prosegue poi verso Korykos, fa tappa a Sis, la capitale del regno della Piccola Armenia, poi a Cipro, e giunge infine ad Antiochia (Chiesa 2011, pp. XL-XLI).

Bibliografia

- Alibegašvili, Gaiané (1983). «La miniatura e le icone dipinte». In: Alibegašvili et al. (a cura di), *I tesori della Georgia*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, pp. 109-162.
- Andaloro, Maria (1995). «Federico e la Sicilia fra continuità e discontinuità». In: Andaloro, Maria (a cura di), *Federico II e la Sicilia, dalla terra alla corona*, vol. 2, *Arti figurative e arti sontuarie = Catalogo della mostra* (Palermo, 15 dicembre 1994-31 maggio 1995), pp. 3-30.
- Andaloro, Maria (2000). «Da Bisanzio al Mediterraneo». In: Cassanelli, Roberto (a cura di), *Il Mediterraneo e l'arte nel Medioevo*. Milano: Jaca Book, pp. 195-216.
- Andaloro, Maria (2001). «Tracce della prima decorazione della pittorica della Basilica di Assisi». In: Basile, Giuseppe (a cura di), *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*. Assisi: Casa Ed. francescana, pp. 71-100.
- Ani, *Documents of Armenian Architecture* (1984). Milano: Edizioni Ares.
- Bacci, Michele (2007). «Pisa bizantina: alle origini del culto delle icone in Toscana». In: Calderoni Masetti, Anna Rosa; Dufour Bozzo, Colette; Wolf, Gerhard (a cura di), *Intorno al Sacro Volto*. Venezia: Marsilio, pp. 63-78.
- Basmadjan, K.J. (1922-1923). «Les inscriptions arméniennes d'Ani». *Revue de l'Orient Chrétien*, 23, pp. 319-20.
- Belting, Hans (1980-1981). «An Image and Its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium». *Dumbarton Oaks Papers*, 84-85, pp. 1-16.
- Belting, Hans (1982). «Introduction». In: Belting, Hans (a cura di), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo = Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*. Bologna: Editrice Clueb, pp. 1-10.
- Belting, Hans (2001). *Il culto delle immagini: Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*. Trad. di Barnaba Maj. Roma: Carocci. Trad. di: *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 1990.
- Bonardi, Claudia (1999). «Le colonie armene in Italia: Milano, Ancona, Genova, Venezia». In: Mutafian, Claude (a cura di), *Roma-Armenia: una relazione antichissima*. Roma: De Luca Editore, pp. 222-227.
- Bonsanti, Giorgio (2002a). «La pittura del Duecento e del Trecento». In: Bonsanti, Giorgio (a cura di), *La basilica di San Francesco ad Assisi*, vol. 2, 1, *Testi, saggi*. Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 113-208.
- Bonsanti, Giorgio (2002b) (a cura di). *La basilica di San Francesco ad Assisi*, vol. 1, 1, *Atlante fotografico, Basilica inferiore*. Modena: Franco Cosimo Panini.
- Boskovits, Miklós (1973). «Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento». *Arte Illustrata*, 6, pp. 333-352.

- Burresi, Mariagiulia; Caleca, Antonino (2003). «Le arti a Pisa e il contesto mediterraneo nel Medioevo». In: Tangheroni, Marco (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici = Catalogo della mostra* (Pisa, 13 settembre-9 dicembre 2003). Ginevra: Skira, pp. 180-189.
- Calciolari, Chiara (2006a). «Scheda V.12, Maestro del Tesoro, San Francesco d'Assisi e quattro miracoli *post mortem*». In: Bisogni, Fabio; Menestò, Enrico (a cura di), *Iacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento = Catalogo della mostra* (Todi, 12 febbraio-2 maggio 2006). Milano: Skira, pp. 152-153.
- Calciolari, Chiara (2006b). «Scheda V.13, Pittore pisano (?), San Francesco d'Assisi e quattro miracoli *post mortem*». In: Bisogni, Fabio; Menestò, Enrico (a cura di), *Iacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento = Catalogo della mostra* (Todi, 12 febbraio-2 maggio 2006). Milano: Skira, pp. 154-155.
- Caleca, Antonino (1986). *Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca*. In: *La pittura in Italia*, vol. 1. Milano: Electa, pp. 233-264.
- Cardini, Franco (2015). «I Francescani in Asia e la custodia della Terra Santa». In: Tartuferi, Angelo; D'Arelli, Francesco (a cura di), *L'arte di Francesco: Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo = Catalogo della mostra* (Firenze, 3 marzo-10 novembre 2015). Firenze: Giunti, pp. 57-65.
- Carletti, Lorenzo (2005a). «Scheda 7, Croce dipinta». In: Burresi, Mariagiulia; Caleca, Antonino (a cura di), *Cimabue a Pisa: La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto = Catalogo della mostra* (Pisa, 25 marzo-25 giugno 2005). Ospedaletto: Pacini, pp. 108-109.
- Carletti, Lorenzo (2005b). «Scheda 13, Dossale, San Francesco e sei miracoli». In: Burresi, Mariagiulia; Caleca, Antonino (a cura di), *Cimabue a Pisa: La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto = Catalogo della mostra* (Pisa, 25 marzo-25 giugno 2005). Ospedaletto: Pacini, pp. 122-123.
- Carletti, Lorenzo (2005c). «Scheda 14, Dossale, San Francesco e quattro miracoli *post mortem*». In: Burresi, Mariagiulia; Caleca, Antonino (a cura di), *Cimabue a Pisa: La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto = Catalogo della mostra* (Pisa, 25 marzo-25 giugno 2005). Ospedaletto: Pacini, pp. 126-127.
- Carli, Enzo (1974). *Il Museo di Pisa*. Pisa: Cassa di Risparmio.
- Carli, Enzo (1994). *La pittura a Pisa dalle origini alla 'bella maniera'*. Ospedaletto: Pacini.
- Chiesa, Paolo (a cura di) (2010). *Guglielmo di Rubruk: Viaggio in Mongolia (Itinerarium)*. Roma; Milano: Fondazione Lorenzo Valla; Arnoldo Mondadori Editore.
- Chiesa, Paolo (2011). «Un taccuino di viaggio duecentesco: La genesi dell'*itinerarium* di Guglielmo di Rubruk». *Itineraria: Letteratura di viaggio e conoscenza del mondo dall'Antichità al Rinascimento*, 10, pp. 3-22.

- Cook, William Robert (1999). *Images of St. Francis of Assisi in Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to ca. 1320 in Italy*. Firenze: Olschki.
- Der Nersessian, Sirapie (1989). *L'art arménien*. Paris: Ed. Flammarion.
- Derbes, Anne (1996). *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Derbes, Anne; Neff, Amy (2004). «Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere». In: Evans, Helen C. (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261 - 1557) = Catalogue of the Exhibition* (New York, 23 March-4 July 2004). New York: Metropolitan Museum of Art.
- Didebulidze, Miriam (2002). «Conservation of the Kintsvisi Wall Painting». *Deltion*, 3, pp. 125-129.
- Drampian, Irina; Kotanijan, Nicolay (1990). «The Frescoes in the Church of St. Gregory the Illuminator Founded by Tigran Honents in Ani». *Armenian Revue*, 43 (4), pp. 41-65.
- Eastmond, Anthony (2000). «Art and Identity in the Thirteenth-century Caucasus». In: Eastmond, Anthony; Zeitler, Julius, *Art and Identity*. Los Angeles: University of California, pp. 33-40.
- Evans, Helen C. (1994). «Cilician Manuscripts Illumination the Twelfth, Thirteenth, and Fourteenth Centuries». In: Mathews, Thomas F.; Wieck, Roger S., *Treasures in the Heaven: Armenian Illuminated Manuscripts*. Princeton: Princeton University Press, pp. 66-81.
- Frugoni, Chiara (1993). *Francesco e l'invenzione delle stimmate: Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino: Einaudi.
- Garrison, Edward B. (1949). *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index*. Florence: Olschki.
- Grossman, Heather E.; Walker, Alicia (2013). «Introduction». In: Grossman, Heather E.; Walker, Alicia (eds.), *Mechanism of Exchanges: Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, ca. 1000-1500*. Leiden: Brill, pp. 1-16.
- Guidetti, Mattia (2016). «The 'islamicness' of Some Decorative Patterns in the Church of Tigran Honents in Ani». In: Goshgarian, Rachel; Blessing Patricia (eds.), *Architecture and Landscape in Medieval Anatolia, 1100-1500*. Edinburgh: Edinburgh University press.
- Golubovich, Girolamo (1906). *Biblioteca bio-bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente Francescano*. Quaracchi: Tipografia del Collegio San Bonaventura.
- Holmes, Catherine; Landen, Naomi (2015). «Defining the Global Middle Ages (AHRC Research Network AH/K001914/1, 2013-15)». *Medieval Words*, 1, pp. 106-117
- Kakovkin, A.Y. (1985). «Il significato degli affreschi della Chiesa di S. Gregorio di Tigran Honents (1215) ad Ani». In: Ieni, Giulio (a cura di), *Atti del terzo Simposio internazionale di arte armena* (Milano, Vi-

- cenza, Castelfranco V., Piazzola sul Brenta, Venezia, 25 settembre-1 ottobre 1981). Venezia: Accademia armena di San Lazzaro dei Padri Mechitaristi, pp. 339-342.
- Kanter, Laurence B.; Palladino, Pia (1999). «2-1/1, Master of Treasury, Unkonow Master». In: Morellao, Giovanni; Kanter, Laurence B. (eds), *The treasury of Saint Francis of Assisi = Catalogue of Exhibition* (New York, 16 March-27 June, 1999). Milano: Electa, pp. 54-59.
- Lazarev, Viktor (1936). «New Light on the Problem of the Pisan School». *Burlington Magazine*, 68, pp. 61-73.
- Lazarev, Viktor (1967). *Storia della pittura bizantina*. Torino: Einaudi
- Maguire, Henry (1977). «The Depiction of Sorrow in the Middle Byzantine Art». *Dumbarton Oaks Papers*, 31, pp. 132-174.
- Maguire, Henry (1994). *Art and eloquence in Byzantium*. Princeton: Princeton University Press.
- Menna, Maria Raffaella (2013). «Byzantium, Rome Crusader Kingdoms: Exchanges and Artistic Interactions in the Second Half of the Thirteenth Century». *Opuscula Historiae Artium*, 13, pp. 48-61.
- Monciatti, Alessio (2002). «Schede 314-315». In: Bonsanti, Giorgio (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, vol. 2 (2), *Testi, schede*. Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 339-340.
- Moormann, John R.H. (1968). *A History of the Franciscan Order from Its Origins to the Year 1517*. Oxford: Oxford University Press.
- Pace, Valentino (1993). «Fra maniera greca e lingua franca: su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta». In: De Luca, Elena (a cura di), *Il classicismo: Medioevo, rinascimento, barocco = Atti del colloquio Cesare Gnudi (Bologna 1986)*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, pp. 71-89.
- Privalova, Eka (1980). *Rospic' Timotesubani*. Tiflis: s.n.
- Rapti, Ioanna (2007a). «Evangile de Halbat». En: Durand, Jannic; Rapti, Ianna; Giovannoni, Dorota (éds.), *Armenia sacra: Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle) = Catalogue de l'exposition* (Paris, 21 février-21 mai 2007). Paris: Musée du Louvre Éditions, pp. 194-195.
- Rapti, Ioanna (2007b). «Evangile des Traducteurs». En: Durand, Jannic; Rapti Ianna; Giovannoni Dorota (éds.), *Armenia sacra: Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle) = Catalogue de l'exposition* (Paris, 21 février-21 mai 2007). Paris: Musée du Louvre Éditions, pp. 196-197.
- Rapti, Ioanna (2007c). «Evangile de Sandlka». En: Durand, Jannic; Rapti, Ianna; Giovannoni, Dorota (éds.), *Armenia sacra: Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle) = Catalogue de l'exposition* (Paris, 21 février-21 mai 2007). Paris: Musée du Louvre Éditions, pp. 190-191.
- Rapti, Ioanna (2007d). «Les Arméniens hors d'Arménie (XIIIe-XIVe siècle)». En: Durand, Jannic; Rapti Ianna; Giovannoni Dorota (éds.),

- Armenia sacra: Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle) = Catalogue de l'exposition* (Paris, 21 février-21 mai 2007). Paris: Musée du Louvre Éditions, pp. 281-285.
- Romano, Serena (1982). «Le storie parallele di Assisi: Il maestro di San Francesco». *Storia dell'arte*, 44/46, pp. 63-81. Rist. con agg. bibl.: Romano, Serena (2001). *La basilica di San Francesco ad Assisi: Pittori, botteghe, strategie narrative*. Roma: Viella, pp. 16-45.
- Ruf, Gerhard (1981). *Das Grab des hl. Franziskus: Die Fresken der Unterkirche von Assis*. Freiburg: Herder.
- Scarpellini, Pietro (1982). «Iconografia francescana fra XIII e XIV secolo». In: *Francesco d'Assisi*, vol. 2, *Storia e arte*, Milano: Electa, pp. 91-126.
- Tartuferi, Angelo (1991). *Giunta Pisano*. Soncino: Edizione dei Soncino.
- Tartuferi, Angelo (2007). *Il maestro del Bigallo e la pittura della prima metà del Duecento agli Uffizi*. Firenze: Edizioni Polistampa.
- Tartuferi, Angelo (2015). «Giunta Pisano». In: Tartuferi, Angelo; D'Arelli, Francesco (a cura di), *L'arte di Francesco capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo = Catalogo della mostra* (Firenze, 3 marzo-10 novembre 2015). Firenze: Giunti, pp. 180-181.
- Thierry, Jean-Michel; Donabédian, Patrick; Thierry, Nicole (1987). *Les Arts Arméniens*. Paris: Ed. Citadelle.
- Thierry, Nicole (1977). «Les peintures de l'église Saint-Grégoire de Tigran Honenc'». En: *Premier Symposium international sur l'Art Géorgien* (Bergamo 1974). Milano: s.n.
- Thierry, Nicole; Thierry, Jean-Michel (1993). *L'église Saint-Grégoire de Tigran Honenc' à Ani (1215)*. Paris: Peeters Louvain.
- Todini, Filippo (1989). *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*. Milano: Longanesi
- Tomei, Alessandro (1995). «Giunta Pisano». In: *Enciclopedia dell'arte Medievale*, vol. 6. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 807-811.
- Velmans, Tania (1980-1981). «L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantine». *Cahiers Archéologiques*, 29, pp. 47-102.
- Velmans, Tania (1996). *L'arte della Georgia: Affreschi e architetture*. Milano: Jaca Book
- Velmans, Tania (1977). *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*. Paris: Éd. Klincksieck.
- Venturi, Adolfo (1907). *Storia dell'arte italiana*, vol. 5, *La pittura del Trecento e le sue origini*. Milano: Hoepli.
- Virsaladze, Timatin Bagratovna (1984). *Rospisi Atenskogo Siona*. Tbilisi: Izd. Chelovneba.
- Watenpauh, Heghnar Zeitlian (2014). «Preserving the Medieval City of Ani: Cultural Heritage Between Contest and Reconciliation». *Journal of the Society of Architectural Historians*, 73 (4), pp. 528-555.

- Watenpaugh, Heghnar Zeitlian (2015). «The Cathedral of Ani, Turkey. From Church to Monument». In: Gharipour, Mohammad (ed.), *Sacred Precincts: The Religious Architecture of Non-Muslim Communities across the Islamic World*. Leiden; Boston: Brill, pp. 460-473.
- Weitzmann, Kurt (1980). *Byzantine Book Illumination and Ivories*. London: Ashgate.
- Zekiyani, Boghos L. (2000). «Culture Policy and Scholarship». In: Eastmond, Anthony; Zeitler, Julius (eds.), *Art and identity*. Los Angeles: University of California, pp. 335-339.

