

Teratologia fantastica in Subcaucasia

La migrazione di motivi decorativi tra l'Iran e il Caucaso

Matteo Compareti
University of New York, ISAW-NYU

Abstract. The paper focuses on the exchange of decorative elements between the Iranian world and the Caucasus before and in the early Islamic period. Some of the still enigmatic motifs widespread in pre-Islamic Persian art of the Sasanian period (224-651 CE) could possibly be explained through the analysis of similar elements that are found in the artistic production of Georgia, Armenia and Azerbaijan.

A James,
uno spiraglio di beltà
sulle brutture di questo mondo
New York, 27 ottobre 2013

1 Introduzione

Risulta sempre rischioso tentare di risalire all'origine di motivi ornamentali diffusi nell'arte antica, specie quando questi ricorrono in contesti reciprocamente estranei o in aree geografiche molto distanti l'una dall'altra. Elementi apparentemente connessi intimamente a una civiltà possono rivelarsi, con il procedere dell'indagine archeologica e storico-artistica, come il frutto di un'acquisizione avvenuta in tempi più o meno remoti. Nel caso di attribuzioni entusiastiche o incaute si rischia quindi di commettere enormi errori di valutazione e di comprensione delle forme artistiche e delle civiltà di cui esse sono il prodotto.

Qui non si tenterà niente di tutto ciò. Ci si limiterà, infatti, a rilevare una serie di motivi diffusi tanto in Persia quanto nel Caucaso o, meglio, nella Subcaucasia, a cavallo tra l'epoca preislamica (nello specifico sasanide) e quella islamica (soprattutto abbaside), proponendo, in alcuni casi, una lettura piuttosto che un'altra, e qualche identificazione che si spera possa rivelarsi convincente. Non ci si potrà, tuttavia, esimere dall'illustrare brevemente quelli che sono i limiti della ricerca relativa all'Iran sasanide e ai suoi rapporti con le culture circconvicine; e qui incorrendo, casomai, nel rischio di apparire ripetitivi.

Uno studio degli esseri fantastici utilizzati come motivi ornamentali nella produzione artistica sasanide incontra tutta una serie di ostacoli di natura interpretativa dovuti, in primo luogo, dall'assenza pressoché totale di fonti dirette. Tale situazione condiziona ogni tipo di approccio all'arte persiana preislamica e costituisce una grande lacuna che può essere colmata, in parte, con quanto sussiste in epoca postsasanide - specie i manoscritti illustrati - o volgendosi alle civiltà attigue particolarmente ricettive nei confronti delle «mode» sasanidi.

Gli studi più recenti dedicati a questo interessante periodo della civiltà persiana conducono inesorabilmente alla medesima, scoraggiante conclusione, sebbene molti considerino proprio la dinastia sasanide (224-651) come la protagonista di una sorta di età d'oro per la fioritura di arte e cultura. I lavori a cui, a più riprese si farà riferimento nel presente articolo sono principalmente due: si tratta dei cataloghi relativi alle due grandi mostre dedicate ai Sasanidi, nel 1993 a Bruxelles e nel 2006 a Parigi, particolarmente ricchi per quanto concerne il corredo fotografico e bibliografico.¹

Uno specifico dato scoraggiante riguarda l'indagine archeologica, poiché, dopo l'impennata degli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso, gli scavi si sono praticamente interrotti in tutto il territorio iraniano. Le più recenti scoperte (alcune delle quali davvero eclatanti) riguardano esclusivamente ritrovamenti casuali o scavi clandestini, sottratti dalle autorità iraniane allo scempio dei cacciatori di tesori. Molti oggetti d'arte sontuaria sasanide e di imitazione sasanide come metalli, vetri, sigilli e tessuti sono stati rinvenuti a grande distanza dai centri dell'impero persiano, nello specifico, in alcune zone dell'odierna Russia europea e asiatica, in Cina e persino in Giappone. Una timida riapertura dell'Iran all'indagine archeologica e a possibili collaborazioni con i colleghi stranieri si è registrata recentemente e si spera possa condurre a campagne fruttuose in tempi brevi.

Paradossalmente, varie circostanze fortuite imputabili agli sviluppi storico-politico-religiosi del Vicino Oriente contemporaneo hanno prodotto come risultato una conoscenza maggiore del dato archeologico nei paesi contigui alla Persia vera e propria, lasciando, tuttavia, quest'ultima sguarnita sotto tale aspetto. Il che non ne sminuisce il ruolo di «superpotenza» della tarda antichità a cui molti guardano ancora con timore reverenziale. Difatti, anche se si inizia ora a comprendere meglio l'originalità delle culture vicine alla Persia grazie all'intensificarsi delle

1. Si vedano Overlaet (1993) e Demange (2006). Per quanto riguarda la storia della Persia sasanide, si veda ora Daryaee (2009). I due cataloghi possono essere integrati con Compareti (2010a).



Figura 1. Aht'amar, facciata meridionale, ciclo di Giona

indagini cui si accennava sopra, molti tratti considerati «tipicamente iranici» continuano a essere ricondotti, spesso ingiustificatamente, all'estro degli artisti attivi alla corte dei Sasanidi. Ma se - come si accennava poc'anzi - le fonti scritte persiane preislamiche sono pressoché assenti, come si può ricondurre ai Sasanidi qualsiasi tipo di elemento decorativo? Quali paralleli può, inoltre, offrire l'indagine archeologica in Iran, quando la stragrande maggioranza dei ritrovamenti coinvolge in minima parte scavi scientificamente controllati?

In molti casi, attribuzioni troppo semplicistiche effettuate nel corso del secolo scorso si sono rivelate erranee. Quella sasanide è un'epoca ancora nota solo per sommi capi e troppi interrogativi vengono risolti, tuttora, chiamando in causa circostanze e fattori molto difficilmente verificabili. Il procedere dello studio in altri campi (specie l'archeologia centrasiatica) ha poi rivelato un quadro ben più complesso di quanto immaginato nel corso del primo Novecento.

I principali antagonisti dei Sasanidi nell'ideazione di repertori figurativi di grandissima fortuna sono rappresentati in primis dai sogdiani, soprattutto per quanto riguarda i generi di lusso, molto richiesti dai po-



Figura 2. Att'amar, facciata meridionale, grifone

Figura 3. Att'amar, facciata occidentale, sirena

Figura 4. Att'amar, facciata meridionale, sfinge

poli cosiddetti «barbari» ma anche dai cinesi e dai bizantini. Lo studio dell'arte sasanide ha comunque avuto esiti positivi in alcuni campi specifici come l'architettura e la scultura (limitatamente ai rilievi rupestri), mentre è ormai accettato da molti studiosi (sebbene non del tutto accertato) che le manifatture di corte - concentrate presumibilmente nella capitale, Ctesifonte - esercitassero un certo controllo sulla produzione della toreutica, dei vetri e, forse, dei tessuti. Poco o niente è sopravvissuto della pittura e del mosaico, sebbene alcune fonti coeve e successive ai Sasanidi ma, in ogni caso, esterne alla Persia vera e propria, celebrino la maestria degli artisti attivi a Ctesifonte. Un campo sempre ricco di interessanti scoperte è peraltro rappresentato dalla sigillografia sasanide, non solo per la grandissima varietà di motivi ornamentali ma anche per via delle iscrizioni in mediopersiano (pahlavi) che accompagnano, in molti casi, le impronte su argilla (cretule) o i sigilli stessi. E il medesimo discorso vale altresì per la numismatica.

Si accennava al ruolo dei sogdiani nella produzione (e nello smercio)



Figura 5. Tāq-i Bustān, dettaglio del 're cavaliere' (Tāq-i Bustān IV)

di articoli sontuosi molto richiesti nella tarda antichità da un estremo all'altro del continente eurasiatico (De la Vaissière 2005). Tuttavia, altri popoli iranici come battriani e corasmi avevano contribuito, chi prima e chi dopo, alla diffusione (e forse all'ideazione) di motivi ornamentali, perlopiù ritenuti genuinamente sasanidi. Tra le popolazioni antiche più ricettive nei confronti dei tratti culturali sasanidi si annoverano anche i nomadi d'Asia Centrale (eftaliti, turchi, ecc.) e i regni caucasici (iberi, armeni e albanesi) sebbene l'archeologia sovietica e russa abbia rivelato scambi intensi, proprio attraverso il Caucaso anche con il mondo antico-slavo. A questo proposito sarà interessante rammentare che dinastie di origine parto-arsacide (quindi iranica) avevano regnato anche in Iberia (georgiano *K'art'li*; armeno *Virk'*) e Albania (albanese **Aran* o **Arān*; georgiano *Rani*; armeno *Aḷuank'*) e non solo in Armenia.² In effetti, i rapporti

2. Per l'Albania caucasica si può ora consultare Bais (2001); Gadžiev (2012). Sulla Georgia antica, e in particolare l'Iberia, Hitchins (2001); Rapp (2009). Per i rapporti tra i Sasanidi e il Caucaso, Yuzbashian (1996).



Figura 6. *Šimurgh* 'anomalo'. Pagina dello *Šāh-nāme*, Staatsbibliothek Berlin, Orientabteilung, Diez a f. 71, p. 7, n. 2

tra i suddetti regni e i Sasanidi non possono definirsi idilliaci visto che proprio questi ultimi avevano deposto la dinastia arsacide d'Iran tentando a più riprese di imporsi anche nel Caucaso. In realtà, gli scambi e le influenze in campo artistico e culturale sembrano essersi sempre spostati attraverso canali indipendenti rispetto alla politica o alla situazione di conflittualità degli antichi regni di quella regione. Anche nelle aree poste a nord del Caucaso, verso il corso del fiume Kuban (odierna Russia meridionale), i corredi funerari hanno messo in evidenza l'enorme impatto della «civiltà persiana» sulle culture locali.³

Senza addentrarsi troppo in un campo estremamente complesso e non del tutto noto, vogliamo qui soffermarci su alcuni esseri fantastici e altri elementi decorativi comuni al mondo iranico e caucasico, con particolare riguardo all'epoca preislamica e al periodo delle prime importanti dinastie islamiche precedenti l'arrivo dei selgiuchidi. Cronologicamente, il periodo in esame si va a collocare nell'intervallo compreso tra il VI-VII secolo e il X secolo circa. Si tratta di un periodo cruciale per quanto ampiamente rappresentato da alcuni monumenti sensazionali avvolti da un'aura enigmatica soprattutto sul versante iranico (si pensi, ad esempio, a Tāq-i Bustān), un po' meglio studiati nella Subcaucasia, come nel caso del Sion di Ateni in Georgia (antica Iberia) o della chiesa della Santa Croce sull'isola di Aht'amar nel lago di Van, un tempo parte del territorio armeno del Vaspurakan e oggi in Turchia.

3. Bromberg (1990). Si veda anche qualche informazione più recente in Knauer (2001); Jerusalimskaja (2012).

2 Alt'amar: la decorazione scultorea esterna e quella pittorica interna

Si è più volte insistito sull'unicità della chiesa di Alt'amar (realizzata tra il 915 e il 921) in quanto edificio sovraccarico di motivi ornamentali, sia religiosi sia secolari.⁴ Già la presenza di scene di banchetto, cacce (regali?) e animali intenti a nutrirsi all'interno del grande tralcio vegetale che corre lungo tutto il sottotetto delle facciate indica una certa differenziazione rispetto alla produzione architettonica e artistica attestata in precedenza.⁵ Alt'amar, infatti, non lascia unicamente spazio all'elemento religioso, e le scene a cui si accennava (specie quelle a tema animalistico) non sembrano riconducibili a simboli dalla duplice lettura. Quella che viene definita da P. Donabédian, in un'opera recente, l'epoca d'oro dell'architettura (e, implicitamente, dell'arte) armena corrisponde al VII secolo d.C., quando le tematiche legate alla religione occupano posizioni di preminenza, com'è ovvio nel caso di elementi decorativi di luoghi di culto. Questo periodo è a sua volta parte dell'epoca definita «pre-araba» che va dal IV al VII-inizi dell'VIII secolo. Si possono qui citare alcuni esempi inquadrabili nella prima metà del VII secolo: i rilievi scultorei di Mren (*Restituzione della Vera Croce da parte di Eraclio*) o il fregio delle brocche (per abluzioni?) del cornicione di Ptñi e numerose stele figurate in pietra.⁶ Con la sua datazione posteriore di almeno tre secoli rispetto a tale «epoca d'oro», Alt'amar sembra addirittura precorrere alcuni temi iconografici quali i cavalieri intenti a cacciare (così come ad Ateni) o a combattere, abbigliati alla maniera mongola o «solo» (cronologicamente parlando) selgiuchide.

Anche ad Alt'amar le scene meglio riconoscibili hanno a che vedere con tematiche bibliche o con la rappresentazione, pressoché onnipresente in ambito armeno-subcaucasico, di Cristo che riceve il modellino della chiesa da parte del re committente: nel caso in esame, Gagik Arcruni (908-937) sulla facciata occidentale.⁷ L'episodio di Giona inghiottito e sputato dal

4. Der-Nersessian (1974); Mnacakanyan (1985); Davies (1991); Sarafian, Köker (2010).

5. Jones (1994); Jones (2004). Il tralcio vegetale è formato da girali di vite, Petrosyan (2010).

6. Donabédian (2008, pp. 108-110; 123-125, figg. 464-465). Sull'architettura armena si veda l'opera monumentale di Cuneo (1988). Sulla restituzione della Vera Croce da parte di Eraclio a Mren, si veda Maranci (2008-2009). La presenza di una cornice a brocche poste in sequenza sulla facciata della chiesa dei Tre Gerarchi di Iași (1639), capitale della Moldavia rumena, è considerata un'ideazione puramente armena da qualche specialista. Si veda Sava Nanu (1991).

7. Il tema è trattato in Cuneo (1969). Gagik era nipote di Ašot Bagratuni (884/5-890), il re d'Armenia investito dal califfo abbaside al-Mu'tamid (870-892). La storia dei Bagratuni è narrata nell'opera di T'ovma Arcruni, Thomson (1985).



Figura 7. Piatto d'argento tardo-sasanide (?), Museo dell'Hermitage

Figura 8. Alt'amar, facciata meridionale, uccello-ariete

leviatano è raffigurato invece sulla facciata meridionale in due sequenze dove il mostro presenta caratteristiche davvero interessanti ma non identiche (fig. 1). Nel momento in cui il profeta è già espulso, il mostro è decisamente un drago alato ben noto nell'arte classica occidentale e normalmente indicato in Armenia con il nome di *višap*. Secondo uno studio di G. Curatola divenuto un «classico» nel campo degli studi teratologici, le traduzioni armene della Bibbia (ma anche l'originale greco) indicherebbero una resa puntuale dell'episodio da parte dell'artista il quale avrebbe seguito con estrema precisione la versione testuale.⁸ Il mostro presenta

8. Curatola (1978). L'autore proponeva una denominazione precisa di quel mostro: *Simurgh-Višap-Arlez*. Nel corso di questo studio si avrà modo di apportare qualche modifica alla denominazione proposta da Curatola. Nella versione armena del Libro di Giona, il mostro è chiamato *kēt* (greco *ketos* da cui l'italiano cetaceo) quando inghiotte il profeta mentre è denominato *višap jkann* quando lo vomita (Russell 1990-1991, p. 142). Nel Libro di Giona della tradizione biblica, si parla più semplicemente di un pesce e, nelle vicinanze del mostro che vomita Giona a Alt'amar si vede proprio un pesce: secondo Russell, ciò sarebbe dovuto a un'interpretazione del termine *višap jkann* da parte dello scultore che avrebbe quindi raffigurato il drago (*višap*) e il pesce (*jkann*). Tuttavia, non si capisce perché nella versione ebraica del Libro di Giona ricorrono a breve distanza l'uno dall'altro (per la precisione in 1,17 e 2,1) due termini, entrambi sinonimi derivati dalla stessa radice, per rendere in ebraico «pesce». In un testo esegetico forse databile al IX secolo d.C. noto come «Pirge De-Rabbi Eliezer» si legge che, durante i tre giorni trascorsi nella pancia del pesce, ad un certo punto, Giona si rivolge al Leviatano (evidentemente, un mostro marino) il quale



Figura 9. *Kitāb al-bulhān* della Biblioteca Bodleian di Oxford (ms. Bodl. Or. 133)



Figura 10. Sigillo sasanide, British Museum

nella parte terminale, in aggiunta al corpo di pesce, anche un'ala segnata centralmente da un tralcio vegetale, mentre il muso e, soprattutto, la posizione delle zampe ricordano il *ketos* (o *pistrice* o ippocampo e simili) greco, la cui antichissima iconografia era stata utilizzata dai cristiani proprio per le scene delle peripezie di Giona e anche per altre creature mostruose che popolano, ad esempio, le raffigurazioni del Giudizio Universale in molte chiese altomedievali. La sua presenza in un contesto religioso armeno del X secolo (vale a dire cristiano) non deve destare meraviglia così come la raffigurazione, ad Alt'amar, del grifone di tipo classico con corpo di leone alato, becco d'aquila e coda ofidica sostituita da un elemento vegetale sulla facciata meridionale (fig. 2), o la sirena con corpo di uccello e testa di donna (fig. 3) su quella occidentale. Quelle creature fantastiche ricorrono tanto nell'arte classica quanto nell'arte persiana sasanide (specie sui sigilli) e islamica. In vari punti della chiesa si possono riconoscere altre creature alate più o meno riconducibili a prototipi di vario genere: la sfinge sulla facciata meridionale fa pensare a mostri simili molto diffusi nell'arte selgiuchide almeno un secolo dopo (fig. 4).⁹

voleva mangiare il pesce dentro cui egli stesso si trovava riuscendo nell'intento di farlo desistere. In cambio, Giona chiede al pesce di condurlo a visitare le profondità marine, Friedlander (1916, pp. 67-72 Rabbi Eliezer). Ringrazio sentitamente James Scackelford (Pennsylvania University) per avere attirato la mia attenzione su questo punto. In ogni caso, nella scena di Alt'amar sono chiaramente i mostri che inghiottono e vomitano Giona. Quindi, il pesce potrebbe semplicemente alludere all'elemento acquatico.

9. Curiosamente, la sfinge «classica» con corpo felino e testa di donna non compare nei sigilli sasanidi, come già notato in Lerner (1975, p. 166.) Esiste una lista molto interessante di mostri afferenti alla tradizione armena pre-cristiana nell'opera di Eznik di Kołb (V secolo d.C.) la cui identificazione è molto controversa: *yuškaparik*, *hambaru*, *parik*, *išac'ul*, *covac'ul*, *pay*, *aralez*, *višap*, *nhang*, e *šahapet*; Blanchard, Young (1998, pp. 90-97).

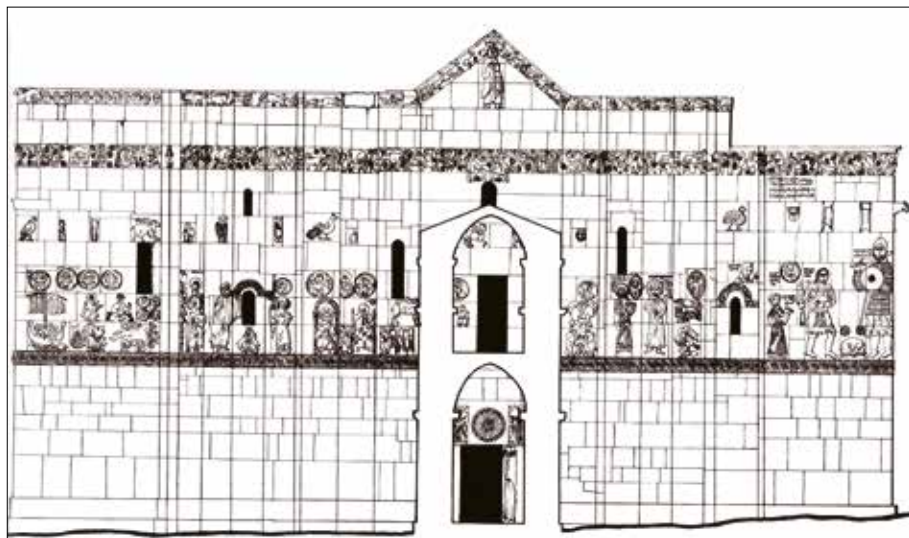


Figura 11. Prospetto della facciata meridionale di Alt'amar

Si tratta di creature ben note e ampiamente studiate. Il *višap* è stato associato a un altro mostro alato con testa canina e coda di pavone sporadicamente raffigurato nell'arte tardo-sasanide (ma molto comune nella produzione primoislamica sia in Iran sia in Asia centrale) ed erroneamente identificato a lungo con il *Sīmurgh* (*mərəyō saēnō* in avestico; *Sēnmurw* in pahlavi), vale a dire con quello che, nella mitologia persiana, corrisponde al tipo «fenice». L'unico esemplare davvero attribuibile all'arte sasanide si può osservare sugli abiti del sovrano a Tāq-i Bustān (fig. 5). L'erronea associazione tra quel mostro composito e il *Sīmurgh* letterario era stata proposta circa settant'anni fa da K. Trever e, quasi sotto l'influsso di un'aura di sacralità, nessuno l'aveva apertamente smentita. Eppure, sia A. Bausani sia B. Maršak avevano intuito, indipendentemente l'uno dall'altro e anche a distanza di parecchi anni, che qualcosa non quadrava circa la suddetta identificazione. In realtà tutto sembra indicare che quell'essere composito sia la raffigurazione della «gloria dei Sasanidi» (accomunati anche ai Kayanidi dell'Avesta, i mitici sovrani iranici massimi detentori di gloria),¹⁰ mentre il *Sīmurgh* andrebbe identificato con un uccello fantastico quale si ritrova in manoscritti illustrati di epo-

10. Gnoli (1999); Cristoforetti, Scarcia (2013, p. 341). Sulla propaganda sasanide atta a ricollegare quella dinastia ai mitici Kayanidi dell'Avesta, Daryaei (2010, p. 246).

ca islamica.¹¹ Tra i testi miniati più antichi si annoverano quelli di epoca mongola (ilkhanide), dove il *Sīmurgh* è normalmente raffigurato come una fenice cinese (*fenghuang*). Tuttavia, in alcuni manoscritti persiani illustrati del 1330-1340 (probabilmente originari del Fārs o della Mesopotamia), il *Sīmurgh* non è ancora riprodotto alla maniera cinese, bensì secondo una tipologia iconografica diversa: è pur sempre un uccello, anche se di dimensioni ragguardevoli, simile a un gallo e con un elemento sulla testa che ricorda un paio di orecchie oppure le piume rialzate di un gufo (fig. 6).¹² Conseguentemente, si è proposto di identificare quale candidato più probabile a rappresentare il *Sīmurgh* nell'arte persiana preislamica (solo sul piano iconografico) l'uccello gigantesco dotato di grandi orecchie raffigurato come il *Garuda* indiano che rapisce una *nagini* in un piatto d'argento tardo-sasanide (o post-sasanide) conservato all'Hermitage, forse databile al VI-VII secolo (fig. 7). Non per nulla, la fenice araba, detta *Anqā'*, è dedita a *rapimenti*, e anche il *Sīmurgh* «rapisce» l'eroe Zāl. Il tramite potrebbe essere stato la Battriana buddista, una regione centrasiatrica per qualche tempo annessa dai Sasanidi dove, effettivamente, è stata trovata una pittura simile nell'area di Termez.¹³ *Garuda*, vale a dire

11. La questione è ora trattata in Compareti (2006a). Sul problema *Sēnmurw/Sīmurgh-Samandar*-fenice nel mondo iranico, si veda Scarcia (2003). Sul *Sīmurgh* confuso con gli uccelli giganti della tradizione araba, Bivar (2009). I manufatti dove compare questo mostro alato con la testa di cane sono estremamente controversi e in nessun caso provengono da scavi scientificamente controllati. Si accennava al fatto che il mostro in questione compaia solo nella tarda epoca sasanide (e ben oltre, visto che lo si trova ancora nella monetazione omayyade definita «arabo-sasanide»). Questo è senz'altro vero, nel senso di una riproduzione completa del mostro con tanto di ali e coda, mentre la sola testa o protomi di un animale simile a un cane (ma da alcuni studiosi identificato come un cinghiale) compaiono già nella numismatica sasanide del III secolo. Si veda Choksy (1989). Sigilli sasanidi del IV-VII secolo mostrano in qualche raro caso l'immagine di un «grifone» più simile all'immagine di gloria regale. Si veda Bivar (1969, figg. EG 6, 20). Una visita recente alla collezione della Bibliothèqu National di Parigi mi ha consentito di osservare un altro dettaglio simile su un piatto d'argento considerato tardosasanide (VI-VII secolo): due oggetti svolazzanti attaccati alla coscia della cavalcatura regale presentano proprio una testa canina: Demange (2006, fig. 33).

12. Swietochowski, Carboni (1994, pp. 33, 47, 71, 82).

13. Compareti (2010b). Sull'identificazione dell'uccello colossale del piatto dell'Hermitage con il *Sīmurgh*, si veda Compareti (2009-2010, pp. 32-33). Un uccello di dimensioni del tutto normali e senza alcuna decorazione sulle piume compare nella scena di caccia del cosiddetto piatto d'argento di Strelka, forse un prodotto delle propaggini orientali del tardo Impero sasanide (VI secolo), oggi conservato all'Hermitage: Overlaet (1993, fig. 61); Demange (2006, fig. 34). B. Maršak riconosceva in quel dettaglio la testa di un quarto ariete preda del re cacciatore sebbene, ad un'analisi ravvicinata, sembra trattarsi proprio di un volatile, forse un segno benaugurale posto da chi scrive in relazione con una scena simile dell'arcinoto vaso dipinto di Merv (VI secolo?) e con alcuni monumenti funerari sogdiani recentemente scavati nella zona di Xi'an (provincia dello Shaanxi, Cina), si veda Compareti (2011). Un'altra

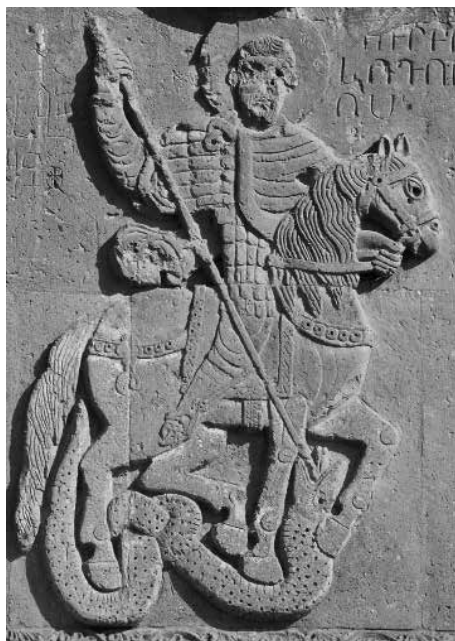
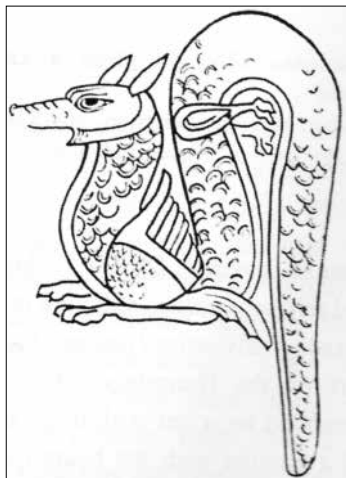


Figura 12. Dettaglio del ciclo pittorico della creazione a Alt'amar

Figura 13. Alt'amar, facciata settentrionale, tentazione di Adamo ed Eva

Figura 14. Alt'amar, facciata settentrionale, San Teodoro

Figura 15. Alt'amar, facciata meridionale, uccelli affrontati con anello nel becco



Figura 16. Alt'amar, facciata occidentale, alette spiegate con nastri

Figura 17. C'ilkani, dettaglio della decorazione scultorea interna

il veicolo di Viṣṇu, compare già nell'arte gandharica nei primi secoli d.C. come un enorme rapace intento a ingoiare un serpente mentre ghermisce una donna. Non è escluso il riscontro con l'arte classica dove il modello avrebbe potuto essere costituito dal ratto di Ganimede da parte di Zeus sotto forma di aquila. Come bene noto, la componente classica nell'arte del Gandhara è molto forte. Lo stesso soggetto si sarebbe poi diffuso a occidente perdendo in parte il tocco indiano originario. Non può, tuttavia, essere taciuta una seconda ipotesi interpretativa più «immediata» e, cioè, che il grande volatile di quel piatto vada proprio identificato con Garuda senza chiamare in causa nessun tentativo di *interpretatio iranica*. Non è poi del tutto escluso che il piatto stesso sia postsasanide o persino prodotto nell'Iran orientale (Azarpay 1995).

Ma, sulla parete meridionale di Alt'amar c'è un altro uccello mostruoso con testa di ariete che presenta interessanti paralleli con l'arte sasanide (fig. 8). Infatti, la posizione delle piume della coda e l'ala divisa in due parti da una fila di perle ricordano molte immagini di volatili presenti su numerosi metalli considerati sasanidi (Overlaet 1993, figg. 69-70, 91). Nello specifico, quegli stessi volatili tanto amati nella toreutica sasanide presentano spesso collari, file di perle sulle ali ed elementi sul capo che potrebbero essere identificati come orecchie. Sul corpo dell'uccello-ariete, invece, compaiono gioielli come la collana perlata e campanelli

immagine di uccello fantastico, dotato di orecchie e grande coda, posto su un piedistallo perlato, compare tra le decorazioni tessili sugli abiti dei servitori del sovrano raffigurato a Tāq-i Bustān, si veda Domyo (1997, fig. 4).



Figura 18. Coppa ovale probabilmente sasanide conservata al Museo d'Arte Orientale di Roma «Giuseppe Tucci» (inv. 1972/2158)

legati alle zampe ma anche tralci vegetali sparsi qua e là. La coda e le corna divergenti d'ariete rappresentano un altro tratto caratteristico dell'arte sasanide sebbene la stessa formula sia associabile anche alla produzione sogdiana.

Anche se non è possibile proporre un'identificazione precisa per questo mostro né tanto meno un accostamento al *Simurgh* sasanide, sussiste il sospetto molto forte che la sua iconografia vada associata ad un mostro ben radicato nell'arte persiana anche se sopravvivono solo immagini di epoca islamica. Un parallelo valido si può probabilmente trovare nei manoscritti illustrati, in particolare nel *Kitāb al-bulhān*, un testo di natura astronomico-astrologica del XVI secolo conservato a Oxford (ms. Bodl. Or. 133), dove una delle quattordici stazioni lunari è raffigurata con un uccello mostruoso dalla testa cornuta la quale, tuttavia, sembra più vicina a quella di un bovino, quantomeno a giudicare dalla posizione delle corna (fig. 9).¹⁴ Almeno due sigilli sasanidi conservati rispettivamente al British Museum di Londra e al Museum für Islamische Kunst di Berlino presentano, invece, proprio l'uccello-ariete. Quello del British Museum ha anche un'iscrizione in medio persiano che potrebbe leggersi come «migliore», vale a dire una formula abbastanza normale per un oggetto personale atto a presentare il suo possessore o, quantomeno, a rifletterne il gusto estetico (fig. 10).¹⁵ Anche per questo essere fantastico ogni tentativo di identificazione risulta estremamente arduo così come la sua origine. La pista

14. Carboni (1988, tav. 15); Caiozzo (1999). Russell proponeva di identificare quel mostro con l'essere mitologico femminile armeno chiamato *yuškararik*: Russell (1993, pp. 284-285, cfr. nota 9).

15. Bivar (1969, tav. 26, MC 3); Lerner (1975, p. 166).



Figura 19. Moneta dell'antico regno d'Iberia, Museo di Storia di Tblisi



Figura 20. Stele armena nel cortile della chiesa di San Giorgio, Mułni (Aštarak)

astronomico-astrologica sembra sia quella più probabile proprio tenendo presente che si tratta di un soggetto destinato ai sigilli, vale a dire oggetti strettamente personali con cui il proprietario siglava documenti ufficiali o lettere private. Inoltre, come ha più volte documentato nei suoi studi A. Caiozzo, quantomeno in epoca islamica e proprio per quanto concerne i mostri posti a rappresentare le stazioni lunari, amuleti atti a scongiurare le influenze nefaste di alcuni corpi celesti venivano preparati con dovizia.

Non va poi trascurato un ultimo dettaglio, vale a dire la disposizione quasi araldica dei mostri nel punto in cui compare l'uccello-ariete a Alt'amar, che poi è anche quella dove compare il grifone già considerato sopra. Posto centralmente, si riconosce un medaglione a forma di mandorla perlata contenente l'effigie di sant'Isacco con altri due santi nimbatati ai lati (i fratelli Sahak e Hamazasp) accompagnati da iscrizioni in armeno e raffigurati completamente dalla testa ai piedi con lunghe vesti (tipiche anche di molte altre figure a Alt'amar) ai suoi lati. Altri due

medaglioni con la testa nimbata di altrettanti santi ricorrono a fianco, al di sopra del grifone a sinistra e dell'uccello-ariete a destra. Nella parte sottostante i due mostri si trovano, rispettivamente, una coppia di orsi nell'atto di aggredire due lepri e un'aquila che ghermisce una colomba (fig. 11). Questa disposizione sembra troppo ben orchestrata per poter essere considerata casuale e, difatti, una studiosa americana l'aveva attribuita a un'esplicita volontà di richiamare l'attenzione sui due santi fratelli martirizzati dagli arabi, Sahak e Hamazasp, in quanto antenati del re Gagik Arcruni.¹⁶ Gli esseri fantastici e gli animali da preda intenti a uccidere le loro vittime sembrano posti di fronte ai santi quasi a volerne sottolineare la dignità spirituale. Una formula iconografica del tutto simile ricorre nell'arte sasanide e sogdiana ed è stata l'oggetto di un altro convincente studio di G. Azarpay.¹⁷ I Sasanidi preferivano i putti che svolazzano di fronte al sovrano nell'atto di porgergli un diadema tenuto con entrambe le mani. Nell'arte sogdiana, invece, i soggetti preferiti erano gli esseri compositi o gli uccelli normalmente dotati di nastri e con un anello o un altro oggetto nel becco sebbene, in almeno un caso, compaia persino la *dextera dei* ornata di nastri (Penjikent, settore XXIV, ambiente 1, prima metà dell'VIII secolo). Non è chiaro se, nel rilievo in esame, ci sia esattamente questa «formula iconografica» alla base della raffigurazione in quanto Alt'amar rispecchia uno schema ben più complesso di quanto si osserva in Persia o in Asia Centrale. Nel caso si dovesse realmente riconoscere tale formula, allora ci si troverebbe di fronte ad un unicum in tutta l'arte armena (e, probabilmente, «occidentale») con un solo esempio da analizzare proprio ad Alt'amar.

Ad un'attenta analisi del prospetto della facciata di Alt'amar in questione - quella meridionale - si riconosce in realtà un certo ordine nella disposizione delle raffigurazioni scultoree a rilievo, e anche una precisa volontà di ricerca simmetrica. Da questo punto di vista, la disposizione di quelle creature fantastiche accanto ai santi e, forse, anche altri motivi decorativi distribuiti sulla medesima facciata e sulle altre tre, costitui-

16. Jones (1994, pp. 114-115). L'unico particolare di questa disposizione araldica che ha ricevuto qualche attenzione è il dettaglio dell'aquila che ghermisce una colomba, tema diffuso un po' ovunque nella tarda antichità, anche nell'Iran sasanide; si veda Lala Comneno (1991).

17. Azarpay (1975). Sempre in ambito centroasiatico, non va scordato un putto alato nell'atto di omaggiare un sovrano kushana in una pittura su tela oggi parte di una collezione privata e recentemente portata all'attenzione della comunità scientifica da B. Maršak e F. Grenet (2006). L'uccello con anello, disco o corona nel becco non è sconosciuto nemmeno nel Caucaso. In Armenia lo si trova su una stele a T'alın databile al VI-VII secolo (Durand et al. 2007, p. 64, fig. 14). In Georgia lo si trova su un rilievo del VI-VII secolo da Žaleti (Čubinašvili 1972, fig. 60).

scono un possibile elemento chiarificatore nonostante la sovrabbondanza figurativa regnante a Aġt'amar.

A questo punto, sembra opportuno addurre qualche precisazione relativamente alla proposta identificativa del mostro composito dell'arte sasanide con la raffigurazione della «gloria regale» o «fortuna» (meglio nota nella sua forma avestica *x^varənah-* o in pahlavi *xwarrah* che corrisponde all'armeno *p'ark'*) dei sovrani preislamici d'Iran e non con il *Sīmurgh*. Per qualche motivo non del tutto chiaro, nella decorazione dipinta all'interno della chiesa di Aġt'amar, nella scena della tentazione di Adamo ed Eva, il demone tentatore è raffigurato come un drago alato dotato di zampe la cui parte anteriore è decisamente una versione locale della gloria sasanide (fig. 12).¹⁸ La presenza di una siffatta creatura risulta ulteriormente curiosa per via della rappresentazione della medesima scena biblica tra le decorazioni scultoree esterne di Aġt'amar, dove tuttavia il demone tentatore è un serpente dotato di zampe (fig. 13). È difficile stabilire quale sia la versione più «corretta» anche se la preferenza potrebbe cadere su quella dipinta ridondante di vari elementi anatomici, e non solo perché la maledizione divina condanna a strisciare sul ventre un essere che, evidentemente, doveva essere dotato, in precedenza, quantomeno di arti (non si menzionano le ali) ma anche perché il mostro schiacciato dagli zoccoli del cavallo di san Teodoro nel repertorio figurativo scultoreo di Aġt'amar (facciata settentrionale) si presenta di nuovo come un serpente annodato dalla grande bocca ma non di certo come un drago (fig. 14; Pancaroğlu 2004). Si tratta dunque di una soluzione stilistica particolarmente amata dagli scultori armeni o c'è dell'altro? Anche per queste creature ogni tentativo di spiegazione incontra l'ostacolo dell'unicità del monumento in questione privo di qualsiasi altro parallelo nell'arte armena o subcaucasica (ma

18. De' Maffei (1980); Thierry (1983, pp. 304-306); Compareti (2009-2010), p. 31. N. Thierry, menziona la tradizione che vede nel demone tentatore un ennesimo mostro composito, in parte serpente in parte cammello (forse per via della sinuosità delle gobbe). Anche il cammello (così come il cinghiale, cfr. note 32-33) trova una sua collocazione in ambito mazdeo in quanto, forse, *avatara* di *Vərəθraϋna-Bahrām-Vahagn*. Nella pittura sogdiana, un cammello alato con coda anguiforme compare tra i mostri che volano in prossimità di personaggi da porre in risalto (Penjikent, settore xxiv, ambiente 1). Non è escluso che l'associazione del cammello con la sfera demoniaca in una chiesa armena derivi proprio dall'ostilità conclamata verso la religione locale di epoca precristiana. Tale attitudine si deduce molto chiaramente dagli autori armeni di epoca cristiana come per il già citato Eznik di Koġb, il quale, nel suo impeto anti-mazdeo, ha comunque preservato notizie interessanti sulle tradizioni armene antiche; cfr. *supra* nota 9. Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, nella Persia sasanide, persecuzioni anticristiane vere e proprie rappresentano casi circostanziati e non la norma. Infatti, si registra per lo più una certa tolleranza specie da parte della corona a volte apertamente contraria all'aggressività del clero mazdeo verso i persiani convertiti: Panaino (2010).



Figura 21. Sion di Ateni, facciata occidentale, gloria regale

anche bizantina). Di certo, il mostro iranico posto a raffigurare la gloria doveva aver incontrato grande fortuna tra gli artisti cristiani per essere impiegato tanto spesso in contesti religiosi.

Anche uccelli all'apparenza semplici compaiono tra i rilievi di Ałt'amar. Un fregio isolato, in particolare, presenta due uccelli affrontati su un piedistallo floreale con elementi vegetali sulle ali, fila di perle sempre sulle ali e un anello nel becco (fig. 15). I tralci vegetali confusi con le piume paiono l'unico collegamento con un'eventuale afferenza alla sfera divina per questi animali anche se, normalmente, le decorazioni favorite sembrano essere altre, nella fattispecie i nastri svolazzanti legati al collo o alle zampe alla maniera tipica delle corone dei sovrani sasanidi: ancora una volta, quindi, si tratterebbe di elementi ornamentali giunti nel Caucaso per tramite persiano. Una sorta di mostro alato collocato nel cornicione del sottotetto della facciata occidentale rientra in questa tipologia decorativa. In realtà, l'essere in questione è costituito da una testa sospesa sopra una paio di alette spiegate la cui parte terminale presenta due nastri svolazzanti, mentre un paio di zampe feline spuntano in basso (fig. 16).

Le corone di alcuni sovrani sasanidi presentano proprio un paio di alette spiegate in aggiunta ai nastri svolazzanti utilizzate come piedistallo per elementi astronomico-astrologici quali mezzelune e stelle a otto raggi. Anche il re Gagik indossa una corona simile a Ałt'amar. Il fatto che le alette, i nastri e tutti gli altri simboli astrali si trovino su una corona è già di per sé un chiaro rimando alla regalità. Tuttavia, l'impiego delle alette come piedistallo per la croce (un chiaro richiamo religioso) nei



Figura 22. Dettaglio del ciclo pittorico della chiesa di San Gregorio l'Illuminatore di Tigran Honenc', Ani (Turchia)

monumenti dei cristiani della Subcaucasia (cioè, sudditi persiani periferici) potrebbe forse suggerire che anche i simboli astrali posti sopra un paio di alette spiegate sui monumenti sasanidi ufficiali afferissero, a loro volta, alla sfera religiosa, in questo caso mazdea.¹⁹ Lo studio dell'arte

19. Sulle alette spiegate nell'arte sasanide e sulla loro probabile natura religiosa si veda Compareti (2010c). Sulle croci subcaucasiche sostenute da piedistalli a forma di alette spiegate si veda Thierry (1996). Le alette nell'arte sasanide sono state inoltre associate al concetto di gloria regale (Soudavar 2003, pp. 19-25). Questo sembra molto probabile. Infatti, nell'Avesta, la fortuna o gloria abbandona Yima sotto forma di un uccello e si getta in mare (Malandra 1983, p. 91). In effetti, l'unica immagine di epoca pre-islamica di Yima (sulle monete kushana del II secolo d.C.), presenta anche un uccello (rapace?) appollaiato sul braccio di quel dio (Grenet 2012). Le alette spiegate sono note anche all'arte romana imperiale come dimostra un'edicola mosaicata nella cosiddetta «casa dello scheletro» a



Figura 23. Capitello di Mingecaur, Museo di Storia dell'Azerbaijan

Figura 24. Dettaglio della decorazione scultorea esterna, Pašvanck', Turchia

subcaucasica può quindi rivelarsi estremamente importante al fine di tentare di svelare alcuni punti oscuri dell'arte sasanide.

Ercolano (I secolo d.C.) dove sembrano fungere da piedistallo a una testa umana e nello «studio» della casa d'Augusto (I secolo a.C.) sul Palatino (Compareti 2009a, p. 12). Altri cristiani sudditi sasanidi quali gli arabi della Mesopotamia meridionale avevano adottato le alette spiegate per sostenere la croce (Compareti 2010c, p. 210). Anche i cristiani persiani dovevano conoscere questo elemento. Infatti gli stucchi provenienti da un monastero sull'isola di Kharg hanno rivelato croci di questo tipo databili tra la fine del VI e gli inizi dell'VIII secolo (Steve 2003, pl. 9.4).

3 L'Iberia e l'Albania caucasica

Cicli decorativi davvero ricchi nelle chiese nell'odierna Georgia orientale, cioè la regione corrispondente all'antico regno d'Iberia, si trovano in maniera assai minore rispetto ad Alt'amar.

Nella chiesa di C'ilkani (v secolo), non lontano da Mc'xet'a - l'antica capitale iberica - tra le numerose decorazioni scultoree a rilievo dell'interno, risaltano alcune croci sospese sopra un paio di alette spiegate a cui sono legati i soliti nastri svolazzanti (fig. 17). Anche per queste decorazioni, chi scrive aveva proposto di identificare un chiaro esempio di assimilazione di simboli di potere sasanidi adattati alla situazione locale dove il cristianesimo ha sempre rappresentato un filo conduttore stabile. L'inimicizia con i persiani doveva essere stata poi la causa scatenante di una serie di rimozioni di elementi troppo marcatamente sasanidi (o, chissà, mazdei) quali i nastri svolazzanti ormai rimasti solo in pochi rilievi isolati di C'ilkani, nei punti meno facilmente raggiungibili della chiesa. Infatti, nel caso di un'invasione persiana o araba, sarebbe stato molto più facile aspettarsi l'abbattimento della chiesa e non la sola cancellazione di alcuni dettagli decorativi al suo interno.²⁰

A dimostrazione dell'uso di nastri svolazzanti posti a voler risaltare l'oggetto a cui sono legati si può menzionare un coppa ovale tardo sasanide in argento dorato conservata al Museo d'Arte Orientale di Roma (inv. 1097/1368) che sembra essere stata pubblicata solo parzialmente (fig. 18).²¹ Al suo interno la decorazione comprende una grande croce latina sostenuta da un paletto infisso nel terreno dal tipico aspetto iranzante di roccia trilobata (ripetuta ben tre volte). Al paletto di sostegno

20. Compareti (2010c, p. 211). La rimozione di simboli scomodi, forse associabili non solo ai persiani ma al mazdeismo stesso, potrebbe risalire alla metà del VII secolo quando i Sasanidi, ormai conquistati dagli arabi, non costituivano più un problema per gli iberi: Rapp (2009, p. 676). Sui fregi decorativi di C'ilkani si veda anche Thierry (1996, pp. 967-969). Sui nastri svolazzanti quale simbolo della gloria regale presso i persiani si veda Soudavar (2003, pp. 31-37).

21. Uno schema incompleto della croce è stato pubblicato da Harper (1988, fig. 2; ringrazio sentitamente Judith A. Lerner per questa segnalazione). La coppa è stata esposta recentemente a una mostra intitolata «A Oriente. Città, uomini e dei sulle Vie della Seta» tenuta alle Terme di Diocleziano a Roma dal 21 ottobre 2011 al 26 febbraio 2012, senza però comparire nel catalogo. Desidero ringraziare il Museo d'Arte Orientale Giuseppe Tucci di Roma nella persona della curatrice dott.ssa Paola Piacentini responsabile del settore Iran Imperi e del Sovrintendente dott. Luigi La Rocca, per avermi inviato e consentito la pubblicazione di questa immagine. Si conoscono pochi altri oggetti di metallo di probabile origine sasanide decorati con croci, angeli ecc. prodotti probabilmente in Mesopotamia, vale a dire, dove si concentravano i cristiani dell'Impero persiano (Harper 2006, pp. 89-90, fig. 58).

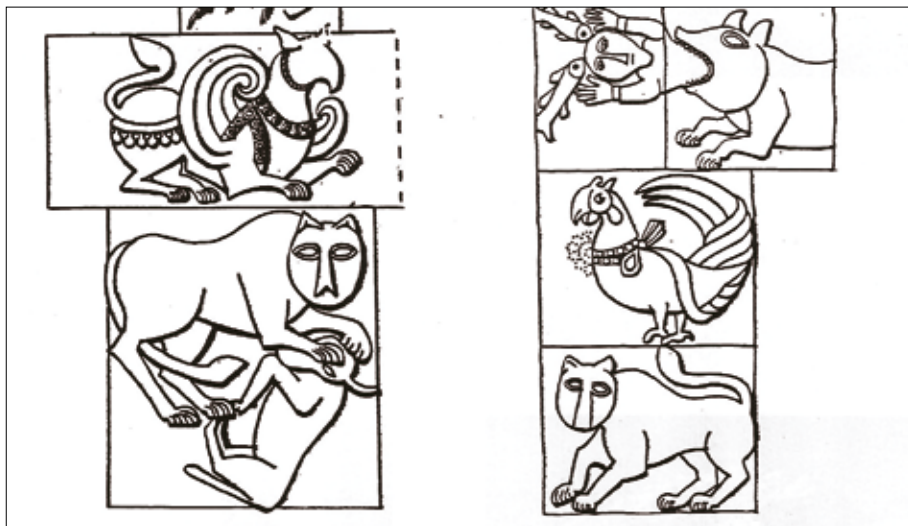


Figura 25. Dettaglio della decorazione scultorea esterna. Xaxuli (Turchia)

sono fissati due nastri svolazzanti simmetrici dove avrebbero benissimo potuto trovarsi un paio di alette spiegate. Altro dettaglio davvero interessante è costituito dai due uccelli che svolazzano nella parte superiore della croce verso cui si dirigono tenendo nel becco un oggetto circolare: come si diceva sopra, anche nella pittura sogdiana di Penjikent (settore XXIV, ambiente 7, inizi dell'VIII secolo) compare l'uccello con anello nel becco di fronte al personaggio da porre in risalto. L'immagine conferisce grande solennità alla croce, chiaro elemento centrale della scena ma raffigurata in maniera estremamente lineare e semplice.

Del resto, la monetazione stessa del regno di Iberia presenta casi di adozione di motivi persiani per quanto riguarda non solo l'effigie del sovrano rappresentato alla maniera sasanide sul dritto ma anche il cosiddetto «altare del fuoco» tra due personaggi sul rovescio, sostituito, però, con una più confacente croce (fig. 19).²² Croci di questo tipo, sostenute da piedistalli alati, non sono sconosciute all'arte armena dove se ne incontrano due molto ben conservate sulla stele di Muñi (v-vii secolo?), nella regione di Aštarak (fig. 20).²³

22. Thierry (1996, pp. 969-974); Gyselen (2008, pp. 294-295); Rapp (2009, p. 658).

23. Compareti (2010c, fig. 1). Per altre croci di questo tipo meno note, si veda Thierry



Figura 26. Cosiddetto
«caftano» di Moshchevaja
Balka, Museo dell'Hermitage

Un ciclo scultoreo a rilievo particolarmente interessante compare sulla chiesa georgiana del Sion di Ateni (VII secolo). Sulla facciata occidentale troviamo una raffigurazione della gloria regale sasanide anche se non è possibile stabilire con certezza se si tratti di un'aggiunta successiva considerato anche il colore e il materiale diverso rispetto al tufo dei blocchi di cui è costituita la chiesa (fig. 21; Aladašvili 1977, fig. 46). Il fatto che un mostro alato simile sia identificabile con un concetto correlato al potere e alla regalità della dinastia sasanide conferita da un'entità superiore, legittimatrice, si presta bene alla sua assimilazione in ambito cristiano (ma anche islamico: numerosi sono i casi nell'arte omayyade e abbaside). I bizantini stessi non disdegnavano questo tipo di essere mostruoso e in Armenia lo si incontra almeno fino al 1215 nella decorazione pittorica della chiesa di San Gregorio l'Illuminatore di Tigran Honenc' ad Ani, oggi in Turchia (fig. 22).²⁴ È oltremodo curioso che questo mostro alato sia sopravvissuto tanto a lungo nell'arte armena soprattutto se si tiene conto di quanto stava

(1996). L'indagine testuale non ha prodotto grandi risultati circa l'associazione delle alette utilizzate come piedistallo per simboli religiosi e esse stesse simbolo della gloria. L'unico conforto si registra nel campo della numismatica dove qualche studioso ha proposto di riconoscere nelle alette o nella merlatura o, ancora, nei motivi vegetali sulle corone dei sovrani sasanidi un richiamo (non comprovato) a divinità mazdee (Compareti 2010c, p. 205 nota 6). L'unico riferimento letterario che riflette un'usanza sasanide di questo tipo è quella riportata da Bīrūnī durante il giorno dedicato a Mithra (*Mihragān*), quando il sovrano indossava sulla corona un'immagine «del sole e della ruota attorno alla quale esso gira» Sachau (1879, p. 207). Si veda anche Alram, Gyselen (2003, p. 262).

24. Donabédian, Thierry (1989, pp. 487-488, fig. 384). Il ciclo pittorico di quella chiesa sarebbe l'opera di artisti georgiani.



Figura 27. Ojun, dettaglio di stela con Tiridate con testa suina, Armenia

Figura 28. Tāq-i Bustān, dettaglio del pannello della grande caccia al cinghiale (Tāq-i Bustān V)

Figura 29. Frammento di seta figurata da una tomba scavata ad Astana (Turfan, Cina) agli inizi del xx secolo, Museo Archeologico di New Delhi

accadendo, invece, in «Occidente» in un'epoca di poco antecedente alla chiesa di Tigran Honenc'. Monumenti estremamente adatti a un paragone con l'ornamentazione armena per tematica, committenza, localizzazione geografica (la Sicilia del XII secolo) e sovrabbondanza figurativa sono il duomo di Cefalù e la cappella Palatina a Palermo. Ebbene, nonostante l'incredibile varietà di elementi decorativi e di paralleli iconografici con i cicli armeni, gli edifici religiosi siciliani non presentano mai nelle pitture che li decorano un essere mostruoso simile alla gloria dei Sasanidi.²⁵ Evidentemente, per qualche motivo non del tutto chiaro, quell'essere non incontrava più il favore dei cristiani a partire dal XII-XIII secolo nonostante la sua grande fortuna nelle epoche precedenti nei contesti religiosi più disparati. Si potrebbe forse ritenere che quel mostro alato dalla faccia di cane richiamasse agli occhi degli armeni un essere mitico precristiano denominato *aralez* di cui si avrà modo di parlare più avanti.

La diffusione della gloria regale sasanide proprio in relazione ai luoghi di culto lascia pensare che ci sia stata una volontà precisa di assimilazione di questo mostro in campo religioso, ponendo in secondo piano il mero tratto decorativo. Ancora una volta, torna alla mente la pittura sogdiana di Penjikent dell'VIII secolo dove, nel cosiddetto ciclo di Rustam (settore VI, ambiente 41), l'essere fantastico che si doveva trovare nei pressi dell'eroe iranico, vale a dire il vero *Sīmurgh* protettore della famiglia di Zāl, è sostituito da un essere composito simile (ma non identico) a quello che identifica la gloria regale dei Sasanidi (Marshak 2002, p. 37; Compareti, Cristoforetti, 2012). Alcune monete sasanidi reimpiegate proprio dai sogdiani presentano la raffigurazione del mostro alato che in realtà sottintende la gloria regale assieme alla dicitura *p'rn*, cioè *farn* (fortuna o gloria), a dimostrazione di conoscenze centrasiatiche circa l'esatta identificazione di quella creatura fantastica (Nikitin, Roth 1995). Si presenta dunque una nuova ipotesi per l'identificazione del vero *Sīmurgh* nell'arte sogdiana derivata anche dall'attenta osservazione di alcuni dettagli apparentemente insignificanti del ciclo pittorico di Rustam. In effetti, una parte conservatasi in maniera molto frammentaria presenta Rustam con il solito mostro composito mentre gli svola davanti e appena dietro un uccello appollaiato (Marshak 2002, fig. 16). L'ipotesi innovativa sarebbe proprio incentrata sull'identificazione di quell'uccello che altri non sarebbe se non il vero *Sīmurgh* mentre il mostro posto di fronte a Rustam (oggetto dell'ipotesi erronea di K. Trever) indica, in realtà, la sua fortuna o la protezione divina.

L'errore di identificazione «treveriano» persiste tuttora e viene acri-

25. Per il duomo di Cefalù si veda Gelfer-Jørgensen (1986, pp. 133-148). Per la cappella Palatina si veda invece Grube, Johns (2005).

ticamente riproposto anche in pubblicazioni recenti. Come già rilevato da altri studiosi, quei mostri alati rimandano alla protezione (o all'approvazione) da parte di una divinità nei confronti di personaggi terreni che, normalmente, nella pittura sogdiana prendono parte a un banchetto o sono intenti a interagire con altri loro pari. Secondo quanto appena osservato si presenta una situazione tutta nuova quanto a mostri iranici: gli esseri svolazzanti compositi, il putto con nastri, la *dextera dei* con nastri e anche l'uccello con anello e nastri nel becco rappresentano la fortuna o protezione divina o gloria regale che dir si voglia mentre il *Simurgh* può essere raffigurato solo come un uccello. Non è escluso che i cristiani della frontiera occidentale dell'impero sasanide, e persino i suoi principali antagonisti su quel versante, i bizantini, abbiano adottato il mostro alato proprio dell'ideologia della regalità iranica per rendere qualcosa di più appetibile ai loro occhi, vale a dire la manifestazione della protezione divina. Un fenomeno del tutto simile può avere interessato anche l'arte islamica, in cui si notano raffigurazioni di quel mostro alato già dall'epoca omayyade (661-750) sebbene il contesto non sia mai religioso *strictu sensu* (per tutti i riferimenti citati, si veda Compareti 2006a).

Allo scopo di completare la carrellata di immagini di creature fantastiche a cavallo tra Caucaso e Persia, si dovrà, infine, considerare anche gli uccelli favolosi, forse impostati sul modello del «vero» *Simurgh*. In effetti, questi animali compaiono numerosi sui monumenti subcaucasici, e spesso isolatamente, di modo che non è possibile stabilire con precisione tali caratteristiche favolose, soprattutto le dimensioni gigantesche. Il fattore principale che lascia intravedere una parvenza di divinità o, in ogni caso, della presenza di un uccello fantastico, è rappresentato dai nastri svolazzanti legati al corpo, soprattutto al collo. Forse i nastri svolazzanti alludevano al luogo dove questi uccelli (ed altri animali) erano allevati, vale a dire il giardino del sovrano o, meglio, il parco entro cui si svolgevano le cacce regali. In Iran, la caccia regale è attestata almeno dall'epoca achemenide mentre, per la sola Armenia arsacide, P'awstos Buzand (v secolo) ha lasciato alcune preziose informazioni sull'esecuzione di cacce specifiche entro luoghi simili al parco del sovrano persiano (Uluhogian 2006). In questi luoghi, preclusi alla maggior parte della popolazione, gli animali potevano essere marchiati o abbelliti con nastri di questo tipo come si vede in parecchi metalli di attribuzione sasanide con scene venatorie o nei rilievi di Tāq-i Bustān, rispettivamente nel pannello della grande caccia al cinghiale e in quello della grande caccia al cervo. Non è difficile immaginare che, tanto per i mazdei quanto per i cristiani e per i musulmani, i parchi in questione alludessero al giardino dell'Eden. Per quanto riguarda l'origine di detto motivo, non è chiaro se esso sia da ascrivere all'estro di artisti persiani o greco-romani. Nell'arte

classica – specie nella pittura vascolare greca e nella scultura romano-imperiale – questi nastri (denominati *lennisci*) addobbavano le corone regali e quelle d'alloro destinate ad atleti ed eroi a volte trasportate nel becco da uccelli intenti a svolazzare di fronte a un personaggio di particolare rilievo.²⁶ Nell'epoca di passaggio rappresentata dal VII secolo (quando cioè il mazdeismo cominciava a perdere terreno di fronte all'islam nel mondo iranico), gli uccelli di questo tipo mostrano perlopiù un nastro legato al collo mentre i vari oggetti (quasi sempre circolari) portati nel becco ne sembrano privi.

Tra gli esempi di raffigurazione di uccelli addobbati con nastri svolazzanti se ne annoverano parecchi, tutti davvero interessanti. In questa sede ne proponiamo tre. Il più antico sembra essere quello albano dalla chiesa di Mingečaur, oggi nell'Azerbaigian centrale, forse databile al VI-VII secolo. Si tratta di un capitello iscritto con un rilievo dalla spiccata simmetria in cui una pianta centrale funge da asse ai due pavoni laterali con nastri svolazzanti legati al collo (fig. 23; Trever 1959, tav. 28). Va subito segnalato che la pianta centrale rammenta alcune raffigurazioni vegetali dell'arte sasanide (o postsasanide), in particolare il piatto dell'Hermitage con la raffigurazione di un uccello gigantesco che rapisce una donna (fig. 7). Sarà poi interessante osservare che proprio il pavone rappresenta un candidato ideale per la raffigurazione del *Šimurgh* nell'arte persiana, specie nelle miniature islamiche. La sua lunga coda si presta bene a confluire nell'iconografia canonica della fenice così come le piume sulla testa, facilmente confondibili, queste ultime, con le «orecchie» di cui si diceva sopra. Va tuttavia notato che il solo pavone maschio presenta una coda lussureggiante mentre il *Šimurgh* doveva essere una creatura femminile come sembra indicare il suo nido dove spesso, nelle miniature islamiche, sono raffigurati anche i suoi piccoli che, stando alle fonti scritte, il *Šimurgh* allattava come fanno i pipistrelli.²⁷ La

26. Va notato che la decorazione con nastri della tiara achemenide osservata su alcune antiche monete persiane avrebbe poi generato l'usanza del diadema ellenistico (Piras 2000, pp. 17-18).

27. Compareti, Cristoforetti (2012, pp. 241-242). Uno studio sull'etimologia (medio-persiana?) di un sinonimo del nome *Šimurgh*, nello specifico *Paskuj*, attestato in varie lingue caucasiche, sembra indicare proprio un mostro femminile è Buyaner (2005, p. 22). *Paskuj* in georgiano traduce il termine *Šimurgh* nella versione kartvelica dello *Šāhnāme* (Cardona 1969, p. 92). Altri dettagli figurativi alluderebbero alla natura femminile del *Šimurgh* (Compareti 2010b, p. 101, nota 30). Restando in campo linguistico, specificamente onomastico, sarà interessante notare che il nome di qualche re iberico presenta la forma Saurmag, «di derivazione iranica settentrionale a testimonianza della penetrazione di influenze iraniche dalla Caucasia settentrionale e dalla zona delle steppe che oggi corrisponde alla Russia meridionale» Rapp (2009, p. 660). L'autore dell'articolo appena citato non parla esplicitamente di connessioni tra *Sēnmurw/Šimurgh* e Saurmag anche se tali influenze iraniche rimandano immancabilmente



Figura 30. Dettaglio della decorazione tessile di un personaggio da Afrasyab (Samarcanda), Sala degli ambasciatori, parete occidentale

coda del mostro alato che simboleggia la gloria dei Sasanidi è verosimilmente quella di un pavone e non va scordato che, tuttora, in armeno il pavone è chiamato *siramarg*, un prestito che probabilmente deriva dal pahlavi (o dal partico, possibilità quest'ultima ben lungi dal rientrare nel campo delle mie competenze linguistiche; Russell 1987, pp. 308-309). Nella mitologia armena, esiste un cane volante chiamato *arlēz* o *aralez* che (come suggerisce il sempre disponibile J. Russell) non è correlato al nome armeno per volpe: *alvez* (Compareti, 2009-2010, p. 29). Secondo la leggenda, queste creature avrebbero il potere di riportare in vita gli eroi caduti in battaglia leccandone le ferite proprio come fanno i cani.²⁸ Sebbene non esista alcuna immagine certa di *aralez* nell'arte armena, quale iconografia mostruosa avrebbe potuto prestarsi meglio di quella dell'essere identificato come la manifestazione della gloria dei Sasanidi? Sia Ajello sia Curatola sostengono questa identificazione: entrambe le creature si trovano permeate di un'aura positiva e sono entrambe caratterizzate da elementi canini.

Il secondo rilievo armeno con la raffigurazione di un uccello decorato con nastri proviene da Pašvanck', oggi nella Turchia orientale, ed è databile al v-vii secolo (Cuneo 1973, pp. 60-61). Le decorazioni si dipartono dalla sommità della testa dell'uccello raffigurato ad ali spiegate e dalla sua metà inferiore (fig. 24). Non è chiaro di che uccello si tratti: il candidato più verosimile sembra essere un rapace per la presenza di un becco adunco sebbene la testa piuttosto stilizzata ricordi una colomba.

L'ultimo esemplare di uccello fantastico proviene dalla regione storica del Tao (armeno Taik'), oggi anch'esso nella Turchia orientale ma

alla divinità antico-slava *Simar'gl* per la quale (o, quantomeno, per il cui nome) si è ipotizzato una derivazione dal mondo iranico proprio attraverso i valichi del Caucaso (Compareti 2006a, pp. 190-191; Compareti, Cristoforetti 2012).

28. Ajello (1978); Curatola (1978); Russell (1987, pp. 344, 416-418). L'etimologia del cane alato proposta da Ajello rimanda alla leggenda di un sovrano armeno, Ara il Bello, riportato in vita da queste creature chiamate in causa nientemeno che da Semiramide, come ricordato da Mosè Xorenac'i e altri autori antichi (Blanchard, Young 1998, pp. 91-92, 122, 124-125). L'origine del nome andrebbe quindi identificata con il composto «leccare (*lizel* in armeno) Ara» sebbene qualcuno abbia proposto un'etimologia più semplice: «leccare sangue» (sangue in armeno è infatti *ariwn*), si veda Mahé (2008, pp. 221-222). Il grande studioso di epoca islamica Birūnī, nella sua celebre *Cronologia*, associava esplicitamente ai Kayanidi (qui da intendersi come i Sasanidi) alcune volpi volanti denominate in persiano *Khorāsān khorra*, «gloria del Khorasan» (o, come proponeva in un'altra sede l'iranista E. Herzfeld, «*gloria orientis*») che garantivano felicità e prosperità. Forse, con «volpi volanti» si intende un tipo di pipistrello gigante che vive in molte zone dell'Asia. S. Cristoforetti ha recentemente proposto un'associazione tra questa descrizione di Birūnī e il mostro volante dalla testa di cane dell'arte tardo-persiana che abbiamo suggerito in più di un'occasione di collegare alla gloria dei Sasanidi (Compareti, Cristoforetti 2012, p. 246).

originariamente in quella che era una parte della Georgia meridionale. Il rilievo in questione si trova su una facciata della chiesa di Xaxuli (X secolo) e presenta una serie di riquadri di un certo interesse tra i quali il penultimo sul lato destro raffigura proprio un uccello con nastri e gioielli legati al collo, una coda elaborata vicina ai modelli sasanidi e due sporgenze sulla sommità del capo che ricordano un paio di orecchie (fig. 25; Scarcia 1988). Ancora una volta, questo uccello fantastico non si presta ad alcuna identificazione certa sebbene la presenza delle orecchie rimandi immancabilmente al solito piatto tardosasanide dell'Hermitage per il quale si è proposta un'immagine di *Simurgh/Garuda* intento a trasportare un'enigmatica figura femminile nuda (fig. 7).

4 Considerazioni conclusive

Gli esseri mostruosi che popolano edifici e monumenti della regione in considerazione non presentano sempre una chiave di lettura comprensibile. Non è nemmeno chiaro se essi siano immagini simboliche mantenute tali e quali oppure adattate o semplici motivi ornamentali svuotati di ogni significato in quanto acquisiti da un contesto originario straniero. In qualche caso, il luogo d'origine sembra identificabile unicamente con la Persia anche se non esiste alcuna certezza in questo senso soprattutto tenendo a mente che i Sasanidi stessi non disdegnavano elementi ornamentali tipicamente ellenistici o provenienti dalle steppe o anche altri, ben più antichi, le cui radici affondano nella cultura mesopotamica e, forse, urartea. Per quanto riguarda le tracce di temi cristiani nell'arte sasanide, risulta ovvio chiamare in causa elementi siriaci i quali, per l'epoca considerata, avevano già incontrato il favore degli armeni (Khachatryan 1966).

Qui non si è tentato di avanzare un'ipotesi di luogo d'origine del motivo favorendo, invece, un'idea di significato. Se poi la collocazione spazio temporale si dovesse rivelare utile a stabilire in maniera più precisa il significato di tali motivi ornamentali allora non la si potrà certo trascurare.

Va poi segnalato che le decorazioni tessili o la foggia stessa degli abiti, in particolare di quelli indossati dai sovrani dei regni caucasici, rappresentano decisamente un canale privilegiato per l'introduzione di alcuni motivi ornamentali, in quanto è arcinoto che si trattava spesso di acquisizioni dal mondo iranico. In qualche caso, l'introduzione di abiti, corone abbellite con nastri e altri accessori è ampiamente documentata dalle fonti scritte poiché - già in epoca sasanide, ma in maniera molto più sistematica e documentabile dopo l'avvento dell'islam - parecchi sovrani erano soliti investire i loro sottoposti con i propri simboli del

potere regale.²⁹ Qualcuno ha voluto vedere negli abiti e in altri oggetti marcatamente iranici non necessariamente di provenienza persiana ma anche centrasiatrica (specie sogdiana) rinvenuti in alcune tombe del Caucaso settentrionale (oggi localizzate in Russia, regione di Krasnodar) il risultato di pedaggi pagati dai mercanti ai signori locali. L'ipotesi non è del tutto inverosimile anche se la presenza del solito mostro alato associabile alla fortuna o gloria (*xwarrah*) su alcuni preziosi tessuti da Moshchevaja Balka (fig. 26) potrebbe essere il prodotto di una manifattura bizantina o centrasiatrica (Riboud 1976, p. 23; Knauer 2001, p. 131). Quei mostri si trovano all'interno di cornici particolari, gli iranichissimi medaglioni perlato. Non solo il motivo era noto ai tessitori sogdiani, bizantini e arabi (per citarne solo alcuni) ma la cronologia stabilita sul dato archeologico sembra indicare l'VIII-IX secolo, vale a dire un'epoca in cui i Sasanidi erano ormai estinti.

Chiarito questo punto, prima di concludere, vorrei portare l'attenzione su un dettaglio dell'arte armena davvero importante per quanto altamente enigmatico. Nelle scene di conversione al cristianesimo del regno dell'Armenia arsacide, Tiridate (298/299-330) compare sotto le sembianze di un uomo con testa di cinghiale poiché l'esecuzione capitale di santa Hrip'sime e il suo accanimento contro Gregorio l'Illuminatore aveva attirato su di sé l'ira divina e la conseguente condanna ad assumere l'aspetto di suino (fig. 27). L'unico modo per annullare la maledizione era la conversione al nuovo credo e il riconoscimento delle proprietà taumaturgiche di Gregorio al quale, inoltre, era affidato il compito di sbarazzarsi di ogni resistenza pagana in Armenia. Nina Garsoyan ha voluto riconoscere una sorta di «pena del contrappasso» in quella trasformazione poiché Tiridate, da buon sovrano iranico, era particolarmente devoto a Bahrām (*Vərəθrayna* nella letteratura avestica), il dio iranico della vittoria e della guerra.³⁰ Bahrām si manifesta nell'Avesta

29. Thierry (1996, pp. 974-980); P'awstos Buzand (1997, pp. 21, 194); Compareti (1997-1998-1999); Jones (2001-2002); Gadjeiev (2006, pp. 204-205); Rapp (2009, p. 680). Un altro canale di trasmissione di motivi ornamentali vari è verosimilmente rappresentato dai testi miniati, vale a dire, un ulteriore campo largo dal rientrare nelle mie competenze. Sulla (tarda) miniatura del Vaspurakan dove si riscontrano spesso elementi esterni ormai entrati a far parte della regalità locale, si veda Velmans (1991). Motivi ornamentali di tipo iranico riguardano ancora una volta le decorazioni tessili su almeno una miniatura armena conservata a Gerusalemme databile al 1000 circa (Izmajlova 1979, fig. 132). Cicli pittorici dove si può intravedere qualche elemento iranico si osservano nelle chiese dell'Armenia orientale databili al VII secolo (Kotadjian 1991). Per i cicli pittorici georgiani rispondenti alle medesime caratteristiche, si veda Skhirtladze (1997).

30. Garsoyan (1982); Russell (2001, pp. 187-189). L'arte armena insiste molto sul particolare del personaggio dalla testa di animale come nelle immagini della Pentecoste (soprattutto miniature) dove compare il cosiddetto «cinocefalo», vale a dire - ancora

sotto varie forme, una delle quali è proprio il cinghiale. Purtroppo, non sopravvivono immagini di Bahrām nell'arte subcaucasica e le uniche sue possibili raffigurazioni in Sogdiana e nella Persia sasanide sembrano identificarlo con un dio-guerriero assimilato a Ares-Marte la cui iconografia si sarebbe poi mantenuta nelle miniature islamiche a tema astrologico. Poiché non esiste una documentazione scritta chiarificatrice, c'è molta indecisione circa tali identificazioni e, secondo qualche esperto, Bahrām (in sogdiano, *Wišayn*) dovrebbe associarsi al cammello - in particolare al cammello alato - che si può osservare in alcune pitture murali di Penjikent e Bukhara e in qualche metallo sogdiano.³¹

Comunque sia, è innegabile che nell'arte sasanide ci sia una predilezione per il motivo del cinghiale o della sola testa di cinghiale, normalmente contenuta entro i soliti medaglioni perlati (fig. 28). Quest'ultimo motivo ricorre insistentemente nella produzione tessile sogdiana della diaspora e soprattutto nelle tombe disseminate in una zona dell'odierna Cina occidentale concentrate attorno a Turfan, nella provincia autonoma del Xinjiang (fig. 29).³² Anche se non è sempre possibile appurare che gli occupanti delle tombe in questione fossero o meno seguaci del mazdeismo o delle forme locali di quella religione attestate in Asia centrale, si

una volta - un riferimento all'amatissimo tema del cane (Nikolajević 1991). Un dettaglio interessante sul cinocefalo: stando alle fonti scritte, si tratterebbe di «un indiano». La notizia non aiuta di certo a fare luce sul problema, tuttavia è interessante rilevare che comunità indiane dedite forse al culto del *naga*, cioè del serpente, fossero presenti nel territorio storico del Tarōn (oggi in Turchia nordorientale non lontano dal territorio dei Mamikonean che si dicevano, invece, di ascendenza cinese per uno dei suoi membri più influenti si era tentata la resurrezione tramite gli *aralez* ancora in epoca cristiana, Mahé 2008, p. 223) quale risultato di migrazioni antiche. La loro città principale rispondeva al nome di *Višap* forse una resa di *Nagpur* («città dei serpenti» ossia dei draghi) prima di essere distrutta da Gregorio l'Illuminatore, durante la sua campagna contro gli idolatri (Kennedy 1904).

31. Tanabe (1982); Grenet (1995-1996, p. 279); Silvi Antonini (2006). Su una possibile raffigurazione del dio Bahrām come un guerriero coperto da un'armatura su un capitello sasanide, si veda Compareti (2006b).

32. Kageyama (2006). Non esistono studi specifici su questo motivo ornamentale. Per un unico, breve saggio, si veda Romano (1994). Il «solito» P'awstos Buzand riporta una notizia sul sovrano Shapur II (309-379) e sul suo sigillo personale che riproduceva un cinghiale (P'awstos Buzand 1997, p. 142). Il cinghiale (e i suini in generale) non sembrano godere sempre di uno status invidiabile tanto in contesti mazdei quanto buddisti in Asia Centrale. Esistono vari esempi nella pittura sogdiana di Penjikent degli inizi dell'VIII secolo dove il cinghiale è la cavalcatura del «re dei demoni» (Marshak 2002, figg. 56-59). Lo stesso «re dei demoni» può essere attorniato da attendenti mostruosi dalle sembianze suine, vale a dire uomini con la testa di porco (Maršak, Raspopova et al. 2004, fig. 128). Più di una pittura di Kyzyl (provincia autonoma del Xinjiang, Cina) databile al VI-VII secolo mostra il momento dell'attacco delle schiere demoniache di Mara contro Buddha: vi compare spesso anche un demone con testa di cinghiale (Gaulier, Jera-Bezard, Maillard 1976, figg. 10, 12).

tratta pur sempre di manufatti collegati ai sogdiani che li smerciavano ovunque. Ecco che, se il cinghiale può veramente considerarsi un'ipostasi di Bahrām-Vərəθrayna, una prova della sua popolarità in ambito mazdeo verrebbe a trovarsi presso i sogdiani, cioè un popolo lontanissimo dal Caucaso ma pur sempre ad esso collegato per tramite sasanide e, inoltre, accomunato da una forma di mazdeismo locale.

Tuttavia, una domanda sorge spontanea. Infatti, se l'importanza del motivo del cinghiale traspare così chiaramente su di una superficie immensa - dal Caucaso attraverso la Persia sino ai confini con la Cina - perché non si può dire altrettanto del mostro che sottende la gloria dei Sasanidi? Quel motivo aveva incontrato il favore delle popolazioni caucasiche, dei bizantini e degli arabi ma non si è mai trovato nelle tombe di Turfan o in Cina. È evidente che i sogdiani conoscevano quella creatura fantastica in patria (lo si incontra, per esempio, tra le pitture di Afrasyab, la Samarcanda preislamica, fig. 30) ma non si può dire altrettanto delle colonie centrasiatriche e cinesi. La soluzione del problema va forse ricercata nella natura di quelle colonie sogdiane, principalmente volte agli scambi commerciali lungo le grandi carovaniere centrasiatriche (la cosiddetta «via della seta» le cui propaggini occidentali interessavano anche il Caucaso come si è visto, per esempio, a Moščevaja Balka). Se un articolo non incontrava il favore dei clienti, difficilmente lo si poteva propinare, con conseguenti danni agli affari. Sembra ovvio pensare che, mentre i cristiani e i musulmani avevano accolto quel simbolo di potere e - come sembra altamente probabile - di legittimazione divina legato a una dinastia persiana vicina al mazdeismo (i Sasanidi), in ambiente buddista (o taoista) non fosse accaduto niente di simile.³³ Il fiuto per gli affari dei mercanti sogdiani deve aver fatto il resto.

Una conclusione di questo tipo può concretizzarsi grazie allo studio di motivi ornamentali particolarmente complessi (e perciò estremamente affascinanti) per i quali si possono solo avanzare ipotesi frammentarie circa origine e significato, implicando campi di indagine tra i più disparati e multidisciplinari della storia dell'arte del continente eurasiatico durante la tarda antichità e la prima epoca islamica.

33. Compareti (2009b), pp. 110-111, nota 92. È interessante constatare la totale assenza di quel mostro volante tra le popolazioni iraniche che avevano adottato il buddismo. Esso non compare mai a Khotan né in Battriana né a Bamyān dove si trovano molti soggetti tipicamente iranici come la testa di cinghiale o la coppia di uccelli con collana nel becco entro medaglioni perlati (Tarzi 1977, tavv. D 57-59).

Bibliografia

- Ajello, R. (1978). «Sulle divinità armene chiamate "Arlez"». *Oriente Moderno*, 58, 7-8, pp. 303-316.
- Aladašvili, N.A. (1977). *Monumental'naja skul'ptura Gruzii: Sjužetnye reľefy v-xi vekov*. Moskva: Iskusstvo.
- Alam, M.; Gyselen, R. (2003). *Sylogae Nummorum Sasanidarum*, vol. 1, *Ardashir I-Shapur I*. Paris-Berlin-Wien.
- Artsruni, Th. (1985). *History of the House of the Artsrunik'* (ed. R.W. Thomson). Detroit: Wayne State University Press.
- Azarpay, G. (1975). «Iranian divinities in Sogdian painting». In: *Monumentum H.S. Nyberg I*, Leiden-Téhéran-Liège: Brill, pp. 19-29.
- Azarpay, G. (1995). «A Jataka tale on a Sasanian silver plate». *Bulletin of the Asia Institute*, 9, pp. 99-125.
- Bais, M. (2001). *Albania caucasica: Ethnos, storia, territorio attraverso le fonti greche, latine e armene*. Milano: Mimesis.
- Bivar, A.D.H. (1969). *Catalogue of the western Asiatic seals in the British Museum: Stamp seals*, vol. 1, *The Sassanian dynasty*. London: The Trustees of the British Museum.
- Bivar, A.D.H. (2009). «The Rukhkh: Giant eagle of the south seas». In: Sundermann, W.; Hintze, A.; de Blois, F., *Exegisti Monumenta: Festschrift in honour of Nicholas Sims-Williams*. Wiesbaden: Harrassowitz, pp. 1-12.
- Blanchard, M.J.; Young, R.D. (1998). *A treatise on God written in Armenian by Eznik of Kolb* (floruit c. 430-c. 450). Leuven: Brill.
- Bromberg, C.A. (1990). «Sasanian royal emblems in northern Caucasus». In: Gnoli, G.; Panaino, A. (eds.), *Proceedings of the first European conference of Iranian studies*, part 1, *old and middle Iranian studies*. Rome: ISIAO, pp. 1-17.
- Buyaner, D. (2005). «On the etymology of middle Persian Baškuč (winged monster)». *Studia Iranica*, 34 (1), pp. 19-30.
- Caiozzo, A. (1999). «Le ciel de l'astronome, le ciel de l'astrologue et celui du sorcier, trois conceptions des cieus dans les manuscrits enluminés de l'orient médiéval». In: Gyselen, R. (éd.), *La Science des Cieus: Sages, mages, astrologues* (Res Orientales XII). Bur-sur-Yvette: s.n., pp. 11-51.
- Carboni, S. (1988). *Il Kitāb al-bulhān di Oxford*. Torino: Tirrenia.
- Cardona, G.R. (1969). «L'India e la Cina secondo l'Asxarhacoyc». In: *Armeniaca: Mélanges d'études arméniennes*. Venezia, Isola di San Lazzaro: Tipolito-grafia armena, pp. 83-97.
- Choksy, J.K. (1989). «A Sāsānian monarch, his queen, crown prince, and deities: The coinage of Wahrām II». *American Journal of Numismatic*, 1, pp. 117-135.
- Compareti, M. (1997-1998-1999). «La décoration des vêtements du roi Gagik Arcruni à Alt'amar». *Environmental design: Journal of the Islamic environmental design research centre (Trails to the East: Essays in memory of Paolo Cuneo)*, 1-2, pp. 88-95.
- Compareti, M. (2006a). «The so-called Senmurv in Iranian art: A reconsideration of an old theory». In: Borbone P.G. et al. (a cura di), *Loquentes linguas: Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchiotti*. Wiesbaden: Harrassowitz, pp. 185-200.

- Compareti, M. (2006b). «Iconographical notes on some recent studies on Sasanian religious art (with an additional note on an Ilkhanid monument by Rudy Favaro)». *Annali di Ca' Foscari*, 45 (3), pp. 163-200.
- Compareti, M. (2009a). «Tra il Palatino e Limburgo: considerazioni su alcune stele armene di età preislamica». In: Guizzo, D. (a cura di), *Acculturazione e disadattamento*. Venezia: Cafoscarina, pp. 7-27.
- Compareti, M. (2009b). *Samarqanda centro del mondo: Proposte di lettura del ciclo pittorico di Afrāsyāb*. Milano-Udine: Mimesis.
- Compareti, M. (2009-2010). «“Holy animals” of Mazdeism in Iranian arts: ram, eagle and dog». *Nāme-ye Irān-e Bastān*, 9 (1-2), pp. 27-42.
- Compareti, M. (2010a). «Archaeology and history of art in pre-Islamic Iran and Central Asia». In: Classen, A. (ed.), *De Gruyter handbook of medieval studies: Concepts, methods, historical developments, and current trends in medieval studies*. Berlin-New York: De Gruyter, pp. 25-38.
- Compareti, M. (2010b). «A short note on a so-called Iskandar Dhu'l-Qarnayn in a Bactrian painting». *Parthica*, 12, pp. 95-106.
- Compareti, M. (2010c). «The spread wings motif on Armenian stele: Its meaning and parallels in Sasanian art». *Iran and the Caucasus*, 14 (2), pp. 201-232.
- Compareti, M. (2011). «The painted vase of Merv in the frame of Central Asian pre-Islamic funerary tradition». *The Silk Road*, 9, pp. 26-41.
- Compareti, M.; Cristoforetti, S. (2012). «Il fumo iranico della pipa di Perm»: In: Ciure, F.C.; Nosilia, V.; Pavan, A. (a cura di), *Multa et Varia: Studi offerti a Maria Marcella Ferraccioli e Gianfranco Giraudo*. Milano: Biblion, pp. 239-250.
- Cristoforetti, S.; Scarcia, G. (2013). «Talking about Simurǰ and Tāq-Bustān with Boris I. Marshak». In: Lur'e, P.B.; Torgoev, A.I. (eds.). *Sogdians: Their precursors, contemporaries and heirs*. Sankt-Peterburg: The State Hermitage, pp. 339-352.
- Čubinašvili, N. (1972). *Handisi: Problema rel'efa na primere odnoj gruppy gruzinskich ctel poslednj četverti v veka, vi i pervoj poloviny vii veka*. Tblisi: Mecniereba.
- Cuneo, P. (1969). «Les modèles en pierre de l'architecture arménienne». *Revue des Études Arméniennes*, 6, pp. 201-232.
- Cuneo, P. (1973). *Le basiliche di I'ux, Xncongia, Pašvack', Hogeac'vank'*. Roma: Ares.
- Cuneo, P. (1988). *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*. Roma: De Luca.
- Curatola, G. (1978). «Il Vishap di Aght'amar: Nota sulla diffusione occidentale di un motivo iconografico». *Oriente Moderno*, 58 (7-8), pp. 285-302.
- Daryaee, T. (2009). *Sasanian Persia: The rise and fall of an empire*. London: New York, Tauris.
- Daryaee, T. (2010). «Ardaxšir and the Sasanians' rise to power». *Anabasis. Studia Classica et Orientalia*, 1, pp. 236-255.
- Davies, J.G. (1991). *Medieval Armenian art and architecture: The Church of the Holy Cross, Aght'amar*. London: Pindar Press.
- de' Maffei, F. (1980). «Eva e il serpente ovvero la problematica delle derivazione, o non, delle miniature vetero-testamentarie cristiane da presunti prototipi ebraici». *Rivista di Studi Bizantinistici e Neellenici*, 17-19, pp. 13-36.
- Demange, F. (éd.) (2006). *Les Perses sassanides: Fastes d'une empire oublié (224-642)*. Paris: Findakly.

- Der-Nersessian, S. (1974). *Aght'amar*. Milano: Edizioni Ares.
- Domyo, M. (1997). «Late Sassanian textile designs in the reliefs at Taq-i Bustan». *Bulletin du CIETA*, 74, pp. 18-27.
- Donabédian, P. (2008). *L'âge d'or de l'architecture arménienne VII^e siècle*. Marseille: Parenthèses.
- Donabédian, P.; Thierry, J.-M. (1989). *Armenian Art*. New York: Abrams.
- Durand, J.; Rapti, I.; Giovannoni, D. (éd.) (2007). *Armenia Sacra: Mémoire chrétienne des Arméniens (IV^e-XVIII^e siècle)*. Paris: Somogy.
- Friedlander, G. (1916). *Pirke De Rabbi Eliezer (the chapters of Rabbi Eliezer the Great) according to the text of the manuscript belonging to Abraham Epstein of Vienna*. London: Kegan Paul.
- Gadjiev, M.S. (2006). «Interpretation of a bronze figurine of warrior from Gigatl' (Daghestan)». In: Compareti, M.; P. Raffetta; G. Scarzia (eds.), *Ērān ud Anērān: Studies presented to Boris Il'ič Maršak on occasion of his 70th birthday*. Venezia: Cafoscarina, pp. 199-212.
- Gadžiev, M.S. (2012). «K voprosu o vremeni voshoždenija na tron Aršakidov Albanii». In: *Trudy Meždunarodnoj konferencii «Mesto i rol' Kavkakoju Albanii v istorii Azarbijdzana i Kavkaza»: Posvjaščajetsja 75-letiu F.D. Mamedovoj*. Baku: s.n., pp. 91-96.
- Garsoyan, N. (1982) «The Iranian substratum of the *Agat'angelos* cycle». In: Garsoyan, N.; Matthews, Th.F.; Thomson, R.W. (eds.), *East of Byzantium: Syria and Armenia in the formative period*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 151-189.
- Gaulier, S.; Jera-Bezard, R.; Maillard, M. (1976). *Buddhism in Afghanistan and Central Asia*, part 1, *Introduction-Buddha-Bodhisattva*. Leiden: Brill.
- Gelfer-Jørgensen, M. (1986). *Medieval Islamic symbolism and the paintings in the Cefalù Cathedral*. Leiden: Brill.
- Gnoli, G. (1999). s.v. «Farr(ah)». *Encyclopaedia Iranica*, vol. 9. London: s.n., pp. 312-319.
- Grenet, F. (1995-1996). «Vaiśravana in Sogdiana: About the origins of Bishamon-ten». *Silk Road Art and Archaeology*, 4, pp. 277-297.
- Grenet, F. (2012). «Yima en Bactriane et en Sogdiane: nouveaux documents». In: Azarnouche, S.; Redard, C. (éds.), *Yama/Yima: Variations indo-iraniennes sur la geste mythique*. Paris: De Boccard, pp. 83-94.
- Grube, E.J.; Johns, J. (2005). *The painted ceilings of the Cappella Palatina*. Genova-New York: Saffron.
- Gyselen, R. (2008). «Sources sassanides et prosopographie sur l'antiquité tardive: Note de lecture». *Studia Iranica*, 37 (2), pp. 281-298.
- Harper, P.O. (1988). «Sasanian Silver: Internal developments and foreign influences». In: F. Baratte (éds.), *Argenterie Romaine et Byzantine*. Paris: De Boccard, pp. 153-162.
- Harper, P.O. (2006). *In search of a cultural identity: Monuments and artifacts of the Sasanian near East, 3rd to 7th century A.D.* New York: Bibliotheca Persica.
- Hitchins, K. (2001). *Georgia*, vol. 2, *History of Iranian-Georgian relations*. In: *Encyclopaedia Iranica*, vol. 10. New York: pp. 464-470.
- Izmajlova, T.A. (1979). *Armjanskaja miniatiura XI veka*. Moskva: Iskusstvo, 1979.
- Jerusalimskaja, A.A. (2012). *Moščevaja Balka*. Sankt-Peterburg: The State Hermitage.

- Jones, L. (1994). «The Church of the Holy Cross and the iconography of Kingship». *Gesta*, 33 (2), 1994, pp. 104-117.
- Jones, L. (2001-2002). «The visual expression of Bagratuni rulership: Ceremonial and portraiture». *Revue des Études Armeniennes*, 24, pp. 341-398.
- Jones, L. (2004). «Abbasid suzerainty in the medieval Caucasus: Appropriation and adaptation of iconography and ideology». *Gesta*, 43 (2), pp. 143-150.
- Kageyama, E. (2006). «Use and production of silks in Sogdiana». In: Compareti, M.; Raffetta, P.; Scarcia G. (eds.). *Ērān ud Anērān: Studies presented to Boris Il'ič Maršak on occasion of his 70th birthday*. Venezia: Cafoscarina, pp. 317-332.
- Kennedy, J. (1904). «The Indians in Armenia, 130 B.C.-300 A.D.». *Journal of the Royal Asiatic Society*, pp. 309-314.
- Khachatrian, A. (1966). «Les monuments funéraires arméniens des IV^e-VII^e siècles et leurs analogies syriennes». *Byzantinische Forschungen*, 1, pp. 179-192.
- Knauer, E.R. (2001). «A man's caftan and leggings from the northern Caucasus of the eight to tenth century: A genealogical study». *Metropolitan Museum Journal*, 36, pp. 125-154.
- Kotadjian, N. (1991). «Fresques arméniennes du VII^e siècle d'après les monuments d'Arménie soviétique». In: Zekyan, B.L. (a cura di), *Quinto Simposio internazionale di arte armena*. Venezia, Isola di San Lazzaro: Tipo-litografia armena, pp. 367-380.
- Lala Comneno, M.A. (1991). «Il ruolo delle regioni cristiane del Caucaso e dell'Anatolia centrale in epoca medievale nella trasmissione di un particolare tipo di iconografia decorative dall'Iran all'Europa occidentale». In: Zekyan, B.L. (a cura di), *Quinto Simposio internazionale di arte armena*. Venezia, Isola di San Lazzaro: Tipo-litografia armena, pp. 751-763.
- Lerner, J. (1975). «A note on Sasanian harpies». *Iran*, 13, pp. 166-171.
- Mahé, J.-P. (2008). «Le mythe d'Ištar dans l'oralité caucasienne». *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1, pp. 215-230.
- Malandra, W.W. (1983). *An introduction to ancient Iranian religion: Readings from the Avesta and the achaemenid inscriptions*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Maranci, C. (2008-2009). «The humble Heraclius: Revisiting the north portal at Mren». *Revue des Études Armeniennes*, 31, pp. 167-180.
- Marshak, B.I. (2002). *Legends, tales, and fables in the art of Sogdiana*. New York: Bibliotheca Persica.
- Marshak, B.I.; Grenet, F. (2006). «Une peinture kouchane sur toile». *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2, pp. 947-963.
- Maršak, B.I.; Raspopova, V.I. et al. (2003). *Otchet o raskopkach gorodišča drevnego Pandžikenta v 2003 godu*. Sankt-Peterburg: Gosudartsvennyj Ėrmitaž, Institut Doniša, Akademii Nauk Respubliki Tađžikistan, Institut Istorii Material'noj Kul'tury ran.
- Mnac'akanyan, S. (1985). *Alt'amar*. Erevan: Ereboundi.
- Nikitin, A.; Roth, G. (1995). «A new seventh-century countermark with a Sogdian inscription». *The Numismatic Chronicle*, 155, pp. 277-279.
- Nikolajević, I. (1991). «Un particolare della miniature armena: Il cinocefalo della Pentecoste. Alcune analogie». In: Zekyan, B.L. (a cura di), *Quinto Simposio internazionale di arte armena*. Venezia, Isola di San Lazzaro: Tipo-litografia armena, pp. 355-364.

- Overlaet, B. (ed.) (1993). *Splendeur des sassanides: L'empire perse entre Rome et la Chine [224-642]*. Bruxelles: Musées royaux d'Art et d'Histoire.
- Panaino, A.C.D. (2010). «The 'Persian' identity in religious controversies: Again on the case of the "Divided Loyalty" in Sasanian Iran». In: Cereti, C. et al. (eds.), *Iranian identity in the course of history*. Roma: ISIAO, pp. 247-239.
- Pancaroglu, O. (2004). «The itinerant dragon-slayer: Forging paths of image and identity in medieval Anatolia». *Gesta*, 43 (2), pp. 151-164.
- P'awstos Buzand (1997). *Storia degli armeni* (a cura di G. Uluhogian). Milano: Mimesis.
- Petrosyan, H. (2010). The medieval Armenian perception of transiency of earthly gardens and its Persian parallels». In: Cereti, C. et al. (eds.), *Iranian identity in the course of history*. Roma: ISIAO, pp. 227-253.
- Piras, A. (2000). «La corona e le insigne del potere nell'impero persiano». In: *La corona e i simboli del potere*. Rimini: Il Cerchio, pp. 7-29.
- Rapp, S.H. (2009). «The Iranian heritage of Georgia: Breathing new life into the pre-Bagratid historiographical tradition». *Iranica Antiqua*, 44, pp. 645-692.
- Riboud, K. (1976). «A newly excavated caftan from the northern Caucasus». *Textile Museum Journal*, 4 (3), pp. 21-42.
- Romano, M.C. (1994). «A proposito di un motivo figurativo lungo il percorso carovaniero della via della seta: il cinghiale». In: Lucidi, M.T. (a cura di), *La seta e la sua via*. Roma: De Luca, pp. 10-11.
- Russell, J.R. (1987). *Zoroastrianism in Armenia*. Cambridge (MA)-London: Harvard University press.
- Russell, J.R. (1990-1991). «Two notes on biblical tradition and native epic in the *Book of Lamentation* of St. Grigor Narekac'i». *Revue des Études Armeniennes*, 22, pp. 135-145.
- Russell, J.R. (1993). «The mother of all heresies: A late medieval Armenian text on the Yuškaporik». *Revue des Études Armeniennes*, 24, pp. 273-293.
- Russell, J.R. (2001). «The scepter of Tiridates». *Le Muséon*, 114 (1-2), pp. 187-215.
- Sachau, C.E. (1879). *The chronology of the ancient nations: An English version of the Arabic text of the Athâr-ul-Bâqiya of Albîrûni or «Vestiges of the past» collected and reduced to writing by the author in A.H. 390-1, A.D. 1000*. London: William H. Allen & Co.
- Sarafian, A.; Köker, O. (2010). *Aghtamar: A jewel of medieval Armenian architecture*. İstanbul: Gomidas Institute, Birzamanlar Yayincilik.
- Sava Nanu, I. (1991). «La chiesa dei 'Tre Ierarchi' di Iași (1639) opera di un architetto armeno: La decorazione della facciata di gusto armeno». In: Zekyan, B.L. (a cura di), *Quinto Simposio internazionale di arte armena*. Venezia, Isola di San Lazzaro: Tipo-litografia armena, pp. 595-601.
- Scarcia, G. (1988). «Su un rilievo di Xaxuli con l'Ascensione di Alessandro e su qualche problema connesso». In: Magarotto, L.; Scarcia, G. (a cura di), *Georgica*, vol. 2, *Materiali sulla Georgia occidentale*. Bologna: Il Cavaliere Azzurro, pp. 97-107.
- Scarcia, G. (2003). «Sulla fenice dei Baluci». In: Compareti, M.; Scarcia, G. (a cura di), *Il falcone di Bistam: Intorno all'iranica Fenice/Samand; un progetto di sintesi per il volo del Pegaso iranico tra Ponto, Alessandretta e Insulindia*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 7-26.

- Silvi Antonini, C. (2006). «Ob odnom sjužete v živopis' dvorca Varahši». In: Silvi Antonini, C.; Mirzaahmedov, D.K. (eds.), *Ancient and mediaeval culture of the Bukhara oasis*. Rome-Samarkand: The Institute of Archaeology of the Academy of Sciences of Uzbekistan-Rome University «La Sapienza» Department of Oriental Studies, pp. 50-54.
- Skhirtladze, Z. (1997). «Early medieval Georgian monumental painting: Establishment of the system of church decoration». *Oriens Christianus*, 81, pp. 169-206.
- Soudavar, A. (2003). *The aura of kings: Legitimacy and divine sanction in Iranian kingship*. Costa Mesa (CA): Mazda.
- Steve, M.-J. (2003) *L'île de Khârg: Une page de l'histoire du Golfe Persique et du monachisme orientale*. Neuchâtel: Recherches et Publications.
- Swietochowski, M.; Carboni, S. (1994). *Illustrated poetry and epic images: Persian painting of the 1330s and 1340s*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Tanabe, K. (1982). «Winged camelus bactrianus in Sogdian art». *Oriente*, 25 (1), pp. 50-72.
- Tarzi, Z. (1977). *L'architecture et le décor rupestre des grottes de Bâmiyân*. Paris: Imprimerie Nationale.
- Thierry, N. (1983). «Le cycle del a creation et de la faute d'Adam à Alt'amar». *Revue des Études Armeniennes*, 17, pp. 289-329.
- Thierry, N. (1996). «Iconographie sacrée et profane en Transcaucasie: Caractères ponctuales des influences». In: *Il Caucaso: cerniera fra culture dal Mediterraneo alla Persia (secoli IV-XI)*, vol. 43, t. 1. Spoleto: Centro Italiano per gli Studi sull'Alto Medioevo, pp. 963-1009.
- Trever, K.V. (1959). *Očerki po istorii i kul'ture kavkazkoj Albanii*. Moskva-Leningrad: Akademii Nauk SSSR.
- Uluhogian, G. (2006). «Occhi armeni sulla corte di Persia». In: Panaino, A.; Piras, A. (eds.), *Proceedings of the 5th conference of the Societas Iranologica Europaea*, vol. 1, *Ancient & middle Iranian studies*. Milano: s.n., pp. 747-755.
- de la Vaissière, É. (2005). *Sogdian traders: A history*. Leiden-Boston: Brill.
- Velmans, T. (1991). *Influences orientales sur la miniature du Vaspurakan du XIII^e au XV^e siècle*. In: Zekyan, B.L. (a cura di), *Quinto Simposio internazionale di arte armena*. Venezia, Isola di San Lazzaro: Tipo-litografia armena, pp. 637-650.
- Yuzbashian, K. (1996). «Le Caucase et les sassanides». In: *Il Caucaso: cerniera fra culture dal Mediterraneo alla Persia (secoli IV-XI)*, vol. 43, t. 1. Spoleto: Centro Italiano per gli Studi sull'Alto Medioevo, pp. 143-164.

Referenze iconografiche

- Figura 1. Sarafian, Köker (2010), fig. 27.
Figura 2. Sarafian, Köker (2010), fig. 26.
Figura 3. Sarafian, Köker (2010), fig. 57.
Figura 4. Mnac'akanyan (1985), fig. 40.
Figura 5. Fotografia di Matteo Compareti.
Figura 6. Swietochowski, Carboni (1994), fig. 17.
Figura 7. Compareti (2009-2010), fig. 5.
Figura 8. Der-Nersessian (1974), fig. 38.
Figura 9. Carboni (1988), tav. 15.
Figura 10. Lerner (1975), tav. II.6.
Figura 11. Sarafian, Köker (2010), p. 107.
Figura 12. Thierry (1983), tav. IV, fig. 5.
Figura 13. Der-Nersessian (1974), fig. 53.
Figura 14. Sarafian, Köker (2010), fig. 48.
Figura 15. Cuneo (1988), fig. 331.
Figura 16. Mnac'akanyan (1985), fig. 5.
Figura 17. Fotografia di Matteo Compareti.
Figura 18. Fotografia di Paola Piacentini.
Figura 19. Čubinašvili (1972), fig. 33.
Figura 20. Fotografia di Matteo Compareti.
Figura 21. Fotografia di Matteo Compareti.
Figura 22. Overlaet (1993), fig. 132.
Figura 23. Trever (1959), tav. 28.
Figura 24. Donabédian, Thierry (1989), fig. 212.
Figura 25. Scarcia (1988), fig. 6.
Figura 26. Overlaet (1993), fig. 127/128.
Figura 27. Donabédian (2008), fig. 409.
Figura 28. Domyo (1997), fig. 6.
Figura 29. Tarzi (1977), tav. D 59, C.
Figura 30. Fotografia di Alix Barbet.