

Eurasiatica

Quaderni di studi su Balcani, Anatolia, Iran,  
Caucaso e Asia Centrale 4

---

# «A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale  
dall'Adriatico all'India

Scritti in memoria di  
Gianclaudio Macchiarella

a cura di

Mattia Guidetti e Sara Mondini



**Edizioni**  
Ca' Foscari





«A mari usque ad mare»

## **Eurasiatica**

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

Collana diretta da  
Aldo Ferrari

4



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# **Eurasiatica**

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

### **Direttore**

Aldo Ferrari (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

### **Comitato scientifico**

Gianfranco Giraudò (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Aleksander Naumow (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Antonio Panaino (Università di Bologna, Italia)

Valeria Fiorani Piacentini (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia)

Adriano Rossi (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia)

Boghos Levon Zekiyán (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

### **Comitato di redazione**

Alessandra Andolfo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giampiero Bellingeri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giorgio Comai (Dublin City University, Ireland) Simone Cristoforetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Erica

Ianiro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gianclaudio Macchiarella † (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefa-

no Pellò (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gaga Shurgaia (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vittorio Tomelleri

(Università degli Studi di Macerata, Italia)

### **Direzione e redazione**

Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea

Università Ca' Foscari Venezia

Ca' Cappello, San Polo 2035

30125 Venezia

eurasiatica@unive.it

# «**A mari usque ad mare**»

Cultura visuale e materiale  
dall'Adriatico all'India

Scritti in memoria  
di Gianclaudio Macchiarella

a cura di  
Mattia Guidetti e Sara Mondini

Venezia  
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing  
2016

«A mari usque ad mare». Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India  
Mattia Guidetti e Sara Mondini (a cura di)

© 2016 Mattia Guidetti e Sara Mondini per il testo

© 2016 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia

Dorsoduro 1686

30123 Venezia

<http://edizionicafoscari.unive.it/>

[ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione luglio 2016

ISBN 978-88-6969-085-3 [ebook]

ISBN 978-88-6969-086-0 [print]

«A mari usque ad mare». Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India / Mattia Guidetti, Sara Mondini — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2016. — 418 pp.; 23 cm. — (Eurasistica; 4). — ISBN 978-88-6969-086-0.

<http://edizionicafoscari.unive.it/col/dbc/5/Eurasistica>

## «A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Sommario

### **Il ricordo e la nostalgia a un anno dalla scomparsa del professor Macchiarella**

Intenti del volume

Mattia Guidetti, Sara Mondini 11

### **Gianclaudio Macchiarella, una breve biografia**

13

### **Pubblicazioni di Gianclaudio Macchiarella**

15

### **Gianclaudio Macchiarella e il Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena**

In ricordo di una proficua collaborazione

Minas Lourian 21

## MEDIOEVO LATINO E BIZANTINO

### **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 25

### **Un capitello ionico ad imposta di epoca protobizantina reimpiegato nella Ulu Camii di Manisa**

Claudia Barsanti 49

### **Acceptus e magister David a Siponto: nuove acquisizioni**

Gioia Bertelli 63

### **Uccelli paradisiaci e spazio sacro**

Note intorno a paradisi terrestri e celesti

Maria Cristina Carile 73

### **San Nicola di Mesopotam**

Correnti culturali adriatiche

Maurizio Triggiani 89

LINGUE, LINGUISTICA E LETTERATURE

**Lettere turche tra i Balcani e il Bosforo**  
**Il pendolo di Yahya Kemal e Orhan Pamuk**

Giampiero Bellingeri

117

**Gianclaudio Macchiarella e l'italiano negli Stati Uniti**

Mark Epstein

133

**Gli amici, il giardino e i fiori**

Tre capitoli del *Tur-e Ma'refat* di Mirzâ 'Abdo 'l-Qâder Bidel

Riccardo Zipoli

143

ARTE ISLAMICA

**Adoption and Diffusion of the Ottoman(ized) Style Majolica**  
**Outside the Boundaries of the Ottoman Empire**

Italy and Central Europe

(Seventeenth-eighteenth Centuries)

Federica Broilo

163

**Una miniatura safavide con scena di caccia**

Giovanni Curatola

171

**The Long Tradition of the Cycle of Paintings of Qusayr 'Amra**

Mattia Guidetti

185

CULTURA VISUALE E TESTO

**The Use of Quranic Inscriptions in the Bahmani Royal Mausoleums**

The Case of Three Tombstones from Ashtur

Sara Mondini

203

**Reading Inscriptions on Seljuk Caravanserais**

Scott Redford

221

**On the Trail of Evliya Çelebi's Inscriptions and Graffiti**

Mehmet Tütüncü

235



## STORIA DELL'ARTE, RESTAURO, CONSERVAZIONE

### **La rivista *Monumentet***

**La tutela e il restauro in Albania negli anni del Partito del Lavoro**

Maurizio Boriani, Maria Cristina Giambruno

257

### **Il contributo di Gianclaudio Macchiarella per la salvaguardia del patrimonio culturale albanese**

**Riflessioni e percorsi condivisi**

Antonella Versaci

283

### **In viaggio con l'eclettismo**

40.179186; 44.499103 – 39.859212; 20.027100

Francesca Villa

297

## STORIA E DINAMICHE IDENTITARIE RIFLESSE NELL'ARTE

### **The Affair of Durazzo (1559) and the Controversial Destitution of the *Provveditore all'Armata***

Vera Costantini

311

### **Van: il Paradiso Perduto degli Armeni**

Aldo Ferrari

317

### **Stalin come soggetto di icone**

Gianfranco Giraudo

337

### **Riflessi dei rapporti italo-russi del Seicento e Settecento sul patrimonio iconografico dei Balcani**

Magdalena Stoyanova

353

### **Riflessioni sull'architettura armena nel segno dell'identità e delle dinamiche di confronto interculturale**

Boghos Levon Zekiyian

371

STORIA DELL'ARTE, STUDI RELIGIOSI E ANTROPOLOGIA

**Musiche, sospiri e voci dalle tekke di Delvina**

Giovanni De Zorzi

383

**Representing the Bektashis**

**Exploring Epistemologies in Visual Anthropology**

Massimiliano Fusari

399

**Sul commento detto di Ibn 'Arabī alla sūra 94**

Angelo Scarabel

411





Gianclaudio Macchiarella

«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## **Il ricordo e la nostalgia a un anno dalla scomparsa del professor Macchiarella**

Intenti del volume

Mattia Guidetti, Sara Mondini

Il presente volume nasce con l'intento di offrire un omaggio accademico al prof. Macchiarella e al contempo si pone quale 'luogo virtuale' per il raccogliersi degli amici e dei colleghi più stretti a ricordo di un Maestro e di un amico.

Dopo il volume *Studi per la conservazione del patrimonio albanese*, a cura dei colleghi del Politecnico di Milano, il prof. Maurizio Boriani e la prof. Mariacristina Giambruno, uscito e presentato lo scorso dicembre 2015 e i cui lavori partirono immediatamente dopo la scomparsa del prof. Macchiarella, questo nuovo sforzo è volto a testimoniare la nostalgia per la persona e il vuoto lasciato sul piano accademico.

Con la pubblicazione a un anno dalla morte del prof. Macchiarella abbiamo voluto offrire un ricordo della figura di studioso nella sua poliedricità e nella sua complessità, con toni anche informali, quelli appunto che si addicono ad un grande affetto.

Abbiamo cercato di raccogliere la voce dei colleghi più stretti e degli amici più vicini, che nel corso degli anni hanno collaborato con Macchiarella, hanno partecipato a missioni da lui organizzate, che si sono scontrati e confrontati con lui, e che hanno condiviso con lui frammenti di vita o che devono a lui momenti importanti di formazione e crescita.

Ci scusiamo sin d'ora per eventuali assenze: talvolta ricostruire la sempre crescente e intricata rete di contatti di Gianclaudio non è stato facile, e malgrado il nostro impegno potremmo aver dimenticato qualcuno – ci auguriamo non ce ne abbia!

I colleghi che hanno aderito e partecipato a questo progetto<sup>1</sup> – e che qui pubblicamente ringraziamo sentitamente per aver lavorato alacremente, con scadenze strette, rispettando e assecondando la nostra idea del volume e le nostre esigenze di curatori – attraverso i temi affrontati e con i loro

<sup>1</sup> Alcuni studiosi hanno dovuto rinunciare a contribuire per i tempi piuttosto stretti della pubblicazione. Ringraziamo: Manuela Gianandrea, Marco Aurelio Golfetto, Alessandra Guiglia e Paolo Biagi per la disponibilità a partecipare al volume.

ambiti di studio offrono – crediamo – uno spaccato esaustivo di quelli che furono le linee di ricerca e gli interessi del prof. Macchiarella.

Il titolo scelto per il volume «*A mari usque ad mare*». *Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India. Scritti in memoria di Gianclaudio Macchiarella* – prova a riassumere il movimento dall'ambito italiano a quello balcanico ed asiatico riflesso negli interventi degli autori e amici che partecipano a questo volume. Un movimento che è il prodotto della biografia di Gianclaudio, inizialmente interessatosi di alto medioevo italiano, poi di cristiani d'oriente, quindi di arte e architettura islamica, di temi di restauro e preservazione dei beni culturali, e infine, negli ultimi anni, di India e Balcani. Sensibile e ricettivo rispetto ai dibattiti sviluppatisi nel campo della storia dell'arte, la sua attenzione è sempre stata posta sul significato del manufatto artistico e architettonico all'interno del suo contesto di produzione e di utilizzo. Da qui discendono tre aspetti della modalità di lavorare di Gianclaudio che ci piace brevemente sottolineare. Il primo è saper coniugare la specificità e il tecnicismo del settore della storia dell'arte e dell'architettura al campo degli studi orientali. I due settori devono necessariamente lavorare insieme. Le incursioni nei convegni parmigiani di arte medievale sono state un apripista che recenti tendenze – come, ad esempio, l'interesse extra-europeo del Kunsthistorisches Institut di Firenze – sembrano rafforzare. Il secondo è il paziente e laborioso lavoro nel costruire legami con studiosi 'locali', considerati parte preziosa di un processo di conoscenza che deve necessariamente essere inclusivo e provare a incidere sulla realtà in cui il manufatto è situato. Infine, il terzo, è la costante sfida nell'ampliare e trasformare il canone tradizionale degli studi di storia dell'arte. Sia a livello geografico che cronologico, sia per la natura dei manufatti stessi, la ricerca deve essere guidata da un approccio che non differenzi tra capolavori e manufatti meno raffinati: oggetti ed edifici umili possono rivelare aspetti altrettanto importanti della mentalità di una società e di un'epoca.

Apparentemente appartenenti a settori anche lontani tra loro, i lavori inclusi in questo volume sono stati distribuiti in sezioni che muovono dunque dalla storia dell'arte del medioevo latino a quella del mondo islamico, dagli studi per la conservazione ed il restauro agli studi epigrafici, ma senza trascurare quelle ricerche di ambito linguistico, storico, letterario, religioso e antropologico che tanto furono care a Gianclaudio e che costituivano la base imprescindibile e il supporto delle sue indagini storico-artistiche. Quello che potrebbe a prima vista sembrare un insieme disorganico di studi che coprono un arco cronologico che va dal medioevo alla contemporaneità, e geograficamente una macro regione che si estende dall'Italia all'India (con, in aggiunta, un'incursione negli Stati Uniti), appare in realtà ideale nel delineare gli interessi e quelli che sono stati i campi di indagine e di azione di Gianclaudio Macchiarella.

Anche l'ordine stesso che abbiamo voluto conferire alle sezioni del volume tenta di ripercorrere le tappe biografiche di Gianclaudio, indicando gli

ambiti che poco a poco sono stati da lui 'scoperti', abbracciati, e che nel corso della sua carriera sono divenuti pietre angolari delle sue ricerche e dei progetti da lui promossi.

Vogliamo altresì ringraziare Minas Lourian, che ha voluto dar voce al Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena, partner di Gianclaudio di tanti anni nelle attività e nella realizzazione di importanti progetti, tanto volti al restauro e alla conservazione quanto alla formazione.

Da ultimo infine, ma non meno importante, un sentito ringraziamento va al Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea, ed in particolare al direttore di dipartimento, il prof. Paolo Calvetti, per aver creduto nel progetto e per averlo supportato sia economicamente che scientificamente. In questo senso il ringraziamento va esteso anche ai proff. Paolo Biagi, Aldo Ferrari (in qualità di direttore della collana Eurasiatica) e Sauro Gelichi, per il loro impegno nell'aver sostenuto e migliorato questo progetto sin dalla sua fase embrionale, per i preziosi consigli e la disponibilità dimostrataci.

Questo coro polifonico di voci e l'impegno, di nuovo corale, di così tanti studiosi, ci auguriamo possa tracciare e restituire il profilo di quello studioso, di quel maestro e di quell'amico che Gianclaudio è stato, la complessità della figura, i molteplici interessi che ha sempre coltivato, il loro articolato e profondo intreccio, e dunque offrire un ricordo del suo impegno, della sua instancabile curiosità, e della sua capacità di coinvolgere e fare incontrare figure professionali distinte e distanti sempre con la finalità di raggiungere nuovi ed ambiziosi obiettivi.

Inutile, forse, ribadire il nostro personale debito nei confronti di Gianclaudio. In quanto suoi ex-dottorandi dobbiamo a lui moltissimo: parte della nostra formazione, dell'avvio delle nostre ricerche, persino 'l'innamoramento' per specifici ambiti e/o produzioni è merito suo. E oltre ad un ricordo pubblico e accademico, questo volume vuole altresì essere un dono personale e affettuoso, un 'grazie' sentito, per gli insegnamenti, per i consigli, per quella mano e quella guida che ha saputo essere durante gli anni della nostra formazione, ma anche per l'amico, per il consigliere, per la famiglia, che ha saputo essere dopo, sempre insieme alla moglie Paola. Anche a Paola va un grazie speciale: a lei che ha visto nascere e crescere questo lavoro e ci ha aiutato e sostenuto. Ovviamente, il risultato è dedicato, con affetto, anche a lei.





## «A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Gianclaudio Macchiarella, una breve biografia

Gianclaudio Macchiarella muove i primi passi nel mondo accademico nel 1973 quando inizia a ricoprire l'incarico di assistente alla cattedra di Storia dell'Arte Medievale presso l'Università «La Sapienza» di Roma. Mentre manterrà l'incarico presso la Sapienza sino al 1982, è qualche anno dopo, nel 1979, che invece hanno inizio la sua carriera diplomatica e al contempo la sua attività di promozione della lingua e della cultura italiana all'estero. Dal 1979 al 1984 Macchiarella ricopre, infatti, l'incarico di Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura a Teheran dove fonda la Sezione Archeologica.

Come le due anime - quella, per così dire, 'diplomatica' e quella 'accademica' - continueranno a coesistere nel corso degli anni successivi e ad imprimere con eguale forza quella peculiare direzione alla sua carriera, così i suoi interessi per la storia dell'arte e la cultura e la lingua continueranno a lungo a marcare le sue ricerche e il suo impegno tanto nella valorizzazione e nel restauro, quanto nell'insegnamento.

Il ruolo di Italian Cultural attaché in Iran non fu che il primo di una serie di incarichi all'estero che lo videro impegnato tanto nella promozione della lingua e della cultura italiana quanto nella tutela dei beni artistici e nella ricerca. Dal 1985 al 1988 fu Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura ad Ankara e della Sezione Archeologica, mentre dal 1988 al 1991 fu Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di New York (USA). L'anno successivo, l'11 settembre del 1992, fu nominato Governmental Expert of the Ministry of Foreign Affairs of Italy, incaricato presso l'Istituto Italiano di Cultura di New York (USA) della coordinazione di attività inerenti la diffusione e al promozione della lingua e della cultura italiana negli Stati Uniti - incarico quest'ultimo che manterrà sino al 10 ottobre del 1994 e verrà rinnovato poi sino al settembre del 1996. Parallelamente, nell'anno accademico 1992/1993 ricoprì la posizione di Visiting Professor a CUNY, the City University of New York, College of Staten Island, a New York.

Un suo più recente impegno nella ricerca e nella docenza con una rinnovata 'apertura ad Oriente' ha inizio nel gennaio del 1991, quando inizia a tenere i corsi di Arte Bizantina all'Università Ca' Foscari di Venezia, presso il Dipartimento di Studi Eurasiatici, dove poi sarebbe rimasto per la sua intera carriera accademica. Dal 1999, a questi si aggiungono i corsi di Architettura Bizantina e Islamica che ne delineano via via l'impegno nel fungere da 'ponte', accompagnando gli studenti a scoprire legami e contatti

tra produzioni riconosciute come 'Occidentali' e 'Orientali' ed i loro relativi contesti di origine.

È poi nel corso degli anni successivi che questo suo ruolo di 'mediatore' tra un mondo mediterraneo 'occidentale' ed 'orientale' si concretizza in primis grazie alla sua nomina di professore Associato di Arte Medievale nel 2009, sempre a Ca' Foscari, ma anche grazie ad iniziative concrete, quali la fondazione del Centro di Studi Balcanici nel 2003, poi evolutosi nel CISBI, Centro Interdisciplinare di Studi Balcanici e Internazionali nel 2009. Il centro, che si avvarrà delle competenze di figure di spicco tanto interne a Ca' Foscari quanto esterne e della collaborazione con centri e dipartimenti internazionali, sarà da lui diretto per diversi anni e, anche dopo il pensionamento, seppur rimanerne l'anima e l'animatore, impegnandosi tanto nella ricerca di fondi, quanto nell'organizzazione di missioni e la messa in campo di progetti ambiziosi.

Se le ricerche degli esordi furono in parte supportate dal CNR - «Tecnica e linguaggio della scultura longobarda» dal 1974 al 1978 e «Central Anatolian Regions between Byzantines and Seljuks. History, Religion, Monuments and Traditions: the Sub-Regions of Phrygia and Pisidia» dal 1993 al 2000 - fu sotto l'egida del CISBI che furono promossi i più importanti progetti realizzati da Macchiarella: parte del progetto di ricerca archeologica, conservazione e restauro in Armenia dei siti di Amberd, Ererouk e Marmashen, co-finanziato dal Ministero degli Affari Esteri, dal World Monuments Fund e dal Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena di Venezia; nonché il progetto di restauro, valorizzazione e studio dei siti di Mesopotam e Rusan, nel distretto di Delvina, nella Repubblica di Albania patrocinato anche dall'UNESCO e condotto in collaborazione con il Politecnico di Milano. L'impegno cruciale delle missioni condotte da Macchiarella era soprattutto volto a trasmettere ad esperti locali quel necessario 'know how' nella tutela e nel restauro dei monumenti, promuovendo una valorizzazione dei siti e delle rovine archeologiche volta anche a 'risvegliare' un senso di reciproca appartenenza da parte della popolazione, che potesse poi garantirne una adeguata e solida cura nel tempo.

Alle numerose attività svolte nel corso degli anni si è affiancato l'impegno nell'organizzazione di e nella partecipazione a conferenze internazionali e nella divulgazione dei risultati delle ricerche condotte sul campo, ma non trascurabile fu sicuramente l'impegno nella docenza. La figura mitica del professore intrepido e coraggioso che 'scappava sui tetti di Tehran' negli anni tumultuosi che ebbe modo di vivere nella capitale iraniana, l'ostinato interesse per la ricerca sul campo, per il 'viaggio di esplorazione', lo rendevano agli occhi degli studenti la perfetta incarnazione 'dello studioso di cose orientali' la cui conoscenza e familiarità con siti e monumenti era concreta, tangibile. Il suo spirito aperto, la cultura, l'uso sapiente dell'ironia, i modi affabili e cordiali erano poi d'incoraggiamento per gli studenti spesso travolti e coinvolti dalle sue mille proposte e nelle tante iniziative promosse: quel coinvolgimento necessario a farli innamorare del mondo dell'arte e delle materie da lui insegnate.

## «A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Pubblicazioni di Gianclaudio Macchiarella

- (2015) «Exaltation and Ecstasy between Byzantium and Early Islam». In: Manuela Gianandrea, Francesco Gangemi e Carlo Costantini (a cura di), *Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*. Roma: Campisano Editore, pp. 273-288.
- (2015) «Byzantine-Ottoman Delvina». In: Boriani, Maurizio; Giambruno, Mariacristina (a cura di), *Studi per la conservazione del patrimonio culturale albanese*. Firenze: Altralea Edizioni, pp. 51-59.
- (2013) «Albania and the FYR of Macedonia: Two Recent Laws Concerning Cultural Heritage Protection in the Balkans». In: David Shankland (ed.), *Anthropology, Archaeology and Heritage in the Balkans and Anatolia: The Life and Times of F.W. Hasluck (1878)-(1920)*, 3 vols. Istanbul: ISIS, vol. 3, ch. 3.
- (2012) «Delvina, Albania: a Sufi Architectural Enclave». In: Creț Ciure, Florina; Nosilia, Viviana; Pavan, Adriano (a cura di), *Multa et Varia: Studi offerti a Maria Marcella Ferraccioli e Gianfranco Giraudo*. Milano: Biblion Edizioni, pp. 9-32.
- (2011) «Un caso a sé: San Nicola di Mesopotam (Albania)». In: Derosa, Luisa; Gelao, Clara (a cura di), *Tempi e forme dell'arte: Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*. Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 123-136.
- (2010) (a cura di). *Phoenix in domo Foscari*, 2.
- (2009) (a cura di). *Albania e Adriatico Meridionale: Studi per la conservazione del patrimonio culturale 2006-2008*. Firenze: Alinea Editrice.
- (2009) «Il monastero bizantino e la chiesa di San Nicola a Mesopotam: un caso a sé». In: Macchiarella, Gianclaudio (a cura di), *Albania e Adriatico Meridionale: Studi per la conservazione del patrimonio culturale 2006-2008*. Firenze: Alinea Editrice, pp. 22-27.
- (2009) «Il retaggio ottomano della regione di Delvina: ambiente e monumenti». In: Macchiarella, Gianclaudio (a cura di), *Albania e Adriatico Meridionale: Studi per la conservazione del patrimonio culturale 2006-2008*. Firenze: Alinea Editrice, pp. 68-73.
- (2008) (a cura di). *Phoenix in domo Foscari*, 2.
- (2008) «Reading Seljuk Art in the Light of Its Byzantine Borrowings». In: Giray, Kiyem (a cura di), *Uluslararası Türkiye Estetik ve Sanat Kongresi. International Turkish Aesthetics and Art Congress*. Ankara: Ankara Üniversitesi, pp. 23-38.

- (2007) con Guidetti, Mattia. «Problemi di ermeneutica nell'iconografia umayyade: Qusayr 'Amra e Khirbat al-Mafğar». In: Calzona, Arturo; Campari, Roberto; Mussini, Massimo (a cura di), *Immagine e ideologia: Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*. Milano: Electa, pp. 53-64.
- (2007) «Balneum/Hamam: un inedito anatolico». In: Quintavalle, Carlo Arturo (a cura di), *Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*. Milano: Electa, pp. 224-233.
- (2006) *Cultural Heritage in South-East Europe: Macedonia (Former Yugoslav Republic of)*. Venezia: UNESCO Office in Venice.
- (2006) «La scimitarra e il Corano». *Darwin*, 2, pp. 48-61.
- (2006) «Variazioni bizantino-selciukidi su Medusa». In: Quintavalle, Carlo Arturo (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*. Milano: Electa, pp. 154-166.
- (2006) «Esortazione e minaccia nei mosaici della Cupola della Roccia a Gerusalemme». In: Marchetto, Monia (a cura di), *L'ira degli dei*. Venezia: Editrice Cafoscarina, pp. 283-314.
- (2006) «Un Oriente più vicino: A margine dell'itinerario per immagini». In: Nordio, Mario (a cura di), *Sguardo a Oriente Asia centrale, Pakistan, Afghanistan, Turchia*. Venezia: Marsilio, pp. 54-57.
- (2005) (a cura di). *Alpaghian: raccolta di scritti in onore di Adriano Alpago Novello*. Napoli: Scripta Web.
- (2005) «Date and Patron(s) of the Floor Mosaic of the Great Palace of the Byzantine Emperors: A New Approach». In: Macchiarella, Gianclaudio (a cura di), *Alpaghian: raccolta di scritti in onore di Adriano Alpago Novello*. Napoli: Scripta Web, ch. 20.
- (2005) «L'arte dell'Iran: Breve profilo dalle origini al XV secolo». In: Nordio, Mario (a cura di), *Oltre la soglia: Iran. Cultura, arte, storia*. Venezia: Marsilio, pp. 49-59.
- (2005) «Teodosio il Grande, la Porta Aurea e l'Egitto: note marginali». In: Quintavalle, Carlo Arturo (a cura di), *Medioevo: immagini e ideologie*. Milano: Electa, pp. 73-82.
- (2005) *Un Oriente più Vicino: Turchia, Mostra - itinerario per immagini*. [DVD interattivo]. Bolzano: Provincia Autonoma di Bolzano.
- (2004) «Sull'iconografia dei simboli del potere tra Bisanzio, la Persia e l'Islam». In: Carile, Antonio; Cracco Ruggini, Lellia; Gnoli, Gherardo; Pugliese Carratelli, Giovanni; Scarcia, Gianroberto (a cura di), *La Persia e Bisanzio*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 595-622.
- (2004) (a cura di) con Bumbaru, Dinu; Cabanes, Pierre; Gödicke, Horst. *Le patrimoine culturel dans le Sud-Est européen: Albanie*. Venezia: UNESCO.
- (2004) Recensione di H.C. Evans et al., «Byzantium: Faith and Power 1261-1557». In: *Byzantium: Faith and Power 1261-1557 = Catalogue of the Exhibition* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 23 March-4 July). *Porphyra*, 3, pp. 6-15.

- (2003) «Introduzione a 'Quattro secoli di Architettura Armena'». In: Villa, Francesca, *Quattro secoli di architettura armena* [CD-Rom]. Napoli: Civis.
- (2001) *Database of Euro-Asian Art and Architecture* [risorsa elettronica]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi Eurasiatici.
- (1997) with Severino, Roberto; Waller, Hermann W. (eds.), *Preserving and Promoting Italian Language and Culture in North America*. Welland, (ON): Soleil Publishing.
- (1997) «Pittura e luoghi di pellegrinaggio benedettini nel XII secolo: Il caso di Santa Maria del Piano ad Ausonia». In: Cleri, Bonita (a cura di), *Homo viator*. Urbino: QuattroVenti, pp. 189-193.
- (1993) «A Resource Center for the Diffusion of Italian Language and Heritage: A Proposal». *Italian Journal*, 7.4-5, pp. 47-50.
- (1993) «Italian in the United States». *Italian Journal*, 7.1, pp. 57-62.
- (1993) «L'Italiano negli Stati Uniti, 1980-1993: New York, New Jersey, Connecticut». *Culturiana*, 5, pp. 4-13.
- (1991) con Andreotti, G.; Ragusa, O.; Bagnoli, P.; Beck, J. (a cura di), *Giuseppe Prezzolini: Witness of His Age 1882-1982 = Catalogo della Mostra di fotografie, documenti e pubblicazioni dal Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze*. New York: Istituto italiano di cultura.
- (1989) «L'esperienza italiana nella conservazione dei monumenti: i casi di Iran e Turchia». In: *Memorabilia = Atti del Simposio in Roma, Ministero dei BB.CC. e AA*. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, pp. 216-220.
- (1982) con Sayyed Sajjadi, Mansur. *Qanat/Kariz: History, Building Technique and Evolution*. Tehran: Istituto italiano di cultura.
- (1981) *Il ciclo di affreschi della cripta del Santuario della Madonna del Piano presso Ausonia*. Roma: De Luca.
- (1978) s.v. «Alto Medioevo». In: *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Roma: Edizioni Unedi.
- (1978) s.v. «Oriente Cristiano». In: *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Roma: Edizioni Unedi.
- (1978) «Codex Purpureus Rossanensis. Saggio di aggiornamento». In: Bertaux, Émile (a cura di), *L'Art dans l'Italie Méridionale*. Roma: École Française de Rome, pp. 241-249.
- (1976) «Seminario sulla tecnica e il linguaggio della scultura a Roma tra VIII e IX secolo». In: *Roma e l'età carolingia = Atti delle giornate di studio 3-8 maggio 1976*. Roma: Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, pp. 267-288.
- (1976) «Note sulla scultura in marmo a Roma tra VIII e IX secolo». In: *Roma e l'età carolingia = Atti delle giornate di studio 3-8 maggio 1976*. Roma: Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, pp. 289-299.
- (1974) «Gli affreschi di Saint-Pierre-les-Églises». *Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte*, 1, pp. 125-158.

(1974) «Le pitture ad encausto di J.Ph. Hackert al Belvedere di San Leucio». *Napoli nobilissima*, 13.3, pp. 97-106.

(1971) «Ricerche sulla miniatura siriana del VI sec.: Il codice di Rabula». *Commentari d'arte* 22 (2-3), pp. 107-123.

«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## **Gianclaudio Macchiarella e il Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena**

### In ricordo di una proficua collaborazione

Minas Lourian

(Direttore del Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena  
Presidente dell'Unione degli Armeni d'Italia)

Vorrei ricordare il prof. Gianclaudio Macchiarella per la sua energica vitalità e il suo entusiasmo che trasmetteva alle persone coinvolte nelle iniziative che insieme abbiamo avuto modo di promuovere attraverso il Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena, di cui sono direttore.

La collaborazione diretta risale agli anni Settanta, quando l'allora fondatore e direttore del Centro, il prof. Adriano Alpago-Novello - ancora legato al Politecnico di Milano prima di passare a Ca' Foscari verso fine anni Ottanta - ebbe l'idea di iniziare una serie di missioni di studio e documentazione dei siti e insediamenti storici armeni nell'Azerbaigian iraniano. L'ambizioso progetto produsse una serie di monografie pubblicate nelle varie collane dedicate all'architettura armena (edite dalla sezione editoriale dello stesso Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena, OEMME), oltre ad un accordo bilaterale di collaborazione accademica e salvaguardia dei monumenti, sottoscritto dai ministeri degli esteri d'Italia e Iran (appena qualche mese prima del cambio di regime iraniano nel 1978). Tutto questo non sarebbe stato possibile senza l'apporto diretto del prof. Macchiarella, che ricopriva allora il ruolo di direttore dell'Istituto culturale italiano in Iran.

In seguito, negli anni Novanta, i due professori si ritrovarono a Venezia e iniziarono un nuovo e prolungato rapporto di collaborazione. Programmarono una serie di seminari, finanziati prima dal Centro (Manoukian Lectures) e che più tardi divennero frutto della collaborazione tra il Centro e il CISBI (Centro Interdisciplinare di Studi Balcanici e Internazionali dell'Università Ca' Foscari di Venezia), fondato e diretto dal prof. Macchiarella, tra cui il fortunatissimo ciclo seminariale dal titolo *Costruire il Passato nel Presente - ricordare/restaurare/archiviare nel mondo globale*. Furono coinvolte figure accademiche e non, autori e artisti di varie discipline operanti all'estero o in altre città italiane, esercenti professionali e commerciali. Tali iniziative avevano come obiettivo principale quello di

fornire strumenti capaci di aggiungersi ed integrarsi alle attività prettamente accademiche proposte dall'università. Con un approccio seminariale e attraverso un metodo comparativo, questi incontri offrivano ai corsisti universitari, alle figure professionali o al semplice pubblico, un'occasione di incontro/confronto includendo realizzazioni ed azioni pratiche, creando un'atmosfera di entusiasmo e favorendo la crescita reciproca. Mondi dunque che spesso risultano sterilmente separati - quello accademico, quello organizzativo e associativo, quello artistico e professionale - s'intrecciavano e si compenetravano attraverso questi incontri facendo nascere vere e proprie collaborazioni e conoscenze professionali o autentici rapporti di amicizia. La conoscenza e l'amicizia stessa con i giovani e validissimi curatori di questo volume dedicato alla memoria del prof. Macchiarella sono un segno, tangibile negli anni, di tali incontri seminariali.

La realizzazione dei progetti e la continuità della stessa collaborazione ovviamente richiedeva un costante sforzo da parte di tutti noi. Bisognava trovare il tempo e le risorse necessarie: l'impegno e l'entusiasmo del prof. Macchiarella nel lanciarsi nell'impresa, anche la più complicata, erano totali! In questo ritengo che la sua figura, almeno dal punto di vista di un organismo partner esterno all'ateneo veneziano, abbia apportato un notevolissimo valore aggiunto, implementando e rendendo maggiormente efficaci gli strumenti offerti dall'istituzione accademica.

Nell'ultimo periodo, i rapporti con il prof. Macchiarella (oramai in pensione) si erano intensificati, ed erano volti soprattutto a coinvolgere il CISBI da lui creato, e quindi l'Università, in un ambizioso progetto di studio, intervento conservativo e salvaguardia - che prevede altresì percorsi formativi correlati - di tre complessi monastici medievali armeni nell'Azerbaigian iraniano, oggi patrimonio dell'UNESCO. Le stesse figure che diedero inizio al proficuo rapporto sin qui descritto, furono in grado di 'inaugurare' il progetto attraverso una missione guidata dal Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena di Venezia. Il progetto vede coinvolti, attraverso una convenzione sottoscritta, altri atenei italiani, l'ISCN del Mibact, l'UNESCO e le autorità ministeriali che sovrintendono il patrimonio storico armeno nella Repubblica Islamica dell'Iran. Oltre al prezioso contributo sul versante accademico, i consigli pratici e 'diplomatici' di Gianclaudio, da profondo conoscitore dei meccanismi istituzionali di entrambi i paesi sono stati come sempre di grande utilità.

Sono convinto che la presenza di figure accademiche entusiaste e capaci come quella del prof. Macchiarella, e contenitori come il CISBI, siano fondamentali non solo per il mondo accademico, ma soprattutto per la sua integrazione con altre e diverse realtà come quelle sopra citate.

Con questo breve testo voglio salutare l'energia inventiva e produttiva che ha lasciato Gianclaudio e che, sono sicuro, continuerà a mantenere vivo il suo ricordo in tutti noi.



## **Medioevo latino e bizantino**



«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 pitture<sup>1</sup> (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.<sup>2</sup> 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', rimbalsanti 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),<sup>3</sup> 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;<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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,<sup>6</sup> mentre quella della facciata e dello *zhamatun* è probabilmente da riferire al decennio successivo.<sup>7</sup>

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 2010<sup>8</sup> 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).<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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-

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

<sup>11</sup> 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

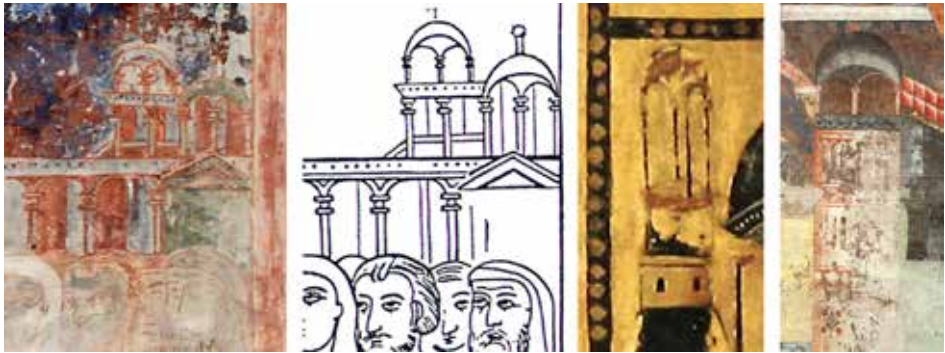


Figure 5a-d. 5a. *Visione di San Gregorio*, particolare delle altane, ciborio. Chiesa di San Gregorio, Ani, Turchia; 5b. Grafico (fonte: Thierry, Thierry 1993, p. 54, fig. 29); 5c. Tavola con San Francesco, *Guarigione di Bartolomeo di Narni*, particolare. Tesoro della basilica di San Francesco, Assisi; 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.<sup>12</sup>

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

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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).<sup>14</sup> Ambedue presentano la medesima articolazione con gli stessi quattro miracoli ai lati della figura del santo.<sup>15</sup> 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,<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

Tornando alla cronologia delle tavole avanzata dagli studiosi, è molto allettante la proposta di datazione agli anni Trenta per la tavola di Assisi.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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 noto<sup>20</sup> (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,<sup>21</sup> ha un'ampia ricezione in area caucasica.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

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-

<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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

<sup>24</sup> 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,<sup>25</sup> 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,

<sup>25</sup> 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 assisiate.

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'.<sup>26</sup>

'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.<sup>27</sup> '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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup> 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).<sup>31</sup>

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 Assi*, 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.



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Un capitello ionico ad imposta di epoca protobizantina reimpiegato nella Ulu Camii di Manisa

Claudia Barsanti

(Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», Italia)

**Abstract** A considerable number of structural marble elements taken from Classical or Byzantine buildings can be found all through the complex of the külliye of the Ulu Camii of Manisa, built in 1374 (776 H) by Ishak Bey of the Selçüik Saruhan family. The most important group of spolia is represented by column capitals, both Classical and Byzantine. While the Classical specimens belong mostly to the third century, the Christian ones are of the early and middle byzantine period. The latter is a very heterogeneous collection that includes the so-called Theodosian capitals (fifth-sixth centuries) and several impost-capitals of the eleventh century. The essay pays particular attention to a rare capital of the Ionic impost type, which can be dated to the first years of the sixth century.

**Keywords** Byzantine architecture. Spolia. Marble. Column capitals. Turkey.

Il complesso tardo trecentesco della Ulu Camii sorge in posizione elevata sul versante settentrionale della collina che sovrasta l'esteso abitato di Manisa, l'antica Magnesia al Sipilo.<sup>1</sup> La fondazione della Ulu Camii (1376) e della contigua medresa (1378) è legata al nome di İşak Çelebi,<sup>2</sup> della

1 Riefstahl 1930, pp. 94-107; Aslanapa 2004, pp. 181-183; Goodwin 2003, pp. 91-93. Sulla sommità e sulle pendici della collina sopravvivono i resti della cittadella e dell'articolato sistema di fortificazioni creato al tempo di Giovanni III Vatatzes (1222-1254) a difesa di una delle più importanti città della regione, divenuta capitale dell'Impero bizantino in esilio all'indomani della conquista latina di Costantinopoli (Foss 1979, pp. 306-309, figg. 12-18; Foss, Winfield 1982, p. 152; G 2014a). A Giovanni III Vatatzes e alla consorte Irene si deve anche la fondazione dei vicini monasteri di Kouzenas e di Sosandra; in quest'ultimo, di cui parrebbe scomparsa ogni traccia, strettamente legato alla dinastia dei Lascaridi, vennero sepolti Giovanni III e il figlio Teodoro II (1254-1258), (cfr. Buchwald 1979, p. 263; Mitsiou 2011). Per la storia della città, in epoca bizantina, documentata quasi esclusivamente nell'ultimo periodo dell'Impero, quando venne coinvolta nei drammatici eventi collegati alla dilagante avanzata turca, faccio riferimento soprattutto a Heisenberg (1905, pp. 171-175) e al più ampio quadro d'insieme tratteggiato da Ahrweiler (1965, pp. 9-10, 44-47).

2 Le date di fondazione della moschea e della contigua medresa sono riportate nei fregi epigrafici dispiegati sopra le rispettive porte d'ingresso (Riefstahl 1930, pp. 205-7, figg. 225-226). Nell'iscrizione relativa alla medresa viene menzionato anche il nome dell'architetto (cfr. Arslanapa 2004, pp. 182-183).

stirpe dei Sarukhan, che, dopo la conquista della città nel 1313, ne avevano fatto la capitale di un piccolo, ma prospero emirato.<sup>3</sup>

Negli edifici dello storico complesso venne utilizzato un gran numero di elementi architettonici di spoglio, cornici, colonne, basi e capitelli, provenienti da edifici romani e bizantini; una prassi, quella del reimpiego, largamente diffusa nelle fondazioni anatoliche di epoca selgiuchide e del periodo Beylik,<sup>4</sup> tra le quali, per ricordare solo alcuni tra gli episodi più significativi: la Yivli Minare Camii di Antalia (1219-1372) (Riefstahl 1930, pp. 139-149, fig. 89; Aslanapa 2004, p. 175), la Alaeddin Camii di Konya (1220),<sup>5</sup> la Taş Medrese di Akşehir (1216-1250) (Oney 1968, p. 30, fig. 6a-b, ma, soprattutto, Deichmann 1938, coll. 205-215, figg. 1-4) e il complesso dell'Atabey Ertokuş Medresesi ad Isparta (1224) (cfr. Tok 2014), dove le antiche spoglie vennero talora esibite come trofei talismanici, ad esempio, nella Ulu Camii di Birgi (1312).<sup>6</sup>

Non è tuttavia questo il caso delle modalità del reimpiego nella Ulu Camii di Manisa, dove l'esteso utilizzo dei materiali di recupero è prevalentemente funzionale, ben evidente, ad esempio, nel disordinato palinsesto di elementi architettonici, cornici, colonne e basi, che caratterizza il portale d'ingresso alla moschea ed anche nella 'disinvolta' dislocazione dell'eterogeneo gruppo di colonne e capitelli di epoche e tipologie diverse, in opera nei portici del cortile antistante la moschea e nella sala della preghiera. Capitelli di epoca romana si alternano infatti, senza alcuna studiata ricerca di simmetria o corrispondenza, a esemplari proto e medio bizantini,<sup>7</sup> a quelli di epoca selgiuchide, semplicemente scantonati o a stalattiti, ed anche alle basi di varia forma, riutilizzate come capitelli.

Finora l'interesse degli studiosi si è per lo più soffermato a sottolineare alcuni caratteri innovativi dell'impianto architettonico del complesso,<sup>8</sup>

---

3 Al riguardo, si veda Zachariadou 1998, p. 72. Nei primi anni del XV secolo tutta la regione venne inglobata nell'Impero ottomano.

4 Per un ampio quadro d'insieme, si veda Oney 1968; più in generale, sulle fondazioni dell'era Beykal cfr. Esmek 2014 e Gündüz Küskü 2014b.

5 È assai probabile che parte degli elementi architettonici bizantini riutilizzati nell'edificio provengano dalla vicina chiesa di Sant'Amphilokios (Redford 1991, pp. 57-58).

6 Sull'argomento, si veda Redford 1993; Kiilerich 2003; Redford 2013; McClary 2015; per un panorama aggiornato sul fenomeno del reimpiego in Anatolia, si rinvia al più recente contributo di Ar 2015.

7 La maggior parte dei capitelli in opera nel cortile sono ricoperti da uno strato di vernice color giallo zafferano.

8 Novità ravvisate soprattutto nell'assetto planimetrico, in particolare, nella presenza di una corte porticata antistante la moschea (Riefstahl 1930, pp. 104-107; Goodwin 2003, pp. 93-95, figg. 88-90; Aslanapa 2004, pp. 181-183).

mentre minore attenzione è stata rivolta al suo arredo scultoreo.<sup>9</sup> Una prima menzione dei capitelli nel loro insieme, in totale poco meno di venti, si deve comunque al Reifstahl il quale, nel suo denso saggio, apparso nel 1930, dedicato alle testimonianze architettoniche di epoca turca nelle regioni sud-occidentali dell'Anatolia, ne fornì una sommaria descrizione.<sup>10</sup> Solo quattro capitelli sono stati poi brevemente commentati dal Kautzsch,<sup>11</sup> mentre, un primo vero studio specifico, circoscritto tuttavia al piccolo gruppo degli esemplari medio bizantini, è stato condotto in tempi più recenti da Martin Dennert.<sup>12</sup>

Meno noti sono i sette capitelli classici di II-III secolo,<sup>13</sup> come pure i cinque di epoca proto bizantina, di cui, tre corinzi, con un'unica corona di foglie di acanto finemente dentellato, uno in opera nel portico della moschea<sup>14</sup> e due, grosso modo analoghi, collocati su colonne di breccia di Tessaglia, ai lati della nicchia del *mihrab* rivestita di lastre di marmi policromi, tra cui il pavonazzetto; un quarto esemplare si trova nella loggia al primo piano, nell'angolo nord-occidentale della medresa; anch'esso di tipo corinzio, presenta un'unica corona, formata però da quattro foglie di acanto a grandi lobi alternate, in modo alquanto inusuale, a quattro foglie d'acqua, lisce e con nervatura mediana (Reifstahl 1930, fig. 11). Il quinto è invece un capitello ionico ad imposta, esso fa parte di un singolare assemblaggio di elementi posti a sostegno dell'imposta sinistra dell'arcata al termine del breve passaggio voltato che dalla moschea conduce alla medresa (Reifstahl 1930, p. 103, figg. 9-10).<sup>15</sup>

Nello stesso passaggio si apre anche la porta del mausoleo di İşak Çelebi, il fondatore del complesso. Il varco è inquadrato da una coppia di quadruplici colonne annodate, ricavate in una breccia rossastra, che in origine dovevano certo far parte di un *templon* di epoca medio bizantina

9 Brevi cenni in Oney 1968, p. 31; Greenhalgh 2009, p. 475; Ermiş 2004.

10 Reifstahl 1930, pp. 101, 103-104, figg. 5-6, 10-11, 14-16, 18-19.

11 Kautzsch 1936, n. 699, p. 206; n. 706, p. 207; n. 749, p. 212; n. 820, p. 231, tavv. 42 e 47.

12 Dennert 1997, cat. 6, 35, 115-117, 130, 153, pp. 8, 23, 52, 57, 71, tavv. 8, 20, 23, 28.

13 Tutti in opera nei portici del cortile della moschea: due corinzi, due con calice baccellato e doppia corona di acanto, due corinzieggianti ed un esemplare composito (Reifstahl 1930, figg. 16, 19 e 19a).

14 Il capitello è abbinato ad un esemplare medio bizantino (Reifstahl 1930, fig. 14).

15 Il lato destro dell'arcata poggia invece su un capitello medio bizantino, del tipo cosiddetto 'a cinque bugne' («Fünfbuckelkapitelle»), il quale rientra in un gruppo omogeneo che conta ben ventun esemplari, quasi tutti concentrati tra Manisa e la regione di Pergamo, tranne l'esemplare in opera nella chiesa della Panagia tou Kastro, nel Peloponneso (cfr. Dennert 1997, cat. 119-132, pp. 53-59, tavv. 21-24).

(Reifstahl 1930, pp. 102-103, fig. 9).<sup>16</sup> Ugualmente dal *templon* di una chiesa medio bizantina proviene anche un altro elemento riutilizzato nella Ulu Camii: un epistilio, datato da un iscrizione al 966/7, i cui segmenti sono incastonati nell'archivolto della porta orientale della moschea.<sup>17</sup>

L'assemblaggio (fig. 1) si compone di una colonna di marmo bianco, con il fusto baccellato nella parte inferiore e spiraliforme in quella superiore, databile al VI secolo,<sup>18</sup> che poggia su una base ricavata da un capitello, rimesso in opera capovolto e parzialmente resecato, il cui *kalathos* era decorato da una corona di baccellature concave, quasi completamente abrase, tranne una piccola porzione del bordo ondulato. Sulla colonna sono collocati due capitelli, di tipo ed epoca diversa, addossati e in parte incassati nella parete retrostante (fig. 2); uno spesso strato di vernice rosso mattone ricopre la superficie scolpita di entrambi, impedendo di distinguerne con esattezza le finiture ed anche alcuni dettagli del decoro.

Il primo capitello presenta una decorazione divisa in due zone di cui, quella inferiore è caratterizzata da un rigonfio paniere ad intreccio vimineo, mentre in quella superiore trovano posto i larghi nastri bisolcati delle volute i quali, al centro di ogni lato, si piegano, creando una 'V' prospettica, e si avvolgono in larghe spirali sotto gli angoli dell'abaco; su ogni lato lasciano spazio ad una liscia bugna d'abaco di forma conica. La datazione del capitello è stata attribuita all'XI secolo dal Dennert che ne ha giustamente sottolineato la derivazione da modelli di V-VI secolo, diffusi prevalentemente nelle regioni dell'Oriente mediterraneo, ponendo nel contempo l'accento sulla sua indubbia unicità nel più ampio contesto della produzione contemporanea (Dennert 1997, n. 153, p. 71, tav. 28).

Al capitello bizonale si sovrappone un capitello ionico ad imposta, la cui datazione può essere invece circoscritta tra la fine del V e i primi anni del secolo seguente. L'esame autoptico della zona ionica, specie dell'echino, è ostacolato sia dalla cancellata, che di recente ha schermato l'ingresso alla medresa, sia dalle scolature di pittura gialla che si sono impastate con la

**16** Entrambe sono state rimesse in opera capovolte, trasformando in tal modo le basi in capitelli. Sulla diffusione di questi particolari elementi di arredo, prevalentemente liturgico, si veda Kalavrezou-Maxeiner 1985, e inoltre, per l'area greca, Altripp 2006, mentre per i singoli elementi reimpiegati nella sala di preghiera della Alaeddin Camii di Konia, cfr. Mert, Niewhöner 2010, pp. 382-384, figg. 3-7; Temple 2014.

**17** L'iscrizione commemora la costruzione di una chiesa. A suo tempo pubblicato dallo Strzigowski (1902, pp. 443-447, tavv. V-VI), l'epistilio rappresenta un raro referente cronologico per la produzione scultorea anatolica di epoca medio bizantina; cfr. Barsanti 1988, p. 281, e, più recentemente, Pallis 2013, pp. 780-781 con bibliografia; Ermiş 2004, p. 80, fig. 4, viene qui segnalato anche un frammento di epistilio medio bizantino reimpiegato in uno dei gradini del portale d'ingresso alla moschea (p. 82, fig. 13).

**18** Circa la produzione e diffusione di questo tipo di colonna tra V e VI secolo, attestata anche in ambito microasiatico, cfr. Barsanti, Flaminio, Guiglia 2015, nn. 1-4, pp. 80-89, tavv. I-II.



Figura 2. Capitello di spoglio. Manisa, Ulu Camii  
(foto: C. Barsanti, 2016)

Figura 1. Elementi architettonici di spoglio nel passaggio tra  
moschea e medresa. Manisa, complesso della Ulu Camii  
(foto: C. Barsanti, 2016)

vernice rossa. Ben visibile è invece il balustro decorato da calici di foglie di acanto divergenti, tra i quali, nel punto di contatto, si adagia una foglia appena accartocciata.

L'imposta, di forma piuttosto svasata, è decorata da una serie di foglie, con bordi sfrangiati, allineate in posizione verticale: cinque, sui lati lunghi e, quattro, sui lati brevi, intercalate dalle foglie, più grandi, leggermente inclinate, che si piegano in corrispondenza dei quattro angoli. Le foglie, collegate alla base senza soluzione di continuità, generano una sequenza, che si svolge a guisa di festone vegetale, ritmato anche dal ricongiungersi dei lobi inferiori che creano occhielli pressoché circolari. La superficie delle foglie, di consistenza carnosa, è percorsa da un incavo mediano e da sottili solcature desinenti verso i bordi che ne simulano le nervature. Le

Figura 3. Imposta.  
Staatlichen Museen  
zu Berlin, Museum  
für Byzantinische  
Kunst, inv. 6599 (foto:  
SMB)



Figura 4. Imposta.  
Staatlichen Museen  
zu Berlin, Museum  
für Byzantinische  
Kunst, inv. 6599  
(foto: SMB)



foglie sono rese con un accentuato sottosquadro, tanto da farle apparire come se fossero ritagliate a giorno sul piano di fondo che rimane ben visibile e sul quale trovano posto, nelle risalte angolari, foglie trilobe. Il bordo superiore dell'imposta è decorato da un sottile tralcio vegetale stilizzato.

A prima vista, il decoro che caratterizza questo capitello mi era apparso decisamente inusuale, tanto da pensare che potesse trattarsi di un manufatto di produzione locale. Ma tale impressione è stata rapidamente smentita da una imposta conservata nei Musei di Berlino, la cui provenienza è con ogni probabilità riconducibile all'area costantinopolitana,<sup>19</sup> ed anche

**19** Inv. 6599, h. 27 × 72 × 99 cm; cfr. Wulff 1911, n. 2237, p. 5. Nel blocco marmoreo è stato ricavato un incavo per la raccolta dell'acqua. Se pure acquistata sul mercato antiquario veneziano (1911), la scultura proviene certamente da Costantinopoli. La documentazione fotografica della scultura mi è stata messa a disposizione dal Museo, grazie anche all'amichevole collaborazione della dr. Gabriele Mietke.





Figura 5. Capitello ionico ad imposta. Istanbul, Museo Archeologico (foto: S. Pedone, 2016)



Figura 6. Capitello ionico ad imposta, particolare. Istanbul, Museo Archeologico (foto: S. Pedone, 2016)

da un capitello (figg. 3-4), recentissimamente acquisito dal Museo Archeologico d'Istanbul (figg. 5-6),<sup>20</sup> i quali mostrano un apparato decorativo assimilabile a quello del capitello di Manisa.

Tranne alcune differenze, l'imposta berlinese, di fattura forse meno accurata, con alcune incertezze ed imperfezioni nella rifinitura dei dettagli, presenta infatti lo stesso motivo decorativo con foglie, dai bordi sfrangiati, tra loro collegate a guisa di festone, alle quali, sui lati lunghi, si sovrappongono mezze foglie lanceolate. Inoltre, con una raffinata soluzione decorativa, simile a quella esibita, ma in versione ridotta, dal capitello di Manisa, sul piano di fondo, tra le foglie, si distinguono, modellati sulla superficie del nucleo marmoreo, svariati ornati vegetali. Sui lati brevi trovava invece posto una croce, di cui restano esigui lacerti, dal cui braccio

20 La scultura (h 25 × 52 × 83 cm) è priva di numero d'inventario.

verticale si generava un tralcio con due foglie aperte simmetricamente;<sup>21</sup> il bordo dell'imposta è decorata, come nel capitello di Manisa, da un sottile tralcio stilizzato.

La struttura decorativa del capitello del Museo Archeologico d'Istanbul appare pressoché identica a quella del capitello di Manisa, ma con le medesime varianti che caratterizzano l'imposta berlinese. Grazie alla sua attuale collocazione, il capitello, sistemato all'esterno del museo assieme ai materiali provenienti dai numerosi cantieri aperti in area urbana, è agevolmente ispezionabile su tutti e quattro i lati, uno dei quali è purtroppo del tutto abraso.

Come nell'imposta di Berlino, tra le foglie, in secondo piano, vi sono piccoli ornati vegetali di vario tipo, così come, sui lati brevi, stando agli esigui resti superstiti, trovava posto una croce, il cui braccio verticale era lambito, in alto, da due steli desinenti in foglie trilobe;<sup>22</sup> sull'echino vi era un fregio di fogliette verticali, parzialmente conservate, mentre il balustro era avvolto da fogliette finemente dentellate; come nel capitello di Manisa e nell'imposta di Berlino, sul bordo dell'imposta si svolge un sottile tralcio stilizzato.

Le evidenti affinità formali che accomunano le tre sculture lasciano motivatamente spazio all'ipotesi di ricondurne la manifattura ad un'unica bottega, quasi certamente attiva nei primi anni del VI secolo in area costantinopolitana. Tale cronologia verrebbe del resto confermata da svariati esempi che ci testimoniano la diffusione e la predilezione per questo particolare tipo di foglie, vere e proprie componenti ubiquitarie, che ritroviamo, variamente impaginate, ma quasi sempre come festone, nella sintassi decorativa d'imposte e capitelli, per la maggior parte di manifattura costantinopolitana e per lo più databili tra la fine del V e i primissimi anni del secolo seguente. Rari sono invece i riscontri per quella che può essere motivatamente considerata la componente più singolare dell'impaginato decorativo delle tre sculture in questione, vale a dire, quel raffinato contrappunto, tutto giocato tra la superficie del fregio di foglie e la penombra degli ornati modellati in secondo piano. L'esempio più vicino è un capitello ionico ad imposta (fig. 7), d'indubbia fattura costantinopolitana, databile tra la fine del V e i primi anni del VI secolo, riutilizzato nella fabbrica medievale della cattedrale di San Ciriaco in Ancona, sul cui echino è ritagliato a giorno un delicato fregio di foglie (o palmette) con lobi appuntiti, che lasciano appunto intravedere, nel sottofondo, piccoli elementi vegetali

21 Per un motivo grosso modo simile caratterizza anche un capitello del Museo Archeologico in Varna in Bulgaria (Barsanti 1989, p. 162, fig. 95).

22 Simili a quelli dei capitelli della basilica costantinopolitana di San Giovanni di Studio (Zollt 1994, nn. 1-3, pp. 9-10, tavv. 1-2) e, tra i molti, anche a quelli delle basiliche di Corinto-Lechaion e di 'Afotis' a Karpathos (Vemi 1989, nn. 39.41, 45.51-52, 321, pp. 100-102, 105, 202, tavv. 15, 17, 19, 93).



Figura 7. Capitello ionico ad imposta. Ancona, San Ciriaco, cappella del Crocifisso (foto: C. Barsanti, 2016)



Figura 8. Capitello. Istanbul, Ayasofya Müzesi, inv. 66 (foto: C. Barsanti, 2016)

(Barsanti 2016). Può essere preso in considerazione anche un altro capitello costantinopolitano datato ai primi anni del VI secolo, che mostra una singolare struttura trizonale (fig. 8), conservato nel giardino dell’Ayasofya Müzesi Istanbul.<sup>23</sup> Tra le foglie del fregio che ne decora la zona inferiore, emergono infatti le punte delle foglie lanceolate modellate nel sottofondo.

Per quanto riguarda invece il fregio di foglie, un motivo decisamente ubiquitario, esso ricorre infatti, come si è detto, variamente impaginato

<sup>23</sup> Ayasofya Müzesi, inv. 66; Guiglia Guidobaldi 1988, pp. 233-244, tav. IV, 3; Zollt 1994, n. 651, p. 227; Barsanti, Guiglia 2010, p. 94, fig. 102. Grosso modo analogo è l’impaginato decorativo di una piccola imposta nel Museo Archeologico d’Istanbul (Barsanti 1989, p. 163, fig. 98).

nell'apparato decorativo dei capitelli, sia come semplice arricchimento, come in un capitello ionico ad imposta della basilica A di Nea Anchialos<sup>24</sup> o in un capitello, già in opera nella moschea Amr Ibn al-As del Cairo, decorato con maschere fogliate,<sup>25</sup> sia piuttosto funzionale alla scansione del decoro, come avviene appunto nei capitelli del tipo trizonale con colombe,<sup>26</sup> in un capitello di parasta conservato nel Museo Archeologico d'Istanbul,<sup>27</sup> e in un capitello bizonale con aquile dalle ali dispiegate, conservato nello stesso museo.<sup>28</sup> Fregi di foglie di tipo analogo, ma di dimensioni ridotte, decorano anche l'abaco di molti capitelli imposta decorati con tirsi e foglie di vite, come mostra, tra i numerosi esemplari di questa categoria creata nei primi decenni del VI secolo dagli opifici costantinopolitani,<sup>29</sup> un esemplare, forse meno noto, in opera nel loggiato del Palazzo Steri di Palermo.<sup>30</sup>

## Bibliografia

- Ar, Bilge (2015). «spolia Usage in Anatolian Rulers: a Comparison of Ideas for Byzantines, Anatolian Seljuqs and Ottomans». *ITU A/Z, Journal of Faculty of Architecture*, 12 (2), July, pp. 3-17.
- Ahrweiler, Helene (1965). «L'histoire et la Géographie de la région de Smyrne entre les deux occupations turques». *Mémoires et Travaux*, 1, pp. 1-204.
- Altripp, Michael (2006). «Geknotete Säulen in byzantinischen und romanischen Architektur». *Mediaevistik* 19, pp. 9-19.
- Aslanapa, Oktay [1971] (2004). *Turkish Art and Architecture*. Ankara: Atatürk Cultural Center.

24 Vemi 1989, cat. 100, pp. 123-124, tav. 35, con datazione alla metà del VI secolo.

25 Severin 1998, p. 98, tav. 31, fig. 18 (con bibliografia), con datazione alla prima metà del VI secolo.

26 In questo caso il fregio ne scandisce orizzontalmente le zone del decoro, come mostra, ad esempio, la coppia in opera nel protiro della Porta d'Oro di Costantinopoli (cfr. Strube 1984, pp. 33-37, tav. 7, fig. 31; Zolt 1994, n. 649, pp. 226-227), datati alla fine V-inizio VI secolo.

27 Inv. 4270: Strube (1984), p. 27, tav. 5, fig. 20, attribuito alla seconda metà del V secolo.

28 Inv. 5436: Firatli (1990), n. 195, pp. 108-109, tav. 63, datato tra la metà del V e la prima metà del secolo seguente.

29 La datazione di questa categoria di capitelli, attribuita al regno di Giustino I (518-527) da Zolt (1994) e Krumeich (1997), non è condivisa da Russo (2015, pp. 109-111), il quale ritiene più probabile il regno di Giustino II (567-578).

30 Cfr. Spatrisano 1972, fig. 53; Cassanelli 2000, pp. 238-239. Il capitello mi è stato segnalato da Francesco Gandolfo che amichevolmente ringrazio.

- Asutay-Effenberger, Neslihan (2006). «Konia Alaeddin Camisi Yapın Evleri Üzerine Düşünceler». *METU JFA, Middle East Technical University, Journal of the Faculty of Architecture*, 23 (2), pp. 113-122.
- Barsanti, Claudia (1988). «Sculptura anatolica di epoca mediobizantina». In: Barsanti, Claudia; Guiglia Guidobaldi, Alessandra; Iacobini, Antonio (a cura di), *Atti della giornata di studio del Gruppo Nazionale di Coordinamento CNR 'Storia dell'Arte e della Cultura Artistica Bizantina'* (Roma, 4 dicembre 1986). Roma: Biblioteca di Storia Patria, pp. 279-295. Milion 1.
- Barsanti, Claudia (1989). «L'esportazione di marmi dal Proconneso nelle regioni pontiche durante il IV-VI secolo». *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, sr. 3, 12, pp. 91-220.
- Barsanti, Claudia; Guiglia Alessandra (2010). *The Sculptures of the Ayasofya Müzesi in Istanbul: A Short Guide*. Istanbul: Ege Yayınları.
- Barsanti, Claudia; Flaminio, Roberta; Guiglia, Alessandra (2015). *Corpus della Scultura altomedievale*, vol. 7, *La diocesi di Roma: La III regione ecclesiastica*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano Studi sull'Alto Medioevo.
- Barsanti, Claudia; Paribeni, Andrea (2016). «La diffusione del marmo proconnesio nelle Marche in età classica e paleocristiana: il ruolo del porto di Ancona». *Hortus Hartium Medievalium*, 22.
- Buchwald, Hans (1979). «Lascarid Architecture». *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 28, pp. 261-296.
- Cassanelli, Roberto (a cura di) (2000). *Il Mediterraneo e l'Arte nel Medioevo*. Milano: Jaca Book.
- Deichmann, Friedrich Wilhelm (1938). «Ergebnisse einer kleinasiatische Reise». *Archäologische Anzeiger*, 53, pp. 205-226.
- Demiriz, Y. (1971). «Atabey'deki Ertokuş Medresesinde Bizans Devrine ait devşirme malzeme». *Sanat Tarihi Yılığ*, 4, pp. 87-100.
- Dennert, Martin (1997). *Mittelbyzantinische Kapitelle: Studien zu Typologie und Chronologie*. Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH. Asia Minor Studien 25.
- Ermış, Ümmühan Melda (2004). «İzmir ve Manisa Çevresindeki Orta Bizans Dönemi Templon Arşitravları». *Bilim Eşiği 1, Sanat Tarihinde Gençler Semineri 2003 Bildirileri (11-13 Aralık 2003)*. Istanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları, pp. 76-98.
- Esmek, Kemal (2014). *Beylikler Devri Mimarisinde Camilerin Gelişim Süreci* [Phd Thesis]. Manisa: Celal Byar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.
- Foss, Clive (1979). «Late Byzantine Fortifications in Lydia». *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 28, pp. 297-320.
- Foss, Clive; Winfield, David (1986). *Byzantine Fortifications, an Introduction*. Pretoria: University of South Africa.
- Goodwin, Godfrey [1971] (2003). *A History of Ottoman Architecture*. London: Thames & Hudson Ltd.

- Greenhalgh, Michel (2009). *Marble Past, Monumental Present: Building with Antiquities in the Medieval Mediterranean*. Leiden; Boston: Brill.
- Guiglia Guidobaldi, Alessandra (1988). «Scultura costantinopolitana del VI secolo. I capitelli reimpiegati nella Medresa della Moschea di Davut Pasha. In: Barsanti, Claudia; Guiglia Guidobaldi, Alessandra; Iacobini, Antonio (a cura di), *Atti della giornata di studio (Roma, 4 dicembre 1986) del Gruppo Nazionale di Coordinamento CNR 'Storia dell'Arte e della Cultura Artistica Bizantina'*. Roma: Biblioteca di Storia Patria, pp. 231-244. Milion 1.
- Gündüz Küskü, Sema (2014a). «TürkDönemi Manisa Kenti Düşündürdükleri». *Turkish Studies: International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9-10, pp. 639-656.
- Gündüz Küskü, Sema (2014b). *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçukler Geleneği*. Ankara: Türk Tarih Kürümü.
- Heisenberg, August (1905). «Kaiser Johannes Batatzes der Barmherzige: Eine mittelgriechische Legende». *Byzantinische Zeitschrift*, 14, pp. 160-233.
- Kautzsch, Rudolf (1936). *Kapitellstudien: Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom 4. bis ins 7. Jahrhundert*. Berlin-Leipzig: Verlag von Walter De Gruyer & Co. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 9.
- Kalavrezou-Maxeiner, Ioli (1985). «The Byzantine Knotted Column». In: Vryonis, S. jr (ed.), *Byzantine Studies in Honor of Milton V. Anastos*. Malibu: Undena Publications, pp. 95-103. Byzantina kai Metabyzantina 4.
- Kiilerich, Bente (2003). «*Antiquus et modernus. Spolia* in Medieval Art -, Byzantine and Islamic». In: Quintavalle, Carlo Arturo (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi = Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003)*. Milano: Electa, pp. 135-145. I convegni di Parma 6.
- Krumeich, Kirsten (1997). «Spätantike Kämpferkapitelle mit Weinblatt- und Pinienzapfen-Dekor». *Istanbuler Mitteilungen*, 47, pp. 277-314.
- McClary, Richard Piran (2015). «The Reuse of Byzantine *Spolia* in Rûm Saljûq Architecture». *bfo-Journal (bauforschungonline)*, 1, pp. 14-22.
- Mert, Hibrain Hakan; Niewhöner, Philipp (2010). «Blattkapitelle in Konia, Lykaonien zwischen Sidamaria und Binbilkilise». *Istanbuler Mitteilungen*, 60, pp. 373-410.
- Mitsiou, Ekaterini (2011). «The Monastery of Sosandra: a Contribution to Its History, Dedication and Localisation». *Bulgaria Mediaevalis*, 2, *Studies in Honour of Professor Vassil Gjuzelev*, pp. 665-683.
- Oney, Gönül (1968). «Elements from Ancient Civilizations in Anatolian Seljuk Art». *Anadolu (Anatolia)*, 12, pp. 27-38.
- Pallis, Georgios (2013). «Inscriptions on Middle Byzantine Marble Temple Screens». *Byzantinische Zeitschrift*, 106, pp. 761-810.
- Redford, Scott (1991). «The Alaeddin Mosque in Konya Reconsidered». *Artibus Asiae*, 51, pp. 54-74.

- Redford, Scott (1993). «The Seljuqs of Rum and the Antique». *Muqarnas*, 10, *Essays in Honor of Oleg Grabar*, pp. 148-156.
- Redford, Scott (2013). «Mamālik and Mamālik: Decorative and Epigraphic Programs of Anatolian Seljuk Citadels». In: Redford, S.; Engin, N. (eds.), *Cities and Citadels in Turkey; from the Iron Age to the Seljuks*. Leuven; Paris; Walpole (MA): Peeters, pp. 305-346. *Ancient Near Eastern Studies*, Supplement 40.
- Riefstahl, Rudolf Meyer (1930). «Turkish Architecture in Southwestern Anatolia». *Art Studies, Medieval, Renaissance and Modern*, 8 (1), pp. 89-165; 8 (2), pp. 169-212.
- Russo, Eugenio (2015). «Introduzione ai capitelli di S. Sofia di Costantinopoli». *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, sr. 3, 35 (67), pp. 95-172.
- Severin, Hans-Georg (1998). «Konstantinopler Bauskulptur und die Provinz Ägypten». In: Peschlow, Urs; Möllers, Sabine (Hrsg.), *Spätantike und byzantinische Bauskulptur = Beiträge eines Symposions in Mainz* (Februar 1994). Stuttgart: Franz Steiner Verlag, pp. 93-104.
- Spatrisano, Giuseppe (1972). *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*. Palermo: Flaccovio.
- Strube, Christine (1994). *Polyeuktoskirche und Hagia Sophia: Umbildung und Auflösung antiker Formen, Entstehen des Kämpferkapitells*. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse, Abh. N.F. 92.
- Strzygowsky, Josip (1902). «Das griechisch-kleinasiatische Ornament um 967 n. Chr.». *Wiener Studien*, 24, pp. 443-446.
- Temple, Çiğdem (2014). «Konia'da Bulunan Yivli ve Düğüm Mitifli Sütunlar/ Fluted and Knotted Column at Konya». *Turkish Studies: International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9-10, pp. 1019-1021.
- Tok, Emine (2014). *Bizans Sanatı Araştırmaları: Atabey Ertokuş Devşirme Taşları* [Phd Thesis]. Izmir: Ege Üniversitesi, Edebyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölüm.
- Vemi, Vassiliki (1989). *Les chapiteaux ioniques à imposte de Grèce à l'époque paléochrétienne*. Paris: Diffusion De Boccard. Bulletin de Correspondence Hellénique, Supplément 17.
- Wulff, Oskar (1911). *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke (Königliche Museen zu Berlin Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, Bd. 3), Mittelalterliche Bildwerke, Bd. 2*. Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer.
- Zachariadou, Elizabeth (1998). s.v. «Sarukhan». In: *Encyclopedie de l'Islam*, vol. 9, p. 72.
- Zollt, Theodor (1994). *Kapitellplastik Konstantinopels vom 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr.* Bonn: Dr. Rudolf Habelt GMBH. *Asia Minor Studien* 14.





«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Acceptus e magister David a Siponto: nuove acquisizioni

Gioia Bertelli

(Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia)

**Abstract** After some cleaning operations of the field in the archaeological site of the early Christian basilica of Santa Maria di Siponto, two medieval sculptural fragments returned to light. These should belong to the pulpit or to a hypothetical ciborium placed within the early Christian church and should be the work of a workshop of sculptors active in northern/center Apulia in the fourth and fifth decade of the eleventh century. Of this workshop we know the names of two components: David magister and Acceptus magister; to the first should be ascribed, for the moment, one of the two fragments in question, on which his name appears; to the second belong the ambos of the basilica of San Michele in Monte Sant'Angelo and of the Cathedral of San Sabino in Canosa.

**Keywords** Early medieval sculpture. Apulia. Siponto. Artists' signature. David magister. Acceptus magister. Monte Sant'Angelo. Canosa.

Nel corso di alcuni recenti interventi nell'area archeologica su cui sorgeva la basilica di età paleocristiana di Santa Maria di Siponto, sede vescovile già dalla fine del V secolo, e nelle strutture della vicina chiesa medievale si sono rinvenuti alcuni frammenti scultorei di un certo interesse. Questi sono da mettere in relazione con una serie abbastanza numerosa, conservata nella Curia di Manfredonia e in via di sistemazione nel relativo Museo, composta da diversi reperti che dovevano appartenere a un complesso di arredi mobili installati nella basilica paleocristiana, utilizzata per tutto l'XI e il XII secolo (Serricchio 1986, pp. 69-100; Bertelli 2004, pp. 60-65), prima di essere sostituita dalla vicina chiesa di Santa Maria Maggiore, costruita in piena età medievale (Belli D'Elia 1999, pp. 281-307; 2003, pp. 253-256).

Gli arredi mobili della chiesa dovevano essere costituiti da una cattedra vescovile, di cui oggi sopravvive solamente uno dei due leoni posti a sostegno di questa, un ciborio e un pulpito riconducibili all'opera di magister David e di Acceptus, due scultori attivi entro la prima metà dell'XI secolo; del secondo conosciamo anche altri manufatti realizzati per edifici di un certo rilievo: il pulpito conservato nel Museo lapidario del Santuario di San Michele sul Gargano, giuntoci frammentario, ma datato (1041) e firmato e l'altro, canosino, la cui attribuzione è basata sul fatto che l'autore si fa



Figura 1. Frammento di trave con iscrizione in greco. Manfredonia, Museo dell'Episcopio



Figura 2. Frammento di trave. Manfredonia, Museo del Monastero di San Leonardo di Lama Volara

ricordare nell'iscrizione su una lastra del parapetto come *archidiaconus*, quindi con un titolo raggiunto verso la fine della sua carriera ecclesiastica (Belli D'Elia 2003, pp. 253-256).<sup>1</sup>

Tra i diversi frammenti rinvenuti nell'area archeologica se ne segnala in particolare un primo (fig. 1), reimpiegato come soglia di una piccola finestra di una struttura quadrangolare che si erge ancora oggi al termine dei gradini che conducono alla cripta della basilica medievale; un secondo (fig. 2) rinvenuto nel corso di lavori di ripulitura del terreno su cui sorge la chiesa paleocristiana.

Il primo dei due è riferibile a un trave rettilineo e presenta sulla cornice superiore e su quella inferiore parti di iscrizioni in latino e in greco; la fascia centrale è invece costituita da un motivo decorativo composto da un

<sup>1</sup> La studiosa avanza anche l'ipotesi che *Acceptus*, diventato arcidiacono, sia intervenuto come finanziatore e progettista dell'opera, lasciandone l'esecuzione a scultori locali. Per un inquadramento della figura di questo maestro cfr. Belli D'Elia 1991, pp. 85-87.



Figura 3. David magister, trave con iscrizione in latino. Manfredonia, Museo dell'Episcopio



Figura 4. Frammento di trave con iscrizione in greco. Manfredonia, Museo dell'Episcopio

racemo percorso da sottili incisioni che, snodandosi sinuosamente, origina anse e piccoli calici da cui fuoriescono foglie allungate, morbidamente incise, e piccoli steli che terminano con una sorta di pigna, da riconoscere nel fiore dell'acanto non ancora aperto. Sulla cornice superiore corre la scritta ...CTILE SUME PIA BIS DE...S... mentre nell'inferiore in caratteri greci si legge ...CEBAC ΠΟΜΑ... in cui si potrebbe cogliere un riferimento alla promozione di una venerazione e quindi riferirsi ad una azione dell'arcivescovo di favorire un culto.<sup>2</sup> L'altro trave, trasferito nell'istituendo Museo del centro monastico di San Leonardo a Siponto conserva solo un piccolo tratto del motivo originario, costituito da un tralcio vegetale che snodandosi ospitava palmette del tipo 'a farfalla'; di queste ne rimane visibile una piccola e caratteristica porzione che evidenzia la sua appartenenza al

<sup>2</sup> Ringrazio vivamente il prof. André Jacob per gli scambi di opinioni e per alcuni chiarimenti relativi a questa iscrizione e all'altra, sempre in greco, esaminata più avanti nel testo.

gruppo ora in mostra nel Museo della Curia di Manfredonia. Nello specifico questo sembra riferibile al motivo realizzato su un trave con un leone sputaracemi, arricchito da una iscrizione in cui viene ricordata la cattedra vescovile e il nome dello scultore: *David magister* (fig. 3). Nella cornice superiore del frammento è leggibile parte di una iscrizione in lettere latine, ...SULATUM EIUS NONO...; MES OCTB che potrebbe essere messa in relazione con l'anno del *presulatum* del vescovo o arcivescovo sipontino e con il mese di ottobre, da riconoscere, credo senza dubbi, con quel Leone in cattedra dal 1023 al 1050, che ha avuto un ruolo non secondario nella storia della diocesi.<sup>3</sup> Sotto il suo arcivescovado questa infatti riottenne l'indipendenza da quella di Benevento, alla quale, secondo la tradizione, era stata unita verso la fine del VII secolo.<sup>4</sup> I due frammenti dovrebbero risalire quindi all'anno 1032, se è giusto vedervi un riferimento a Leone.

Il trave con l'iscrizione nella cornice inferiore in greco (fig. 1) è indubbiamente da mettere in relazione con un altro frammento (fig. 4), già noto da tempo alla critica, anche questo arricchito da alcune parole in greco nella parte inferiore ΝΑΩ COY KHBO...; si potrebbe interpretare il testo come «per la tua chiesa ho fatto erigere un cibo[ri]o»;<sup>5</sup> superiormente il testo recita: ...MEMOR ESTO LEONI, che sembra dunque essere un esplicito riferimento all'arcivescovo Leone. I due pezzi dovevano appartenere a un ciborio, verosimilmente di un tipo molto semplice, composto da quattro colonne che sorreggevano travi rettilinee, senza alcuna copertura.

A un secondo ciborio, in base a quanto proposto da Belli D'Elia (1975, p. 62, n. 71) circa il tenore dell'iscrizione,<sup>6</sup> dovrebbe appartenere un trave

3 Ringrazio il prof. Enrico Felle per avermi prospettato questa interpretazione che sembra collimare con le vicende della diocesi di Siponto. Il pezzo è attualmente ospitato nel Museo che la Soprintendenza Archeologica sta allestendo all'interno della chiesa di San Leonardo di Siponto. Qui inoltre sono in via di trasferimento dai magazzini della Curia arcivescovile di Manfredonia anche altri frammenti scolpiti che, per le caratteristiche stilistiche e morfologiche, appartengono alla serie che viene analizzata nel testo. Questa dispersione di elementi simili e appartenenti a uno stesso complesso decorativo in due Musei diversi, uno a Manfredonia, ove nella Curia è in via di completamento l'allestimento del Museo diocesano (apertura prevista giugno 2016), con tutti i frammenti provenienti dall'area della basilica paleocristiana di Siponto, e l'altro nel complesso monastico di San Leonardo in Lama Volara, sulla strada statale che da Manfredonia porta a Foggia, non facilita la comprensione dello sviluppo della scultura della prima metà dell'XI secolo.

4 Leone nel 1023 viene ricordato in una donazione all'Abbazia di Santa Maria di Tremiti come arcivescovo di Siponto; per altre notizie su Leone e le vicende della diocesi: cfr. Corsi 1985, pp. 51-73, in part. pp. 68-69, in cui si sottolinea che l'elevazione di Siponto a sede arcivescovile fu voluta dai Bizantini ostili alla chiesa di Benevento; da ultimo su Leone e i suoi interventi nella basilica del Santuario di San Michele sul Gargano: Trotta 2012, pp. 41-92, in part. pp. 50-51.

5 Cfr. quanto scritto a nota 2.

6 Questo motivo è stato messo in rapporto dalla studiosa, sulla scia di quanto evidenziato da Wackernagel 1911, p. 20, con quello presente su una fascia posta in basso ai lati del



Figura 5. Frammenti di trave con iscrizioni in latino. Manfredonia, Museo dell'Episcopo

con motivo a palmette entro tralci monsolcati cuoriformi, disposti tutti per lo stesso verso (fig. 5, sezione di sinistra), combaciante con un altro frammento (fig. 5, sezione di destra) con la stessa decorazione, che quindi avrebbe dovuto far parte del medesimo arredo.

Il pezzo più interessante tra tutti i frammenti presenti nella raccolta raffigura un'aquila, che funge da lettorino per un pulpito e che artiglia una piccola testina umana (fig. 6). Un diretto corrispondente si riconosce nell'esemplare, simile per l'impostazione e per la struttura, conservato nel Lapidarium del Santuario di San Michele sul Gargano, datato sulla base dell'iscrizione conservata all'anno 1041 e ascritto ad *Acceptus*, dal momento che sui travi, che dovevano comporre la cassa quadrangolare del pulpito stesso, tra le varie iscrizioni che si sviluppano sulle fasce superiori e inferiori di questo, compare il nome del maestro.

Fa parte della raccolta anche un leone (fig. 7a-b), che doveva costituire il sostegno sinistro posto alla base della cattedra arcivescovile, dal momento che il corpo, per la parte che doveva rimanere nascosta, risulta privo di volume e le parti anatomiche sono solo delineate da una serie di incisioni.<sup>7</sup> Con la cattedra è stato messo in relazione anche un trave con teste leonine alle estremità, oggi nel Bode Museum di Berlino (fig. 8), ma fino al 1908 ancora nella sagrestia della chiesa medievale sipontina (Wackernagel 1908, 1910) che, nel motivo disposto sul lato frontale riecheggia, anche se in parte modificato, quello con le palmette entro elementi cuoriformi, già visto su altri esemplari (fig. 5a-b) (Belli D'Elia 1975, p. 66, n. 75, con bibliografia; Bertelli 2002, nn. 344, 345).<sup>8</sup> Un elemento abbastanza simile per la disposizione e la resa dei motivi fa oggi da cornice al portale prin-

lettorino del pulpito della cattedrale di San Sabino a Canosa, opera di *Acceptus*; un'analisi ravvicinata del pezzo canosino evidenzia però una fattura abbastanza diversa, con una resa più piatta degli elementi vegetali.

7 L'altro esemplare non ci è giunto.

8 Nei lavori delle due studiose viene riportata la bibliografia sull'argomento.



Figura 6. Aquila reggi-lettorino dell'ambone sipontino. Manfredonia, Museo dell'Episcopio



Figura 7a-b. Leone della cattedra episcopale sipontina, fronte e retro. Manfredonia, Museo dell'Episcopio



Figura 8. Trave della cattedra episcopale sipontina. Berlin, Bode Museum

cipale della cattedrale di Bari; la presenza poi nell'edificio barese di altri architravi reimpiegati in tutti i portali con motivi simili a quelli sui travi sipontini ha fatto ipotizzare che l'officina di *Acceptus* avesse sede a Bari (Belli D'Elia 1975, p. 256).

Questi dati portano a evidenziare alcuni punti. I pezzi pervenutici dovevano appartenere a più elementi disposti all'interno della chiesa di età paleocristiana, sede vescovile già dalla fine del V secolo. L'allestimento messo in opera in quest'epoca (V-VI secolo), di cui rimangono diversi elementi dislocati nei due musei, dovette essere smembrato quando divenne arcivescovo di Siponto Leone (1023-1050), figura particolarmente interessante e di grande spessore politico, cui è legata l'indipendenza della diocesi nella quale era compresa anche la basilica micaelica di Monte Sant'Angelo (Corsi 1985, pp. 68-69; Trotta 2012, pp. 50-51). Probabilmente l'operazione realizzata per la circostanza dovette prevedere una risistemazione completa dello spazio sacro. Sulla base dei pezzi recuperati nell'area archeologica di Santa Maria di Siponto e nella vicina chiesa medievale è

possibile ritenere che sia stata messa in opera una nuova recinzione prebiteriale di cui rimangono con sicurezza due pilastrini<sup>9</sup> e una cornice con l'inizio di una iscrizione (+ ALMA...); delle lastre impiegate non è giunto nulla. Fu poi realizzato il pulpito del tipo a cassa su quattro colonnette che, se il modello di riferimento può essere visto in quello ancora in essere nella cattedrale di San Sabino a Canosa, opera di Acceptus, dovevano probabilmente reggere lastre arcuate. Del pulpito sipontino nel Museo diocesano di Manfredonia rimangono l'aquila reggi-leggio ritratta ad ali aperte, che artiglia una testina umana, secondo un modello che compare attestato già nell'*Exultet* Vaticano 9820 degli anni Ottanta del X secolo (Pace 1994, pp. 101-106, sez. 3); diversi travi con iscrizioni in latino; di questi due non sembrano appartenere al pulpito perché l'iscrizione incisa su uno, in lettere greche, sembra fare esplicito riferimento a un ciborio (fig. 4); con questo trave andrebbe messo in relazione anche quello che ospita nella cornice inferiore altre lettere in greco (fig. 1). La presenza di questi ultimi due elementi fa quindi pensare all'esistenza di un ciborio con travi rettilinee sulle cui cornici correva una iscrizione dedicatoria metrica in latino e in greco, commissionato dall'arcivescovo Leone dal momento che vi compare il suo nome. Sull'esistenza di un secondo ciborio non credo che per ora sia possibile fare chiarezza, date le grandi lacune del materiale a noi pervenuto.

Si doveva trattare dunque di una sistemazione e suddivisione dello spazio interno molto articolata e ricca, in cui le varie strutture mobili presentavano motivi decorativi di chiara matrice bizantina<sup>10</sup> proposti dai due maestri, Acceptus, autore del pulpito di Monte Sant'Angelo e, più tardi, di Canosa,<sup>11</sup> e David, che con la loro bottega dovevano aver ricevuto incarichi di un certo prestigio nel territorio pugliese nel corso dell'XI secolo.

9 Wackernagel 1911, p. 6; Belli D'Elia 1975, n. 72, ritiene il primo pilastrino un elemento angolare del pulpito sulla base della presenza di due incassi lungo il fusto su due lati adiacenti; ma l'altezza di m 1,53 non sembra compatibile con questa soluzione che solitamente prevede l'impiego di sostegni di dimensioni minori. Ancora sull'argomento Braccio, Gattagrisi 1999, pp. 486-488, n. 89; Bertelli 2002, n. 347. Il secondo pilastrino, di altezza consimile al primo, presenta la parte inferiore a base rettangolare arricchita da una serie di cornicette rettangolari incise solo su uno dei lati; la parte superiore è invece poligonale e termina con un elemento quasi sferico. La base rettangolare è stata rilavorata in un secondo momento realizzando per tutta l'altezza della colonnina un incasso per alloggiare una lastra divisoria. Al momento attuale non è possibile comprendere se la lavorazione del fusto è originaria o se la sua sagomatura può essere messa in relazione con la rilavorazione della base e con la realizzazione della scanalatura.

10 Mi riservo in un prossimo scritto di approfondire i legami dei due maestri con il mondo scultoreo bizantino degli inizi dell'XI secolo.

11 Per Acceptus è stato postulato anche un intervento nella cattedrale, che nel 1034, per volere di Bisanzio, fu portata al livello del piano di calpestio dell'epoca, più alto di quasi m 5 rispetto a quello della chiesa paleocristiana. Cfr., per Acceptus, Belli D'Elia 1975, p. 256; per la chiesa paleocristiana, Bertelli 1994, Eadem 2009.



## Bibliografia

- Belli D'Elia, Pina (1975). *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo*. Bari: Amministrazione Provinciale.
- Belli D'Elia, Pina (1991). s.v. «Acceptus». In: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 1, pp. 85-87.
- Belli D'Elia, Pina (1999). «La chiesa medievale». In: Mazzei, Marina (a cura di), *Siponto antica*. Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 281-307.
- Belli D'Elia, Pina (2003). *Puglia romanica*. Milano: Jaca Book.
- Bertelli, Gioia (1994). *S. Maria que est episcopio. La cattedrale di Bari dalle origini al 1034*. Bari: Edipuglia.
- Bertelli, Gioia (2002). *Le diocesi della Puglia centro-settentrionale: Aecae, Bari, Bovino, Canosa, Egnathia, Herdonia, Lucera, Siponto, Trani, Vieste*. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Corpus della Scultura Altomedievale 15.
- Bertelli, Gioia (2004). «La chiesa paleocristiana di Santa Maria a Siponto». In: Bertelli, Gioia (a cura di), *Puglia preromanica: Dal V secolo agli inizi dell'XI*. Milano: Jaca Book, pp. 60-65.
- Bertelli, Gioia (2009). «L'edificio paleocristiano: una rivisitazione e alcune considerazioni» In: Belli D'Elia, Pina; Pellegrino, Emilia (a cura di), *Le radici della cattedrale: Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto dell'edificio della cattedrale di Bari*. Bari: Edipuglia, pp.121-137.
- Braccio, Benedetta; Gattagrisi, Clelia (1999). «Età medievale». In: Mazzei, Marina (a cura di), *Siponto antica*. Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 477-489.
- Corsi, Pasquale (1985). «Le diocesi di Capitanata in età bizantina: appunti per una ricerca». In: Fallani, Giovanni (a cura di), *Storia e Arte nella Daunia medioevale*. Foggia: Leone Editrice, pp. 51-73.
- Pace, Valentino (1994). «Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9820, Exultet». In: Cavallo, Guglielmo (dir.), *Exultet, rotoli liturgici del medioevo meridionale*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, pp. 101-106.
- Serricchio, Cristanziano (1986). «La cattedrale di S. Maria Maggiore di Siponto e la sua icona». *Archivio Storico Pugliese*, 39, pp. 69-100.
- Trotta, Marco (2012). *Il Santuario di San Michele sul Gargano dal tardoantico all'altomedioevo*. Bari: Mario Adda Editore.
- Wackernagel, Martin (1908). «La bottega dell'arcidiacono Acceptus, scultore pugliese dell'XI secolo». *Bollettino d'Arte*, 2, pp. 143-150.
- Wackernagel, Martin (1910). «La scultura pugliese verso la metà dell'XI secolo». *Rassegna pugliese di Scienze, Lettere e Arti*, 25, pp. 151-161.
- Wackernagel, Martin (1911). *Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien*. Leipzig: Hiersemann. Kunstgeschichtliche Forschungen 2



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Uccelli paradisiaci e spazio sacro

### Note intorno a paradisi terrestri e celesti

Maria Cristina Carile  
(Università di Bologna, Italia)

**Abstract** Late antique and Byzantine imagery is pervaded by birds of various species. Several kinds of birds inhabit literary gardens from the second to the fourteenth centuries as well as late antique mosaics of churches. While the association of birds with the terrestrial paradise is quite straightforward, the one with a celestial, heavenly paradise is much less immediate. Here, I will explore the role of birds in this latter case in particular. Through the analysis of a few chosen examples of monumental decoration, manuscript illumination, portable objects and sculpture, I will address the use of birds in the creation (and visualization) of the sacred in the earthly realm.

**Keywords** Paradise. Heaven. Birds.

Al tempo di Andronico II Paleologo (1282-1328), uccelli colorati cantano dolcemente sugli alberi del giardino di sant'Anna in un'*ekphrasis* scritta da Teodoro Irtacheno (Theod. Hirt. *Ἔκ.* 64-65; Dolezal, Mavroudi 2002). Irtacheno ricorda l'usignolo, il pappagallo, il pavone e il cigno e aggiunge che altri uccelli decoravano la fontana, talmente simili al vero che parevano bere dal suo bacino (Theod. Hirt. *Ἔκ.* 63). In linea con la prassi letteraria dell'*ekphrasis*, nelle parole dell'autore trovano eco altri celebri descrizioni di giardini e fontane, del romanzo greco-latino e bizantino, come quelle di Achille Tazio e Eustazio Macrembolita (Dolezal, Mavroudi 2002, pp. 132-134). Nelle descrizioni letterarie dei giardini, gli uccelli non sembrano rispondere ad un ordine preciso, né avere singolarmente valenze simboliche, ma per il lettore/ascoltatore contribuiscono semplicemente a creare l'immagine visiva dell'ambientazione (Dolezal, Mavroudi 2002). Gli uccelli, reali o sotto forma di *automata*, sono dunque elementi fondamentali dei giardini letterari - indipendentemente dal fatto che questi ultimi siano teatro di rivelazioni religiose, invenzioni romanzesche o parte di palazzi esistenti (Brubaker, Littlewood 1992; Littlewood 1997). Tali giardini, in virtù delle loro caratteristiche (la vegetazione, le fonti d'acqua, i profumi e gli stessi uccelli), nella maggior parte dei casi vengono associati all'Eden (Theod. Hirt. *Ἔκ.* 67). Gli uccelli creati da Dio (Gen. 1:20-22) e poi nominati da Adamo (Gen. 2:19-20) popolavano la terra e il giardino dell'Eden situato nelle regioni più orientali, ma anche il giardino celeste o ancora la

Gerusalemme celeste, un regno dei cieli in cui talvolta il palazzo celeste si trova all'interno di uno splendido giardino (Leclercq 1938). L'associazione degli uccelli con un fecondo paradiso edenico, rappresentato in senso letterale o allegorico, è piuttosto immediata e diffusissima nell'arte dei primi secoli e della tarda antichità (Maguire 1987, pp. 17-30), ma quella degli uccelli con il paradiso celeste lo è molto meno, anche in virtù del fatto che l'idea stessa di paradiso prende diverse forme (Filoramo 1992; Scafi 2010), a volte allontanandosi dal giardino, per diventare una serie di palazzi (Carile 2012, pp. 42-48) o addirittura una città che nel IX-X secolo coincide con la stessa Costantinopoli (Maguire 2012). Tuttavia, gli uccelli sono innanzitutto elementi reali e terreni, che nell'espressione letteraria o artistica, coincidono con specie diffusissime nel Mediterraneo, creando una sottile ambiguità tra la dimensione reale e terrena e quella della rappresentazione, spesso evocativa e simbolica di realtà ultramondane. In questo breve intervento, attraverso alcuni casi studio si cercherà di delineare il ruolo degli uccelli nella definizione dello spazio architettonico, sia esso appartenente all'immagine rappresentata o alla dimensione fisica del costruito, fra la tarda antichità e Bisanzio.

Raramente gli uccelli sono rappresentati in contesti che non comprendono vegetazione. Nei mosaici della cupola della Rotonda di Salonico, di datazione incerta ma recentemente riattribuiti al V secolo (Carile 2012, pp. 49-99; Furlas 2012, pp. 178-179, 228), le rappresentazioni architettoniche che dominano i sette pannelli (in origine otto) del fregio inferiore sono popolate da diversi volatili. Dividendo la cupola secondo un asse immaginario est-ovest, l'iconografia del settore nord si riproduce simmetrica a sud. Di conseguenza, nei pannelli nord e sud due volatili variopinti con lunghe zampe - simili a uccelli palustri, ma dal piumaggio variegato, interpretati anche come due femmine di pavone (Bakirtzis 2012, p. 51) - sono posti accanto ai baldacchini angolari del piano superiore dell'edificio, mentre due colombe chiare o due tortore sul frontone superiore (fig. 1). Nei pannelli sud-ovest e nord-ovest, due pavoni sono inquadrati dalle logge superiori, sopra le quali vi sono due coppie di volatili verdi affrontati ad una croce monogrammatica - forse due pappagalli (figg. 2-3). Nel pannello ovest, due uccelli variopinti, simili a quelli dei pannelli sud e nord, affiancavano la volta dell'edera centrale. Inoltre una colomba che spruzza un getto di acqua sulla croce gemmata compare entro un nimbo al centro dei pannelli nord e sud: un'espressione visiva dello Spirito Santo che, rifiutando qualsiasi simbolismo cristiano è stata recentemente interpretata come un disco di metallo sulla croce (Bakirtzis 2012, pp. 66, 74; Bakirtzis, Mastora 2011, p. 37). Pavoni, pappagalli, tortore e colombe compaiono anche nelle *ekphraseis* dei giardini a cui ci si è riferiti più sopra, così come i cigni che nel mosaico sono presenti come motivo decorativo sul fregio dell'edificio dei pannelli nord e sud e sulla trabeazione al piano superiore nel pannello ovest. Al contrario di quanto avveniva nelle descrizioni lette-



Figura 1. Rotonda, cupola, pannello sud. Salonico, Grecia (foto: D. Diffendale, licenze CC-NC-SA 2.0)



Figura 2. Rotonda, cupola, pannello nord-ovest. Pavone. Salonico, Grecia (foto: V. Voutzas, da Bakirtzis 2012)

rarie, nel fregio musivo della Rotonda gli uccelli non sono attribuiti di un giardino: la loro presenza al piano superiore delle grandiose architetture rappresentate non è scontata, ma denota una scelta precisa dell'iconografo, dunque un significato nel contesto del programma decorativo. Inoltre, nonostante si possa tentare un'identificazione degli uccelli con specifici volatili, l'unico uccello chiaramente e univocamente identificabile - a parte la colomba sulla croce gemmata - è il pavone maschio, che è anche l'unico uccello le cui zampe non sono visibili: nei pannelli nord-ovest e sud-ovest, non è appollaiato sull'edificio, ma sembra tutt'uno con esso (fig. 2). Inoltre il pavone detiene particolare importanza all'interno della programma decorativo: nei pannelli sud e nord le sue piume diventano la lussuosa decorazione della volta dell'emiciclo centrale (fig. 1). Nella raffigurazione di tutti gli altri uccelli - mai precisamente identificabili, seppur genericamente realistici nelle forme - le zampe sono separate dall'architettura su cui dovrebbero poggiare da una fila di tessere. Il pavone dunque può essere definito come parte esso stesso delle architetture, mentre gli altri uccelli le popolano come attributi dell'ambiente. Il pavone era innanzitutto ammirato per la straordinaria bellezza del suo piumaggio, che ogni anno a primavera rinfoltiva, rendendolo così anche un simbolo di resurrezione e incorruttibilità (Maguire 1987, pp. 38-40). Nel mondo greco-romano era collegato al cielo e all'apoteosi del defunto (Testini 1985, p. 1125), acquisendo un carattere paradisiaco, segno dell'immortalità degli imperatori, secondo una tradizione protrattasi fino a Bisanzio (Sodini 1998; Herrin 2006, pp. 3-4). Nella Rotonda, in quanto parte stessa degli edifici rappresentati, il pavone li connota come architetture celesti. Mentre le colombe sul frontone delle strutture nei pannelli nord e sud sono affiancate a due *kantharoi*, come a rafforzare il simbolismo battesimale presente in tutto il pannello (Torp 2002), i volatili verdi affrontati alle croci monogrammatiche sulle logge laterali degli edifici, nei pannelli nord-ovest e sud-ovest, stanno a conferma del carattere generico di tutti gli altri uccelli. In base alla forma del corpo, sembrerebbero colombe o tortore, ma il colore verde, il becco e gli artigli ricurvi sono tipici dei pappagalli, così come gli occhi in uno dei due esemplari della figura 3. Dunque, non possono essere identificati se non come generici uccelli. Se il motivo figurativo degli uccelli - di solito colombe - associati alla croce ad altri simboli cristiani si ritrova fin dai primi secoli, in questo caso è particolarmente complesso: si tratta di una croce monogrammatica dalle cui estremità pendono due perle, dunque una croce-albero della vita (Casartelli Novelli 1996, pp. 143-145; Hellemo 1996, pp. 114-116), che esprime la salvezza in Cristo e il sacrificio che si ripete e genera, come indicano i pendenti. Nel pannello nord-ovest uno degli uccelli dei due gruppi becca alla base della croce, esprimendo in un'immagine che la croce genera frutti: questo particolare costituisce l'unico elemento di movimento nei pannelli, connettendoli gli uni agli altri e allo stesso tempo rendendo il motivo figurativo non una



Figura 3. Rotonda, cupola, pannello sud-ovest. Coppia di volatili affrontati alla croce monogrammatica. Salonico, Grecia (foto: Bakirtzis, Mastora 2011)

semplice decorazione all'estremità delle strutture, ma un elemento che qualifica gli edifici con un carattere cristiano. In quel gruppo, gli uccelli sono fermamente posati sulle architetture, e non separati come gli altri da una linea di tessere: tanto la resa quanto il motivo caratterizzano le rappresentazioni architettoniche come grandiose architetture celesti, edifici che esistono in virtù del sacrificio rigenerativo di Cristo. Così come i pavoni sono elementi connotanti il carattere paradisiaco delle architetture, anche i volatili affrontati alla croce monogrammatica da cui pendono le perle contraddistinguono l'edificio con una connotazione cristiana. Le poderose architetture, di fronte alle quali si trovano figure di santi in posa di orante (Carile 2012, pp. 68-79), sono state quasi unanimemente identificate dalla storiografia come rappresentazioni simboliche di un paradiso celeste sotto forma di chiese (Grabar 1967) o di palazzi, che si realizza nella cupola, assieme all'abside luogo privilegiato della manifestazione architettonica del sacro nelle culture antiche (Baldwin Smith 1978; Hautecoeur 2006). In questo contesto, gli uccelli fanno parte di un complesso immaginario simbolico e sistema di codici di comunicazione visiva: arricchiscono la dimensione celeste del fregio inferiore come elementi connotanti il carattere paradisiaco e cristiano delle architetture. Inoltre, nella loro scarsa specificità, essendo tutti genericamente riconoscibili come volatili e identificabili solo in alcuni casi, costituiscono agli occhi dell'osservatore, in quanto uccelli, un elemento di raccordo con il mondo reale, rendendo realistica la visione e la prospettiva del futuro raggiungimento del regno celeste.

Così come tanti uccelli diversi arricchiscono le rappresentazioni architettoniche della Rotonda, nelle tavole dei canoni almeno a partire dal VI secolo, gli uccelli nella loro grande varietà spesso affollano le cornici architettoniche. Ad esempio, le tavole eusebiane che oggi fanno parte del tetravangelo di Rabbula (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms Plut. I.56), di recente genericamente datate all'età giustiniana (527-565)

(Bernabò 2014), mostrano una grandissima varietà di uccelli, reali e immaginari (Bernabò 2008, pp. 80-81). Fra essi spiccano pavoni affrontati ad un *kantharos* da cui esce un germoglio (f. 8v) e un volatile interpretato come un pellicano (f. 5r) il cui sangue cadrebbe sui suoi pulcini, esprimendo una simbologia cristologica tramandata dal *Fisiologo* (Bernabò 2008a, p. 12). Nonostante il pavone sembri avere un ruolo privilegiato, dal momento che una coppia di pavoni compare anche a coronamento delle architetture che inquadrano rispettivamente la *Theotokos* (f. 1v) e i ritratti di Eusebio e di Ammonio (f. 2r), e in altri uccelli è stata scorsa una simbologia cristologica (Nordenfalk 1938, v. 1 p. 250), sembra però che nelle tavole dei canoni i singoli uccelli non abbiano tutti un ruolo simbolico, ma generalmente un carattere denotativo in relazione al contesto. Molti di essi non sono neanche identificabili, ma appaiono come creazioni di volatili immaginari. Tuttavia, è nella loro varietà e nell'associazione con le architetture ad archi su colonne e ad altri elementi che risiede la loro importanza. Seguendo una prassi sviluppatasi molto presto (Frantz 1934, p. 47; Nordenfalk 2012, pp. 16-17) che trasforma le colonne delle tavole eusebiane in sempre più complesse cornici architettoniche e in veri e propri edifici, anche nel codice laurenziano le tavole sono incorniciate all'interno di arcate le cui lunette presentano molteplici decorazioni, talvolta anche elementi centrali come croci o rosette, su colonne variopinte, dotate di capitelli e basi diverse. I volatili coronano le volte di queste cornici architettoniche - spesso affrontati ad elementi centrali come vasi o cesti di frutta - quasi in tutte le tavole in connessione con motivi vegetali e floreali. In questo caso dunque, gli uccelli sono uniti al verde di piante, un binomio che rimanda immediatamente all'ambientazione del paradiso terrestre, associazione che è resa ancor più forte dalla presenza in alcune tavole di piante e arbusti, ma soprattutto di altri animali (come lepri, cervi e agnelli), alla base delle colonne. Le tavole sono inoltre arricchite da raffigurazioni di episodi evangelici e personaggi biblici sui margini. Mentre i volatili simmetricamente posti sulle volte potrebbero avere anche una semplice funzione decorativa, la disposizione di uccelli, piante e animali attorno alle architetture trasmette l'idea di un'ambientazione paradisiaca per le tavole eusebiane, in cui si inseriscono però anche le storie evangeliche, a significare che lo spazio dei Vangeli espresso dalle tavole e dai loro contenuti, ma anche i personaggi biblici che appaiono nelle illustrazioni, appartengono allo stesso ambiente. Lo spazio bianco della pagina del manoscritto diviene spazio fisico, in cui la parola è incastonata da preziose architetture al centro. In un caso, le colonne laterali si sdoppiano per diventare articolate nicchie in cui sono rappresentati gli evangelisti, Matteo e Giovanni al f. 9v e Marco e Luca al f. 10r: la loro raffigurazione all'interno delle architetture rafforza ulteriormente il carattere delle strutture rappresentate. Esse sono accesso ad una dimensione paradisiaca realizzata dagli elementi di un paradiso edenico che, associato alle scene evangeliche e a personaggi



veterotestamentari, perde il suo carattere di paradiso prima della caduta di Adamo e si trasforma in un paradiso sovratemporale, il paradiso reso possibile dal sacrificio esemplare e dalla resurrezione di Cristo. Dunque nelle tavole del tetravangelo di Rabbula, gli uccelli non rimandano semplicemente all'idea del paradiso terrestre, ma all'ambientazione privilegiata del paradiso dopo la venuta di Cristo. Allo stesso modo devono essere comprese le architetture che, associate a singoli uccelli paradisiaci come i pavoni, incorniciano Cristo, Pietro e Paolo sulle preziose placche argentee designate a rivestire codici nel tesoro di Sion (550-560) o di Keper Karanon (VI-VII secolo) (Frazer 1992), o gli uccelli che compaiono nei mosaici absidali delle basiliche di VI secolo. Ad esempio nel San Vitale di Ravenna (528-548/9) la sintetica coppia di uccelli (pavone e passerotto), talmente realistica da assumere un carattere agreste, il prato fiorito e i quattro fiumi sotto al Cristo rendono esplicito il riferimento al giardino dell'Eden, ma nel paradiso qui rappresentato è possibile una teofania, dunque non si tratta del paradiso adamitico, quanto del regno della salvezza in Cristo, a cui accedono il santo martire Vitale e il vescovo Ecclesio.

La presenza degli uccelli connota anche lo spazio liturgico della chiesa, non solo come decorazioni ma anche come oggetti performativi. Uno straordinario esempio è la colomba dal cui becco pendeva una croce, ritrovata in un tesoretto ecclesiastico ad Attarouthi in Siria (fig. 4). Datata come il resto del vasellame liturgico ad un periodo fra il 500 e il 650, questo oggetto sembra essere una realizzazione fisica delle colombe d'oro e d'argento appese sopra ai fonti battesimali e agli altari, che in uno spirito iconoclastico il vescovo monofisita Severo di Antiochia (512-518) voleva fondere, dal momento che lo Spirito Santo non poteva essere raffigurato da una colomba (*Acta Conc. Const. s.a. 536, Actio V, Mansi 1762, c. 1039A*). Il suo era un atteggiamento contrario alla prassi e come tale oggetto delle rimostranze dei partecipanti al concilio del 536, in quanto sembra che fra IV e VI secolo colombe d'oro e d'argento e vasellame liturgico a forma di colomba, o decorato con questo motivo figurativo, fossero ampiamente diffusi in tutto il Mediterraneo in connessione al pane eucaristico sopra l'altare (Testini 1985, p. 1168). L'associazione della colomba con lo Spirito Santo ha radice nei racconti testamentari del battesimo del Cristo (Mt 3:16; Mc 1:10; Lc 3:22; Gv 1:32). La credenza che lo Spirito Santo fosse manifestazione eucaristica del corpo di Cristo inoltre determinava il simbolismo della colomba nell'eucarestia e, in ultima istanza, l'identificazione colomba-Cristo (Testini 1985, pp. 1164-1168; Mazzei 2000), a cui rimanda anche il simbolo della colomba a fianco alla croce. Quando la colomba, col suo chiaro riferimento simbolico, sormontava come scultura o come oggetto liturgico l'altare o il fonte battesimale, diventava metafora visibile, realizzando agli occhi dei fedeli non solo un'associazione di carattere cristologico, ma lo stesso Spirito Santo. Nel contesto della liturgia che avveniva nello spazio dell'abside o sotto la cupola degli edifici battesimali,



Figura 4. Colomba argentea. New York, The Metropolitan Museum of Art. Attarouthi Treasure, acc. no. 1986.3.15 (foto: OASC licence)

la colomba ad ali spiegate era tramite di un'apparizione divina in forma simbolica nello spazio più sacro degli edifici, nell'abside o sotto la cupola. Il suo ruolo non era meramente decorativo, ma performativo nella misura in cui era manifestazione reale e visibile dello Spirito Santo nel momento in cui esso si manifestava nella liturgia, nel battesimo e nell'eucarestia. In quello stesso momento, in quanto realizzazione dello Spirito Santo, la colomba investita della sacralità dell'apparizione concorreva ad aumentare la dimensione sacrale dello spazio dell'abside.

Nello spazio privilegiato della chiesa inoltre, la colomba era associata anche al fuoco - ugualmente, come simbolo dello Spirito Santo (Bouras, Parani 2008, pp. 17-18, 56-57 cat. n. 10). Alcune lampade bronzee a forma di colomba, diffusissime nel IV-V secolo, sono state trovate in contesti ecclesiastici - ad esempio in una basilica di IV secolo a San Basilio di Ariano Polesine (Rovigo) e nella chiesa di IV-V secolo di Medinet-Habu in Egitto (Xanthopoulou 2010, pp. 24-25, 66-67, 210, 224) - a testimonianza dell'uso delle lampade a forma di colomba nelle chiese. La colomba non era però l'unico uccello a popolare lo spazio liturgico. Se lucerne in ceramica con la raffigurazione di vari uccelli erano comuni fin dal periodo romano, lampade bronzee a forma di pavone, tipiche di tutto il Mediterraneo tardoantico e di probabile produzione egiziana, coesistevano con lampade a forma di altri volatili che potevano essere appese o sostenute da un piedistallo (Bouras,

Parani 2008, pp. 17-18, 56-61 cat. n. 10-13; Xanthopoulou 2010, pp. 24-25). Il fortunato ritrovamento di queste lampade in contesti ecclesiastici – come ad esempio di una lampada a olio a forma di pavone nella chiesa di VI secolo di Ilinac in Croazia (Xanthopoulou 2010, pp. 25, 66-67, 221) – è evidenza del loro uso nelle chiese, in cui la loro associazione con lo spazio sacro aumentava il contenuto della liturgia. Gli uccelli, elementi terrestri ma anche attributi di un paradiso visualizzato come giardino, se posti entro il *bema* – in particolare nella forma altamente simbolica della colomba o del pavone – diventavano espressione visibile del paradiso. Se collocati all'interno delle navate, gli uccelli – così come quelli sui pavimenti delle chiese (Maguire 1987, pp. 26-28) – potevano concorrere alla manifestazione dello spazio terreno, opposto alla dimensione del sacro del santuario, nel microcosmo che si esprimeva in senso architettonico nella chiesa. Seguendo le diverse interpretazioni dell'edificio ecclesiastico nei vari contesti teologico-speculativi del Mediterraneo tardoantico – come paradiso sulla terra, ad esempio per Cipriano a metà del III secolo (*Ep.* 73.10), o come microcosmo in cui la navata riproduceva la terra e il santuario i cieli, nella visione di Massimo il Confessore nel VII secolo (*Myst.* IV) (Grabar 1947) – il significato degli uccelli poteva cambiare, assumere valenze celesti o terrestri. In ogni caso, le lampade a forma di uccello animate dalla fiamma acquisivano un valore performativo – in particolare se ad ali spiegate – riproducendo il naturale movimento degli uccelli nella chiesa, che essa fosse considerata un microcosmo o un'immagine del paradiso (Russell 1997, pp. 64-81; Delumeau 1995, pp. 15-22; Benjamins 1999; Auffarth 1999; Carozzi 2004).

A un analogo ambiente concettuale, della chiesa come porta del paradiso, sembrano rimandare due frammenti di stipite – di portale oppure di iconostasi – ritrovati a Mesopotam durante la felice missione archeologico-conservativa diretta da Gianclaudio Macchiarella, che qui ricordo con affetto e stima, e Maurizio Boriani nel 2007. Nel ripostiglio di marmi erratici che occupava un angolo del *katholikon* di San Nicola, testimoni della continuazione d'uso del sito della chiesa dal periodo romano fino al XX secolo, i due frammenti spiccano per l'accuratissima resa formale e volumetrica del volatile, un parrocchetto, così come per la vitalità della scultura, che contrasta fortemente con l'andamento irregolare del nastro tripartito sullo sfondo. Anche se non sono stati trovati confronti diretti per la scultura, che sembra inserirsi nel contesto di XII-XIII secolo, in cui elementi figurativi tridimensionali emergono da uno sfondo bidimensionale, il rilievo deve forse essere collegato alla fondazione o rifondazione del monastero intorno al 1224-1225, in connessione con la nascita del despotato di Epiro, sotto la dinastia dei Comneni-Doukas (Macchiarella 2009). Nonostante il frammento sia avulso dal proprio contesto, dunque non se ne possa comprendere il rapporto originale con lo spazio circostante, si deve sottolineare che in esso il volatile emerge in contrasto con il nastro, astratta declinazione di un tralcio vegetale, pur rimanendo nello spazio della cornice dell'elemento



Figura 5. Ripostiglio lapidario. Frammenti appartenenti ad uno stipite, recuperati durante la missione archeologico-conservativa del 2007. *Katholikon* di San Nicola, Mesopotam

architettonico. La resa dell'uccello in questo caso ne esprime la vitalità e centralità, contrastando il caos del nastro retrostante. Se immaginato nel probabile ambito di una porta del *katholikon* o del monastero, o più probabilmente di un'iconostasi, questo elemento frammentario riesce ancora a comunicare un'originale contenuto di ordine e pace, destinato a influire anche sullo spazio in cui era inserito, se non a connotarlo in senso paradisiaco.

In conclusione, gli uccelli - elementi reali e terreni che nella rappresentazione riproducono spesso esemplari tipici del Mediterraneo e che, come tali, alcuni hanno interpretato in senso puramente descrittivo (Ortali 1997) - non sono sempre univocamente collegati alla dimensione paradisiaca, ma arricchiscono lo spazio architettonico concorrendo a definirne la specificità. Nel caso della Rotonda un uccello in particolare e il gruppo simbolico attorno alla croce monogrammatica contribuiscono a connotare lo spazio delle architetture rappresentate in senso celeste e cristiano. Nelle tavole dei canoni del tetravangelo di Rabbula, i volatili, assieme alle architetture, alle scene testamentarie e ai personaggi biblici, definiscono lo spazio della cornice delle tavole come un paradiso-giardino dopo la venuta del Cristo. Le colombe sopra gli altari delle chiese tardoantiche, in quanto oggetti performativi, realizzano agli occhi dell'osservatore la manifestazione dello Spirito Santo - e per esteso di Cristo - contribuendo ad aumentare la sacralità dello spazio del santuario. In modo analogo, le lampade tardoantiche a forma di uccello arricchiscono lo spazio ecclesiastico con connotazioni che, a seconda dei casi, possono rimandare alla dimensione del creato o del paradiso, ruolo a cui si può ricollegare anche il frammento scultoreo di Mesopotam. Nei casi di studio analizzati in questa sede, gli uccelli connessi allo spazio architettonico sono tutti genericamente positivi, sia i volatili con alto valore simbolico come la colomba e il pavone, sia gli uccelli intesi come gruppo. In quanto elementi che fanno parte della realtà terrena, a seconda dei casi contribuiscono alla comunicazione visiva di uno spazio agrobucolico, che ha le sue radici nel *locus amoenus* (Mazzeo 2000), ma può appartenere anche alla rappresentazione del paradiso, sia esso un giardino paradisiaco o uno spazio ultramondano, in cui può essere preponderante anche soltanto la dimensione del palazzo celeste. In virtù della loro presenza, partecipano nella creazione di una dimensione nota, dunque possibile anche nell'astrazione di un paradiso celeste in cui la rappresentazione architettonica coincide con quella del paradiso. Come la parola stessa 'paradiso' rimanda necessariamente all'idea di giardino (Bremmer 1999; Panaino 2015), così gli uccelli sembrano collegati allo stesso ambito. Quando in associazione con lo spazio sacro, lo spazio sacro diventa una dimensione possibile, accessibile o comprensibile. Allo stesso tempo, grazie all'accezione positiva degli uccelli e alla loro tradizionale connessione con l'Eden, gli uccelli - strumenti noti e reali, parte dell'immaginario dei giardini reali o letterari, quanto del paradiso - concorrono a creare una dimensione ideale, in cui proiettare l'aspettativa della realizzazione del regno dei cieli.

## Bibliografia

### Fonti primarie

- Cyprianus, *Ep.* 73. Ed. G.F. Diercks, *Sancti Cypriani episcopi Opera*, vol. 3.2, *Sancti Cypriani episcopi Epistularium*. Turnhout: Brepols, 1996. Corpus Christianorum. Series Latina 3C.
- Maximi Confessoris Mystagogia: una cum latina interpretatione Anastasii bibliothecarii*. Ed. C. Boudignon. Turnhout: Brepols, 2011. Corpus Christianorum. Series Graeca 69.
- Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*. Ed. J.D. Mansi, vol. 8. Firenze, 1762.
- Teodoro Irtacheno, Ἐκφρασις εἰς τὸν παράδεισον τῆς ἁγίας Ἄννης τῆς μητρὸς τῆς Θεοτόκου. Ed. J.F. Boissonade, *Anecdota Graeca*, 5 vols. Paris, 1829-1833, vol. 3, pp. 59-70. Repr. Hildesheim, 1962.

### Fonti secondarie

- Auffarth, Christoph (1999). «Paradise Now – But for the Wall Between. Some Remarks on Paradise in the Middle Ages». In: Luttikhuisen, Gerard P. (ed.), *Paradise Interpreted: Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*. Leiden; Boston: Brill, pp. 168-179.
- Bakirtzis, Charalambos (2012). «Rotunda». In: Bakirtzis, Charalambos (ed.), *Mosaics of Thessaloniki, 4th-14th Century*. Athens: Kapon Editions, pp. 50-127.
- Bakirtzis, Charalambos; Mastora, Pelli (2011). «Are the Mosaics in the Rotunda into Thessaloniki Linked to its Conversion to a Christian Church?». In: Rakocija, Miša (ed.), *Niš and Byzantium, Ninth Symposium* (Niš, 3-5 June 2010). Niš: Niš and Byzantium, pp. 33-45. The Collection of Scientific Works 9.
- Baldwin Smith, Edward (1978). *The Dome: A Study in the History of Ideas* 2nd ed. Princeton: Princeton University Press.
- Benjamins, H.S. (1999). «Paradisiacal Life: The Story of Paradise in the Early Church». In: Luttikhuisen, Gerard P. (ed.), *Paradise Interpreted: Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*. Leiden; Boston: Brill, pp. 153-167.
- Bernabò, Massimo (2008a). «Fantasie novecentesce, ridipinture, fattura del codice». In: Bernabò, Massimo (a cura di), *Il Tetravangelo di Rabbula: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. 1.56: L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 1-21.
- Bernabò, Massimo (2008b). «Miniature e decorazioni». In: Bernabò, Massimo (a cura di), *Il Tetravangelo di Rabbula: Firenze, Biblioteca Medicea*

- Laurenziana, cod. Plut. 1.56: L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 79-112.
- Bernabò, Massimo (2014). «The Miniatures in the Rabbula Gospels. Postscripta to a Recent Book». *Dumbarton Oaks Papers*, 68, pp. 342-358.
- Bouras, Laskarina; Parani, Maria (2008). *Lighting in Early Byzantium*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Bremmer, Jan N. (1999). «Paradise: from Persia, via Greece, into the Septuagint». In: Luttikhuisen, Gerard P. (ed.), *Paradise Interpreted: Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*. Leiden; Boston: Brill, pp. 1-20.
- Brubaker, Leslie; Littlewood, Antony (1992). «Byzantinische Gärten». In: Carroll-Spillecke, Maureen (Hrsg.), *Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, pp. 213-248.
- Carile, Maria Cristina (2012). *The Vision of the Palace of the Byzantine Emperors as a Heavenly Jerusalem*. Spoleto: CISAM, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Carozzi, Claude (2004). «Dalla Gerusalemme celeste alla Chiesa. Testo, Immagini, simboli». In: Castelnuovo, Enrico; Sergi, Giuseppe (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 3, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*. Torino: Einaudi, pp. 85-143.
- Casartelli Novelli, Silvana (1996). *Segni e codici della figurazione altomedievale*. Spoleto: CISAM. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Delumeau, Jean (1995). *History of Paradise: The Garden of Eden in Myth and Tradition*. New York: Continuum.
- Dolezal, Mary-Lyon; Mavroudi, Maria (2002). «Theodore Hyrtakenos' Description of the Garden of St. Anna and the Ekphrasis of Gardens». In: Littlewood, Antony; Maguire, Henry; Wolschke-Bulmahn, Joachim (eds.), *Byzantine Garden Culture*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 105-158.
- Filoramo, Giovanni (1992). s.v. «Paradise». In: *Encyclopedia of the Early Church*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 649-650.
- Fourlas, Benjamin (2012). *Die Mosaiken der Acheiropoietos Basilika in Thessaloniki: Eine vergleichende Analyse dekorativer Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Frantz, M. Alison (1934). «Byzantine Illuminated Ornament: A study in Chronology». *The Art Bulletin*, 16 (1), pp. 42-101.
- Frazer, Margaret E. (1992). «Early Byzantine Silver Book Covers». In: Boyd, Susan A.; Mundell Mango, Marlia (eds.), *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-century Byzantium = Papers of the Symposium Held May 16-18, 1986 at the Walter Art Gallery, Baltimore and Dumbarton Oaks, Washington D.C.* Washington, DC: Dumbarton Oaks, pp. 71-84.
- Grabar, André (1947). «Le témoignage d'un hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VI<sup>e</sup> siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien». *Cahiers Archéologiques*, 2, pp. 61-67.

- Grabar, André (1967). «À propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique». *Cahiers Archéologiques*, 17, pp. 59-81.
- Hauteceur, Louis (2006). *Mistica e architettura: Il simbolismo del cerchio e della cupola*, Torino: Bollati Boringhieri. Or. ed.: *Mystique et architecture: Symbolisme du cercle et de la coupole*. Paris: Picard, 1954.
- Hellemo, Guy (1996). *Adventus Domini: Eschatological Thought in 4th Century Apses and Catecheses*. Leiden; Boston: Brill.
- Herrin, Judith (2006). «Byzantine Studies on Display». In: Jeffreys, Elizabeth (ed.), *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies* (London, 21-26 August 2006), vol. 1, *Plenary Papers*. Aldershot: Ashgate, pp. 3-12.
- Leclercq, Henri (1938). s.v. «Paradis». En: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. 13.2. Paris: Librairie Letouzey et Ane, pp. 1578-1615.
- Littlewood, Antony (1997). «Gardens of the Palaces». In: Maguire, Henry (ed.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*. Washington, DC: Dumbarton Oaks, pp. 13-38.
- Macchiarella, Gianclaudio (2009). «Il monastero bizantino e la chiesa di San Nicola a Mesopotam: un caso a sé». In: Boriani, Maurizio; Macchiarella, Gianclaudio (a cura di), *Albania e Adriatico Meridionale: Studi per la conservazione del patrimonio culturale (2006-2008)*. Firenze: Alinea Editrice, pp. 22-27.
- Maguire, Henry (1987). *Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art*. University Park; London: The Pennsylvania State University Press.
- Maguire, Henry (2012). «The Heavenly City in Ekphrasis and Art». In: Odorico, Paolo; Mesis, Charis (éds.), *Villes de toute beauté: L'Ekphrasis des cités dans les littératures byzantine et byzantino-slaves = Actes du colloque international* (Prague, 25-26 novembre 2011). Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 37-48.
- Mazzei, Barbara (2000). «Colomba». In: Bisconti, Fabrizio (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, pp. 153-154.
- Nordenfalk, Carl (1938). *Die spätantiken Kanontafeln: Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*. Göteborg: O.I. Boktryckeri.
- Nordenfalk, Carl (2012). *Storia della miniatura: Dalla tarda antichità alla fine dell'età romanica*. Torino: Einaudi.
- Ortali, Azelio (1997). *Gli uccelli nei mosaici bizantini*. Ravenna: Edizioni del Girasole.
- Panaino, Antonio (2015). «Around, Inside and Beyond the Walls: Names, Ideas and Images of Paradise in Pre-Islamic Iran». In: Scafi, Alessandro (ed.), *The Cosmography of Paradise: The Other World from Ancient*



- Mesopotamia to Medieval Europe*. London; Torino: The Warburg Institute; Nino Aragno.
- Russell, Jeffrey Burton (1997). *A History of Heaven: The Singing Silence*. Princeton: Princeton University Press.
- Scafi, Alessandro (2010). «Epilogue: a Heaven on Earth». In: Bockmuehl, Markus; Stroumsa, Guy (eds.), *Paradise in Antiquity: Jewish and Christian Views*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 210-220.
- Sodini, Jean-Pierre (1998). «Les paons de Saint-Polyeucte et leurs modèles». In: Ševčenko, Ihor; Hutter, Irmgard (eds.), *AETOS, Studies in Honour of Cyril Mango Presented to Him on April 14, 1998*. Stuttgart; Leipzig: B.G. Teubner, pp. 306-313.
- Testini, Pasquale (1985). «Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana». In: *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo = XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 7-13 aprile 1983). Spoleto: CISAM, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 1107-1179.
- Torp, Hjalmar (2002). «Dogmatic Themes in the Mosaics of the Rotunda at Thessaloniki». *Arte Medievale*, n.s., 1 (1), pp. 11-34.
- Xanthopoulou, Maria (2010). *Les lampes en bronze à l'époque paléochrétienne*. Turnhout: Brepols.



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## San Nicola di Mesopotam Correnti culturali adriatiche

Maurizio Triggiani

(Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia)

**Abstract** Three aspects of the monastery and the church of St. Nicholas at Mesopotam (Albania) are here taken into consideration. First and foremost the structure of the four domes of the *naos* on a unique central pillar, together with the relationship between the architecture of the churches in the Despotate of Epirus (13th and 14th centuries) and St. Nicholas, is considered. Secondly the cultural relationship between the two coasts of the Adriatic Sea is studied. The strong influence by Italian artists on the sculptures of the Despotate of Epirus and churches such as St. Nicholas between the thirteenth and fourteenth centuries has been inferred by several scholars and will be addressed once again. Finally, the monastic community, historical events and both structural and architectural aspects of Mesopotam are analysed. The analysis deals particularly with the monastery's surrounding walls, estimating a possible date for their construction.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 San Nicola di Mesopotam e i rapporti con l'architettura bizantina. – 3 La circolazione di maestranze italiane e straniere nell'area epirota. – 4 Le fortificazioni della fondazione monastica di Mesopotam. – 5 Per concludere.

**Keywords** Despotate of Epirus. Byzantine architecture. Adriatic culture.

### 1 Introduzione

La prima volta che Gianclaudio Macchiarella mi parlò della chiesa di San Nicola di Mesopotam sottolineò quelli che costituivano, a suo parere, gli intriganti aspetti di indagine legati a questa struttura, evidenziando sin da subito le principali anomalie, prima fra tutte quella delle quattro cupole che ricadevano su un solo pilastro posto al centro del *naòs*. Una soluzione anomala, che non trovava riscontri nell'architettura medievale albanese ed epirota e non consentiva neppure facili relazioni con gran parte dell'architettura religiosa bizantina.

Era il 2006 e fu questo il 'primo incontro' con San Nicola di Mesopotam, prima ancora di visitare il sito. Era la vigilia di quella che poi sarebbe stata una missione finanziata dall'UNESCO-BRESCE e condotta da un gruppo di ricercatori delle Università Ca' Foscari di Venezia (Centro Interdipartimentale di Studi Balcanici), del Politecnico di Milano (DPA, DIS, BEST),

---

**Eurasiatica 4**

DOI 10.14277/6969-085-3/EUR-4-5

ISBN [ebook] 978-88-6969-085-3 | ISBN [print] 978-88-6969-086-0 | © 2016

89

della Koç University di Istanbul, dell'Università degli Studi di Bari di cui io stesso facevo parte insieme a Pina Belli D'Elia. Alla prima missione partecipò anche Michele D'Elia, già Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, che completava un'équipe di livello internazionale messa in campo da Gianclaudio Macchiarella. Un gruppo di persone che condividevano metodi e riflessioni relative agli interventi di restauro e tutela dei Beni Culturali e che soprattutto rappresentavano professionalità differenti, pronte, tuttavia, a dialogare tra loro con l'obiettivo non soltanto di intervenire sul monumento, ma anche di formare e comunicare. In questo senso vanno interpretati gli *Open Forum* organizzati a Mesopotam e Rusanj nel 2007, al quale parteciparono anche studenti albanesi, e la mostra *Albania e Adriatico meridionale* organizzata nell'aprile del 2008 a Bari, nel Castello normanno-Svevo, che costituiva il primo momento di esposizione dei dati raccolti durante le missioni albanesi.

In quella prima occasione, tra i tanti momenti di riflessione scientifica, fu decisamente sottolineato come l'intervento di restauro e consolidamento del sito di Mesopotam non poteva prescindere da un'approfondita ricerca di tutti gli aspetti che contribuivano allo stato di criticità delle strutture della chiesa di San Nicola. Rilievi, misurazioni delle fessurazioni, indagini sulle murature, stratigrafie, camminavano di pari passo con le ricerche storiche e storico-artistiche, che prendevano in considerazione non soltanto quel sito, ma anche un più ampio contesto storico e territoriale. Recentemente Pina Belli D'Elia (2015, pp. 15-19) ha riportato una lettera di Michele D'Elia indirizzata proprio a Gianclaudio Macchiarella dove si sottolineava la necessità di approfondire le indagini geomorfologiche sull'area del complesso da parte di un'équipe di geotecnici, sull'esempio di quanto avvenuto nell'ambito del restauro e consolidamento della Torre di Pisa, per il quale Michele d'Elia era stato un membro della Commissione di esperti (D'Elia et al. 2005, pp. 217-254). Tutto ciò avrebbe costituito una base sulla quale realizzare un preliminare intervento di conoscenza, prima ancora che di restauro, come più volte annunciato ed evidenziato da gran parte degli specialisti coinvolti nell'impresa e soprattutto da Gianclaudio Macchiarella, che continuava a prodigarsi nel difficile compito di recuperare fondi, contatti, ulteriori professionalità, finalizzate ad aprire nuove prospettive di riflessione e di conoscenza. Il progetto, tuttavia, incontrò innumerevoli resistenze e soprattutto fece nascere veri e propri conflitti di competenze, come hanno sottolineato Maurizio Boriani e Mariacristina Giambruno (2015, pp. 9-14), che portarono lo stesso Macchiarella a concludere un suo saggio su San Nicola di Mesopotam con una nota di grande amarezza:

Purtroppo un'improvvida decisione del Ministero della Cultura d'Albania, ha tagliato corto sui tempi di studio e di accertamento statico dell'edificio, affidandone il restauro all'arch. Reshat Gega che, dal marzo



Figura 1. La ruspa in azione a pochi metri dalla chiesa di San Nicola, dalla relazione di G. Macchiarella del 2009 (si ringrazia l'arch. F. Villa per il prezioso documento fotografico)

del 2009, sta portando avanti un suo progetto di restauro che non tiene in nessun conto i risultati delle indagini sin qui svolte e rischia di compromettere la piena fruibilità del monumento in tutti i suoi complessi aspetti storici e costruttivi nella illusoria prospettiva di un impossibile ripristino dell'aspetto originario dell'edificio, senza contare i rischi di alterazione della statica del medesimo che questo progetto potrebbe comportare. Colgo l'occasione per ribadire, come già fatto con le autorità albanesi, la completa estraneità del nostro gruppo di ricerca, dal restauro ora in atto a Mesopotam. (Macchiarella 2011, p. 135) (fig. 1)

La nota citata era contenuta in un intervento che si intitolava *Un caso a sé: San Nicola di Mesopotam (Albania)* ed era inserito negli studi offerti a Pina Belli D'Elia, pubblicati nel 2011. Ancora una volta, a distanza di sei anni, Macchiarella continuava a pensare che l'architettura della chiesa di San Nicola costituisse un caso emblematico, che avrebbe necessitato di studi approfonditi, che ponesse riflessioni importanti da compiere e portare avanti. Un'idea questa che è rimasta a molti che di quelle missioni furono i protagonisti e, a tale riguardo, valgono le più recenti considerazioni avanzate da Paola Condoleo e Luigia Binda:

la chiesa di San Nicola a Mesopotam e l'area archeologica circostante sono state oggetto di una ampia campagna di indagini che ha visto coinvolti diversi specialisti. Non tutti gli studi sono riusciti a dare dei risultati definitivi e necessitano di un proseguimento e un approfondimento. In particolar modo risultano carenti le indagini eseguite sui materiali e sulle strutture della chiesa. Utilizzando il rilievo stratigrafico realizzato da Maurizio Triggiani si potrebbero prelevare campioni di mattoni,

pietre, malte e intonaci per caratterizzarli dal punto di vista chimico, fisico e meccanico, allo scopo di scegliere materiali compatibili per la conservazione. (Condoleo, Binda 2015, p. 132) (fig. 2)

Personalmente non conosco le attuali sorti del sito e della chiesa di San Nicola, tutto quello che effettivamente mi rimane di quell'esperienza consiste in un enorme baule di belle sensazioni, un patrimonio di conoscenze professionali che mi hanno portato a scrivere di San Nicola di Mesopotam in questa ed in altre prestigiose sedi (Brumana et al. 2012, pp. 1-50; Triggiani 2015a, pp. 117-127), un buon numero di riflessioni inevase e di note conservate nelle cartelle e nei file ormai datati al 2012, ma che continuano a reclamare attenzione; oltre, naturalmente al ricordo di un amico sincero e di un docente di grandissimo spessore.

Ritengo dunque doveroso ripercorrere e cercare di avanzare almeno tre profili di indagine, non del tutto inediti, ma che, a mio parere, necessitano di ulteriori riflessioni:

- sui caratteri architettonici e costruttivi della chiesa di San Nicola di Mesopotam e i loro rapporti con l'architettura bizantina;
- sulla circolazione di maestranze italiane e straniere nell'area epirota e le loro influenze sui caratteri stilistici individuati a San Nicola di Mesopotam;
- sulle fortificazioni del monastero.

## 2 San Nicola di Mesopotam e i rapporti con l'architettura bizantina

Nella sua conformazione attuale la pianta della chiesa è costituita da un vaso rettangolare di 22 × 36 m. All'interno si distinguono tre ambienti principali: il *naòs* centrale – coperto da quattro cupole che poggiano su pilastri addossati ai muri perimetrali e, al centro, su un massiccio pilastro frutto di un disperato quanto riuscito tentativo settecentesco di evitare il crollo dell'intera struttura – e due aree separate da quella centrale da due diaframmi colonnati – costituite da 4 arcate su colonne, di cui quella centrale occidentale rialzata (*tribelon*) – corrispondenti al narcece interno e al bema [...] Le quattro cupole salienti sono impostate su alto tamburo di pianta ottagonale irregolare, aperto da otto finestre ciascuna, per lo più attualmente occluse. [...] Le volumetrie dell'edificio risultano quindi progettate e realizzate sulla base di simmetrie attentamente studiate, a coppia e a trittico, cioè su base 2 e su base 3. [...] La zona absidale [...] risulta costituita all'interno da un pastoforio colonnato concluso da un'unica abside centrale, coperto da volte a vela di altezza superiore a quelle del narcece interno, sicché l'edificio risulta in lieve pendenza, così come, peraltro, le quattro coperture cupolate salienti.

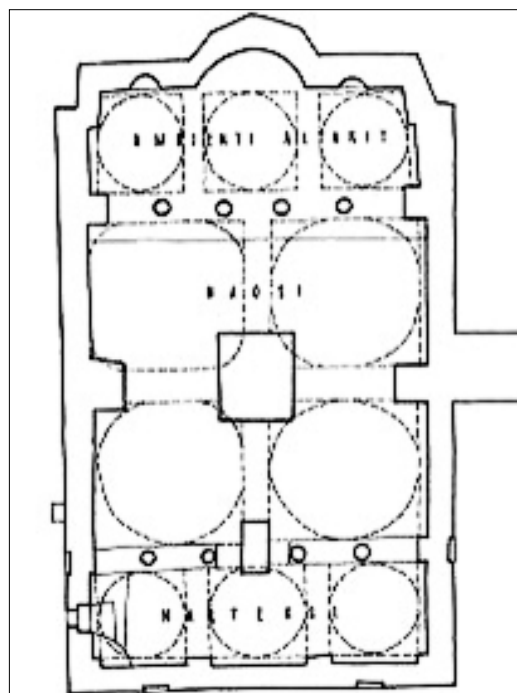
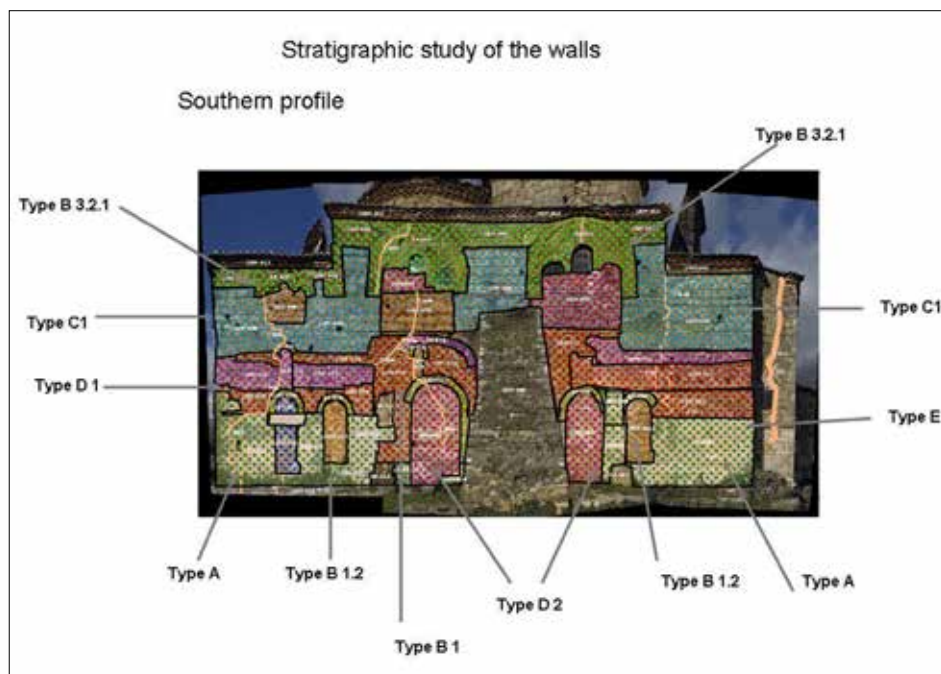


Figura 2. Chiesa di San Nicola. Stratigrafie degli elevati e individuazione dei tipi murari. Mesopotam, Albania (fonte: Brumana et al. 2012)

Figura 3. Chiesa di San Nicola. Pianta. Mesopotam, Albania (fonte: Meksi 1972)

All'esterno, è ben visibile il triplice coronamento a timpano della cornice delle due absidi originarie. I sondaggi effettuati più di 40 anni fa (da A. Meksi) in quest'area hanno infatti dimostrato la conformazione originaria a due absidi dell'edificio, coerentemente peraltro con la pianta a navata unica coperta da quattro cupole, preceduta e seguita da colonnati a 4 colonne: schema non raro, ma unico nella storia dell'architettura bizantina. (Macchiarella 2011, pp. 126-127) (fig. 3)

La particolarità dell'impianto e delle strutture riguarda prevalentemente la soluzione delle quattro cupole che scaricano sul pilastro centrale del *naòs* oltre alla planimetria caratterizzata, fin dall'origine, dai due cori.

Tali osservazioni Macchiarella le riprendeva direttamente dagli studi condotti da Meksi negli anni Settanta e riportate nel suo saggio apparso sulla rivista *Monumentet* del 1972 in cui aveva supportato tali notazioni, di carattere costruttivo e strutturale, con dei saggi di scavo avvenuti in prossimità del pilastro centrale del *naòs* e dell'area absidale. La soluzione adottata a San Nicola di Mesopotam appariva sin da subito quella più adatta a risolvere il problema della copertura del vasto corpo centrale della chiesa che misurava circa  $9,30 \times 9,30$  m (Meksi 1972, pp. 75-94) e che per questo non poteva sopportare una copertura con un'unica cupola, tanto più che le pareti d'ambito e la stessa realizzazione dell'edificio, che presentava caratteri murari non omogenei (Brumana et al. 2012, pp. 6-8), non offriva la necessaria solidità strutturale per sostenere una cupola di quelle dimensioni. Si ricorse dunque ad una soluzione originale, ma altrettanto complessa: quella di realizzare quattro cupole minori cercando di scaricare i pesi dei volumi attraverso un complesso calcolo di natura fisica e strutturale.

Le indagini condotte in questo senso dagli specialisti del Politecnico di Milano hanno ben dimostrato tali anomalie (Brumana et al. 2012, p. 17) (fig. 4).

Le stesse criticità sono state analizzate in modo molto approfondito soprattutto per evidenziare gli aspetti del degrado strutturale della chiesa. Da quanto indagato è emersa la disparità di tutte e quattro le cupole che raccontano di una tecnica di realizzazione evidentemente basata su conoscenze empiriche derivate dai modelli costruttivi di coperture e cupole maturate in ambito bizantino, come già aveva messo in evidenza Mango (1974).

Questa soluzione, che a San Nicola di Mesopotam trova una utilizzazione eccentrica, non può non essere un caso di studio, considerando anche le implicazioni sulla staticità di tali elementi. Per questo motivo la maggior parte delle indagini condotte sulle cupole del *naòs* parlano di anomalie, ma anche di sistemi di costruzione, di forme asimmetriche e differenti non soltanto perché le due cupole occidentali risultano meno elevate di quelle ubicate nell'area orientale, ma anche per le differenti soluzioni costruttive adottate per ogni singolo elemento. Tali caratteri hanno generato processi di degrado strutturale differente e quindi interventi, spesso d'emergenza, che hanno finito per condizionare la lettura stessa delle cupole (Brumana et al., pp. 17-19).



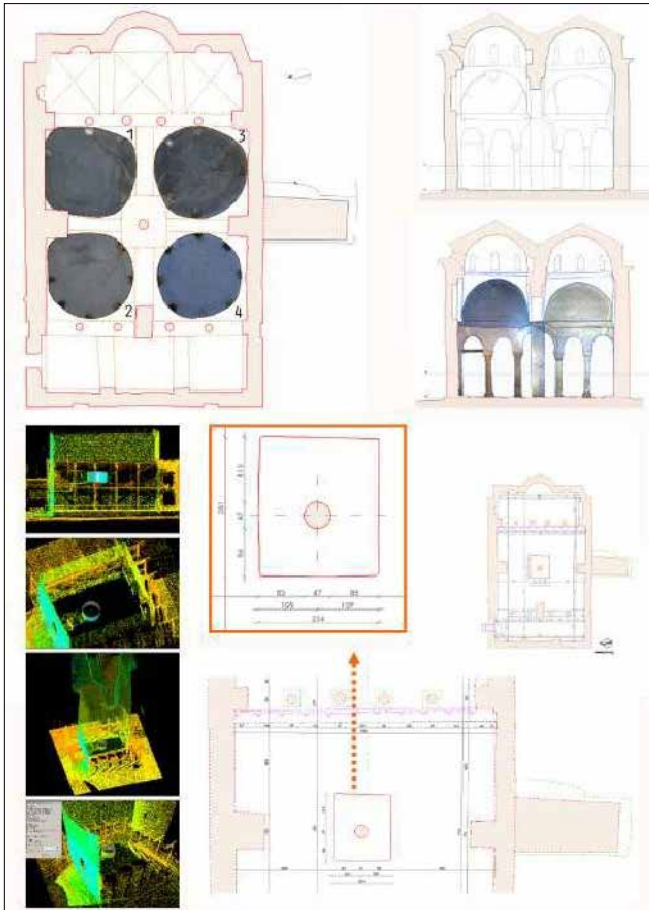


Figura 4.  
Chiesa di San Nicola.  
Disegni e restituzioni  
grafiche delle coperture.  
Mesopotam, Albania  
(fonte: Brumana et  
al. 2012)

Il sistema progettato a Mesopotam risulta pertanto instabile, soprattutto se messo in relazione alla sismicità dell'intero territorio. E proprio un terremoto avrà suggerito la realizzazione, nel 1793, del pilastro centrale, per rinforzare l'unica colonna sulla quale confluivano le spinte delle quattro cupole.

È chiaro come in questo senso un ruolo importante lo abbiano avuto anche i materiali utilizzati che, come è stato analizzato in studi recenti (Brumana et al., pp. 12-26), caratterizzano l'intera struttura dell'edificio con l'alternanza di mattoni e pietre secondo un progetto strutturale, ma anche decorativo. I muri esterni, i colonnati del nartece, i muri d'ambito interni costituiscono un supporto alla realizzazione delle cupole e naturalmente anche alla loro stabilità (p. 19).

Il contributo dell'indagine tecnica ha dunque fornito preziose informazioni non soltanto per eventuali interventi di restauro e consolidamento

dell'edificio, ma anche per un inquadramento storico e architettonico della chiesa di San Nicola a Mesopotam. Nonostante ciò l'edificio continua a rimanere un modello esemplare che non trova riscontri né sul territorio né nell'architettura bizantina riferibile al XIII secolo, datazione attribuita alla realizzazione della chiesa. O, al contrario, San Nicola di Mesopotam potrebbe essere l'unico esempio di *katholikòn* a quattro cupole sopravvissuto in quest'area, nella quale tali tecniche costruttive si sarebbero sperimentate in un periodo ben determinato.

L'area ed il periodo storico al quale si fa comunemente riferimento è quella del Despotato d'Epiro, con capitale Arta, costituitosi all'indomani della caduta di Costantinopoli nel 1204. Un momento ricchissimo di testimonianze architettoniche, così come ricorda anche Mango (1974, p. 144), che parlano un linguaggio originale che lo studioso definiva «provinciale» e «casalingo», caratterizzato da «un'ingenuità un po' rozza», ma che ambiva a raggiungere grandiosi risultati. Tale linguaggio trova il suo capolavoro nella chiesa della Parigoritissa di Arta, un edificio al quale spesso viene accostata la chiesa di San Nicola di Mesopotam.<sup>1</sup> Una relazione che non dipende unicamente dalle soluzioni strutturali, ma anche e soprattutto dalle tecniche di apparecchiatura muraria che vedono l'utilizzo del *cloisonné*, alternato alla disposizione di filari di pietre squadrate e di filari alternati con mattoni, espressione costruttiva prevalentemente locale.<sup>2</sup> Siffatte soluzioni, tuttavia, non possono soltanto essere circoscritte all'area epirota ma hanno ampie relazioni con l'intera area greca e macedone, nonché con un'ampia parte dell'architettura tardo bizantina del XIII e XIV secolo (Ousterhout 1999).

Soluzioni, riferibili a un'area compresa tra il Nord della Grecia e la regione dell'Epiro, che trovano ulteriori conferme quando si passa ad analizzare il paramento murario definito 'a gabbia' (Triggiani 2007) (fig. 5a-f). Confronti e relazioni possono essere rintracciati in area greca, dalla già citata Arta (Paregoretissa) a Dafni (Katholikon, Porta Panaghia) sino alle regioni bulgare (Nesebar). È soprattutto in area albanese che questo tipo di soluzione trova importanti confronti. Poco distante da Mesopotam, nella zona di Butrinto, è stato identificato il rudere di una chiesa medievale che

---

1 «The church of St Nicholas at Mesopotamon is also unique in its plan. It is a two aisled structure with two domes in each aisle, supported by a single column in the centre and had originally two apses. A narthex covered by three domical vaults communicates with the aisles through a colonnade. The appearance of the building is even more clumsy than that of the Paregoretissa. The lower part of the exterior is faced with neatly hewn marble blocks, decorated with real and imaginary animals, carved in low relief in romanesque style» (Vocotopoulos 1998, pp. 79-92, 83-84).

2 «This masonry technique, rooted in the local tradition is practically confined to Epirus. Cloisonné, which is more widespread, employs dressed stones in regular courses, framed horizontally and vertically by bricks; it is encountered all over the Despotate, often with double vertical bricks' style» (Vocotopoulos 1998, p. 84; Brumana et al. 2012, pp. 1-12).



Figure 5a-f. Chiesa di San Nicola. Caratteri tipologici delle murature. Mesopotam, Albania (fonte: Brumana et al. 2012). 5a. Tipo A: grossi blocchi lapidei (37 × 50 cm) apparecchiati a filari regolari; 5b. Tipo B: mattoni di differenti dimensioni disposti con un cospicuo uso di malta; 5c. Tipo C: muratura cosiddetta 'a gabbia'; 5d. Tipo D: muratura di restauro realizzata attraverso conci di differenti dimensioni legati da un cospicuo uso di malta; 5e. Tipo E: tratti di muratura sopravvissuta dell'antico portico; 5f. Tipo 0: spolia elementi di riutilizzo antichi

propone caratteri costruttivi del tutto vicini a quelli riscontrati a San Nicola, così come caratteri vicini alle tipologie murarie B e C di Mesopotam (Brumana et al. 2012, pp. 6-11) sono evidenti nella basilica medievale di Butrinto stessa. Tuttavia la chiesa della Santa Trinità di Berat è probabilmente il modello di riferimento più vicino.

Lo spazio interno di San Nicola costituisce un'alterazione significativa di questo schema generico, non solo per la presenza della quadruplica copertura a cupole salienti, ma anche e soprattutto per la presenza del sostegno centrale che doveva trovarsi, originariamente, in perfetto asse con l'arcata centrale (sopraelevata) del colonnato che separa la parte anteriore dell'edificio dal resto. (Macchiarella 2011, p. 128)

Queste note di Macchiarella propongono una lettura dell'edificio che tiene conto non soltanto delle soluzioni strutturali, ma anche dell'impatto scenografico del *katholikòn* di Mesopotam. Una riflessione che ci fa avanzare due ipotesi di lavoro: l'intervento di maestranze di altissimo livello, che fossero in grado di sperimentare tali soluzioni oppure che le avessero sperimentate anche in altri edifici che purtroppo non sono sopravvissuti sino a noi.

### **3 La circolazione di maestranze italiane e straniere nell'area epirota**

Per poter meglio indagare sulle influenze culturali che rendono San Nicola di Mesopotam un emblematico caso nell'architettura epirota e bizantina occorre innanzitutto stabilire la cronologia dell'edificio.

L'edificazione del monastero di Mesopotam sarebbe da collocarsi intorno al 1224-25 così come testimonierebbe un'iscrizione eucaristica proveniente dalla chiesa e in seguito trasferita presso l'Istituto dei Monumenti di Tirana (Giakoumis, Karaiskaj 2004, p. 88). Tale ipotesi di datazione sarebbe coerente con la proposta avanzata da Meksi che parlava di una possibile fondazione del monastero intorno al XIII-XIV secolo; ipotesi che lo stesso Macchiarella considerava convincente (Meksi 1975; Macchiarella 2011). Tuttavia entrambi gli studiosi ritenevano ancora più importante indicare con queste date, riferibili alla prima metà del XIII secolo, e più precisamente al 1224-25, una ri-fondazione del Monastero, ritenendo che un originario insediamento monastico sarebbe esistito almeno dagli anni di Costantino IX Monomaco (1042-1054) secondo Meksi, più in generale tra XI e XII secolo secondo Macchiarella. Quest'ultimo, infatti, considerava il Sigillo con San Nicola di Basilio Mesopotamites, datato intorno al 1081, come termine di riferimento, anche se sarà la caduta di Costantinopoli (1204) in mano ai Crociati e la successiva nascita di un effimero Impero d'Oriente in esilio in terra epirota, sotto la dinastia dei Comneni-

Doukas con capitale Arta (Macchiarella 2011, pp. 123-124), ad influire in modo determinante sulle vicende del nostro edificio.

Facile a questo punto considerare tutte le ipotesi come sforzi scientifici tesi a collocare San Nicola di Mesopotam in un preciso e circoscritto contesto storico e culturale che inevitabilmente fa riferimento alle vicende del Despotato d'Epiro, anche se non mancano alcuni importanti indizi che lo rimanderebbero all'XI secolo.

In un mio recente contributo sullo studio dei caratteri architettonici e decorativi presenti nella chiesa di San Nicola (Triggiani 2015) facevo riferimento alla tecnica decorativa del mastice colorato presente su alcuni reperti frammentari, ma anche sui capitelli del nartece della chiesa datati alla seconda metà dell'XI secolo (Coden 2006). La presenza di tali rimandi cronologici all'interno del *katholikòn* ben si innesta sulle riflessioni precedentemente esposte che proporrebbero di considerare l'edificio come una rifondazione di un più antico monastero dell'XI secolo (fig. 6).

In tal senso per San Nicola di Mesopotam si parla di una precedente fase di cui rimangono frammentarie testimonianze e alcune riutilizzazioni, in fine di una successiva fase epirota alla quale, invece, a mio avviso, andrebbe attribuita gran parte della struttura della chiesa ancor oggi visibile.<sup>3</sup>

Lo testimoniano alcune soluzioni murarie adottate nell'edificio ed anche i suoi caratteri architettonici che confermerebbero, come da più parti già attestato, una grande capacità di sperimentare da parte dei costruttori della chiesa, sicuramente legati ad un monastero di grande importanza. Una sperimentazione che, per quanto riguarda la struttura delle quattro cupole, non trova riscontri né sul territorio, né in ambito cronologico; e ciò fa ipotizzare come San Nicola di Mesopotam fosse un esempio unico<sup>4</sup> oppure che altre testimonianze architettoniche, magari maturate nella stessa area (Saranda/Butrinto), siano state distrutte da eventi naturali o da vicende belliche.<sup>5</sup> Oltre che per la soluzione delle coperture, il *katholikòn* di Mesopotam costituisce un riferimento importantissimo per tutta l'architettura sacra del Despotato d'Epiro. Le relazioni con la Paregoretissa di Arta, ma anche con le espressioni culturali maturate in area greca e macedone, ne fanno un caso di studio che evidenzia significative influenze esterne, come è tipico per l'arte epirota. Se infatti consideriamo come la Paregoretissa di Arta sia stata realizzata fra il 1283 ed il 1296

3 A parte le ristrutturazioni e gli interventi determinati dai crolli dovuti ai terremoti.

4 Le quali peraltro non dovevano essere così azzardate se la struttura delle quattro cupole centrali è sopravvissuta ai terremoti che hanno invece portato al crollo di altre parti della chiesa.

5 Ipotesi, quest'ultima da non scartare considerando le vicende di cui parleremo in seguito.

Figura 6. Chiesa di San Nicola. Abaco del capitello interno al narcece decorato con motivi ad incrostazione di mastice. Mesopotam, Albania (fonte: Triggiani 2015)



«come fondazione della casa regnante dell’Epiro, che era imparentata da matrimoni con gli Orsini di Cefalonia, gli Hohenstaufen di Sicilia con i Villehardouin e i St. Omer, si spiega facilmente la presenza nell’edificio di elementi tipicamente occidentali» (Mango 1974, p. 146), che possono aprire ulteriori prospettive di indagine.

L’influenza latina nei territori del nord dell’Epiro fra XI e XII secolo e la lingua greca parlata dall’arte nei territori più a sud, hanno sempre consentito una forma di dialogo in queste regioni che ha finito per rafforzarsi ulteriormente, fra il 1204 ed il 1230, con la costituzione del Despotato d’Epiro, quando i due despoti Michele I Angelo Ducas Comneno e Teodoro Angelo Ducas Comneno espansero il loro dominio sui territori compresi tra il golfo di Corinto e Durazzo, ad est fino alla Tessaglia (Korkuti 1994). Un’espansione che venne, tuttavia, ridimensionata tra il 1231 ed il 1268, sotto il despota Michele II Angelo Ducas Comneno (Korkuti 1994). Questo periodo segna un fervido e costante contatto tra l’area qui considerata e le vicende storico-culturali d’oltre adriatico. San Nicola di Mesopotam sembra attraversare e tradurre questi avvenimenti nelle sue forme architettoniche, nelle soluzioni strutturali, nel suo linguaggio in grado di riutilizzare e rinnovare. Le cupole, i caratteri delle murature, le soluzioni a *cloisonné*, ma anche il riutilizzo di capitelli e arredi liturgici impreziositi da smalti bizantini e tecniche d’oltre adriatico sono le maggiori evidenze di un linguaggio composito e internazionale. Una cifra culturale che unisce Oriente ed Occidente soprattutto nella scultura, dove tali elementi si identificano con alcune soluzioni maturate in area epirota e che risen-



Figura 7. Confronto con un particolare del mosaico di Otranto (fonte: Barralt I Altet 2011) e un frammento ligneo dell'iconostasi più antica di San Nicola a Mesopotam (foto: M. Triggiani, 2016)

tono di una lingua 'franca'.<sup>6</sup> Spesso a tal riguardo si parla di maestranze probabilmente italiane che avrebbero frequentato e prestato la loro opera in questi cantieri nel XIII secolo, meno spesso si parla di modelli di riferimento che, soprattutto nel caso dell'attività monastica attestata a San Nicola di Mesopotam, sarebbero altrettanto significativi. Come per quel serpente ligneo, parte di una distrutta iconostasi della chiesa, che trova una sua filiazione nelle sculture absidali della chiesa stessa (Belli

6 «The appearance of the building is even more clumsy than that of the Paregoritissa. The lower part of the exterior is faced with neatly hewn marble blocks, decorated with real and imaginary animals, carved in low relief in romanesque style [...]The decoration of some of the capitals of the Paregoritissa and of St Basil in Arta betrays Italian influence. The characteristics of some monuments have led to conjectures about the origin of the teams responsible for them. St Nicholas Rodias and the Kato Panagia have been ascribed to masons from southern Greece, while sculptors from Italy were probably employed at Mesopotamon, Pantanassa and the Paregoritissa» (Vocotopoulos 1998, p. 84).

D'Elia 2009, pp. 62-65) (fig. 7), ed efficaci riferimenti nelle espressioni di chiara provenienza monastica di età normanna presenti anche in Puglia.<sup>7</sup> L'occidente adriatico e pugliese costituisce un riferimento mai esplicitato nella chiesa e monastero di Mesopotam, che, però, spesso riemerge come un testo sotto traccia, individuabile nelle espressioni artistiche e culturali, purtroppo mai citato dalle fonti storiche. Eppure esiste, oltre alla vicenda legata alle influenze latine e normanne dell'XI-XII secolo, anche un ulteriore dato storico che va annotato.

Intorno al 1260 Manfredi concedette invece l'isola di Corfù e un tratto di costa prospiciente che si estendeva probabilmente da Butrinto fino a Canina al suo ammiraglio Filippo Chinardo. Dopo la sconfitta e la morte di Manfredi nella battaglia di Benevento (26 febbraio 1266), e soprattutto dopo l'assassinio di Filippo Chinardo, avvenuto nello stesso anno su ordine del despota Michele II Angelo, l'isola di Corfù si sottomise alla fine del 1266 o all'inizio dell'anno seguente a Carlo I d'Angiò. (Kiesewetter 2015, pp. 255-298)

Filippo Chinardo, cipriota, fu interprete di una felice stagione culturale maturata in età federiciana<sup>8</sup> e sottoscritta dall'imperatore stesso che, negli anni a ridosso del 1240, lo nominò castellano del castello di Bari; e poi, sotto Manfredi, intorno al 1254, quando divenne «potente e temuto magnate del regno» (Licinio 2010, pp. 158, 161). Filippo Chinardo, oltre ai suoi chiari meriti politici e la fiducia accordatagli dalla casa Hohenstaufen, è anche un esponente culturale di grande rilievo. Le sue competenze nell'ambito dell'architettura militare sveva, ma anche la sua formazione in un regno caratterizzato da una lingua 'franca' (Middeldorf-Kosegarten 1984; 1988a; 1988b, pp. 29-50) costituiscono un bagaglio di conoscenze ed influenze che, nella seconda metà del XIII secolo, anche grazie a lui, approdano a Corfù, un'isola che sappiamo vicinissima alle coste di Saranda e Butrinto, quindi non troppo distante da Mesopotam. Questa importante stagione storica e ovviamente culturale non si esaurì con la concessione dell'isola di Corfù a Filippo Chinardo. Costui rappresenta l'apice di un 'gruppo sociale franco orientale', come lo definisce F. Violante, al quale appartiene anche Giacomo da Balsignano, signore di Valona e Canina, inizialmente filo svevo ed in seguito intermediario con Carlo I d'Angiò.<sup>9</sup>

---

7 Il serpente del mosaico della Cattedrale di Otranto già individuato nel mio contributo (Triggiani 2015a, p. 126 nota 18).

8 Fu colui che progettò il Castello di Trani (Licinio 2010, pp. 158-159).

9 Importante approfondimento al riguardo si trova in Violante (2015, pp. 29-30) e relativa bibliografia.



Tutto ciò compone l'avvincente trama di una storia che si intreccia con le vicende del Despotato d'Epiro negli anni Sessanta del Duecento e che, a mio parere, ha delle importanti ricadute sui caratteri soprattutto artistici del monastero di San Nicola di Mesopotam, per il quale si è sempre indicata una possibile data di rifondazione, senza mai chiedersi quanto tali interventi possano essere durati negli anni. L'idea di partenza è quella che deriva dallo strumento giuridico, citato da Macchiarella (2011, p. 127; Miklosich, Müller 1890, pp. VII-IX) con cui si attesta lo status stavropigico del monastero alle dirette dipendenze del patriarcato di Costantinopoli tra il 1220 ed il 1230; ma la realizzazione della chiesa potrebbe anche essersi protratta più a lungo arrivando, forse, alla seconda metà del secolo. Rimane, questa, soltanto un'ipotesi, purtroppo non suffragata da alcun documento, così come tutte le vicende sopra enunciate le quali evidenziano ancor di più i possibili contatti con le correnti artistiche e culturali adriatiche e pugliesi, in particolare tra la fine dell'età sveva e la prima età angioina. Non vengono mai riportati i nomi di artisti o botteghe, eppure quel respiro 'franco' e occidentale che si rintraccia nelle soluzioni architettoniche e decorative di San Nicola di Mesopotam sembra accomunarla alle esperienze maturate in seno alla cultura sveva ed angioina, ma contaminandola con i richiami alla tradizione orientale e bizantina.

Di tali aperture non soltanto la chiesa di San Nicola è testimonianza, ma lo sono anche le strutture, purtroppo assai alterate, dell'intero impianto monastico.

#### **4 Le fortificazioni della fondazione monastica di Mesopotam**

In uno studio abbastanza recente Giuseppa Zanichelli poneva l'attenzione su altre fonti manoscritte che facevano riferimento allo *scriptorium* di Mesopotam (2003, pp. 63-87).

La più importante tra queste fonti documentarie è l'analisi del manoscritto greco 194 A di Parigi, trascritto nel 1255 da Nicandro di Mesopotam per il confratello Isaac, poi vescovo di Smirne. Tali indagini, che hanno approfondito i caratteri paleografici e tecnici del manoscritto ponendolo in relazione con un altro codice parigino, il gr. 1973, contenente opere di Aristotele e attribuito allo stesso Nicandro, nonché con il gr. 2019, attribuibile allo *scriptorium* di Mesopotam, lasciano ipotizzare l'esistenza di un importante centro monastico presente in questo sito alla metà del Duecento e in relazione strettissima con importanti biblioteche tardo-antiche albanesi, attestate nei centri di Durazzo, Apollonia, Butrinto (Zanichelli 2003, p. 69). Si delinea così una 'produzione epirota' per la quale si rileva

una forte presenza dei modelli italiani in Epiro, evidenti sia negli elementi romanici di edifici come San Nicola di Mesopotam e Santa

Maria di Apollonia, sia nei manoscritti che, nel colore degli inchiostri e nelle tipologie delle iniziali riprendono le strutture ornamentali calabro-pugliesi. (Zanichelli 2003, p. 70)

Uno *scriptorium* del quale non rimangono tracce strutturali evidenti, ma che fu attivo sino alla metà del secolo successivo.<sup>10</sup>

Di tutte le strutture del Monastero non rimangono che esigue tracce architettoniche per lo più identificabili nella cinta muraria che si estende su una superficie ellittica di 100 × 80 m ed è caratterizzata dalla presenza di sette torri di impianto quadrangolare (Giacoumis, Karaiskaj 2004, pp. 86-95). La maggior parte degli edifici sono stati distrutti e giacciono in parte sotto il piano di calpestio. In una mia relazione tecnica, redatta all'indomani del terzo *Open Forum Mesopotam-Rusan* del 2007 (Triggiani 2007), indicavo delle aree all'interno e all'esterno della cinta muraria, ma comunque a ridosso di questa, che richiedevano interventi di scavo archeologico considerando l'affioramento di strutture murarie parzialmente crollate o sepolte (fig. 8). Sarebbe occorsa anche un'adeguata campagna di rilievi e analisi delle murature per l'intera cinta, sulla quale non ci sono particolari studi ad eccezione di quello realizzato da Giacoumis e Karaiskaj che attesta come le strutture difensive del monastero siano da datare ad un periodo precedente alla realizzazione della chiesa di San Nicola e da mettere in relazione con quanto accaduto per le fortificazioni di Butrinto e Kanina. Tali relazioni giustificerebbero una datazione intorno al X secolo e lascerebbero avanzare l'ipotesi che le mura di cinta proteggessero una più antica cittadella fortificata bizantina sulla quale sarebbe stato poi realizzato il monastero.<sup>11</sup>

I manoscritti, lo *scriptorium*, le mura di cinta fanno di questo monastero un insediamento affascinante, ma ancora lontano dall'aver ricevuto uno studio approfondito e di conseguenza una lettura accurata. Tanto più se ci aggiungiamo i frammenti di affreschi ritrovati «nelle strutture monastiche emergenti nella zona est del recinto [murario]» durante le missioni del 2007 (Ricci, Carile 2009, p. 38). Pitture che, benché rinvenute in modo frammentario e pressoché illeggibili, mostrano tuttavia somiglianze con i pochissimi affreschi affiorati sotto lo strato di intonaco e scialbo della

---

10 Infatti al 1345 sarebbe attribuito il ms Matrit. 4736 trascritto dal monaco Matteo per l'archimandrita Gabriele Branas: Zanichelli (2003, p. 70) e relativa bibliografia.

11 «For these reasons we suggest that the first phase of the surrounding walls of the Mesopotam Monastery are dated to no later than the 10<sup>th</sup> c.A.D., a period in which this site might have functioned as a stronghold. Last but not least, it is important to emphasize that Mesopotam is not the sole instance of turning a small Byzantine citadel to a fortified monastery. We know of at least one more case in Cyclades Islands, where the fortified monastery of Ipsilo, situated on the island of Naxos, was built on the site of the Castle of Aparili» (Giacoumis, Karaiskaj 2004, p. 87).

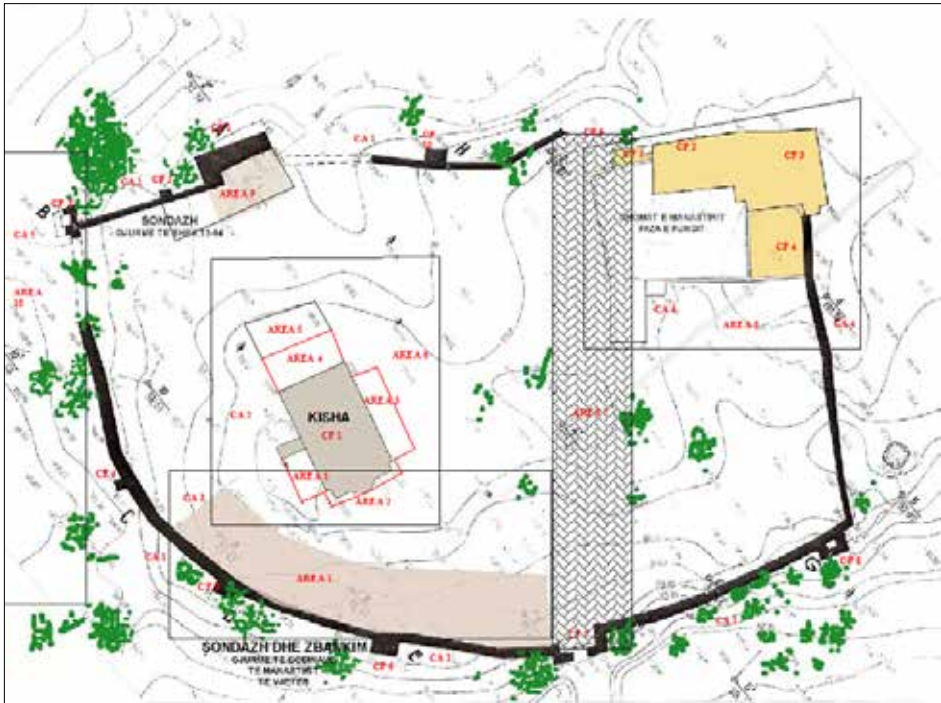


Figura 8. Reshat Gega. Pianta del complesso di San Nicola di Mesopotam, con l'indicazione delle proposte di indagine archeologica avanzate (fonte: Triggiani 2007)

chiesa di San Nicola. Questi ultimi erano stati messi in relazione da Macchiarella, per iconografia e analisi delle iscrizioni, con gli affreschi presenti nel santuario dei Santi Quaranta Martiri di Saranda, dove si riconoscono espliciti riferimenti alla figura di San Nicola, soprattutto in quelli databili al IX-X secolo e per questo interpretabili come modelli di riferimento per quanto presente a Mesopotam (Macchiarella 2011, pp. 130-132).<sup>12</sup> Modelli e linguaggi che indicano una dimensione culturale di grande rilievo per questa fondazione al centro di esperienze che travalicano l'aspetto localistico.

Siamo peraltro convinti che dietro l'erezione della chiesa di Mesopotam vi sia una committenza di alto livello, regale e arcivescovile al tempo stesso, che ha a che fare non solo con lo stato stavropigico del monastero di cui s'è detto, ma anche e specialmente per la constatazione materiale

<sup>12</sup> Per un più ampio quadro dell'iconografie e delle testimonianze ad affresco in età angioina in Albania è utile consultare Campobasso 2015 e relativa bibliografia.

della presenza di elementi della scultura architettonica dell'edificio che non si giustificano che attraverso la presenza sul cantiere di maestranze esterne alla tradizione locale oppure alla diretta importazione di alcuni elementi decorativi. (Macchiarella 2011, p. 132)

Il riferimento alle decorazioni dei capitelli alveolati, ma anche alle strutture lignee dipinte dell'originaria iconostasi della chiesa<sup>13</sup> va decisamente allargato a quanto non esiste più del monastero, vero epicentro non soltanto artistico e culturale, ma anche politico del territorio, soprattutto tra XIII e XIV secolo.

A tal proposito va ricordato un importantissimo episodio che vide Mesopotam al centro di un episodio bellico avvenuto nel 1399 (Osswald 2011, p. 226).<sup>14</sup> Da quanto riportato dai documenti si arguisce che più che di un vero e proprio scontro armato si sarebbe trattato di una imboscata, ma ciò non va a ridimensionare il clima politico che attraversava la regione del nord dell'Epìro tra la fine del Trecento e gli inizi del secolo successivo.<sup>15</sup> Nel caso della battaglia del 1399, la centralità di Mesopotam e specificamente del monastero non è del tutto evidenziata, mentre circa un secolo prima, tra il 1315 ed il 1319, San Nicola entrò in conflitto con il vescovo di Himara, a sostegno del quale intervenne il patriarca Jean XIII Glykys<sup>16</sup>. Qui, al contrario, appare evidente come questi territori fossero al centro degli interessi. Luoghi di confine, spesso contesi da etnie ed altri popoli. Per quel che riguarda le nostre riflessioni va considerata la posizione non sempre 'sicura' dell'insediamento monastico (Osswald 2010, p. 383).

Non è dato al momento stabilire quanto tali avvenimenti potessero influire sulle strutture del monastero e soprattutto sul suo impianto difensivo. In questo senso mancherebbero le specifiche indagini sul rilievo e l'analisi delle murature nonché un'adeguata campagna di stratigrafie degli elevati. Rimangono, tuttavia, le mie personali perplessità sulle ipotesi di datazione

**13** Quella attuale è un rifacimento realizzato nel XIX secolo.

**14** Si veda anche più in generale Ducellier 1987.

**15** «Les conséquences de cette bataille furent importantes pour le nord de l'Épire. En effet, elle marqua le début de l'apogée du clan Zenevesi, qui durerait jusqu'en 1418. Gjin accrut ainsi son territoire, annexant notamment Saiata, Dryinopolis et surtout Argyrokastron, où il plaça immédiatement sa capitale. Alors que la paix avec les Spata avait placé Ióannina dans une apparente sécurité, la domination de cette dernière dans le nord était désormais contestée et ce n'était pas la dernière fois qu'elle aurait à subir les conséquences de la puissance militaire des Zenevesi» (Osswald 2010, p. 227). Si veda anche Schirò 1975.

**16** «Constatons tout de même que d'autres éléments viennent conforter cette hypothèse. Tout d'abord, l'intervention du patriarche Jean XIII Glykys (1315-1319) dans un conflit entre l'évêque de Chimara et le monastère de Mesopotamon, montre bien que l'éloignement géographique n'était pas un obstacle à l'intervention du patriarcat: pour peu que le territoire concerné fût contrôlé par l'Empire, il s'autorisait à intervenir dans un diocèse en passant par dessus le métropolitain concerné» (Osswald 2010, p. 416).

al X secolo avanzate nell'articolo di Giakoumis e Karaiskaj che considerano anche la presenza di una fortezza o castello nella parte occidentale del sito, della quale rimarrebbe come testimonianza l'attuale torre campanaria.<sup>17</sup> Già nella relazione tecnica presentata in occasione del terzo *UNESCO Open Forum on Mesopotam and Rusanj* indicavo come fosse

importante estendere questo tipo di indagini (stratigrafiche) su tutta la cinta muraria che rappresenta una caratteristica essenziale dell'intero complesso ponendola in relazione con organismi monastici medievali, ma anche con le forme di fortificazioni alto e basso medievali presenti nella regione. I riferimenti in questo senso alle fortificazioni di Onchiasmos e Shurdhah (Lako 1984; Spahiu, Komata 1975) potrebbero fornire importanti indicazioni circa i fattori e i quadri cronologici che hanno portato all'assetto fortificato così come noi oggi lo vediamo. Irrinunciabile anche l'identificazione di una fase più tarda nella storia di questo insediamento legata al rilevamento delle dimore ottomane: i *konak*. (Triggiani 2007)

In pratica sarebbe importante considerare non soltanto la data o il periodo di fondazione dell'impianto monastico, ma cercare di restituirne la 'vita' e le conseguenti evoluzioni anche sul piano di ristrutturazioni, modificazioni degli edifici, interventi tesi a rinforzare e ampliare le strutture più antiche.

Valga come esempio il lavoro condotto recentemente su un sito monastico fortificato nel territorio di Bari: Balsignano (Depalo, Pellegrino, Triggiani 2015; Pellegrino et al. 2013, pp. 382-386). Anche in questo caso la critica e gli studi avevano privilegiato prevalentemente la chiesetta di San Felice che impreziosisce l'intero insediamento e attira l'attenzione di studiosi e viaggiatori sin dai tempi di Bertaux (1978). La chiesa più volte era stata messa anche in relazione con espressioni orientali, riflettendo su quel linguaggio 'mediterraneo' che ha caratterizzato gran parte del romanico soprattutto nel XIII secolo. Inoltre vi erano documenti datati al X secolo che ponevano questo insediamento in relazione con l'oriente adriatico, citando un «castellutzo de ipsi dalmatini» (CDB IV, n. 2.) del quale ovviamente si sono quasi completamente perdute le tracce. Tutte queste suggestioni, ricorrenti in gran parte della letteratura scientifica relativa a Balsignano, sono state approfondite e analizzate sulla base degli interventi di restauro più recenti.<sup>18</sup> Questo ha consentito di arricchire le notizie riportate dalle fonti documentarie con una campagna di indagini stratigrafiche

17 «The earliest elements of the stronghold, dating from a period in which the site might have been host to the Mesopotam Castle, were found at the western side of the sole intact remaining tower, which was preserved possibly because it functioned as a belfry tower», (Giacoumis, Karaiskaj 2004, p. 87).

18 Intervento di restauro e musealizzazione del casale di Balsignano: Modugno 2011-2015.



Figura. 9 Veduta aerea del casale di Balsignano, Bari (fonte: Depalo, Pellegrino, Triggiani 2015)

degli elevati, analisi delle murature, interventi di scavo archeologico, che hanno fornito importanti indicazioni per tentare di ‘restituire’ la storia di questo sito (fig. 9).

Importanti soprattutto le campagne di rilievo e stratigrafia degli elevati condotte sulla cinta muraria che cinge l’intero insediamento con un andamento ellittico, estendendosi per ca 500 m. Come nel caso di Mesopotam anche la cinta di Balsignano presenta cinque torrette rompi tratta ubicate lungo i prospetti settentrionale e occidentale,<sup>19</sup> le quali hanno un impianto quadrangolare e, benché spesso ridotte a ruderi, mostrano ancora alcuni elementi come le saettiere che, insieme ai dati ricavati dalle murature, forniscono importanti suggerimenti per la loro datazione. Il rimando cronologico, nel caso di Balsignano, coincide con una serie di notizie storiche

<sup>19</sup> Va detto che l’ubicazione dell’insediamento di Balsignano è differente da quella di Mesopotam, poiché nel caso pugliese il sito sorge a ridosso di una lama che determina una configurazione delle mura di cinta particolarmente esposta a ‘scivolamenti’ ed episodi franosi soprattutto sul prospetto meridionale che appunto presenta importanti interventi di ristrutturazione e modificazione avvenuti nel corso del tempo (Triggiani 2015b, pp. 291-316).

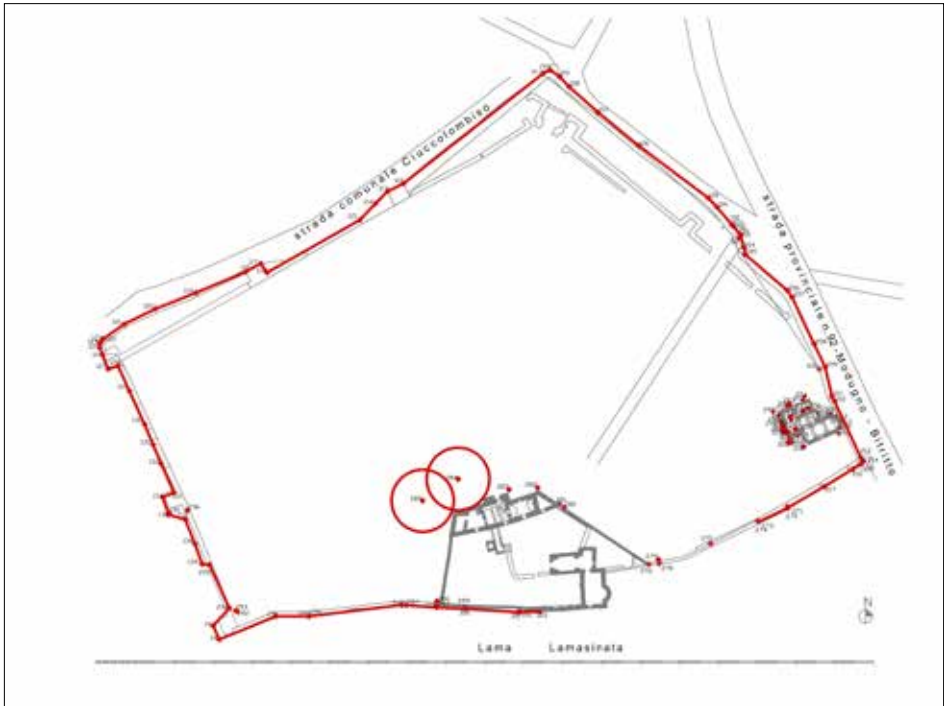


Figura 10. Planimetria del casale di Balsignano, Bari (fonte: Depalo, Pellegrino, Triggiani 2015)

relative al maturo Trecento quando il casale, ormai non più amministrato dai Benedettini di Aversa, ma dato in concessione (Violante 2015, pp. 27-34), necessitava di interventi soprattutto di fortificazione. A conferma di ciò esisteva un documento del 1352, conservato nelle Pergamene dei monasteri soppressi, con il quale il concessionario Franco de Carofilio chiedeva una riduzione delle corresponsioni da dare ai benedettini di Aversa per poter realizzare ulteriori fortificazioni al casale.<sup>20</sup> Storicamente questo fu, per l'intero casale di Balsignano, un periodo molto critico. L'insediamento, infatti, non era stato risparmiato dagli aspri conflitti che interessarono tutta la Puglia e gran parte del Regno meridionale in seguito alle lotte dinastiche tra il ramo filo francese e ungherese degli Angiò e che sono puntualmente riportate da Domenico da Gravina (1903-1909) (Triggiani 2015, pp. 291-316) (fig. 10).

<sup>20</sup> Archivio di Stato di Napoli, *Pergamene dei Monasteri Soppressi*, vol. 73, R. Neap. Arch. Monumenta, VI, 1. Molti di questi documenti non sono più consultabili perché scomparsi o addirittura distrutti durante il secondo conflitto mondiale, tuttavia molte informazioni contenute in tali fonti storiche sono state riprese nell'articolo di Ceci (1932, pp. 47-66).

La situazione di Balsignano mi pare speculare con quanto osservato a Mesopotam.

Una difficile situazione politica che approderà all'episodio della battaglia del 1399: un territorio fortemente interessato a contese e spinte autonomistiche, un insediamento certamente di grande importanza, con una attiva e vivace vita monastica, che evidentemente aveva la necessità di essere protetto da (nuovi o ristrutturati) impianti di difesa e fortificazione.

Tali riflessioni porterebbero facilmente a ipotizzare una costruzione, o ricostruzione, dell'impianto delle mura di cinta da datarsi tra XIV e XV secolo. In questo caso occorre procedere con cautela dal momento che né il sottoscritto, né altri (a quanto mi risulta) hanno al momento svolto analisi sulle murature della cinta muraria e delle torri rompi-tratta, né tantomeno rilievi e indagini stratigrafiche degli elevati. Solo una simile campagna di rilievi sarebbe in grado anche di stabilire gli accessi all'area del monastero, che rimangono ancora da individuare con certezza, nonché le successive trasformazioni dovute ai terremoti del XVI e del XVIII secolo e ad ulteriori fasi storiche che hanno sconvolto l'intero insediamento.

## 5 Per concludere

Rileggendo molti dei files presenti nelle cartelle conservate da qualche anno nel mio computer su Mesopotam, confrontandoli con alcuni materiali condivisi con i miei compagni e colleghi di avventura,<sup>21</sup> nel redigere queste pagine mi sono reso conto di quanto ancora abbia da offrire alla conoscenza un sito come San Nicola di Mesopotam. Eppure risuonano ancora forti e amare le parole con le quali Gianclaudio Macchiarella concludeva una sua relazione del 3 novembre del 2009:

Per concludere su Mesopotam debbo riferire che il cartello turistico con l'indicazione del monumento è scomparso, sostituito da una serie impressionante di altri cartelli turistici che indirizzano verso località e monumenti a me finora ignoti. Ma sembra che questa sia stata una iniziativa del Ministero degli interni albanese, presa senza consultarsi con il Ministero della Cultura e che molti di questi cartelli siano sbagliati o siano girati nelle direzioni opposte a quelle reali. Nel solito modo cauti-

---

21 Desidero ringraziare su tutti Pina Belli D'Elia, Luigia Binda, Maurizio Boriani, Federica Broilo, Raffaella Brumana, Mariacristina Giambruno, Mattia Guidetti, Sara Mondini, Antonella Versaci, Francesca Villa, per avermi aiutato in queste ed altre occasioni a riflettere, studiare, condividere materiali e informazioni sempre preziose. In particolare ringrazio l'arch. Francesca Villa per avermi fornito queste ultime notazioni del prof. Gianclaudio Macchiarella riportate in una sua relazione del 2009.



co, ma è sensibile lo sforzo di 'attrezzare' turisticamente la zona (e non solo questa, beninteso!).

Tuttavia, il paesaggio intorno a Mesopotam sta per subire trasformazioni sensibili a causa, soprattutto della costruzione di due nuove importanti arterie stradali. Una è la nuova strada che una ditta greca sta costruendo proprio ai piedi della collina da Saranda al confine greco-albanese di Konispoli, la quale si congiungerà, all'altezza di Phoinike, con la seconda, e più importante, arteria che congiungerà Tepelene con Saranda, evitando l'attuale autostrada che da Gjirokaster porta al confine greco e a Ioannina.

Come sempre l'attenzione di Gianclaudio Macchiarella abbracciava non soltanto un insediamento, un monumento, ma si allargava al paesaggio e al contesto nel quale tale struttura si inseriva per storia e caratteri. Spero che queste amare digressioni finali mie e di Gianclaudio Macchiarella possano essere un giorno 'smentite' da interventi di studio e di tutela, condotti con rigore scientifico e professionalità in modo da riuscire ancora una volta a 'leggere' quanto San Nicola di Mesopotam cela della sua storia e della sua cultura.

## Bibliografia

- Barralt I Altet, Xavier (2011). «Otranto (mosaico della navata sinistra) e Conques (timpano) osservazioni su un poco noto parallelo iconografico del Giudizio Universale». In: Derosa, Luisa; Gelao, Clara (a cura di), *Tempi e Forme dell'arte: Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*. Foggia: Grenzi, pp. 95-103.
- Belli D'Elia, Pina (2009). «San Nicola a Mesopotam. Presenze figurate sulle superfici murarie esterne». In: Boriani, Maurizio; Macchiarella, Gianclaudio (a cura di), *Albania e Adriatico meridionale: Studi per la conservazione del patrimonio culturale (2006-2008)*. Firenze: Alinea, pp. 62-65.
- Belli D'Elia, Pina (2015). «Per Gianclaudio Macchiarella. Un ricordo e qualche riflessione da un'amica nostalgica». In: Boriani, Maurizio; Giambruno, Mariacristina (a cura di), *Studi per la conservazione del patrimonio culturale albanese*. Firenze: Altralea, pp. 15-19.
- Bertaux, Émile (1978). *L'art dans l'Italie méridionale*. A cura di A. Prandi. 5 voll. Roma: École française de Rome. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*. Paris, 1903.
- Boriani, Maurizio; Giambruno, Mariacristina (2015). «2006-2015: dall'«Unesco Open Forum Mesopotam-Rusanj» al progetto «Albania domani». Gianclaudio Macchiarella come mentore nella conoscenza del patrimonio culturale albanese». In: Boriani, Maurizio; Giambruno, Maria-

- cristina (a cura di), *Studi per la conservazione del patrimonio culturale albanese*, Firenze: Altralinea, pp. 9-14.
- Boriani, Maurizio; Macchiarella Gianclaudio (a cura di) (2009). *Albania e Adriatico Meridionale: Studi per la conservazione del patrimonio culturale (2006-2008)*, Firenze.
- Brumana, Raffaella; Oreni, Daniela; Cuca, Branka; Binda, Luigia; Condoleo, Paola; Triggiani, Maurizio (2012). «Integrate Surveying Techniques Applied to a Byzantine Church in Mesopotam, Albania». *International Journal of Architectural Heritage*, pp. 1-50.
- Campobasso, Gianvito (2015). «L'Albanie des Anjou. Alcuni aspetti di cultura occidentale nel levante adriatico fra XIII e XIV secolo». *Iconographica*, 14, pp. 72-99.
- CDB, Codice Diplomatico Barese, IV, *Le pergamene di San Nicola di Bari. Periodo greco (939-1071)*. A cura di F. Nitti di Vito. Trani, 1900.
- Ceci, Giuseppe (1932). «Balsignano». *Japigia*, 3, pp. 47-66.
- Coden, Fabio (2006). *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII secolo)*. Padova: Il Poligrafo.
- Condoleo, Paola; Binda, Luigia (2015). «Indagine sulle strutture e studio dello stato di fatto». In: Boriani, Maurizio; Giambruno, Mariacristina (a cura di), *Studi per la conservazione del patrimonio culturale albanese*. Firenze: Altralinea, pp. 129-133.
- Depalo, Maria Rosa; Pellegrino, Emilia; Triggiani, Maurizio (a cura di) (2015). *Balsignano: un insediamento rurale fortificato*. Bari: Adda.
- D'Elia, Michele; Veniale, Fernando; Capponi, Gisella; Lodola, Stefania (2005). «Studi e interventi del comitato internazionale: aspetti di restauro». In: Settis, Salvatore; D'Elia, Michele; Jamiolkowski, Michele; Macchi, Giorgio; Veniale, Fernando; Viggiani, Carlo (a cura di), *Bollettino d'Arte, volume speciale, La Torre Restituita: Gli studi e gli interventi che hanno consentito la stabilizzazione della Torre di Pisa*, 1. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato; Libreria dello Stato pp. 217-254.
- Dominici de Gravina (1903-1909). *Dominici de Gravina notarii Chronicon de rebus in Apulia gestis*. Ed. A. Sorbelli. Città di Castello. Rerum Italicarum Scriptores, 12, 3.
- Ducellier, Alain (1987). *L'Albanie entre Byzance e Venice 10-15 siècle*. Londra: Variorum Reprints.
- Giacoumis, Kostantinos; Karaiskaj, Gjerak (2004). «New Architectural and Epigraphic Data on the Site and Catholicon of the Monastery of St. Nicholaos at Mesopotam». *Monumentet*, 1, pp. 86-95.
- Kiesewetter, Andreas (2015). «L'acquisto e l'occupazione del litorale meridionale dell'Albania da parte di re Carlo I d'Angiò (1279-1283)». *Palaver*, n.s., 4 (1), pp. 255-298.
- Korkuti, Muzafer (1994). «Epiro» [online]. In: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Disponibile all'indirizzo <http://www.treccani.it/enciclopedia/epiro> (2016-05-09).

- Lako, Kosta (1984). «Keshtjella e Onhezmit». *Iliria*, 2, pp. 153-194.
- Licinio, Raffaele (2010). *Castelli medievali: Puglia e Basilicata dai Normanni a Federico II e Carlo d'Angiò*. Bari: Caratteri mobili.
- Macchiarella, Gianclaudio (2011). «Un caso a sé: San Nicola di Mesopotam (Albania)». In: Derosa, Luisa; Gelao, Clara (a cura di), *Tempi e forme dell'arte: Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*. Foggia: Grenzi, pp. 123-135.
- Mango, Cyril (1974). *Architettura bizantina*. Milano: Electa.
- Meksi, Aleksander (1972). «Arkitektura e kishës së Mesopotamit». *Monumentet*, 3, pp. 75-94.
- Meksi, Aleksander (1975). «Të Dhëna të reja për kishën e Mesopotamit». *Monumentet*, 10, pp. 151-159.
- Middeldorf-Kosegarten, Antje (1984). *Sienische Bildhauer am Duomo Vecchio: Studien zur Skulptur in Siena 1250-1330*. München.
- Middeldorf-Kosegarten, Antje (1988a). *Scultori senesi nel Duomo Vecchio: Studi per la scultura a Siena 1250-1330*. Siena: Ente provinciale per il turismo.
- Middeldorf-Kosegarten, Antje (1988b). «Nicola Pisano, das 'Wolfenbütteler Musterbuch' und Byzanz». *MünchJbK*, s. 3, 39, pp. 29-50.
- Miklosich, Franz; Müller, Joseph (1890). *Acta Diplomata Graeca Medii Aevii Sacra et Profana*, v. 5, pp. VII-IX.
- Osswald, Brendan (2011). *L'Épire du treizième au quinzième siècle: autonomie et hétérogénéité d'une région balkanique* [Thèse du Doctorat]. Toulouse: Université de Toulouse II.
- Ousterhout, Robert (1999). *Master Builders of Byzantium*. Princeton: Princeton University Press.
- Pellegrino, Emilia; Triggiani, Maurizio; Depalo, Maria Rosaria; Cioce, Maria (2013). «Un villaggio medievale scomparso in Terra di Bari: l'insediamento fortificato di Balsignano». In: Redi, Fabio; Forgione, Alfonso (a cura di), *VI Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*. Borgo San Lorenzo: All'insegna del giglio, pp. 382-386.
- R. Neap. Arch. Monumenta*, VI, 1; *Arch. Di Stato di Napoli, Pergamene dei Monasteri Soppressi*, vol. 73.
- Ricci, Alessandra; Carile, Maria Cristina (2009). «Il complesso monastico di San Nicola a Mesopotam. Decorare la spiritualità: i frammenti scultorei». In: Boriani, Maurizio; Macchiarella, Gianclaudio, (a cura di), *Albania e Adriatico meridionale: Studi per la Conservazione del patrimonio culturale (2006-2008)*. Firenze: Alinea, pp. 38-41.
- Spahiu, Hena; Komata, Damian (1975). «Shurdhad (Sarda): La cite albanaise médiévale fortifiée». *Iliria*, 3, pp. 265-297.
- Schirò, Giuseppe (ed.) (1975). *Cronaca dei Tocco di Cefalonia di anonimo: Prolegomeni, testo critico e traduzione*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.

- Triggiani, Maurizio (2007). «Relazione Tecnica: analisi tipologie murarie». In: Macchiarella, G. (ed.), *III UNESCO Open Forum on Mesopotam and Rusan - Official Preliminary Report*.
- Triggiani, Maurizio (2015a). «Mesopotam 2007: Frammenti di conoscenza: Lo studio e la conservazione dei reperti scultorei erratici». In: Boriani, Maurizio; Giambruno, Mariacristina (a cura di), *Studi per la conservazione del patrimonio culturale albanese*. Firenze: Altralinea, pp. 117-127.
- Triggiani, Maurizio (2015b). «Analisi stratigrafica degli elevati: applicazione e metodo». In: Depalo, Maria Rosaria; Pellegrino, Emilia; Triggiani, Maurizio, *Balsignano, Un insediamento rurale fortificato*. Bari: Adda, pp. 291-316.
- Violante, Francesco (2015). «Balsignano: note e riflessioni intorno a un casale fortificato». In: Depalo, Maria Rosaria; Pellegrino, Emilia; Triggiani, Maurizio, *Balsignano: Un insediamento rurale fortificato*. Bari: Adda, pp. 27-34.
- Vocotopoulos, Panayotis L. (1998). «Church Architecture in the Despotate of Epirus: the Problem of Influences». *Zograf*, 27, pp. 79-92.
- Zanichelli, Giuseppa Z. (2003). «Lo stato degli studi e il dibattito critico sugli 'scriptoria' in Albania». In: Buora Murizio; Santoro Sara, *Progetto Durres: L'indagine sui beni culturali albanesi dell'antichità e del medioevo*. Trieste: Editreg, pp. 63-87.

# **Lingue, linguistica e letterature**



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Lettere turche tra i Balcani e il Bosforo Il pendolo di Yahya Kemal e Orhan Pamuk

Giampiero Bellingeri

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** The author summons here two eminent figures of the modern and contemporary scenario of the Turkish literature: Yahya Kemal (Skopje, 1884/85-Istanbul, 1958) and Orhan Pamuk (Istanbul, 1952). A poet and a Nobel Prize who never met are here encouraged to converse through their verses and their inventions, at once elaborate and incisive. Moving through a recalled landscape, between the Bosforo and the Balcans, and, following the natural extension of those coasts, until Venice, the author intends to propose an encounter-clash of poetics built on various connections, across a scenario, both natural and emotional, very dear and familiar to the friend Gianclaudio Macchiarella.

**Keywords** Yahya Kemal. Orhan Pamuk. Balkans.

Ci muoviamo nelle rappresentazioni di un territorio già caro e familiare a Gianclaudio. Segnalando che ancor più del luogo, dei luoghi delimitati (a rigore, la Riva degli Schiavoni, a Venezia, è una continuazione delle coste di Ponto, Tana, Bosforo, e Balcani), ad accogliere le due personalità qui convocate interverrebbe la loro astrazione palpitante dal tempo.

Un tempo storico riassunto e rielaborato, nel quale il suolo balcanico, soprattutto in Yahya Kemal, è battuto dai ricordi pulsanti, percosso da nostalgie, segnato dalla nascita (Skopje, 1884/85-Istanbul, 1958), e poi dalle imprese degli avi glorificati. Poi, giacché quella glorificazione è amara riconquista successiva, immersa nella tristezza della rivalse: compagna alla lettura e interpretazione personale della storia attraverso i filtri qui di seguito accennati.

Con lieve trasposizione, anche per Orhan Pamuk (Istanbul, 1952), e per il suo gemello, o veneziano, o piuttosto quel suo 'altro Orhan', il transito da una stanza - dove si è rinchiuso per restare a cercarsi, confrontarsi, concentrarsi con l'altro se stesso - verso la 'Rumelia' (ovvero la componente europea dell'Impero ottomano), potrebbe legittimarsi per un attimo nella storia, che da imperiale si farebbe nazionale; e sarà invece propulsivo pretesto d'arte. In altre parole, il dominio turco, cioè ottomano, esercitato su quel suolo balcanico nei secoli - anni e anni bagnati anche dal Mar Nero e articolati dalla Crimea, la 'Tana' e Azov/Azak/Ayak - giustificerebbe lo sviluppo dei versi del Poeta e delle invenzioni, tanto puntuali quanto

---

**Eurasiatica 4**

DOI 10.14277/6969-085-3/EUR-4-6

ISBN [ebook] 978-88-6969-085-3 | ISBN [print] 978-88-6969-086-0 | © 2016

117

artificiose, eventualmente ambientate dal futuro Premio Nobel in questi paraggi trascorsi dagli antenati; sarà un confronto sui vari raccordi.

Vittima attiva di un grave abbaglio, insinueresti che un'antica giurisdizione politica giustificerebbe - oltre a reclamati esercizi di dominio, di potere militare e culturale - successive amministrazioni artistiche: saremmo davanti al rovesciamento, alla ricaduta temporale dell'ombra dei monumenti, che insorgono e tornano a parlarci nella lingua dei vecchi dominatori. Le punte aguzze dei minareti trapunterebbero le opere, incrinerebbero le voci dei due autori, si attualizzerebbero nelle creazioni nazionali, esclusive portatrici di dignità, di identità (quando, ad irritare gli occhi 'romani', provvederebbe la cipolla dei campanili cristiani, ortodossi; e non la polvere, i granelli che arrossavano gli occhi di Iosif Brodskij, in visita 'di verifica bizantino-turcico-sovietica' a Bisanzio). Tuttavia, se ci riesce di interpretare bene il pensiero di Pamuk, sarebbe possibile credere che siano le Città Invisibili (e non la 'Città Svanita' di Yahya Kemal, *infra*), invisibili e nondimeno presenti, a organizzare gli spazi dell'urbanizzazione letteraria, nel segno di un Marco Polo non necessariamente veneziano che si rapporta al Gran Khan, signore dei climi narrativi.

L'utopia - ma non quella solleticata da fantasie bieche di una riconquista turca della Penisola balcanica, peraltro e a posteriori suscettibile di riaggiustamenti geopolitici - viene insomma di per sé a trovare posto in quel non dove letterario e in quel dove contingente, congiunturale nell'economia di un racconto, capace di universalità, e magari incentrato su un punto della terra provvisoriamente periferico rispetto alla centralità messa a fuoco nelle vicende narrate: un decentramento inscritto nei cerchi che contornano e proteggono un nucleo.

Invero, sarebbe proprio quella centralità - affettiva, scaturita e disciolta da nostalgie vigilate, avvertite di una irreversibilità, in cui tanta parte svolgono le suggestioni, le scelte 'stilistiche' - a essere irradiate da un centro incontenibile, proiettato all'infinito: «ammirando le vedute e le scene di Antoine-Ignace Melling, come mi capitava da bambino quando passeggiavo sul Bosforo [...], mi si rinnova dentro, quasi fosse una favola dell'infanzia, la convinzione che Istanbul sia infinita e senza centro» (Pamuk 2006b, p. 68). I pendoli possono oscillare tra le rive (Balcani/Rumelia e Anatolia e Ponto, etc.), ma si dilata un centro su cui e di cui gli autori fanno e sono effettivamente perno: Istanbul.

Urge ancora almeno una distinzione, preliminare: Istanbul per caso, da un lato, e fatalmente dall'altro. Già capitale balcanica di un Impero, con la sua carica simbolica sedimentata, Istanbul torna a incaricarsi, post-repubblicana e gravida di memorie maestose e tristi, della formazione e della crescita di Yahya Kemal e di Orhan Pamuk: il primo la sceglie da grande, il secondo vi nasce, e vi rinasce.

La scelta del primo viene a mimetizzarsi in un ritorno, in una vocazione atavica, in una predestinazione (ma in realtà è la conseguenza tragica



delle guerre, dello smantellamento occidentale dell'Impero, con i Turchi sradicati e profughi):

*La città svanita* (1952)

Beyazid, detto Folgore: è suo lascito  
Skopje, terra alla stirpe vittoriosa.

Città, con le sue cupole turchesi,  
Nostra solo, per anima e fattezze.

Una Bursa portata oltre quei monti,  
Dono di sangue puro ai fiori suoi.

All'Empireo sospese, al pianto incendiano  
Insegne di tre guerre, alba di festa.

Anni rosei di vita, e già mia madre  
Seppellimmo un autunno in quelle terre.

Le tombe di Isa Bey, trine su vita  
D'aldilà, che intesseva la Conquista.

Se questa Patria un tempo era la nostra,  
Perché non più, perché Skopje è svanita,

Uno spettro lasciando a me nel cuore?!  
Profonda è l'incisione del distacco!

Se s'allunga negli anni lontananza,  
Se noi non siamo in te, sarai tu in noi!  
(Kemal 2005, pp. 76-77).

*1918* (1956)

Chi è morto giace, a noi coi superstiti il cordoglio,  
A noi, che nella Patria siamo oggetto di disprezzo.  
Forse morte è salvazione dal disastro, ma dietro  
Le palpebre dei morti la vecchia Patria resta,  
Ristà fino al Giudizio la terra nostra impressa.

La sorte, uno staffile su vita di rovine,  
Per il giovane e il vecchio, uomo o donna che rimane. Amara  
umiliazione vedersi in casa il nemico.  
Stiamo assistendo in Patria a un sogno spaventoso.  
Ma non sarà per sempre, spunterà presto l'aurora.

Dilaveranno le armi nostre a fuoco e sangue la macchia  
Di questo indegno armistizio, onta all'umanità  
(Kemal 2005, pp. 78-79).

La nascita del secondo Autore, genera coscienza, ricerche estetiche, responsabilità (ben più che 'innocenze' di musei/libri/oggetti responsabilissimi, vien da obiettare), stimolate dal desiderio di riscattare l'origine fortuita nella fatica di ambientarsi, di sentirsi radicato, come cittadino del mondo, in quel mondo fatto di Occidente e Tradizione. Indagini estetiche, scavate nella morale laica ed estranea a un'ideologia che vorrebbe quelle ricerche espressive ripiegate sulla turcità e la sua esaltazione.

Yahya Kemal, dal canto suo, era arrivato a Istanbul da Skopje nel 1902, per ripartirne mesi dopo verso la Francia, e vi era ritornato da Parigi nel 1912, per immedesimarsi in quella Polis eccellente; Orhan vi sarebbe nato e cresciuto, a cercare di ritrovarsi cosciente nella sua Metropoli. Che poi per entrambi occorra una rinascita, o seconda nascita nella consapevolezza, è fatto che comunque tocca la generalità degli umani e la specificità delle manifestazioni individuali; incluse le valenze, percepite anche sul Bosforo, del Rinascimento, dei rinascimenti, dunque dei trionfi effimeri e dei tramonti infuocati che marchiano le gloriose rovine e gli animi avviliti (irredenti?).

Una volta ricondotte le due figure a un luogo e tempo compatibili, confinanti col tema odierno, resta da spiegare l'invito da me rivolto a entrambe alla presente scrittura.

A volersi esser incontrato con Yahya Kemal è lo stesso Orhan Pamuk, che dedica un capitolo (XI) di *Istanbul* a «Quattro scrittori tristi e solitari». Quattro scrittori: e si tratta dello storico Reşat Ekrem Koçu (Istanbul, 1905-1975), del memorialista Abdülhakk Şinasi Hisar (Istanbul, 1887-1963), dello scrittore, poeta, critico Ahmet Hamdi Tanpınar (Istanbul, 1901-1962),<sup>1</sup> «che fra i quattro scrittori è quello che sento più vicino a me», e di un gran Poeta: «Quando ero bambino non li conoscevo molto. Avevo leggiucchiato un po' le poesie, famose in tutto il Paese, del grasso poeta Yahya Kemal...» (Pamuk 2006b, pp. 106-108).

Uno di quei quattro personaggi tristi e solitari è dunque Yahya Kemal;

---

1 Si tratta dell'autore ormai noto anche in Italia, grazie alle parole or ora citate e alla promozione di O. Pamuk (Tanpınar 2014b).

un nome noto, e un uomo mai visto da vivo: «A dieci anni conoscevo già i nomi di questi scrittori perché nella libreria di mio padre c'erano le loro opere. Ma allora la mia idea di Istanbul, che ancora doveva formarsi, non subiva la loro influenza. Alla mia nascita, tutti e quattro erano vivi, e abitavano in città, a pochi passi da casa mia. E quando avevo dieci anni, erano tutti morti tranne uno, e non avevo visto nessuno di loro da vivo», (Pamuk 2006b, p. 108).

Eppure, l'Istanbul ritrovata da Pamuk è impensabile senza di loro. A tal punto che tra il bianco e il nero delle fotografie immaginarie o reali della Città (Pamuk, Güler 2009) s'insinuano insopprimibili le pagine dei loro libri, e nella topografia della memoria la tensione porta quelle quattro ombre a incrociarsi, sotto gli occhi di quel giovane concittadino, ora degno e grato collega, già alunno, trepidante nel guidarli all'edicola, in drogheria, al ristorante, al caffè, perché possano vedersi e confrontarsi intorno a un tavolo. Di quel confronto, Pamuk - che di essi conosce bene i toni, i vezzi e lo sfondo, ossia l'intima tristezza conferita loro dal panorama contemplato - si elegge promotore, testimone e interlocutore: «[Con loro] di tanto in tanto parlerò e discuterò in questo libro, [perché loro] mi hanno avvicinato all'anima della città. Questi quattro scrittori tristi, con il loro atteggiamento complesso e creativo fra il passato e il presente, oppure, come piace dire agli occidentali, fra l'Oriente e l'Occidente, mi hanno aiutato a conciliare l'arte e la letteratura moderna con la vita e la cultura della città in cui vivo» (Pamuk 2006b, p. 108)

Autori illuminati tutti dalla cultura francese: «Il poeta Yahya Kemal, durante la sua giovinezza, era vissuto per nove anni a Parigi, e aveva fatto propria l'idea della 'poesia pura' attraverso le opere di Verlaine e Mallarmé, idea che avrebbe poi tentato di 'nazionalizzare' [rectius: una concezione alla quale avrebbe cercato una risposta, una corrispondenza 'nazionalista']. Pure Tanpınar, che considerava Yahya Kemal come un padre, ammirava gli stessi poeti, e anche Valéry [...]. Tanpınar aveva imparato a raccontare il *panorama* con le parole di Théophile Gautier, che anche Yahya Kemal apprezzava» (Pamuk 2006b, pp. 108-109). Ecco un suo Paesaggio, forse mai 'ridipinto' in una voce forestiera (estranea?):

*Notte al Bosforo (1960)*

Nacque una donna in un istante  
Dal ricciolo di un'onda  
Nera di lapislazzuli una donna  
Di schiuma le sue chiome  
In un istante visse, ed amò, a smorire  
Levando gridi di un piacere  
A un aldilà d'oltre la vita...  
Nell'aspra e dura delizia di questo vecchio

Vino di Borgogna  
Piano piano e passo dopo passo  
Molle procede dentro me come una notte  
E d'essere mi pare nel bel mezzo  
Di un sogno che a me tutta la vita in sé riassume  
Parigi e Istanbul, le due dilette mie,  
Danzano nel profondo, la mano nella mano,  
Dentro il giardino delle mie estati tutte  
(Tanpınar 2014, p. 88).

Si osservi, ancora prima, là di sopra, lo sdoppiamento e il raccordo di quel 'panorama' (in turco *manzara*) letterario internazionale, e urbano, istanbuliota, esistenziale, psicologico, interiorizzato: «essendo pervasi da un istinto estetico, erano annegati tra le varie richieste del nazionalismo. Il gusto del bello che impararono in Francia aveva fatto loro capire che in Turchia, condannati alla sola modernità [comportata dall'occidentalizzazione a tappe forzate del Paese], non potevano avere un'eco forte e vera, come Mallarmé e Proust. Trovarono ciò che cercavano in una realtà molto autentica e poetica, cioè nel crollo di una grande civiltà, quell'Impero ottomano in cui nacquero e crebbero [...]. La Istanbul che conservava le tracce della grave perdita sotto forma di ruderi: quella era la loro città. Capirono che solo lasciandosi catturare dalla poesia triste del crollo e della rovina potevano trovare una voce particolare. [...] [Q]uesti quattro scrittori che immagino di aver incontrato durante la mia infanzia [...] avevano intuito che potevano avere una voce originale solo tornando al passato d'Istanbul, tristemente consci che quella cultura era morta e perduta per sempre», (Pamuk 2006b, pp. 110-111).

Su questa parola, 'voce' (*ses*, in turco), detta e ripetuta da Pamuk, si deve indugiare. È questo un concetto accuratamente incastonato nel discorso che nella sua frugalità diventa la partecipe sintesi in grado d'imprimere su quel panorama concentrico (internazionale, e intimistico, se si vuole) alcune delle cifre preziose della nuova letteratura repubblicana, aperta sull'esterno e sul passato. Sintesi delle cornici dilatabili alla panoramica in cui viene a collocarsi lo stesso Premio Nobel: nato per caso a Istanbul, si diceva, ma non per questo casuale espressione di una lunga, perseguita ricerca, va detto. Nella 'voce' consisterebbe esattamente ciò che, secondo A.H. Tanpınar - autore del saggio critico sul Poeta (1962) a tutt'oggi più affascinante - Yahya Kemal avrebbe non tanto portato, bensì restituito alle lettere patrie (Tanpınar 1962, p. 125).

E si domandava il Tanpınar saggista: «Restituzione maturata in seguito allo studio dei Classici?» (Classici ottomani, anzi 'Turchi', riscoperti alla Bibliothèque Nationale; 'classico', per Yahya Kemal, senza ulteriori periodizzazioni, era l'intero corpus dei canzonieri/*dîvân* stilati lungo secoli e secoli di storia turca vetusta, idealizzata, coltivata con la 'ripetuta dizione').

Ovvero riassegnazione avvenuta grazie al lavoro sulla lingua, intonata alla perfezione dei Parnassiani? Questo dunque si chiedeva quel Tanpınar, a proposito del Maestro e Amico, e proseguiva verso una riaffermazione senza risposte nette: «Non potremo mai rispondere con precisione a queste domande. Sappiamo solo che lui ritornò in Patria con tale voce e con tale lingua» (Tanpınar 1962, p. 125).

Sentiamo dunque che tale 'voce'/ses, colta in quei passi di Pamuk, non sarebbe parola avulsa da una trasmissione e ricezione flessibili alla reinterpretazione; essa risulterebbe bensì attinta con discernimento alla valutazione espressa dal Tanpınar, lo scrittore (e poeta), il saggista che Pamuk sente 'più vicino' a sé, come egli ha appena affermato sopra. 'Voce', insomma.

Ora, se «il dio della lingua torna a parlare tramite la sua [di Yahya Kemal] opera», e se «l'Oriente più incontaminato» dei suoi versi dall'aria antica «è irreperibile persino nella nostra vecchia poesia» (Tanpınar 1962, p. 125), allora la risposta a quelle domande (dove quella sua voce? Dallo studio dei Classici ottomani? Dalla perfezione dei Parnassiani?) è già implicita nelle curiosità retoriche suscitate, sollevate a svelare vagamente quanto andrebbe puntualizzato, ammesso. Vale a dire che quell'Oriente è irreperibile persino nella vecchia poesia dal momento che i 'vecchi' poeti non intendevano tanto rintracciare ed esaltare l'Oriente, quanto scrivere secondo i propri canoni, diversi nei diversi tempi della storia di un sistema condiviso nel mondo islamico, di fondazione tardoantica. (Un po' come succedeva alla nonna paterna del bambino Orhan: «a mia nonna non importava nulla né dell'Occidente né dell'Oriente» (Pamuk 2006a, p. 114). E la poesia nuova di Yahya Kemal, che restituisce la voce a quella 'vecchia' (afona, o sommersa dalle altre chiassose novità recenti, repubblicane), sarebbe incontaminata perché concepita nel sogno/rifugio della perenne continuità, estratta dalla mente che finissima recepisce attraverso il filtro dei 'Franchi' le velleità, le voluttà dell'Occidente esotizzante ed arcaizzante, nell'eco dei sorrisi spenti delle *Fêtes Galantes* a Versailles, e delle galanterie del 'Luogo di Delizie' in Sa'ad-âbâd, alle Acque Dolci d'Europa, in fondo al Corno d'Oro. Un Occidente che cambia (come l'Oriente!), ma che al contempo, rendendo fulgida e algida la fonte pretesa di splendori immaginari, ferma la storia di un Oriente voluto, rappresentato così, secondo quelle certe raffigurazioni. È pressappoco questo che veniva da osservare trattando di Yahya Kemal, della sua poesia formalmente ineccepibile, vicina ai modi di Heredia, ed proprio questo, ancora, che sembra a noi di poter ribadire, confortati da Orhan Pamuk (Bellingeri 2005, pp. VII-XLII).

Più contestualmente - a dar corpo al sostegno teorico costruito sull'esperienza europea, francese - andrebbe aggiunto che il Poeta, a Parigi, oltre a frequentare i Canzonieri dei suoi Classici ritrovati in Biblioteca, segue presso l'École Libre des Sciences Sociales le lezioni di A. Sorel e C. Jullien, e assiste ai rimbalzi dell'insegnamento storico di Jules Michelet

(1798-1874), al riecheggiare di frasi di stampo simbolista, irrigate dalla tangibilità e dall'astrazione dell'oggetto/soggetto considerato, la Francia, esposta come individuo, come organismo, come suolo plasmante che «in mille anni ha saputo creare il popolo francese» (Tanpınar 1962, pp. 17-18). È anche a simili suggestioni che intonerà la propria voce, il proprio pensiero 'politico' Yahya Kemal:

*Da una collina* (1938)

Tu una sera di sogno eri venuta a contemplare  
Su ogni colle del paese cui tu tanto somigli.  
Parlavi e ti guardai: sempre più eri bella,  
Sempre più nella tua voce io sentivo Istanbul.

Su questo tuo paese la tua stirpe ti plasmava  
E scorrevano le insegne a sfidare gli orizzonti,  
A che in volto riflettessi la tua storia,  
Oh, quant'oro sanguigno di campioni nel marmo si impastò  
(Kemal 2005, pp. 16-17).

Raccontava infatti Yahya Kemal: «Leggevo [la nostra storia], e assaporai con un altro gusto la Turcità di Anatolia, Rumelia e Istanbul. Con quello sguardo nazionalista, i paesaggi della Patria, l'architettura, i ricordi, i colori assunti nelle varie epoche mi abbacinarono. Ecco, per la prima volta, da quello scorcio storico scorsi un nuovo orizzonte. Allora, la poesia della nostra 'Letteratura Nuova', che in quegli anni seduceva pressoché tutti i nostri giovani, mi apparve gracile, estranea alla nostra razza, al nostro gusto, al nostro idioma vero» (Feridun 1971, pp. 257-258).

Armonizzazione eugenetica su suolo e popolo, con la visione della razza come prodotto di geografia e storia; un fatalismo spinto, alla Thierry, che alla razza costringeva l'umana storia, trascurando quei fattori giuridici e sociali ai quali invece J. Michelet era tornato a rivolgere l'attenzione: «l'influence du sol, de la race, a cédé à l'action sociale et politique», (Michelet 1934, p. 94).

Si azzardava un 'fatalismo'; ma si voglia accondiscendere alla sottile retifica di Pamuk, il quale con magnanimità autocritica aiuta a comprendere un processo mentale e uno stato d'animo: «il fatto di essere troppo aperto alla forza della letteratura e dell'arte occidentali talvolta può spingere a a un simile sciovinismo» (Pamuk 2002, p. 67). Avrebbe contribuito, quello 'sciovinismo alto', a sollevare gli spiriti tristi dalle secche del nazionalismo angusto e oppressivo, verso una tristezza grandiosa, degna della *Boğaziçi Medeniyeti*, la 'Civiltà del Bosforo', secondo il conio di A. Şinasi Hisar (*supra*), «che introducesse la sensibilità di Proust e le sue lunghe frasi, da lui adorate, in questo mondo», (e che studiò Scienze politiche a Parigi), (Pamuk 2002, p. 67):

*Istiniye*

[...]

Bosforo senza pari! Sul fondo sta la gloria:

Sulla lastra che lasci, tutto è a segno

(Kemal 2005, pp. 56-57).

Ovvero, tutto è al proprio posto là, su quella lastra/*levha* di acqua marmorizzata. Adesso, dalle sponde del Bosforo, centro all'infinito, all'infinita tristezza, si tenta uno spostamento verso l'entroterra di una sponda adriatica, irradiata in turco da quella centralità mesta e immanente che procura raffinata materia letteraria talora imperniata sul clima al centro occasionale del nostro convegno.

Diverse le modalità di percorrere la Penisola Balcanica nei due Autori che tornano a incontrarsi qui, in questo mio intervento, o appuntamento. D'altra parte, e linearmente, sono diverse anche le strade da loro imboccate verso i territori orientali della Repubblica: pensiamo a Ka, il protagonista poeta di *Kar*, 'Neve' (Pamuk 2004), alla città di Kars, emblema delle contraddizioni d'Anatolia per Orhan Pamuk, e alle città passate in rassegna da Yahya Kemal, che non osa scalfire, che accentua anzi lo smalto imperiale, infittisce e raddensa il rombo, rende sterminata l'ovazione («Sono prossime, o sono remotissime voci?/Da Scutari? da Hisar? da Kavaklar?/ Da Bursa, Konya, Smirne e più lontano/Rimbombo incalza e passa di monte in monte, /Di tappa in tappa adesso, da Bayazid, da Van», (Kemal 2005, pp. 2-8: *Süleymâniye'de Bayram Sabahı* [Mattino di festa alla Süleymâniye], 1957)

Sarebbe opportuno introdurre i 'motivi balcanici', con le 'oscillazioni balcaniche' del Poeta attraverso le strofe del 'Mare aperto', ovvero l'Oceano Atlantico (altro scarto):

*Mare aperto* (1910-1925)

Mentre in città balcaniche la mia infanzia scorreva,  
A ogni soffio sentivo vampa di nostalgia.  
Con il tedio nel cuore di Byron infelice,  
L'età mia vagabonda, muta nell'illusione  
Libertà respirava nei campi di Rakofcia,  
Tra i monti rivissuta dei miei avi incursori la passione,  
Per secoli ogni estate sù, verso settentrione,  
Lo strepito di un' eco in petto mi riverbera...  
Disfatto era l'esercito, la patria intera in lutto,  
Ma ogni notte i miei sogni penetrava chimera di conquista.  
Reliquie del distacco sono i sensi feriti.  
Là, d'oltre i malinconici confini, acqua fluente,

Sciabordio compagno a quel fantasticare.  
Gusto d'un infinito conosciuto all'orizzonte.  
Ma un giorno dissi basta a quei luoghi, agli amori!  
E terra dopo terra in lungo esilio corsi,  
Toccai quella contrada che al mondo fa da sbarra,  
Dei vasti mari il sale è ancora sulla lingua!

Laggiù in fondo all'ocaso, ultima riva e rombo  
Di marea, con un cielo agghindato nel piombo  
Il drago a mille teste vidi, detto mare,  
Le squame che del corpo suo fanno smeraldo  
A ogni istante vibrare di brividi taglienti:  
E capii che quel mostro si destava.  
Oh, quanto all'orizzonte si stirava schiumante!  
E poi ecco di colpo si raccolse ruggendo,  
E vela e nave e legno si rifugiò nei porti,  
Solo per lui l'arena, palcoscenico enorme.  
Lui sola compagnia, terribile ribelle,  
Mille caverne urlanti, le bocche spalancate;  
Pure, palese mestizia, grandiosa e familiare.

Rimasi al tuo spirito di fronte, quel giorno di marea  
Intesi il tuo lamento, mare in possente angoscia,  
In questo esilio il nostro spirito è assieme a te.  
Lo so, non può placarci nessun approdo ameno:  
E l'amarrezza ha sapore di non estinta sete  
(Kemal 2005, pp. 14-17).

Dai Balcani, regione dei natali, passiamo dunque alla Francia, luogo di maturazione, iniziazione di Yahya Kemal. È questa una composizione 'sentita' in riva all'Atlantico, a Roscoff, in Bretagna, nel 1910, e rifinita negli anni, laboriosamente, fino al 1925: a indicare quanto fosse appropriata la definizione circolante di lui come 'poeta senza poesie'; non le pubblicava se non dopo meticolose e sempre insoddisfacenti limature. È per via di questo arco di tempo, che abbraccia un quindicennio, e di geografia, di prove poetiche ed esistenziali, che parlavo dell'opportunità di muovere i nostri passi da qui.

Gli ultimi versi ci dicono di un approdo illusorio, eppure introiettato: Istanbul, attraverso la Macedonia e la Francia. Alla luce di tale effimero arcobaleno, e grazie alle considerazioni di Orhan Pamuk, sarà più facile affrontare i voli compiuti dagli Incursori turchi lungo la Penisola e oltre il Danubio, in direzione dell'Ungheria, della Mela d'Oro/Vienna (e del Friuli):



*L'Incursore* (1919)

Mille a cavallo, nell'incursione felici come i bimbi,  
Mille a cavallo, e quel giorno battemmo un'orda colossale.

Gridò «Avanti!» il *beylerbeyi* dall'elmo bianco,  
E a carovane un dì d'estate passammo oltre il Danubio.

Come il lampo, in sette ali ci lanciammo su un quartiere,  
Come il lampo, lungo la via che i cavalli turchi sanno.

Un giorno coi nostri cavalli che correvano a dritto  
Da terra sù, con impeto, all'Empireo ci involammo.

Oggi nel Paradiso vediamo schiusi i boccioli,  
E ancora agli occhi nostri vibra la rossa memoria.

Mille a cavallo, nell'incursione felici come i bimbi,  
Mille a cavallo, e quel giorno battemmo un'orda colossale  
(Kemal 2005, pp. 20-21).

*Il Canto di Mohacs* (1938-39)

Eravamo con tutta la passione di quello slancio alati,  
Noi, quel mattino, cento a cavallo, in prima fila.

Volammo, con la brama di apparire all'orizzonte di Mohacs,  
Si ravvivò la nota pianura a quel nitrito di destrieri.

Giornata che il trionfo accese altra contrada:  
Si mostrò là, dove di vita offrimmo olocausto.

Beltà di rosa, ed ogni suo bacio un tulipano,  
In grembo penetrammo a vittoria, ad amplesso persuasi.

Dato l'addio al mondo, scagliati a briglia sciolta,  
Ultima corsa è questa: nei secoli si sappia!

Estrema lotta, al cielo ci involammo, uno ad uno:  
Agli angeli confusi su via che mena a Dio.

Varcammo a spron battuto la soglia degli Elisi:  
In un istante a tutti gli avi sempiterni ci accostammo.

In compagnia dei martiri, or siamo in un giardino:  
Insieme a quegli eroi che come noi perirono

Ma resterà di noi alla terra dei natali  
Di ferri di cavallo ricordo pari a lampo  
(Kemal 2015, pp. 22-23)

Barocchi, quei drappelli, agili cunei che penetrano e infrangono lo spesso muro delle armate nemiche cristiane... L'immedesimazione poi (dovuta a ricostruzioni di genealogie, discendenze dirette, e fughe oblique dalla realtà post-imperiale 'classica') è chiara quanto quell'involarsi pari e confusi agli angeli, dalla terra materna. Tanto che Pamuk, comprensivo e intelligente nei riguardi di quei quattro scrittori tristi, quindi anche di Yahya Kemal, ci spiega che «mentre scrivevano le loro opere nei primi quarant'anni della Repubblica, avendo rivolto eccessivamente lo sguardo alle rovine del passato oppure allo stile di vita ottomano, e non al sogno e all'utopia di occidentalizzazione, sono stati accusati di essere dei reazionari. Invece loro volevano soltanto continuare a subire il fascino di due grandi culture, due fonti essenziali che i giornalisti chiamerebbero superficialmente 'Oriente' e 'Occidente'. Per la tristezza che sentivano con tutto il cuore, condividevano senza dubbio il senso di comunità dominante a Istanbul, e approfondivano l'idea di bellezza che questo sentimento avrebbe aggiunto al panorama e alla scrittura guardando la città con gli occhi di un occidentale straniero» (Pamuk 2006b, p. 112)

Di un passaggio a nord-ovest narra anche Pamuk, in uno dei suoi primi racconti, *Beyaz Kale*, (Istanbul, 1985). Cambia tuttavia il cammino, anzi il passo, il tono. Non si tratta più di affrontare, nella finzione del rivissuto storico, solo gli eserciti nemici. A stare a cuore, più dello scontro felice e vittorioso, è ancora il possibile incontro, almeno stilistico, del dire d'arte europeo e turco, con questo che risente e si nutre di quello, se ne prende gioco, fino a provocare - oserei dire - sensi di colpa che inducono a tormentate ricerche... Certo, il tema delle spedizioni militari ci è familiare, e 'di casa' resterebbero quei territori balcanici che fungono da pretesto a una sperimentazione scrittoria. Quel territorio, già incorporato, incivilito nella compagine imperiale e teatro di battaglie, è ora guardato con distacco; con la distanza necessaria a trattare l'angosciosa questione 'Oriente/Occidente' nella licenza provvisoria da un approccio 'serio', fino ad arrivare allo 'scherzo' con le identità (Pamuk 1999, p. 135).

La storia si colloca in qualche Seicento, ed è stata ritrovata in un manoscritto dissepolti da Orhan Pamuk una ventina d'anni fa, in un archivio negletto. In quell'antico codice si narra dunque di un giovane veneziano finito schiavo presso il proprio gemello turco d'Istanbul, chiamato 'il Maestro'. I due si rispecchiano l'uno nell'altro, dalle estremità di un tavolo, che li unisce e divide, e concepiscono una macchina da guerra, condotta in

giro e diretta contro i nemici di turno. Riassumo ciò che succede loro nelle battute di caccia organizzate durante la spedizione attraverso i Balcani, verso un'Ucraina, un 'confine' dell'Impero. La finzione letteraria esula però dalla geografia esterna e scende in quella mentale, al fine di capire che cosa davvero caratterizzi i contenuti delle teste di 'noi' e di 'quelli là', secondo la distinzione del Maestro, che trascina la propria ombra proiettata sul suo schiavo-gemello. Il sultano, i gemelli e i cacciatori si staccano dunque dalla colonna in marcia per inoltrarsi in boschetti famosi per le gazzelle, sulle pendici di monti dove scorrazzano cinghiali, o in foreste pullulanti di volpi e lepri. Avanzando lentamente, l'orecchio teso al remoto, vago risuonare di latta, s'imbattono in un insediamento cristiano e si fermano. Il gemello si accorge che il sultano e il Maestro additano una delle case di quel villaggio svuotato, e che di laggiù stanno portando, trattenuto per le ascelle, un vecchietto gracile. Poco prima, il sovrano e il Maestro hanno parlato di 'quelli là', di menti, teste. Il Veneziano nota un'espressione di curiosità sui volti, e osservando che il Maestro, tramite l'interprete, domanda al vecchio qualcosa, si fa più vicino, preso da un pensiero pauroso. Il Maestro interroga il malcapitato esigendo che quello risponda all'istante, senza pensarci sopra: - Qual'è dunque la più grossa colpa della sua vita, la cattiveria più grave?

Il vecchio mormora, in una lingua slava sconnessa, di essere un poveretto senza peccati né colpe. Ma il Maestro, indignato, insiste, vuole che parli di sé, e quello sciagurato arriva ad ammettere le proprie macchie solo quando si rende conto che anche il sultano è interessato quanto il Maestro: sì, ha sbagliato, avrebbe dovuto partecipare alla caccia con i compaesani, ma è malato, si giustifica, chiede pietà. Il Maestro sbraita furioso che vuole sapere i peccati veri, mica quelle sciocchezze... Tocca poi a un paesano zoppo di confessare di aver guardato di nascosto le donne mentre si lavavano al fiume, e il Maestro si calma un pochino: eh, 'quelli', impudenti, arrivano a riconoscere solo certe malvagità.

Un'altra volta, oltre il Danubio, sempre in un borgo cristiano, dove però si parla un idioma di origine latina, la scena si ripete, fino a sera, quando il Maestro affermerà che i paesani non gli hanno raccontato tutta la verità, e che sarebbe ricorso alla violenza, al fine di dimostrare come sono 'loro', rispetto al suo 'noi'.

Effettivamente, i contadini saranno scossi dall'orrore delle domande e dalla furia immotivata del Maestro, maltrattati, presi a spintoni, malmenati se non sono ritenute soddisfacenti le confessioni dei loro peccati. E la notte, quasi sentisse il rimorso delle azioni commesse di giorno, il Maestro si confida con lo schiavo: anche lui prova disagio per la brutalità dell'operazione, ma nonostante ciò intende appurare una conoscenza, utile a tutti 'noi'. Aggiunge che si sarebbe dovuto provare la stessa esperienza in un villaggio musulmano. Ma quei musulmani, pur sottoposti a un interrogatorio più blando, e non diversi dai vicini cristiani, si lasciano andare

alle medesime ammissioni. Al che il Maestro bofonchia che loro non sono fedeli autentici, e cose del genere; non sembra più attratto da storie di mariti e mogli adulteri, invidiosi dei confinanti agiati, e va ripetendo ossessivo che una verità arcana esiste, senza riuscire però a rinvenire la perla dell'essenza di cui è alla ricerca, stravolto dalla corsa verso villaggi sempre nuovi, con risultati soliti.

Un mattino attraversano un borgo dato alle fiamme, e lui scivola giù da cavallo per accorrere al fianco dei feriti agonizzanti ai piedi dei muri. Dapprima lo schiavo ritiene che quello desideri portar loro soccorso, e da lontano lo segue; capisce in seguito che quello è posseduto da una smania, della quale conosce la causa. Alla vista di un ferito con la testa non del tutto mozzata dal tronco, gli si precipita sopra... Si placa finalmente quella furia, e dalla voce del Maestro comincia a trapelare una tristezza mai colta in precedenza... (Pamuk 1992, pp. 123-141; Pamuk 2006b, 129-143).<sup>2</sup>

Lode a Dio! Perché, in cerca di valori universali, cioè veri, sacrosanti, e soprattutto solo propri, si direbbe che si finisce per spaccare un capello in quattro, o le teste. Come stava succedendo nel racconto al Maestro turco, non diverso, anzi gemellato allo schiavo veneziano: tant'è che alla fine del libro non si può né si vuole distinguere più chi sia a narrare.

Così, nell'invenzione di Pamuk, l'entroterra di quella sponda non resta passivo sotto le ruote della macchina da guerra inventata dai gemelli, o, meglio, dalla gemellarità ricomposta nelle aspirazioni, nei dubbi (e magari nella volontà di restituire al Mastro sassone Urban il suo Gran Cannone, fuso per ordine di Mehmed II, il *Fâtih*, a scagliare palle tremende capaci di squassare le mura di Costantinopoli alla vigilia della Conquista).

Quel territorio, già termine di confronto bellico, devastato eppur fertile, produce idee amare, ironiche - innestate sul dramma di scontri qui tratteggiati con garbo -, innervanti il racconto di un racconto, teatro di un fallimento: la macchina s'impantana, non arriva a puntare il suo affusto sul Castello bianco. Bianco candido e bello. Fallimento vs trionfi. Quasi più lieve del volo degli angeli verso il cielo di Yahya Kemal, la marcia rovinosa, sotto il tratto della penna di Pamuk, che stavolta sfiora e ricama la crosta del problema Oriente-Occidente, in vista di approfondimenti impegnati.

Sul fondo grava quella lastra di tristezza istoriata, dove 'tutto è a segno'. A tal punto a segno da raccontarci in caratteri sbalzati e d'oro su quale limo germi e cresca una scrittura, rimessa a segno, rispetto a Yahya Kemal. Al quale Poeta, la *cavalcata* più intima e autentica, nell'essenza, era parsa quella rappresentata da uno *scavalcamiento*, da una figura etimologica:

---

2 Traggio le sequenze da Pamuk 2006a, pp. 129-143.

*Quartina*

Scavalca il tempo, ogni cortina è schiusa,  
Un'epoca trascorri ovunque a te aggradi.  
Io, migrando dal tempo, sono vissuto  
Nei giorni in cui Istanbul conquistavamo  
(Kemal 1969, p. 10).

Così, dunque, attraverso sguardi e linee di sponde strumentali, siamo forse venuti a indicare nella genealogia di una scrittura letteraria turca, ricostruita con generosità e acutezza da Pamuk, gli strumenti, i testimoni passati di mano in mano, recepiti con gratitudine, riconoscenza, riconoscimento, da un Premio Nobel.

**Bibliografia**

- Bellingeri, Giampiero (a cura di) (2005). *Introduzione*. In: Yahya Kemal, *Nostra Celeste Cupola*. Milano: Ariete.
- Feridun, Hamit (1971). *Yahya Kemal ile konuştuğum*. In: Yahya Kemal, *Edebiyata dair* (Sulla letteratura). Istanbul: YKE-IFC, pp. 257-258.
- Kemal, Yahya (1969). *Rubâîler ve Hayyâm Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*. Istanbul: YKE-IFC, p. 10.
- Kemal, Yahya (1971). *Edebiyata dair*. Istanbul: YKE-IFC.
- Kemal, Yahya (2005). *Nostra Celeste Cupola*. A cura di Giampiero Bellingeri. Milano: Ariete.
- Michelet, Jules (1934). *Tableau de la France*. Trad. par. Lucien Refort. Paris: Société Les Belles Lettres.
- Pamuk, Orhan (1992). *Roccalba*. Trad. di Giampiero Bellingeri. Milano: Frassinelli.
- Pamuk, Orhan (1999). *Öteki Renkler: Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. Istanbul: İletişim.
- Pamuk, Orhan (2006a). *Il castello bianco*. Trad. di Giampiero Bellingeri. Torino: Einaudi.
- Pamuk, Orhan (2006b). *Istanbul: I ricordi e la città*. Trad. di Şemsa Gezgin. A cura di Walter Bergero. Torino: Einaudi.
- Pamuk, Orhan; Güler, Ara (2009). *Istanbul*. Trad. di Barbara La Rosa Salim. Torino: Einaudi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1962). *Yahya Kemal*. Istanbul: YKSC.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2014a). *Bütün Şiirleri*. Istanbul: Dergâh.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2014b). *L'Istituto per la regolazione degli orologi*. Trad. di F. Salomoni. Torino: Einaudi.



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Gianclaudio Macchiarella e l'italiano negli Stati Uniti

Mark Epstein

(Educational Testing Service, Princeton, USA)

**Abstract** An important aspect of Gianclaudio Macchiarella's work is situated at the intersection of cultural promotion in a diplomatic context with the expansion of the institutional foundations for the promotion of Italian language and culture in the US. His work both as director and then as expert for the Istituto Italiano di Cultura in New York City was very varied, involving the support and promotion of events involving Italian culture in the Tri-State area (NY, NJ, CT). But his most innovative attempts were in Italian testing, as one institutional avenue to help the diffusion and preservation of Italian in the US: a very important element in creating equal opportunities and recognition for Italian in the entire educational system in the US. My focus will be on the aim of these efforts and on the original institutional network and testing delivery platforms that Prof. Macchiarella and I worked on to create an exam that was to be functionally equivalent to the AP (Advanced Placement) exam.

**Keywords** Italian culture in the USA. Testing. Neoliberalism and academia. Pedagogy. Language, and computers.

Ho conosciuto Gianclaudio Macchiarella per la prima volta mentre lavoravo per l'Istituto Italiano di Cultura di New York. In quel periodo lavoravo per la ETS (Educational Testing Service) come esperto di lingua italiana e tedesca per la preparazione di esami a scelta multipla (per l'italiano il cosiddetto Achievement Test, che poi sarebbe diventato lo SAT Subject Test, ed esami di accertamento per insegnanti della serie Praxis; per il tedesco invece per gli stessi esami e per l'esame di tipo AP-Advanced Placement). Come parte del mio lavoro partecipavo ad alcuni convegni di professori di lingue straniere per fare conoscere queste serie di esami: tra questi quelli della AATI (American Association of Teachers of Italian, cui partecipavano soprattutto insegnanti delle 'high schools' ma anche professori universitari) e della AAIS (American Association of Italian Studies, cui in genere partecipavano solo professori universitari).

Gianclaudio è stato dal 1988 al 1991 direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di NYC, ed in seguito, fino al 1996, anno in cui viene nominato direttore Gioacchino Lanza Tomasi, esperto di lingua italiana presso lo stesso Istituto. I primi incontri all'inizio degli anni Novanta furono occasionali e formali, ma in occasione del convegno AATI nel 1994 ad Atlanta avemmo

occasione di dialogare più a lungo, e di riflettere sul panorama istituzionale e pedagogico dell'insegnamento dell'italiano in Nordamerica. Analizzare e comprendere l'eterogeneità del panorama educativo statunitense non è impresa facile nemmeno per chi vi sia nato e cresciuto.

Gianclaudio, dato che la sede del suo Istituto era NYC, si concentrava sulla cosiddetta 'Tri-State Area' (che comprende gli Stati di New York, New Jersey e Connecticut). Per motivi di storia e geografia delle immigrazioni italiane (Ellis Island), questa è stata l'area dove i nuovi immigrati si sono insediati con percentuali più alte (per prossimità geografica ai luoghi di sbarco, come anche per possibili viaggi di ritorno) rispetto al resto del Paese. Quindi per molte ragioni questa era l'area più indicata per affrontare un'attività di promozione e diffusione della lingua (e della cultura) italiana.

Gli Stati Uniti rappresentano una realtà estremamente eterogenea per quanto riguarda le istituzioni preposte all'educazione e per quanto riguarda le legislazioni in materia. Prima di tutto rispetto alla maggioranza dei Paesi dell'Europa continentale non hanno mai avuto (e non hanno tuttora) un curriculum nazionale. Composti di cinquanta Stati, ognuno con le proprie norme riguardo l'educazione sul territorio, con scuole, 'colleges', università pubbliche e private, secolari e religiose, con una popolazione quasi esclusivamente composta di etnie immigrate, e con una tendenza accelerata alla privatizzazione di stampo neoliberale negli ultimi decenni, i criteri e le norme relative alla formazione sono sempre state disperate. In questi ultimi anni il mondo accademico, soprattutto nel settore delle scienze umane, ha visto l'imposizione anche qui di criteri di 'successo' neoliberali da parte dei vertici amministrativi: criteri di 'throughput' (cioè del numero di studenti ammessi e velocità di completamento del loro percorso istituzionale) che forse hanno una qualche logica razionale per una fabbrica di scatole di pomodori, ma non ne hanno alcuna per istituti di ricerca e di formazione ai livelli più alti (alle amministrazioni *de facto* non interessano altro che le entrate: e non ci si preoccupa affatto di misurare il 'differenziale di formazione/acculturazione' tra studenti ammessi e studenti alla fine del ciclo di formazione). Una delle tante ragioni e sintomi è la diffusione del precariato a percentuali inaudite a partire da qualche decina d'anni fa: oggi il 70-80% del personale docente nelle facoltà umanistiche. Il modello quindi è quello dell'azienda autoritaria neoliberale: la 'Corporativersity'.

Per tutta questa serie di ragioni, soprattutto per gli atenei ai livelli più alti del percorso formativo era importante, almeno un tempo, avere un'idea approssimativa delle competenze e dei livelli di formazione degli studenti che facevano domanda. Anche per questo motivo sono sorte negli Stati Uniti aziende come la ETS ed altre: (Harcourt Educational Measurement, CTB McGraw-Hill, Riverside Publishing della Houghton Mifflin, NCS Pearson e la ACT-American College Testing tra le più importanti) per dare modo sia ad istituzioni nel mondo dell'educazione, che a burocrazie regionali, statali e federali, che ad aziende di 'misurare' queste competenze.



La situazione risulta ancora più complessa rispetto alla maggior parte dei Paesi europei perché le scuole (elementari, medie, medio-superiori) vengono finanziate grazie al gettito fiscale municipale, dando quindi adito ad enormi disuguaglianze in termini di strutture e di risorse (Kozol 1992).

Gianclaudio aveva lavorato con molte associazioni regionali e nazionali di vari tipi, sempre per aiutare la diffusione di lingua e cultura italiane: da quelle di docenti, la AATI ed AAIS citate sopra, a quelle italo-americane come la NIAF (National Italian American Foundation, organizzazione fondamentalmente d'élite, più vicina al mondo aziendale che a quello culturale o delle radici popolari dell'immigrazione, con forti tendenze conservatrici) o la Order of the Sons of Italy in America (massonica), a molte organizzazioni locali di insegnanti o di genitori, come la Italian Teachers Association of Greater New York, ad iniziative private di singoli come il *Lingua Nostra Project* di Louis C. Brunelli (un progetto sostanzialmente fondato sull'interesse, allora forte, per progetti e programmi di educazione bilingui, che sostenessero le lingue 'madre' degli studenti). Coltivare questi contatti e coordinare gli interventi in modo che si sostenessero a vicenda e non fossero fonte di risentimenti, gelosie e campanilismi era già un lavoro non indifferente e per il quale il grande tatto e la sensibilità umana di Gianclaudio si rivelavano ad ogni momento di fondamentale importanza.

Fino al momento del nostro incontro però, non era entrato in contatto con il mondo della certificazione, e il ruolo molto importante, benché indiretto, che rappresentava all'interno dei reticolati formativi statunitensi. Di particolare importanza, perché collegata anche al problema dei notevoli costi degli anni di formazione universitari (a questo punto negli USA non è raro che studenti debbano pagare sull'ordine di 50.000-60.000 dollari all'anno per frequentare parecchie delle migliori università), era (ed è) una serie di esami denominata AP (Advanced Placement), che esisteva già per alcune delle maggiori lingue europee come il tedesco ed il francese, ma non per l'italiano. Alcuni dei corsi più avanzati e qualitativi presso le 'high-school' sono esplicitamente collegati agli esami AP, e sono attivati nel corso dell'ultimo anno di frequenza con designazioni quali «AP Physics». Un voto sufficiente o più alto in questi esami dà notevoli agevolazioni per gli studenti presso gli atenei che decideranno di frequentare. Queste agevolazioni sono di diverso tipo: ammissione a corsi di grado più elevato, esenzione dalla frequentazione altrimenti obbligatoria di certi corsi, e via dicendo. E sono decise individualmente da ogni ateneo. Ottenere buoni voti in una serie di corsi/esami AP può portare al completamento del ciclo di studi nell'arco di meno semestri o anni da parte degli studenti, risparmiando quindi decine di migliaia di dollari di spesa. Quali tipi di agevolazione comporta l'ottenimento di un buon voto dipende dalle politiche di ogni singolo ateneo: non ci sono criteri omogenei. Lo stesso esame AP, benché in realtà prodotto dalla ETS, è in realtà commissionato da un ente particolare, il College Board, che è una sorta di consorzio che rappresenta un gran

numero di atenei nordamericani (ed in parte mondiali). L'averne o meno un corso ed un esame AP significava che, dal punto di vista amministrativo e burocratico, una lingua e una cultura specifica godevano di un maggiore o minore prestigio all'interno dell'universo accademico statunitense.

La situazione per le maggiori lingue europee stava modificandosi piuttosto rapidamente. Da una parte l'italiano godeva di un innalzamento dei livelli di riconoscimento e prestigio a causa del 'Made in Italy' e del riconoscimento di moda, design, cucina, e simili anche negli USA. Dall'altro le comunità italo-americane erano sempre state più 'timide', meno inclini a sfidare anche minimamente l'autorità a livello locale sia di quelle afro-americane (sebbene agli inizi del Novecento le caricature razziste negli USA rappresentassero spesso gli italo-americani con fattezze africane), sia di quelle di origine germanica o francese, perché queste in genere erano costituite da migranti spesso provenienti dalle classi medie, o comunque meno impoverite di quelle italiane, e quindi con maggiore senso di indipendenza ed orgoglio, e meno intimorite dalle potenziali ritorsioni contro chi osava *rock the boat*, e cioè far valere i propri diritti nei confronti delle autorità. Erano cioè ancora succubi del modello della 'Melting Pot', piuttosto che di quello emergente a partire dagli anni Sessanta, e cioè quello di 'Roots' (un tipo di controversia che avrà effetti anche sul modo di recepire - e polemizzare contro - la serie *The Sopranos* di David Chase).

Contemporaneamente l'affermarsi sia del Giappone e poi soprattutto della Cina a livello internazionale aveva fatto sì che molti atenei volessero avere una presenza molto più forte di queste lingue nei loro curricula rispetto a quelle tradizionali dell'Europa continentale. All'interno di queste ultime lo spagnolo costituiva (e costituisce) un'enorme eccezione, sia a causa della prossimità dell'universo di tutti i Paesi dell'America latina, sia per la percentuale in costante aumento di immigrati ispanofoni negli Stati Uniti (alcuni prevedono addirittura che lo spagnolo diventi la lingua dominante, benché ci siano scarse basi empiriche per crederlo). Soprattutto negli Stati della costa pacifica con forte immigrazione asiatica, come la California, ma in realtà tendenzialmente in tutto il Paese, quasi tutti i dipartimenti universitari di lingue europee moderne registravano forti flessioni in questo periodo (con l'eccezione dello spagnolo): l'italiano riusciva ad andare un po' in controtendenza, soprattutto perché aveva puntato parecchio sull'abbinamento dell'insegnamento di lingua e cultura con corsi di cinema e 'visual arts'.

Data la situazione molto complessa, con Gianclaudio abbiamo discusso strategie che mirassero a creare collegamenti più solidi tra i vari livelli scolastici ed accademici per lo studio e la diffusione dell'italiano (anche perché nella realtà statunitense sta avvenendo esattamente l'opposto, e cioè un degrado di rapporti tra i vari livelli, e un giocare alla 'rincorsa' nei livelli successivi, per fornire formazioni che sulla carta dovevano esserci, ma in realtà mancano). La creazione ed il riconoscimento di un esame di

tipo AP sarebbe servito sia a dare un importante riconoscimento istituzionale a livello nazionale all'italiano, sia a fornire un incentivo, accademico e finanziario, agli studenti o di origine italo-americana interessati a coltivare od espandere la propria eredità culturale, o ad altri interessati ad acquisire parti della grande ricchezza di questo patrimonio.

Avevo proposto alle alte sfere amministrative della ETS la creazione di un esame di questo tipo (adducendo appunto gli argomenti sopra elencati), ma mi era stato risposto che, secondo i loro calcoli, il numero di studenti paganti per un esame di questo tipo non sarebbe stato sufficiente per giustificare un simile investimento. Gianclaudio capì l'importanza strategica dello strumento per una politica seria di diffusione dell'italiano, e quindi elaborammo una strategia per coinvolgere un consorzio di istituzioni italiane le quali, in collaborazione con le associazioni professionali statunitensi (AATI ed AAIS), avrebbero dovuto cooperare alla creazione di un test, che, con l'aiuto delle associazioni professionali ed altri partner italo-americani, avrebbe dovuto ottenere un riconoscimento analogo a quello dello AP a livello accademico (Epstein 1995 e 1996).

Gianclaudio aveva già stabilito contatti con le più importanti istituzioni in Italia per l'insegnamento dell'italiano agli stranieri, l'Università per Stranieri di Perugia e l'Università per Stranieri di Siena, alle quali si aggiunsero in un secondo tempo, anche Roma Tre e l'Università di Venezia, grazie a Paolo Balboni e ai suoi interessi per la glottodidattica.

Nel 1995 dopo molti contatti e lavori di 'tessitura' tra le parti, visite da parte nostra a Perugia e Siena, Gianclaudio organizza un grande convegno a Washington DC, alla fine del 1995, dedicato alla promozione di lingua e cultura italiane (Macchiarella 1997). Il convegno verteva su: a) nuove indagini conoscitive per ottenere statistiche aggiornate; b) la costituzione di Centri di Informazione sul territorio (p. 200); c) la collaborazione con enti ed associazioni italo-americane; d) la costituzione di un consorzio per la creazione di un esame di tipo AP (con le istituzioni citate in precedenza); e) ricerche su di possibili 'canoni' per l'italianistica; f) suggerimenti per un curriculum comune come quadro di riferimento per l'insegnamento dell'italiano. Purtroppo l'anno successivo Gianclaudio avrebbe lasciato il suo incarico a NYC.

Sulla carta questo progetto comportava una grande serie di vantaggi rispetto ad un esame di tipo tradizionale della serie AP:

1. Avrebbe collegato in maniera forte e significativa l'universo della didattica e della pedagogia dell'italiano per stranieri italiana con il progetto nordamericano (quindi anche mantenendo un collegamento costante con la lingua viva e concreta circolante in Italia).
2. L'intera strutturazione dell'esame avrebbe comportato un coinvolgimento molto più diretto e capillare con le comunità di insegnanti delle medie e di ricercatori ed accademici su suolo nordamericano.

Nel caso di un AP tradizionale solo un esiguo numero di insegnanti (di solito 5) fa parte del comitato competente.

3. Il rapporto tra curricula ed esami, il modo in cui risultati e statistiche degli esami vengono condivisi, i collegamenti tra i vari livelli dell'insegnamento avrebbero potuto essere molto più dinamici, coinvolgenti e responsabilizzanti (dal livello degli asili a quello accademico) rispetto ad una amministrazione che coinvolge praticamente le sole burocrazie dello ETS e del College Board ed un numero esiguo di specialisti di testing (normalmente 2 o 3 al massimo). Avendo lavorato per anni presso ETS (anche per conto del College Board), so che solo un numero molto esiguo di dati statistici viene condiviso con il mondo scolastico ed accademico. Inoltre il motivo principale dello ETS e del College Board era, è e rimane semplicemente il lucro, non la qualità dell'esame od il coinvolgimento di molte associazioni e, potenzialmente, anche di parti significative della comunità italo-americana. La designazione di 'non-profit' che spesso confonde chi non è familiare con leggi ed istituzioni statunitensi, è una categoria puramente fiscale (e per rientrare nella quale ci sono miriadi di accorgimenti e trucchi), e non significa nel modo più assoluto che un ente con questa designazione non operi a fini di lucro.
4. In questo periodo si stavano inaugurando nuove modalità di somministrazione degli esami: il 'computer administered testing' (in altre parole esami somministrati via computer e la rete) e soprattutto il 'computer adaptive testing'. Specificherò sotto alcuni dei vantaggi che avrebbe avuto questa seconda modalità di somministrazione del test (già allora esistevano programmi software per compilare gli esami).
5. Il coinvolgimento di istituzioni sia italiane che nordamericane avrebbe permesso una condivisione dei risultati e dei gruppi di studenti con grandi benefici, anche di tipo 'economie di scala', per tutti i partecipanti.

Il 'computer adaptive testing' sarebbe stata un'innovazione molto interessante per un progetto di esame AP costruito e gestito soprattutto da persone coinvolte nel mondo dell'insegnamento. Un paragone con test tradizionali è molto istruttivo per presentare brevemente i vantaggi di questo nuovo formato. Praticamente tutti i test tradizionali somministrano un test, unico ed uguale per tutti, ad un gruppo di individui nel corso di una somministrazione specifica e in un certa data. Il 'computer adaptive testing' ricorre invece ad un ampio pool di domande: ogni individuo che partecipa al test viene 'valutato' dal programma software durante la somministrazione dell'esame (la 'adaptation' appunto). In base alle competenze dimostrate nelle prime risposte, il livello di difficoltà e complessità delle domande successive verrà adeguato all'abilità dell'esaminando,

creando quindi dei test 'individuali', che riescono a distinguere a livelli di dettaglio più profondi e sottili le competenze degli esaminandi. I risultati complessivi sono altrettanto paragonabili tra loro, perché si conoscono i livelli di difficoltà delle singole domande. La creazione di un database con un pool di domande sufficientemente grande e validato costituisce in genere l'ostacolo più notevole: ma una collaborazione a rete estesa come quella proposta dal nostro progetto aveva il vantaggio di risolvere anche questo problema a beneficio di tutti i partecipanti.

Nella realtà invece fu subito zizzania. Già a livello ministeriale c'era competizione tra il Ministero della Pubblica Istruzione (oggi Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, che sarebbe dovuto essere se non l'unico, almeno il principale referente per quanto riguarda le competenze e responsabilità in questo settore) ed il Ministero Affari Esteri. Questa rivalità fu accentuata dal fatto che la parte più cospicua dei finanziamenti per quest'area veniva fornita in base alla l. 153/71 (modificato come d.lgs. 297/94), che era in realtà originalmente motivata dall'assistenza basata sull'aiuto agli emigrati, ma che nel periodo di attività di Gianclaudio risultava completamente anacronistica perché il numero di immigrati allora non era solo esiguo rispetto alle migrazioni storiche, ma anche di tutt'altro tipo, quasi sempre di classe media, professionale, e via dicendo, e non di tipo bracciante, contadino, analfabeta, ecc. (e naturalmente anche le regioni italiane coinvolte erano completamente diverse). In più questi fondi non erano a disposizione di Gianclaudio. Per esempio nel corso del convegno organizzato da Gianclaudio nel 1995 (vedi sopra), Antonio Augenti, Direttore generale per gli scambi culturali del Ministero della Pubblica Istruzione, appoggiò esplicitamente il progetto di consorzio AP così come il progetto *Lingua Nostra* di Louis Brunelli (Macchiarella 1997, pp. 8-9), mentre il Ministero Affari Esteri non solo non fu presente con alcuna personalità di rilievo, ma non diede alcuna indicazione, non appoggiò alcuna iniziativa e mantenne un ruolo sostanzialmente inerziale (cfr. i contributi di Valeria Mirisciotti e Franco Mistretta, in Macchiarella 1997, pp. 73-75, 87-89).

Le Università per Stranieri che Gianclaudio ed io avevamo tentato di coinvolgere (Perugia e Siena e Roma Tre) invece di discutere seriamente le basi per una collaborazione ed una messa in comune del progetto, a vantaggio di tutti (il mercato nordamericano per i test di tipo AP comprende anche il Canada, e questo poteva essere solo il primo di una gamma di test da offrire), cominciarono più che altro a pensare in termini di competizione, di proprio vantaggio esclusivo nell'immediato, ai modi per diventare l'unico referente italiano per il progetto. Non ci fu apertura per riflettere in modo creativo sulle collaborazioni possibili e mutualmente vantaggiose con le associazioni di italianistica (AATI ed AAIS), come veniva fatto invece per esempio nell'ambito della germanistica, con collaborazioni molto proficue con un Goethe Institut più agguerrito, elastico, creativo e dispo-

nibile, in genere, degli Istituti di Cultura (o delle Società Dante Alighieri): il Goethe Institut, per esempio, offre a tutt'oggi tutta una serie di esami di tedesco, ampiamente riconosciuti (ed in genere opera con collaborazioni costruttive tra il privato e lo statale). Alla fine una di queste università ebbe persino l'idea geniale di copiare, a tutti gli effetti, il formato degli esami già prodotti dalla ETS per conto della College Board, adottando anche il nome (AP), per poi proporre una vendita e diffusione negli USA: spia sia di persone che, così sembrerebbe, non avevano mai sentito parlare di copyright, sia di persone che non erano nemmeno disposte a creare un loro strumento originale ed autonomo che corrispondesse ai bisogni istituzionali delle associazioni e delle comunità di insegnanti e studenti negli Stati Uniti.

Una collega di Gianclaudio, impiegata del Consolato di NYC, pensò bene di usare i fondi a sua disposizione grazie alla ex-legge 153 (molto superiori rispetto a quelli di cui disponeva Gianclaudio in Istituto, soprattutto dal momento in cui vi lavorava come esperto e non più come direttore dell'Istituto) per lentamente appropriarsi del progetto negli anni successivi (naturalmente senza nessun accenno al lavoro svolto da noi). Questo benché non avesse competenza alcuna nell'ambito della certificazione, e solo nominalmente nell'area della didattica. Né AATI né AAIS riconobbero poi in seguito il ruolo di Gianclaudio o il mio nell'elaborazione del progetto e nell'indicazione di un esame di italiano di tipo AP come un anello chiave per il sostegno e la diffusione di lingua e cultura italiane negli Stati Uniti, benché la documentazione a riguardo sia esplicita ed incontrovertibile (Macchiarella 1997, pp. 8-9, 135-138, 193-202). Di fatto con l'avvento dei governi Berlusconi, alla ETS furono offerti parecchi milioni di dollari per la creazione di un esame AP in italiano, e come dicono negli USA "Money talks", e la ETS che prima aveva rifiutato di prendere in considerazione la creazione di questo strumento a beneficio di lingua e cultura italiane, a questo punto accettò. Poi per un certo periodo l'esame non fu somministrato, per carenze organizzative e numeri esigui di studenti, per poi riprendere nuovamente (penso ci fosse una nuova iniezione di fondi dal governo italiano alla ETS, con un andamento a 'singhiozzo'). La sua realizzazione comunque avvenne all'interno del programma preesistente degli AP, e quindi come nel caso di tutti questi esami, non ci furono e non ci sono tutti i vantaggi che sarebbero derivati dalla creazione in proprio di un esame di questo tipo: dalla forte integrazione della certificazione nei programmi di insegnamento, quindi parte di un circolo virtuoso di analisi e di fornitura di informazioni per scuole ed università, ai collegamenti con istituzioni italiane (ed i relativi aggiornamenti culturali e linguistici), alla formazione e diffusione di competenze specifiche in materia di certificazione ed infine ai benefici economici che ne sarebbero derivati a tutti i membri del consorzio. Con l'avvento della somministrazione online via computer, lo sforzo ed i costi della parte logistica sono molto contenuti

rispetto al passato, e l'elaborazione dei dati e la comunicazione dei dati avviene molto più rapidamente. Quindi un'occasione molto vantaggiosa e molto costruttiva è andata persa, e si è invece ripiombati nella nota gestione di altri per il loro tornaconto.

Alla fine, benché parte di una storia che, come capita molto spesso, è soprattutto tacita e priva di riconoscimenti, l'intelligenza istituzionale nel capire l'importanza del progetto di consorzio AP fu solo di Gianclaudio, e, che gli venga ufficialmente riconosciuto o meno, è soprattutto grazie al nostro lavoro che anche il più piccolo passo inerziale compiuto (e cioè l'inserimento di un AP tradizionale in italiano nella gamma della serie prodotta da ETS), nella creazione di un AP in italiano è stato realizzato.

Soprattutto al di là di stratagemmi burocratici, e strategie istituzionali e pedagogiche, questi contatti furono l'inizio di una lunga e calda amicizia, con incontri che si rinnovavano sulle due sponde dell'Atlantico, anche con la moglie Paola, amicizia che si estendeva ad altri interessi culturali ed intellettuali (mio fratello, Stephan R. Epstein, era storico dell'economia medievale, e quindi anche qui si crearono nuovi motivi di scambio).

La grande disponibilità, il senso di 'leggerezza', nell'accezione calviniana del termine, nei rapporti umani, connessa con il suo senso dell'ironia e dello humor, sono tutte qualità che hanno portato a rapporti di amicizia fuori dal lavoro come se ne hanno con poche persone. Uno degli hobby preferiti di Gianclaudio (e Paola) era la fotografia. Organizzavamo quindi saltuariamente delle scorribande in New Jersey, in Pennsylvania, sul Delaware per fare qualche foto. Un mio hobby è la micologia, e quindi occasionalmente abbiamo abbinato le due passioni: durante una vacanza memorabile di due giorni, siamo finiti a Reading (PA) a mangiare presso il *Joe's Restaurant*, dello chef Jack Czarnecki, con piatti esclusivamente a base di funghi (inclusi i dolci), frutto di una tradizione familiare multigenerazionale (operazione che ora si è spostata in Oregon).

Per concludere, Gianclaudio è stata una grande fonte di arricchimento culturale, di umanità, e soprattutto di amicizia all'interno di contatti e progetti pedagogici, accademici ed istituzionali. E questo è il lascito più insostituibile, più vero e paradossalmente più duraturo (dal lato umano), dei nostri incontri. Esiste naturalmente anche il lascito istituzionale, per chi abbia l'onestà e l'acribia, direi quasi filologica, di scovarlo, riconoscerlo e... riconoscerlo di nuovo (anche nel senso della riconoscenza). Nel 1993 Gianclaudio vinse il Leonard Covello Educator of the Year Award. Un riconoscimento che non avrebbe mai esibito, ma che è significativo soprattutto a causa della figura di Leonard Covello, un vero pioniere del bilinguismo e dell'integrazione razziale nella East Harlem, ruolo che gli venne riconosciuto solo decenni dopo. Spero che questo ricordo contribuisca a far perdurare le tracce dell'uomo, dell'amico, e dell'architetto di nuove fondamenta per il futuro.

## Bibliografia

- Epstein, Mark (1995). «Certificazione e lingua italiana negli USA». *Educazione comparata*, 7 (21), pp. 35-43.
- Epstein, Mark (1996). «Esami e linguaggio: barriera, stimolo, espressione». *Il Veltro*, 40 (3-4), pp. 394-397.
- Kozol, Jonathan (1992). *Savage Inequalities*. New York: HarperPerennial.
- Macchiarella, Gianclaudio; Haller, Hermann W.; Severino, Roberto (eds.) (1997). *Preserving and Promoting Italian Language and Culture in North America = Proceedings of the International Conference Held November 30, December 1-2, 1995 at Georgetown University Washington D.C.* Welland (ON): Soleil.



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Gli amici, il giardino e i fiori

### Tre capitoli del *Tur-e Ma'refat* di Mirzâ 'Abdo 'l-Qâder Bidel

Riccardo Zipoli

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** *Tur-e Ma'refat* is a *masnavi* composed around 1687-8 by Indo-persian poet Mirzâ 'Abdo 'l-Qâder Bidel (1644-1720). The *masnavi* is dedicated to a series of natural elements (fields, gardens, flowers, mountains, waterfalls, clouds, water drops, rainbows, etc.) set in the region of Bairat, a town in the Rajasthan province north of Jaipur. These natural elements inspire the poet's philosophical and spiritual thoughts and advice. Here we present the transliteration and the translation into prose of three chapters of the *masnavi* (nos. 28, 29 and 30), respectively devoted to the appreciation of friends, gardens and flowers. Four photographs of the Bairat area are included at the end of the article in order to provide the *Tur-e Ma'refat* descriptions with a few travel memories.

**Sommario** 1 Dar sefat e rafiqân. – 2 Dar sefat e bâgh. – 3 Dar sefat e golhâ y e bâgh. – 4 Sulle qualità degli amici. – 5 Sulle qualità del giardino. – 6 Sulle qualità dei fiori nel giardino.

**Keywords** Bidel. Poetry. Iran.

Questo è un libro particolare, non solo perché non è un album fotografico tradizionale – celebrativo, commemorativo, illustrativo o turistico – ma soprattutto perché si offre al lettore come un repertorio per sollecitare infinite possibili libere associazioni interpretative e per affinare quel 'saper vedere' che è sempre più raro in un mondo nel quale l'aggressività dell'immagine è diventata violenza abituale. Il tema è il paesaggio dell'altopiano semiarido dell'Iran, visto da un intellettuale italiano profondamente innamorato della Persia e della sua cultura, attraverso dodici anni di viaggi, riflessioni, meditazioni e la conoscenza non episodica dei modi di vita e delle abitudini del popolo iraniano, nelle città e nei villaggi, per lo più dormendo sui *poshteban* delle case di fango e paglia, sotto le stelle.

Queste parole sono state scritte da Gianclaudio all'inizio della sua prefazione a un mio libro fotografico (Zipoli 1984) che egli promosse e pubblicò in qualità di direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Tehran. Era un periodo molto difficile, con la guerra tra Iran e Iraq in pieno svolgimento. La situa-

---

**Eurasiatica 4**

DOI 10.14277/6969-085-3/EUR-4-8

ISBN [ebook] 978-88-6969-085-3 | ISBN [print] 978-88-6969-086-0 | © 2016

143

zione era precaria anche a Tehran, e gli effetti si fecero sentire persino nella tipografia incaricata di stampare il volume. Per alcuni colori, mi ricordo, non fu neppure possibile reperire inchiostri di buona qualità. La scelta di far uscire un libro sul paesaggio persiano durante quei giorni drammatici fu quindi coraggiosa e ha segnato un punto cruciale nei miei rapporti sia fotografici<sup>1</sup> sia affettivi nei confronti dell'Iran, risultando il segno tangibile dell'importante sostegno che Gianclaudio mi ha offerto nelle indagini sul campo e di cui gli sarò per sempre riconoscente. Fra l'altro, ci capitava spesso di parlare con nostalgia, quando ci vedevamo a Venezia, proprio di quei *poshteban* (una sorta di 'terrazze' sui tetti) che lui ricorda nel breve testo appena citato e sui quali abbiamo trascorso numerose notti durante i viaggi che abbiamo fatto assieme in Iran. Ci univa, infatti, l'amore per gli angoli più remoti di quel Paese, che frequentavamo alla ricerca di un mondo autentico e bello. Ma Gianclaudio aveva un secondo profondo amore per un altro Paese, l'India, anche questo da lui esplorato con grande regolarità.

Mi è così parso plausibile dedicarmi, nel presente omaggio, a un autore, Bidel, che, pur scrivendo in persiano, è originario dell'India. Sono in tal modo qui rappresentati due Paesi al centro dell'interesse e dell'attenzione di Gianclaudio. Il testo che ho scelto di prendere in esame, il *Tur-e Ma'rafat* (Sinai della Conoscenza), è inoltre una sorta di resoconto di viaggio, un genere di scrittura anche questo certamente in sintonia con il modo di essere di Gianclaudio.

Mirzâ 'Abdo 'l-Qâder Bidel (1644-1720) è il più importante poeta indiano di lingua persiana.<sup>2</sup> La sua complessa e vastissima produzione in prosa e in versi (questi solo ammontano a circa centomila) gli ha valso le definizioni più varie e talora contraddittorie: mistico, materialista, surrealista, realista, esistenzialista, antif feudale, barocco, colloquiale, immaginifico, scientifico, idealista, panteista, neoplatonico, antisimbolista. Per quanto oggi in genere poco conosciuta, la sua opera ha esercitato una grande influenza, oltre che

---

1 Da un punto di vista tecnico e operativo questa collaborazione editoriale con Gianclaudio ha lasciato una traccia significativa. Il nostro libro ha infatti contribuito ad aprire la strada a un nuovo modo di fotografare il paesaggio in Iran, un modo in cui il paesaggio non si limita a essere lo sfondo per altri soggetti, ma diventa esso stesso il soggetto principale di una fotografia e di un volume, e dove lo scopo meramente documentario lascia il posto a fini estetici ed espressivi. Di questa novità ho acquisito consapevolezza sfogliando i libri fotografici pubblicati in Iran a quell'epoca e discutendo con illustri fotografi e registi (fra cui Abbas Kiarostami). Alcuni anni fa, poi, la cosa mi è stata ribadita da un affermato storico e critico fotografico iraniano, Mohammad Reza Tahmasbpur, che, in un messaggio di posta elettronica inviatomi il 30 dicembre 2012, così si è espresso: «Ketâb-e shomâ-râ mitavân be 'onvân-e nokhostin ketâb-e 'aks, ke serfan be manâzer va tabi'at-e Irân pardâkhte ast, be shomâr âvard. Be shomâ tabrik miguyam» (Il suo libro può essere considerato il primo libro fotografico [pubblicato in Iran] dedicato in modo esclusivo ai paesaggi e alla natura dell'Iran. Le faccio le mie congratulazioni).

2 Fra i testi su questo poeta, mi limito a segnalare un'importante monografia di base (Ghani 1960) e un libro introduttivo in italiano (Zipoli, Scarcia 1997).

nel Subcontinente indiano, anche nel mondo centroasiatico e nella Turchia ottomana. In Iran, invece, la novità della sua poetica lo ha condannato a un lungo oblio, interrotto solo recentemente. In Italia, grazie ad Alessandro Bausani, ci sono stati i primi studi pionieristici e di rilievo su di lui in una lingua occidentale (Bausani 1954-1956; 1965). A testimonianza della difficoltà del suo stile, in Asia Centrale si racconta di un uomo che interpretò un verso di Bidel in settanta modi differenti e che venne poi sconfessato dallo stesso poeta il quale, apparsogli in sogno, gli comunicò che nessuna di quelle letture era corretta. L'oscurità espressiva di Bidel, variante estrema del cosiddetto stile indiano, ha reso plausibile, e certamente suggestivo, pur tra mille cautele, accostare il suo nome alla nostra poesia ermetica.

Fra i *masnavi* (poemi lunghi a rime bacciate) di Bidel, *Il Tur-e Ma'refat* occupa una posizione a parte.<sup>3</sup> Non si tratta, infatti, di un testo dottrinale o didattico di stampo sufi nello stile degli altri suoi *masnavi*<sup>4</sup> ma, come anticipato, di un resoconto di viaggio: un resoconto dal sapore particolare, dedicato ad alcuni aspetti naturali (prati, giardini, fiori, montagne, cascate, nuvole, gocce, arcobaleno, ecc.) della zona di Bairat,<sup>5</sup> le cui bellezze offrono lo spunto al poeta per ragionamenti e consigli di natura filosofica e spirituale nei quali il vino e la follia sono elevati a strumenti e a segni figurati del cammino mistico.<sup>6</sup> La personificazione degli elementi naturali e di termini astratti, la straordinaria inventiva nella costruzione di composti e l'audacia degli accostamenti risultano fra i tratti distintivi dello stile utilizzato.

*Il Tur-e Ma'refat*, se paragonato agli altri *masnavi* di Bidel, è abbastanza breve contando 1.228 versi, composti in solo due giorni nel metro *hazaj-e mosaddas-e mahzuf* e divisi in 36 capitoli (Bidel 1342/1963-4, pp. 40-44).<sup>7</sup> Ho preso in esame i capitoli 28, 29 e 30, dedicati rispettivamente, come si evince dal titolo di questo contributo, alle qualità degli amici, a quelle del giardino e a quelle dei suoi fiori. Dei tre capitoli fornisco la traslitterazione e la traduzione in prosa.<sup>8</sup> Alla fine dell'articolo si trovano quattro immagini

3 Per un'esauriente descrizione del *Tur-e Ma'refat*, si veda Ghani 1960, pp. 194-205.

4 Questi sono i titoli degli altri *masnavi*: *Mohit-e A'zam*, *Telesm-e Heyrat*, *'Erfân*.

5 Bairat si trova nella provincia del Rajasthan, a nord di Jaipur. Bidel si recò a Bairat durante la stagione delle piogge intorno al 1687-8, ospite del governatore locale Shokrollâh Khân.

6 È significativo, in proposito, che un altro titolo utilizzato per questo *masnavi* sia *Gol-gasht-e Haqiqat* (Nel giardino della verità), da intendersi come un'indicazione relativa, secondo alcuni, a tutto il *masnavi* e, secondo altri, solo alla sua seconda parte.

7 A questo *masnavi* ho dedicato un'analisi lessicale (Zipoli 2005).

8 Per risolvere i passi di dubbia interpretazione, ho fruito dei consigli del dottor Asadollah Habib, fra i maggiori studiosi contemporanei dell'opera di Bidel (autore, fra l'altro, di una preziosa descrizione del lessico di Bidel della quale è da poco uscita la seconda edizione: Habib 1394/2015). Suoi sono anche due interventi introduttivi sul *Tur-e Ma'refat* (Habib 2002). Esiste anche un commentario del *Tur-e Ma'refat*, ma è stato pubblicato solo il primo volume

della zona di Bairat che ho fotografato nel 2003 pensando a corredare, con qualche memoria di viaggio, le descrizioni del *Tur-e Ma'refat*.

## 1 Dar sefat e rafiqân

- 1 vafâ z ishân be birangi fasâne  
cho shakhs e vâhed az â'inekhâne
- 2 rafiqân e adabsanj e vafâdust  
be rang e buy e gol yek maghz o sad pust
- 3 zabânâ yek qalam chun reshte y e chang  
be 'arz e ma'ni e olfat yek âhang
- 4 cho showq az olfat eshân nokte rânad  
sokhan rabt e lab az ham na goselânad
- 5 agar az 'ahd eshân girad chaman rang  
khazân moshkel zanad minâ sh bar sang
- 6 be pâs e râz chandân mostaqelhâl  
ke az mer'ât eshân na nemude temsâl
- 7 dam i gar fi l masal bar ham setizand  
be pây e yek degar chun ashk rizand
- 8 v agar be l farz tamhid e jodâ'i st  
be ruy e ham dar e mozhgângoshâ'i st
- 9 gereftam farq e esm oftad zaruri  
na dârad heyrat az â'ine duri
- 10 ze ham chun mowj agar duri tarâshand  
dar âghush e ham az khod rafte bâshand
- 11 takallof bar taraf in nesbat e khâs  
kam oftâde st dar tarkib e ekhlâs
- 12 be lowh e ma'ni az ta'sir e olfat  
be ham chaspântar az lafz e mahabbat
- 13 ze ham tafriq eshân na tavân be har qesm  
ke in khoshmashrabân jân and yâ jesm
- 14 chonân dar sine sâfientekhâb and  
ke gar bar ham zani yek qatre âb and
- 15 be 'azm e showq har yek sebqatandish  
ke dar har rang bâyad raftan az khish
- 16 hame az mowj e golshan khosh'enântar  
ze âb e zendegâni ham ravântar
- 17 hame gol bar kaf az sarhâ y e taslim  
cho shâkh e gol sarâpâ dush e ta'zim

che non contiene i nostri versi (Asir 1356/1977). A breve continuerò il lavoro qui intrapreso, portando a compimento la traslitterazione e la traduzione dell'intero *masnavi*.

- 18 nafashâ dar fosun e delbari garm  
nazarhâ reshte y e shirâze y e sharm
- 19 rag e gol sarkhat e lowh e jabinhâ  
tabassomriz e olfat naqsh e chinhâ
- 20 cho shabnam tardemâgh e narmgu'i  
cho sobh â'inedâr e tâzeru'i
- 21 cho owrâq e gol ân ajzâ y e ma'dud  
farâ ham tâ shavad yek ghonche del bud
- 22 gol e bâgh e vafâ na shekaste bordim  
niyâz e golshan in goldaste bordim
- 23 havâ y e yekdeli garm e madad shod  
sabokruhi cho buy e gol balad shod
- 24 be golzâr i kashid âhang e golgasht  
ke naqsh e pâ ham ânjà chashm migasht

## 2 Dar sefat e bâgh

- 1 che golzâr âyat e son' e elâhi  
hozur e 'âlam e 'erfânnegâhi
- 2 tajalligâh e barq e tur e e'jâz  
forughâbâd e sham' e khalvat e râz
- 3 ke har jâ dide pây e tâqat afshord  
be mowj e rang e qodrat ghute mikhord
- 4 be har su chashm showq i bâz mikard  
negah bar tâqat e khod nâz mikard
- 5 bahâr ash bas ke tokhm e rang mikâsht  
havâ tâ par zanad mowj e shafaq dâsht
- 6 fazâ y ash bas ke bud az jush e gol tang  
fotâdi sâye y e gol bar sar e rang
- 7 gol az bas feyz e motlaq dar nazar dâsht  
shekast e rang ham 'arz e sahar dâsht
- 8 ze khâk ash gard agar bar owj mizad  
havâ rangintar az gol mowj mizad
- 9 sarangosht i gar ash az dur benemud  
ze 'aks e ranghâ qows e qazah bud
- 10 be seyr ash tâ kashad nezzâre dâmân  
rag e goldastehâ mibast mozhgân
- 11 dam i k az vâsf e rang ash parfashân bud  
nafas tâvus e ferdows e bayân bud
- 12 latâfat az havâ y ash shishe dar dast  
tarâvat az nam e keyfiyyat ash mast
- 13 shabestân e hayâ mahv e sahâb ash  
charâghân e 'araq heyrân e âb ash

- 14 ze mahtâb ash agar girad sokhan tâb  
chakad az jabhe y e hosn e bayân âb  
15 v agar bâlad ghobâr e shâm ash az dur  
charâgh e dide az anjom barad nur  
16 ze feyz e sobh e u har jâ sokhan rikht  
nafas tâ gol konad rang e chaman rikht  
17 hayâ sirâbi e hosn e gol ânjà  
nazâkat tâb e zolf e sonbol ânjà  
18 sahar buy e bahâr e sinechâkân  
shafaq rangini e khun e halâkân  
19 neshimanhâ hame â'ineta'mir  
ze 'aks e lâle va gol sobh e keshmir  
20 khiyâbânâ ze madd e delgoshâ'i  
cho 'omr e khezr sarsabz e rasâ'i  
21 be atrâf e lab e ju sabze dar jush  
goshude tuti az â'ine âghush  
22 hadis e sabze ash zib e bayân shod  
sokhan tâ gol konad tuti 'eyân shod  
23 ma pors az sarvhâ y e sho'leqâmat  
qiyâmat dâsht ra'nâ'i qiyâmat  
24 ma gu az sâye y e golhâ y e sirâb  
ke tâ mozhgân goshâ'i mibarad khâb  
25 ze yâd e golbon ash gar mâye dâri  
ze del tâ dide yek 'âlam bahâr i  
26 tavân gar yek negah rang e gol ash did  
ze heyrat tâ abad gol mitavân chid  
27 sarâsar shâkhhâ y e ghoncheâghâz  
cho abruy e botân chinparvar e nâz  
28 tanide sabzehâ y e nâztow'am  
cho mozhgânâ y e khâbâlud bar ham  
29 ze barg e lâle y e dâgh e jonundâr  
shabestânâ dar âghush e shafaqzâr  
30 be daf' e chashmzakhm e shâhed e gol  
sepandafgan dar âtesh ashk e bolbol  
31 banafshe hamcho susan nil dar dast  
ke khâl i bar lab e gol mitavân bast  
32 be vajd i rishe y e sonbol davidi  
ke mowj e âb bar khod khat kashidi  
33 be jây e sorme shur e khande y e gol  
fagandi sâye bar âvâz e bolbol  
34 ze vasf e nargesestân dam zadan ni st  
be ruy e in charâghân dam zadan ni st  
35 negah tâ partow ash dar bar gerefti  
cho târ e sham' mozhgân dar gerefti

- 36 ze shukhihâ y e shabnam chide yek sar  
neginhâ y e gohar bar khâtam e zar  
37 sarâpâ majma' e zarrinkolâhân  
hojum e nâz e esteghnânegâhân  
38 ze tâ'usân e ra'nâ gâh e parvâz  
behesht i bar havâ bud âshiyânsâz  
39 khorâmande tazarvân ash be mahtâb  
cho mowj e rowghan e gol bar sar e âb  
40 fazâ chun sath e âb i mowj bar dush  
ze towq e qomriyân yek sar zerehpush  
41 nasim az mowj e sonbol reshte bar pâ  
sahar az shabnam e gol bâdepeymâ  
42 chonân tâ'us e sahn ash mast migasht  
ke har bâl ash qadah dar dast migasht  
43 be ân masti parafshân bolbol e mast  
ke parvâz e khod ash mibord az dast  
44 be rang i qomri ânjà sarkhosh e mol  
ke kuku y ash kashidi tâ be qolqol  
45 zehi sâ mân e hosn e biniyâzi  
khoshâ keyfiyyat e jâm e majâzi  
46 ze gol tâ ghonche yek minâ y e sarshâr  
ze dâman tâ geribân yek jonunzâr  
47 hojum e nash'e sâ mân e davâm ash  
ze sâf o dord e sahbâ sobh o shâm ash  
48 dar o divâr e ân keyfiyyatehrâm  
ziyâratgâh e masti chun lab e jâm  
49 behesht e ettefâq e ârezuhâ  
farangestân e hosn e rangobuhâ

### 3 Dar sefat e golhâ y e bâgh

- 1 gol ash buy e fosun i bar zabân dâsht  
khamushi bolbol i 'arz e faghân dâsht  
2 k az in jâ kâm e del na gerefte ma shetâb  
bahâr e zendegi moft ast dar yâb  
3 tarâvat show be ruy e sabze beneshin  
ze pishâni gereh begoshâ va gol chin  
4 ma zan dar kolbe y e jam'iyat âtash  
be pây e gol dam i chun sâye vâ kash  
5 khat e heyratsavâd e sonbolestân  
goshude nâme y e asrâr e 'erfân  
6 ke bar âshoftegi zan kâr in ast  
parishân bâsh zolf e yâr in ast

- 7 kham e har shâkh e gol mezrâb e in chang  
ke ey ghaflatnavây e sâz e nirang  
8 nafas râ harzetâz e vahm ma pasand  
zamân i ghonche show del dar gereh band  
9 havas tâ bâl mizad dar bahâr ash  
payâm i mishenid az lâlezâr ash  
10 ke mikhâhad ta'ammol seyr e in bâgh  
jagar farsh ast gar beneshini ey dâgh  
11 be 'azm e shukhi e gardunkamandi  
navâ ' i dâsht az nakhl ash bolandi  
12 ke gar maqsud at âzâdi st bâr i  
cho sarv az khod berun â lâlevâr i  
13 neshiman nâteq e in beyt e hâli  
ke ey sargashte y e râhatkhayâli  
14 ma gu sarmanzel e âb o gel ast in  
nafasvâr i ta'ammol kon del ast in  
15 lab e ju khanderiz e tarzabâni  
ke ey besmelteresht e parfashâni  
16 che lâzem har taraf chun 'aks jastan  
dar in â'ine bâyard naqsh bastan  
17 nam e âb i be ruy e ghaflat afshân  
ghobâr at harzeparvâz ast beneshân  
18 gharaz har mosht e khâk e ân chamanzâr  
be dâmangiri e del dâsht sad khâr  
19 be har rang i ke shod nezzâre mâyel  
del i dar yâft bâ dâgh i moqâbel  
20 be har bu ' i ke kard andishe âhang  
cho gol châk i be jeyb e hush zad chang  
21 dam i bar mowj e rang e gol tanidim  
dam i dar nâle y e bolbol tapidim  
22 ze châk e del taraf budim bâ gol  
ze bitâbi harif e tâb e sonbol  
23 nazar tâ rang binad bâgh migasht  
nafas tâ lâle guyad dâgh migasht



#### 4 **Sulle qualità degli amici**<sup>9</sup>

È una favola, sempre identica, la fedeltà degli amici! Essi sono come un'unica persona che si riflette su una parete di specchi.<sup>10</sup> Sì, gli amici amano la fedeltà e onorano le buone maniere: così come il profumo di un fiore hanno cento bucce ma una sola polpa.<sup>11</sup> Le loro lingue sono tutte in armonia al pari delle corde di un'arpa e celebrano all'unisono il senso dell'intimità. Quando la passione vorrebbe narrare di questa intimità, il discorso non smuove le labbra l'una dall'altra.<sup>12</sup> Se il prato prendesse il colore dell'accordo che hanno gli amici, la sua coppa non sarebbe mai infranta dall'autunno.<sup>13</sup> [5] A tal punto gli amici sono fermi nella tutela dei segreti che la loro immagine è ignota persino allo specchio. Se una volta capita loro di bisticciare, poi, come lacrime, cadono subito ai piedi gli uni degli altri. Caso mai dovessero separarsi, tengono aperta, gli uni davanti agli altri, la porta delle ciglia.<sup>14</sup> Ho capito che la sola differenza inevitabile sta nei loro nomi: lo stupore non può staccarsi dallo specchio.<sup>15</sup> Ricordano le onde: se avviene che si allontanino l'uno dall'altro, dopo, lasciandosi andare, tornano uniti.<sup>16</sup> [10] In parole semplici, questo è un vincolo speciale e non risulta frequente nei rapporti fra la gente: grazie all'intimità, gli amici, nella lavagna del significato, sono fra loro più attaccati delle lettere nella parola 'amore'.<sup>17</sup> Non è possibile in nessun modo separarli, e non è chiaro chi, di queste persone deliziose, sia il corpo e chi l'anima. Hanno una tale purezza nel petto che, se li metti insieme, viene fuori una goccia d'acqua. Ognuno cerca di fare meglio degli altri seguendo la passione, convinto che bisogna comunque abbandonare il proprio io: [15] hanno le briglie più sciolte delle onde che muovono il roseto e corrono più veloci dell'acqua

9 Alla fine di ogni cinque versi è indicato, fra parentesi quadre, il numero del verso corrispondente nella traslitterazione.

10 Gli amici hanno diverse apparenze, ma la loro essenza è una sola e costante.

11 Il profumo di un fiore proviene da petali diversi ma è sempre lo stesso.

12 Il discorso non 'apre bocca', stupito da tale intimità e incapace di descriverla.

13 Se il prato si ispirasse alla stabilità che è propria del rapporto fra gli amici, non soffrirebbe nessuna decadenza e rimarrebbe verde e fiorente anche in autunno.

14 Nell'eventualità di un distacco, gli amici sono sempre in cerca l'uno dell'altro.

15 Lo specchio si identifica con il proprio stupore/bagliore, così come si identificano tra loro gli amici i quali si distinguono soltanto per i nomi.

16 Le onde si stagliano nel mare ma, quando perdono energia, si annullano e ricreano l'unità sulla superficie dell'acqua.

17 L'alfabeto arabo-persiano è composto da lettere che si scrivono o attaccate o separate fra di loro. La parola qui usata per indicare l'amore (محببت/mahabbat) è scritta da quattro lettere attaccate.

di vita.<sup>18</sup> Per rendere omaggio, piegano la testa e l'appoggiano sulla mano come fosse un fiore; per esprimere riverenza, curvano la schiena come un ramo di rosa. I loro respiri si scaldano nella magia di rubare i cuori, i loro sguardi sono il filo che cuce il dorso alla pudicizia.<sup>19</sup> L'intestazione nella tavoletta della loro fronte è come la venatura su un petalo, i segni delle rughe versano sorrisi di intimità.<sup>20</sup> Hanno la mente brillante come rugiada grazie alla dolcezza dell'eloquio, fanno da specchio alla freschezza dei volti e paiono l'alba [20]. Sono pochi e separati come petali di rosa ma, appena si uniscono, formano il bocciolo di un cuore. Abbiamo colto intatto il fiore di questa fedeltà e l'abbiamo portato in dono al giardino. Ci venne in aiuto il desiderio di unione e ci fece da guida una leggerezza di spirito simile al profumo di una rosa. Fu così che la voglia di fare una passeggiata fra i fiori ci portò in un giardino dove anche le impronte erano tutt'occhi.

## 5 Sulle qualità del giardino

Ma quale giardino? Era un miracolo compiuto dal Signore, l'apparizione di un mondo in cui lo sguardo è conoscenza. Lo illuminava il lampo del Sinai prodigioso e vi splendeva la candela del rifugio dei segreti. Ovunque la vista poggiasse il piede della tenacia, era un tuffo nell'onda dei modi della potenza, e quando l'occhio legava a un luogo la passione, subito lo sguardo si vantava della propria forza.<sup>21</sup> Da quanti semi di colore vi aveva piantato la primavera, bastava che l'aria si muovesse e si alzavano onde di crepuscolo.<sup>22</sup> [5] Lo spazio era talmente riempito dallo spumeggiare dei fiori che le ombre di questi cadevano tutte sopra un colore. Ogni fiore possedeva una grazia così straordinaria che il suo scolorirsi aveva l'aspetto dell'alba.<sup>23</sup> Qualora si alzasse un po' di polvere dalla terra, nell'aria si muovevano onde più variopinte dei fiori. Se indicava quel giardino da lontano, la punta del mio dito diveniva un arcobaleno per il riflesso di tutte quelle tinte. Appena lo sguardo si preparava a entrarvi, le ciglia raccoglievano file di mazzi di fiori. [10] Quando il respiro batteva le ali per descriverne i colori, si trasformava nel pavone del paradiso dell'eloquenza. La delica-

---

18 Nel loro desiderio di lasciare se stessi, gli amici sono più rapidi dei movimenti del vento sui cespugli di rose e dello scorrere della mitica acqua di vita.

19 I due riferimenti alla tecnica della legatoria (filo, dorso) sottolineano la convinzione e la forza del pudore negli sguardi.

20 La fronte contratta degli amici non è mai segno di rabbia o di irritazione.

21 Riferimento alla capacità di sostenere la visione e lo spettacolo di quelle bellezze e di soffermarsi a guardarle.

22 Il crepuscolo evoca la presenza di tinte forti e diverse.

23 I fiori avevano colori talmente vivaci che, anche appassiti, esibivano il fulgore dell'alba.

tezza aveva il calice in mano grazie all'aria di quel giardino, la freschezza si inebriava davanti a una simile umidità. La cripta del pudore ammirava perduta le sue nuvole,<sup>24</sup> le torce del sudore erano attonite di fronte alle sue acque.<sup>25</sup> Se il discorso traeva vigore dal suo chiaro di luna, la fronte della bellezza dell'eloquenza si metteva a sudare.<sup>26</sup> Qualora si levasse in lontananza il pulviscolo della sua notte, grazie alle sue stelle si accendeva la torcia dell'occhio. [15] Ovunque si narrasse della sua grazia mattutina, si spargevano, nel tempo in cui sbocciava un respiro, i colori del prato. Laggiù, il ritegno era il turgore della bellezza della rosa, la delicatezza era la piega del ricciolo del giacinto.<sup>27</sup> L'alba aveva il profumo della primavera per quelli dal petto lacerato, il crepuscolo mostrava il colore del sangue di ferite mortali.<sup>28</sup> I luoghi dove sedersi erano tutti fatti di specchi e, grazie ai riflessi di tulipani e di rose, parevano albe del Kashmir.<sup>29</sup> I sentieri, per la durata della gioia nel cuore, prosperavano di perfezione così come la vita di Khezh.<sup>30</sup> [20] Le piante che spumeggiavano sulle rive del ruscello erano come un pappagallo che avesse aperto il suo abbraccio da dentro lo specchio.<sup>31</sup> Il racconto di quelle piante era un abbellimento dell'eloquen-

**24** Il velo/riparo offerto dalle nuvole del giardino è oggetto di adorazione da parte dei luoghi propri del pudore.

**25** Il sudore, la cui brillantezza evoca la luce delle torce (in contrasto con il buio della cripta appena ricordata), osserva incantato lo splendore delle acque del giardino. Fra l'altro, come testimoniato anche dalla frase che segue, le gocce di sudore sono segno di vergogna, intesa quale simbolo di rispetto e ritegno.

**26** La bellezza dell'eloquenza, consapevole della propria inferiorità, si vergogna di fronte a parole ispirate dal chiaro di luna in quel giardino.

**27** Le caratteristiche di rosa e giacinto sono prese a simbolo di due modi di essere. Si ricordi, nel primo caso, che il ritegno è generalmente espresso dal sudore causato dalla vergogna e che la rosa è qui ricordata per la ricchezza di umori vitali (*sirâbi*/turgore).

**28** Si tratta di due notazioni di stampo diverso, la prima di tono esistenziale e la seconda di natura cromatica: in quel giardino, l'alba è di buon augurio per chi soffre, il crepuscolo ha il colore di un sangue che scorre copioso.

**29** Allusione alla lucentezza delle pietre che, colorate dai riflessi dei tulipani e delle rose, ricordano i cieli variopinti che caratterizzano le albe primaverili nel Kashmir. Le pietre di Bairat, come testimoniato dalle fotografie finali, sono famose per la loro natura multiforme ed evocativa.

**30** Khezh è un personaggio leggendario della tradizione musulmana famoso per aver raggiunto e bevuto l'acqua di vita che lo rese immortale. Va forse identificato con un'antica divinità della vegetazione, come fa supporre il suo nome che ha appunto il significato di 'verde'.

**31** Si riteneva che il pappagallo apprendesse a parlare davanti a uno specchio dietro cui qualcuno pronunciava alcune parole. Il suo colore tradizionale è il verde. Ecco perché le piante sulle rive del ruscello sono paragonate a un pappagallo che, riflesso allo specchio, apre le sue ali. Va anche ricordato che questo uccello è molto diffuso in India, dove appunto il *masnavi* cui appartengono questi versi è stato composto.

za: appena il discorso sbocciava, appariva un pappagallo.<sup>32</sup> Non stare a chiedere di quei cipressi dall'altezza di fiamme: è la fine del mondo la loro delicatezza, la fine del mondo! Non stare a parlare dell'ombra di quei fiori rigogliosi: in un batter di ciglia quell'ombra ti induce al sonno!<sup>33</sup> Se nutrivì il tuo spirito con il ricordo di quei roseti, diventavi un mondo di primavera dal cuore agli occhi. [25] Ti bastava un solo sguardo verso i colori di quel giardino e, per lo stupore, raccoglievi fiori in eterno. Ovunque i rami, con i nuovi boccioli, parevano sopracciglia di idoli curvate per vezzo. Le piante, ripiegate con grazia su se stesse, erano come ciglia che si chiudevano dal sonno. Per via dei petali dei tulipani, con il loro marchio di follia, si vedevano cripte nell'abbraccio di crepuscoli.<sup>34</sup> Le lacrime dell'usignolo, per allontanare il malocchio dall'amata rosa, spargevano ruta sul fuoco.<sup>35</sup> [30] La violetta e il giglio avevano l'indaco in mano per tracciare un neo intorno alle labbra della rosa. Le radici del giacinto erano sprofondate con tale slancio che l'onda del mare aveva ammesso la propria nullità.<sup>36</sup> Al posto del *sorme*, l'impeto del sorriso della rosa aveva gettato la propria ombra sul canto dell'usignolo.<sup>37</sup> Non si può aprir bocca per descrivere questo campo di narcisi, si può solo tacere di fronte a queste torce! Da quando lo sguardo aveva abbracciato quel bagliore, le ciglia avevano preso fuoco come lo stoppino di una candela. [35] Grazie allo splendore della rugiada su quei fiori, erano state di colpo incastonate perle in anelli dorati. Era tutto un gruppo dai copricapo d'oro, un assalto di vezzi di chi ha lo sguardo altezzoso. Con quei pavoni graziosi che volavano, l'aria era diventata il nido del paradiso. I fagiani che si muovevano al chiaro di luna erano onde di olio di rosa sopra l'acqua.<sup>38</sup> Lo spazio intorno, per via dei collari delle

32 Le descrizioni sono talmente belle che i pappagalli vogliono subito ripeterle; si veda la nota precedente.

33 La dolcezza di quell'ombra favorisce il riposo.

34 I tulipani sono famosi per i petali rossi segnati da un marchio nero al loro interno. Quest'ultimo è qui paragonato al buio di una cripta (alcune moschee hanno una sala di preghiera sotterranea per i periodi invernali) in mezzo al rossore dei crepuscoli cui fa pensare la tinta dei petali. Il marchio, inoltre, è il segno della follia (si vedano le note 44 e 46), che quindi contraddistingue la particolare condizione dei tulipani in questo giardino.

35 È famosa l'infelice storia d'amore dell'usignolo per la rosa. L'usignolo vuole comunque il bene della rosa e le sue lacrime hanno quel ruolo propiziatorio contro il malocchio che è proprio della ruta bruciata sul fuoco.

36 L'onda, nel suo movimento sul mare, riconosce di essere più lenta delle radici del giacinto che attecchiscono con grande velocità nel terreno di quel giardino.

37 Il *sorme* è una sostanza scura utilizzata come collirio e come cosmetico al contempo. Si riteneva che, se ingerito, inducesse al silenzio. Questa particolare funzione del *sorme* è qui svolta dal sorriso della rosa che fa ammutolire di stupore l'usignolo (lo copre con la propria ombra); si veda la nota 35.

38 I petali di rosa mescolati a olio di sesamo avevano qualità terapeutiche.

tortore, sembrava un mare increspato, anzi una vera e propria corazza.<sup>39</sup> [40] Un'onda di giacinti faceva da laccio al piede dello zefiro,<sup>40</sup> la rugiada sulle rose era il vino dell'alba. Laggiù era così ebbro il pavone che ogni sua piuma aveva una coppa in mano. L'usignolo ubriaco sbatteva le ali con una tale ebbrezza che il suo volo gli faceva perdere i sensi. La tortora era così in estasi per il vino che il suo verso pareva un gorgoglio. Evviva l'insieme di quella bellezza che non ha bisogno di nulla! Evviva l'ebbrezza data da quella simbolica coppa!<sup>41</sup> [45] Dal fiore al bocciolo era tutto un calice ricolmo, dal grembo al colletto era tutto un campo di follia.<sup>42</sup> L'assalto dell'ebbrezza era la provvista eterna di quel giardino che, per alba, aveva il vino puro e, per notte, la feccia. Porte e muri mostravano una veste di ebbrezza, erano un luogo di culto dell'ebbrezza al pari delle labbra della coppa. Quel giardino era un paradiso di armonia per le speranze, un occidente di bellezza per via dei colori e dei profumi.

## 6 Sulle qualità dei fiori nel giardino

I fiori avevano sulla lingua il profumo di una magia, il silenzio era un usignolo che intonava questo lamento:<sup>43</sup> «Non affrettarti via da qua prima di aver soddisfatto il tuo cuore, la primavera della vita è a portata di mano, afferrala! Fatti umidità e siediti sull'erba, sciogli i nodi della fronte e cogli i fiori! Non mettere a fuoco l'alcova della concentrazione, stenditi un attimo ai piedi della rosa così come un'ombra!». La riga dei giacinti, nera di stupore, era l'esordio nella lettera dei segreti della conoscenza:<sup>44</sup> [5] «Datti alla follia, questa è la cosa da fare! Lasciati sconvolgere, ecco il

39 I collari delle tortore, con le loro piume a mezzaluna, ricordano sia un mare mosso sia le maglie di ferro delle corazze.

40 Lo zefiro, 'impigliato' nei petali curvi dei giacinti, non riesce a lasciare questo giardino.

41 Questa espressione rivela chiaramente che siamo di fronte a un giardino da intendersi anche in senso allegorico (si veda la nota 49).

42 Il fatto che sia il fiore sia il bocciolo siano considerati simili a calici, sottolinea la connotazione del giardino quale luogo di ebbrezza e di esaltazione mistica. "Dal grembo al colletto" significa 'per intero'; se queste due parti della veste vengono stracciate, inoltre, ciò è indice di follia (si vedano le note 44 e 46).

43 Il silenzio è considerato un atteggiamento maturo e quindi 'in grado' di dare consigli.

44 Una delle tipologie più diffuse di giacinti era di colore nero, per cui il fiore viene accostato a una riga di scrittura. La nerezza di questa scrittura ha però una natura particolare, essendo fatta di quello 'stupore' che, nella filosofia bideliana, è visto come una sorta di primo distacco dalla realtà terrena e, dunque, come una tappa nel percorso della vera conoscenza cui allude anche la follia menzionata nella frase che segue. I giacinti, fra l'altro, rappresentano metaforicamente i riccioli amati e sono 'contorti' così come una mente in preda alla follia.

ricciolo dell'amico!». La piega di ogni ramo fiorito era il plettro di un'arpa che cantava: «O tu che suoni la melodia dell'inconsapevolezza con lo strumento dell'illusione, non accettare il respiro che spinge alle sciocchezze della fantasia, fatti bocciolo per un attimo, tieni stretto il tuo cuore!».<sup>45</sup> Da quando aveva mosso le ali in questa primavera, la passione aveva sentito un messaggio dal prato dei tulipani: «Il cammino in questo giardino richiede riflessione; o marchio, il fegato ti fa da tappeto se ti vuoi fermare!».<sup>46</sup> [10] Con lo scopo audace di prendere il cielo al laccio, dalla palma si levava un canto: «Se il tuo scopo è davvero la libertà, abbandona te stesso come il cipresso, e fallo con l'intensità di un tulipano!».<sup>47</sup> Ogni luogo in cui ti sedevi recitava questo verso che spiegava lo stato delle cose:<sup>48</sup> «Ti stai perdendo in fantasie nelle quali cerchi sollievo: non dire che sei in una casa di acqua e di fango, rifletti un attimo, questo è il cuore!».<sup>49</sup> L'argine del ruscello versava sorrisi di facondia e diceva: «O tu che, al pari di una vittima sacrificale, continui a sbattere le ali, [15] a che cosa mai serve saltare da ogni parte come un riflesso?»<sup>50</sup> Devi fermare la tua immagine in questo specchio!<sup>51</sup> Getta un po' d'acqua in faccia all'inconsapevolezza: la tua polvere vola a caso, fermala!». Insomma, ogni pugno di terra di quei

**45** Si tratta di un invito a lasciare la dimensione illusoria della vita inconsapevole e passiva, il cui simbolo è il respiro, proprio perché rappresenta e contraddistingue, nel suo inconsciente automatismo, l'esistenza terrena con tutte le fantasie che fuorviano dalla ricerca della vera conoscenza. Quest'ultima è invece facilitata dalla concentrazione spirituale, qui evocata dal bocciolo e per la quale è necessario tenere protetto il cuore (letteralmente: tenerlo legato in un fazzoletto) che, fra l'altro, ha proprio la forma di un bocciolo.

**46** La riflessione è quella di tipo mistico che implica il marchio della follia, intesa come esaltazione spirituale e processo indispensabile per staccarsi dal mondo terreno. Uno dei luoghi privilegiati di questo marchio è il fegato, che viene riconosciuto come sede dei sentimenti e della sensibilità. Il suo farsi tappeto indica la disponibilità ad accettare quel marchio. Simbolicamente, l'invito giunge proprio da parte dei fiori famosi per il loro marchio (si veda la nota 34).

**47** Il cipresso è simbolo di distacco e di indipendenza, condizioni espresse dalla sua mancanza di frutti (assenza di legami e di relazioni) e dal suo essere sempreverde (che esemplifica l'affrancamento dai vincoli naturali). Una delle caratteristiche dello stile di Bidel è l'uso di espressioni inusuali al fine di numerare e di quantificare: qui è il tulipano a trasformarsi in unità di misura per indicare il livello di libertà da acquisire (molto probabilmente l'invito è a 'perdersi' con quella passione di cui il tulipano, grazie al suo marchio, è simbolo; si veda la nota 34).

**48** I posti in cui ci si siede sono luoghi adatti per ascoltare consigli e ammonimenti e la loro personificazione esalta questa caratteristica.

**49** Ulteriore ed esplicita conferma che il giardino ha anche un senso allegorico (si veda la nota 41).

**50** I movimenti frenetici delle ali degli uccelli in procinto di essere sacrificati, al pari della fuggevolezza dei riflessi, rappresentano l'incapacità di concentrarsi sulla vera dimensione della vita.

**51** L'immagine fissa nello specchio rappresenta la costanza nella ricerca spirituale.

prati aveva cento spine che trattenevano la veste del cuore.<sup>52</sup> Per ogni colore verso cui si dirigeva lo sguardo, c'era un cuore a tu per tu con un marchio, per ogni profumo verso cui si muoveva il pensiero, appariva uno strappo, simile a un fiore, che metteva gli artigli sul colletto dell'intelletto.<sup>53</sup> [20] Un istante ci siamo attorcigliati sulle onde del colore della rosa, un altro istante abbiamo trepidato al lamento dell'usignolo.<sup>54</sup> A causa dello spacco nel cuore facevamo da controparte alla rosa, per via dell'agitazione eravamo rivali dei riccioli del giacinto.<sup>55</sup> Lo sguardo, appena scorgeva quei colori, si faceva un giardino, e il respiro, appena menzionava quei tulipani, veniva marchiato.<sup>56</sup>

**52** Le spine, impigliandosi sulle vesti, trattengono dai movimenti. Il cuore, proprio a causa delle spine (simbolo di un attaccamento insuperabile) che trova in questo giardino, non riesce ad allontanarsi.

**53** La straordinaria presenza dei colori e dei profumi del giardino ha profondi effetti sul cuore e sull'intelletto. Ogni colore procura un marchio di passione su un cuore e ogni profumo è causa, per l'intelletto, di quello strappo sulle vesti, simile allo sbocciare di un fiore, che caratterizza la condotta di chi ha perso la testa.

**54** Il poeta mostra la propria simpatia nei confronti sia della rosa sia dell'usignolo, protagonisti di una famosa e contrastata vicenda d'amore. Si veda la nota 35.

**55** Lo "spacco del cuore" e l'"agitazione" mettono i visitatori del giardino in competizione, rispettivamente, con i petali sbocciati della rosa e con quelli attorti del giacinto.

**56** Il marchio è il segno dello stupore prodotto sul respiro, che assume così la stessa caratteristica del tulipano da lui 'menzionato' (si veda la nota 34).

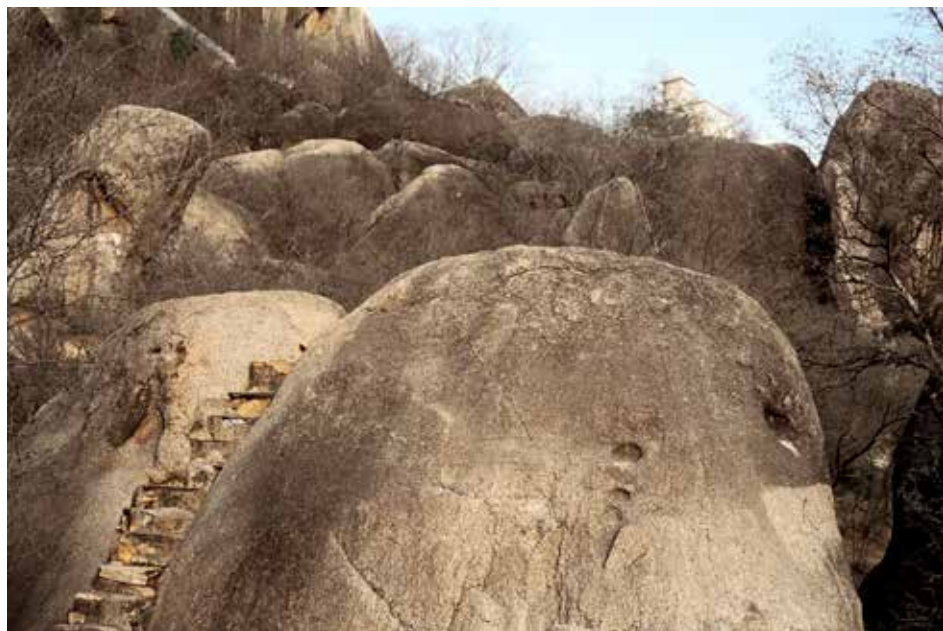


Figura 1. Bairat, Rajasthan (foto: Zipoli, 2003)

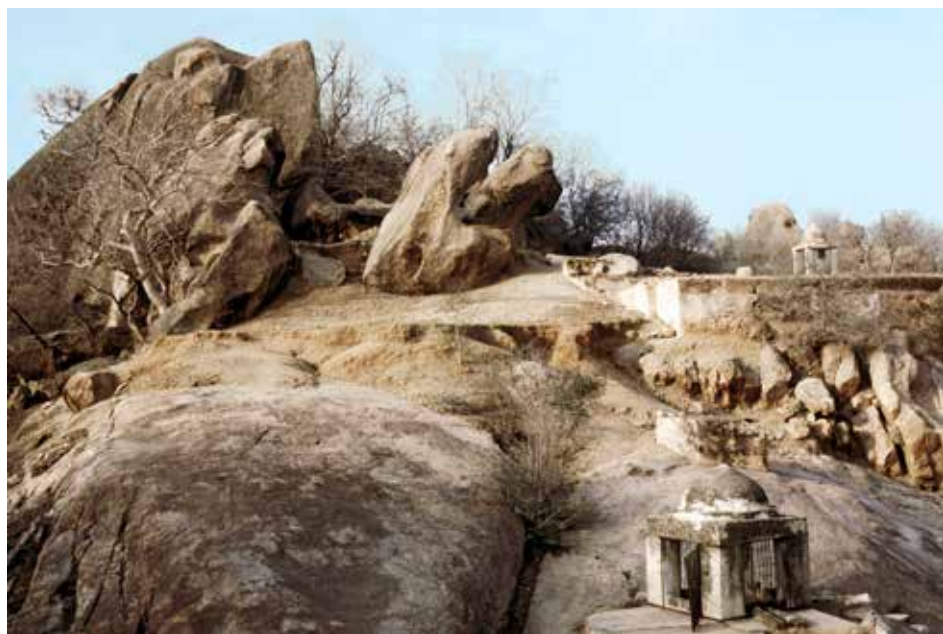


Figura 3. Bairat, Rajasthan (foto: Zipoli, 2003)





Figura 2. Bairat, Rajasthan (foto: Zipoli, 2003)

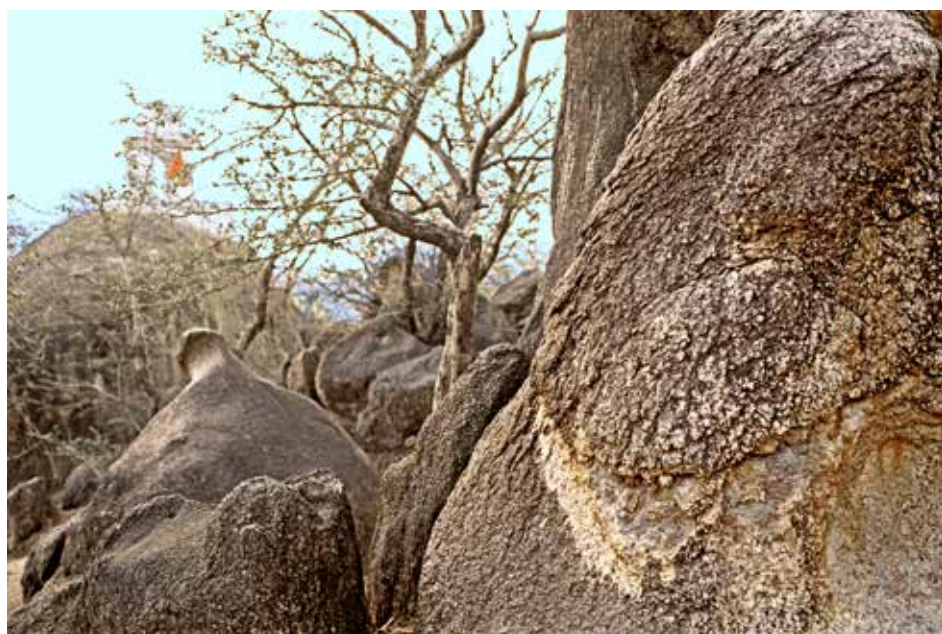


Figura 4. Bairat, Rajasthan (foto: Zipoli, 2003)

## Bibliografia

- Asir, Amir Mohammad (1356/1977). *Sharh-e Tur-e Ma'refat-e Bidel*, vol. 1. Kâbol: Enteshârât-e Beyhaqi.
- Bausani, Alessandro (1954-1956). «Note su Mirzâ Bedil (1644-1721)». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, n.s., 6, pp. 163-199.
- Bausani, Alessandro (1965). «Note sulla natura in Bêdil». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, n.s., 15, pp. 215-228.
- Bidel, 'Abdo 'l-Qâder (1342/1963-4). *Kolliyyât*. 4 voll., vol. 3. A cura di Kh. Khalili. Kâbol: da Pahâne Vezârat, pp. 1-50.
- Ghani, Abdul (1960). *Life and Works of Abdul Qadir Bedil*. Lahore: Publishers United.
- Habib, Asadollah (2002). «Armaghan-e Bidel az safar-e kuhestân-e Bairat». *Kaleme*, 3, parte prima, pp. 2-4; 4, parte seconda, pp. 2-3.
- Habib, Asadollah (1394/2015). *Vâzhenâme-ye She'r-e Bidel*. A cura di S.M. Tabâtabâ'i. Tehrân: Sure Mehr.
- Zipoli, Riccardo (1984). *Verso Nondove/Tâ Nâkojâ, Persia 1972-1984*. Tehran: Istituto Italiano di Cultura.
- Zipoli, Riccardo; Scarcia, Gianroberto (a cura di) (1997). *Mirzâ 'Abdolqâder Bidel: Il Canzoniere dell'Alba*. Milano: Ariele.
- Zipoli, Riccardo (2005). «A Computer-assisted Analysis of Bidel's *Tur-e Ma'refat*». *Annali di Ca' Foscari*, 44 (sr. orientale 36), pp. 123-138.

## **Arte islamica**



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## **Adoption and Diffusion of the Ottoman(ized) Style Majolica Outside the Boundaries of the Ottoman Empire Italy and Central Europe (Seventeenth-eighteenth Centuries)**

Federica Broilo

(Mardin Artuklu Üniversitesi, Türkçe)

**Abstract** As the market demand for Ottoman pottery grew up by the end of the sixteenth century in Venice and its surrounding, it was compelling to provide the general public with more affordable imitations. On the other hand those imitations and their decoration, often neglected by the literature on Italian faience in favour of more refined productions, found their way from Italy to Central Europe and must therefore be taken in consideration once more for their importance in highlighting the contribution of Ottoman art into shaping European taste and technology.

**Keywords** Ottoman ceramics. Italian-Ottoman relations. Candiana pottery. Haban faience.

The adoption and diffusion of Ottoman(ized) art in Europe is a global phenomenon that interested a very specific European macro region between the end of the sixteenth and the beginning of the eighteenth century. How this fashion came from Iznik to Italy and to Central Europe to become an example of 'glocalized' Ottoman style, demands a lot in term of new considerations on the topic. The historical and geographical factors that determined the change of style, or better, the adoption of a certain style and its diffusion in two regions, are key factors to a better understanding of the European history of taste and technology.

After the battle of Lepanto in 1571, the interest of the Italian market towards Iznik faience grew very quickly. Undoubtedly imported artworks bestow a special social status on their owner, thus partially explaining the mechanism of diffusion of the European taste for oriental style pottery. But imported Iznik faience was rare and high priced. Because of the very peculiar geographical nature of Venice, other nearby centres in the region were characterized by a great number of specialized workshops. Back in the sixteenth century an artificial channel was built and directed into the lagoon of Venice. Nowadays known as Riviera del Brenta the channel and

the idyllic green surroundings enticed many Venetian noblemen to build their villas there. Villa Nani Mocenigo at Monselice, for instance had a prayer room entirely covered with imported Ottoman tiles from Iznik dating back to the second half of the sixteenth century. Beside Venice, other cities such as Padua and Bassano became centres for the production, sale and sometimes falsification of artworks. In fact a mean of distributing form and styles in ceramic art is by reproduction. This phenomenon is not an uncommon one. In fact it is well known how Chinese blue and white porcelain dishes were one of the source of inspiration for the early Ottoman tile makers at Edirne and Iznik (Carswell 1998, p. 24).

But what exactly can be replicated when it comes to ceramic artistry? If the ceramist has knowledge of the use of the potter's wheel, then what can be replicated easily is the shape of a certain model. The same can be said for the decoration: if the painter is particularly gifted, the décor can be easily reproduced. What cannot be imitated is the knowledge of the necessary technology required to achieve the perfect copy of a ceramic body. For instance the right percentage of sand, wine lees, lead compounds and tin compounds that blended together form the white glazed mixture that when fired in the kilns would give the majolica its characteristic smooth and glossy appearance. If the artisan doesn't know the exact quantity, then it is impossible to replicate the original gloss. The same goes for the oxides used for the decorations and for the second clear glaze, called 'coperta' which adds the sparkling finish to the colour beneath. The technological knowledge can be taught by someone who already possess it or else, can be learnt in the place of origin where the technique has originated.

It is in this scenario that the production of Candiana pottery inserts itself in the tradition of Italian majolica. Candiana is the conventional name attributed to a majolica produced in the North-East Italian region of Veneto between the end of the sixteenth and the first decades of the eighteenth century. As the market demand for Ottoman pottery grew by the end of the sixteenth century, the necessity to provide the general public with more affordable imitation also increased. Candiana or pottery 'a la turchesca', as it is recorded in the archival sources, is the answer to the market demand. Assuming that the adoption of Ottoman(ized) décor followed the demand of fashion, there are still many unanswered questions related to both its production and diffusion. It is a curious fact that many of the wares bear the names of nuns, for whom presumably they were made, maybe to celebrate a particular occasion. Moreover the biggest collection of Candiana majolica, the Albrizzi Collection, originally belonged to a monastery that coincidentally was located in the homonymous town of Candiana, nearby Padua.

One must take in consideration one important detail when trying to answer any question related to this peculiar Italian production. If early blue and white Ottoman pieces could have easily passed for original Yuan or

Ming examples, at least in term of shapes and decoration, our Candiana pieces wouldn't have fooled anybody in believing they were true Ottoman pottery. And this because most pieces show imperfections brought about during the firing, like pin holes and under-glaze washed colours showing a lack in term of technological knowledge. Not only that. In fact also the decorative repertoire is pretty limited and never too close to the original. What appear on most pieces is a floral decoration reminiscent of the 'saz leaf' style and flowers bunched in a vase, usually in a number of three. The colours are very poorly rendered with washed out green and burnt orange instead of the brilliant bright red that is so characteristic of the Iznik production of the late sixteenth and seventeenth centuries that supposedly were the source of inspiration for the Italian examples. One has to wait the second half of the nineteenth century to see a proper falsification of Ottoman pieces on the Italian ground and specifically in Florence with the Cantagalli factory. Shapes also can determine very much the success between the original piece and its copies. Said that, most Candiana decoration is applied to ceramic bodies in the shape of more typical Italian productions, such as *crespine* and *tondini*. On the other hand Italian pottery makers tried hard to copy some of the characteristic spirals on the back of the Ottoman pieces, making us wondering once more about the degree of direct knowledge of the original samples by those artisans. The discrepancy between the shapes and the ceramic bodies might be explained through the fact that the workshops that were producing Candiana pieces were also producing other styles and the difference between them was given just by the decor that was applied rather than the whole process of creating specific shapes for the ones with the oriental looking decoration. This would easily explain the presence of *crespine* and *tondini* among the pieces. We also know that there were artisans specialized in that specific style: it is known in fact that in 1669 the Manardi family from Bassano, which had been producing pottery in Bassano since 1645, had hired a painter from Padua, a certain Giò Batta Salmazzo, to specifically paint 'piati a la Turchesca' (Stringa 1987, p. 72). And those 'piati a la Turchesca' must have been our Candiane. In some cases, such in the majolica dish in the Österreichisches Museum für angewandte Kunst at Vienna we assist at a case of hybridization of the tradition of Italian Renaissance painting combined with the Ottoman(ized) décor. This majolica dish in fact has in the centre of the composition a small view of an unidentified European town enclosed by two rows of flowers in the Candiana style. On their majolica, the painters included architectural themes or little animals such as rabbits, birds and bees, such interpretations compatible with the Italian paintings of the period.

To the best of my knowledge Bassano is the only place in Veneto where kiln wasters of Candiana wares have actually been found. In 1992 an archaeological survey in the centre of Bassano revealed two kilns and



Figure 1. Dish.  
Polychrome glazed  
pottery with three  
roses in a small pot.  
Iznik, 1601-1625  
(ca) (source: British  
Museum, London)

a large number of kiln wasters belonging to the Manardi manufactory (Stringa 1987, pp. 61-64). Among the kiln wasters were also pieces decorated with *saz* leaves and carnations in the style of Candiana faience. These archaeological findings read together with the archival sources suggests a different way to track the chronology and the place or places of production of those pieces rather than the early hypothesis proposed by Ballardini (1940), Callegari (1934), Moschetti (1931) and Rackham (1936), in association with the symbols or the initials painted on the back of the ceramic bodies. It is pretty reasonable to assume then that artisan painters specialized in this Ottoman(ized) style travelled from Padua to Bassano del Grappa and then from here probably to Trento. It is certainly not impossible that Trentino and the Alto Adige region had a role in the transmission of forms and decorations in Central and South Europe. The city of Bolzano was a very active commercial centre since the early medieval period, with annual fairs that functioned as mediators of goods between Venice and the German lands (Rusconi 1942, p. 94). Venice mainly brought silk and glass to these fairs, but it is likely that pottery also entered the market - for example ceramics produced in Bassano, which is located midway between Padua and Trento (Broilo 2013, p. 49).



In my previous study *New Directions in the Study of the Italian Majolica Pottery a la turchesca known as 'Candiana'* (2013a) I have already hinted to a possible relation between the 'Candiana' ceramics and the Anabaptist majolica known as Haban faience or Haban pottery. In 1622 all the Anabaptists had to leave Moravia and relocated in the Hungarian Kingdom (Slovakia, Northern Hungary and Transylvania). Many scholars have tried to solve the question of what was the mechanism of the diffusion of the majolica technological knowledge from Italy to Moravia. Scholars agree on the fact that Haban faience bears influences from both German faience and Italian white wares called *bianchi faentini* (Kalešny 1985; Marsilli 1985). They were made locally and show basic stylistic and technical analogies with the Italian white wares (Rusconi 1942, p. 90). Unlike the majority of the 'Candiana' pieces, the Haban faience doesn't display any mark on the back of the ceramic body. If we can determine with some degree of certainty that the source of inspiration for the 'Candiana' ceramics was the dishes and other objects from Iznik that came to Veneto after the battle of Lepanto in 1571, the Haban ceramics with the floral decor in blue, yellow or burnt orange, green, and purple look much more like a variation on the latter than imitations from an original Ottoman piece. If truth has to be told, the Ottoman(ized) stylistic elements of the Haban faience is not immediately recognizable. Generally speaking Haban faience shares with Candiana the colouring and a penchant for a decoration mostly based on floral patterns. Among those patterns, I want to take in consideration the so called 'three flowers bunched in a vase' and for this purpose I selected three pieces coming from those different geographical areas: Iznik, Padua or Bassano and Slovakia. The first piece is an original polychrome glazed dish from Iznik dated to the first quarter of the seventeenth century and nowadays at the British Museum in London (cat. no. 1878,1230.494) (fig. 1). It is probably one of the best examples of 'three flowers bunched in a vase' and in fact is painted with three red roses sprouting out from a little fluted pot reminiscent of a flower bud, so typical of the central spout of Ottoman ablution fountains. The roses are not regular roses but wild roses and their core is painted in indigo blue. A pretty identical rendition of this pattern appears on two large bowled dishes, one belonging to the Albrizzi Collection and the other to the Musei Civici of Padua (cat. n. 122) (Broilo 2013b, pp. 205-6) (fig. 2).

The main difference is to be found in the colouring because the roses on the Ottoman piece are painted with the brilliant red characteristic of the peak of the Iznik production, meanwhile flowers on the Italian bowled dishes, though keeping the blue centre as the original, are rendered in burnt orange. Now let's move to Slovakia with a Haban piece that is today part of the permanent collection of the UBC Museum of Anthropology in Vancouver, Canada (cat. no. Ch132) (fig. 3). This large dish is also decorated with the 'three flowers' pattern even if the chosen flower is in this

Figure 2. Large dish.  
Majolica painted  
with the 'three roses'  
pattern. Veneto, 1600-  
1630 (ca). Trento,  
Albrizzi Collection  
(source: Arch.  
S. Longhin)



Figure 3. Large  
dish. Haban  
majolica decorated  
with multiple  
'three flowers'  
pattern. Slovakia,  
1690. Vancouver,  
UBC Museum of  
Anthropology



case a blue tulip and not a rose, as in the previous examples. What is interesting to notice is that even though there is a different flower employed in this latter example the symmetrical composition of the decoration is kept almost the same. While the central tulip sprouts straight in between the other flowers, the external ones slightly bend toward the outside. This happens in all three examples but it is even more evident in the Candiana and Haban pieces.

Now when we consider the Haban faience as a whole, its decoration looks more precise than the Candiana counterpart. For instance the green under glaze is never washed out, showing much more finesse in the realization and a better knowledge of the necessary technology for faience making. The first thing that stands out is the palette of colours employed in both Candiana and Haban wares, where the motifs were traced with thin blackish manganese lines. In neither production were the artisans able to match the brilliant red typical of the Ottoman prototypes from Iznik, painting the flowers instead with yellow or burnt-orange colour (Broilo 2013a, p. 46). So far scholars have had the tendency to dismiss any Turkish-Ottoman influence on the Habanite decorative repertoire with the exception of the 'fish scale' pattern that is to be found on few pieces from Transylvania. But of course this region, because of its peculiar history, might have had a different medium of transmission of oriental decorative patterns than Slovakia and Hungary. In the majority of the pieces the oriental influence is very subtle, but still recognizable in the form of the 'three flowers pattern' with the predominance of carnations and tulips, which are also characteristic of both Candiana and Iznik.

Now, to sum it up, Iznik Ottoman(ized) style influenced both directly, and probably indirectly, the taste and the fashion of decorating wares outside the boundaries of the Ottoman Empire and much before than the better studied phenomena of European Orientalism in the nineteenth and twentieth century. The latter would see several ateliers in Italy, France and the Netherlands achieving almost perfect copies of the Ottoman originals. But I believe that those earlier attempts are far more interesting and still deserve more attentions from the scholars, for their importance in highlighting the contribution of Iznik and its style into shaping European taste and technology at an earlier stage than generally believed.

## Bibliography

- Ballardini, Gaerano (1940). «'Candiana' ma non tutto 'Candiana'». *Faenza*, 28, pp. 39-47.
- Broilo, Federica (2013a). «Some New Directions on the Study of the Italian Majolica Pottery 'a La Turchesca' Known as 'candiana'». *TheMA, Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts*, pp. 37-50.
- Broilo, Federica (2013b). «Copies and Originals: Some Little Known Italian Imitations of Ottoman Pottery in the Albrizzi Collection». In: *14th International Congress of Turkish Art: Proceedings*. Paris: Collège de France, pp. 203-210.
- Callegari, Adolfo (1934). «Sulle maioliche dette candiane». *Faenza*, 22, pp. 74-87.
- Carswell, John (1998). *Iznik Pottery*. London: The British Museum Press.
- Kalešny, Frantisek (1985). «La céramique des Habans-anabaptistes en Moravie et en Slovaquie aux 16e et 18e siècle et ses rapports à la céramique italienne». In: *Atti del XVIII Convegno Internazionale della Ceramica*. Albisola: Centro Ligure per lo Studio della Ceramica, pp. 27-40.
- Marsilli, Paolo (1985). «Da Faenza in Moravia. Ceramiche e ceramisti fra storia dell'arte e storia della riforma popolare». In: *Atti del XVIII Convegno Internazionale della Ceramica*. Albisola: Centro Ligure per lo Studio della Ceramica, pp. 7-26.
- Moschetti, Andrea (1931). «Delle maioliche dette 'Candiane'». *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 24 (7), pp. 1-58.
- Rackham, Bernard (1936). «Paduan Majolica of the So-called 'candiana' Type». *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 68, pp. 112-114.
- Rusconi, Antonino (1942). «A proposito della diffusione dei 'bianchi' faentini in Alto Adige». *Faenza*, 30, pp. 90-96.
- Stringa, Nadir (1987). *La famiglia Manardi e la ceramica a Bassano nel '600 e '700*. Bassano: G.B. Verci Editore.

## «A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

# Una miniatura safavide con scena di caccia

Giovanni Curatola

(Università degli Studi di Udine, Italia)

**Abstract** This miniature has been bought in Iran by Gianclaudio Macchiarella when he was acting as cultural attaché at the beginning of the Nineties of the last century. It is kept in a private collection in Bologna. The miniature depicts a prince hunting onagers (wild asses) in a classical and conventional mountain landscape, with trees, flowers and a stream in the middle of the page, and other figures, mainly attendants. The miniature belongs to the Safavid period and can be dated to the seventeenth century. The second part of the article is devoted the aesthetics of Persian miniatures with an analysis of some passages of the novel *Benim Adım Kırmızı* (My name is Red), published by the Turkish Nobel prize winner Orhan Pamuk.

**Sommario** 1 Analisi della pagina. – 2 La miniatura. – 3 Estetica.

**Keywords** Safavid painting. Hunting scenes. Islamic iconography. Orhan Pamuk. Islamic aesthetics.

«Non ci piace nulla di nuovo perché non c'è veramente nulla di nuovo che possa piacere»

Orhan Pamuk, *Il mio nome è rosso*

Questa miniatura è stata acquistata da Gianclaudio Macchiarella in Iran, presumibilmente agli inizi degli anni Novanta quando dirigeva l'Istituto Italiano di Cultura a Tehran, e successivamente è stata da lui donata a una persona molto cara (anche a chi scrive) che tutt'ora la conserva.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bologna, collezione privata. Ho personalmente esaminato l'opera incorniciata e montata sotto vetro, senza tuttavia maneggiare il foglio; infatti queste note prendono solo spunto dalla rappresentazione dipinta, per poi allargare il campo più che all'analisi del soggetto – che pure sarà fatta – a qualche considerazione in merito alle miniature in generale e a quelle persiane in particolare; per questo il 'quadretto' è rimasto integro, proprio come lo ha voluto Gianclaudio, e pazienza se questo scrupolo sentimentale cozza con l'asettica e scientifica esigenza professionale. Non me ne curo, *siamo* fatti così!

## 1 Analisi della pagina

Miniatura con scena di caccia dipinta con tempere su carta. Foglio di 30 × 17,7 cm; riquadro di 27,5 × 15 cm; miniatura grosso modo quadrata: 14 × 15 cm, sopra e sotto l'immagine corre un testo in lingua persiana scritto in corsivo nero con lumeggiature in oro nell'interlinea. Il testo, nella parte superiore, è una prosa su Mosè e Khidr<sup>2</sup> e su un figlio di Salih, seguito da un brano circa l'Imam Ja'far Sadiq e di una giovane progenitrice di 70 profeti. La parte inferiore del testo ha a che fare con dei tesori che se una certa parete dovesse cedere, i suddetti tesori cadrebbero in mano di altri (non identificati).<sup>3</sup> È comunque chiaro come il testo, non riconosciuto, almeno apparentemente, niente abbia a che vedere con l'immagine, una classica scena di caccia.

## 2 La miniatura

La miniatura rappresenta una classica scena di caccia.<sup>4</sup> L'immagine si sviluppa da sinistra a destra. In un paesaggio collinare/montuoso, abbastanza scabro e attraversato da un ruscello, un personaggio principesco a cavallo è raffigurato immediatamente dopo aver scoccato una freccia dall'arco in direzione di due onagri:<sup>5</sup> mentre entrambi si accingono a saltare il fosso col ruscelletto, quello colpito dalla freccia sembra realisticamente 'franare' sull'altro animale. Altre prede di caccia sono presenti: le immancabili gaz-

2 Sulla figura del 'misterioso' profeta Khidr si veda Corano XVIII, 65 (*Il Corano*, a cura di A. Bausani, Firenze 1955), con note. Svariate sono le leggende e le tradizioni rispetto a questo personaggio, ma non riguardano in alcun modo l'immagine dipinta.

3 Sono profondamente grato alla collega e amica Manijeh Bayani che con la consueta cortesia e celerità - e sono in debito con lei da almeno un trentennio! - ha controllato il testo e mi ha inviato le sue autorevoli considerazioni sulle quali si basa quanto da me scritto, o, meglio, riportato.

4 Sul tema della caccia quale imprescindibile *tòpos* dell'arte islamica persiana ci permettiamo di rimandare alle note scritte in altra sede: Curatola 2005, pp. 25-28.

5 Asino selvatico asiatico o emione persiano, un tempo molto diffuso in tutte le regioni asiatiche, è ormai pericolosamente vicino all'estinzione (circa 600 esemplari censiti in Iran); è stato per secoli animale privilegiato nelle battute di caccia regali, già con i Sumeri, soprattutto per la sua velocità e resistenza ad alti ritmi di corsa e imprevedibilità, oltre che per il buon sapore delle carni, considerate una prelibatezza. L'onagro è la vittima prediletta del sovrano sasanide Bahram Ghur (e non solo) e come tale viene illustrato in lungo e in largo nelle illustrazioni dello *Shah name* firdusiano. A questo proposito si veda Fontana (1986, pp. 77-78), e la sua puntuale disamina dell'iconografia in oggetto con ampia citazione delle fonti e bibliografia. Ma anche: «E se di Ismaele si è detto: 'Sarà come un onagro nella steppa...', a indicarne la fiera possanza, non va dimenticato che per la stirpe di Ismaele, è l'onagro risposta vivente a ben più sottili quesiti, visto che nelle sue viscere, nella sua pancia sono celati tutti i segreti del mondo» (Cristoforetti 2004, p. 7).



Figura 1. Foglio con miniatura, 30 × 17,7 cm. Iran, XVII secolo (collezione privata, Bologna)



Figura 2. Il principe cavaliere. Foglio con miniatura, 30 × 17,7 cm, particolare. Iran, XVII secolo (collezione privata, Bologna)

zelle, raffigurate in due coppie e due in corsa singola. Dietro il cavaliere principesco col cavallo lanciato al galoppo compaiono altri due cavalieri stanti; anche sul margine basso sinistro dell'immagine sono rappresentati due cavalieri visibili dalla tre quarti in su; il più esterno, probabilmente anch'egli di nobile lignaggio, con la freccia ancora incoccata è ritratto nel momento di massima tensione precedente il rilascio della corda, e l'altro sembra rivolgersi al compagno e sta facendo ruotare il cavallo come nell'atto di porsi all'inseguimento. Lungo la linea dell'orizzonte, convenzionalmente molto alta, da sinistra a destra, sono rappresentati un cavaliere con un falco sul braccio sinistro guantato, un attendente seminascolato da un albero con strette foglie stondate, il quale regge una coppa biansata, un personaggio (posto dietro le rocce alla sommità della collina) del quale si osserva solo la parte superiore del busto, con la mano sollevata e con





Figura 3. Attendente alla battuta di caccia. Foglio con miniatura, 30 × 17,7 cm, particolare. Iran, XVII secolo (collezione privata, Bologna)

l'indice portato alla bocca,<sup>6</sup> un albero sempre verde (anche in questo caso un motivo più che ricorrente; probabilmente si tratta della stilizzazione di un cipresso, spesso associato all'albero frondoso di sinistra, e anche a un albero dai rami colorati di rosa) e, alla estrema destra, altri due personaggi a cavallo, anch'essi raffigurati solo nella parte superiore e apparentemente intenti in una conversazione fra loro. La miniatura è disseminata di molti altri particolari, tipici delle raffigurazioni di genere, tutti assai apprezzabili e tradizionalmente inseriti nel contesto narrativo. Non c'è niente di casuale o che non abbia un significato che rimandi alla maniera artistica persiana. Il paesaggio che s'è definito collinare/montuoso è un po' scabro, viene attraversato da un ruscelletto/sorgente fra rocce: ha andamento sinuoso e lo scorrere dell'acqua è simulato dal fondo di colore blu/azzurro

<sup>6</sup> Il gesto, anche questo convenzionale, della sorpresa; già impiegato in epoca sasanide se non addirittura faraonica, ha una straordinaria fortuna e viene utilizzato ogni qual volta si vogliono esprimere stupore e meraviglia.

sul quale sono tratteggiate lueggiate in bianco con segmenti ricurvi di alternata direzione, per descrivere il fluido movimento del ruscello. Opportunamente lo spazio vicino al corso d'acqua è un piccolo prato con dei ciottoli di fiume rotondi (perché levigati dall'acqua) su entrambi i lati, dai quali possono avere origine anche cespugli, verdi o fioriti. Questi cespuglietti, di chiara tipologia acquatica (si vedano le strette foglie lanceolate tipiche della flora palustre) recano precise e ben dettagliate fioriture rosse o gialle, o, semplicemente a cespuglio verde e sono sparsi nel paesaggio che, in ogni caso, è letteralmente punteggiato da gruppi di tre o quattro segmentini neri, i quali tolgono piattezza e indeterminatezza al terreno e creano un certo movimento sul fondo. Le figure sono ben delineate e accurate; il principe cavaliere è il protagonista assoluto e come tale viene trattato. L'elegante cavallo ha forse le zampe anteriori disegnate troppo meccanicamente e sono troppo esili (anche se esistono svariati confronti possibili anche con le più celebrate miniature persiane, come, per esempio, una miniatura di metà Quattrocento del Topkapı),<sup>7</sup> e mostra un vistoso e 'vaporoso' *tugh* al collo.<sup>8</sup> Il principe è ben piantato sulle staffe, con piedi che calzano stivali, leggermente proteso in avanti sulla sella, la quale poggia su un sotto sella tessuto decorato con spirali arabesche; è vestito con una tunica verde a mezze maniche, abbottonata sul davanti, e con un ricamo di arabeschi dorati ispirato al *cloud collar*,<sup>9</sup> che arriva al ginocchio su una veste di cui si vedono solo le lunghe maniche rosse. Al fianco reca una faretra e in vita una cintura. Il volto ovale è caratterizzato da pochi tratti: sopracciglia congiunte al centro (ancora un motivo convenzionale della bellezza, maschile e femminile) e un paio di baffetti spioventi che possiamo definire 'alla mongola'. Il turbante è piuttosto ampio e reca alla sommità una vistosa piuma e una sorta di asta verticale rossa,<sup>10</sup> ancora una volta secondo una convenzione pittorica caratteristica del periodo Safavide. A riprova dell'importanza del 'segno', anche tutti gli altri personaggi - a

7 *Khamse* di Nezami, Istanbul, Biblioteca del Topkapı, H. 781, f. 154b; Herat 1445-46. Cfr. Lentz, Lowry 1989, cat. n. 32.

8 Si tratta di una insegna di potere caratteristica dei sovrani, o dei principi (ma non solo; in questa miniatura altri quattro cavalli sono ornati col medesimo simbolo: il cavaliere con l'arco in basso e i tre in alto), di ascendenza antica. Compagno, per esempio, nei rilievi sasanidi di Naqsh-i Rostam (investitura di Ardashir I, III secolo d.C., e nella scultura raffigurante Cosroe II sul suo destriero, a Taq-e Bostan, VI secolo d.C.), e sono un probabile retaggio di antica ascendenza nomadica turco-mongolica.

9 Tipico elemento del vestiario in gran voga nell'epoca Timuride e di origine cinese: cfr. Lentz, Lowry 1989, cat. nn. 114-116, pp. 192-198 e 216-218.

10 È l'insegna dei *qizilbash* letteralmente 'teste rosse' (Savory 2007), così erano soprannominati per il loro peculiare copricapo rosso (*taj*), originariamente una stoffa a dodici pieghe (chiara simbologia sciita), i seguaci della dottrina dello sceicco Haydar (padre di shah Isma'il I) e di quella dello sceicco Safi ad-Din Ardabili, fondatore della confraternita della Safawiyya, ideologicamente all'origine della dinastia persiana Safavide, 1501-1722.



Figura 4. Due attendenti del principe cavaliere. Foglio con miniatura, 30 × 17,7 cm, particolare. Iran, XVII secolo (collezione privata, Bologna)

eccezione di quello in basso a sinistra, quelli in alto a destra non mostrano in tutta la sua ampiezza il copricapo – recano il *taj* rosso. I cavalieri dietro il principe sono attendenti; uno, più giovane e imberbe, regge una sorta di mazza o insegna e l'altro, più maturo, tiene una mano sul petto, forse un gesto di rispetto. Fra le convenzioni (e il ripetersi di questo termine è voluto e non casuale), dobbiamo segnalare, fra il 'cipresso' e la coppia di personaggi a cavallo di destra, un doppio elemento spiraliforme che si staglia sul cielo a fondo brunito: è la cosiddetta 'nuvola alla cinese', un elemento di antica tradizione estremo orientale, entrato nel linguaggio artistico islamico (non solo persiano), già in epoca Ilkhanide (XIII secolo), e da allora completamente assimilata e riproposta assiduamente.

La miniatura in oggetto è databile agli inizi del XVII secolo, dunque di scuola Safavide, e fa parte di una produzione artistica di buon livello, raffrontabile facilmente con decine di simili rappresentazioni.

### 3 Estetica

Le miniature, e in particolar modo quelle persiane, sono state oggetto di numerosi studi da parte di una gran quantità di specialisti,<sup>11</sup> con mostre specifiche e analisi stilistiche delle singole scuole e dei maggiori e più affermati maestri. Eppure a chi scrive sembra di cogliere in questa sterminata bibliografia più di una lacuna, soprattutto in ambito estetico.<sup>12</sup> Parrebbe opportuno rivolgersi altrove, alla letteratura, e in particolar modo a un famoso scrittore quale Orhan Pamuk (Istanbul 1952) che nel suo forse più (ingiustamente) celebre romanzo, *Benim Adın Kırmızı* (2001), dedica al tema molto più di una considerazione che qui vogliamo brevemente riprendere. La storia è ambientata a fine Cinquecento alla corte ottomana di Istanbul ed è incentrata, appunto, sullo scontro all'interno del *naqqashhane*, il laboratorio artistico più importante dell'Impero, fra miniaturisti di due scuole di pensiero diverse; quella più conservatrice e legata alla tradizione secolare dell'arte, tramandata da maestro a discepolo per generazioni e che ha il suo picco più alto nella scuola Timuride, in particolare in Behzad, e quella che vede invece un'opportunità di rinnovamento nel trarre spunto dalle correnti artistiche occidentali, quelle che già portarono un Gentile Bellini alla corte del Conquistatore, e della loro visione del mondo. Non si tratta solo di naturalismo o realismo (e dunque di ombre, profondità, prospettiva alla Piero), come può sembrare a prima vista, ma di un dibattito più profondo sulla natura della visione. Romanzo straordinario, ma pur

---

11 Si vedano, per limitarsi a un classico e a un'opera più recente, Gray 1961 e Adamova, Bayani 2015.

12 Se ne occupa poco anche G. Scarcia (1995) nel suo importante saggio.

sempre romanzo (quindi con la piena e libera scelta dell'*invenzione* da parte dell'autore), ma godibilissimo proprio nei suoi tratti meno romanzati e misteriosi, dunque più ostici, per chi abbia almeno una infarinatura relativa all'arte islamica, qui rappresentata dalle miniature. E questo poi, perché proprio le miniature? È il nodo centrale da sciogliere o da tagliare. Certo il suo successo - almeno da noi - è legato al fatto che egli in qualche modo scrive una versione aggiornata (e per lo più condita dall'immane mistero e assassinio) della *Mille e una notte*, una storia un po' ruffiana, ma sempre straordinariamente accattivante per il nostro mondo che quando guarda a Est non riesce a rinunciare al riflesso meccanico di inventarsi un Oriente sempre ambiguo e molto sensuale: quello cerca e quello riconosce sempre; se non è così non esiste e se servito da un turco e con tutti i toni giusti, allora è una festa! Orhan Pamuk racconta di sé che dai 7 ai 22 anni è stato un pittore, e dunque questo suo romanzo è anche basato su sensazioni e interpretazioni personali, oltre che sulla ricerca storica. La descrizione dell'*atelier* imperiale, iperbolica ed assolutamente gratuita (salvo le osservazioni psicologiche sulle invidie e rivalità personali, le quali - come ben sanno i veri scrittori - sono universali e albergano in ogni ristretta e circoscritta comunità, dalle lavandaie indiane di Calcutta ai grandi studi legali di Washington), non è assolutamente rispondente alla realtà del mondo artistico ottomano, molto, troppo concedendo all'immaginazione; ciononostante l'intuizione circa il problema artistico islamico, che se non è folgorante è pienamente azzeccata, e nello specifico riguarda, appunto, la miniatura e la sua natura di messaggio più o meno universale. Quella dell'autore istambulota<sup>13</sup> sembra in realtà una dichiarazione d'amore (e in fin dei conti di partigiana adesione all'estetica della miniatura e alla sua superiorità) e anche un'adesione, problematica, certo, all'ideologia ottomana, materialmente sconfitta dal cosiddetto Occidente, ma con qualcosina in più del semplice onore delle armi: direi la consapevolezza che lo sconfitto, alla fin fine, aveva eticamente e moralmente ragione. Questo è esplicitamente espresso: «e aveva giustamente creduto che il ritratto fosse il peccato più grande e che con il ritratto la pittura musulmana sarebbe finita» (Pamuk 2001, p. 418). Più esplicito: «Perché l'arte della miniatura è una ricerca da cui si arriva a capire come Allah vede il mondo» (Pamuk 2001, p. 85). Ancora: «È importante che il disegno con la sua bellezza chiami l'uomo alla ricchezza della vita, all'amore, al rispetto per i colori dell'universo creato da Allah, al pensiero interiore e alla fede. L'identità dell'autore non è importante» (Pamuk 2001, p. 63). Il miniaturista ha lo scopo di fermare il tempo

**13** E a dimostrazione, ove ce ne fosse la necessità, di quanto in profondità e con quale acume egli abbia indagato in lungo e in largo la storia della miniatura islamica non valgono solo le ovvie e scontate citazioni di Behzad o dello *Shah name* di Tahmasp, ma l'esemplare descrizione della miniatura di H. 2153, ff. 3b-4a (Istanbul, Biblioteca del Topkapı), (Pamuk 2001, pp. 350-351) e anche dell'opera dell'esplicitamente rammentato Siyah Qalam, (p. 351).

e renderlo immutabile; firmare l'opera, e dunque rivendicarne la paternità, non è una sfida a Dio (Pamuk 2001, p. 169),<sup>14</sup> quanto piuttosto al fatto che l'opera stessa non ha paternità se non quella divina – talché niente avviene senza la Sua Volontà – ed è il frutto di un 'sapere collettivo'. L'Occidente, insomma, è impregnato di individualismo, si basa sul momento unico ed irripetibile come personificazione del momento stesso: è tempo determinato. A questo si contrappone un Oriente nel quale, invece, il tempo è indeterminato (effetto reso, per esempio, dalla contemporanea presenza di un albero in piena fioritura – primavera – e di uno con foglie gialle e rosse – autunno – e da quella del cipresso sempre verde, appunto simbolo di eterna immutabilità), e anche lo spazio non è precisamente definito (non la mancanza di prospettiva, ma la presenza, ancora una volta in contemporanea, di più piani prospettici o di visuale: dall'alto, ovvero zenitale, a volo d'uccello, frontale, e laterale sono gli artifici più comunemente impiegati anche da Francis Bacon), negando il realistico 'fermo immagine fotografico' per abbracciare una dimensione ideale, forse proprio quella di Dio. Particolarmente interessanti – proprio in relazione alla miniatura dalla quale traggono spunto queste considerazioni – sono le numerose annotazioni di Pamuk relative al tema della pittura di cavalli: «Vidi un cavallo, i maestri miniaturisti l'avrebbero fatto meglio» (2001, p. 249); «Dato che per tutta la vita vedono parecchi disegni di cavalli e parecchi cavalli, sanno molto bene che un ultimo cavallo in carne ed ossa danneggerebbe l'idea perfetta di cavallo che hanno in testa. La penna del maestro miniaturista che per tutta la vita disegna decine di migliaia di cavalli, alla fine si avvicina molto al disegno di cavallo progettato da Allah e lo capisce dalla propria anima e dalla propria esperienza» (p. 268).<sup>15</sup> Ma pure: «anche il miniaturista meno abile, se ha la testa completamente vuota, quando disegna un cavallo guardando un ca-

**14** Correttamente cita il famoso *hadith* di al-Bukhari. Celeberrimo, ma vale comunque la pena di riportarlo: «Narrò Muslim: Eravamo con Masruq in casa di Yasar figlio di Nusayr. Vide delle immagini nel vestibolo e disse: 'Mi ha detto 'Abd Allah che aveva sentito dire dal Profeta – Iddio lo benedica e gli dia eterna salute -: Nel Giorno del Giudizio i più duramente colpiti al cospetto di Dio saranno i facitori d'immagini'» (Al-Bukhari 1982, p. 581).

**15** Sul cavallo viene in mente anche Kung-sun Lung (284-259), il 'sofista' cinese o meglio uno dei massimi esponenti della 'scuola dei nomi', celebre per il suo *Discorso su un cavallo bianco*, (Fung Yu-lan 1956, pp. 72-73), nel quale giunge alla conclusione, argomentata in tre punti, che: «un cavallo bianco non è un cavallo», mentre, per noi, secondo la logica Aristotelica lo è pienamente, perché la specie dei cavalli bianchi appartiene a quella più ampia dei cavalli. Si veda anche Ajello, Spagnolo, «I paradossi logico-linguistici nella tradizione cinese ed europea: analisi di una esperienza», [http://math.unipa.it/~grim/convregl\\_ajellospagnolo\\_PA.pdf](http://math.unipa.it/~grim/convregl_ajellospagnolo_PA.pdf). E a proposito di cinesi, la pittura buddhista Chan (Kontler 2000, pp. 193-195) di un Liang Kai o Muqi (entrambi attivi nel XIII secolo), per l'immediatezza spontanea e 'impressionistica' del tratto sono quanto di più lontano pensabile dalle studiate convenzioni islamiche, ma anche quelle opere sono tradizionalmente il frutto di un gesto immediato e unico perché pensato e ripetuto, in precedenza, migliaia di volte. Proprio come la ceramica *raku* che solo un ingenuo sprovveduto può pensare essere frutto di improvvisazione o, peggio, di casualità: è vero esattamente il contrario!

vallo, proprio come i pittori europei d'oggi, lo disegna a memoria. Perché nessuno può guardare nello stesso istante il cavallo e il foglio su cui disegna il cavallo. Anche se il tempo passa in un batter d'occhio, quello che il miniaturista riproduce sul foglio non è il cavallo che sta vedendo, ma è il ricordo del cavallo che ha visto poco prima, e questo, anche per il più mediocre dei miniaturisti, è la prova che il disegno è realizzabile solo con la memoria» (Pamuk 2001, p. 86). E quanto c'entri il buon Platone e il suo mito della caverna,<sup>16</sup> crediamo sia più che evidente, anche se non è nostra intenzione addentrarci sul terreno della filosofia. Prima di lasciare le analisi dello scrittore turco c'è un altro passo che rende bene l'idea del contrasto fra Occidente e Islam e fra un certo Occidente e un certo Islam: «Disegno tutto quello che l'occhio vede, come l'occhio lo vede. Loro disegnano quello che vedono, noi invece disegniamo quello che guardiamo» (p. 180). Dunque, se come pensiamo Pamuk coglie alcuni fattori e caratteri essenziali della miniatura persiana, e della sua pretesa di rappresentare 'l'universo creato da Allah' in forma archetipale (e questo, ovviamente, non da subito, ma nel tardo periodo Timuride/Safavide),<sup>17</sup> ecco che il mondo delle immagini miniate è teso non a rappresentare il vivo e reale, ma la sua forma immutabile. E pensando all'altro Occidente, quello di Rus, slavo, ortodosso, bizantino – così caro al mio Gianclaudio – le similitudini con l'icona (quale essenza della sacralità divina, eterna, immutabile, epifania di Dio, concreta e allo stesso tempo astratta – anche se atemporale –, precisa nella forma geometrica con simmetrie di pieni e di vuoti, circolare e spiralforme, incorporea seppure carnale, colorata secondo precisi, immutabili, parametri e così via, e così sia), appare palese il contatto con la miniatura persiana, anche quella qui discussa. Cioè, la miniatura persiana, a pieno titolo inserita nell'ampio settore dell'arte islamica, è quella che nell'immaginario collettivo (diremmo, ma potrebbe essere un errore, soprattutto occidentale), è assunta al ruolo di sua rappresentante (di tutta l'arte islamica) pur essendone, forse paradossalmente, la forma più distante e meno peculiare in assoluto di quell'arte. La miniatura islamica, e quella persiana in particolare, raggiungono nel XVI secolo, con la grande epoca Safavide, uno dei punti più alti di espressività artistica. È come se alla fine di un lungo processo si fosse raggiunta la forma perfetta, pienamente riconoscibile, piena com'è di convenzioni e stilemi, di maniera, che la rendono comprensibile di primo acchito, non una novità, ma qualcosa che è esistito, e in quel modo, da sempre, anche per chi a quelle convenzioni non sia aduso; insomma raggiungendo, indipendentemente dalla scuola che l'ha prodotta, un suo stile inconfondibile, qua-

16 Con la notevole rivisitazione che, in chiave moderna, ne dà un altro premio Nobel per la letteratura: José Saramago, *La caverna* (2000).

17 «Adesso capisco che migliaia di miniaturisti, facendo in delicato segreto sempre gli stessi disegni per secoli, avevano disegnato il segreto e delicato trasformarsi del mondo in un altro mondo» (Pamuk 2001, p. 325).

si naturale, pur essendo tutto artificio. Se questo è vero, chiunque veda una miniatura persiana, sa che questa è arte islamica. «Quando nel corso degli anni, guardiamo un libro e poi un altro, un disegno e poi un altro, capiamo che, con le sue meraviglie, un bravo pittore rimane nella nostra mente e alla fine cambia anche il panorama della nostra memoria» (Pamuk 2001, p. 171). Il processo, che è una sorta di *ouroboros* che si autoalimenta, nel caso della miniatura ha a che fare con l'immediatezza dell'immagine; non siamo certo in grado di portare elementi statistici a supporto di quanto andiamo dicendo, ma avendo frequentato diverse biblioteche specialistiche dedicate agli Islam, possiamo tranquillamente affermare come la stragrande maggioranza dei libri che parlano di Islam nei variegati e molteplici aspetti che ciò comporta (sociale, politico, religioso, economico e quant'altro, con abbastanza ovvia eccezione per quel che riguarda l'architettura), recano sulla copertina una immagine miniata: la più semplice e diretta via per raccontare l'appartenenza al genere Islam. Gianclaudio, se non lo sapeva, probabilmente, e come spesso gli capitava, lo intuiva.

## Bibliografia

- Adamova, Adel T.; Bayani, Manijeh. (2015). *Persian Painting: The Arts of the Book and Portraiture*. London: Thames & Hudson.
- Al-Bukhari (1982). *Detti e fatti del profeta dell'Islam*. Trad. di V. Vacca, S. Noja, M. Vallaro. Torino: UTET.
- Cristoforetti, Simone (2004). «Una premessa un po' più ampia dell'usato». In: Favaro, Rudy; Cristoforetti, Simone; Compareti Matteo (a cura di), *L'Onagro maestro: Miscellanea di fuochi accesi per Gianroberto Scarcia in occasione del suo LXX sadè*. Venezia: Cafoscarina.
- Curatola, Giovanni (2005). «Un tappeto da re». In: Zanni, Annalisa (a cura di), *Il tappeto di caccia del museo Poldi Pezzoli*. Milano: Electa-Mondadori, pp. 15-29.
- Fontana, Maria Vittoria (1986). *La leggenda di Bahram Gur e Azada*. Napoli: Istituto Universitario Orientale.
- Fung Yu-lan (1956). *Storia della filosofia cinese*. Milano: Mondadori.
- Gray, Basil (1961). *Persian Painting*. Ginevra: Éditions d'Art.
- Kontler, Christine (2000). *Arte cinese*. Milano: Jaca Book.
- Lentz, Thomas W.; Lowry, Glenn D. (1989). *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*. Washington, DC.: Arthur M. Sackler Gallery and Smithsonian Institution Press.
- Pamuk, Orhan (2001). *Il mio nome è rosso*. Trad. di M. Bertolini e S. Gezgin, Torino: Einaudi. Trad. di: *Benim Adım Kırmızı*, 1998.
- Saramago, José (2000). *La caverna*. Torino: Einaudi.
- Savory, R.M. (2007). s.v. «Kizil-Bash» [online]. In: *Encyclopaedia of Islam*. 2 ed., vol. 5. Leiden: s.n., pp. 243-245. Available at <http://referencewor->



[ks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/kizil-bash-SIM\\_4415?s.num=0&s.f.s2\\_parent=s.f.book.encyclopaedia-of-islam-2&s.q=Kizil-Bash](https://www.ks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/kizil-bash-SIM_4415?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.encyclopaedia-of-islam-2&s.q=Kizil-Bash) (2016-05-26).

Scarcia, Gianroberto (1995). *Il volto di Adamo: Islam: la questione estetica nell'altro Occidente*. Venezia: Il Cardo.



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## The Long Tradition of the Cycle of Paintings of Qusayr 'Amra

Mattia Guidetti

(Universität Wien, Österreich)

**Abstract** The cycle of paintings of the bathhouse of Qusayr 'Amra (eighth century, Jordan) has been the object of several attempts of interpretation. Scholars have usually limited its contextualization to the large family of Roman and late antique bathhouses to its plan and hydraulic features. The present article argues instead that late antique examples of the same architectural typology might have provided models and patterns for the paintings of Qusayr 'Amra too. Agreeing with a common late antique artistic practice, legends were instead used in the painting in order to add and explain new and unusual themes inserted among the traditional repertoire.

**Summary** 1 Introduction: the Liminality of Qusayr 'amra. – 2 Figurative Cycles in the Bathhouses. – 3 The Role of Legends and the Panel of the Six Kings. – 4 Conclusion.

**Keywords** Qusayr 'Amra. Bathhouses. Bathhouses decoration. Late antiquity. Early Islam. Bilingual inscriptions. Representation of kings.

### 1 Introduction: the Liminality of Qusayr 'Amra

For the Vandals, since the time when they gained possession of Libya, used to indulge in baths, all of them, every day, and enjoyed a table abounding in all things, the sweetest and best that the earth and sea produce. And they wore gold very generally, and clothed themselves in the Medic garments, which now they call 'seric', and passed their time, thus dressed, in theaters and hippodromes and in other pleasurable pursuits, and above all else in hunting. And they had dancers and mimes and all other things to hear and see which are of a musical nature or otherwise merit attention among men. (Procopius of Caesarea, *History of the Wars*, II.6.6)

In this renowned passage, Procopius lingers on the lifestyle of Vandals after they settled in the Roman territory during late antiquity. They are described having adopted several features of Roman lifestyle, from food and dressing habits to bathhouse attendance, to theatre, hunting, and cir-

---

**Eurasiatica 4**

DOI 10.14277/6969-085-3/EUR-4-11

ISBN [ebook] 978-88-6969-085-3 | ISBN [print] 978-88-6969-086-0 | © 2016

**185**

cus spectacles (Dunbabin 1989, p. 7). To a certain extent this sixth-century description of the Romanization of Vandals might also be considered valid for those Arabs that moved north in the seventh-eighth century from the Arabian Peninsula to the provinces of Arabia and Palestine: a passion for bathing, hunting games, horse-races, luxury dresses, mimic and music performances emerges as one of the key-elements of early Muslim courtly life-style in archaeological findings, textual sources and visual evidence.<sup>1</sup>

Bathing culture is perhaps the most striking of these elements, especially with regard to the Umayyad court, the Damascus-based dynasty ruling the Islamic world from 661 to 750. Bathhouses were introduced in the eastern Mediterranean area in the second century and the so-far-known seventeen bathhouses built by the Umayyads testify the last phase of an architectural typology that provided the social space for entertainment as well as care for hygiene and health (Fournet 2012, pp. 330-31). Whereas neither the technique nor the social function of bathing changed drastically from the Roman to the Umayyad time, a hiatus is offered by the archaeological evidence in the area between the eight and the mid-eleventh century, when bathhouses started to appear again showing the full development of the new heating technique of steam (typical of the Islamic *hammams*) replacing the hypocaust (typical of the Roman *balnea*) (Charpentier 1995, p. 233; Fournet 2012, p. 332). The first important point here is to what extent on a typological level, despite some minor changes, the bathhouses built by the early Muslim elite belong to a building type that, in the eastern Mediterranean, was introduced under the Romans and developed during late antiquity.

Qusayr 'Amra, located 80 km east of 'Amman in Jordan, is one of the seventeen Umayyad foundations and perhaps the most renowned among them for its exceptional structural integrity and the cycle of paintings preserved in its interior (fig. 1).<sup>2</sup> The earliest scholarly assessments of Qusayr 'Amra reveal a miscomprehension about its art historical categorization that highlight its being on the verge of two eras (according to the

---

1 Hippodromes were uncovered in the cities of Raqqa and Samarra (Milwright 2010, pp. 81-2); mimic and music performances are described in poetry attributed to the early Islamic period (Fowden 2004a, pp. 64-69); hunting games are amongst the favourite subjects in the paintings of Qusayr 'Amrah as well as in contemporary poetry (Fowden 2004a, pp. 85-114).

2 The bibliography on Qusayr 'Amrah from the time of its discoveries by Alois Musil in year 1898 is enormous. After the seminal book by Fowden (2004), it is worth mentioning Nadia Ali's works (2006; with Guidetti 2016); Macchiarella (with Guidetti 2007); Di Branco (2007); Taragan (2008) and Fontana (2012). More recently the sensational discoveries obtained by the restoration of the paintings started in 2008 have been exposed in lectures and conferences (such as the international conference entitled «The Colours of the Prince. Conservation and Knowledge in Qusayr 'Amra» held on the 22 and 23 October 2014 at the Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro in Rome).



Figure 1. The bath complex of Qusayr 'Amra, Jordan (source: Gertrude Bell Archive; X 008, Album X 1913-1914)



Figure 2. The 'Hunting baths' complex of Lepcis Magna, Lybia (source: Bianchi, Musso 2012, fig. 15)

modern arrangement of history). The miscomprehension of its chronology is ironically complementary to the earliest interpretations of another bath complex, the so-called 'Hunting Baths' of Lepcis Magna (Libya). The latter is a Roman bathhouse, also exceptional among the spectrum of Roman and late antique foundations for both the architectural integrity and the preservation of its cycle of paintings (fig. 2).

Qusayr 'Amra was initially misinterpreted as a late antique building. Alois Musil in 1902 assigned the bathhouse to the Ghassanids, an Arab group settled North of Arabia during late antiquity (Musil 1902, p. 47). Wickhoff in 1907 dates the paintings, on a stylistic level, to the fourth-fifth century and further defines the cycle as «an art of documents» (as opposed to an art of artworks) because Qusayr 'Amra is one of those creations that «illustrates the engagement with problems that have already been solved; it leads up to periods that use forms belonging to developments that have already been reached their conclusion» (Wickhoff in Musil 1907, 1, p. 203; Müller in Musil 1907, 1, pp. II-III; the English translation is from Rampley 2013, p. 183). Let's turn to the 'Hunting Baths' of Lepcis Magna: when the vaults and domes of the building were firstly discovered in the 30s of the twentieth century they were described as «squat and irregular agglomerations of geometric solids with their roofs divided into as many vaults as there are rooms [...] the impression not of antique works, but of constructions built by the Arabs» (Giovannoni 1937, as quoted in Munzi 2012, p. 19).<sup>3</sup>

We therefore face an early Islamic building interpreted as a late antique one, and a late Roman one (the Hunting Baths remained in use from the late second to the fourth century) interpreted as an Islamic one (though, in the 30s, 'Arab' was preferred to 'Islamic'). The visibility of the geometrical volumes of vaults and domes on the exterior of the building and the absence of a unified classical exterior made the 'Hunting Baths' different from the cityscape of the Roman city (Ward-Perkins, Toynbee 1949, p. 167; Wilkes 1999, pp. 17-9). Though later Islamic architecture in North Africa, with its medley of juxtaposed squared geometrical forms sometimes crowned by domes, surely had a role in the evaluation of the Hunting Baths as 'Arab' architecture, these were the very same qualities offered by Qusayr 'Amra in which barrel vaults, semi-domes and domes reflect on the exterior the volume of the inner space of the bathhouse. For instance, Gertrude Bell in the year 1914 was fascinated by Qusayr 'Amra structural qualities rather than by its paintings:

---

3 «Basse ed irregolari associazioni di solidi geometrici con le coperture frazionate in altrettante volte quanti sono gli ambienti... ... l'impressione non di opere antiche, ma di costruzioni eseguite dagli Arabi». The English translation is by Munzi (2012, p. 19), who further discusses the earliest reactions and comments at the time the building was discovered.

I changed camels with Ibrahim and rode on with 'Ali getting to 'Amra about 2. It lies delightfully in the valley bed over which are scattered butm. I photographed till 4 - badly I fear. The dome is on pendentives. Both these and the cross vault are constructed like the Ukhaidir counterparts, with a bracket of horizontal stones cut to the shape of bricks. No bricks here. All the vaults constructed of thin brick-like stones. Wonderful sunset. This was the first really warm day. Clear glow lasting till 5.45. (Diaries, 2 January 1914)<sup>4</sup>

Indeed, despite the chronological and geographical gap between the 'Hunting baths' of Lepcis Magna and Qusayr 'Amra, the two buildings clearly belong to the same architectural family. If this continuity is true for the function of the place, the hypocaust technique of its heating system and for its architecture, why should we not consider the possibility that also the decoration of these bathhouses was organized according to a similar framework? Thébert argues that, with regard to the heating system, there is evidence for the existence of peripatetic teams of skilled workers who moved from one construction site to another (Thébert 2003, p. 471). What about teams of masons, stoneworkers, mosaicists, and painters?

While there is no doubt that Qusayr 'Amra belongs to the final period of the Roman and late antique bathhouses - and in fact the Jordanian Umayyad bath complex is often featured at the very end of volumes on bathhouses in Antiquity (see, for instance, Yegül 1992, pp. 339-49) -, with regard to its artistic program scholars are not unanimous. While Byzantine art scholars see its iconographic cycle as belonging to the late antique tradition (despite its Islamic date of foundation) (Doncel-Voûte 1988, pp. 463-64; Piccirillo 1993, pp. 343-53; Paribeni 2004), Islamic art scholars prefer instead to highlight the changes allegedly brought by early Muslims in the process of adapting motifs from the late antique traditions. This latter tendency is thoroughly explained by Rabbat in one article devoted to the mosaics of the Great Mosque of Damascus: «a more critical generation of Islamic art historians attempted in the second half of the twentieth century to soften the negative effect usually associated with the notion of copying by proposing an intentionality to it, thus restoring to the Umayyads a certain cultural and artistic agency» (Rabbat 2003, p. 79).

Before the full assessment of the inscriptions carried out by the last restoration process of Qusayr 'Amra,<sup>5</sup> in the case of the Jordanian bathhouse

4 Document available at the Gertrude Bell Archive website (<http://www.gerty.ncl.ac.uk/>). It should be noted that also Lawrence stopped by Qusayr 'Amra in the year 1918; his brief description focuses only on the paintings: «we lay [...] puzzling out the worn frescoes of the wall, with more laughter than moral profit» (passage quoted by Fowden 2004a, p. xxi).

5 The recent campaign of restoration, started in 2008 and carried out by the Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro and the Department of Antiquities of Jordan

the Umayyad agency cited by Rabbat was interpreted as the effort by the patron to depict himself, as well as events of his biography, on the walls of the small thermal complex. The champion of such an interpretative trend was undoubtedly Grabar who, in an article devoted to the hunting scenes of Qusayr 'Amrah, argues that at least some of the scenes depicted 'real and concrete events' immortalizing the patron of the complex during his pastime activities (Grabar 1988, p. 167). To look for external models is superfluous, Grabar adds, as the paintings are the result of the recollection of events just happened, events vivid in the memory of the very same people who commissioned and benefitted from the paintings.

While each scholar approached the figurative cycle of Qusayr 'Amra with his or her own sensibility and background, it remained urgent interpreting the paintings at the light of the biography of the patron. If the primary goal was to give as much agency as possible to early Muslims,<sup>6</sup> the written sources considered helpful for scrutinizing the social context of the paintings were literary Arabic texts, mainly poetry, composed in the Abbasid period and referred to the deeds of the previous dynasty, the Umayyads. Despite such sources are helpful to reconstruct the social context of the early Islamic period, it should also be recalled that the memory of the Umayyads was often manipulated by later authors, who also speciously depicted its elite as impious and devoted to vices.

Such a scheme has been recently challenged by Ali. She contends that the artistic practice of those in charge of decorating the small thermal complex played a decisive role in the adaption of a limited number of usual decorative schemes to the walls of Qusayr 'Amra. She urges to downplay the agency of the patron and focus instead on the existence of a limited range of formal possibilities related to the architectural surface and, though to a smaller extent, to the function of the space to be decorated. These schemes were part of the operational procedure carried out by teams of artisans required to decorate the architectural space (Ali 2006; Ali, Guidetti 2016).

under the supervision of the World Monuments Fund, is summarized in this video: <http://www.wmf.org/video/re-discovering-Qusayr-%E2%80%98amra-conservation-early-islamic-site-jordan> (2016-01-07).

<sup>6</sup> See, for instance, Bisheh with regard to Qasr al-Hallabat, another eighth-century Umayyad foundation: «The important question raised by this mosaic, however, has not to do with its prototypes and sources, but with whether those borrowed elements had been assimilated, adapted to a new context, and given a specific meaning» (Bisheh 1993, p. 53).



## 2 Figurative Cycles in the Bathhouses

Scholarship on bathhouses emerged in the 90s in parallel to works on domestic spaces (DeLaine 1999, p. 7). Dunbabin stresses how the decoration of the complexes, featuring a «remarkable uniformity and continuity of attitude that characterizes so large a span of time and space», is often overlooked in favour of a focus on technical and typological aspects (1989, p. 11).

One of the reasons for such a gap in the scholarship is the general lack of well-preserved thermal complexes. Written sources rarely report the subjects of paintings and mosaics within thermal complexes. Exceptions do exist: the most renowned text is by John of Gaza about a bathhouse usually interpreted to be located in Antioch (Krahmer 1920). The reconstruction of the decoration after sixth-century John of Gaza's text suggests the existence of a dome characterized by a cosmological composition entirely inspired by the classical legacy. A further text is by Sidonius Apollinaris, a fifth-century Gallo-Roman aristocrat and bishop, who, in a letter, invites his friend Domitius to join him in his country-estate at Avitacum, in today Auvergne. Praising the beauty and the bounty of the place, Sidonius offers a description of the thermal complex at his country-estate. «The interior walls are unpretentiously covered with plain white stucco», Sidonius stresses and «no frescoed scene obtrudes its comely nudities, gracing the art to the disgrace of the artist» he continues. «No painted actors in absurd masks, and costumes rivalling Philistio's gear with colours gaudy as the rainbow. ...No pugilists or wrestlers intertwining their oiled limbs in those grips which, in real bouts, the gymnasiarch's chaste wand unlocks the moment the enlaced limbs look indecent» (Sidonius Apollinaris, *Letters*, II.2). Sidonius emphasizes the absence of what an educated person in the fifth century was expected to find decorating a bathhouse complex. The picture drawn by Sidonius Apollinaris is a negative of contemporary bathhouses, suggesting that there was a limited range of subjects, which patrons – and artists hired to decorate them – were supposed to select and interpret within each thermal building.

In the case of the Hunting Baths of Lepcis Magna, Musso has recently argued how hunting and gladiatorial scenes were not an exclusive feature of the extra-muros complex of Lepcis Magna (fig. 3), but, as the floor mosaics in the Villa of Wadi Lebda show, «in principle the choice of this iconography [*gladiatores, venationes*] should be attributed to the widespread taste for shows of this kind» (Musso 2012, p. 37). *Spectandi voluptas*, the delight derived from attending cruel spectacles, was the social phenomenon that helps explaining the dissemination of such specific themes up to the early Islamic period. In Qusayr 'Amrah the hunting scenes are concentrated in the basilica hall and consist of different scenes of a hunting campaign. One scene depicts a huntsman accompany by a pack of saluki dogs, two further panels display hunting with nets (the first is a sort of panorama scene of a



Figure 3. Detail of a hunting scene in the bathhouse of Lepcis Magna (Bianchi Musso 2012, pl. IX)

wide hunting net in which chasing takes place, while the second one is a close-up with men killing onagers with spears (with a focus on one central bearded figure) and one final depiction shows a bearded man with two assistants portrayed while slaughtering the preys (Fowden 2004a, pp. 92-102). Despite these scenes clearly portray a sort of hunting narrative, the absence of any inscription and legend make difficult to identify specific figures or events, perhaps - as argued by Grabar (1988) - related to the patron of the Jordanian hunting lodge. The absence of any landscape or architectural background helps focusing on the gestures and poses of the hunters, exactly as in the case of the scene depicting the gymnasium activities. These look as genre scenes related to favourite pastimes that were often celebrated within bathhouses.

Other recurrent themes for bathhouses were Nilotic scenes (present in Qusayr 'Amra, below the enthroned prince also identified as part of the cycle of Jonah), toilette or bathing scenes (also present in Qusayr 'Amra), mythological scenes, including depictions of Dionysus (a Dionysian scene might be the subject of the painting in the tepidarium of Qusayr 'Amra; see Winkler-Horacek 1998 and Macchiarella, Guidetti 2007), wrestling and boxing scenes (also appearing in Qusayr 'Amra) (Dunbabin 1999, pp. 117, 313; Thébert 2003, pp. 163, 453-454). Finally, as revealed by Ali



Figure 4. Detail of a hunting scene in the bath complex of Qusayr 'Amra, Jordan (source: Jeff Rozwadowski)

(Ali, Guidetti 2016) the depiction of the months appears in Qusayr 'Amra, a subject featured in the thermal complex of the months at Thenae in Tunisia (Thébert 2012, pp. 161-162).

A whole vocabulary of painted scenes seem to appear in Qusayr 'Amra because part of the 'idea' of a thermal complex during late antiquity. This 'idea' of bathhouses included specific spaces, hydraulic technique and decorative themes. If teams of skilled workers specialized in providing bathhouses with the necessary heating technology circulated from one site to another, the same procedure might hold true with regard to teams of painters who brought to the new construction site their expertise, a set of choices for the decoration and their own specific way of crafting painting. In other words, it is likely that the hunting and wrestling scenes in Qusayr 'Amra, but this might be true for several other subjects, appear because these were subjects that were embedded in the very same idea of a bathhouse according to the taste and the mentality of that age. And, needless to say, the taste and mentality of patrons, such as al-Walid ibn Yazid, was still informed by a set of elements (education, idea of luxury, proper pastimes) inscribed into the horizon of late antiquity. Its 'extraordinariness' lies in its state of conservation and, for those who are not keen or used to think

of early Islam as a late antique phenomenon, in its Islamic date as well. The latter point has often caused disconcert among scholars. A sense of disorientation several scholars cope with by attributing the 'non-Islamic' character of the paintings (such as nudity or mythological scenes related to Dionysus) to the weak-minded, vicious psychology of its patron. Such an approach, however, relegates the art of Umayyad bathhouses to the sphere of the presumed whims of the patrons (cf. Ali, Guidetti 2016).

The approach suggested here, instead, gives priority to the artistic context in which Umayyad bathhouses were built and decorated. Such interpretative frame does not exclude the possibility of development or change. For instance, the plans of several Umayyad bathhouses show a gradual decreasing of the size of hot rooms and an increasing of the *apoditerium* (Fournet 2012, pp. 333-34).

The same is true for the cycle of paintings: painters adapted their expertise to the new construction site and were ready to modify, include and exclude subjects according to the local circumstances. One way in order to flag the insertion of uncommon subjects was to add legends beside the subjects.

### 3 The Role of Legends and the Panel of the Six Kings

With regard to the personalization of bathhouses, it has been suggested that one of the functions of legends was to make explicit the addition to the usual decorative scheme of subjects and features to which the audience was not used. In one Roman villa near Valladolid (Spain) an episode from the Iliad is rubricated in both Latin and Greek in order to please a diversified audience (Dunbabin 1999, p. 322). Boissier (1925, p. 157) emphasizes this very same concept discussing the case of the bathhouse complex of Pompeianus in Tunisia in which legends help at portraying the owner himself together with the names of his best dogs and horses. In the above-mentioned Hunting Baths of Lepcis Magna legends in Latin help at identifying three wild animals and some of the gladiators. While animals seem to have been identified through their physical qualities (rapidity, quickness), the gladiators are recorded through sobriquets (*signa*), in order to give «a more vivid picture to a rather commonplace topic» (Di Vita Evrard 2012, p. 75).

In Qusayr 'Amra, Greek legends illustrate the personifications of philosophy, history and poetry (Fowden 2004a, pp. 87-8), while Greek and Arabic legends elucidate the six figures portrayed in the basilica hall in the position of paying homage to a seventh figure (either the one depicted enthroned in the central alcove or the owner of the complex in the flesh). The latter panel is one of the most renowned pictures of the complex and consists of six royal figures arranged into two rows, each figure stretching its hands with the palms turned upwards. As thoroughly examined by

Fowden the dresses seem to belong to the eastern Roman tradition with an inner tunic covered by the outer mantle (*chlamis*) fastened with a fibula (2004, p. 200; 2004b, pp. 282-3). The bad state of preservation does not allow to fully understanding all features; however, it appears clear that the legends helped in clarifying the identity of each figure. The readable inscriptions say the figures are Caesar, Roderic, Khusraw and the Negus. In the case of Khusraw the identification is also suggested by the headgear, which features a crescent moon and traces of wings on either side (a common element of Sasanian crowns). The identity of the two further figures remain hypothetical; Van Berchem (1909, pp. 367-70) argued they might have been the titles of rulers such as the Khaqan (ruler of Turkish peoples) and the Chinese or Indian ruler. More recently, Di Branco (2007) tried to make sense of one further inscription revealed by Littmann but since then not properly discussed in the scholarship on Qusayr 'Amra. The Arabic inscription was painted on the garment of the figure labelled as Caesar and read Muqawqis, which is the title of the patriarch of Alexandria according to the Arabic tradition. The presence of such an inscription makes unstable the identity of one of the figures; a puzzle explained by Di Branco by distinguishing between two distinct phases. The earliest phase would have featured the patriarch of Alexandria, whereas in the second phase the identity of the same figure would have been transformed into Caesar.

With regard to the meaning of the panel, interpretations move from a depiction of the kings of the earth paying homage or welcoming the new Arab-Muslim ruler (or dynasty), to a portray of the enemies defeated by the Arab-Muslims during the process of the conquest, to an accurate picture of real royal figures who had been in contact with early Muslims (Fowden 2004a, pp. 197-226). By making sense of the inscription 'Muqawqis' on the garment of Caesar, Di Branco (2007) argues the first phase of the painting portrayed the diplomatic missions ordered by Muhammad in the year 6 of the Hijra to the ruler of Yamama (Arabia), Muqawqis, Caesar, the ruler of Ghassanids, the Negus and Cosroe. Such interpretation also implies that Roderic was added in the second phase of the painting (when the Muqawqis was transformed into Caesar, though it is not clear what happened to the first Caesar in the second phase) and contends that the enthroned figure in the central alcove was Muhammad himself.

All interpretations agree in considering Roderic a historical figure, namely the Visigothic king defeated in the year 711 by the Muslims advancing into Spain. Following this, the year 711 is also used as a *post quem* date for the making of the cycle of paintings.

It is however striking to note that all legends refer to titles and not to historical figures. All legends, including Muqawqis, share this aspect. Why, then, did the real Roderic enter into the scene? Would it be possible to consider that in the case of the Visigoth king, the name of one ruler - similarly to what happened to Cosroe - came to mean the title of the rulership? If so,

the panel would look more consistent. The name Roderic is mentioned by Procopius in the sixth century with regard to Spain (Procopius of Caesarea, *History of the Wars*, VII.13.29).<sup>7</sup> It is however a Goth warlord and not a king to be mentioned and such a reference would hardly be known by early Muslims. Roderic was the first Visigoth ruler encountered by the Arabs, who before Islam had not direct contacts with the Goth people living in Spain (König 2015, pp. 153-61). For this reason, it might be that the name Roderic served to identify a kingship for which not any other term was available yet. Later Islamic sources offer evidence of this: Roderic was the name indicating the Visigoth rulership and not, or not only, the historical king Roderic (Fowden 2004a, p. 205). Al-Mas'udi (tenth century) makes this very clear:

The ruler of al-Andalus was Roderic (Ludhriq) – and such was the name of all the rulers of al-Andalus. Some argue their ancestors are to be found among the Ashban, a population descendent from Japhet son of Noah of which no traces remain; however most Muslims living in al-Andalus think they are part of the Galicians, one of the peoples among the Franks. The last Roderic was killed by Tarik, mawla of Musa, son of Nusayr when he conquered al-Andalus and took possession of the capital Toledo. (al-Mas'udi, pp. 359-60)

The presence of the name Roderic in Qusayr 'Amra might suggest that, in the case of the ruler of Spain, as in the case of all other rulers, the figure of Roderic, beside referring to the historical figure, became the personification of rulership on Spain. Such a reading of the name Roderic would offer a much more consistent picture of the panel, as all other names do not point to specific figures and there is no trace of inscriptions describing the panel as a portrayal of a real, historic event involving real and historic figures. This would reinforce the reading of the panel as the motif of the kings of the world, symbolically gathered in Qusayr 'Amra to welcoming the new dynasty as a new member (Grabar 1954). Legends helped in clarifying an iconographical theme not common in bathhouses, a motif which is part, together with other inscriptions, of the additions to the usual repertoire of images of thermal complexes.

All scholars agree that the theme of the gathering of kings is undoubtedly of Iranian origins, a possible model being the narrative about the meeting of earthly kings in Kirmanshah in Sasanian Iran. An echo of this or of other ancient models would have been the mid-seventh-century cycle of paintings in Afrasiyab depicting ambassadors from several Asiatic peoples (Fowden 2004a, pp. 216-18). There is further evidence for making the case that such an idea penetrated the Arabian Peninsula during late antiquity.

---

7 I thank Irfan Shahid for having pointed this to me.

In one inscription located on the dam of Marib in Yemen, Abraha, ruler of the South of the Arabian Peninsula, nominally on behalf of the Negus of Ethiopia, celebrates the reconstruction of the damaged dam itself, the end of a plague and, overall, the submission of large part of the Arabs in the South of the Peninsula. The importance of the event transpires from the diplomats invited to attend the celebration: ambassadors of the Negus, Byzantium, Persia, Ghassanids, Lakhmids and the phylarch of Palestine all attended the ceremonies carried out in Marib in the year 548 (CIH 541;<sup>8</sup> Smith 1954, pp. 437-41).

In the bathhouse of Qusayr 'Amra an ideal gathering takes place attended by the rulerships attested by the titles of the various rulers. The gathering has a universal horizon, from Spain to Iran and perhaps farther East China and India, all areas touched by Arab-Muslims during the process of conquest and all territories that experienced rooted system of sovereignty now symbolically acquiescing Islam.

Inscriptions served therefore in order to introduce specific and innovative or unusual themes within a cycle that for most sections was in accord with the traditional way of decorating bathhouses. Apart from the recently deciphered inscription mentioning al-Walid ibn Yazid (709-744), before he accessed to the caliphate (al-Walid II, 743-44) and portrayed as in search for religious virtue and piety, another inscription emerged from the restoration of the paintings indicating Jonah as the protagonist of a mini-cycle developed in the alcove and in the northern wall of the prayer hall. The scene, already identified by Fontana (2012) before the restoration, was confirmed by the emergence of the typical scene of Jonah resting under the vine plant and of a Greek inscription identifying the figure as Jonah.

## 4 Conclusion

From a stylistic point of view as well as with regard to the format of the cycle, Qusayr 'Amra and its paintings belong to the late antique period. In this sense, despite its pejorative terms, what said by Wickoff at the time of its discovery looks correct: with regard to several subjects Qusayr 'Amra is but a late example of stylistic and iconographic ideas developed earlier. The modalities in which the decoration is carried out and the formal qualities of the subjects selected for the decorative program of Qusayr 'Amra belonged to late antiquity, as the team of artisans in charge of the work was working within a late antique tradition and the aesthetic taste of the patron and users of the complex largely drawn upon late antique models. What Wickoff

8 <http://dasi.humnet.unipi.it/index.php?id=79&prjId=1&corId=7&colId=0&recId=2382#collidp321919536> (2016-02-08).

was unaware of it was the effort by al-Walid ibn Yazid, the patron of Qusayr 'Amra, to customize the complex in order to express a specific agenda. The latter includes the depiction of classical personifications, the presence of an Arabic inscription with Islamic religious tones, the depiction of the life of Jonah and the panel with the six kings paying homage to the enthroned figure on the back wall of the basilica. Technically the insertion of such unusual themes was facilitated by the addition of legends, sometimes both in Greek and Arabic and sometimes in Arabic only. Such an understanding of the actual procedure in conceptualizing and creating the cycle of painting in Qusayr 'Amra, helps at overturning the picture of Qusayr 'Amra - as a place in which the vices of Umayyads narrated by the Abbasids were made real, as well as the picture of its patron, al-Walid ibn Yazid, as a young playboy only devoted to drink, poetry and women (cf. Judd 2008). While a proper publication of current restorations will offer further details on the relationship between iconography and the patron of Qusayr 'Amra, keep looking at late antique examples might help at giving the proper context to the structure, decoration and users of early eighth century Qusayr 'Amra.

## Bibliography

- Ali, Nadia (2006). «Qusayr 'Amra, la peinture du personnage trônant sur l'eau. Aspects pratiques de la fabrication d'une image». *Annales Islamologiques*, 40, pp. 1-31.
- Ali, Nadia; Guidetti, Mattia (2016). «Umayyad Palace Iconography: on the Practical Aspects of Artistic Creation». In: George, Alain; Marsham, Andrew (eds.), *The Umayyads: History, Art and Culture in the First Century of Islam*. Oxford: Oxford University Press.
- Bianchi, Barbara; Musso, Luisa (eds.) (2012). *Lepcis Magna: Hunting Baths: Building, Restoration, Promotion*. Photographs by Fabian Baroni. Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Bisheh, Ghazi (1993). «From Castellum to Palatium: Umayyad Mosaic Pavements from Qasr al-Hallabat in Jordan». *Muqarnas*, 10, pp. 49-56.
- Boissier, Gaston (1925). *L'Afrique romaine: Promenades archéologiques en algérie et en Tunisie*. 9 éd. Paris: Librairie Hachette.
- Charpentier, Gérard (1995). «Les petits bains proto-byzantins de la Syrie du nord: A propos de F. Yégul, *Baths and Bathing in Classical Antiquity*, 1992». *Topoi*, 5 (1), pp. 219-47.
- DeLaine, Janet (1999). «Introduction». In: DeLaine, Janet; Johnston, David E. (eds.), *Roman Baths and Bathing*, 2 parts. *Journal of Roman Archaeology*, Suppl. 37, part 1. pp. 7-16.
- Di Branco, Marco (2007). «I sei principi di Qusayr 'Amrah fra tardoantico, ellenismo e Islam». *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, 18 (4), pp. 597-620.



- Di Vita Evrard, Ginette (2012). «What's in a Name. Venatores and Ferae Libycae». In: Bianchi, Barbara; Musso, Luisa (eds.), *Lepcis Magna: Hunting Baths: Building, Restoration, Promotion*. Photographs by Fabian Baroni. Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 73-75.
- Doncel-Voûte, Pauline (1988). *Les pavements des églises byzantines du Syrie et du Liban. Décor, archéologie et liturgie*. Louvain-La-Neuve: Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art.
- Dunbabin, Katherine M.D. (1989). «Baiarum grata voluptas: Pleasures and Dangers of the Baths». *Papers of the British School at Rome*, 57, pp. 6-46.
- Dunbabin, Katherine M.D. (1999). *The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage*. Oxford: Oxford University Press.
- Fontana, Maria Vittoria. «Su una possibile raffigurazione della storia di Giona a Qusayr 'Amra». *Rivista degli Studi Orientali*, 85, pp. 279-304.
- Fowden, Garth (2004a). *Qusayr 'Amrah: Art and Identity of the Umayyad Elite*. Los Angeles; Berkeley (CA): University of California Press.
- Fowden, Garth (2004b). «The Six Kings of Qusayr 'Amra». In: Carile, Antonio; Cracco Ruggini, Lellia; Gnoli, Gherardo; Pugliese Carratelli, Giovanni; Scarcia, Gianroberto (eds.), *La Persia e Bisanzio*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 275-90.
- Fournet, Thibaud (2012). «The Ancient Baths of Southern Syria in their Near Eastern Context». In: Kreiner, Ralf; Letzner, Wolfram (eds.), *SPA, Sanitas per Aquam*. Leuven: Peeters, pp. 327-38.
- Grabar, Oleg (1954). «The Painting of the Six Kings at Qusayr 'Amrah». *Ars Orientalis*, 1, pp. 185-87.
- Grabar, Oleg (1988). «La place de Qusayr 'Amrah dans l'art profane du Haut Moyen Age». *Cahiers Archéologiques*, 26, pp. 75-84.
- Judd, Steven (2008). «Reevaluating al-Walid b. Yazid». *Journal of the American Oriental Society*, 128 (3), pp. 439-58.
- König, Daniel G. (2015). *Arabic-Islamic Views of the Latin West: Tracing the Emergence of Medieval Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- Krahmer, Gerhard (1920). *De tabula mundi ab Joanne Gazaeo descripta*. Halle: Formis descriptis Ehrhardt Karras gmbh.
- Macchiarella, Gianclaudio; Guidetti, Mattia (2007). «Problemi di ermeneutica nell'iconografia umayyade: Qusayr 'Amra e Khirbat al-Mafgar». In: Calzona, Arturo; Campari, Roberto; Mussini, Massimo (eds.), *Immagine e ideologia: Scritti in onore del prof. Quintavalle*. Milano: Electa, pp. 53-64.
- al-Mas'udi (1861). *Les prairies d'or*. 9 vols. Éd. et trad. par Barbier de Meynard, Charles; Pavet de Courteille. Paris: A l'Imprimerie Imperiale.
- Milwright, Marcus (2010). *An Introduction to Islamic Archaeology*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Munzi, Massimiliano (2012). «Le terme extraurbane, conservatissime...: The First Two Decades of the Hunting Baths (1929-1949)». In: Bianchi, Barbara; Musso, Luisa (eds.), *Lepcis Magna: Hunting Baths: Build-*

- ing, Restoration, Promotion*. Photographs by Fabian Baroni. Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 17-19.
- Musil, Alois (1902). *Ḳuṣejr 'Amra und andere Schlösser östlich von Moab*. Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophische-Historische Classe, Bd. 144, 7.
- Musil, Alois (1907). *Ḳuṣejr 'Amra*. 2 Bd. Wien: Die kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei.
- Musso, Luisa (2012). «Hunting Baths / Terme della Caccia: Topographical Context, Distribution of Rooms, Plan Type». In: Bianchi, Barbara; Musso, Luisa (eds.), *Lepcis Magna: Hunting Baths: Building, Restoration, Promotion*. Photographs by Fabian Baroni. Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 21-40.
- Paribeni, Andrea (2004). «Osservazioni sui mosaici pavimentali dei palazzi omayyadi». In: Carlo Arturo Quintavalle (a cura di), *Medioevo: Arte Lombarda*. Milano: Electa, pp. 634-642.
- Piccirillo, Michele (1993). *The Mosaics of Jordan*. Amman: American Center of Oriental Research.
- Procopius of Caesarea (1914-1940). *History of the Wars*. 7 vols. Transl. by Dewing, H.B. New York: The Macmillan co.
- Rabbat, Nasser (2003). «The Dialogic Dimension of Umayyad Art». *RES*, 43, pp. 78-94.
- Rampley, Matthew (2013). *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*. University Park (PA): Penn State University Press.
- Sidonius, Apollinaris (2015). *Letters*. 2 vols. Transl. by Ormonde M. Dalton. Oxford: Clarendon Press.
- Smith, Sidney (1954). «Events in Arabia in the 6th Century A.D.». *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 16 (3), pp. 425-68.
- Taragan, Hana (2008). «Constructing a Visual Rhetoric: Images of Craftmen and Builders in the Umayyad Palace at Qusayr 'Amra». *Al-Masāq*, 20 (2), pp. 141-60.
- Thébert, Yvon (2003). *Thermes romains d'Afrique du Nord et leur contexte méditerranéen*. Rome: École française de Rome.
- Van Berchem, Max (1909). «Aux pays de Moab et d'Edom». *Journal des Savants*, 7, pp. 293-309; 363-72; 401-11.
- Ward-Perkins, John B.; Toynbee, Jocelyn M.C. (1949). «The Hunting Baths at Lepcis Magna». *Archaeologia*, 93, pp. 165-95.
- Winkler-Horacek, Lorenz (1998). «Dyonisos in Qusayr 'Amra - Ein hellenistisches Bildmotiv im Frühislam». *Damaszener Mitteilungen*, 10, pp. 261-90.
- Wilkes, John J. (1999). «Approaching Roman Baths». In: DeLaine, Janet; Johnston, David E. (eds.), *Roman Baths and Bathing*, 2 parts. *Journal of Roman Archaeology*, Suppl. 37, part 1. pp. 17-23.
- Yegül, Fikret (1992). *Baths and Bathing in Classical Antiquity*. Cambridge, (MA): MIT Press.

## **Cultura visuale e testo**



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## The Use of Quranic Inscriptions in the Bahmani Royal Mausoleums The Case of Three Tombstones from Ashtur

Sara Mondini

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** Three inscribed tombstones have been (re)discovered within the second royal funerary complex of the Bahmani dynasty (1347-1527), in the village of Ashtur (Bidar district), in the modern state of Karnataka, India. The finding of the tombstones *in situ* and their hypothetical dating – based on the architectural analysis of the nearest structures – call for some considerations with regard to their peculiar location in a funerary chamber under the base of one of the structures of the complex. At the same time, the examination of the content of the inscriptions and the specific choice of some Quranic verses (*ayat*) allow us to reflect on the use and recurrence of Quranic inscriptions in the Gulbarga and Bidar districts in the first half of the Bahmani Sultanate (ca 1347-1436), and on the specific meanings and powers attributed to them when associated with royal burials.

**Keywords** Inscriptions. Quran. Tombstone. Bahmani. Deccan.

It was through Prof. Macchiarella that I first discovered Islamic India and eventually 'fell in love' with the Subcontinent. In my early years as a student at Ca' Foscari University – in the early 2000s – Muslim India was overlooked and dismissed by certain lecturers. Gianclaudio, while having only a marginal interest in it, had instead grasped its appeal and, most importantly, realised just how much important work remained to be carried out on Indo-Islamic art. So it was chiefly thanks to him, to his encouragement and support, that I embarked on a 'marvellous journey' which continues to this day. The memory of the long conversations we had is what inspired my choice of a topic for the present contribution, a topic which I imagine Gianclaudio would have appreciated.<sup>1</sup>

The last survey conducted in the region of the Deccan, in October and November 2015, also touched upon the two capitals of the Bahmani Sultanate (1347-1527), Kalaburagi (Gulbarga), the first capital, and Bidar, the later one. Both sites are located in the modern state of Karnataka and have re-

<sup>1</sup> Note on transliteration of Arabic names and titles: while in the bibliography titles and names are reported as they appear in their original form, within the text I choose to adopt a simplified transliteration, without diacritical marks and long vowels.

peatedly been the object of my surveys. During my visit to the third and last necropolis of the royal dynasty, I focused on three tombstones with Quranic inscriptions rediscovered in an underground chamber. Although many of the inscriptions from the Deccan have been published over the years, a huge number of finds have yet to be catalogued and adequately analysed.<sup>2</sup>

The funerary complex, located just outside the village of Ashtur, 3 km to the North-East of Bidar Fort, is a well-known site<sup>3</sup> and one of the jewels of the second Bahmani capital. Commissioned between 1436 and 1527, it was inaugurated following the transfer of the capital from Kalaburagi to Bidar (Sherwani 1985, pp. 122-126; Firishta 2006, p. 257). The necropolis houses the tombs of the last eight Bahmani sovereigns, along with an indefinite number of minor tombs belonging to members of the royal family.

A first complete description of the complex was made by Yazdani, who visited the second Bahmani capital for the first time in 1915 (Yazdani 1995, pp. 114-140). With regard to the mausoleums lining the road between Bidar and Ashtur, Yazdani suggests that the larger ones on the left side of the road (North) are to be attributed to the sovereigns, while the simpler and smaller tombs on the right side of the road (South) may be assigned to the rulers' consorts, although it is difficult to come up with any precise attribution or dating (1995, pp. 114-140). The recently rediscovered tombstones, which I here wish to discuss, belong to this second group of tombs. They have been found in what appears to be their original location: an underground chamber under a rectangular basement supporting a cenotaph (fig. 1). It is difficult to ascertain whether the basement was conceived in such a way from the start, or whether it was designed as the base of a mausoleum that was never built. However, the first hypothesis seems more likely in the light of the available evidence, the context and the presence of other similar basements within the complex.

India, like the rest of the Muslim world,<sup>4</sup> offers plenty of examples of funerary chambers developing under the floor of mausoleums, usually in order to house the tomb of a sovereign or a member of the royal

---

2 Various inscriptions presumably dated to the Bahmani period have been published in *Epigraphia Indica* and *Epigraphia Indo-Moslemica* mainly between 1920 and 1940; Desai published two catalogues of lapidary inscriptions found in South and West India containing material dated to the Bahmani period (1989, 1999), but he focused only on 'historical inscriptions' - without analysing material reporting Quranic passages or *hadiths* - and his attention was mainly directed to inscriptions in Persian (see also Philon 2005, p. 288).

3 Yazdani 1995; Michell, Zebrowsky 1999; Philon 2000, 2012; Mondini 2015, 2016.

4 With the exception of certain mausoleums where a marked emphasis is accorded to the crypt - as in Anatolia, where funerary chambers are raised and accessible through an external, often monumental, stairway (Hillenbrand 1994, pp. 306-311), or in other Iranian mausoleums where the crypt is apparently absent or that were conceived to house the body in an unusual arrangement. In the Muslim tradition it is customary to place the actual burial of the deceased beneath the floor of the funerary structure, or in a lower chamber or crypt.



Figure 1. Funerary complex of the Bahmani dynasty. Rectangular basement and cenotaph above the underground chamber where tombstones were rediscovered. South-eastern view. Ashtur, India (photo: S. Mondini, 2015)

household. In some cases these underground funerary chambers of royal mausoleums are designed in such a way as to be accessible: let us think here of the well-known cases of the Sultan Ghari in Delhi, attributed to the eldest son of Iltutmish (r. 1211-1236) and dated to the years 1231-1232, and the even more famous case of the Taj Mahal, patronised by the Mughal emperor Shah Jahan (r. 1628-1658), which have stairways leading to all of its underground areas (Merklinger 2005, pp. 27-29; Koch 2006, pp. 174-175). It is difficult to establish whether our funerary chamber was originally designed to be accessible, but given its very limited size and how it differs from the better-known examples of accessible funerary chambers just mentioned, it is reasonable to suppose that it was not designed to be accessed from the outside and that it was sealed after the entombment of the body.

The underground chamber where the tombstones are located may be accessed today through an arched opening on the southern side of the basement, where the ground level is lower and leaves a narrow aperture

Figure 2. Funerary complex of the Bahmani dynasty. Access to the underground chamber. Southern side of the basement. Ashtur, India (photo: S. Mondini, 2015)



Figure 3. Funerary complex of the Bahmani dynasty. View of the underground chamber from the entrance. Ashtur, India (photo: S. Mondini, 2015)



(fig. 2).<sup>5</sup> The dark space which opens up, large enough for a person to crawl in on her knees, would appear to extend exactly beneath the cenotaph (fig. 3). In all likelihood, this was the chamber housing the deceased person's grave. In his work, Yazdani mentions this space and its inscriptions in a short footnote, without discussing the actual texts or the structure: «To

5 It is important to point out that during a recent survey carried out on the site - April 2016 - I've realized that the underground chamber object of the present contribution and its tombstones are not accessible anymore. The local office of the ASI (Archaeological Survey of India) has in fact provided to close again the opening in the ground in order to protect the site and prevent any unappropriated use of the chamber or damages to the tombstones.





Figure 4. Funerary complex of the Bahmani dynasty. View of the underground chamber from the entrance, tombstone in the northern/north-eastern niche with a small blind niche on each side. Ashtur, India (photo: S. Mondini, 2015)

the East of these two sepulchres is a tomb with underground vault. The walls of the latter have some Quranic text inscribed on them. The grave in this vault is that of a lady» (1995, p. 137 n. 2).

The presumed funerary chamber consists in a sort of narrow corridor flanked by small decorative blind niches, plus three larger blind niches: one to the North-Northeast and the other two set opposite one another to the Northwest and Southeast (fig. 4).



Figure 5. Funerary complex of the Bahmani dynasty. Tombstone in the northern/north-eastern niche, located opposite the entrance. Ashtur, India (photo: S. Mondini, 2015)

Despite the difficult access, dimness and the extremely poor state of conservation of the underground vault, which is filled with rubbish and filth, it is easy to notice that the three main blind niches are closed off by as many tombstones. These have an arch-shaped upper section and appear to be inscribed from top to bottom. The ground level would appear to have risen, partly covering the lower section of the tombstones. One in particular shows considerable signs of damage and is missing some parts. Nevertheless, it is possible to identify the content of the three inscriptions: Arab verses (*ayat*) from the Quran, written in a *thuluth* script – generally preferred by the Bahmani patrons (Michell, Zebrowsky 1999, p. 121).

The first tombstone (north-northeastern niche), located exactly opposite the entrance, quotes the famous verse 255 of *sura* 2 of the Quran, *Surat al-Baqara*, or *The Cow* (Cortés 1999, p. 53),<sup>6</sup> introduced by the customary *basmala*. The verse in question – known as *ayyat al-kursi*, or *Verse of the Throne* (Cortés 1999, p. 53 n. 255) – is common throughout the Indian Subcontinent and the Muslim world (fig. 5).

North-northeastern niche:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
 اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

In the name of Allah, the Most Gracious, the Most Merciful (*basmala*)

Allah! There is no god but He, the Living, the Self-subsisting, Eternal. No slumber can seize Him nor sleep. His are all things in the heavens and on earth. Who is there can intercede in His presence except as He permitteth? He knoweth what (appeareth to His creatures as) before or after or behind them. Nor shall they compass aught of His knowledge except as He willeth. His Throne doth extend over the heavens and the earth, and He feeleth no fatigue in guarding and preserving them for He is the Most High, the Supreme (in glory).<sup>7</sup>

The second tombstone (northwestern niche), located in the niche to the left of the entrance, features two *suras*, each introduced by the *basmala*: *sura* 113, *Surat al-Falaq*, or *The Dawn*, and *sura* 114, *Surat an-Nas*, or *Mankind*, of the Quran.<sup>8</sup>

6 *Sura* revealed in Medina, 286 verses (Cortés 1999, p. 3).

7 The English translation of the three Quranic passages is by Abdullah Yusuf Ali.

8 Both *sura* 113 and *sura* 114 were revealed in Mecca, they are respectively of 5 and 6 verses (Cortés 1999, pp. 826-827).

Northwestern niche:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ  
مَنْ شَرَّ مَا خَلَقَ  
وَمَنْ شَرَّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ  
وَمَنْ شَرَّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ  
وَمَنْ شَرَّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ  
مَلِكِ النَّاسِ  
إِلَهِ النَّاسِ  
مَنْ شَرَّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ  
الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ  
مَنْ الْجَنَّةِ وَالنَّاسِ

In the name of Allah, the Most Gracious, the Most Merciful  
Say: I seek refuge with the Lord of Dawn;  
From the mischief of created things;  
From the mischief of Darkness as it overspread;  
From the mischief of those who practice secret arts;  
And from the mischief of the envious one as he practices envy.

In the name of Allah, the Most Gracious, the Most Merciful  
Say: I seek refuge with the Lord and Cherisher of Mankind,  
The King (or ruler) of Mankind,  
The god (or judge) of Mankind,  
From the mischief of the Whisperer (of Evil), who withdraws (after his  
whisper),  
(The same) who whispers into the hearts of Mankind,  
Among Jinns and among men.

The third tombstone (southeastern niche), located in the niche to the right of the entrance, also features two *suras*, each introduced by the *basmala*: *sura* 109, *Surat al-Kafirun*, or *The Disbelievers*, followed by *sura* 112, *Surat al-Ikhlâs*, or *Sincerity*, of the Quran (fig. 6).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Both *sura* 109 and *sura* 112 were revealed in Mecca, they are respectively of 6 and 4 verses (Cortés 1999, pp. 824 and 826).



Figure 6. Funerary complex of the Bahmani dynasty. Tombstone in south-eastern niche. Ashtur, India (photo: S. Mondini, 2015)



Figure 7. Funerary complex of the Bahmani dynasty. Tombstone in the north-western niche with a large crack in the upper part. Ashtur, India (photo: S. Mondini, 2015)

Southeastern niche:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
قُلْ يَا أَيُّهَا الْكَافِرُونَ  
لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ  
وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ  
وَلَا أَنَا عَابِدٌ مَّا عَبَدْتُمْ  
وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ  
لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ  
اللَّهُ الصَّمَدُ  
لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ  
وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ

In the name of Allah, the Most Gracious, the Most Merciful  
Say: O ye that reject Faith!  
I worship not that which ye worship,  
Nor will ye worship that which I worship.  
And I will not worship that which ye have been wont to worship,  
Nor will ye worship that which I worship.  
To you be your Way, and to me mine.

In the name of Allah, the Most Gracious, the Most Merciful  
Say: He is Allah, the One and the Only;  
Allah, the Eternal, the Absolute;  
He is begetteth not, nor He is begotten;  
And there is none like unto Him.

While the inscriptions have safely been identified, doubts remain with regard to those parts of the tombstones which are not visible, either because they are buried in the ground or because they are damaged. The main doubts concern the tombstone in the northwestern niche, which not only presents a large crack, which makes part of the first *sura* illegible, but also shows 'too much space' between the second *basmala* and the beginning of the second *sura*. An analysis of the characters of the inscriptions and of the use of space across the three tombstones suggests that some content is missing, although at present it is impossible to identify what this may be (fig. 7).

The choice of texts is perfectly consistent with the historical and artistic context of the first two Bahmani capitals. Although no complete and exhaustive study of the inscriptions from the first independent Deccani

dynasty has yet been carried out,<sup>10</sup> thanks to the research conducted on the funerary architecture of the dynasty it is now possible to identify choices, trends and more or less significant differences between the inscriptions from the first capital and those from the second. The surveys that have been conducted and a first partial examination of the inscriptions reveal that whereas the earliest royal mausoleums lack any significant decorative elements, already the funerary buildings erected in the second Bahmani necropolis at Gulbarga, the Haft Gunbad (ca. 1387-1422), present increasingly complex inscriptions. This genuine evolution in terms of decorative schemes reaches its high point with the mausoleums attributed to key figures of the dynasty, sovereigns such as Firuz Shah Bahmani (r. 1399-1422) – in the Haft Gunbad (Philon 2005, pp. 292-294) – and Ahmad Shah I Bahmani (r. 1422-1436) in the Ashtur necropolis (Philon 2000, pp. 3-10; Mondini 2016), or saints such as Gisudaraz (d. 1422) at Gulbarga (Michell, Zebrowsky 1999, pp. 69-70) and Khalilullah Kirmani (d. 1455) at Bidar (Michell, Zebrowsky 1999, pp. 121-122), for whom highly sophisticated plans were designed and implemented. Within the artistic production from Gulbarga, Arabic is the predominant language, although over the centuries it gradually came to be replaced by Persian first and then Urdu, as is already visible in the last artistic phases of the second capital, Bidar.<sup>11</sup> Traces of a widespread use of colour for both inscriptions and other decorative elements are already to be found at Gulbarga – let us think here of the aforementioned mausoleums attributed to Firuz Shah Bahmani and Gisudaraz – where they foreshadow the creation of genuine pictorial masterpieces at Bidar, although few of these traces survive today (Curatola 1990, pp. 195-234; Mondini 2016).

From the point of view of both inscriptions and decorative schemes, a real evolution would appear to have occurred, with a transition from what we may describe as the more ‘traditional’ stylistic choices of the first capital to the bolder experimentation we witness at Bidar. The increasingly sophisticated and experimental character of artistic production in the second Bahmani capital may at least partly be ascribed to an increased familiarity with the Persian models which had reached the Deccan by that time, along with the growing number of *afaqis*, immigrants coming mainly from Iran

<sup>10</sup> What is most useful here – together with the material collected during the surveys I’ve carried out in the region – is the data collected by Helen Philon during her surveys of the first Bahmani capital, which are presented in the Ph.D. thesis she submitted at SOAS (Philon 2005). A large number of inscriptions found in the Gulbarga district were read and translated for the first time in 2004 by Bruce Wannel; as far as I know this material has not yet been published, but preliminary remarks on the Wannel’s analysis are presented by Helen Philon (2005, pp. 288-296).

<sup>11</sup> For an in depth analysis of the use of Arabic and Persian in Indian inscription see O’Kane 2009, 2012 and also Qutbuddin 2007.

and Iraq. These models spread and were gradually assimilated. Although, to the best of my knowledge, no detailed and complete analysis has ever been conducted of the inscriptions from the Gisudaraz mausoleum<sup>12</sup> or the mausoleums that make up the Haft Gunbad<sup>13</sup> – the structures that present the most complex range of inscriptions in the city – the mausoleums at Gulbarga would appear to feature a repertoire that chiefly consists of Quranic inscriptions and the use of the 99 names of God (*asma' al-husna*), with the Arabic language playing a dominant role. Only in the buildings at Bidar do more sophisticated, non-Quranic texts make their appearance, as Persian acquires increasing importance.<sup>14</sup>

In the light of these considerations, then, the recently rediscovered tombstones would appear to display a repertoire which is perfectly consistent with the local tradition.

Although they are located at Ashtur – and may therefore be associated with the more elaborate artistic tradition inaugurated in the second Bahmani capital – given their position, the tombstones, and hence the tomb in question, are probably to be attributed to a figure of second-rank within the royal court, which would explain the less flamboyant nature of the inscriptions (and of the structure). The studies conducted so far have confirmed the above-mentioned attributions suggested by Yazdani, according to whom the rulers were buried on the left side of the road and other members of the royal household on the right. This general scheme is first of all confirmed by the size and artistic quality of the structures, and only seems to waver in the final stages of development of the complex, by which time the last sovereigns of the dynasty had lost much of their power and had fallen under the control of their Barid ministers – the founders of the dynasty which shortly afterwards rose to the throne, establishing itself at Bidar (ca. 1504-1619) (Firishta 2006, pp. 320-342; Sherwani 1985, pp. 122-126). This general scheme and the linear and chronological arrangement of the structures may suggest a hypothetical date and attribution for the tomb under investigation. In the early stages of development of the complex, the members of the royal household would appear to have

---

12 The case of Gisudaraz's mausoleum is significant, insofar as it reveals that conservation issues are as alive as ever in the region. The paintings on the vault of the mausoleum of one of the most famous saints of south-central India have been arbitrarily replaced by a recent mirror decoration, which has spoiled their original taste and artistic value.

13 Here too mention should be made of the cataloguing and analysis work carried out by Philon (2005), which represents a first important step for future studies on the architectural heritage of the Deccan, but also for an accurate analysis of the early Bahmani inscriptions.

14 No doubt, linguistic and stylistic developments of this sort accompanied the process of profound social transformation which occurred in the late fourteenth and early fifteenth centuries, when a growing number of immigrants from Central Asia settled in the Deccan, acquiring power and prestigious offices (Coslovi 1990; Eaton 2008, pp. 59-70).



been buried in the immediate vicinity of the sovereign: for example, the structures attributed to the son and consort of Ahmad Shah I Bahmani (r. 1422-1436), whose mausoleum inaugurated the complex, are respectively located opposite and to the side of – but not on the same axis as – the sovereign’s tomb (Yazdani 1995, pp. 128-130). Moreover, it is important to bear in mind that in the Indo-Islamic context the cenotaphs of men, women and children usually differ in shape and size, which makes them immediately recognisable. Judging from the shape of the cenotaph, it is reasonable to hypothesize that it belongs to a woman, as suggested by Yazdani (1995, p. 137 n. 2). Its position opposite the two mausoleums attributed to Muhammad Shah III Lashkari (r. 1463-1482) and Mahmud Shah Bahmani (r. 1482-1518) – respectively to the Southwest of the former and Southeast of the latter – and only a short distance away from the two small mausoleums attributed to Ahmad Shah (r. ca. 1518-1521) and ‘Alauddin (r. ca. 1521-1523/4), two puppet kings placed on the throne by the cruel minister Amir Barid (d. 1543),<sup>15</sup> suggests that the tomb could date from sometime between the last decades of the fifteenth century and the early decades of the sixteenth.

The choice of texts for the three tombstones, then, appears to be not only consistent with the local tradition and trends of the period, but also adequate for the person they are designed to commemorate, and hence wholly effective.

Verse 255 of *sura 2*, which is inscribed on the tombstone in the north-northeastern niche, frequently occurs in inscriptions in the Muslim world and is a common choice for funerary chambers throughout the Subcontinent. In the specific case of the complex to which the tombstones under investigation belong, the *ayyat al-kursi* also appears on a tombstone now housed in the mausoleum attributed to Ahmad Shah I Bahmani (r. 1422-1436). According to local authorities, the tombstone in question was brought to light during recent excavation near a sacred spring that is believed to be charged with the healing powers of the *wali*-sovereign Ahmad Shah I Bahmani (r. 1422-1436) – powers which over the centuries were extended to the site as a whole.<sup>16</sup> Many *hadiths* confirm the importance and popularity of *Surat al-Baqara* and of this verse in particular, which is often presented as one of the most widely appreciated passages from the

15 In 1504, following the death of his father Qasim Barid (d. 1504), Amir Barid (d. 1543) assumed control of Bahmani administration. In 1527, with the flight from Bidar of the last Bahmani ruler Kalimullah (r. 1525-1527), Amir Barid became practically independent and was succeeded in 1543 by his son Ali Barid, who was the first to assume the title of ‘Shah’ (Alfieri 1994, p. 136; Yazdani 1995, p. 137).

16 Today this tombstone is venerated by the faithful visiting the tomb of Ahmad Shah I Bahmani (Mondini 2015, pp. 138-139).

Quran.<sup>17</sup> The verse is often recited in moments of difficulty and used as a talisman because of the protective powers which are attributed to it – and to the *sura* as a whole.<sup>18</sup>

*Suras* 113 and 114, inscribed on the tombstone in the northwestern niche, are most commonly known as the *suras* of ‘refuge’ («le preservatrici», Bausani 1999, p. 737), after the term mentioned in the first verse of each. Held in high regard by tradition, they have been assigned to the end of the first Meccan period or the beginning of the second one by several distinguished orientalists, although some scholars assign them to the Medina period (Bausani 1999, p. 737). Frequently recited together and also known as *al-Mu’awwidhatain*, they are believed to carry healing powers and are therefore inscribed on amulets in order to ward off evil – typically physical evils in the case of *sura* 113 and spiritual ones in the case of *sura* 114. Several *hadiths* state that the Prophet used to recite them before going to bed or when ill, and then pass his hands over his body (Bukhari 1997c, p. 439 *hadith* no. 5016; Bukhari 1997d, p. 356 *hadith* no. 5751, pp. 348-349 *hadith* no. 5735; Bukhari 1997e, p. 187 *hadith* no. 6319). Some *hadiths*, moreover, explicitly note that the recitation of these two *suras* is recommended as a mean to protect oneself against the «jinn and the evil eye».<sup>19</sup>

On the tombstone in the southeastern niche we find *sura* 109, *Surat al-Kafirun*, which in the *hadith* tradition is considered to be worth a fourth of the Quran (Tirmidhi 2007, p. 229 *hadith* no. 2893, p. 215 *hadith* no. 2875, pp. 230-231 *hadith* no. 2895). This *sura* is followed by *sura* 112, *Surat al-Ikhlâs*. As it expresses the uniqueness of God, it was originally used against those pagan Arabs who attributed daughters to God, but was later also directed against the Christians and certain Jews (Cortés 1999, p. 826 n. 3). Tradition has it that although it is very short, its recitation is worth that of a third of the Quran (Nawawi 2006, p. 187 *hadith* no. 1014, no. 1015, no. 1016).<sup>20</sup> It is noteworthy that, as in the case of the juxtaposition of *suras* 113 and 114, the juxtaposition of *suras* 109 and 112

---

17 See for example Tirmidhi 2007, p. 223 *hadith* no. 2884, pp. 218-219 *hadith* no. 2878; Nawawi 2006, p. 188 *hadith* no. 1023 (Muslim).

18 See for example Tirmidhi 2007, pp. 219-220 *hadith* no. 2879, pp. 220-221 *hadith* no. 2880; on protection from Satan, see also Bukhârî 1997b, p. 304 *hadith* no. 3275; Bukhârî 1997c, p. 436 *hadith* no. 5010; Bukhari 1997a, pp. 287-289 *hadith* no. 2311; see also Nawawi 2006, p. 188 *hadith* no. 1022 (Muslim).

19 «Abu Sa’id Khudri relates that the Holy Prophet used to seek protection against the *jinn* and the evil eye till *suras* *Al-Falaq* and *An-Nas* were revealed. After they were revealed he took to them and distracted everything beside them (Tirmidhi)» (Nawawi 2006, p. 188 *hadith* no. 1019).

20 The *hadith* no. 1014 and no. 1015 are taken by Bukhari, while the no. 1016 is taken by Muslim.

featured by the tombstone under investigation is rooted in tradition. In particular, certain collections of *hadiths*, like *Sahih Muslim* (Muslim 2003, p. 174 *hadith* no. 726, pp. 300-302 *hadith* no. 1218) and even more prominently so the ones of Tirmidhī and Ibn Majah<sup>21</sup> – recalled by the *Riyad as-Salihin* (Nawawi 2006) – suggest the joint recitation of the two *suras*. Some *hadiths* combine three of the *suras* featured on our tombstones, *suras* 112, 113 and 114 (respectively, *Surat al-Ikhlās*, *Surat al-Falaq* and *Surat an-Nas*), crediting all three with healing powers (Bukhari 1997c, p. 439 *hadith* no. 5017; Bukhari 1997d, p. 354 *hadith* no. 5748) or implying that their joint recitation suffices for faithful Muslims.<sup>22</sup> Other *hadiths* instead combine 109 with 113 and 114, thereby providing what is perhaps the guiding thread behind the choice of texts for the tombstones at Ashtur (Ibn Maja 2007a, p. 208 *hadith* no. 1173).

We may conclude that through their arrangement and choice of texts, the tombstones in question were designed to guard and protect the deceased, not only by providing some comfort from the torment of entombment (Leisten 1990),<sup>23</sup> but also by warding off evil spirits. The tombstones contribute to affirming the religious identity of the deceased through those key passages which ensured the fame of the selected *suras* and their pre-eminence within the Muslim tradition. The small selection of texts carries remarkable strength and evocative power: by asserting the uniqueness of God – «ungenerated» and «ungenerating» (*sura* 112, verse 3) – and His nature as a «refuge» for believers (*suras* 113 and 114 verses 1), not only does it symbolically express the significance of the Quranic text (almost) in its entirety, but confirms the cornerstones of the Islamic faith.

21 Ibn Majah 2007a, p. 32 *hadith* no. 833, p. 193 *hadith* no. 1148, p. 194 *hadith* no. 1149, p. 194 *hadith* no. 1150, p. 204 *hadith* no. 1166, p. 207 *hadith* no. 1171, p. 207-208 *hadith* no. 1172; Ibn Maja 2007b, pp. 220-229 *hadith* no. 3074.

22 «Abdullah ibn Khubaib relates that the Holy Prophet said to him: Recite the *Surat Al-Ikhlās* and the two chapters following it three times, morning and evening, and they will suffice thee in all respects (Abu Dawud and At-Tirmidhi)» Nawawi 2006, pp. 244-245 *hadith* no. 1461. The 'the two chapters following it' mentioned are the *Al-Mu'awwidhatain* (i.e. the *Surat Al-Falaq* and *Surat An-Nas*).

23 The remarkable spread of mausoleums throughout the Muslim world notwithstanding, as they are nowhere mentioned in the Quran, their construction has always been opposed and condemned by the *hadiths* and by the more orthodox commentators and jurists.

## Bibliography

- Alfieri, Bianca M. (1994). *Architettura Islamica del Subcontinente Indiano*. Lugano: Edizioni Arte e Moneta.
- Bausani, Alessandro (ed.) (1999). *Il Corano*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Bukhari, Muhammad ibn Isma'il (1997a). *Sahih al-Bukhari: The Translation of the Meanings of Sahih al-Bukhari, Arabic-English*, vol. 3. Transl. and ed. by Muhammad Muhsin Khan. Riyadh: Darussalam.
- Bukhari, Muhammad ibn Isma'il (1997b). *Sahih al-Bukhari: The Translation of the Meanings of Sahih al-Bukhari, Arabic-English*, vol. 4. Transl. and ed. by Muhammad Muhsin Khan. Riyadh: Darussalam.
- Bukhari, Muhammad ibn Isma'il (1997c). *Sahih al-Bukhari: The Translation of the Meanings of Sahih al-Bukhari, Arabic-English*, vol. 6. Transl. and ed. by Muhammad Muhsin Khan. Riyadh: Darussalam.
- Bukhari, Muhammad ibn Isma'il (1997d). *Sahih al-Bukhari: The translation of the meanings of Sahih al-Bukhari, Arabic-English*, vol. 7. Transl. and ed. by Muhammad Muhsin Khan. Riyadh: Darussalam.
- Bukhari, Muhammad ibn Isma'il (1997e). *Sahih al-Bukhari: The translation of the meanings of Sahih al-Bukhari, Arabic-English*, vol. 8. Transl. and ed. by Muhammad Muhsin Khan. Riyadh: Darussalam.
- Cortés, Julio (ed.) (1999). *El Corán*. Barcelona: Herder.
- Coslovi, Franco (1990). «La genesi dei gruppi Mulki e Ghayr-Mulki nel Deccan bahmanide: Il ruolo di Sultan Ahmad Wali Bahmani». In: Amoretti, Bianca Scarcia (a cura di), *Sguardi sulla cultura Sciita nel Deccan - Glances on the Shi'ite Deccan Culture. Rivista degli Studi Orientali*, 64 (1-2), pp. 97-121.
- Curatola, Giovanni (1990). «Un percorso di lettura sulle arti decorative nel Deccan». In: Amoretti, Bianca Scarcia (a cura di), *Sguardi sulla cultura Sciita nel Deccan - Glances on the Shi'ite Deccan Culture. Rivista degli Studi Orientali*, 64 (1-2), pp. 195-234.
- Desai, Ziyaud-din A. (1989). *A Topographical List of Arabic, Persian and Urdu Inscriptions of South India*. New Delhi: s.n.
- Desai, Ziyaud-din A. (1999). *Arabic, Persian and Urdu Inscriptions of West India. A Topographical List*. New Delhi: s.n.
- Eaton, Richard Maxwell (2008). *A Social History of the Deccan 1300-1761, Eight Indian Lives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Firishta, Muhammad Qasim (2006). *Tarikh-i Firishta (Completed in 1611)*. Eng. Trans.: *History of the Rise of Mohamedan Power in India, till the year AD 1612*, vol. 2. Transl. by John Briggs. New Delhi: Adam Publishers and Distributors.
- Hillenbrand, Robert (1994). *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Ibn Maja, Muhammad ibn Yazid (2007a). *English Translation of Sunan Ibn Mâjah Vol. 2, from hadith no. 803 to 1782*. Transl. and ed. by Abu-Tahir Zubair 'Ali Za'i. Riyadh: Darussalam.
- Ibn Maja, Muhammad ibn Yazid (2007b). *English Translation of Sunan Ibn Mâjah Vol. 4, from hadith no. 2719 to 3656*. Transl. and ed. by Abu-Tahir Zubair 'Ali Za'i. Riyadh: Darussalam.
- Koch, Ebba (2006). *The Complete Taj Mahal: and the Riverfront Gardens of Agra*. London: Thames & Hudson.
- Leisten, Thomas (1990). «Between Orthodoxy and Exegesis: some Aspect of Attitude in the Shari'a toward Funerary Architecture». *Muqarnas*, 7, pp. 12-22.
- Merklinger, Elizabeth S. (2005). *Sultanate Architecture of Pre-Mughal India*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Michell, George; Zebrowsky, Mark (1999). *Architecture and Art of the Deccan Sultanates*. The New Cambridge History of India. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mondini, Sara (2015). «Architectural Heritage and Modern Rituals: The Ahmad Shah Bahmani Mausoleum between Old Political Concerns and New Religious Perceptions». In: Jacobsen, Knut Axel; Aktor, Mikael; Myrvold, Kristina (eds.), *Objects of Worship in South Asian Religions: Forms, Practices and Meanings*. London: Routledge, pp. 129-142.
- Mondini, Sara (2016). «Vague Traits: Strategy and Ambiguities in the Decorative Program of the Aḥmad Šāh I Bahmanī Mausoleum». *Borders: Itineraries on the Edges of Iran in Eurasiatica*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Muslim, ibn al-Hajjaj al-Qushayri (2003). *Sahih Muslim*. Cairo: Dar al-Haytham.
- Nawawi, Abu Zakaria Yahya ibn Sharaf (2006). *Gardens of the Righteous: Riyad as-Salihin of Imam Nawawi*. Transl. and ed. by Muhammad Zafrullah Khan. London: Curzon Press and Islam International Publications.
- O'Kane, Bernard (2009). *The Appearance of Persian on Islamic Art*. New York: Persian Heritage Foundation.
- O'Kane, Bernard (2012). «The Look of Language». *Literature & Aesthetics*, 22 (2), December, pp. 33-49.
- Philon, Helen (2000). «The Mural in the Tomb of Ahmad Shah near Bidar». *Apollo*, 152 (465), pp. 3-10.
- Philon, Helen (2005). *Religious and Royal Architecture of the Early Bahmani Period (748/1347-825/1423), Deccan, India* [PhD thesis]. London: School of Oriental and African Studies.
- Philon, Helen (2012). *Gulbarga, Bidar, Bijapur*. Mumbai: Pictor Publishing.
- Qutbuddin, Tahera (2007). «Arabic in India: A Survey and Classification of Its Uses, Compared with Persian». *Journal of the American Oriental Society*, 127 (3), pp. 315-338.

- Sherwani, Haroon Khan (1985). *The Bahmanis of the Deccan*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Pub.
- Tirmidhi, Muhammad ibn 'Isa (2007). *English Translation of Jāmi' at-Tirmidhī Vol. 5*. Transl. and ed. by Abu Khalil; Abu Tahir Zubayr 'Ali Za'i. Riyadh: Darussalam.
- Yazdani, Ghulam (1995). *Bidar, Its History and Monuments*. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers. Or. ed.: London: Oxford University Press, 1947.

«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Reading Inscriptions on Seljuk Caravanserais

Scott Redford

(SOAS, London, UK)

**Abstract** This essay concerns the foundation inscriptions of caravanserais built during the late twelfth and thirteenth centuries in the territories of the Anatolian Seljuk sultanate. It starts by examining their content and relates that to the hierarchy of the Seljuk sultanate in terms of building size and siting. It then addresses the idea of these inscriptions not as markers of patron, date, and other synchronic data, but as symbols of the power of the dynasty in a land where the language in which they were written, Arabic, was not widely read. Finally, this essay entertains the idea that there were circumstances for certain caravanserai inscriptions being read (and understood), proposing some instances in which Seljuk caravanserai inscriptions can be thought of as having had a readership beyond that of those who commissioned or wrote them. In conclusion, it reexamines one caravanserai inscription, proposing a new reading and date.

**Summary** 1 Introduction. – 2 Hierarchies. – 3 Inscriptions. – 4 The İncir Han. – 5 Other Caravanserais from the Reign of Ghiyath al-Din Kaykhusraw II. – 6 What was the Function of Caravanserais Inscriptions?

**Keywords** Rum Seljuk caravanserais. Inscriptions. Hierarchy. Sertavul Han.

### 1 Introduction

The stone caravanserais of medieval Anatolia are perhaps the best known of this kind of Islamic commercial architecture. And yet the patrons of these buildings, the rulers and grandees of the Anatolian Seljuk dynasty, traced their ancestry to the lands of Iran and Central Asia, where equally impressive caravanserais were built of less durable materials, brick and mud brick, in the previous centuries by their Seljuk cousins and other dynasts. Had these earlier caravanserais been built of stone themselves, they would have rivaled or surpassed their later Anatolian Seljuk cousins in today's accounts of Islamic architecture.

The topic of caravanserais, which links the Mediterranean through Anatolia with the greater Iranian world, can be seen as germane to a volume dedicated to the memory of a scholar who himself studied, lived in, and travelled between these worlds. Like most medieval Islamic inscriptions, those of the Anatolian Seljuks were in Arabic. Be that as it may, Persian,

the administrative language of the dynasty, intrudes into the epigraphic record from time to time, another thing that binds Anatolia with lands further East. I hope this modest contribution will contribute to the celebration of Gianclaudio Macchiarella's accomplishments in so many arenas of teaching and research in the Persianate world and beyond.

## 2 Hierarchies

The building of caravanserais in Seljuk Anatolia, like other kinds of building, seems to have followed a logic that was both natural and social. The inscriptional programmes of the city and citadel walls of Seljuk cities reserved the most prominent spaces, next to or above gates, for the inscriptions of the sultan, with more important emirs' inscriptions featured nearby, and lesser ones further away. The expense of repairing or building these walls also dictated this hierarchy, as emirs seem to have paid for these constructions out of their own pockets.

The largest caravanserais, those called today 'Sultan Han' in Turkish, lay at the intersections of major routes, and therefore can reasonably be assumed to have been built to accommodate the traffic on both of them. Their size demanded the resources of a sultan. However, sultanic caravanserais not only reflected the patronage of the sultan in terms of their size, but also their decoration, and the presence of features like bathhouses, kiosk mosques, and special suites of rooms.

Seljuk emirs and sultanic wives built smaller caravanserais on major routes. These caravanserais shared the two unit, open and closed, format. At the bottom of this geographical and typological hierarchy lay the smaller caravanserais built on smaller routes through the Taurus Mountains, routes that were less travelled, and whose caravanserais were built by emirs of lesser status. These caravanserais were smaller still. Some had courtyards, and some did not.

The building of caravanserais in Seljuk Anatolia took place in a short period of time, beginning in the last decades of the twelfth century and continuing in the first three quarters of the thirteenth century, a period that covered the period of greatest prosperity, which roughly corresponded to the reign of Sultan 'Ala' al-Din Kayqubadh (r. 1219-1237). However, it also continued during the years the vassalage and decline of the Seljuk sultanate of Anatolia following its defeat by the Mongols at the battle of Köse Dağ in 1243. Therefore, the 'rules of the game' outlined above can be observed in action during the reigns of Seljuk sultans during the Seljuk *Blütezeit*, as well as in violation of these rules after the weakened Seljuk state, after its defeat by the Mongols in 1243, could not prevent transgressions on this hierarchy of size and placement by members of the elite vying for built expressions of their power and ambition.



In the new world of weakened sultans and emboldened emirs that followed the Mongol victory, the Seljuk regent emir Jalal al-Din Qaratay took over a sultanic caravanserai on the Kayseri-Elbistan road built by two previous sultans, now known by his name as the Karatay Han. While later thirteenth century sources confirm his identification with this building, and his *waqfiyya*, or deed of endowment for it, has survived, it is interesting to note that neither of the surviving inscriptions, one by each sultan, mentions Qaratay (Turan 1948, pp. 49-71 and pp. 90-128; Denктаş 2007).

A former wife of Seljuk Sultan Ala' al-Din Kayqubadh, 'Ismat al-Dunya wa'l-Din, built a sultanic-sized caravanserai in the mid 1240s complete with kiosk mosque north of Antalya, at the intersection of the northern route leading to Antalya from Burdur and the coastal route leading East to Alanya, while building a small mountain caravanserai in the midst of the relict Seljuk state in southern Anatolia. And later in the century, the powerful emir Sahib Ata erected a caravanserai of sultanic type at Ishaklı in the west of the Seljuk realm, where he carved out his own mini-realm, far from the watchful eyes of the Mongols.

### 3 Inscriptions

At present, the first Anatolian Seljuk caravanserai dated by inscription is the Tepesi Delik or Öresun Han east of Aksaray. The recent discovery of its brief inscription is the only positive outcome from a disastrous 'restoration' of this previously half-ruined structure. This inscription dates the caravanserai to 584/1188. It consists of a marble tablet with an Arabic inscription three lines long recording the name of the patron, Sultan Shah, one of the sons of Sultan Qilij Arslan II, and the date of construction (Baş 2001; Redford 2016).

The Tepesi Delik caravanserai inscription establishes the importance of marble for caravanserai inscriptions. Marble continues to be preferred for these inscriptions, as it is on other Anatolian Seljuk buildings. The inscription also displays a hierarchy of text, beginning with names, titles, and genealogy of the sultan followed by the names the patron or other functionaries, and a date. This particular inscription is so brief that it does not contain another typical feature, a benediction, usually one for the sultan, and another for the patron, if the building is not a sultanic construction.

The inscriptions of Seljuk caravanserais also participated in the hierarchy of building size, type, and location and its breakdown alike. However, this was far from an unthinking, rigid hierarchy: it is important to establish the responsiveness of inscriptional content to individual rulers, political events, and the location of buildings. As an example of difference between rulers, Sultan 'Ala' al-Din Kayqubadh employed standard titles derived from the Great Seljuks, while his son and successor Ghiyath al-Din

Kaykhusraw II used more colourful and non-standard ones. This is evident by a comparison of the titles used on two caravanserais which date to the same decade, the Alara Han, built by 'Ala' al-Din Kayqubadh and dated by inscription to 629/1231-32, and the İncir Han, dated by inscription to 636/1238-39, which was the first new sultanic caravanserai of the reign of the new sultan. While the Alara Han inscription is boastful, it is boastful in the usual way, adjusting titles to circumstances. This caravanserai, located on Anatolia's Mediterranean coast not far from territories controlled by the Kingdom of Armenian Cilicia and the Lusignan Kings of Cyprus, lays inscriptional claim to mastery of the Armenians and the Franks as well as the usual inscriptional suspects in this respect, the Arabs and non-Arabs (Erdmann 1961, p. 187).

#### 4 The İncir Han

In contrast, the inscription of the İncir Han introduces titles not previously employed by the Anatolian Seljuks, and ones seemingly unrelated to political or military events or location. Here, along with other standard-issue titles, the sultan styles himself 'the second Alexander (the Great)' and 'The Dhu'l Qarnayn of the Age', using the Persian and Arabic names for the same person (Erdmann 1961, p. 110; Ünal 2007, pp. 309-310) (figs. 1-2).

Although Alexander the Great was, by the thirteenth century, a well-established figure of Islamic literature and lore, it may be possible to read an interest in him that is pertinent to the Seljuks of Anatolia. In his Perso-Islamic persona, Alexander is half Persian and half Greek. Rustam Shukurov has established that all of the mothers of Anatolian Seljuk sultans known to us from the historical record were Orthodox Christians, so their sons were also of dual heritage. Ghiyath al-Din Kaykhusraw II's mother was a Chalcedonian Armenian whose tomb in a mosque of her own construction in Kayseri, dated 644/1246-47, also uses a double frame of reference. The long inscription on her cenotaph there calls her 'the Maryam of her age' and 'the Khadija of her time'. Once again, Mary, mother of Jesus, figures in the Qur'an, but quite obviously has a Christian affiliation, while Khadija was the Prophet Muhammad's first wife and convert. As such, this inscription makes reference to her Christian origins as well as an Islamic index of female piety. Sultan Ghiyath al-Din Kaykhusraw II was no Alexander; just a few years after this inscription, he was defeated by the Mongols, and seems to have lived out the rest of his days in the southern regions of his reduced realm, but this, an early inscription, establishes an unorthodox and boastful epigraphic profile different from that of his father and predecessor that may contain a personal referent. The fact of having a Christian mother is not unusual, quite the opposite, it is the possible referent to it that is (Blessing 2014, pp. 491-493; Shukurov 2013).



Figure 1. The Portal of the İncir Han, nearby Burdur, Turkey (photo: Ben Claasz Cockson, with permission)



Figure 2. The Lion and Sun boss on the portal of the İncir Han, nearby Burdur, Turkey (photo: Ben Claasz Cockson, with permission)

This personalised reading of the unusual titles on the Incir Han caravanserai can be carried over to its decoration. To either side of the entrance portal to the covered, back part of the caravanserai, two bosses prominently represent a striding feline with a personified sun rising over its back, the astrological sign of Leo that, once again unusually for the Seljuks of Anatolia, is featured on the silver coinage of the same monarch, and seems to be his personal emblem (fig. 2). In fact, the design of the entire portal of this caravanserai constitutes a radical departure from that of previous Anatolian Seljuk caravanserais.

## 5 Other Caravanserais from the Reign of Ghiyath al-Din Kaykhusraw II

As mentioned above, after his defeat at the hands of the Mongols, Sultan Ghiyath al-Din Kaykhusraw II spent the remaining years of his reign on the South coast of Anatolia. Marble inscriptions from the walls of Antalya and Alanya show that he spent time and money building the fortifications of these two port cities. However, it seems that there were insufficient craftsmen, or perhaps insufficient funds to pay them to furnish the caravanserais in the same region with the same decorations and inscriptions lavished on the İncir Han and the neighbouring Susuz Han caravanserais (in fact the current ruinous state of the courtyards of both of these caravanserais may be an indication that they were never entirely completed).

The other caravanserais built in this region of southern Anatolia, the Kırkgöz Han, the Kargı Han, and the Şarapsa Han all have undecorated portals. The Kargı Han has no inscription at all, despite being complete. The Şarapsa Han and the Kırkgöz Han caravanserais both have inscriptions, but, unusually, they are carved out of limestone, and not marble.

Above, I mentioned that the Kırkgöz Han, in size and location a building worthy of being a sultanic caravanserai, was actually built by a dowager queen. I have argued that she, married against her will to her cousin Sultan 'Ala' al-Din Kayqubadh, may have been part of the plot against him that ended in his death by poisoning in 1237. Although the evidence from the inscription of this building is circumstantial, her importance, and the weakness of the reigning sultan are both reflected in the inscription of this caravanserai, which bestows on her exalted titles, and a benediction much longer than that of the sultan himself. In the Kırkgöz Han's size, placement, and lack of decoration, and in the contents of its long inscription, we observe not the power of the reigning Seljuk sultan, but his weakness. A fragmentary inscription from a small caravanserai high in the Taurus Mountains also bears the name of this queen: a further indication of this breakdown of hierarchy, as a high status individual should not have been building small, isolated mountain caravanserais (Redford 2009; 2013).

## 6 What was the Function of Caravanserai Inscriptions?

Christian agriculturalists and pastoralists and Türkmen nomads must have been the main inhabitants of the countryside of the Anatolian Seljuk sultanate. State building of caravanserais along the major routes of the sultanate, linking them to the Black Sea to the North and the Mediterranean to the South, as well as neighbouring states to the East and South, must have had a profound impact on that countryside, projecting the power and presence of the state along all of its major thoroughfares. We know that lands adjacent to these caravanserais were linked to them through the Islamic legal institution of *waqf* (charitable endowment), tying the agricultural and pastoral economies to these buildings, and the settlements that grew up around them (Redford 2016).

The main ‘signifiers’ of Anatolian Seljuk caravanserais, like other large elite stone buildings of the time, was their portal or portals. The lion’s share of decoration was found here. This decoration often carried a symbolism associated with rulership, although it is often difficult to identify particular patterns or figural representations with particular meanings, as several scholars have done for the lion and sun motif and Sultan Ghiyath al-Din Kaykhusraw II (Önge 2007, pp. 57-63).

Either crowning it, or at its centre, the inscription or inscriptions of caravanserais, in white marble, often with this writing picked out in sultanic crimson, were important parts of the portal. I have argued that it was the sultanic chancery that was the ultimate source of templates for these inscriptions, but that individual scribes, attached not only to sultanic but also to emirical retinues, would have drawn up inscriptions for caravanserais and other buildings (Redford 2009, pp. 351-352; 2014, pp. 80-81). The interposition of a layer of emirical scribes helps to account for differences in quality of scripts, but also gaucheries of style and placement, and basic faults in Arabic grammar and orthography found in some Anatolian Seljuk inscriptions. Because all caravanserais seem to have been endowed, there certainly was a relationship between an inscriptional text (however short) and a foundation document, as, for instance, the inscription of the Kirkgöz Han indicates, in calling the structure ‘mawqufa’ or endowed by *waqf* (Redford 2009, p. 354).

Caravanserais were open to all travellers, whatever their religion. But the inscriptions over the doorways, and the presence of small mosques in them, marked them as products of an Islamic state. Due to levels of literacy and primary knowledge of Persian and Turkish, the majority of Muslims in medieval Anatolia likely did not read Arabic. Nevertheless, the symbolism of inscriptions was evident. Still, there are small pieces of information that lead to the conclusion that there was some thought put into the idea that these inscriptions would actually be read by more than members of the Seljuk elite and their retinues, especially in the South



Figure 3. The Sertavul Han, nearby Mut, Turkey (photo: Göksu Archaeological Project, with permission)

and East of the Anatolian Seljuk realm, which was more likely to contain people who could read Arabic.

The Hekim Han, built North of Malatya in 615/1218, is the only surviving caravanserai not built by a member of the Seljuk elite. In fact, the patron of this caravanserai was a non-Muslim; a Syriac Christian deacon. The Hekim Han's architecture is not original, having been rebuilt in the seventeenth century. However, the original trilingual foundation inscription survives. The central, longest inscription is in Arabic, and is flanked by shorter inscriptions in Syriac and in Armenian. In content if not form, the Arabic inscription is conversant with Seljuk epigraphic norms. Notable is the care that has gone into choosing those titles of the ruling sultan that are not overtly hostile towards Christians, like the widely used *qatil al-kafara wa'l-mushrikin*, slayer of infidels and polytheists. The absence of this title from the Arabic inscription of the Hekim Han displays a knowledge of Seljuk inscriptions not, presumably derived from the court, but from personal experience of them by an educated Arabic speaker, and, once again presumably, of a Christian audience literate in Arabic (Erdmann 1961, pp. 63-67).



Figure 4. The inscription of the Sertavul Han, nearby Mut, Turkey (photo: Prof. Rahmi Hüseyin Ünal, with permission)

What then of caravanserais built on the Anatolian plateau, whose Christians were largely Greek speakers? There is only one bilingual Arabic-Greek Anatolian Seljuk inscription that has survived to the present day. This is the 1215 inscription on the front of the tower housing the main gate of Sinop citadel. Sinop lay at the extreme North of the Seljuk domains, at the edge of the Black Sea, a Greek speaking *terra incognita* for the Seljuk conquerors. The inscription introduces to the inhabitants of Sinop the man who likely stayed in town as the governor. Medieval Arabic texts called ports '*thaghr*', literally 'frontier'. This word is a standard one, but the liminal position of Sinop and its distance from Seljuk centres of power, may lie behind the concession to inscriptional protocol of this inscription, more than its content (Redford 2014, pp. 166-167; Saunders 2014, pp. 235-242).

I would like to conclude my essay by reexamining a caravanserai inscription published several decades ago. It is a fragmentary inscription found at the ruined Sertavul Han, a small caravanserai in the Taurus Mountains in South central Turkey first published by Rahmi Hüseyin Ünal (Ünal 1973). The Sertavul Han is located on a route between the town of Karaman (La-

rende) and the valley of the Calycadnus/Gök Su River, which linked the central Anatolian plateau with the Cilician plain and the Mediterranean. In Cilicia, the Kingdom of Armenian Cilicia, with its ports connecting it to Cyprus and elsewhere in the Mediterranean, had been founded at the turn of the century (fig. 3).

Rahmi Hüseyin Ünal dated this caravanserai to the early fourteenth century. His dating criteria derived in part from the style of the fragmentary inscription he found there, following the advice of M.K. Özergin (Ünal 1973, fn. 26), and partly for historical reasons.

The text reproduced in Ünal's article conforms to Seljuk norms. It names the emir who built the caravanserai, as well as the person who implemented the construction (fig. 4). The top part of that section of the inscription that Ünal published reads as follows:

...Banak bin 'Abd Allah...  
...(al-muht)aj ila rahmat rabbihi Yavi...

...Banak son of 'Abd Allah...  
...in need of the mercy of his lord, Yavi...

This is part of the end of an inscription. The complete inscription would have begun with a selection of the names, titles, and genealogy of the ruling sultan, a benediction, the name of the patron, Banak bin 'Abd Allah, and then the supervisor, Yavi, followed by the date.

In general, the reading given above follows Özergin's reading reproduced by Ünal, except that I change his reading from Bennak to Banak, and do so with assurance, and not provisionally, as Ünal did.

Here, I propose to date this inscription, and with it the caravanserai, to the reign of Sultan 'Ala' al-Din Kayqubadh. I base my argument on onomastic similarities between the Sertavul caravanserai inscription and an inscription dated 624/1227 bearing the name of Banak on the walls of the Ehmedek citadel of the Mediterranean port town of Alanya. I have proposed the reading of his name as Benek, which means 'freckle', because of a tendency to name emirs of slave origin by a physical feature. So, the name Benek would have been a nickname in origin, meaning something like 'Freckle Face' in English (Redford 2010, pp. 304-306).

The Sertavul caravanserai inscription, which I did not know when I proposed an alternative reading of the Ehmedek inscription, confirms the slave origin of Benek, because here his patronymic is given as 'son of 'Abd Allah', a convention for converts to Islam. Neither the style nor the content of this fragmentary inscription is unusual for thirteenth century Seljuk Anatolia, even though there is a considerable gap in quality between the two inscriptions. However, this difference in quality should not, I think, be attributed to chronological factors, but rather to hierarchical ones given



at the beginning of this paper. For this reason, I would like to propose that the emir Banak named on the Sertavul caravanserai inscription and the emir Banak named on the Alanya Ehmedek inscription were one and the same person, and therefore I date this caravanserai not to the fourteenth century but to the late 1220s or 1230s.

The architecture of the Sertavul caravanserai is also similar to other mountain caravanserais dated to the Seljuk period like the Tol Han: it consists of a rectangular structure with two ribbed barrel vaults running the length of it (e.g. Albek 1970). Historically, a date in the late 1220s or early 1230s also fits with the high point of caravanserai building, and a heightened interest in trade with the Kingdom of Armenian Cilicia due to the recent establishment of this more-or-less unitary state and its recently-concluded commercial treaties with the Genoese and Venetians.

The final reason to discuss this caravanserai, however, is not to date it, but to remark a feature of the inscription noted by Ünal in his article, namely the presence on it of a Greek inscription at the very bottom of the surviving block. Unfortunately, we only have Prof. Ünal's photograph to work with; a later survey, the Göksu Archaeological Project, led by Hugh Elton, then Director of the British Institute of Archaeology at Ankara, did not find the fragmentary inscription when it surveyed the site (personal communication, Hugh Elton) and as far as I know, the inscription is now lost. The words of the Greek part of this inscription, while not as deeply carved as the Arabic, follow the same orientation, and are not effaced by it. Indeed, in the middle of the top line of the Greek inscription, a line delineated the top of the inscriptional bed can be seen. Alas, nothing more can be said about the Greek inscription. If it is part of a reused inscriptional block, as Ünal thought, then it continues the Seljuk tradition of displaying spoliated blocks, including epigraphic ones, in prominent locations on buildings. If it is part of a newly made inscription like the Sinop bilingual inscription, then, like that inscription, its presence here could be related to the liminal status of the caravanserai, at the edges of the Seljuk state, and even Benek's own biography as a convert.

## Acknowledgments

I would like to thank Hugh Elton, Adrian Saunders, and Rahmi Hüseyin Ünal for responding to queries regarding Sertavul Han and its inscription, and in addition to Prof. Ünal for scanning his photograph of the inscription, and allowing me to reproduce it here.

## Bibliography

- Albek, Aziz (1970). «Eynif Ovası ve Tol Han Hakkında Kısa Rapor». *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, 2, pp. 55-59.
- Baş, Ali (2001). «Öresun (Tepesi Delik) Han'ında Temizlik ve Restorasyon Çalışmaları». In: Pektaş, Kadir (ed.), *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 14-16 Ekim 2009*. İstanbul: Pamukkale Üniversitesi, pp. 69-84.
- Blessing, Patricia (2014). «Women Patrons in Medieval Anatolia and a Discussion of Mahbari Khatun's Mosque Complex in Kayseri». *Belleten*, 78, pp. 475-526.
- Denktaş, Mustafa (2007). «Karatay Hanı». In: Hakkı Acun (ed.), *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, pp. 359-379.
- Erdmann, Kurt (1961). *Das anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts*. Berlin: Verlag Gebr. Mann.
- Önge, Mustafa (2007). «Caravanserais as Symbols of Power in Seljuk Anatolia». In: Osmond, Jonathan; Cimdina, Ausma (eds.), *Power and Culture: Identity, Ideology, Representation*. Pisa: Pisa University Press, pp. 49-68.
- Redford, Scott (2014). *Legends of Authority: The 1215 Seljuk Inscriptions of Sinop Citadel, Turkey*. İstanbul: Koç University Press.
- Redford, Scott (2016). «Caravanserais and Commerce». In: *Proceedings of the 3rd International Sevgi Gönül Byzantine Studies Conference*. İstanbul: Vehbi Koç Foundation.
- Redford, Scott (2013). «Paper, Stone, Scissors: 'Ismat al-Dunya wa'l-Din, 'Ala' al-Din Kayqubadh, and the Writing of Seljuk History». In: Peacock, Andrew C.S.; Yıldız, Sara Nur (eds.), *The Seljuks of Anatolia: Court and Society in the Mediaeval Middle East*. London: IB Tauris, pp. 151-170.
- Redford, Scott (2010). «Some Problems of Anatolian Seljuk Inscriptions from Antalya and Alanya». In: Doğan, Sema (ed.), *Bizans ve Çevre Kùltürler: Yıldız Ötüken Armağanı*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, pp. 304-310.
- Redford, Scott (2009). «The Inscription of the Kırkgöz Hanı and the Problem of Textual Transmission in Seljuk Anatolia». *Adalya*, 12, pp. 347-359.
- Shukurov, Rustam (2012). «Harem Christianity: The Byzantine Identity of Seljuk Princes». In: Peacock, Andrew C.S.; Yıldız, Sara Nur (eds.), *The Seljuks of Anatolia: Court and Society in the Mediaeval Middle East*. London: IB Tauris, pp. 115-150.
- Saunders, Adrian (2014). «A Note on the Greek Text of the Arabic-Greek Bilingual Inscription at Sinop». In: Redford, Scott, *Legends of Authority: The 1215 Seljuk Inscriptions of Sinop Citadel, Turkey*. İstanbul: Koç University Press, pp. 235-243.
- Turan, Osman (1948). «Celaleddin Karatay, Vakıfları ve Vakfiyeleri». *Belleten*, 12, pp. 17-93.

Ünal, Rahmi Hüseyin (1973). «Deux caravansérails peu connus de l'époque pré-ottomane au sud de Karaman (Konya)». *Art and Archaeology Research Papers*, 3, pp. 59-69.

Ünal, Rahmi Hüseyin (2007). «İncir Hanı». In: Acun, Hakkı (ed.), *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, pp. 305-319.



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## On the Trail of Evliya Çelebi's Inscriptions and Graffiti

Mehmet Tütüncü

(Research Centre for Turkish and Arabic World, Haarlem, Netherlands)

**Abstract** The Turkish traveller Evliya Çelebi was accustomed to leave a small graffito, or even a skillfully carved inscription, in the places he visited during his long travels across the whole Ottoman World. These traces can be compared with what he recorded in his oceanic *Seyahatname* and in other writings, a work in progress whose first results are offered in this paper.

**Summary** 1 Introduction. – 2 Inscriptions Written by Evliya Çelebi. – 2.1 The Uyvar (Nové Zámky) Inscriptions. – 2.2 Crete-Kandiye (Heraklion). – 2.3 Zarnata Castle. – 2.4 Mora Zarnata Mosque. – 3 Evliya Çelebi's Memento Inscriptions (graffiti). – 3.1 Wall and Tree Inscriptions Mentioned in the *Seyahatname*. – 3.2 Not Mentioned Wall Inscriptions in the *Seyahatname*. – 3.3 Evliya Çelebi's Inscription on Pir Ahmed Efendi Mosque. – 3.4 Evliya's graffito in Pécs (Hungary).

**Keywords** Evliya Çelebi. Ottoman inscriptions. Balkans.

I first met Gianclaudio in 2009 in a Symposium about Bektashism in Albania in Tirana (fig. 1). He presented there his findings of the Survey in Delvina, with a focus on the graffiti in the portico of Gjin Aleksi Mosque. On that occasion we spoke about the findings and I speculated that this graffiti could be the work of Evliya Çelebi and asked whether I could join him to see and inspect the graffiti. In December 2010 we made a research-journey to South Albania during which we stopped in Tepelene and Gjirokastró and collected material about Ottoman inscriptions for a publication. We could not prove that the graffiti in Delvina were from Evliya's hand. One of the reasons is the fact that the graffiti in Delvina were too much damaged and too fragmentary (Macchiarella, Tütüncü 2012). However, this was the beginning of a relatively short but fruitful cooperation. We presented our researches in Delvina in one symposium in Eskisehir (Macchiarella, Tütüncü 2012) and he later invited me at the Ca' Foscari Congress of Balkans Studies *Venezia e i Balcani*, he organized in 2014. In addition, he invited me for dinner at his home, which was served with his own cooked dishes.

During the next year, he was very busy with the preparation of the proceedings of this congress (Tütüncü 2015), which he could not see with his own eyes. A few days before the fatal heart attack he contacted me with

Figure 1. With Gianclaudio and Apollon Baçe, director of Albanian Institute for Cultural Monuments, on 10 December 2010, during the expedition in Delvina



regard to the last procedures for my article, which due to the presence of Arabic and Ottoman fonts presented some difficulties for the Publisher. On 6 May 2015 he wrote me an email, which I will quote here:

Dear Mehmet, how are you doing? Looking at your intense activity in publications and research, you should be very well and energetic! Congratulations also for your recent, very interesting paper on the development of Mecca images!

I am writing to you because we are finally making the last steps leading to the publication of the Proceedings of the Ca' Foscari Congress of Balkans Studies *Venezia e i Balcani*.

You will remember that last year I sent you my revision of your paper where I tried to embed the Arabic texts into the body of your Word original file. You checked the output and approved it.

Now, it seems that the open source publication system of the publisher does not accept this kind of non-text insertion. Now, the only way we have to make it compliant with the technical requirements is to get the Arabic fonts you have used in your Word original text.

Would you be so kind to send me that set of fonts along with the original Word file, by attachments, to your reply? Needless to say that this is very urgent and I hope you can give my request the necessary attention. Thank you indeed, hoping to hear from you very soon!

My warmest regards to Kamile and Canike!

Gianclaudio

Next day I wrote a short email:

Dear Gianclaudio, thanks for your fine words. Comparing your energy my energy is very small. I have admiration for your energy at this very young age. Chapeau... Attached are the fonts I used in my article, with article where I have replaced the pictures in text. If they give problems, you can decide to delete the Arabic fonts, because I give all the text in Latin Turkish also. Therefore, the Arabic is a doublet, and does not give much new information, except one who knows the Osmanli. If you decide to do so I will be have no problems also.

This was the last contact we had. A few days later, I heard about the very bad news... This article is homage of a friendship that ended too early, but will be remembered long. Rest in peace dear friend.

## 1 Introduction

Evliya Çelebi<sup>1</sup> was not just a remarkable observer and traveller, but also a skilled calligrapher and engraver. In a few instances of his *Seyahatname*, he mentions marble inscriptions that he had personally written. In addition to this, he is known to have written short memorial wall engravings in a few places that he visited.

## 2 Inscriptions Written by Evliya Çelebi

In *Seyahatname*, Evliya Çelebi mentions written marble inscriptions that he had carved, which were located in at least four places that he had visited.

### 2.1 The Uyvar (Nové Zámky) Inscriptions

Evliya Çelebi was present during Fazıl Ahmed Paşa's conquest of the Uyvar Castle in 1074/1663; he describes the conquest in detail.<sup>2</sup> Following

---

1 Evliya Çelebi was born in 1611 in Istanbul and died in Egypt in 1685. He travelled far and wide across the Ottoman Empire and neighbouring areas and wrote extensively about his travels in his *Seyahatname* (The Book of Travels). It is the longest and most detailed travel account in Islamic (if not world) literature. It is a vast panoramic description of the Ottoman world and is a unique source for reconstructing the Ottoman Empire's social and cultural life in the mid-seventeenth century. He left also some imprints in the places he visited. For further informations see my article.

2 Evliyâ Çelebi (1996-2008), 6, p. 228.

the conquest, the cathedral in the city was converted into a mosque, now called Mehmed IV Mosque. The Austrian Church inside the castle was also converted into a mosque and given the name Valide Mosque. This church is still standing today.

Evliya notes that during the conversion of the church into a mosque, inscriptions were made; he took on the task of inscribing the *mihrap* (altar). He adds that he personally carved the marble with a poem by Nişancı Paşa Ömer Beğ:<sup>3</sup>

Kal'a-i üstüvâr-ı Uyvar'ı	Aldığında vezîr-i mülk-ârâ
Câmi'-i Hân Mehemmed olmağičün	Eyledi bu kenîseyi ihyâ
Döndü hakkâ ki Beyt-i Ma'mûr'a	Oldu gûyâ ki Mescid-i Aksâ
Dedi târihin ânın Ömeri	El-mescidü ummira ale't-takvâ
Sene 1074/1663	

Evliya tells us that Kubûrîzâde Halîl Efendi wrote the inscriptions on the *mihrap* and the *Kelime-i Tevhid* (testimony to the Oneness of Allah) on top of the main door; he goes on to tell us that he personally engraved the above-mentioned lines into the marble. The verse from the Qu'ran (Âl-i İmran, 3/37), which is commonly used in mosques in Anatolia and Rumelia, was also inscribed on the shrine.

After re-conquering the Uyvar Castle, Emperor Charles VI was afraid of losing it again, so in 1724-1725 he had it demolished. No remnants of this castle or of the inscriptions remain in Uyvar today. However, purely by chance, a copy of this inscription was published in Holland in 1700. Following their defeat during the Siege of Vienna, the Ottomans started losing cities in Hungary, and abandoned this territory after losing Budin in 1686. The European voyage of the Dutch traveller Jacob Tollius (1633-1696) started in 1687 and coincided with the Ottoman retreat from Hungary; this makes Tollius instrumental in providing us with first-hand information about the situation of Hungary under Ottoman rule (fig. 2).

In his book Tollius also published copies of the Ottoman inscriptions he found in Uyvar and Budin.<sup>4</sup> Although he was not familiar with the Ottoman language, Tollius made an effort to copy the inscriptions accurately, in their original Arabic script. He offers the following explanation for the Inscriptions in Uyvar, under the heading *Neuheufelæ äd Templum Turcarum supra januam; aureis literis scripta* (The Inscription written above the temple door of the Turks in Uyvar) (p. 150) (fig. 3):

3 The final line records the year, according to *ebjed* calculations.

4 *Jacobi Tollii, Epistolae itinerariae, ex Auctoris schedis postumis recensitae, suppletæ, digestæ; Annotationibus, Observationibus, & Figuris adornatae cura & studio Henrici Christiani Henninii. Amstelaedami 1700. Travel memoirs (letters) left behind by Jacob Tollius. Examined, revised, notes and pictures added by Henrik Christian Heninius, Halma Publishing House Amsterdam 1700.*



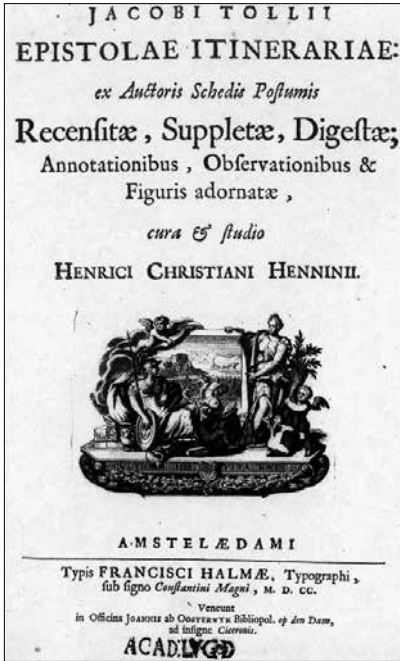


Figure 2. The cover of Tollius's *Epistolae itinerariae*, Amstelaedami 1700 (source: Library Leiden University)

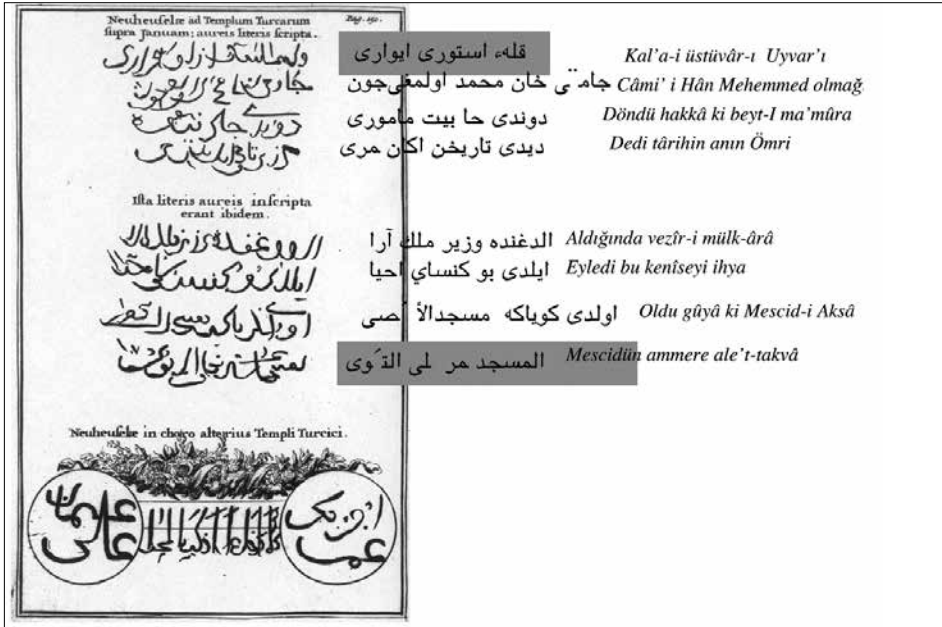


Figure 3. A plaque of the inscriptions in Tollius's *Epistolae itinerariae*, Amstelaedami 1700 (transcriptions in Arabic and Latin alphabet by the Author)

When touring the two temples, which were in ruins, I took a copy of the inscriptions embossed in gold. One of them was located over the exterior door of the temple, and the other, which was in a worse condition than the first, was located on the interior wall of the temple.

Tollius also took a copy of the inscription on the *mihrap* that was mentioned by Evliya. According to this, the verse on the *mihrap* was placed between the names of the first Caliphs of Islam, which were written inside two round plates. Even though the inscriptions mentioned in *Seyahatname*, written and engraved by Evliya Çelebi himself, were destroyed, copies of them have remained intact thanks to Tollius.

## 2.2 Crete-Kandiye (Heraklion)

Evliya Çelebi took part in the conquest of Crete by Fazıl Ahmed Paşa and attended the first Friday prayer that was held at Sultan Mehmed Han Mosque, a building that was the result of the conversion of a church into a mosque. The prayer was held on the 27 September 1669 (or 8 Cemaziyel-evvel 1080, according to the Islamic calendar). Evliya wrote «(From whatsoever place thou issuest), turn thy face towards the Holy Mosque» (Al-Baqara, 2/149) on the wall of the shrine. Evliya chronicles that, according to *ebced* calculations, this verse from the Qur'an equals the year 1077. Evliya Çelebi tells us that the grand vizier said:

This Qur'anic verse marks the date of the beginning of the conquest of this castle and the transformation of this church into a mosque» and Çelebi adds: «Indeed, by writing the verse in the Karahisari style on the wall of the *mihrap* we were awarded with 100 gold coins... (Evliyâ Çelebi 1996-2008, 8, p. 224)

## 2.3 Zarnata Castle

Following the conquest of Crete, Manya was conquered and the Zarnata Castle was restored and fortified in 1081/1679. Evliya engraved the following inscription on a marble plaque placed above the first door through which the Muslims entered, also known as the Door of Conquest; it was then gilded and painted dark blue:

Avn-i Hakk ile Ali Paşa yapup bu kal'ayı  
Manya mülkü bî-emân iken olup emn-i emîn  
Evliya hayır du'â ile dedi târihin  
Hakk Te'âlâ eyleye bu hısnı a'dâdan emîn  
Sene 1081 (Evliyâ Çelebi 1996-2008, 8, p. 263)

Ali Paşa built this castle with the aid of Allah  
When property is not safe, to feel secure  
Evliya (Allah's friends) prayer and uttered this chronography  
May Allah make this castle secure against the enemy  
Year 1081

Even though an *ebced* calculation of the last line adds up to give us the year 1072, Evliya Çelebi used the same verse as a date for the conquest of the Heraklion Fort:

Evliya fethin görüp dedi bu hısnın târîhin  
Hakk Te'âlâ eyleye bu hısnı a'dâdan emîn  
(Evliyâ Çelebi 1996-2008, 8, p. 216)

Evliya, seeing the conquest of this castle, 'uttered a chronography'  
May Allah secure this castle against the enemy

No traces remain of the poem that Evliya inscribed for the Zarnata Fort.

#### 2.4 Mora Zarnata Mosque

Evliya wrote various inscriptions for the Hünkâr mosque in Zarnata (1081/1670)

I have written an inscription in the Karahisari style and the verse on the mihrab, the Kelime-i Tevhidi on the minber; the composition is in the *şikeste* style. The lyric history (composition) is in Zarnata on the mihrab of the Sultan's Mosque, on the marble there. I carved the seal on the marble, and placed it on the castle gates. I have dedicated the *tekke* shops that I have built with hundreds of wonderful works and apparently have enlightened them.(Evliyâ Çelebi 1996-2008, 8, p. 270)

No traces remain today in Zarnata of these works by Evliya. An overall analysis of these inscriptions reveals that they were all written after the conquest of a particular city or area, in order to mark the conversion of a church into a mosque. It is obvious that Evliya was the most suitable person in the conquering army to carry out this task. He makes no mention of having made such inscriptions during times of peace or in other places in his *Seyahatname*. However, we can conclude that Evliya was a skilled engraver. On the issue of whether he made the inscriptions with the embossing method or the engraving method, it seems more reasonable to assume that he used the embossing method. As confirmed by Tollius,

Evliya's inscriptions were ornamented with gold and navy blue, and since they were gilded, the inscriptions were most likely embossed, as it is not possible to gild engravings. Unfortunately, no trace of these inscriptions by Evliya Çelebi remains today.

### 3 Evliya Çelebi's Memento Inscriptions (graffiti)

#### 3.1 Wall and Tree Inscriptions Mentioned in the *Seyahatname*

Evliya Çelebi left evidence of his presence behind him in the places that he visited; in different locations he would write a line or a verse of poetry, or his name and the year in which he visited. Dankoff gives us a list of close to thirty inscriptions on walls. Evliya Çelebi refers to these in the *Seyahatname* as simple poems or inscriptions.

##### 3.1.1 Osman Baba Derviş Lodge, Now in Bulgaria Near Haskovo

Merhum Melek Ahmed Paşalı seyyâh-ı âlem  
Evliya rûhiyçün Allah rızâsına Fâtîha  
Sene 1081 (Evliyâ Çelebi 1996-2008, 8, p. 344)

Recite Fatiha for Evliya,  
(Who traveled this world with the late Ahmed Pasha)  
Year 1081

##### 3.1.2 Gazi Sinan Paşa Mosque, Elbasan, Albania

Evliya Çelebi states that the walls of the mosque were covered with inscriptions left by visitors from various parts of the world, that not even the smallest of spaces had been left blank; he tells us that he wrote the following verse in a corner:

Ketehebu Seyyâh-ı âlem Evliya sene 1081 deyü tenmîk etdik.  
(Evliyâ Çelebi 1996-2008, 8, p. 320)

We recorded this as written by the world traveller Evliya in 1081

This mosque was demolished along with other mosques in Elbasan during the reign of Enver Hodja.

3.1.3 The Nephew of Kara Murad Paşa, Çelebi Hüseyin Paşa Mosque,  
the Berat District (Albanian Belgrade)

Evliya penc ism-i a'zam ile dedi târîhin  
Hayy Azîz ü yâ Basîr ü yâ Kavîyy ü yâ Metîn sene 1081  
(Evliyâ Çelebi 1996-2008, 8, p. 320)

Evliya 'made history' with five of Allah's great names  
Hayy, Aziz and Basir and Kaviyy and Metin, year 1081

3.1.4 Al-masjid an-Nabawi (the Prophet's Mosque),  
and al-Madinah al-Munawwarah (the Radiant City)

Seyyâh-ı âlem Evliya rûhıyçün el-fâtiha  
Şefâ'at yâ Muhammed Evliya'ya sene 1082  
(Evliyâ Çelebi 1996-2008, 9, p. 314)

Recite Al-Fatiha for the soul of the world traveller Evliya  
Please intervene (for our mercy) Dear Rasulullah, year 1082

In addition to these inscriptions, there are also inscriptions that Evliya carved on the trunks of large trees. The most interesting of these is an inscription that he claims he carved in Germany on a tree located inside the Korokonder Castle in Kanije. He has also carved the following inscriptions on tree trunks.

3.1.5 On a cypress tree in Patras, Mora

Seyyâh-ı âlem Evliya rûhıyçün Fâtiha sene...  
(Evliyâ Çelebi 1996-2008, 8, p. 132)

Recite Al-Fatiha for the soul of the world traveller Evliya. Year...

3.1.6 On the trunk of a 600-700 years old plane tree on the Island of Kos

Seyyâh-ı âlem Evliya rûhıyçün Fâtiha sene 1082  
(Evliyâ Çelebi 1996-2008, 9, p. 114)

Recite Al-Fatiha for the soul of world traveller Evliya. Year 1082

### 3.2 Not Mentioned Wall Inscriptions in the *Seyahatname*

A number of other wall inscriptions that are not mentioned by Evliya Çelebi in the *Seyahatname*, yet which have been proven to have been written by him, have also been discovered. These inscriptions are important because they are concrete evidence left behind by Evliya. These four well-known wall inscriptions have been published by researchers. Most recently, Erich Prokosch has published them (1988-1989). Hereafter these inscriptions are reported in chronological order.

#### 3.2.1 İnceli Ahmed Bey Mosque, Kjustendil (fig. 4)

Melek Ahmed Paşa hazretlerinin mü'ezzini  
Evliyâ-i gülsen-î ruhiyçün Allah rızası için  
sene 1071, m(uharrem)

Muezzin of Melek Ahmed Paşa  
For the soul of Gulseni Evliya, for the sake of  
fatiha Allah, recite Surat al-Fatiha  
Year 1071 Month of Muharram.  
(November 1660)

#### 3.2.2 Alaca Mosque, Foça (fig. 5)

Allâhü avnî ve lâ sivâhü hayrî  
Ketebehû müezzin Evliya  
sene 1074

Our succor is Allah and there is no one but He  
Evliya, the muezzin,  
wrote this in 1074 (1663/64)

#### 3.2.3 Atik Ali Paşa Mosque, Foça (fig. 6)

All of the mosques in Foça were demolished during the Bosnian War that started in 1992; of the inscriptions that belonged to Evliya, unfortunately only the one in Atik Pasha Mosque could be saved.<sup>5</sup> And when Atik Ali Paşa

---

5 When Mr. Machiel Kiel visited Foça in June 2007 he provided me with this information based on his own observations.



Figure 4.  
Graffito in Köstendil  
(photo: M. Tütüncü)

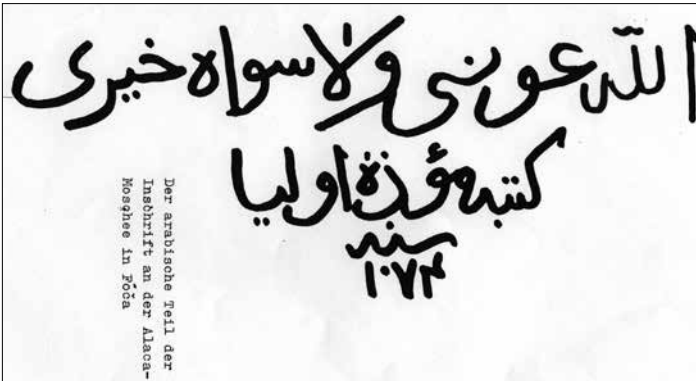


Figure 5.  
Drawing of the  
inscription in Alaca  
Mosque in Foça  
(source: Prokosch  
1988-1989, p. 326)

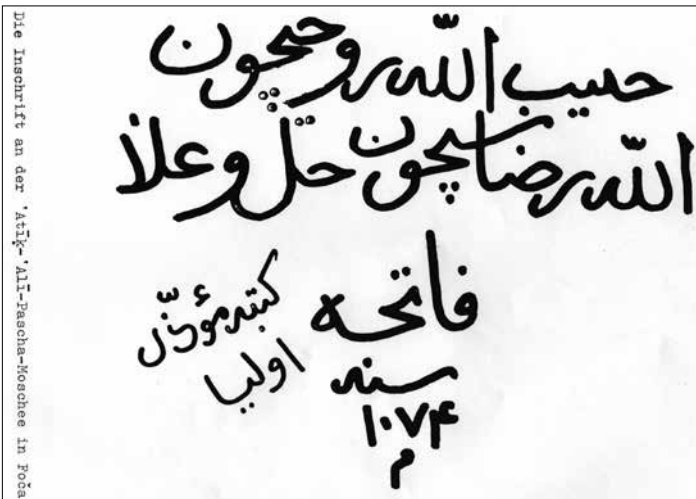
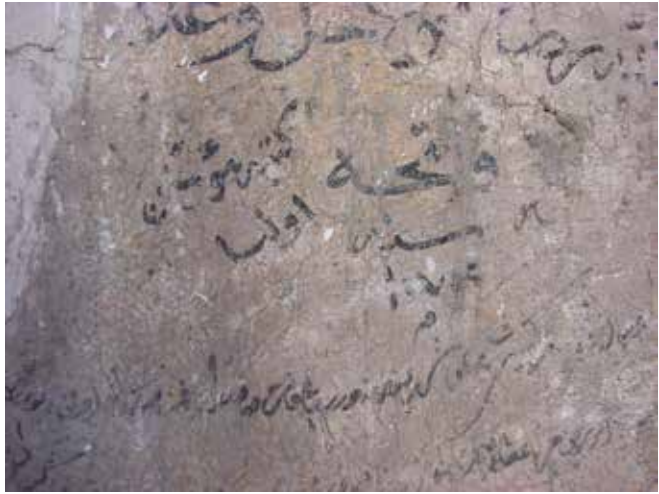


Figure 6.  
Drawing of the  
inscription in Atik Ali  
Paşa Mosque in Foça  
(source: Prokosch  
1988-1989, p. 329)



Figures 7-8. Newly reconstructed Foça Atik Ali Paşa Mosque in Bosnia with the inscription by Evliya restored into the walls (photos: Müfid Yüksel, 2015)



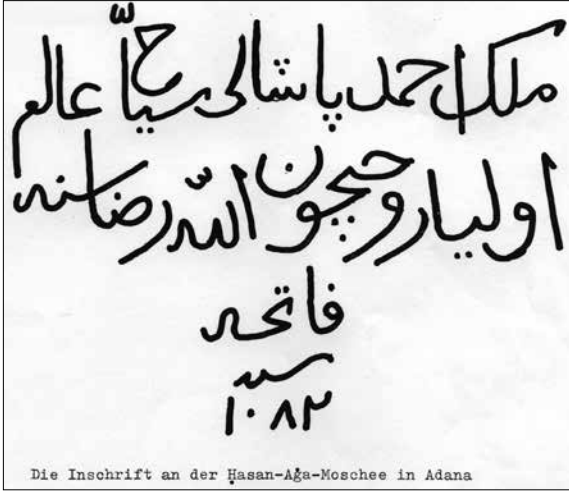


Figure 9.  
Drawing of the inscription in  
Hasan Ağa Mosque in Adana  
(source: Prokosch 1988-1989,  
p. 331)

Mosque was rebuilt again in 2015, the stones where the grafitto of Evliya was written was restored into the wall (figs. 7-8).

Habîbullah rûhiyçün  
Allah rızâsıyçün celle ve alâ  
Fâtiha, Sene 1074  
Ketebehû müezzin Evliya

For the soul of Allah's beloved  
To please the Mighty and Lofty Allah  
Recite Fatiha, Year 1074 (1663/64)

### 3.2.4 Hasan Ağa Mosque, Adana

This was written by the muezzin Evliya, to the right of the entrance door, 1,80 meters high (fig. 9).

Melek Ahmed Paşalı Seyyah-i Alem  
Evliyâ ruhiyçün Allah Rızasına/ fatiha  
fatiha  
sene 1082

Traveller of the world of Melek Ahmed Pasha  
For the soul of Evliya, for the sake of Allah  
recite Surat al-Fatiha  
Year 1082



Figure 10. Entrance of Pir Ahmed Efendi (Boyalı Kadı) Mosque in Karaman with inscription of Evliya Çelebi in Karaman (photo: M. Tütüncü)

During the restorations that took place after the earthquake of 1998, the inscription in Adana was plastered over, displaying a prime example of the shameful insensitivity and disrespect that has been showed to Evliya.

In addition to these four inscriptions by Evliya, I was extremely excited to find another inscription of his, in the same format. This wall inscription is in Karaman (fig. 10).

This latter inscription, which is located in a mosque close to the castle of Karaman, has not yet been published. In his book *The History of Karaman* (p. 263), İbrahim Hakkı Konyalı mentions this inscription, but claims that it does not belong to Evliya Çelebi. He claims that it was written by an admirer, 23 years after Evliya's visit to Karaman in 1082 AH. According to Konyalı, this inscription must have been written in 1105 AH. However, it is clear that the year is 1082 AH, as this has been carved below the writing.



Figure 11.  
General view of Pir  
Ahmed Efendi (Boyalı  
Kadı) Mosque in Karaman  
(photo: M. Tütüncü)



Figure 12. The Market Door  
and the Pir Ahmed Mosque  
(photo: M. Tütüncü)

In other words, the inscription was written when Evliya visited Karaman. I compared this inscription to the one at the Hasan Ağa Mosque in Adana, which was written in the same year, and concluded that this inscription really does belong to Evliya Çelebi.

There is no inscription for the construction of this mosque, which is located in the Hisar district, right next to the citadel of the Karaman Castle, and is also known as the Boyalı Kadı Mosque (fig. 11). According to the foundation charter, dated 954/1547, as featured in *The History of Karaman* by İbrahim Hakkı Konyalı, Boyalı Kadı Pir Ahmed Mosque was most likely constructed before 1547, while Pir Ahmed was still alive.

Evliya Çelebi records the following about Boyalı Kadı mosque in his *Seyahatname*. He visited this mosque in 1082 on his way to pilgrimage: «And the Boyali Kadi Mosque, situated inside the Market Gate in the middle citadel, has an unfinished minaret; the dome is high but is covered

with tiles». The Market Gate of the Karaman Castle which Evliya mentions still exists (fig. 12).

According to another inscription, the Boyali Kadi Mosque in Karaman was renovated and renewed in 1132, in other words, fifty years after Evliya's visit. The inscription, related to this renovation, reads as follows:

Bi-hamdillâh tamirine sebab ehl-i hisar  
Fehmi dedi tarih Efgan

Praise be to Allah, the residents of the castle have caused it to be  
repaired

Fehmi, has recited Afgan's chronogram

According to this inscription, the mosque was renovated by local inhabitants. Someone called 'Fehmi' noted the date of the restoration with the word 'Efgan' in the last sentence, which corresponds to the year: 1132 (1722) ( $1+80+1000+1+50 = 1132$ ). I would like to state my opinion that Evliya Çelebi might have attended the renovation or re-opening of the mosque.

### 3.3 Evliya Çelebi's Inscription on Pir Ahmed Efendi Mosque

The inscription (fig. 13) on the marble pillar located 180 cm above the ground on the left side of the entrance door to the Pir Ahmed Efendi Mosque reads:

Seyyâh-ı âlem Evliya  
rûhıyçün fatiha  
sene 1082

For the soul of world traveller Evliya.  
(Recite) Al-Fatiha  
year 1082 (1671/72)

### 3.4 Evliya's graffito in Pécs (Hungary)

If we follow Evliya Çelebi's route, perhaps other inscriptions and evidence of his presence could be determined. In a Hungarian journal there is a reference to a graffito which was discovered before 1857, and since



Figure 13. Evliya Çelebi's inscription on Pir Ahmed Efendi Mosque (detail of the red circled area in fig. 10)

Figure 14. Facsimile of Hammer-Purgstalls 1847, p. 365

Figure 15. Facsimile of Hammer-Purgstalls 1847, p. 366

— Ezek után a' titoknok

B. HAMMER-PURGSTALL JÓZSEF II'

közléséből némelly Pécs' környékén találtató török, arab és perzsa feliratokat terjesztett elé. Azok a' következők:

366

MAGYAR ACADEMIAI ÉRTESÍTŐ. VII. ÉV

*Török feliratok.*

1. تَسْلَمَت يَا مُحَمَّدٌ أَوْلِيَاةِ

سنة

*Sifât ja Mohammed Evliâje 1074.*

Légy szószólója, o Mohammed Evliának 1074 (1663).

*Evliâ (Veti', szent, többese)* tulajdonnév, mely az ozman irodalomtörténetben, különösen Evliâ híres utazó által híresedett el. Nem csak leheto, de igen valószínű, hogy e' feliratok töle származnak, mert azon életrajzi vázlatból, mely útleírása' első része előtt áll a' londoni ázsiai társaság' 1834-ki kiadásában, kitünik, hogy ő 1074-ben (1663.) Magyarországon tartózkodott, a' következő évben pedig Kara Mohammed Pasa török követtel mint követségi titoknok Bécsben járt.\*) Evliâ Effendi tudományosan képzett férfit volt, ki útleírásában minden alkalommal tanúságot tesz tudományok iránti szeretetéről, 's igen hihető, hogy a' főnöke által alapított mecsetet nevével kívánta díszesíteni. Ez esetben e' felirat, mint a' legnagyobb török utazó' emléke, bizonyosan egyszersmind legritkább és becsesb emléke a' török irodalomnak Magyarországon.

then passed unnoticed in academic literature.<sup>6</sup> This graffito is from Pecs (Hungary).

The article by Jozsef Hammer von Purgstall (1847) gives quotes of graffiti in Ottoman buildings in Pecs (fig. 14). The author does not specify where he found this graffito, though he quotes them in Arabic script (fig. 15).

The first quote is of our remarkable Evliya Çelebi from the year 1663. It is good to reproduce the short notice in Hungarian here.

Şefa'at ya resulullah Evliya'ya sene 1074 (1663)

Intercession o Prophet of Allah for Evliya Year 1074 (1663).

From the *Seyahatname* we know that Evliya Visited Pecs in 1073 (1662/63), so he could have written this graffito during his visit.

This inscription in Pécs, which is probably lost, is an important addition to the five earlier mentioned graffiti of Evliya Çelebi. Çelebi makes no mention of this inscription in his *Seyahatname*. Neither does he mention the other five inscriptions that we have presented here (Köstendil, Foça, Adana and Karaman). For instance, there is no information about him visiting the Hasan Ağa Mosque in Adana in *Seyahatname*. However, this inscription did exist in the mosque until the earthquake. When the inscription in Karaman, where he stopped on his pilgrimage journey, and the one in Adana, where he stopped by a few days later, are compared, it can easily be seen that both inscriptions were written by the same person.

These inscriptions are evidence left behind by Evliya during his journey. The inscription of Pecs which was seen and noticed and published by Joseph von Hammer-Purgstall should be added to the other five that are currently recognized. As a result, the total number of Evliya's wall inscriptions is now six, and the number of inscriptions in Turkey is two. Since the inscription in Adana has been destroyed, the Karaman inscription is even more important in terms of being the only evidence of Evliya's handwritten inscriptions in Turkey.

---

<sup>6</sup> This article was brought to my attention by Yök. Mimar Mehmet Emin Yılmaz from Ankara, who is doing research to Ottoman Heritage in Hungary. I would like to thank him.

## Bibliography

- Ayverdi, Ekrem Hakkı (1981). *Avrupa' da Osmanlı Mimârî Eserleri II Yugoslavya*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Baysun M. Cavid (1955). «Evliyâ Çelebi'ye dâir notlar II». *Türkiyat Mecmuası*, 12, pp. 261-264.
- Dankoff, R.; Elsie, R., (2000). *Evliya Çelebi in Albania and Adjacent Regions (Kosovo, Montenegro, Ohrid): The Relevant Sections of the «seyahat-nama»*. Edited with Translation, Commentary and Introduction, vol. 5. Leiden: Brill.
- Dankoff, Robert (2006). *An Ottoman Mentality: The World of Evliyâ Çelebi*. Leiden: Brill.
- Denktaş, Mustafa (1995). «Karaman'daki Klasik Devir Osmanlı Camileri». *Vakıflar Dergisi*, 25, pp. 386-397.
- Denktaş, Mustafa (2000). *Karaman Çeşmeleri*. Kayseri: Kivılcım Yayınları.
- Evliyâ Çelebi (1996-2008). *Seyahatname*. Edited by Hazırlayanlar Seyit, Ali Kahraman, Yücel Dağlı, Robert Dankoff, Yapı Kredi Yayınları. 10 vols. İstanbul: Cilt.
- Hammer-Purgstall, József (1847). «Némelly Pécs' környékén találtató török, arab és perzsa feliratokról». *Magyar Academiai Értesítő*, 7, pp. 365-366.
- Hıdıroğlu, Paul (1967). *Das Religiöse Leben auf Kreta nach Ewlija Çelebi* [unpublished Phd thesis]. Bonn.
- Kiel, Machiel (1990a). *Ottoman Architecture in Albania (1385-1912)*. İstanbul: Ircica.
- Kiel, Machiel (1990b). *Studies on the Ottoman Architecture of the Balkans: the Legacy in Stone*. Aldershot (UK): Variorum.
- Macchiarella, Gianclaudio (2012). «Delvina, Albania: A Sufi Architectural Enclave». In: Cret Ciure, Florina; Nosilia, Viviana; Pavan, Adriano (a cura di), *Multa et varia: Studi offerti a Maria Marcella Ferraccioli e Gianfranco Giraudo*. Milano: Biblion edizioni, pp. 9-32.
- Macchiarella, Gianclaudio; Tütüncü, Mehmet (2012). «Delvina a Mystic Architectural Enclave - Delvina Kitabeleri». *Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* (Eskişehir, October 19-21). S.l.: s.n., pp. 549-558.
- MacKay, Pierre (1967). «The Fountain at Hadji Mustapha». *Hesperia*, 36, pp. 193-195.
- MacKay, Pierre (1968). «Acrocorinth in 1668, a Turkish Account». *Hesperia*, 37, pp. 193-195.
- Mijatev, Petar (1959). «Les Monuments Osmanli en Bulgarie». Warsawa: Polska Akademia Nauj.
- Konyalı, İbrahim Hakkı (1967). *Âbieleri ve Kitâbeleri ile Karaman Tarihi Ermenek ve Mut Âbideleri*. İstanbul: s.n.

- Kreutel, Richard F. (1971). «Neues zur Evliyâ Çelebi Forschung». *Der Islam*, 48, pp. 269-279.
- Prokosch, Erich (1988-1989). «Die Gedenk in Schriften des Evliyâ Çelebi». *Jahrbuch des Österreichischen St. Georgkollegs Istanbul*, pp. 320-336.
- Teply, Karl (1975). «Evliyâ Çelebi in Wien». *Der Islam*, 52, pp. 125-131.
- Tezcan, Nuran (2007). «Evliyâ Çelebinin Belgesel İzi Papinta Kağız». *Toplumsal Tarih*, pp. 31-35.
- Tütüncü, Mehmet (2009). «Seyahatname'de Kitabeler ve Evliya'nın Hat-tât ve Hakkâklığı Hakkında». In: *Çağının Sıradışı Yazarı Evliya Çelebi*. İstanbul: Nuran Tezcan Yapı Kredi yayınları, pp. 397-412.
- Tütüncü, Mehmet (2015). «Corpus of Ottoman Inscriptions in Southern Albania» [online]. In: Bellingeri, Giampiero; Turano, Giuseppina (a cura di), *Venezia e i Balcani*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 155-187. Doi 10.14277/978-88-6969-048-8.
- Wolfahrt, Ulrich (1966). *Die Reisen des Evliyâ durch die Morea*. München: s.n.
- Wittek, Paul (1964). «Eine weitere „Inschrift“ des Evliyâ Çelebi». *Türkiyat Mecmuası*, 14, pp. 270-272.
- Zarzycki, M.; Arndt, E.; Stratimirovic, G. (1894). «Die Aladža Moschee in Foča». *Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und Hercegovina*, 2. Wien: Adolf Holzhausen k. und k. Hof- und Universität- Buchdrucker, pp. 248-257.



## **Storia dell'arte, restauro, conservazione**



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## La rivista *Monumentet*

### La tutela e il restauro in Albania negli anni del Partito del Lavoro

Maurizio Boriani, Maria Cristina Giambruno  
(Politecnico di Milano, Italia)

**Abstract** The paper introduces a study dedicated to the Albanian journal *Monumentet*, published by the Institute of Cultural Monuments (IMK) between 1971 and 1990. The magazine documents the research carried out by the Institute in the field of the history of architecture, archeology and restoration; it also presents various theoretical contributions, in particular about the restoration of architecture, fully in line with international standards of the time, despite the closure policy of the Albanian state. The protection of Albanian monuments is an emblematic point of the policy of the Worker's Party and of its President Enver Hoxha since the early years of the power. The goal of Hoxha was to defend the national identity and, above all, the popular culture in the face of studies conducted by foreign researchers who, he said, had underestimated the originality of the Albanian culture, thus justifying the aims of European colonialist powers on the small Balkan state.

**Sommario** 1 Il ruolo dei monumenti nella concezione del Partito del Lavoro d'Albania e le conseguenze sulla tutela del patrimonio architettonico. – 2 Uno sguardo alla 'teoria del restauro'. – 3 'Teoria' e 'pratica' a confronto. Metodi e prassi nei cantieri di restauro.

**Keywords** Albania. Restoration. Conservation. Communism. Instituti i Monumenteve të Kulturës (IMK).

## 1 Il ruolo dei monumenti nella concezione del Partito del Lavoro d'Albania e le conseguenze sulla tutela del patrimonio architettonico

Nel corso di questi 25 anni di vita libera, caratterizzati da un lavoro intenso e da sforzi costanti, il nostro popolo, nello stesso tempo in cui operava per la fioritura e la difesa della patria, ha visto accordare ai suoi monumenti culturali una importanza che non era stata mai loro riconosciuta sino ad allora. Sono stati il Partito e le direttive del nostro benamato educatore, il compagno Enver Hoxha, che ci hanno

L'impostazione generale del saggio è frutto di discussioni tra i due autori. Il paragrafo 1 è di Maurizio Boriani; il 2 e il 3 di Mariacristina Giambruno

---

**Eurasiatica 4**

DOI 10.14277/6969-085-3/EUR-4-15

ISBN [ebook] 978-88-6969-085-3 | ISBN [print] 978-88-6969-086-0 | © 2016

257

aiutato a valorizzare, tanto e come conviene, questo tesoro del popolo, per il popolo. Partendo dagli insegnamenti del marxismo-leninismo, il Partito ha definito correttamente il ruolo del patrimonio culturale del nostro popolo come una delle principali fonti alle quali si deve abbeverare l'educazione delle vaste masse lavoratrici, e ha coordinato questo problema agli altri importanti problemi dell'edificazione socialista. È grazie alla sua azione che i monumenti culturali si sono visti riconoscere oggi nell'Albania socialista l'importanza che essi meritano. (Strazimiri 1971a, p. 16)<sup>1</sup>

Con queste affermazioni Gani Strazimiri apriva il primo numero della rivista *Monumentet*, una nuova pubblicazione promossa dall'Istituto dei Monumenti di Cultura (d'ora in poi IMK, Institut i Monumentëve të Kulturës).

L'IMK era stato fondato nel 1965 con lo scopo di riorganizzare l'insieme delle attività di ricerca nel campo della storia dei monumenti albanesi e della loro tutela.

Sino a quel momento si potevano riconoscere due fasi dell'impegno del nuovo Stato per la difesa dei beni culturali: una prima, pionieristica, che aveva visto nel 1944 la fondazione dell'Istituto delle Scienze, con il compito di sviluppare un nuovo gruppo di discipline, le 'Scienze Albanologiche', che aveva portato - già nel 1948 - alla predisposizione di una prima lista di monumenti, aggiornata poi nel 1963 a cura del Rettorato dell'Università di Tirana. Secondo Strazimiri

gli organismi iniziali [...] consistevano in settori di lavoro e in laboratori dotati di un personale tecnico-scientifico ristretto e inesperto [...] [che svolse] [...] un lavoro apprezzabile, che gettò le fondamenta di una attività sino ad allora sconosciuta nel nostro Paese. Essi si presero in carico i monumenti culturali, che non avevano conosciuto la minima protezione sotto i regimi antipopolari del passato, e che la liberazione della Patria aveva trovato in uno stato deplorabile, danneggiati dal tempo, da guerre devastanti, e anche dall'incuria dovuta all'ignoranza e al cattivo uso da parte di persone malintenzionate (1971a, p. 16).

La seconda fase aveva invece visto la fondazione di IMK, con lo scopo di affrontare le problematiche della tutela e della conservazione ad uno stadio più elevato e scientificamente fondato. La prima considerazione che il nuovo regime aveva ben chiara era dunque quella dell'importanza di quelli che oggi chiamiamo 'beni culturali' per la costruzione della nazione albanese e dell'uso distorto che di questi beni si era fatto in passato, non

---

<sup>1</sup> Usiamo qui, come per tutte le altre citazioni tratte dalla rivista *Monumentet*, la traduzione in francese, integrale o sotto forma di abstract (tradotta in italiano dagli autori del presente contributo) dei testi originali in lingua albanese.

solo in termini di utilizzazioni improprie e dannose, ma anche dal punto di vista ideologico.

Qualche anno dopo, in un saggio del 1977 di A. Baçe, A. Meksi, E. Riza, P. Thomo, si analizzavano i primi studi sul patrimonio culturale albanese, svolti da autori stranieri (in particolare archeologi): di essi, con poche eccezioni, si criticavano la superficialità e, soprattutto, gli obbiettivi politici di stampo coloniale che li avevano ispirati. Come sostenevano i quattro autori il caso più eclatante in questa direzione era stato quello di Ugolini «che, benché avesse lavorato per lungo tempo a Butrinto e a Finike e avesse a sua disposizione un materiale documentario di valore, si era dedicato a deformare scientemente l'architettura al fine di poter giustificare l'occupazione dell'Albania da parte del fascismo e l'idea della 'romanità'» (Baçe et al. 1977, p. 19).

La denuncia espressa nel saggio, da parte di quattro tra i più significativi personaggi della tutela albanese, si riferiva sostanzialmente alla sottovalutazione che gli autori stranieri e, in particolare italiani, avevano dato della cultura albanese, allo scopo di evidenziare il contributo essenziale di civiltà apportato nei secoli della civilizzazione greca e, soprattutto, della dominazione romana. Per di più, i pochi valori culturali autoctoni che potevano essere riconosciuti (ad esempio quelli relativi alle 'abitazioni tradizionali') venivano attribuiti ad influenze provenienti dall'esterno e non 'originali'. La cultura albanese si scagliava con forza e con buone ragioni contro queste posizioni, spesso tendenziose, denunciando «la teoria reazionaria dell'importazione» (Baçe et al. 1977, p. 24). Si trattava dunque di «porre in giusta luce» il contributo albanese alla cultura, individuandone con chiarezza gli elementi di originalità, se non di primogenitura.

Il nuovo Istituto si pose tre obbiettivi iniziali: «la messa dei monumenti culturali sotto la protezione della legge», «lo studio e l'inventario dei monumenti culturali», «intervenire d'urgenza per salvare i nostri monumenti da un degrado ulteriore» (Strazimiri 1971, p. 17).

Quali furono i monumenti cui fu prestata maggiore attenzione? Ovviamente quelli che, trascurati o sottovalutati dalle ricerche svolte dagli studiosi stranieri, consentivano di sostenere l'originalità e il valore della cultura albanese e, di conseguenza, giustificare l'indipendenza del Paese: il patrimonio archeologico preistorico e, in particolare quello che sarebbe stato definito 'illirico'; le fortezze feudali medievali legate alla vicenda della resistenza di Skanderberg contro l'aggressione ottomana; le fortezze del periodo di Ali Pashë Tepelena e, soprattutto, l'architettura popolare urbana e rurale. Se si prende in considerazione lo spazio dedicato da *Monumentet* a questi tre temi si può cogliere come esso copra circa il 50% del totale dei saggi pubblicati. Di questo 50%, la metà è dedicato all'architettura popolare.

Si può avere un'idea dell'importanza che queste ricerche ebbero se si considera anche che, riguardo al patrimonio preistorico/illirico, era pubblicata

un'altra rivista, *Iliria* (Meksi 1986, p. 175), e che molti saggi sull'architettura popolare furono scritti anche su *Kultura popollore* (Cultura popolare) (Riza 1982, pp. 137-140; 1986, pp. 169-172) e su *Etnografia Shqiptare* (Etnografia albanese) (Muka 1983, pp. 113-123).

Il mandato assegnato dal Partito a IMK aveva dunque soprattutto motivazioni patriottiche:

Il popolo albanese non ha solo combattuto nel corso dei secoli, ha anche una cultura antica. Gli invasori stranieri lo hanno oppresso e sfruttato economicamente [e] si sono anche dedicati ad ostacolare la sua antica cultura trattandolo da popolo barbaro, completamente privo di cultura (Hoxha 1973, p. 253).

Da questo punto di vista, la questione delle origini del popolo albanese appariva politicamente importante: occorreva dimostrarne 'scientificamente' l'antichità e l'originalità della sua cultura, smentendo coloro che avevano teso a sottovalutarla, considerandola solo il risultato di una 'civiltà' importata dall'esterno. Ancora Enver Hoxha sottolineava:

Per quanto riguarda la civilizzazione illirica noi abbiamo prove e ne scopriremo altre ancora: gli Italiani e i Francesi hanno fatto degli scavi nel nostro Paese con lo scopo di certificare la cultura greca, che è esistita realmente, ma altre culture vi sono esistite, che non hanno preoccupato questi ricercatori. A noi dunque proseguire gli scavi, perché essi hanno una grande importanza tanto per il nostro popolo che per la storia in generale. In questo quadro noi scopriremo da quando gli Illiri hanno abitato il territorio del nostro Paese. (Hoxha 1974, pp. 177-178)

L'attenzione per l'architettura popolare derivava anche da diversi altri fattori: da un lato era ovvio che un partito marxista-leninista ponesse particolare attenzione alla 'cultura materiale' delle classi lavoratrici; dall'altro Hoxha aveva sempre dimostrato una grande attenzione per l'architettura popolare: nato a Gjirokastra avrebbe dedicato un volume intero alla città (Hoxha 1983). In esso si trovano descritti con grande competenza i caratteri geografici, architettonici e tecnico-costruttivi della città; da ultimo, anche in questo caso, si dovevano sfatare le opinioni degli studiosi di architettura tradizionale balcanica, che tendevano a considerare l'Albania come una provincia minore della grande tradizione costruttiva ottomana. Non è per caso che uno specifico decreto del Consiglio dei Ministri (1974) avesse avuto per tema *Sulla ricerca e messa in protezione delle costruzioni popolari*.

IMK si dedicò anima e corpo alla missione: «La più grande impresa su questo genere di monumenti fu quella sulle costruzioni rurali di valore» (Kosta 1986, pp. 5-13). Il lavoro venne portato a termine nel 1978: furono

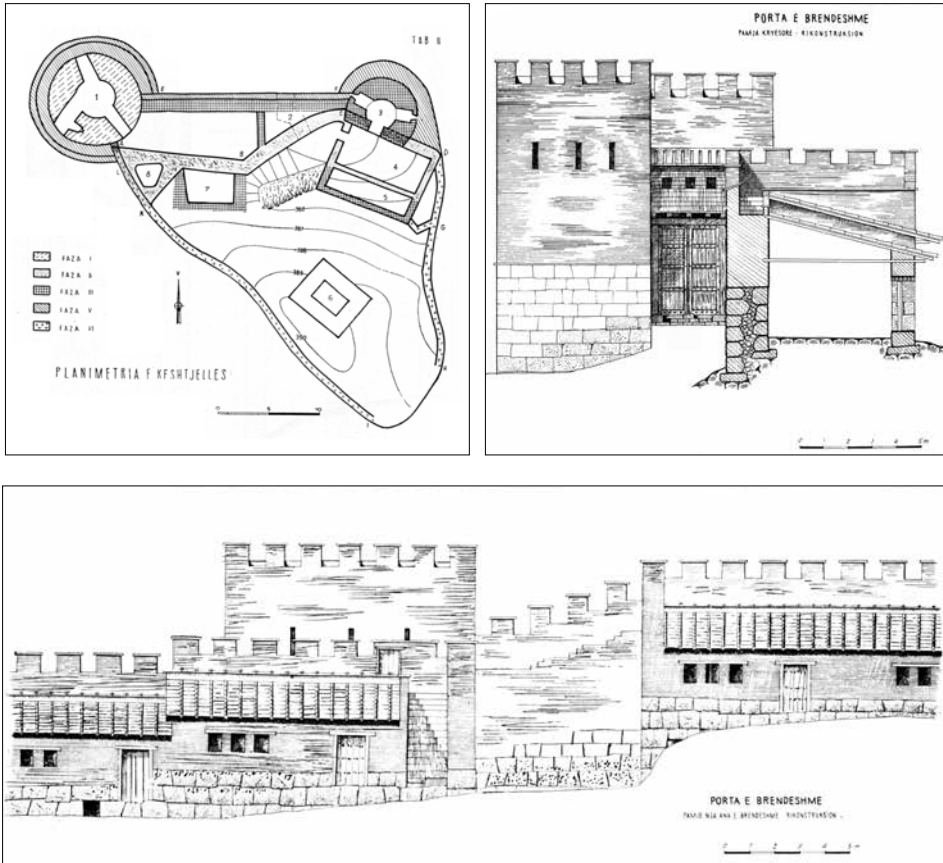


Figura 1. Planimetria riportante le fasi costruttive della fortezza di Petrele. Apollon Baçe, Gjerak Karaiskaj, *Monumentet*, 5-6, 1973

Figure 2-3. La porta interna della città illirica di Lis, ricostruzione della configurazione originaria. Koço Zheku, *Monumentet*, 7-8, 1974

esplorati 250 villaggi in 12 distretti differenti. Venne raccolta una documentazione grafica e fotografica per più di 1000 edifici, dei quali 124 furono proclamati 'monumenti culturali' (Baçe et al. 1977, p. 25).

In un saggio successivo (Kosta 1986) parla di più di 30 spedizioni che documentarono 600 costruzioni rurali e ne tutelarono 200. Se si prendono in considerazione le pagine dedicate da *Monumentet* alle case tradizionali, appare con evidenza che il tema in IMK è sempre stato all'ordine del giorno e che lo sforzo maggiore si concentrò nel periodo 1976-1982 (45%

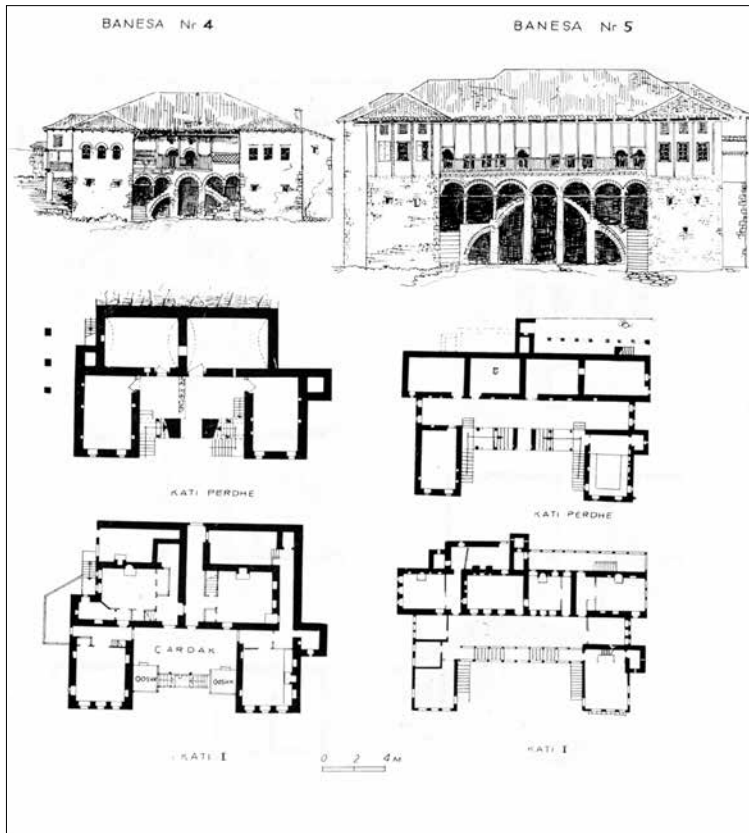


Figura 4.  
Restituzione grafica del rilievo di una abitazione tradizionale a Berat.  
Emin Riza,  
*Monumentet*, 1,  
1981

del totale compreso tra il 1971 e il 1991): una pronta risposta, quindi, al decreto del Consiglio dei Ministri del 1974.

Sfogliando le pagine della rivista appare con evidenza una forte unità metodologica degli studi svolti su questo patrimonio:

Gli studiosi specializzati in questi campi dell'architettura albanese, sono riusciti attraverso le loro ricerche a disegnare un quadro soddisfacente della casa caratteristica urbana e rurale di molte regioni del Paese [...] e questo come risultato di un lavoro di ricerca condotto a fini di documentazione e di identificazione delle case meritevoli di essere protette. È proprio per questi motivi che questi studi hanno in generale un carattere tipologico, classificatorio. (Adhami 1977, p. 18)

L'impostazione grafica dei disegni segue modalità di rappresentazione quasi sempre omogenee: ogni edificio è documentato con le piante dei diversi livelli, sezioni e prospetti disegnati con molta cura, con una cer-



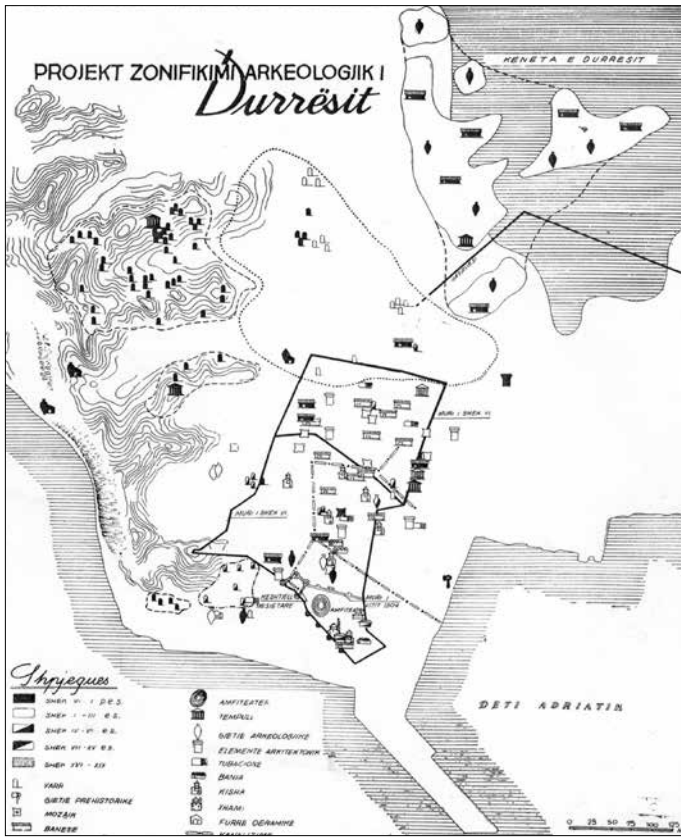


Figura 5. La zona di protezione archeologica di Durazzo. Apollon Baçe, *Monumentet*, 2, 1988

ta tendenza al 'pittoresco'. Questi rilievi erano tuttavia accompagnati da una documentazione scientifica di supporto: per tutti i monumenti studiati (non solo le case tradizionali) Stilian Adhami riferisce che, nel quinquennio antecedente al 1977, IMK produsse e archiviò 36.000 negativi, 97.000 fotografie, 12.000 diapositive, 18.000 rilievi di scavi e 18.000 schede bibliografiche. Va tuttavia segnalato che solo a partire dagli anni Ottanta appariranno sulla rivista saggi dedicati agli arredi interni, all'apparato decorativo e ad alcuni aspetti tecnico-costruttivi.

In occasione del suo 70° anniversario, il 16 ottobre 1978, IMK consegnava «al nostro dirigente indimenticabile, il compagno Enver Hoxha» la prima copia del volume *Historisë së Arkitekturës Shqiptare* (Storia dell'architettura albanese), che raccoglieva in un'unica opera di sintesi i risultati del grande sforzo conoscitivo compiuto dall'Istituto (Kosta 1986, p. 12).

Occorre tuttavia riconoscere come la ricerca albanese nel campo dell'architettura residenziale storica non si limitò all'analisi tipologica, ma seppe anche affrontare la scala urbana: sin dal 1959 quattro città

Figura 6. La zona protetta della città di Scutari. In nero la 'zona-museo', tratteggiata la 'zona di tutela'. Shpresa Pifti, *Monumentet*, 1, 1983



albanesi erano state dichiarate 'città-museo': Gjirokastrë, Berat, Durazzo (zona archeologica) e Kruja (bazar).<sup>2</sup>

Il riconoscimento del valore di 'città-museo' delle quattro città (cui sarebbero poi aggiunte anche Elbasan, Korçë e Vlora) comportava una zonizzazione (zona-museo; zona protetta; zona libera) e la redazione di uno specifico regolamento urbanistico.<sup>3</sup>

Al tema dei centri storici la rivista dedica 265 pagine, di carattere sia

<sup>2</sup> La data di questo decreto è controversa: in genere si cita il 1961 ma il saggio presentato da Gani Strazimiri al *II Convegno Internazionale sul Restauro di Venezia* del 1964 indica il 1959 come data di inizio (Strazimiri 1971). La testimonianza di Strazimiri dovrebbe essere degna di fede, dal momento che altri ricordano come fosse stato Strazimiri ad aver convinto Hoxha a promuovere questa politica (Mëhilli 2012, pp. 635-665; Lamprakos 2010, p. 3).

<sup>3</sup> Si veda, ad esempio il regolamento sulla protezione, il restauro e la gestione della città-museo di Gjirokastrë (Anon. 1973; pp. 214-218). I regolamenti per le altre città vi fecero riferimento, con l'eccezione di quello per l'area archeologica di Durazzo, per via della sua specificità. Il regolamento per Elbasan, insieme ad una tavola di zonizzazione, è pubblicato in *Monumentet*, 13 (Anon. 1973; pp. 160-162); quello per Durazzo, con la relativa tavola di zonizzazione in *Monumentet*, 2, 1988 (Baçe 1988, pp. 58-59); la zonizzazione per Korçë è reperibile in *Monumentet*, 1, 1988 (Thomo 1988, pp. 17-21).

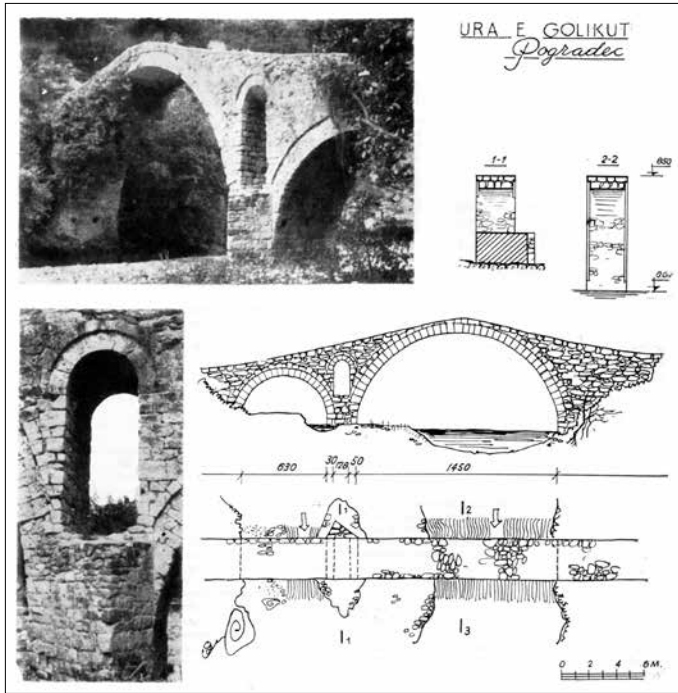


Figura 7. Immagini e rilievi del ponte di Golik a Pogradec. Valter Shtylla, *Monumentet*, 14, 1977

storico che urbanistico, poco più del 4% del totale. Da esse traspare una notevole consapevolezza delle problematiche relative alla tutela e alla necessità di affrontare attraverso la pianificazione un corretto rapporto tra città storica e città contemporanea. La cosa appare alquanto sorprendente se si pensa al luogo comune dell'isolamento dell'Albania nei confronti delle altre nazioni europee e alla lamentata carenza di quadri esperti nel campo della tutela e del restauro. L'intervento di Strazimiri al congresso veneziano del 1964 appare, d'altra parte, già maturo e pienamente allineato alle coeve proposte operative che si venivano elaborando in Italia.<sup>4</sup>

4 La figura di Strazimiri meriterebbe una ricerca specifica: diplomatico in pittura, architetto, combattente nella resistenza albanese, con legami personali con Enver Hoxha, fu il primo direttore di IMK - a lui è oggi dedicato l'Istituto - e, come professore di Architettura presso l'Università di Tirana, fu fondatore del Gruppo di Cultura Materiale e attivo su temi di archeologia, etnografia e protezione dei monumenti. Si era formato in Italia presso il Politecnico di Torino per poi proseguire gli studi presso l'Università Lomonosov di Mosca tra il 1945 e il 1950. Diresse IMK e la rivista *Monumentet* sino al 1975, anno del suo pensionamento. Ne parlano brevemente Michele Lamprakos (2010), e Mëhilli (2012). Una sua scheda biografica è stata presentata al Convegno per i 50 anni di IMK - *50 Years. Study and Restoration of Albanian Cultural Heritage* (Tirana, 22-23 ottobre 2015). Devo questa informazione alla cortesia dell'arch. Federica Pompejano.

Affrontare il problema dei centri storici ha ovviamente comportato la necessità di rapportarsi con le esigenze della società contemporanea, tanto più che vi era piena coscienza del fatto che

queste città continuano a vivere e a svilupparsi conformemente alle nuove condizioni della nostra realtà socialista. Il desiderio degli abitanti che vivono e lavorano in questi centri urbani, di godere delle comodità del nostro tempo, è perfettamente legittimo [...] la condizione prima della tutela e della conservazione dei centri storici deve dunque essere l'adattamento e l'uso dei monumenti [...] alla dinamica della vita, senza attentare ai loro valori storici, culturali e artistici. Questo istituto dovrà egualmente orientare e controllare ogni intervento in questi centri, in modo che le nuove costruzioni non vadano ad offuscare gli elementi di grande interesse dei quartieri-museo, dei complessi e dei singoli monumenti, e dovrà nello stesso tempo [...] contribuire alla soluzione di certi problemi utilitari sollevati dalla vita quotidiana. (Strazimiri 1971, p. 20-21)

Lo stesso problema veniva evidenziato, in un altro saggio, a proposito del rischio che stava correndo l'edilizia rurale a seguito della politica di collettivizzazione dell'agricoltura: «in considerazione della trasformazione a ritmi rapidi della vita nelle nostre campagne socialiste, occorre ad ogni costo intensificare il lavoro di ricerca in questo campo» (Baçe et al. 1977, p. 25).

Da qui la classificazione dei monumenti in due categorie: la prima per la quale gli interventi di conservazione dovevano riguardare sia le parti esterne che quelle interne degli edifici, e la seconda per la quale erano ammessi interventi interni di modifica a scopi di miglioramento funzionale. I monumenti di prima classe dovevano essere resi 'più accessibili' convertendoli «in centri di educazione ideologica ed estetica [...] [dando priorità] ai monumenti che avevano giocato un ruolo importante nella storia del nostro popolo, ai monumenti situati in prossimità dei centri urbani e quindi più accessibili ai visitatori, così come ai monumenti tipici di un determinato genere» (Adhami 1977, p. 14).<sup>5</sup>

Una politica per un uso didattico dei monumenti traspare anche da una decisione del Comitato Centrale del Partito dal titolo «Mbi traditat» (Sulle tradizioni), in obbedienza alla quale, in collaborazione con gli organismi del potere locale,

---

5 L'autore continua proponendo inoltre che i centri archeologici illirici avrebbero dovuto essere 'convertiti' in complessi suscettibili di essere visitati e capaci di creare tra i visitatori un'impressione sull'architettura della città illirica (Adhami 1977, p. 14).

un certo numero di abitazioni rurali caratteristiche saranno convertite in museo [...] [attraverso la ricerca] sarà possibile individuare le varianti più interessanti tra le abitazioni, i mulini, le capanne, ecc. che, compreso il loro arredo, devono essere conservate integralmente, in modo da creare la base materiale per realizzare un museo in natura. (Adhami 1976, p. 21)

Un altro fatto alquanto sorprendente è l'attenzione che *Monumentet* dedica all'architettura religiosa, in particolare a quella bizantina e post-bizantina: il 6 febbraio 1967 Enver Hoxha, con un discorso alla gioventù albanese preparava il terreno ad un decreto del 22 novembre dello stesso anno che ordinava la chiusura di tutti i luoghi di culto (Hoxha 1967, pp. 176-177). Nel 1976 la Costituzione della Repubblica Popolare Albanese introduceva l'Ateismo di Stato: «art. 37. Lo Stato non riconosce alcuna religione e sostiene e sviluppa la propaganda atea per radicare nelle persone la visione del mondo del materialismo scientifico». Sarebbero stati distrutti 2.200 edifici di culto e imprigionati o uccisi molti religiosi, cristiani e musulmani.

Nonostante questo IMK dedicò una consistente attività di studio e tutela del patrimonio religioso: il 18,6% del totale delle pagine, con grande preponderanza (75%) riservata agli edifici bizantini e post-bizantini e una larga minoranza (il 16%) a quelli islamici, il cui studio inizierà, con poche eccezioni, solo alla fine degli anni Settanta. Significativa anche la scarsa presenza di saggi dedicati alle chiese cattoliche: è vero che queste rappresentano solo una minoranza all'interno del patrimonio religioso del Paese, concentrato soprattutto al nord nell'area compresa tra Lezha e Scutari; è anche vero che gli studi ad esse dedicati rappresentano solo il 9% di tutti quelli relativi ad edifici per il culto e che il primo dei 5 lavori pubblicati su questi edifici compare solo nel 1982. Non bisogna però dimenticare che la Chiesa Cattolica era particolarmente mal vista dal regime «The Vatican is a centre of reaction [...] it is a tool in the service of capital and world reaction, which supports this international organisation of subversion and espionage» (Hoxha 2015).

Un ultimo tema che merita di essere messo in evidenza è quello relativo alle opere infrastrutturali e di ingegneria edile: strade, ponti, acquedotti, cisterne, *hammam*. Complessivamente la rivista dedica 324 pagine a questi temi, pari al 5% del totale.

Molta attenzione viene dedicata a ponti e strade, in particolare per opera di Valter Shtylla, che vi dedica una dozzina di saggi. Anche questi temi vengono sempre ricondotti al più generale obiettivo di valorizzare l'originalità del contributo albanese allo sviluppo del territorio: si riconosce che gran parte delle antiche strade risalgono agli anni dell'occupazione romana (la Via Egnazia su tutte), ma esse hanno una antica origine

illirica;<sup>6</sup> oppure queste opere risalgono al periodo di Ali Tepelena e sono testimonianza dello sviluppo che ebbe il paese in quei tempi.<sup>7</sup> Gli stessi argomenti sono utilizzati in pochi ma significativi saggi dedicati all'architettura urbana del XX secolo (7 lavori di cui 6 pubblicati dal 1985 in poi).

La rivista non trascura peraltro la pubblicazione di articoli relativi ad aspetti teorico-metodologici della tutela e del restauro: 27 sono i saggi riconducibili a questi argomenti, che vengono affrontati con una buona conoscenza degli standard internazionali del tempo, di cui si era evidentemente a conoscenza, nonostante le difficoltà poste da una politica di isolamento sempre più accentuata, che non impedì tuttavia scambi culturali, come testimoniano peraltro le pagine della rivista e un piccolo ma significativo numero di saggi di autori stranieri in essa ospitati.

## 2 Uno sguardo alla 'teoria del restauro'

Il cospicuo numero di saggi dedicati all'argomento cui si accennava poco sopra, consente una ricostruzione sufficientemente attendibile di quello che doveva essere il quadro teorico al quale si riferivano i funzionari dell'Istituto, condiviso e sostenuto, dunque, dalla dirigenza del Partito dei Lavoratori.

I temi e i problemi affrontati, nonché le conclusioni cui giungono, portano a rilevare una certa sovrapposibilità con quanto si dibatteva in altri contesti europei, specialmente in Italia.

Se infatti si può affermare che nel campo della tutela l'Albania segna qualche passo in avanti rispetto a legislazioni coeve, le posizioni teoriche sono assolutamente raffrontabili con quelle italiane contemporanee, in particolare relativamente al dibattito in essere su concetti come 'valore storico' o 'artistico', sul ruolo 'operante' della storia dell'architettura, sul 'com'era, dov'era' funzionale all'educazione del popolo:

L'intensificazione del lavoro di educazione delle persone, così come l'interesse crescente che esse rivolgono alla nostra storia e il loro desiderio di conoscere meglio i nostri monumenti, sono un fattore importante della manutenzione e della conservazione del nostro patrimonio culturale.  
(Kosta 1988, p. 15)

Sin dai primi anni di vita dell'Istituto si registra la volontà di fondare su basi teoriche 'certe' gli interventi sul patrimonio culturale

---

6 «Le strade, anche se seguendo i tracciati illirici, sono allargate e perfezionate» (Baçe et al. 1977, p. 21).

7 «Le costruzioni di ingegneria: ponti, acquedotti, ecc. [costituiscono] una testimonianza eloquente del livello di sviluppo economico e sociale raggiunto» (Baçe et al. 1977, p. 23).

Ma prima di tutto, l'Istituto deve passare definitivamente e senza esitazioni a un effettivo lavoro di restauro, motivato da basi scientifiche. I primi passi compiuti avevano indicato che era in primo luogo necessario definire una solida base teorica sulla quale fondare questo lavoro. (Strazimiri 1971, p. 18)

Negli anni Sessanta e Settanta l'attenzione fu però prioritariamente concentrata, oltre che su interventi urgenti di messa in sicurezza, sulla organizzazione della tutela, sulla formazione dei quadri, sulla 'normalizzazione' delle prassi e delle procedure per il restauro del patrimonio storico; temi sui quali si concentrano i saggi presenti nei primi numeri della rivista.

Certamente le riflessioni teoriche dovettero proseguire di pari passo, come testimonia uno scritto di Emin Riza, pubblicato nel 1976, nel quale l'autore delinea i differenti approcci teorici presenti in ambito europeo per inquadrare la questione, tanto cara al regime albanese, del restauro delle abitazioni tradizionali:

Ormai il restauro, inteso come disciplina complessa che mira a valorizzare i monumenti di interesse storico, è uscita dalla fase iniziale di ricerca per passare a quella dell'elaborazione dei principi metodologici essenziali. Questi principi - dopo una oscillazione tra due poli pressoché contrari: da una parte il polo cosiddetto romantico, che considera tutti gli interventi come una diminuzione del valore del monumento, dall'altra il polo dell'unità di stile, che ha tentato con tutti i mezzi di far ritornare il monumento al suo stato originario - hanno assunto una posizione sana e giudiziosa, dando la giusta importanza al documento storico nel binomio che sintetizza i valori del monumento come opera d'arte-documento storico. Conseguentemente [...] si apre un vasto campo per l'elaborazione dei criteri di restauro che riguarda il patrimonio architettonico di ciascun paese e anche ciascun genere architettonico. (Riza 1976, p. 169)

Lo scritto - che prosegue fornendo indicazioni operative per il restauro delle abitazioni tradizionali in rapporto alla presenza di elementi aggiunti nel tempo, alla scomparsa degli elementi caratterizzanti o al loro degrado - dimostra, fuor da ogni dubbio, una conoscenza della storia del restauro, nonché delle principali questioni teoriche dibattute in quegli anni.

Sono comunque gli anni Ottanta che vedono la comparsa di saggi che tentano di fare il punto circa la definizione di una 'teoria del restauro' albanese.

Sotir Kosta, nell'aprire nel 1986 il convegno *Mbrojtja, studimi dhe restaurimi i monumenteve të Kulturës në Shqipëri* (La tutela, lo studio e il

restauro dei monumenti storici in Albania)<sup>8</sup> ci restituisce una descrizione sintetica ma efficace di quale doveva essere l'interpretazione data ad alcuni concetti fondamentali: 'monumento', 'stratificazione', 'conservazione'.

Il monumento è una testimonianza di un valore storico e artistico unico, ovvero un documento storico e un'opera d'arte che, in quanto tale, esclude ogni intervento estraniante. Si fondano su questo principio fondamentale il ritenere tutte le fasi come una testimonianza degli apporti delle diverse epoche storiche; [il considerare] la conservazione propriamente detta come l'insieme degli interventi di restauro, realizzati allo scopo di mantenere e assicurare la stabilità del monumento; [il permettere] l'eliminazione delle aggiunte realizzate senza alcun criterio, che hanno compromesso i valori originali del monumento; [l'autorizzare] il consolidamento delle strutture o degli elementi esistenti senza procedere alla ricostruzione del monumento. (Kosta Sotir 1986b)

Al di là di qualche ambiguità terminologica, fors'anche dovuta alla doppia traduzione, sembra in qualche misura di poter affermare un no deciso alla ricostruzione in stile e un quasi totale riconoscimento dell'importanza degli strati depositati dal tempo sugli edifici. Concetti ribaditi - in una forma differente che tocca anche il ruolo didattico assegnato al monumento dal Partito e le conseguenze che esso avrebbe potuto avere nella pratica di intervento - poco oltre: «Noi cerchiamo sempre di rispettare il criterio di far proseguire l'intervento solo sino a che la stabilità del monumento sia assicurata e le sue prime tracce conservate, e questo contro il preteso 'sforzo per la leggibilità del monumento' e l'esagerazione del suo ruolo didattico» (Kosta Sotir 1986b).

Dichiarazioni di principio che si scontrano sovente con la pratica, come si vedrà più oltre, ma anche con un ruolo assegnato alla storia dell'architettura che travalica in qualche misura la necessaria conoscenza per divenire una 'operante' lettura tipologica:

Il lavoro di ricerca e di selezione dei valori dell'architettura è stato una buona scuola per i nuovi quadri [dell'Istituto]. Questi ultimi hanno conosciuto solo di recente la grande ricchezza esistente in quest'ambito, entrando così, gradualmente, nelle problematiche tipologiche e in quelle delle altre questioni riguardanti la sfera della storia dell'architettura. (Riza 1984, p. 13)<sup>9</sup>

---

8 Il convegno, organizzato dal Ministero dell'Educazione e della Cultura con IMK in occasione del 45° anno della fondazione del Partito, si svolse l'otto e il nove settembre 1986 a Tirana. È interessante notare come all'incontro abbiano partecipato i rappresentanti di UNESCO e ICCROM.

9 L'articolo analizza, in modo più complesso, il rapporto tra storia e restauro, delineandone una relazione di reciproco accrescimento e l'importanza di una stretta collaborazione come



Queste ambiguità si rilevano anche in un documento coevo, «Criteri per il restauro dei monumenti culturali di architettura e d'arte» (Anon. 1989), pubblicato sulla rivista nel 1989; una sorta di 'Carta del Restauro' albanese redatta pochi anni prima della fine del regime.

Il documento, che per schema, punti trattati e contenuti ricorda molte 'Carte' italiane, apre con la definizione di 'monumento culturale' (un «oggetto unico»), di 'monumenti storici' («collegati a avvenimenti importanti della storia del nostro popolo»), di 'monumenti architettonici' («creazioni di valore nel campo delle costruzioni, di differenti epoche storiche»), di 'insieme architettonico e urbanistico' e di 'monumento d'arte'.

Attraverso un insieme di disposizioni generali e specifiche, la 'Carta' definisce gli interventi ammessi e vietati sul patrimonio culturale, sostenendo, tra l'altro, una necessaria reversibilità dell'intervento e l'esigenza di una preparazione post-universitaria per i tecnici che vi operano.

I monumenti culturali devono essere conservati nel loro stato originale, il quale rappresenta il loro valore autentico [...]. Nei casi in cui le tecniche tradizionali non sono sufficienti per consolidare il monumento, si possono impiegare materiali e tecniche moderne, senza alterare l'aspetto del monumento, dopo aver sperimentato la loro efficacia. [...] Spesso i monumenti si presentano pieni di addizioni e modificazioni subite nelle diverse epoche storiche, che devono essere comprese e conservate senza l'intento di tornare allo stato stilistico iniziale dell'opera. La rimozione di una o più fasi costruttive è consentita nei casi in cui dopo questa operazione il monumento rinasca completamente conservato rappresentando dei valori di particolare importanza [...]. È vietato il completamento in stile o la ricostruzione dei monumenti per analogia o dai documenti fotografici [...]. Il completamento o la ricostruzione, rifacendo le strutture perdute, o completandole parzialmente, nei casi in cui siano indispensabili per la salvezza del monumento. Queste ricostruzioni parziali si realizzano con tecniche e materiali tradizionali, ma in modo che si distinguano chiaramente dalla porzione originaria dell'opera. (Anon. 1989, p. 153)

### **3 'Teoria' e 'pratica' a confronto. Metodi e prassi nei cantieri di restauro**

Lo spoglio sistematico della rivista *Monumentet* dà anche modo di ricostruire, se pur non organicamente, il quadro degli interventi di restauro che gli esperti di IMK andavano effettuando sui differenti 'monumenti' sottoposti a vincolo come prima o seconda categoria.

garanzia di un corretto approccio all'intervento sul monumento.

Dal 1971 al 1990 la rivista riporta quasi un centinaio di articoli che danno conto di opere realizzate su edifici religiosi cristiani o islamici, fortezze, resti archeologici illirici e classici nonché, assai numerosi, sulle dimore tradizionali albanesi cui viene assegnato un ruolo fondamentale, in particolare se legate a personaggi emblematici nella costruzione della storia sociale della nazione albanese.

Il quadro è comunque frammentario, riportando evidentemente solo quegli interventi ritenuti maggiormente significativi per aspetti diversi, e non rende giustizia a un'attività che dovette essere certamente più intensa e gravosa. Solo nel 1975 viene documentata l'esecuzione di interventi su 160 edifici, l'impiego di 240 addetti e l'utilizzo di un budget di 4,2 milioni di Lek (Adhami 1977, p. 14).

Un'istantanea dell'impegno dell'Istituto nelle attività di restauro, e degli esiti di queste ultime, è fornito in quattro numeri di *Monumentet*, nei quali vengono riportate analiticamente e con una breve descrizione delle stesse, le opere condotte nel quadriennio compreso tra il 1979 e il 1982.<sup>10</sup>

Nel 1979 gli interventi di restauro risultano essere stati 16; nel 1980-81, 31; nel 1982, 12.<sup>11</sup> Si tratta di opere di varia natura, importanza e complessità, realizzate su di un vasto campione del patrimonio culturale albanese: cittadelle e fortificazioni; chiese; moschee; siti archeologici; edifici residenziali; ma anche ponti, icone, mosaici e pitture murali.

Alcune delle opere descritte sono interventi di manutenzione e riguardano, ad esempio, l'eliminazione della vegetazione infestante o il ripasso del manto di copertura, come nel caso dell'*hammam* di Elbasan, o la riparazione della pavimentazione del ponte di Voskopolë; numerosi gli interventi di allontanamento delle acque meteoriche per ridurre i problemi di umidità di risalita attraverso la realizzazione di intercapedini o canali di drenaggio, così come la sigillatura con malta dei bordi di affreschi per rallentarne il distacco.

Per fare fronte ai problemi strutturali che evidentemente presentavano numerosi edifici, oltre a misurazioni e sondaggi non altrimenti specificati frequentemente prescritti dai progetti, vengono documentati lavori di consolidamento dei suoli o delle murature tramite, in questo caso, l'immissione di malte.

Certamente le descrizioni sommarie degli interventi contenute in queste 'cronache dei lavori', evidentemente fatte per riportarne la 'quantità' più che la 'qualità', non permettono paragoni certi e rigorosi con quanto avveniva negli stessi anni in altri contesti geografici, anche se ci si sente di affermare una certa confrontabilità con prassi comuni e consolidate.

---

10 *Monumentet*, 2, 1980; 1, 1982; 1, 1983; 1, 1984: i numeri citati sono gli unici, all'interno delle riviste analizzate nell'arco temporale compreso tra il 1971 e il 1990, che riportano l'elenco completo delle opere di restauro realizzate nel corso dell'anno.

11 Sotir Kosta, allora direttore di IMK, afferma che dal 1980 al 1986 circa 200 'monumenti' sono stati fatti oggetto di opere di manutenzione o di restauro (Kosta 1986, p. 157).

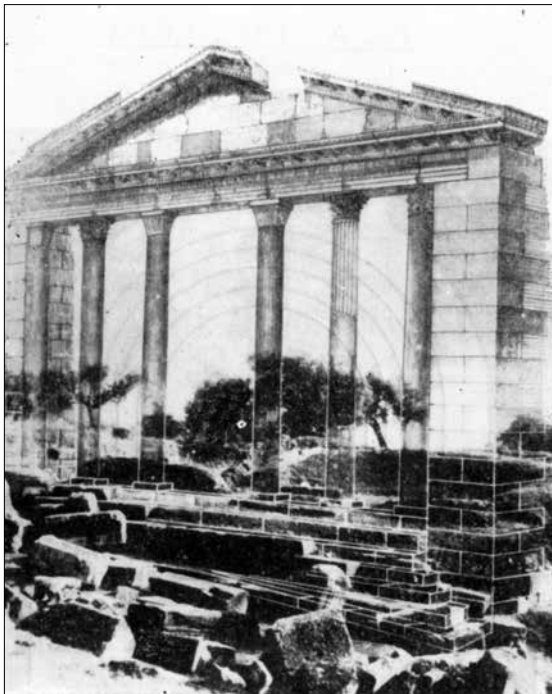
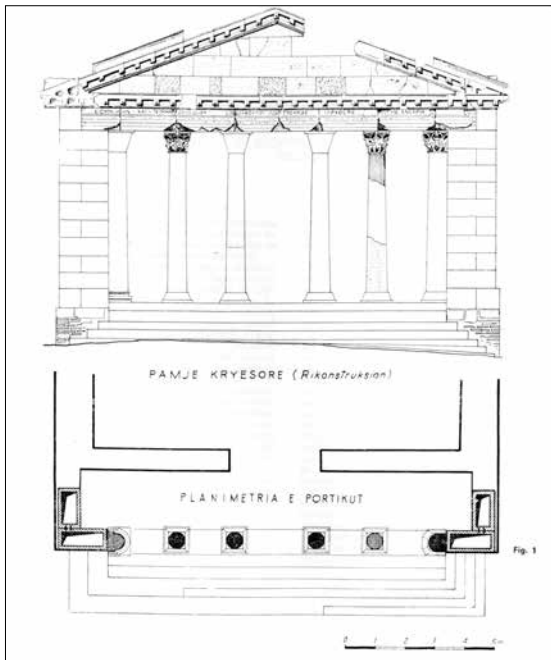


Figure 8-9. Prospetto, pianta e ricostruzione virtuale del monumento all'agonoteta di Apollonia. Koço Zheku, *Monumentet*, 18, 1979

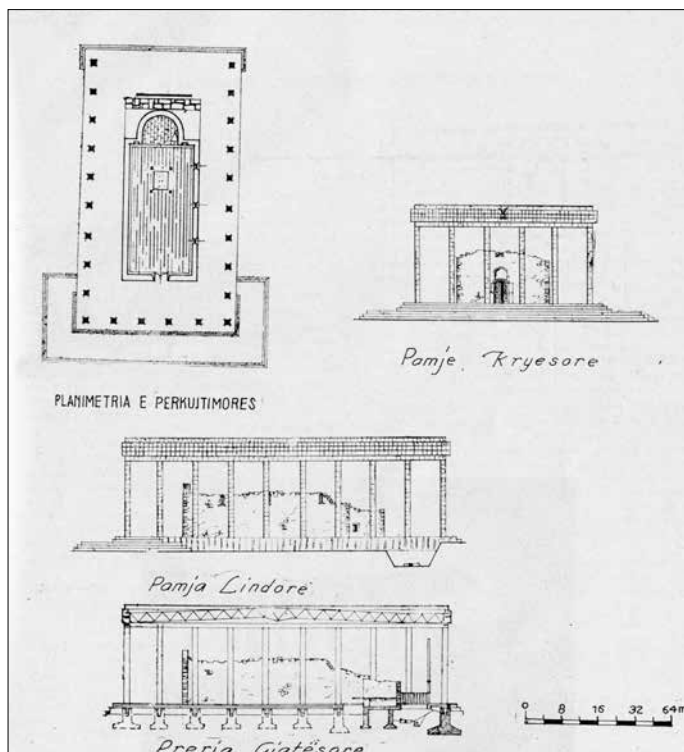


Figura 10.  
Pianta e prospetti  
del monumento  
commemorativo  
per Skanderbeg a  
Lesh. Latif Lazimi,  
*Monumentet*, 2, 1984

Circa i numerosi siti archeologici, viene riportata la realizzazione di campagne sistematiche di scavo, come nel caso di Bylis, sulla quale gli esperti locali iniziano a lavorare nel 1978, nonché operazioni di anastilosi, accettate, per altro, dalla *Carta di Venezia*, che certamente era conosciuta dagli studiosi albanesi vista la partecipazione, come già ricordato, di una loro delegazione al convegno internazionale di cui la Carta è frutto. Un'attenzione particolare, nelle opere di anastilosi, ma anche di riparazione dei resti archeologici è prestata alle mimetizzazioni delle nuove parti ricostruite, attraverso un'attenta scelta della cromia di laterizi e giunti di malta che non doveva essere dissimile da quella riscontrata nelle porzioni esistenti. È il caso, ad esempio, delle terme romane di Bradashesh (Elbasan) di cui viene minuziosamente descritta la scelta cromatica della malta che lega una muratura di nuova costruzione, il cui colore è reso simile a quello dell'esistente attraverso la macinazione dei vecchi giunti e l'inserimento nell'impasto del prodotto di macinazione (Baçe 1982, p. 127).

Il ruolo di strumento educativo per il popolo, di elemento di coesione e di ricerca di autonomia della società albanese assegnato dal regime ad alcune testimonianze del passato, ha forti ricadute sulle modalità di

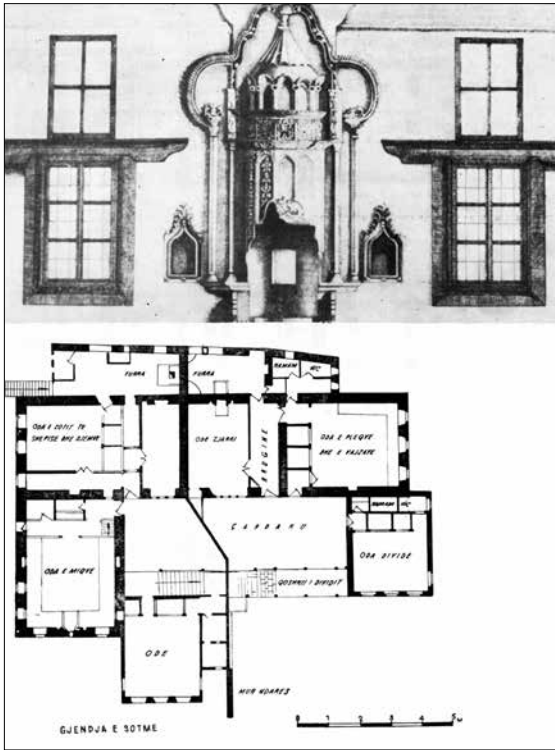


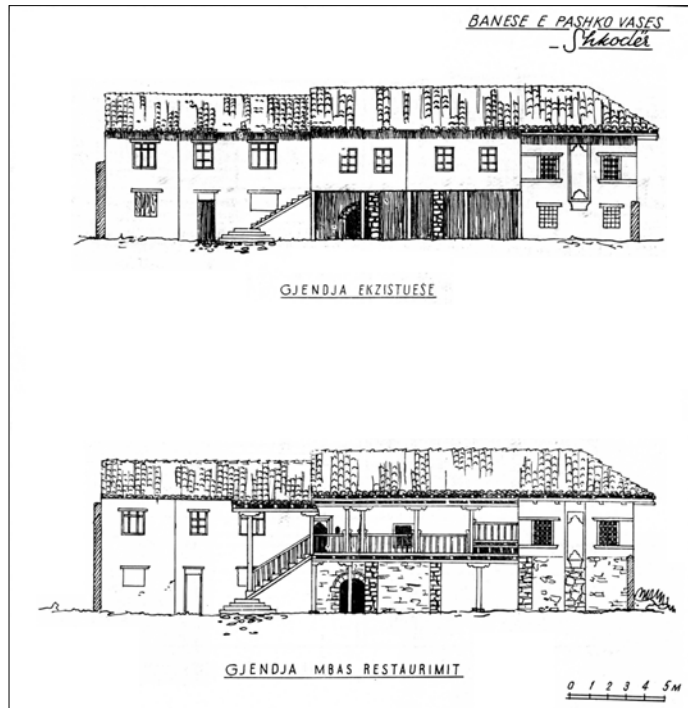
Figura 11.  
Rilievo dello stato di fatto della casa di “Ymer Ramadan” a Scutari. Valter Shtylla, *Monumentet*, 2, 1971

intervento che su di esse si applicano. Il restauro diviene, come era già successo in molti Paesi un secolo prima per ragioni del tutto analoghe, il modo di ‘rendere evidenti’ quei caratteri che esaltavano le origini e la storia degli Albanesi.

Emblematico, in questo senso, l’intervento compiuto sul sepolcro di Skanderbeg a Lezha (Lazimi 1983, p. 158). Cattedrale dedicata a San Nicola edificata nel XIV secolo, distrutta e successivamente ricostruita nel 1459, venne trasformata in moschea in differenti fasi temporali nel periodo compreso tra il XVI e XVIII secolo. L’intervento progettato e realizzato da IMK prevedeva la costruzione di un porticato in calcestruzzo armato per confinare le ripristinate rovine del più antico edificio religioso cristiano:

Senza dubbio, il più importante periodo storico è quello compreso tra il XIV e il XV secolo. L’eliminazione delle addizioni successive ci ha condotto allo stato della cattedrale dopo l’incendio provocato dai turchi. [...] L’idea fondante il restauro è stata la messa in luce delle tracce originali del monumento così come erano dopo la sua distruzione. La chiesa di

Figura 12. La casa di 'Pashko Vases' a Scutari prima e dopo i lavori di restauro. Shpresa Prifti, *Monumentet*, 15-16, 1978



San Nicola ha i caratteri dell'architettura romanica. [...] Si sono considerati questi caratteri originali e si sono eliminate le aggiunte successive, del tempo in cui era stata trasformata in moschea.

Anche nel caso delle abitazioni tradizionali, cui è assegnato un ruolo didattico del tutto simile a quello del mausoleo dell'eroe dell'indipendenza albanese, l'intervento è sorretto da presupposti teorici analoghi e assolutamente versati al ripristino di un presunto stato originario rappresentativo di una 'fase aurea' della storia albanese.

Non sono queste pratiche differenti da quelle messe in atto in quegli anni in altri luoghi, frutto da un canto di presupposti teorici che privilegiavano tipo e forma ritenendo la materia riproducibile, dall'altro dovute dalle conoscenze tecniche del periodo. Alla 'materia', in special modo quella ritenuta 'originaria', è riconosciuto comunque un ruolo testimoniale e come tale salvaguardata, ma si esercita ugualmente il ripristino di quegli elementi in avanzato stato di degrado, ritenuti contemporaneamente sostituibili, ma fondamentali, per la lettura dei caratteri architettonici, come le strutture delle coperture, i soffitti decorati, gli intonaci dei fronti, i serramenti e le porte.

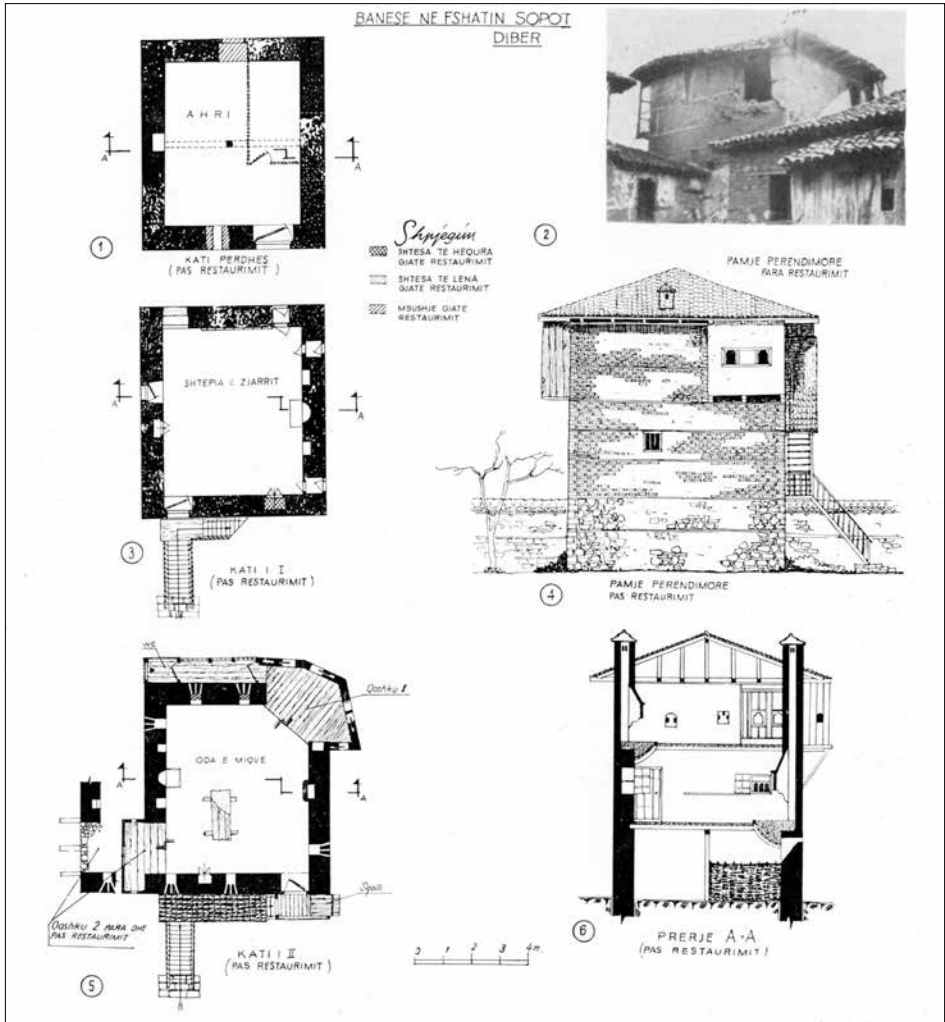


Figura 13. Il progetto di restauro di una abitazione tradizionale a Sopot, piante, prospetto e sezione. Leonard Suli, *Monumentet*, 19, 1980

Di contro, in alcune circostanze e su alcuni manufatti, vengono messe a punto tecniche di conservazione assolutamente raffrontabili a quelle impiegate in quegli anni in altri contesti europei. Sono in particolare le pitture murali o su legno a essere trattate con tecniche 'moderne', forse grazie al supporto fornito in fase diagnostica dal Laboratorio chimico del Settore artistico e all'esistenza di figure specializzate come i restauratori del gruppo di arte decorativa. Negli interventi vengono infatti documentate puliture con polpa di carta; l'uso di solventi organici per lo sgrassaggio di parti; l'impiego di prodotti fungicidi o contenenti biocidi per l'eliminazione degli attacchi microbiologici (Beci, Aliaj 1983, pp. 156-157).

Al di là delle valutazioni relative alla compatibilità e durabilità dei prodotti impiegati che potrebbero essere date sulla scorta delle odierne conoscenze, è fuor di dubbio che sul finire degli anni Settanta esistevano in Albania strutture specialistiche con un bagaglio di conoscenze ed esperienze impiegate, in modo particolare, nei restauri delle cosiddette 'opere d'arte'; queste ultime solo raramente impegnate negli interventi sulle architetture e limitatamente a elementi decorativi delle stesse. È il caso, ad esempio, del soffitto della Moschea degli Scapoli a Berat, trattato con prodotti disinfestanti,<sup>12</sup> di cui per altro vennero previsti cicli costanti a tempi stabili, per limitare gli attacchi di insetti xilofagi.

Nonostante l'aggiornatissima concezione di 'monumento culturale' introdotto dalla legislazione albanese, come anche altrove accadeva, vi era probabilmente una stretta relazione tra il valore artistico assegnato agli oggetti e la scelta di 'conservarli' o 'restaurarli': «Se è vero che i criteri di restauro rimangono gli stessi, essi vengono applicati in modo differente in rapporto al genere di monumento trattato e ai problemi che lo riguardano» (Adhami 1977, p. 15).

In aggiunta alle questioni legate al 'valore' documentario, didattico o artistico attribuito all'oggetto dell'intervento, da cui in qualche misura derivano le scelte compiute nel restauro, sembra anche potersi rilevare una differente preparazione dei quadri dell'Istituto e dei progettisti di opere di restauro, solo in alcuni casi raffrontabile a quella di altri contesti europei con i quali, evidentemente, essi dovevano avere mantenuto rapporti scientifici negli anni.

Doveva comunque esistere una consapevolezza di questo aspetto nella direzione dell'Istituto, ovvero dei differenti approcci e delle diverse conoscenze tecniche di coloro che erano autorizzati ad intervenire sul patrimonio esistente. Ogni progetto veniva sottoposto a più livelli di approvazione (la Commissione per il restauro dei beni artistici, quella per i beni architettonici, il Consiglio scientifico di IMK) e comunque dibattuto e

---

12 Vennero impiegate soluzioni di acetone e DDT. L'intervento è sinteticamente descritto in *Monumentet*, 1, 1983 (Beci, Aliaj 1983, pp. 156-157).



discusso dall'intero personale scientifico, nel tentativo di dare 'oggettività' a scelte evidentemente soggettive.

Conforta queste considerazioni il rilevare in numerosi articoli di diverse annualità della rivista il richiamo alla necessità di definire linee guida di comportamento condivise in un campo così complesso e l'appello alla pluridisciplinarietà:

L'importanza dei monumenti verso i quali non smettiamo di assicurare la conservazione e garantire il restauro è tale che ogni progetto di cui un autore si sente responsabile è seguito da discussioni e scambi di idee da parte del personale tutto, e questo allo scopo di evitare i possibili errori, spesso difficili da correggere da parte di un solo specialista. L'elaborazione e l'approvazione dei 'Criteri per il restauro dei monumenti storici, architettonici e artistici' ha segnato un importante passo in avanti nell'esecuzione del nostro lavoro e farà sì che si possa essere più esigenti nei confronti dei nostri interventi di restauro. (Kosta 1988, p. 16)

La necessità di definire la qualità e la quantità degli elaborati richiesti per lo studio e l'esecuzione dei restauri del patrimonio culturale sono evidentemente parte di questa volontà di rendere più rigoroso il lavoro dell'Istituto.

Sin dal primo numero della rivista, vengono d'altronde documentati con disegni accurati gli oggetti che via via si andavano studiando. Sono questi disegni che rappresentano edifici, aree archeologiche, interi brani urbani nei loro dettagli materici e costruttivi, frutto di studi sul campo minuziosi, ma resi graficamente, assai di frequente, come rilievi tipologici.

L'Istituto, dall'atto della sua nascita, ebbe infatti come compito la conoscenza del patrimonio materiale e lo perseguì certamente con grande impegno, perché primario tra gli obiettivi fissati da Enver Hoxha già tre anni prima della sua fondazione «nelle attuali circostanze si dovrà avere una grandissima cura per salvaguardare e conservare i monumenti culturali, per realizzare la loro 'biografia', per scrivere su di loro, per fotografarli» (Kosta 1986, p. 10). Furono così intraprese vaste campagne fotografiche per documentare i siti che si andavano a sottoporre a tutela e ad esse si affiancò la realizzazione di disegni dell'insieme o dei dettagli costruttivi, in modo particolare di quei beni su cui il regime aveva posto una particolare attenzione, quali le abitazioni tradizionali.

Questo grande progetto che impegnò per anni i quadri dell'Istituto nel percorrere i luoghi meno accessibili del Paese, diede vita a un interessante, ricco ed utilissimo censimento disponibile, sotto forma di materiale grafico e fotografico, ancora oggi presso l'archivio dell'Istituto.

Ma quale dettaglio e quali informazioni riportava la documentazione richiesta ed eseguita per un progetto di restauro?

In primo luogo vi è da osservare come una delle questioni che l'Istituto dovette affrontare nei primi anni della sua attività, in particolare dal 1965

al 1970, fu proprio quella del rendere obbligatoria la redazione di un progetto per poter eseguire opere di restauro sugli oggetti appartenenti al patrimonio culturale. I lavori dovevano essere sino ad allora decisi 'a piè d'opera', senza alcuna documentazione dell'esistente o dei criteri e delle tecniche da impiegare su di esso «Uno dei più importanti risultati dell'attività di quegli anni fu l'impiego dei progetti di restauro nella pratica del nostro lavoro» (Kosta 1986, p. 10).

Negli anni successivi più volte viene ribadita la necessità di documentare lo stato dell'edificio, di studiarne i caratteri così come le cause che ne hanno comportato il degrado, anche se, evidentemente, tutto questo non dovette tradursi in prescrizioni specifiche per la redazione degli elaborati grafici di progetto.

Se non è certamente possibile ricostruire con sufficiente certezza dallo spoglio delle riviste quale doveva essere la qualità minima dei progetti sottoposti all'approvazione delle diverse commissioni, qualche indicazione è pur possibile ricavarla.

La descrizione dell'intervento su due abitazioni nel villaggio di Sopot, pubblicato sul numero 19 della rivista riporta ad esempio una precisa documentazione dell'architettura degli edifici, degli arredi fissi e dei dettagli costruttivi, in un interessante confronto prima e dopo il restauro con l'evidente scopo di documentare la ricostruzione, sulla base del tipo, di numerosi elementi che erano stati modificati con l'andare degli anni.

Solo sul finire degli anni Ottanta nei già citati «Criteri per il restauro dei monumenti culturali d'architettura e d'arte» pubblicati sulla rivista nel 1989 viene definito con una certa precisione in cosa consistesse un progetto di restauro e da quali studi preliminari dovesse essere sostenuto:

Ogni intervento di restauro dei monumenti architettonici è preceduto da un minuzioso studio storico-architettonico mirato a collocarlo nel contesto storico tipologico e a ricostruire le sue vicende negli anni. Esso assicura una completa comprensione dell'opera architettonica, soffermandosi soprattutto sul suo stato tecnico. Lo studio è preceduto e completato da una precisa documentazione descrittiva, grafica e fotografica. [...] Sulla base di queste analisi, si redige il progetto di restauro che, attraverso i disegni, la relazione tecnica e i computi, descrive nel dettaglio il luogo, la tecnica e la natura degli interventi, preveda le operazioni necessarie e i costi approssimativi in relazione al lavoro che sarà realizzato. (Anon. 1989, pp. 151-155)

## Bibliografia

- «Chronique des travaux» (1982). «Chronique des travaux des restauration pour les années 1980-1981». *Monumentet*, 1, pp. 127-132.
- «Chronique des travaux» (1983). «Chronique des travaux des restauration effectues en 1981». *Monumentet*, 1, pp. 155-161.
- «Les travaux de restauration» (1984). «Les travaux de restauration effectues en 1982». *Monumentet*, 1, pp. 147-150.
- Adhami, Stilian (1977). «Résultats et taches dans le domaine de la protection et du travail de recherche et de restauration des monuments de la culture». *Monumentet*, 11, pp. 14-22.
- Anon. (1973). «Règlement sur la protection, la restauration et la gestion de la ville-musée de Gjirokaster». *Monumentet*, 5-6, pp. 214-218.
- Anon. (1977). «Règlement sur la protection et la restauration du centre historique de la ville d'Elbasan». *Monumentet*, 13, p. 162.
- Anon. (1989). «Critères sur la restauration des monuments culturels d'architecture et d'art». *Monumentet*, 2, p. 151-155.
- Baçe, Apollon; Meksi, Aleksander; Riza, Emin; Thomo, Pirro (1977). «Etat et acquisitions des etudes sur l'histoire de l'architecture albanaise (jusqu'en 1912)». *Monumentet*, 13, pp. 17-27.
- Baçe, Apollon (1982). «Les thermes de la station ad Quintum (Brada-shesh - Elbasan)». *Monumentet*, 1, p. 127.
- Baçe, Apollon (1988). «Etude sur la definition de la zone archéologique de la ville de Durrës». *Monumentet*, 2, pp. 58-59.
- Beci, Marita; Aliaj, Erelid (1983). «Conservation de quelques objets exposes au musée historique national». *Monumentet*, 1, pp. 156-157.
- Hoxha, Enver (1967). «Comrade Enver Hoxha's speech of February 6, 1967». In: E. Hoha, *Report to the 4th Congress of the Democratic Front of Albania: Reports and Speeches 1967-1968*, pp. 176-177.
- Hoxha, Enver (1973). *Oeuvres*, t. 16. Tirana: Ed Alb Tirana, p. 253.
- Hoxha, Enver (1974). *Oeuvres*, t. 7. Tirana: Ed Alb Tirana, pp. 177-178.
- Hoxha, Enver (1983). *Anni d'infanzia - Memorie su Girokastro*. Tirana: ed. alb. Tirana.
- Hoxha, Enver (2015). *On Religion: Selection of Works Arranged by Wolfgang Eggers*. S.l.: Comintern.
- Kosta, Sotir (1986a). «20 Années d'activité pour la protection, l'étude et la restauration des monuments». *Monumentet*, 1, pp. 10-13.
- Kosta, Sotir (1986b). «Le symposium La protection, l'étude et la restauration des monuments culturels en Albanie». *Monumentet*, 2, pp. 157-159.
- Kosta, Sotir (1988). «La protection, l'étude et la restauration des monuments historiques en Albanie». *Monumentet*, 2, pp. 14-18.
- Lamprakos, Michele (2010). *Conservation of Girokastra*. Gjirokastra, Albania: Conservation and Development Organisation.

- Lazimi, Latif (1983). «Le monument commémoratif de Skanderbeg a Lezha». *Monumentet*, 1, p. 158.
- Mëhilli, Elidor (2012). «The Socialist Design: Urban Dilemmas in Postwar Europe and the Soviet Union». *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 13 (3), pp. 635-665.
- Meksi, Aleksandër (1986). «Les numéros 1,2, 1985 de la revue *Iliria*». *Monumentet*, 2, p. 175.
- Muka, Ali (1983). «Recension. 12 Numeros du recueil *Ethnographie albanaise*». *Monumentet*, 1, pp. 119-123.
- Riza, Emin (1976). «A propos des critères de restauration des maisons caractéristiques». *Monumentet*, 11, p. 169-172.
- Riza, Emin (1982). «Les quatre premiers numéros de la revue scientifique *La culture populaire*». *Monumentet*, 1, pp. 139-140.
- Riza, Emin (1984). «L'histoire de l'architecture et la restauration, deux disciplines complémentaires». *Monumentet*, 1, pp. 12-15.
- Riza, Emin (1986). «*La culture populaire* 1,2/1985 Tirana 1985 edition de l'Institute de la culture populaire». *Monumentet*, 2/1986, pp. 171-172.
- Strazimiri, Gani (1971a). «Résultats et perspectives du travail de recherche et du restauration». *Monumentet*, 1, pp. 16-22.
- Strazimiri, Gani (1971b). «Le città-museo nella R.P. d'Albania: La città di Berati». In: *Il Monumento per l'Uomo = Atti del II convegno Internazionale di Venezia sul Restauro* (Venezia, 25-31 maggio 1964). Padova: Marsilio Editori; ICOMOS, pp. 703-713.
- Thomo, Pirro (1988). «Les valeurs urbanistiques et architectoniques de la ville de Korça ainsi que leur mise sous la protection de l'état». *Monumentet*, 1, pp. 17-21.

«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Il contributo di Gianclaudio Macchiarella per la salvaguardia del patrimonio culturale albanese

### Riflessioni e percorsi condivisi

Antonella Versaci

(Università degli Studi di Enna «Kore», Italia)

**Abstract** Due to its isolation for a period of forty years, at the beginning of the twenty-first century Albania and its long and rich history were almost unknown to the world. Surrounded by detectable marks of the period of reclusion and plunged in an amazing natural landscape, a cultural heritage of a great richness and diversity came to life again. In 2004, UNESCO, through its Regional Bureau for Science and Culture in Europe, sent a mission of experts to evaluate its state of conservation and suggest solutions for its protection. Gianclaudio Macchiarella took part in such an expedition and this was the beginning of a great passion and love for Albania. A number of significant activities – studies, workshops and financed projects for concrete restoration and valorization actions – originated from such a mission. They deserve to be analyzed as, among other things, they symbolize a substantial example of generous and disinterested engagement in the field of scientific research to share and follow.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Le attività di formazione sul campo: l'*UNESCO Open Forum Mesopotam-Rusanj*. – 3 Nuove attività di studio e valorizzazione del complesso islamico di Xhermahalle. – 4 Un ultimo ricordo di Gianclaudio Macchiarella.

**Keywords** Gianclaudio Macchiarella. Cultural heritage. UNESCO. Albania.

## 1 Introduzione

Ebbi la fortuna di conoscere Gianclaudio Macchiarella nel luglio 2004, subito dopo il mio arrivo a Venezia. Mi era stata offerta un'interessante opportunità di lavoro alla Sezione Cultura dell'Ufficio regionale dell'UNESCO per la Scienza e la Tecnologia per l'Europa (ROSTE)<sup>1</sup> nell'ambito dei programmi di supporto alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio culturale dei Paesi del sud-est europeo. Tre mesi di prova finalizzati a 'fare conoscenza' con la variegata realtà adriatico-balcanica,

1 Dal marzo 2006, la denominazione dell'ufficio è stata modificata in *Regional Bureau for Science and Culture in Europe* (BRESCE).

cui fece immediatamente seguito l'opportunità di diventare funzionario internazionale dell'Agenzia delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura, con la responsabilità - condivisa con il collega Siniša Šešum, oggi alla guida dell'Ufficio UNESCO di Sarajevo - del grande progetto finanziato dal Governo italiano di creazione di un Centro per il Restauro a Tirana.<sup>2</sup>

Gianclaudio Macchiarella era appena rientrato da una missione UNESCO in Albania alla quale aveva partecipato in qualità di esperto, insieme ad altri qualificati membri,<sup>3</sup> al fine di fare il punto sullo stato di conservazione dei numerosi e diversificati siti e monumenti del 'Paese delle aquile'. Il rapporto che ne derivò e di cui ebbi l'incarico di curare la pubblicazione, evidenziava una certa tendenza a sottovalutare alcuni aspetti del ricco e pregiato patrimonio islamico e cristiano che rimaneva all'epoca pressoché sconosciuto e in condizioni di forte decadenza nonché una necessità manifesta e ampiamente riscontrabile di aggiornamento e/o riqualificazione professionale nell'ambito del restauro architettonico (fig. 1). Una situazione alla quale l'UNESCO, con il generoso supporto degli Stati membri, avrebbe poco dopo cercato di far fronte attraverso il coordinamento di varie iniziative di cooperazione internazionale a livello regionale, negli ambiti di propria competenza: «une chance exceptionnelle d'agir au lieu de réagir, de construire au lieu de reconstruire, d'édifier la paix au lieu de faire la paix, et de préférer la vision à la révision» (UNESCO 2004, p. 5).

Per me che, fresca di studi dottorali in Architettura a Parigi con una tesi in via di ultimazione sui centri storici francesi, mi avvicinavo per la prima volta ad un'Albania ancora fortemente ferita da quarant'anni di totalitarismo e autoimposto isolamento e, inoltre, scossa dal fallimento delle società finanziarie 'piramidali' e dalla dissoluzione della Jugoslavia, la testimonianza di Gianclaudio Macchiarella, allora direttore del Centro di Studi Balcanici e Internazionali dell'Università Ca' Foscari Venezia (CISBI) e le sue analisi precise e puntuali, furono illuminanti.

Ci presentò uno dei miei colleghi, Damir Djakovic, oggi specialista del Programma Cultura presso l'ufficio UNESCO di Windhoek in Namibia, certo dell'aiuto che il prof. Macchiarella avrebbe potuto darmi nel percorso di avvicinamento e comprensione del Paese in cui mi apprestavo a svolgere, in priorità, la mia attività professionale. Ne nacquero scambi interessanti, per me fonte di grande arricchimento. Gianclaudio Macchiarella aveva una capacità incredibile di 'trasmissione del sapere', un entusiasmo e una voglia di fare che mi travolsero inesorabilmente, così come

---

2 Progetto realizzato grazie ad un finanziamento di 1.250.000 Euro della Cooperazione italiana allo Sviluppo del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione internazionale per il tramite dell'Ufficio UNESCO di Venezia.

3 La missione ebbe luogo dal 26 aprile al 7 maggio 2004. Vi parteciparono, inoltre, Horst Gödicke (capo missione), Dinu Bumbaru e Pierre Cabanes.

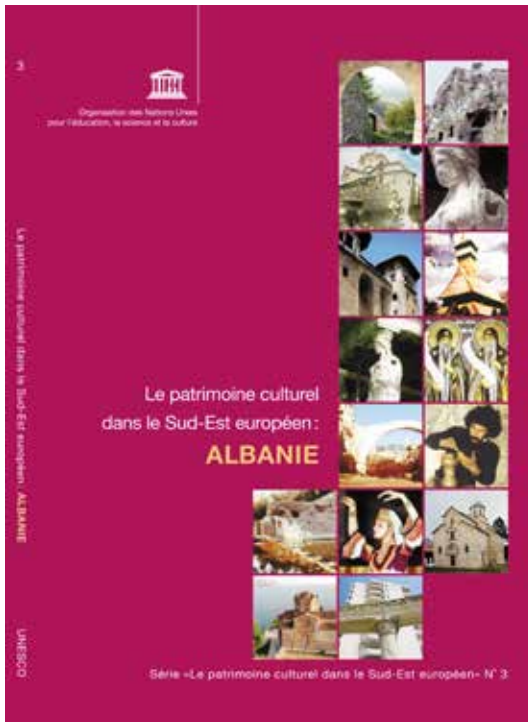


Figura 1. Il rapporto UNESCO sul patrimonio culturale albanese al quale collaborò Gianclaudio Macchiarella (UNESCO, 2004)

una passione smisurata per l'Albania che mi contagiò, trasformandosi in vero amore non appena ebbi modo di visitarla, per la prima volta, nell'ottobre successivo.

## 2 Le attività di formazione sul campo: l'*UNESCO Open Forum Mesopotam-Rusanj*

Parallelamente al progetto della scuola di Tirana, nel 2006 insieme scrivemmo e riuscimmo a far finanziare dal mio Ufficio, il progetto riguardante il primo *UNESCO Open Forum and Workshop on Mesopotam-Rusanj (Delvinë)*. *Organisation of an interdisciplinary forum on the study, restoration and revitalization of Byzantine and Ottoman monumental sites in Southern Albania*: un'attività di formazione *in situ* di giovani esperti albanesi nell'ambito del restauro architettonico e di altre competenze relative alla conservazione del patrimonio culturale, realizzata con l'apporto scientifico dell'Università Ca' Foscari di Venezia, del Politecnico di Milano e dell'Università degli Studi di Bari.

Per l'UNESCO tale progetto, esempio eminente di ricerca multidisciplinare e avanzata, rientrava a pieno titolo nei programmi di *capacity building in the field of safeguarding and promotion of the cultural heritage*, considerati necessari per la Repubblica d'Albania, nell'ambito dei processi di pacificazione e di democratizzazione della Regione. Esso coinvolgeva sedici studiosi internazionali di chiara fama e si proponeva di fornire assistenza tecnica, consiglio e sostegno alle amministrazioni e agli enti attuatori nazionali preposti, nonché di stimolare un avvicinamento alla disciplina conservativa in tutta la sua complessità, avviando processi di conoscenza delle tecniche di analisi e di progetto e dei problemi generali di diagnosi e di intervento attraverso specifiche attività di training sul campo. L'attività prendeva le mosse dalla consapevolezza – ben chiara in Gianclaudio Macchiarella – che ai fini della tutela del patrimonio culturale albanese, era innanzitutto fondamentale procedere a nuovi studi e ricerche, propedeutici ad altrettanti improrogabili interventi di restauro conservativo su numerosi beni in grave pericolo di collasso e/o vittime dell'oblio.

In effetti, nell'area presa in esame molti monumenti, cristiani e ottomani, non tutti ancora conosciuti o censiti dal registro dei beni culturali del Paese redatto dal locale Istituto i Monumenteve të Kulturës (IMK), si trovavano in tale condizione, anche per carenza (o totale assenza) di adeguata manutenzione. L'esigenza di procedere ad una sistematica ricognizione e allo studio di tali pregevoli testimonianze appariva come un'imprescindibile priorità e, a tale scopo, furono scelte quali oggetto di applicazione concreta due opere particolarmente significative dal punto di vista storico, culturale e identitario: il monastero fortificato di San Nicola a Mesopotam, un monumento del XIII secolo «tanto inusuale quanto di difficile interpretazione» (Macchiarella 2011, p. 124) e il complesso della Moschea di Gijn Aleksi a Rusanj, entrambi situati nel distretto di Delvina (Delvinë), in posizione strategica sulle vie di comunicazione tra la zona costiera e le aree montuose interne del Sud dell'Albania (fig. 2).

Dai lavori del workshop risultò l'elaborazione di una prima dichiarazione d'intenti firmata da tutti i partecipanti che, dopo articolata e approfondita discussione, si erano costituiti come Comitato Scientifico Internazionale per la Salvaguardia e la Valorizzazione dei siti storici di Mesopotam e di Rusanj.<sup>4</sup> Il documento trovò dunque una sua prima concretizzazione prati-

---

4 Il documento fu siglato dall'arch. Gega Reshat (esperto), il dr. Sherifi Hevjola (MSc Oxford Brookes University), il prof. Gianclaudio Macchiarella, l'arch. Francesca Villa e la prof.ssa Giuseppina Turano (Università Ca' Foscari di Venezia), la prof.ssa Pina Belli D'Elia e il dott. Maurizio Triggiani (Università di Bari), la prof.ssa Alessandra Ricci (Center for Anatolian Civilizations, Koç University, Istanbul), il prof. Aleksander Meksi (esperto), il prof. Maurizio Boriani, la prof.ssa Luigia Binda, la prof.ssa Brumana Raffaella, la prof.ssa Lucia Toniolo e la prof.ssa Mariacristina Giambruno (Politecnico di Milano), il prof. Sandro De Maria (Università di Bologna) e il prof. Michele D'Elia (Fondazione Zëtema) e quindi





Figura 2. Il monastero bizantino di San Nicola a Mesopotam e la moschea di Gijn Aleksii a Rusanj. Albania (foto: A. Versaci, 2007)



Figura 3. Foto di gruppo. Mesopotam, Albania (foto: A. Versaci, 2007)

ca nel secondo *UNESCO Open Forum* che si svolse dal 13 al 22 settembre dell'anno successivo.

Nel corso di questa edizione, le varie università coinvolte nelle attività, attraverso *équipes* ricche di giovani e brillanti ricercatori e altrettanti studenti/professionisti albanesi, misero in atto quanto stabilito l'anno precedente, ciascuna in relazione alle proprie specifiche competenze. Furono così realizzati il rilievo tridimensionale geo-referenziato del monastero allo scopo di fornire ai componenti dell'intero gruppo di ricerca dati essenziali per la lettura e l'interpretazione dei segni complessi stratificatisi nella struttura col passare del tempo, l'indagine e il monitoraggio dei danni strutturali, le analisi tipologiche dei paramenti murari e quindi i rilievi stratigrafici. Fu, inoltre, intrapreso il censimento, la schedatura e la raccolta dei materiali erratici (sculture, resti architettonici, frammenti di decorazione pittorica e ceramica) accumulati nel corso di precedenti e non documentati interventi di emergenza e rinvenuti nella chiesa di San Nicola e nelle altre zone di pertinenza del complesso monastico. Allo stesso tempo, si avviò lo studio sistematico degli insediamenti religiosi islamici dell'area, anche con l'obiettivo di incoraggiare il recupero e la valorizzazione del territorio per un auspicabile sviluppo del turismo culturale in un'area già minacciata da una speculazione edilizia altamente aggressiva (fig. 3).

I risultati di questa prima stagione di ricerche furono riassunti e illustrati nella mostra/conferenza *Albania e Adriatico meridionale* tenutasi al Castello normanno-svevo di Bari nella primavera del 2009, grazie al supporto della Regione Puglia (Assessorato al Mediterraneo, Settore Cultura) e, in seguito raccolti in un catalogo.<sup>5</sup>

Benché avessi lasciato l'UNESCO nel settembre del 2008 per riprendere gli studi e tentare un ritorno alla carriera accademica (per inciso, pur senza ricevere la sua completa approvazione), Gianclaudio Macchiarella continuò a tenermi sempre al corrente degli sviluppi delle ricerche e dei suoi sempre energici e convinti progetti 'albanesi', coinvolgendomi in ogni nuova iniziativa fino a dare ai membri del comitato scientifico dell'ormai

sottoposto all'attenzione delle competenti autorità albanesi, all'Ufficio UNESCO-BRESCE di Venezia e all'Ambasciata d'Italia a Tirana per il seguito di competenza.

5 Comitato scientifico internazionale: Gianclaudio Macchiarella (Venezia), Pina Belli D'Elia (Bari), Petya Assenova (Sofia), Luigia Binda (Milano), Maurizio Boriani (Milano), Raffaella Brumana (Milano), Michele D'Elia (Bari), Luisa Derosa (Bari), Giovanni De Zorzi (Venezia), Reshat Gega (Tirana), Maria Cristina Giambruno (Milano), Iljana Krapova (Venezia), Alessandra Ricci (Istanbul), Maurizio Triggiani (Bari), Giuseppina Turano (Venezia), Antonella Versaci (già UNESCO-BRESCE, Venezia). Curatori: Luigia Binda, Maurizio Boriani, Raffaella Brumana, Maria Cristina Giambruno, Gianclaudio Macchiarella, Maurizio Triggiani, Antonella Versaci. Layout e grafica: Maria Cristina Giambruno, Antonella Versaci. Collaboratori: Federica Alessandra Broilo, Maria Cristina Carile, Francesco Fassi, Rossana Gabaglio, Sara Mondini, Daniela Orieni, Sonia Pistidda, Federico Prandi, Francesca Villa. Mostra fotografica: *Riapparizioni*, di Massimiliano Fusari (Venezia).



Figura 4. La locandina della mostra *Albania e Adriatico meridionale* nell'ambito della manifestazione «BergamoScienza». Ex Convento di Sant'Agostino, 2-17 ottobre 2010

ribattezzato *Mesopotam-Rusan project* «il felice annuncio che Antonella, liberatasi della sua veste ufficiale UNESCO e ritornata ricercatrice e studiosa, ha accettato di darci (anzi, per essere più precisi, di darmi) una mano per il coordinamento delle varie iniziative che d'ora in poi metteremo in piedi. Con la sua passione e la sua competenza certamente tutto filerà più liscio...».<sup>6</sup>

La mostra diverrà in seguito itinerante e sarà ospitata in varie sedi tra cui Como, Bergamo, Milano e Venezia ma il progetto subirà, improvvisamente, una tragica interruzione (fig. 4). L'Albania di quel periodo, dilaniata tra la voglia di crescere e costruire, gettandosi alle spalle un passato di tirannia e sofferenza, e un inevitabile (seppur paradossale) senso di rivalsa rispetto agli accademici stranieri, che sembravano voler imporre il loro sapere, chiuse le porte ad ogni possibilità di prosieguo delle attività. Una 'strana' quanto inaspettata decisione del Ministero della Cultura Albanese segnò,

6 Queste parole provengono da una mail che Gianclaudio Macchiarella scrisse nell'ottobre 2008.

infatti, una brusca battuta di arresto delle attività di studio e di monitoraggio riguardanti il monastero di Mesopotam, intraprendendo attività di restauro fortemente lesive nei confronti del monumento «in tutti i suoi complessi aspetti storici e costruttivi, nella illusoria prospettiva di un impossibile ripristino dell'aspetto *originario* dell'edificio» (Macchiarella 2011, p. 135). Nonostante tutto, con grande tenacia e caparbia, Gianclaudio Macchiarella continuò a recarsi con costanza in Albania per tentare di ricomporre la situazione, seguitando ad offrire la collaborazione del gruppo anche limitandone la partecipazione alla sola consulenza storico-artistica sul monumento e alla sua contestualizzazione storico-architettonica nel quadro dell'architettura bizantina del XIII secolo. Ciò nonostante, i lavori proseguiranno arrecando gravi e irreparabili danni alle strutture ma, grazie a una nuova missione effettuata nel dicembre 2010 dal prof. Macchiarella insieme alla collega Luigia Binda del Politecnico di Milano e al rapporto scientifico conseguente, il Ministero della Cultura nominerà infine una commissione tecnica di verifica degli interventi di restauro realizzati sul monumento, che ne decreterà, fortunatamente, la definitiva sospensione.

### **3 Nuove attività di studio e valorizzazione del complesso islamico di Xhermahalle**

Dopo varie partecipazioni a *calls* internazionali per il finanziamento di progetti in tema di patrimonio culturale in Albania, Georgia e Serbia, che mi videro al fianco di Gianclaudio Macchiarella ma che, purtroppo, mai andarono a buon fine, il progetto *Albania Domani* finanziato dalla Fondazione Cariplo ci offrì una nuova occasione di lavorare insieme in e per l'Albania.<sup>7</sup>

Su richiesta sua e dei professori Maurizio Boriani e Mariacristina Giambruno, nel marzo 2012, insieme ad Alessio Cardaci<sup>8</sup> ritornai in Albania - questa volta in veste di ricercatrice e 'tecnico'<sup>9</sup> - sul sito di Xhermahalle (toponimo che in lingua albanese indica «villaggio di Jemal») a Delvina per procedere a una intensiva attività di rilevamento di tale complesso

---

7 *Albania domani: Programma triennale ponte Italia/Albania per il rilancio dei settori chiave di sviluppo economico e sociale albanesi*, Fondazione Cariplo, Celim, Oxfam Italia, CeSPI, ARCI, AcliIPSA, CGM, Comune di Forlì, ISCOS, Psicologi per i Popoli del Mondo, LVIA, Università Ca' Foscari Venezia, Politecnico di Milano.

8 Ricercatore universitario e responsabile del Laboratorio SABE (Survey & Analysis of Buildings and Environment), attivo presso il Dipartimento di Ingegneria dell'Università degli Studi di Bergamo.

9 Nel frattempo, ero diventata *assistant professor* di Restauro alla Facoltà di Ingegneria e Architettura dell'Università «Kore» di Enna, con la responsabilità del Laboratorio di Restauro dei Beni Architettonici e Culturali specializzato, tra le varie cose, in tecniche di rilevamento innovative per la diagnostica e la conservazione.

architettonico: processo preliminare e indispensabile per la formulazione di una proposta relativa alla sua conservazione e valorizzazione.<sup>10</sup>

Questo luogo, ricco di profondo fascino e mistero (leggende popolari gli conferiscono poteri taumaturgici) si compone di un edificio con un piccolo portico e una sala che accoglie due sepolture, di una moschea con il basamento del minareto ormai crollato che conserva al suo interno parti delle decorazioni in ceramica e stucco anche se ormai priva della copertura lignea, una zona cimiteriale con due mausolei. Altre rovine fanno ipotizzare una estensione più vasta del sito, forse una scuola islamica, altre *tyrbe* (cinque in totale, un'altra a pianta esagonale e due quadrate), un altro edificio con una fontana con tre getti d'acqua e l'antica *tekke*, ormai trasformata in abitazione. Una fonte d'acqua si trova poco distante; una grande cisterna permette un rifornimento idrico costante e un'ampia vasca, in parte rivestita in pietra, era probabilmente impiegata per lavare panni o destinata all'abbeveramento degli animali.

Un piccolo ruscello, tuttora esistente, permetteva all'acqua della fonte di approvvigionare un *hāmām*, un edificio di forma regolare e di dimensioni molto ridotte, situato poco più a valle, il cui uso era probabilmente limitato ai monaci della *tekke*, non solo per la cura del corpo ma soprattutto legato al valore di purificazione dell'acqua in ragione delle abluzioni rituali precedenti la preghiera.

Le condizioni critiche delle costruzioni del complesso resero necessaria una dettagliata (e allo stesso tempo veloce) indagine per raccogliere dati sulla loro geometria, le loro dimensioni, le tecniche costruttive e i materiali, e, pertanto, procedere con le prime necessarie operazioni di messa in sicurezza. Per questa ragione, alla imprescindibile indagine diretta si scelse di abbinare acquisizioni automatiche attraverso laser scanning 3D, tecnologia che permette un approccio 'globale' al rilievo, offrendo una comprensione d'insieme delle strutture metricamente corretta (attraverso la restituzione in scala di piante, sezioni e assonometrie). Un'attività compiuta tra tradizione e innovazione, volta a far «affiorare, da una compagine muraria spesso illeggibile a prima vista, un'eccezionale specie di documenti, tutti di garantita autenticità» e ad assicurare quella «conoscenza intima e totale del monumento» utile per coglierne in profondità la consistenza, notando caratteristiche e particolarità (allineamenti, diversità di spessori murari, soluzioni di continuità, variazioni, anche minute, dell'apparecchiatura muraria) altrimenti di difficile comprensione (Carbonara 2012, pp. 23-24).

Ragioni logistiche costrinsero a limitare le operazioni a soli due giorni: un periodo di tempo molto breve per eseguire esaustivamente la campagna di misurazione di un sito così ampio e articolato e, purtroppo, anche in condizioni meteorologiche difficili. Il primo giorno si procedette con la

10 Per maggiori dettagli sulle attività svolte a Xhermahalle si veda Versaci, Cardaci 2015.



Figura 5. Attività di rilevamento a Xhermahalle, Albania. Nuvola di punti del complesso e proiezioni ortografiche del piccolo hāmām (fonte: Versaci, Cardaci 2015)

costruzione della rete topografica necessaria per la georeferenziazione degli edifici e, quindi, con l'esecuzione di una ricognizione generale delle fabbriche al fine di ricostruire la spazialità del sito e stabilirne in modo accurato dimensioni, distanze e rapporti plano-altimetrici. Lo studio si focalizzò poi sull'hāmām le cui condizioni precarie destavano particolare preoccupazione.

La struttura, dall'architettura ordinata e raccolta,<sup>11</sup> era già stata pre-

**11** Lo spazio interno, interamente utilizzato, racchiude quattro piccole sale identificabili come l'*apodyterium*, il *frigidarium*, il *tepidarium* e il *calidarium*. L'accesso avveniva tramite una piccola apertura direttamente nella sala dell'*apodyterium*, una stanza rettangolare non riscaldata coperta con una volta a botte e in parte con una piccola volta a cupola con quattro oculi. Adibita a spogliatoio, al suo interno erano collocate delle panche e alcune mensole (ne sono forse prova alcuni fori sulle pareti) per riporre gli *indumenta*. Una seconda apertura, ancora visibile, fu forse realizzata in seguito a una variazione nella destinazione d'uso dell'edificio, come sembrerebbero dimostrare le differenze tra le due aperture: una con piedritti in pietra lavorati e ben apparecchiati con sovrastante arco a tutto sesto in mattoni pieni in laterizio e l'altra apparentemente riconducibile ad un semplice taglio della

liminariamente esaminata verso la metà degli anni Settanta dall'Instituti i Monumenteve të Kulturës e inserita all'interno di un catalogo degli *hāmām* albanesi edificati tra il XV e il XIX secolo ma non era mai stata oggetto, in passato, di interventi manutentivi o di restauro e, di conseguenza, versava in gravi condizioni di dissesto statico. Il confronto con la breve descrizione prodotta dall'IMK, evidenziava tristemente come negli ultimi anni si fosse prodotto un forte peggioramento dello stato di conservazione. Non erano, infatti, più visibili le parti terminali delle tubazioni in ceramica, gli elementi lignei, nonché le tracce sulla pavimentazione che rendevano leggibili le vasche. Lo stesso edificio appariva nascosto, perché infestato dalla vegetazione che lo aveva interamente ricoperto e occultato, mentre l'interno era ormai ridotto a rifugio di animali.

Il secondo giorno della missione l'edificio fu, pertanto, 'scansionato' grazie alla realizzazione di due reti di *target*, una esterna per il rilievo della planimetria e dei prospetti, l'altra interna per la restituzione della pianta e delle sezioni, collegate alla rete topografica precedentemente realizzata.

La scelta di una strumentazione dalle dimensioni ridotte e dal peso contenuto ma fortemente performante in termini di rapidità e risoluzione, consentì di effettuare le acquisizioni sia all'interno delle sale (la cui esiguità avrebbe reso complesso l'utilizzo di altre strumentazioni) che esternamente su di un terreno caratterizzato da forti acclività. L'elaborazione delle scansioni permise di produrre un modello 3D costituito da punti molto fitti (con una distanza massima di 5 mm), offrendo la possibilità di ricavare non solo gli alzati dell'edificio ma, soprattutto, di disegnare, nella vera geometria, la planimetria e la pianta iposcopica con il particolare delle volte e delle decorazioni. Il rilievo favorì, inoltre, la lettura delle deformazioni e del quadro fessurativo, nonché una puntuale definizione degli elementi costruttivi e del degrado attraverso la testurizzazione sulla nuvola di punti delle immagini fotografiche.

La proiezione delle fotografie sulla nuvola di punti (acquisite contestualmente alla fase di scansione) concesse, infine, di ottenere un modello con una buona definizione cromatica, adatto ad essere impiegato quale elemento di approfondimento e verifica (anche a posteriori) del riconosci-

muratura esistente e sagomata in mattoni. Il *frigidarium*, direttamente collegato all'*apodyterium*, è di forma quadrata, leggermente sollevato rispetto ad esso e coperto con una volta a cupola caratterizzata da otto oculi decorati in stucco. Un piccolo varco collega la zona fredda con le sale calde dell'edificio, il *tepidarium* (più grande e mantenuto a temperatura moderata) e il *calidarium* destinato ai bagni in acqua calda e di vapore. Entrambe le stanze sono coperte con volte a cupola (in parte decorate) e sono illuminate da otto oculi di forma esagonale, uguali in numero ma differenti nella disposizione. Sono evidenti e ben conservate le tubature in cotto e le canalizzazioni sotto il pavimento così come, all'esterno, il basamento sopraelevato e una serie di bucatore che permettono di ipotizzare l'esistenza di un'intercapedine di areazione. Sono scomparse, invece, la fornace e la cisterna dell'acqua; una parte della volta a botte, così come parte dell'intonaco di impermeabilizzazione, ne indica comunque la possibile presenza.

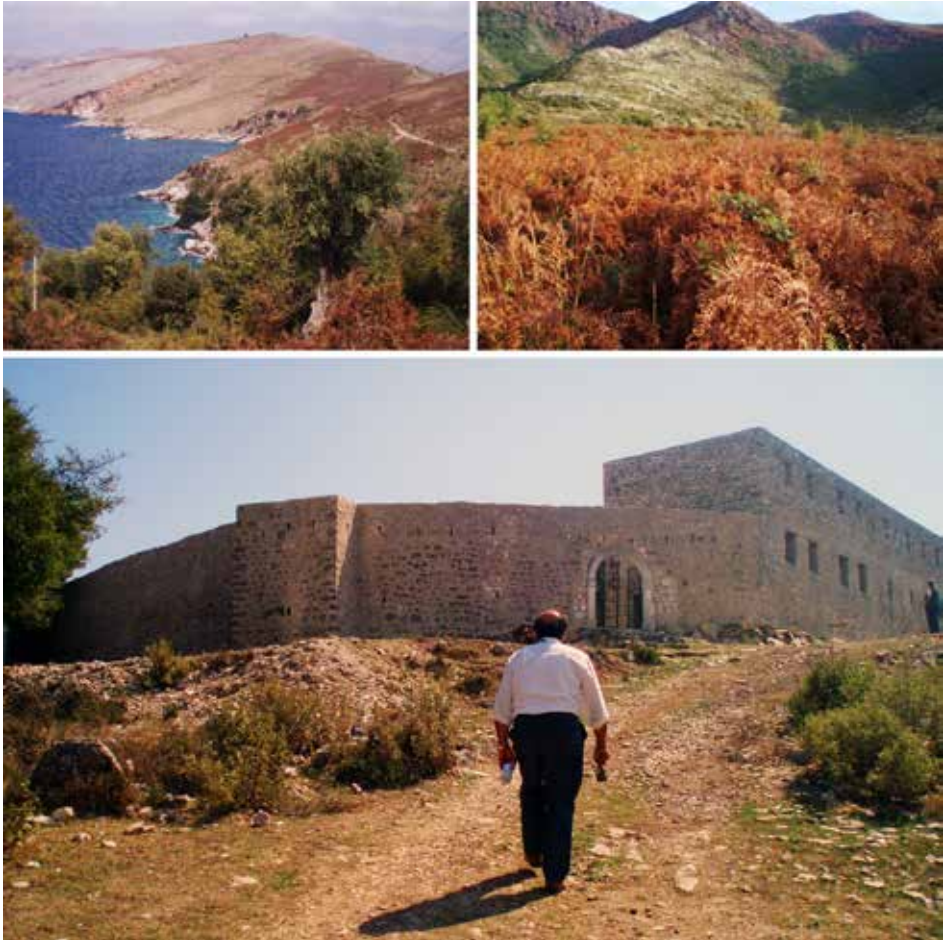


Figura 6. Esplorazioni sulle colline di Saranda, Albania, insieme a Gianclaudio Macchiarella tra paesaggi naturali incontaminati e restauri 'distruttivi' (foto: A. Versaci, 2007)

mento materico e patologico, oltre che di supporto alla relativa rappresentazione grafica, ai fini della predisposizione delle successive attività conservative.

A seguito di tale lavoro, e grazie alle ulteriori analisi condotte dal team del Politecnico di Milano, furono quindi realizzati opportuni presidi della struttura al fine di scongiurarne il crollo, in attesa del necessario consolidamento. Lo stato di abbandono, i danni causati dagli agenti atmosferici e dai terremoti avevano causato una rottura nella continuità e nella forma del sistema strutturale, con crolli parziali e gravi lesioni strutturali. L'uso della scansione laser 3D offrì la possibilità di realizzare un modello strut-



turale più rispondente al reale comportamento della struttura, favorendo una più accurata analisi statica e dinamica. Un documento finalmente completo, attendibile e datato sulla consistenza della struttura, che non era certamente il fine ultimo dello studio condotto, ma ne fu la necessaria premessa, fondata su sicuri presupposti scientifici, su cui impostare ulteriori indagini, ipotesi e azioni volte alla comprensione, alla conservazione attiva dell'edificio e alla sua sicura fruizione (fig. 5).

#### 4 Un ultimo ricordo di Gianclaudio Macchiarella

La missione a Delvina è stata l'ultima grande avventura realizzata con Gianclaudio Macchiarella al quale mi legavano, e mi legheranno per sempre, stima e amicizia profonde e un attaccamento per l'Albania - terra che segnò l'inizio della nostra conoscenza - altrettanto forte e vigoroso.

La notizia della sua dipartita mi raggiunse una domenica sera, in modo a dir poco inverosimile, tanto che pensai si trattasse di un malinteso o di uno stupido scherzo. Ma così non era. Malgrado le circostanze lui se ne era davvero andato, lasciandoci tuttavia in eredità un'opera vasta e complessa, sommatoria di atti e pensieri che testimoniano in modo incontrovertibile il suo alto e responsabile impegno culturale, inteso come strumento di giustizia sociale, coesione e sviluppo.

La redazione di questo breve saggio è stata complessa e faticosa. Sento di dover chiedere venia ai lettori se, scrivendo in prima persona, ho dato - forse inopportuno - troppo spazio ai miei personali ricordi, alle emozioni intensamente rivissute nel ricostruire, seppur in estrema sintesi, il contributo di Gianclaudio Macchiarella per la salvaguardia del patrimonio culturale albanese, poiché secondo una stretta proprietà transitiva ciò mi ha costretto a ripercorrere, non senza nostalgia, un periodo fondamentale della mia esistenza e della mia crescita professionale e intellettuale.

Uomo di scienza e di raffinata cultura, studioso rigoroso e instancabile, egli è stato per me fonte di grande ispirazione, un modello da seguire e raggiungere ma soprattutto un grande amico con cui ho avuto l'onore di condividere percorsi di conoscenza e convinte battaglie a tutela di un territorio 'unico' e meravigliosamente variegato quale è quello albanese.

Non dimenticherò mai il suo generoso e disinteressato aiuto in svariate situazioni, le sue parole di incoraggiamento, i suoi continui stimoli che spesso mi furono di vero supporto<sup>12</sup> e anche i suoi (numerosi e diretti) rimproveri per i quali gli sarò, comunque, sempre grata. Vorrei tanto averglielo detto, ogni tanto; forse l'ho fatto, in realtà, ma sembra sempre

12 Fu lui ad introdurmi per la prima volta nel magico mondo della digitalizzazione dei beni culturali, che tanto spazio avrebbe poi avuto nei miei lavori e nelle mie successive ricerche.

che non sia abbastanza quando la morte ti toglie ogni altra opportunità. Contavo davvero di rivederlo e speravo, prima o poi, di ritornare in Albania insieme a lui, camminando tra le pieghe di quei paesaggi collinosi coperti di felci rosse o tra le meravigliose 'vecchie pietre' che in sua compagnia si erano rivelate ai miei occhi (fig. 6).

A lui andrebbe molto più che questo mio doveroso tributo che riesce a rendere conto, solo in minima parte, di ciò che ha dato e di tutto ciò che è stato.

## Bibliografia

- Boriani, Maurizio; Macchiarella, Gianclaudio (a cura di) (2009). *Albania e Adriatico Meridionale: Studi per la conservazione del patrimonio culturale (2006-2008)*. Firenze: Alinea editrice.
- Boriani, Maurizio; Giamb Bruno, Mariacristina (a cura di) (2015). *Studi per la conservazione del patrimonio culturale albanese: Ricerche e progetti in ricordo di Gianclaudio Macchiarella*. Firenze: Altralea edizioni.
- Carbonara, Giovanni (2012). «Disegno e documentazione per il restauro: un impegno interdisciplinare» [online]. *Disegnarecon*, 5 (10), pp. 21-26. Disponibile all'indirizzo <http://disegnarecon.unibo.it/article/view/3292/2670/>.
- Macchiarella, Gianclaudio (2011). «Un caso a sé: San Nicola di Mesopotam (Albania)». In: Gelao, Clara, Luisa Derosa (a cura di), *Tempi e forme dell'arte: Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*. Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 122-135.
- UNESCO (2004). *Le patrimoine culturel dans le Sud-Est européen: ALBANIE*. Paris: UNESCO.
- Versaci, Antonella; Cardaci, Alessio (2015). «Il rilievo per la conservazione del complesso Islamico di Xhermahalle». In: Boriani, Maurizio; Giamb Bruno, Mariacristina (a cura di), *Studi per la conservazione del patrimonio culturale albanese: Ricerche e progetti in ricordo di Gianclaudio Macchiarella*. Firenze: Altralea edizioni, pp. 87-95.

«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## In viaggio con l'eclettismo

40.179186; 44.499103 – 39.859212; 20.027100

Francesca Villa  
(Architetto)

**Abstract** The author shapes the path of study shared with Professor Macchiarella. Their collaboration started in Armenia and the writer recalls the study of the techniques which were historically used to minimize the effects of earthquakes; all this without forgetting the work done to create an online database for the typological comparison of the oldest Armenian churches. In the second part of the text, the essayist focuses on Albania as well as on the research missions held until that time. She has shared with professor Macchiarella the will to build up the first open forum on Mesopotam and Rusan: in the essay, she explains how that work drove her to study the relationship between tourism and monuments' conservation.

**Keywords** Armenian architecture. Anti-seismic devices. Albanian architecture. Database for monuments. Cultural heritage.

Il professor Gianclaudio Macchiarella è stato, per me, un Maestro e come tale desidero ricordarlo: grazie al suo entusiasmo ed alla sua 'curiosità scientifica' ci è stato possibile intraprendere viaggi, non solo nello spazio ma soprattutto nel tempo e nello spirito.

Con lui, e soprattutto grazie a lui, i suoi allievi, tra i quali ho l'onore di annoverarmi, hanno raggiunto gli strumenti e l'apertura mentale per poter passare da un argomento a un altro con coerenza scientifica.

Dall'Armenia all'Albania, il *fil rouge* che ha caratterizzato il nostro lavoro è stato il desiderio di scoprire e comprendere, delineare relazioni e tecniche, sempre e comunque, attraverso l'interdisciplinarietà che ci ha consentito mettere così proficuamente in relazione le conoscenze fondanti i nostri diversi campi di esperienza lavorativa.

40.179186; 44.499103 sono le coordinate GPS di Yerevan, la capitale dell'Armenia: da questo luogo è iniziato il nostro viaggio. Un viaggio che ha attraversato quattro secoli di storia e di architettura.

L'Armenia è una terra splendida, un luogo dove ho lasciato il cuore. Grazie anche, e soprattutto, all'arch. Gaianè Casnati, ho avuto modo di conoscerne e studiarne gli edifici culturali storici.

Mi ha da subito affascinato la capacità dei costruttori di adattare le proprie opere all'ambiente naturale: non vi è dubbio che alcuni caratteri

dell'architettura siano, in certo modo, condizionati e dettati dai concetti simbolici legati alla liturgia ed alla tradizione, tuttavia la nascita e l'evoluzione della 'forma' è stata notevolmente influenzata da motivi squisitamente tecnici, dal tentativo di ridurre in modo significativo la vulnerabilità sismica dei monumenti.

L'Armenia è, infatti, una zona altamente sismica: trovandosi all'incrocio di quattro faglie tettoniche (l'Anatolica, l'Iranica, l'Eurasiatica e l'Arabica) non è nuova a episodi tellurici di notevole entità (dai primi secoli prima di Cristo sino all'inizio del secolo scorso sono stati registrati circa 750 episodi e 201 eventi sismici sono stati rilevati tra il 1904 e la fine del 2015).

«L'architettura è l'adattarsi delle forme a forze contrarie», scriveva Ruskin e certamente questa è la chiave di lettura che si deve utilizzare per comprendere appieno questi gioielli architettonici.

La loro austera bellezza, l'equilibrata composizione, le delicate decorazioni sono innegabili ma è maggiormente avvincente scoprire come il fascino di questi edifici sia la risposta prettamente ingegneristica data a specifici bisogni strutturali.

Per essere considerata antisismica una costruzione deve soddisfare due requisiti minimi: non deve crollare in seguito a terremoti violenti e non deve subire danni significativi per effetto di terremoti di intensità medio-bassa. Quali sono, dunque, le tecniche costruttive impiegate per ottenere questi risultati?

Quasi tutte le architetture Armene sono state costruite utilizzando la tecnica della 'muratura a sacco', chiamata, in armeno, *midis*; questa tecnica, già messa a punto dai Romani, era nota, in antico, con il termine di *opus caementicium*. Per costruire una muratura in questo modo è necessario erigere due paramenti esterni che fungono da cassaforma; essi sono costituiti da pietre quadrangolari, tagliate con estrema cura a spigolo vivo. Le facce a vista vengono levigate mentre quelle interne restano grossolanamente sbazzate in modo da facilitare la presa con il calcestruzzo interno. Quest'ultimo è formato, in parte, da scaglie di materiale tufaceo (spesso i resti della lavorazione delle pietre dei paramenti esterni) che fungono da aggregato insieme a ciottoli di fiume e sabbia. Il legante è costituito da calce resa idraulica con l'utilizzo di pietra pomice. I materiali vengono miscelati per formare una malta di consistenza molto liquida che veniva fatta colare tra i due paramenti. Una volta avvenuta la presa, il calcestruzzo costituisce un insieme solidale con il paramento che forma l'armatura per la muratura. La vera parte portante è costituita dal conglomerato cementizio (il tempo ha mostrato come, anche in assenza del paramento esterno, il nucleo centrale abbia continuato ad assolvere il suo ruolo di elemento portante).

Il nucleo cementizio svolge anche un altro importantissimo compito: esso, grazie alla sua elasticità, è in grado di assorbire la maggior parte delle sollecitazioni che si producono durante un sisma.

Il getto, inoltre, crea un tutto omogeneo che collega monoliticamente

l'edificio assicurando, in tal modo, al monumento un comportamento 'scaltolare' difficilmente ricreabile con i soli paramenti litici.

Per ridurre sensibilmente la vulnerabilità sismica dei monumenti, oltre alla scelta dei materiali e all'uso massivo delle murature a sacco, furono posti in opera altri accorgimenti.

Tra questi si può ricordare l'utilizzo di uno o più assi di simmetria nella progettazione della pianta del monumento: in caso di sisma, per resistere adeguatamente alle sollecitazioni, è necessario che l'edificio sia in grado di offrire un momento di inerzia adeguato. Poiché non è possibile stabilire a priori lungo quale direttrice si propagheranno le onde di un sisma, avere più assi di simmetria assicura, in ogni direzione, momenti di inerzia rilevanti, capaci di resistere alle sollecitazioni.

Un'altra accortezza importante si è rivelata essere la realizzazione di volumi piccoli e compatti con proporzioni 'schiacciate' fra altezza e larghezza, ottenendo un baricentro basso che assicura maggiore stabilità. Ricordiamo, infatti, che un edificio non collassa fino a quando la proiezione del suo baricentro cade all'interno della base di appoggio.

Le architetture armene, poi, hanno generalmente muri molto spessi: le dimensioni delle strutture devono essere tali da assorbire le sollecitazioni verticali ed orizzontali.

E ancora, le pietre del paramento interno vengono, di norma, poste in opera a livelli diversi rispetto a quelle del paramento esterno: in questo modo i giunti, che in una muratura sono i punti più deboli, risultano sfalsati l'uno rispetto all'altro.

Era anche possibile conformare in modo particolare le pietre del paramento: come si è detto, i conci lapidei venivano spesso messi in opera senza l'ausilio di giunti di malta per cui le connessioni particolari potevano garantire una maggiore interazione tra i singoli elementi che, così facendo, si sarebbero comportati come un elemento unico e non come una serie di unità slegate.

Era pratica comune, poi, utilizzare materiali più leggeri o creare "vuoti" nella parte alta delle murature: in caso di sisma, infatti, è importante alleggerire il più possibile le murature, soprattutto nella parte sommitale. Va ricordato, infatti, che il peso delle masse dell'edificio ha un'importanza notevole nel calcolo degli effetti sismici.

Le strutture verticali e la cupola hanno, normalmente, durante un sisma, comportamenti diversi. Il crollo della cupola era previsto e, in un certo senso, cercato. Con il collasso della struttura, infatti, lo stress prodotto dalle onde diminuisce sensibilmente e le strutture principali sono messe nella condizione di sopravvivere all'evento. A volte la connessione tra la cupola e le strutture che la reggono sono state appositamente costruite con dei punti deboli, in altri casi il tamburo è stato eretto a secco, senza utilizzare malta proprio perché potesse collassare facilmente senza causare ulteriori danni.

Normalmente le chiese armene hanno porte e finestre piccole e strette, poiché le aperture sono punti di discontinuità nella muratura, che portano a diminuire il potere resistente della sezione muraria. Da ultimo bisogna ricordare l'uso di prevedere delle nicchie che tagliano i muri nei punti critici con lo scopo di garantire uno spessore murario costante e, quindi, una migliore risposta antisismica. Con l'apertura di queste nicchie, infatti, i tecnici armeni riuscirono ad alleggerire le strutture eliminando quei materiali che non davano alcun contributo alla stabilità e costituivano, anzi, un inutile sovradimensionamento, riuscendo in questo modo a garantire che le strutture potessero essere maggiormente 'agili' ed elastiche (figg. 1, 2 e 3).

Questo accorgimento si è rivelato interessante anche da un punto di vista più prettamente compositivo tanto che fu inserito anche in architetture che, da un punto di vista meramente tecnico, non ne avrebbero avuto bisogno.

Le maestranze armene che operarono nel periodo medioevale, lungi dall'essere esponenti dei 'secoli bui', hanno dato lustro e creatività alla loro architettura e questo mi ha indotto a studiarla con maggiore attenzione, a eseguire ricerche che hanno prodotto un CD-Rom interattivo: ho ritenuto scientificamente utile creare una pubblicazione (moderna ed 'agevole') che offrisse a un più ampio pubblico la possibilità di conoscere l'altissimo livello tecnico-espressivo raggiunto tra il IV e il VII secolo, durante quello che il professor Cuneo definisce il 'periodo formativo' (Cuneo 1988).

Al IV secolo risale la conversione ufficiale del popolo armeno al Cristianesimo, mentre il VII secolo coincide con l'invasione praticamente totale del territorio armeno da parte degli eserciti arabo-musulmani. Queste due significative date segnano l'inizio e la fine di un periodo particolarmente fiorente in Armenia anche, e soprattutto, da un punto di vista architettonico; un periodo che vede la nascita e lo sviluppo della tradizione formale che andrà sempre più caratterizzandosi e diffondendosi e che contraddistinguerà la produzione artistica anche nei secoli successivi. Inoltre, è in questo periodo che si definiscono i tipi e le piante che, con modifiche ed 'aggiustamenti', verranno utilizzati lungo quasi tutta la storia dell'architettura armena.

Una volta definito il cosa si è dovuto decidere il come. All'epoca si è scelto di pubblicare l'opera su supporto informatico poiché l'editoria multimediale si era dimostrata un validissimo strumento di divulgazione scientifica soprattutto per la grande versatilità con cui il 'fruitore' avrebbe potuto accedere alle informazioni disponibili.

Il testo, infatti, a somiglianza di un sito internet, non era stato strutturato rigidamente ma poteva essere 'navigato', alla ricerca delle informazioni che maggiormente interessavano; i dati potevano essere fruiti e 'reinterpretati' dallo stesso lettore, offrendo, di volta in volta, prospettive diverse, rispondenti alle più disparate esigenze.



Figura 1. La chiesa di Arudj, Armenia. Si nota che il crollo della cupola ha garantito la sopravvivenza della struttura, nonché le nicchie 'scavate' onde alleggerirla



Figura 2. Il monastero di San Sarkis ad Ushi, Armenia



Figura 3. Marmashen, Armenia. In questa immagine si può notare chiaramente la composizione del paramento murario 'a sacco'

Questa decisione aveva offerto una serie di possibilità, che diversamente sarebbero rimaste precluse: era stato così possibile inserire nell'opera database, mappe interrogabili e video.

L'opportunità di usufruire di un database aveva fatto propendere per la presentazione dei diversi monumenti attraverso schede, in modo che i dati potessero essere facilmente confrontabili e fosse possibile trovare parallelismi e similitudini.

Le informazioni così proposte che, per loro stessa natura, tendevano ad offrire solo i dati più significativi, trascurando eventuali sfumature, erano state integrate con gli scritti del professor Alpago Novello, in modo da offrire al lettore una panoramica più completa sull'argomento trattato.

Per terminare, il CD-Rom era stato organizzato in sezioni in modo che risultasse agevole 'muoversi' all'interno delle sue pagine. Ogni scheda, che racchiudeva le informazioni all'epoca disponibili, era stata corredata da una serie di immagini significative che dovevano fungere da prima presentazione dell'architettura armena ed introducevano il lettore alle diverse sezioni dell'opera.

Ma anche questo lavoro, come spesso accade, è ormai diventato una spoglia, un 'pezzo di archeologia tecnologica'. Le tante ore di lavoro profuse nella sua realizzazione, le tante competenze e disponibilità raccolte sono state 'vanificate' dall'evolversi della tecnologia stessa: il database che era alla base di tutte le possibilità offerte durante la navigazione, si è rilevato essere la principale causa della sua sterilità.

Chissà cosa penserebbe il professor Macchiarella di questo paradosso, lui, sempre così attento alle novità tecnologiche, così pronto a sperimentare nuove forme di editoria.

Oggi possiamo ancora leggere i rotoli di Qumran, ma abbiamo difficoltà ad accedere ad informazioni perfettamente fruibili solo dieci anni fa.

Qual è, dunque, l'eredità del professor Gianclaudio Macchiarella?

Ritengo che ognuno di quanti hanno avuto la fortuna e l'onore di lavorare con lui abbiano una propria risposta a questa domanda. Per quanto mi riguarda il suo più grande dono è stato far maturare in me un metodo scientifico adatto ad essere applicato a qualsivoglia situazione, anche molto diversa da quella da cui si è partiti.

Un viaggio culturale, il nostro, che ci ha portato nella parte meridionale dell'Albania: coordinate 39.859212; 20.0271.

La terra delle Aquile ha una conformazione geografica e una storia per molti versi diverse dall'Armenia, ma proprio qui ho trovato un terreno fertile per applicare quanto precedentemente sperimentato. Ho avuto modo, in passato, di approfondire le possibilità scientifiche offerte dalla schedatura dei monumenti: possedere validi e oggettivi strumenti di supporto alle decisioni, all'individuazione delle conoscenze e alla scelta delle procedure di intervento può rivelarsi un aspetto fondamentale nella pratica del restauro e della conservazione (si ricorda, a puro titolo di





Figura 4. Rusanj, Albania. Il complesso della moschea come appariva nel 2006



Figura 5. Rusanj, Albania. Il complesso della moschea nel 2007. Sono evidenti gli interventi di 'cementificazione' eseguiti nel tentativo di eliminare il problema dell'umidità

esempio, la possibilità di comparare su basi scientifiche la reale situazione di più edifici in modo da rendere l'operatore in grado di effettuare scelte economiche volte a indirizzare eventuali fondi a disposizione verso le situazioni più urgenti).

Sempre basandosi sulla schedatura dei monumenti (ma in una versione decisamente più semplificata di quella che verrà di seguito proposta), è stato possibile monitorare gli interventi di restauro e conservazione eseguiti sul complesso islamico di Rusanj durante gli anni in cui sono state effettuate le missioni internazionali e i viaggi di studio. La comparazione dei dati raccolti ha permesso di valutare gli interventi svolti, le tecniche ed i materiali utilizzati, le problematiche affrontate ed i risultati ottenuti (fig. 4). Rispetto a una schedatura 'semplice' che prende in considerazione il solo bene storico-architettonico, o al massimo un complesso architettonico (ad esempio un monastero), mi è parso utile organizzare un tracciato schedografico che comprenda dati più generali, utili ad analizzare appieno la natura complessa degli insediamenti. Ecco, quindi, che in esso vengono inserite informazioni ambientali, economiche, sociali e paesaggistiche al fine di ottenere dati omogenei tra loro comparabili e sistematici.

Lo scopo principale è quello di monitorare le situazioni rilevate e di dotare tutti i tecnici di una 'banca dati' semplice, versatile, utile ed aggiornabile, reale strumento di supporto alla pianificazione di interventi.

Di seguito il tracciato:

<b>SCHEDATORE</b>	
	ID Schedatore
	Data di inserimento schedatura
<b>AGGIORNAMENTO</b>	
	ID di chi riporta le modifiche
	Data di inserimento della modifica
<b>DATI GENERALI</b>	
	Stato
	Regione
	Città/Paese
<b>DATI AMBIENTALI</b>	
	Dati GPS
	Situazione geologica
	Situazione idrogeologica
	Antropizzazione
	Contesto paesaggistico
	Popolazione
	Situazione socio economica
	Infrastrutture presenti sul territorio
	Politica locale

	Capacità di carico fisico e sociale del territorio	
	Rapporti esistenti tra residenti e turisti	
	Valutazione economica delle risorse naturali	
	Valutazione economica del costruito/ antropizzato	
	Strategie d'intervento	
	Eventi	

**DATI  
ARCHITETTONICI  
GENERALI**

	ID Monumento	
	Nome complesso	
	Localizzazione	
	Immagine	
	Accessibilità	
	Proprietà e gestione	
	Edificio/dedicazione	
	Fasi costruttive	
	Tipologia dell'edificio	
	Evoluzioni tipologiche	
	Progettisti/costruttori	
	Materiali e tecniche costruttive	
	Impianto decorativo	
	Iscrizioni	
	Stato di conservazione	
	Danni strutturali subiti	
	Ricostruzioni e/o restauri	
	Problemi conservativi	
	Allegati	
	Riferimenti	
	Dati architettonici particolari	
		ID particolare
		Didascalia
		Immagine
		Data inserimento
		Data realizzazione
		Progettista/costruttore/autore
		Tipo di oggetto
		Materiale costituente
		Stato di conservazione particolare
		Descrizione dello stato di conservazione
		Dimensioni

		Tipo di supporto
		Riferimenti
		Allegati
<b>RIFERIMENTI</b>		
		Note
		Bibliografia
		Publicazioni disponibili
		Siti Internet di riferimento

Ultimo, ma non per importanza, il tema correlato al turismo culturale. A cosa servono, in concreto, i lavori di ricerca che università e professionisti conducono? Di fatto, la conoscenza e la comprensione materica dell'edificato sono le basi del nostro lavoro, rappresentano i prerequisiti fondamentali per poter operare.

Cicerone diceva che: «Non sapere cosa sia accaduto nei tempi passati, sarebbe come restare per sempre bambino. Se non si fa uso delle opere delle età passata, il mondo rimarrà sempre nell'infanzia della conoscenza».

Perciò è necessario un impegno che non può restare un mero strumento di conservazione di simulacri: l'architettura deve, necessariamente, avere delle ricadute sociali traducendosi nella concreta opportunità, per i diversi monumenti, di tornare realmente a vivere riacquistando funzionalità e valenza storica ma anche effettiva fruibilità. Così un monumento avrà doppio valore: in sé e per quanto crea benessere a chi l'ha 'ereditato'. Necessariamente devono essere coinvolti quanti vivono in prossimità del 'bene-monumento': il turismo culturale può e deve offrire importanti input per la crescita economica e sociale delle zone limitrofe sotto potenziate.

Diviene, quindi, necessario esplorare nuovi orizzonti di cooperazione pubblico-privati per coordinare investimenti mirati alla conservazione del patrimonio culturale e promuovere lo sviluppo del potenziale economico connesso.

In quest'ottica risulta, allora, fondamentale integrare il patrimonio culturale in una rete di servizi ad ampio spettro di offerte: fruizione dei beni architettonici ed archeologici ma anche valorizzazione dell'ambiente naturalistico, del folklore locale, degli eventi artistici e culturali, di itinerari eno-gastronomici, dell'artigianato locale.

In sintesi è necessario:

- valutare il patrimonio architettonico-culturale esistente in un luogo e progettare la valorizzazione su base teorica e pratica;
- acquisire dati e ipotizzarne l'utilizzo in modalità operativa;
- attuare il coinvolgimento della politica locale;
- esplorare nuove cooperazioni ipotizzando strette interazioni con ogni possibile settore economico;

- approntare un progetto pilota per il restauro e la salvaguardia dei beni culturali ed ambientali del luogo;
- valutare le ricadute economiche;
- creare servizi ed infrastrutture;
- caldeggiare l'occupazione locale formando gli operatori;
- coinvolgere gli studenti nelle politiche di salvaguardia degli ambienti e di presentazione delle possibilità.

Dalla pubblicazione del rapporto UNESCO sul patrimonio culturale in Albania (2003) i siti monumentali di Mesopotam (un monastero Bizantino fortificato e mai scavato dotato di una chiesa risalente al X-XIII secolo con significativi resti di scultura ed affreschi Bizantini) e Rusanj (una moschea ottomana risalente al XVII secolo con un portico e quattro mausolei ottagonali) sono stati scelti dal team di esperti come luoghi ideali per un esperimento di conservazione globale ed interdisciplinare che comprenda monumenti, ambiente e habitat umano, sfociando nel progetto *Mesopotam-Rusanj, siti monumentali bizantini e ottomani*.

Per concludere vorrei solo fare accenno all'aspetto umano che ha sempre caratterizzato le ricerche del professor Gianclaudio Macchiarella: mille parole non potrebbero raccontare la sua passione, la sua dedizione, il suo impegno e il vero amore che provava per il suo lavoro, la sua missione, sarebbe forse meglio dire.



Figura 6. Il professor Gianclaudio Macchiarella e il sovrintendente Michele D'Elia all'interno della chiesa di Mesopotam, Albania

## Bibliografia

- La metodologia per il calcolo del rischio* (1996). Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archeologici, artistici e Storici, Istituto Centrale del Restauro.
- La carta del rischio del patrimonio culturale* (1997). Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archeologici, artistici e Storici, Istituto Centrale del Restauro.
- Polo regionale della carta del rischio del patrimonio culturale* (2000). Milano: Regione Lombardia.
- Casnati, Gaiané (1998). «La salvaguardia del patrimonio storico-architettonico dell'Armenia: Problematiche e proposte operative in La gestione del Patrimonio Culturale». In: Quagliuolo, Maurizio (a cura di), *Atti del II Colloquio Internazionale Colloquio internazionale sulla gestione del patrimonio culturale* (Viterbo, 5-8 dicembre 1997). Roma: DRI Ente Interregionale, pp. 110-117.
- Cuneo, Paolo (1988). *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*. Roma: Leonardo Arte.
- Giambruno, Maria Cristina; Pistidda Sonia; Villa, Francesca (2007). *Rapporto di ricerca: Il complesso islamico della moschea di Gjin Aleksî a Rusan: Il progetto di conoscenza e prime osservazioni sullo stato di conservazione e sulle prospettive di valorizzazione*. Roma: II Unesco Open Forum per Mesopotam e Rusan.
- Kasangian Harutiun (1981). «Caratteri antisismici delle costruzioni tipo Hripsimè». In: Ieni, Giulio (a cura di), *Atti del terzo Simposio internazionale di arte armena* (Milano, Vicenza, Castelfranco V., Piazzola sul Brenta, Venezia, 25 settembre-1 ottobre 1981) Venezia: Accademia armena di San Lazzaro dei Padri Mechitaristi.
- Mkrtchyan, Vardan (2000). «The 1988 Gjumri (Armenia) Earthquake: Some Thoughts and Conclusions on the Comparative Performance of Traditional Reinforced Concrete Buildings» [online]. In: *Earthquake-safe: Lessons to Be Learned from Traditional Construction = International Conference on the Seismic Performance of Traditional Buildings* (Istanbul, 16-18 November 2000). Disponibile all'indirizzo <http://www.icomos.org/iawc/seismic/Mkrtchyan.pdf>.
- Villa, Francesca (2003). *Quattro secoli di architettura Armena* [CD-Rom]. Napoli: Civis. Hyperfolia 3.
- Villa, Francesca (2006). «Le tecniche dell'architettura armena». *Annuario 2006*, pp. 45-50.
- Villa, Francesca (2010). «Albania: un paese in equilibrio tra passato e futuro: Cronaca di un 'viaggio' alla scoperta di un altrove molto vicino». *Annuario 2010*, pp. 89-94.
- Villa, Francesca (2011). «Albania: viaggio nella terra delle Aquile». *Annuario 2011*, pp. 97-124.

# **Storia e dinamiche identitarie riflesse nell'arte**





«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## The Affair of Durazzo (1559) and the Controversial Destitution of the *Provveditore all'Armata*

Vera Costantini

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** «Actions speak louder than words». Nothing seems more appropriate than this old saying to describe the 1559 destitution of the *Capitano del Golfo* Pandolfo Contarini. For the sake of maritime security, he overreacted to the violation of a clause of the Veneto-Ottoman peace treaty and shelled the harbor of Durazzo. His destitution, sanctioned in Venice in complete autonomy, succeeded in preempting the Sultan's response and ultimately preserved the peace.

**Keywords** Security. Privateers. Foreign affairs. Administration.

In 1559, while patrolling the Gulf, the *Provveditore all'Armata* Pandolfo Contarini sought a pirate ship. His task being that of keeping the Gulf rid of piracy, he did not hesitate to pursue the aforementioned ship, which eventually found a refuge in the harbour of Durazzo. By sheltering the pirates, the Ottoman authorities of the city openly contravened the agreements reached in 1540 by the Republic of St. Marks and the Sublime Porte. Consequently, Pandolfo Contarini felt himself entitled to shell the harbour: the authorities had to surrender the ship and its cargo. Once back to Venice, Contarini was removed from his functions by the Senate and rapidly replaced (Braudel 1990, p. 150).

Informed of the episode by a petition, which had been sent jointly by the *qâdı* of Durazzo (Draç) and the *bey* of Elbâsan, the Porte showed at first a moderate reaction. In a short letter addressed to the *Doge*, the Sultan Qânûnî Süleyman blamed the *Provveditore* 'named Qôntâr' for having seized (*gasben alub*) with inappropriate violence (*zulm*) the ship and the goods owned by Aḥmed bin Muştafa and Piri bin Muştafa, two soldiers from the fortress of Castelnuovo (Nôva), who were innocently taking to Durazzo scarlet woolen cloths, rice and other merchandise for trading purposes (*ticâret içün*). «In virtue of the sincere and affectionate friendship you feel towards my threshold» (*Astâne' me olan ikhlâşñız mucëbince*), concluded Süleyman, «do investigate until the aforementioned merchandise come up» (3 Numaralı Mühimme Defteri, *hüküm* 831, 6 Cemâziülevvel 967 / 3 February 1560).

---

**Eurasiatica 4**

DOI 10.14277/6969-085-3/EUR-4-18

ISBN [ebook] 978-88-6969-085-3 | ISBN [print] 978-88-6969-086-0 | © 2016

311

The destitution of Pandolfo Contarini was a measure spontaneously taken by the Senate of the Republic. The memory of the catastrophic vicissitudes occurred in Prevesa was still alive and under such circumstances, after having shelled the harbour of Durazzo, the Venetians would have rather prevented than suffered a negative reaction of the Sublime Porte (Tenenti 1962, p. 10). The Senate replied to the Sultan, giving all the appropriate details about the destitution of the disloyal *Provveditore*, promising the restitution of the confiscated goods and deploring at the same time the presence of pirates in the Gulf, who had seized, just some time before, a whole shipload of olive oil from a Venetian galley on its way back from the Puglie; as to say that the difference between the pirates infesting the shores and the Albanian soldiers of His Highness the Sultan was not always discernible at first sight.

The affair acquired dynamism starting from the imperial reply, which was soon formulated into a long and articulated *nâme-i hümayûn*, filled with rhetoric though meaningful formulas and expressions. The text is based on the main assumption that the Venetians had officially recognized how the facts of Durazzo had happened *nâgâh khaṭâ'en*, «by sudden mistake». More than constituting a contextual assumption, this referred to the conviction, shared both by the Ottoman and the Venetian governments, that the diplomatic agreements taken in the aftermath of the Prevesa events had to be reconfirmed, as it is explicitly mentioned in the *nâme-i hümayûn*: «With the aim of making clear how corroborated (*mü'ekked*) and strongly build (*müşeyyed*) is the perception of friendship represented by a faithful affection towards our celestial threshold of dignity, the *Provveditore* (*prevedôr*) has been dismissed, at his place one of your valiant men has been appointed and the ship and cargo seized from our subjects will be delivered to my servants, the *beyler* ruling the frontier of my territories» (3 Numaralı Mühimme Defteri, *hüküm* 206, 11 Zilhicce 966 / 14 September 1559).

As far as the pirate issue was concerned, the sultan adopted the well-established attitude to act as if the Venetians, claiming order and control in the Gulf, had so-to-say preached to the converted, since orders had already been given to the Ottoman authorities of the shore to refrain from giving provisions to those defined as *ehl-i fesâd olan harâmî levend ṭâ'ifesi*. And since it was the Venetians who had been tabling the item, Süleyman seized the opportunity to claim the same order and control in the waters surrounding Crete and Cyprus, the faraway 'liquid' frontier of the Venetian State.

By mentioning the issue of the safety in South-Eastern Mediterranean waters, the Sultan established rhetorically a parallel between his own Western frontier and the islands constituting the Venetian Eastern borderline, as to say «I will deal with my pirates, but you must deal with yours». Once again, who's the preacher? and who's the converted?

More than rhetorically effective, the argument was a double-edged weapon. To put the control of Albanian Ottoman subjects who practiced piracy on the same level of the control Venetians should have had upon Maltese, among others, pirates, must have appeared to the lords of the Senate as nothing more than a pretext. The military power of the Ottomans was nevertheless able to make of this pretext a threat, whose likelihood was tested in 1570. For the Venetians, piracy was a substantial and not formal problem. The Ottomans themselves knew that piracy in South-Eastern Mediterranean was far from being subsidized or even encouraged by the Venetians, whose merchant ships often ended up being rather the victims of the local religiously heterogeneous pirate communities. In the first half of the sixteenth century, many self-declaring Christian and Muslim pirates were captured and sent to the *qâdı* of Antalya by the Venetian patrols based in Cyprus (3 Numaralı Mühimme Defteri, *hüküm* 385, 22 Muharrem 967 / 24 October 1559). The fact that the preservation and the enlargement of trade were the motivations to any hegemonic strategy planned by the Venetian State was itself a guarantee against any action of direct or indirect support towards piracy. Consequently, the imperial claim for order could not but encounter the Venetians' active understanding. Sincere as they might have been, by recommending to the Venetians not to encourage piracy in South-Eastern Mediterranean, the Ottomans were indeed preaching to the converted.

Moreover, the sultan himself was perfectly aware of the irregular conduct of his Albanian *qûllar* and subjects: on the same date of this *nâme-i hümâyûn*, other two *hüküm* were sent by the sultan, the first jointly to the *bey* of Elbâsan and to the *qâdı* of Durazzo, the second only to this last. On one hand the sultan underlined how a dispatch had been sent to Venice immediately after the events had been brought to his sublime knowledge, claiming the restitution of the confiscated goods. The lords of the Senate, continued the sultan, while writing me that measures had already been taken to send back the seized merchandise, «have also remembered me that previously some Venetian ships had been attacked by pirates who seized and sold in Durazzo the olive oil they were carrying» (3 Numaralı Mühimme Defteri, *hüküm* 204, 11 Zilkâde 966 / 15 August 1559). Concerning this issue, «a sacred order of mine has been already sent to you». In his truly imperial wisdom, the sultan chose to run with the hare and hunt with the hounds. Mentioning the fact that a new order had been given to the *Doge* in order to encourage the appointment of reliable men, able to deliver properly the seized goods to the legal owners, the sultan consequently pointed out that the two authorities to whom the letter was addressed had to supervise as to ensure that on their side too «the job had to be carried out by favourable people, rid of prejudices, and not by swindlers». In the second *hüküm*, Süleyman warned the *qâdı* of Durazzo to compile a *defter* with all the delivered goods and concluded the letter with

a magnificent sentence: *kimesnenüñ haqqı zâyi' olmalu olmaya* («Nobody's interests must be damaged») (3 Numaralı Mühimme Defteri, *hüküm* 204, *hüküm* 205, 11 Zilkâde 966 / 15 August 1559).

In the three letters, the first to the *Doge*, the others to the Ottoman authorities of the Albanian province, I have tried to examine how a different perspective of the same event might be observed, according to the place the addressees occupied in the Ottoman perspective. As far as the Durazzo and Elbâsan Ottoman authorities were concerned, the Sultan had the opportunity to reaffirm the role of Istanbul's hegemonic power at the frontier of its Empire: such affairs were more successfully solved from Istanbul than from Durazzo, due to the powerful influence the Sultan claimed over the Republic of St. Mark.

The Republic of Venice was certainly pleased with the intervention of the Ottoman centre. The restitution of cloths and rice was a very low price to pay in exchange of an imperial claim for order, which would have hopefully settled the undisciplined irregular forces based in Durazzo, Dulcigno and other Albanian centres. In other words, Venetians had all interest in making an important issue out of what the Sublime Porte had considered at first sight almost like a routine business. The legalistic attitude of sixteenth century Venetian *élite*, leading to the formal recognition of having made a mistake, to the destitution of Contarini and to the restitution of the confiscated goods were, so-to-say, the merchandise Venetians were offering in exchange of the respect of 1540 peace agreements and, though indirectly, in exchange of the confirmation of their self-determination policy in the Gulf. In fact, the stricter this attitude might have appeared, the more formal it actually was: the place of Pandolfo Contarini was taken by Cristoforo Da Canal, who dedicated his life to the application of some important reforms in the Venetian marine and who, as his biographer Alberto Tenenti asserts, would have always considered the fight against the Turks «comme une donnée naturelle» (Tenenti 1962, p. 8). Between the *şadâqat*, *ikhâlâs*, *dostluq*, *müvâlât* the Sultan recommended to Venice and the *'ubudiyyet* he claimed from Dubrovnik, a whole paradigm of political and economic self-determination was implied.

Two centuries later, in his *Storia della Repubblica di Venezia dalla sua fondazione sino l'anno MDCCXLVII*, Giacomo Diedo chose to report «le cose accadute a Durazzo» in 1559 as an example of how Ottoman internal affairs could have an impact on the Sultan's diplomatic relations with Venice. If Süleyman was not committed to solve his dynastic problems – connected as they were to the relationship with the Safavid Court – Pandolfo Contarini's initiative might have been taken as an excuse to re-open a military confrontation («per devenire ad aperta rottura») (Diedo 1793, libro V, p. 173).

The profound disparities between the *Signoria* and the Empire did not undermine their common trust in the respect of laws and international

treaties, mostly and especially in the frontier areas, during the long periods of peace enjoyed by the two States in the sixteenth century. On one side, the Venetian State, being in itself a frontier, a long and thin succession of harbours and islands, was therefore permanently seeking for peace and what we might call a state of maritime legacy as diffused as possible. On the other side, the Ottomans, far from seeking a permanent state of war, once peace was agreed, had the habit, on their Western as well as on their Eastern frontier, to trust their neighbours, who were officially recognized as partners. In spite of the numerous and often long-lasting wars broken out between the two States, the Republic of Venice maintained for four centuries a trading and diplomatic partnership with the powerful neighbour. As I have tried to demonstrate through the interpretation of the 1559 Durazzo affair, this partnership was constituted by both formal and substantial elements. All along the sixteenth century, Venice tried hard to keep the hegemonic conflict with the Ottomans on a formal and diplomatic base, where acts, words and the varied perceptions they could have meant a unique goal: to let trade flourish and prevent war from breaking. Until 1797, the Venetian sovereignty over the Gulf was never successfully denied, strange as it may seem, thanks and not always in spite of, the Ottomans.

## Bibliography

- Braudel, Fernand (1990). *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Colin.
- 3 Numaralı Mühimme Defteri (966-968/1558-1560) (1993). Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı. Ed. by Aykut, Neziki). Ankara: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.
- Diedo, Giacomo (1793). *Storia della Repubblica di Venezia dalla sua fondazione sino l'anno MDCCXLVII*. Venezia.
- Tenenti, Alberto (1962). *Cristoforo Da Canal: La marine vénitienne avant Lépante*. Paris: SEVPEN.



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Van: il Paradiso Perduto degli Armeni

Aldo Ferrari

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** The region of Lake Van played a key role in the history and culture of the Armenians: Van in this world, Paradise in the next. So the Armenians used to speak about this region characterized by a relatively mild climate, where for millennia they have lived and built cities, villages, fortresses, monasteries and hermitages. From the ninth to the sixth centuries BC the region of Van has been the heart of the Urartian civilization. Thereafter and until the 1915 genocide this region, often called Vaspurakan in the Armenian sources, has been a major center of historical Armenia. Many monuments of the ancient Armenian history and culture still survive around the shores of the lake. In no other region of historical Armenia the contrast between past and present is equally strong and painful.

**Sommario** 1 La memoria urartea. – 2 Van e gli Armeni. – 3 Prima della catastrofe. – 4 Il silenzio del lago.

**Keywords** Urartu. Kingdom of Vaspurakan. Armenian Revolutionary Movement. Armenian Genocide.

### 1 La memoria urartea

La regione di Van ha avuto un ruolo fondamentale nella storia e nella cultura degli Armeni. «Van in questo mondo, il paradiso nell'altro», si diceva di questa regione dal clima relativamente mite, che per millenni ha visto una forte e continua presenza armena fatta di città, villaggi, fortezze, grandi monasteri e piccoli eremi. Il lago di Van, dalle acque salate e non potabili, si trova a 1640 metri sul livello del mare. È dominato dall'imponente monte Sipan, un vulcano spento, ed ospita diverse isole: Alt'amar, Arter, Lim, Ktuc', chiamate in turco Akdamar, Kuş, Adır, Çarpanak (Hewsen 2000, p. 14).

Nell'antichità, lungo le sue sponde, si sono sviluppate due formazioni politiche che hanno influenzato notevolmente l'etnogenesi degli Armeni: dapprima il regno di Nairi, secoli XIII-XI a.C., probabilmente costituito da una federazione di tribù hurrite (Hewsen 2000, p. 14), quindi quello di Biainli (da cui deriva il toponimo Van), chiamato Urartu dagli Assiri, fiorito tra il IX ed il VI secolo a.C. prima che dalle sue ceneri emergesse in maniera oscura e controversa l'Armenia vera e propria. Costellato di imponenti fortificazioni e di canali d'irrigazione, l'Urartu fu in uno stato di

guerra permanente con gli Assiri, talvolta con successo (Piotrovskij 1966; Zimansky 1998). Verso il 590 a.C., però, l'invasione degli Sciti e la crescita della potenza dei Medi posero fine al regno urarteo. È in questo periodo che la fusione di elementi indoeuropei di recente arrivo con le diverse popolazioni già insediate sul territorio innestò i complessi processi etnogenetici che hanno portato alla formazione del popolo armeno in quanto tale.<sup>1</sup> La questione della continuità tra Urartu e l'Armenia è molto complessa e controversa. Senza dubbio la successiva Armenia è stata largamente debitrice alla civiltà urartea, tanto per quel che riguarda buona parte del sostrato etnico quanto per numerosi elementi linguistici, toponomastici e riguardanti la cultura materiale. Secondo alcuni studiosi, risalirebbero all'epoca urartea anche diverse casate della successiva nobiltà armena, in particolare quelle caratterizzate dal nome dinastico con desinenza *-uni* (Bagratuni, Arcruni, Gnuni ecc.). In particolare, la dinastia degli Arcruni - che ha avuto un ruolo fondamentale per secoli in questo territorio - potrebbe derivare il suo nome dalla parola urartea *artsibini*, che significa 'aquila'. L'aquila, in armeno *arciw*, era infatti l'animale totemico di questa casata (Russell 1997, pp. 29-39; Churšudjan 2003, p. 24; Dalalyan 2004).

Tra l'Urartu e l'Armenia è senza dubbio esistita una forte continuità, anche culturale. Quando gli Armeni presero il controllo dell'altopiano assunsero infatti non solo parole e toponimi urartei, ma intere strutture mitologiche (Russell 2002, pp. 43-56). Tra queste sono di particolare rilevanza quelle collegate alle acque del lago di Van, tramandatesi nei millenni anche dopo l'assunzione dello zoroastrismo e del cristianesimo. Così, per esempio, si può citare l'invocazione al dio urarteo delle acque, Tsovinawe, sulla cosiddetta Porta di Mihr, nella rocca di Toprakkale, situata nei pressi di Van. Mihr, dall'iranico Mithra, è uno degli eroi dell'epos popolare armeno noto come *Sasna creer* (I folli di Sasun), trascritto solo nella seconda metà dell'Ottocento. Un eroe ambiguo, che viene maledetto dal padre Dawit' e scompare con il cavallo dentro la roccia che porta il suo nome, di dove uscirà alla fine dei tempi per salvare il mondo (Russell 2002, p. 51).

## 2 Van e gli Armeni

Secondo Movsēs Xorenac'i, il controverso 'padre della storia armena', Hayk - l'eroe eponimo di questo popolo - pose la sua residenza in questa regione, nella Valle degli Armeni (*Hayoc' jor*), situata a sud-est del lago di Van, che ha conservato tale denominazione sino al 1915, mentre l'attuale denominazione turca è Gürpınar. Lo stesso autore ha descritto la

---

<sup>1</sup> Sulle complesse e controverse questioni riguardanti l'etnogenesi degli Armeni faccio riferimento alle posizioni più diffuse e accettate (Hewsen, Feydit 2002, pp. 27-47; Russell 1997, pp. 19-36).





Figura 1. Chiesa della Santa Croce. Altamar, Turchia (foto: A. Ferrari, 2014)



Figura 2. Monastero di Varag. Yukari Bakracij, Turchia (foto: A. Ferrari, 2014)



Figura 3. Monumento funerario selgiuchide. Ahlat, Turchia (foto: A. Ferrari, 2014)

fondazione della città di Van (in urarteo Tushpa), i suoi monumenti ed il canale – attribuito alla regina d’Assiria Semiramide ed ancora oggi esistente – che alimenta la città.<sup>2</sup> Anche se, tanto nella sfera politica come in quella culturale, il centro di gravità dell’Armenia si spostò a nord, nella piana dell’Ararat, nella quale si conserva peraltro il nome di Urartu, la regione di Van conservò tuttavia una notevole importanza nella storia e nella cultura degli Armeni, costituendone nel corso dei secoli una sorta di secondo polo. Durante l’epoca ellenistica la città conservava ancora il nome urarteo, di solito nella variante Tosp, sino all’affermazione definitiva del toponimo Van. La regione – che a partire dall’opera geografica nota come *Ašxarhac’oyc’* (VII secolo) è chiamata Vaspurakan, un termine di origine persiana non noto nei testi armeni precedenti – fu dominata da

2 È interessante osservare che proprio la traduzione in francese di quest’opera nel 1827 ad opera dell’armenista Jean de Saint-Martin contribuì notevolmente alla ‘scoperta’ della cultura urartea da parte di quella europea. Per verificare le affermazioni dell’autore armeno, la Société Asiatique de France inviò a Van lo studioso tedesco Friederich Edward Schultz, che scoprì e riprodusse le iscrizioni cuneiformi di Van prima di essere ucciso nel 1829 dal capo di una tribù curda della zona (Vardanyan 2010, p. 53).

diverse casate aristocratiche: Bzunik', R̄štuni', quindi Arcruni, egemoni a partire dal V secolo d.C. (Hewsen 2000, pp. 22-23).

Gli Arcruni dominarono la maggior parte della regione anche dopo la conquista araba, avvenuta a metà del VII secolo, anche se vi erano diverse enclave arabe nel loro territorio (Berkri, Ahlat, Manazkert). La regione divenne in quest'epoca molto importante come via commerciale su entrambe le sponde del lago e una generazione dopo che i Bagratuni assunsero il titolo regale (884/5), gli Arcruni fecero altrettanto (908). Il loro titolo venne riconosciuto tanto dal califfo arabo quanto dall'imperatore bizantino (Mutafian 2010, p. 24).

La capitale del regno di Vaspurakan fu dapprima a Van, quindi a Vostan, sulle sponde meridionali del lago. Probabilmente per ragioni di sicurezza il re Gagik I decise poi di trasferirla sull'isola di Ałt'amar, dove vennero costruiti una città fortificata, un porto e soprattutto la meravigliosa chiesa della Santa Croce, realizzata tra il 915 ed il 921 dall'architetto Manuel, uno dei capolavori dell'arte armena, celebre per i suoi affreschi e per la ricca decorazione scultorea (fig. 1).<sup>3</sup> La sua importanza storico-culturale e la bellezza del luogo fanno di Ałt'amar il luogo simbolicamente più significativo della millenaria presenza armena nella regione di Van.

Oltre a quello di Ałt'amar, intorno al lago di Van fiorì in questo periodo una quantità notevole di monasteri. Tra questi va ricordato in primo luogo quello di Varag, situato sulle sponde meridionali del lago e fondato secondo la tradizione da San Gregorio l'Illuminatore (Uluhogian 2000, p. 98). Questo monastero, che ospitava la necropoli degli Arcruni e conteneva anche una reliquia della Vera Croce, fu per secoli successivi il più ricco ed importante della regione, sede arcivescovile fino all'Ottocento (fig. 2). Sempre sulle sponde meridionali del lago sorgeva anche il monastero di Narek, dove a cavallo dell'anno Mille trascorse tutta la sua vita il grande poeta e santo della Chiesa armena, Grigor Narekac'i (cioè di Narek). Il capolavoro di questo autore - *Il libro della lamentazione*, parzialmente tradotto in italiano - costituisce una delle vette della poesia mistica di tutti i tempi e di tutti i luoghi (Zekiyān 1999).

Nonostante il suo rigoglio culturale ed artistico, il piccolo regno di Vaspurakan ebbe però un'esistenza effimera, al pari di quello bagratide. Nel 1021 il re Senekerim Arcruni fu costretto a cederlo a Bisanzio in cambio di territori situati all'interno dell'Impero, nei quali si installò con un vasto seguito. Pochi decenni più tardi la battaglia di Manazkert nel 1071 segnò il passaggio di tutta la regione sotto i Turchi selgiuchidi, che hanno lasciato nella regione testimonianze artistiche importanti, nelle quali è peraltro ben visibile l'influsso armeno. Come ad Ahlat, dove i monumenti funerari sono

3 Su quest'isola, la cui superficie si è considerevolmente ridotta in seguito all'innalzamento del livello del lago, si vedano soprattutto Vahramian 1974; Mnac'akanian 1985; Mutafian, Vardanyan 2010, pp. 241-247.

in sostanza delle cupole armene senza la chiesa sottostante, ma poggiate semplicemente sul terreno (Hampikian 2000, pp. 103-104) (fig. 3).

Dopo i Selgiuchidi la regione di Van vide per secoli le invasioni di Mongoli, Turcomanni ed infine Ottomani, venendone duramente colpita, ma riuscendo a preservare più di altre parti del Paese il suo carattere armeno, rimanendo molto attiva anche nella sfera culturale, in particolare per quel che riguarda la produzione di manoscritti e le miniature (Hmayakyan, Grekyan, Vardanyan 2010, p. 63). In questo periodo Alt'amar emerse come importante centro ecclesiastico e dal 1113 al 1895 fu sede di un *kat'olikosato* illegittimo collegato ancora agli Arcruni un cui ramo, i Sefedinean, mantenne per alcuni secoli un ruolo importante nel Vaspurakan. La storia di questa famiglia mostra come un'importante opportunità di sopravvivenza per le casate armene fosse costituita dalla loro ecclesializzazione, cioè dal mantenimento ereditario delle proprietà di famiglia come beni della Chiesa. In questo modo i Sefedinian monopolizzarono sino alla fine del Cinquecento il seggio *kat'olikosale* di Alt'amar (Hewsen 1984, pp. 123-128). Nel 1434 il *kat'olikos* Zak'aria III assunse l'ambizioso titolo di *paron-tēr*, che riassumeva in sé sia la valenza politica (*paron*) sia quella religiosa (*tēr*) (Mutafian, Vardanyan 2010, p. 242). Nel 1460 egli riuscì ad ottenere l'elezione a *kat'olikos* di tutti gli Armeni, ma le sue speranze riguardavano evidentemente anche la sfera politica, aspirando a far rinascere se non il regno d'Armenia nel suo complesso, almeno quello di Vaspurakan. Nel 1464 morì avvelenato, ma il progetto fu portato avanti dal suo successore, il *kat'olikos* Step'anos IV (1464-1489). Nel 1466 questi consacrò ambiziosamente re del Vaspurakan un suo parente, Smbat Sefedinean, nipote di Zak'aria III, che controllava in realtà soltanto Alt'amar ed un piccolo territorio sulle sponde meridionali del lago di Van. Un colofone dell'epoca ci dice:

E allora l'arcivescovo Step'anos venne a Alt'amar... per ordinare Tēr Step'anos *kat'olikos* di tutta l'Armenia in presenza di vescovi, *vardapet*, preti e di tutto il popolo... E Paron Smbat fu subito consacrato re come il suo avo Gagik, poiché da tempo il popolo armeno non aveva avuto un re. (Mutafian, Vardanyan 2010, p. 246)

Tale incoronazione, peraltro, fu resa possibile solo dai buoni rapporti dei Sefedinean con Jahān Shāh, capo del clan turcomanno dei Montoni Neri che tra il 1410 ed il 1467 dominò buona parte dell'Armenia. È probabile che Jahān Shāh ritenesse utile l'esistenza di un piccolo stato vassallo per meglio utilizzare le energie dei sudditi armeni contro i suoi nemici. Pochi anni dopo, però, la sua sconfitta ad opera dei rivali Montoni Bianchi mise fine anche al breve 'regno' di Smbat Sefedinean. Nonostante il suo carattere effimero, questo episodio testimonia non solo la residua vitalità di una delle poche famiglie nobili sopravvissute, ancora capace di recitare

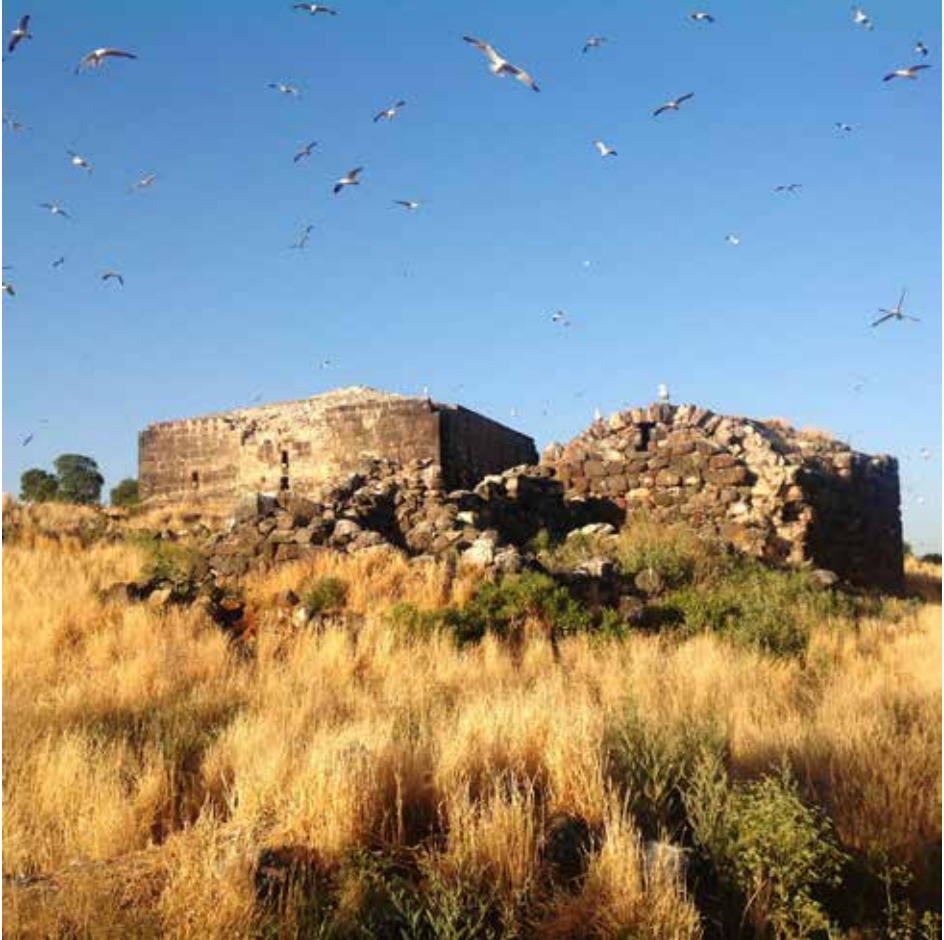


Figura 4. Monastero di San Giorgio, Isola di Lim, Turchia (foto: A. Ferrari, 2014)

un ruolo di qualche rilievo politico pur nello strapotere delle diverse popolazioni musulmane, ma anche il permanere dell'aspirazione a ricreare un regno d'Armenia non appena possibile (Hewsen 1984, pp. 127-128; Ut'ujean 1999, pp. 107-122).

Negli anni successivi, comunque, Alt'amar conservò una notevole importanza ed un carattere esclusivamente armeno, come testimonia un mercante veneziano che la visitò agli inizi del Cinquecento (Mutafian, Vardanyan 2010, p. 247)

Nei secoli successivi, segnati dalle continue e furibonde guerre tra Ottomani e Safavidi, la regione passò più volte dagli uni agli altri. Particolare importanza ebbe in queste guerre la fortezza di Van, «la plus célèbre et la plus

inaccessibile» secondo Gabriel d'Aramon, inviato di Enrico IV e consigliere militare presso il sultano (Hmayakyan, Grekyan, Vardanyan 2010, p. 63).

Il perdurare di una forte e relativamente strutturata presenza armena nella regione è testimoniata anche da un episodio poco noto avvenuto all'epoca del movimento di liberazione degli anni Venti del Settecento, che coinvolse essenzialmente i territori dell'Armenia storica inseriti nell'Impero persiano, in particolare la città di Erewan e soprattutto le regioni di Łarabał e Łap'an, con Dawit' Bēk come figura principale.<sup>4</sup> Un colofone aggiunto nel 1722 ad un manoscritto più antico, risalente al XVI secolo, parla infatti di una riunione segreta svoltasi nel monastero di Lim,<sup>5</sup> una delle isole del lago di Van, per valutare l'appoggio degli Armeni della zona al movimento guidato da Dawit' Bēk (Ayvazyan 2001, pp. 85-92) (fig. 4).

Tuttavia, l'incontro segreto sull'isola di Lim non sembra aver prodotto alcun esito concreto. La ragione principale di tale fallimento deve essere considerata la situazione socio-politica della regione del Vaspurakan che, pur se ancora prevalentemente abitata da Armeni, non presentava le condizioni di relativo autogoverno e preparazione militare adatte a realizzare un'insurrezione simile a quella del Łarabał e del Łap'an, anch'essa peraltro fallita. Inoltre i vertici, tanto laici quanto ecclesiastici, della comunità armena dell'Impero ottomano mantennero in quegli anni un atteggiamento del tutto lealista nei confronti della Porta (Ayvazyan 2001, p. 87).

In questo periodo, peraltro, nella regione di Van il ruolo dominante spettò alle tribù curde, che erano quasi indipendenti da Costantinopoli sotto i loro capi, i *derebey*. Anche se la vita era resa insicura dal predominio banditesco dei Curdi, che infierivano soprattutto sulle popolazioni rurali, la città di Van a partire dal XVIII secolo conobbe un limitato progresso, anche grazie alla sua favorevole posizione sulla principale via commerciale per la Persia.

### 3 Prima della catastrofe

Dopo l'invasione russa nel corso della guerra del 1828 il controllo ottomano sulla regione di Van si rafforzò. Nel 1847 i *derebey* furono aboliti e la regione (*eyalet*) di Van divenne un sangiaccato di quello di Erzurum, più controllato da Costantinopoli. In questi anni la popolazione armena sembrò favorire l'opera di centralizzazione, che limitava lo strapotere delle tribù curde, ma in questo modo ne suscitò l'ostilità. Inoltre, il miglioramento dei rapporti tra Curdi e Turchi sotto Abdul Hamid II pregiudicò progressi-

---

4 Su questa pagina importante della storia armena moderna rimando a Ferrari 1997 e 2011, pp. 91-138.

5 Questo monastero, ancora vitale nel corso dell'Ottocento, è oggi quasi completamente distrutto; ne sopravvive solo parte della chiesa dedicata a san Giorgio (Cuneo 1988, pp. 534-535; Uluhogian 2000, p. 119).

vamente la posizione degli Armeni, anche dal punto di vista demografico (Kévorkian, Paboudjian 1992, pp. 509-510). Nel corso della ristrutturazione amministrativa e territoriale del 1875 Van divenne una *vilayet*, che nel 1888 fu unita a quello di Hakkari, una regione abitata in prevalenza da Curdi. Delle sei *vilayet* ottomane esistenti sul territorio dell'Armenia storica, solo quella di Van aveva forse una maggioranza armena, almeno sino alla fusione con la zona di Hakkari (Hewsen 2000, p. 33).

Pur essendo situata sulla via principale per l'Iran, la città di Van risentiva negativamente dell'insicurezza provocata dalle tribù curde. I maggiori mercanti erano Armeni, ma a dominare la città erano sei clan turchi, mentre la maggior parte dei musulmani della zona circostante erano di origine curda. Nella seconda metà dell'Ottocento, tuttavia, Van acquisì una certa importanza, soprattutto grazie alla vicinanza con Russia e Persia. Questa posizione spiega anche la presenza di diversi consolati stranieri, che insieme alle missioni cattoliche e protestanti contribuirono a fare di Van una delle città più europeizzate dell'Anatolia. La crescita di questi anni è testimoniata anche dalla nascita del nuovo quartiere di Aygestan, sorto fuori dalle mura ed abitato sia da Armeni che da musulmani, con cinque chiese e altrettante moschee. Lynch, che la visitò alla fine del secolo, vi trovò una popolazione di circa 30.000 persone, due terzi dei quali erano Armeni, mentre la provincia (*caza*) contava a suo dire 47.000 Armeni su un totale di 64.000 persone (Lynch 1990, vol. 2, p. 79). Van era divisa in tre parti: la cittadella, la città vecchia (al cui interno sorgevano sette chiese e sei moschee) ed il nuovo quartiere di Aygestan. La città distava pochi chilometri dal lago, il porto era nel villaggio di Akanc'. Alla fine del secolo a Van c'erano undici scuole armenie e tre turche, tre consoli (inglese, russo e persiano) e due agenti consolari (italiano e austriaco), tre missioni (una francese, una tedesca protestante ed una americana, fondata nel 1871) (Ter Minassian 2000, pp. 190-191; Kévorkian, Paboudjian 1992, pp. 513-564).

Nella seconda metà dell'Ottocento Van divenne uno dei centri principali del risveglio nazionale armeno, anche grazie alla sua elevata scolarizzazione, che raggiungeva circa il 70% della popolazione urbana (Ter Minassian 2000, p. 190). Oltre alla città di Van, un ruolo culturale molto importante fu recitato dal monastero di Varak, soprattutto grazie a due importanti figure di ecclesiastici: Mkrtič' Xrimean (1820-1906) e Garegin Sruanjteanc' (1840-1892), che abbandonarono il tradizionale atteggiamento remissivo del clero - tanto criticato dall'*intelligencija* armena moderna - (Ferrari 2010) e lavorarono attivamente per una rinascita culturale non disgiunta da aspirazioni politiche. Il primo, detto Hayrik, cioè 'piccolo padre', fu patriarca di Costantinopoli e poi *kat'olikos*, ed ebbe un ruolo centrale, anche se molto controverso, nella vita politica e sociale armena di questo periodo. Nativo di Van, visse per alcuni anni a Costantinopoli, e fece ritorno alla città d'origine nel 1853, abbracciando la vita ecclesiastica e divenendo già nell'anno successivo *vardapet* nel monastero di Aht'amar.

Nel 1855 cominciò a pubblicare a Costantinopoli la rivista *Arcowi Vaspurakan* (L'aquila del Vaspurakan), scritta in *grabar*, in cui iniziò a mostrare il suo appassionato amore per la madrepatria. Già nel 1856, però, volle trasferire la stampa nel monastero di Varag dove, nel 1858, *Arcowi Vaspurakan* ricominciò ad essere pubblicata in qualità di prima rivista armena apparsa sul territorio anatolico della madrepatria. Un gesto simbolico di quel ritorno 'verso il paese' (*depi erkir*) che costituì una tendenza significativa della cultura degli Armeni dell'Impero ottomano nella seconda metà del secolo, allora concentrata soprattutto a Costantinopoli.

La speranza di Mkrtič' Xrimean era che Varag diventasse un centro culturale propulsivo, come era stato San Lazzaro a Venezia, non però in un contesto diasporico, ma nel cuore della madrepatria. La rivista uscì con alcune interruzioni sino al 1864, quando fu chiusa dal governo ottomano (Peroomian 2000, pp. 138-140). *Arcowi Vaspurakan* esaltava le antiche glorie dell'Armenia, criticando arretratezza, superstizione ed ignoranza, ma ovviamente nel rispetto della Chiesa Apostolica Armena. Oltre alla stamperia ed alla rivista, Xrimean creò nel monastero di Varag anche una scuola moderna, l'istituto *Žarangaworac'*, nel quale si formò buona parte dell'*intelligencija* armena della regione. Tra gli studenti più importanti di questa scuola va segnalato soprattutto Garegin Sruanjteanc', che divenne il principale discepolo di Xrimean. Nato a Van, collaboratore di Xrimean nella redazione di *Arcowi Vaspurakan*, Sruanjteanc' fu consacrato vescovo e divenne superiore del celebre monastero di San Karapet a Muš. Innamorato dell'antichità del suo popolo, questo ecclesiastico viaggiò a lungo per le province armene dell'Anatolia, raccogliendo un'enorme quantità di materiali, leggende, canti popolari e manoscritti che pubblicò tra il 1874 ed il 1884 in cinque volumi. Fu a lui a trascrivere e pubblicare per la prima volta il già ricordato *Sasna crer* (o *Sasuc'i Dawit'*), l'antica epopea formatasi a partire dal IX secolo e conservatasi a lungo oralmente negli ambienti popolari. La pubblicazione di quest'opera venne accolta con immenso interesse e contribuì notevolmente ad avvicinare gli intellettuali di Costantinopoli alla vita popolare delle province anatoliche (Kouymjian, Der Mugrdechian 2013).

Xrimean e Sruanjteanc' diedero anche un importante contributo alla letteratura, nella quale utilizzavano elementi dialettali locali. Entrambi sono importanti non tanto come scrittori, ma come cantori di un'Armenia in parte già perduta eppure ancora viva, anche se non per molto, e per aver posto le basi della cosiddetta letteratura provinciale della seconda metà dell'Ottocento (Peroomian 2000, pp. 140-141). Le opere di entrambi sono inoltre importanti perché forniscono un vivido ritratto della regione di Van negli ultimi decenni dell'Ottocento, quando iniziò a manifestarsi il netto peggioramento delle relazioni interetniche il cui esito ultimo sarebbe stato l'eliminazione completa della presenza armena dai territori dell'odierna Turchia (Peroomian 2000, p. 149).



La consistenza demografica della popolazione armena e l'appassionata azione culturale e sociale di Xrimean Hayrik e Sruanjteanc' fecero della regione di Van il luogo più adatto alla nascita dei primi movimenti politici moderni nell'Anatolia (Nalbandian 1963, p. 80; Ferrari 2000, pp. 244-245). A Van, nel 1872, si costituì il primo gruppo clandestino armeno dell'Impero ottomano, noto come Unione della Salvezza (*Miwt'iwn i P'rk'ut'iwn*), al quale aderirono in breve anche abitanti dei villaggi armeni della regione. Nel 1878 fu creata, sempre a Van, la Società della Croce Nera (*Sew Xac' kazmakerput'iwn*). Le autorità ottomane vennero però a conoscenza delle attività di queste società segrete, che nel novembre 1882 furono dissolte (Nalbandian 1963, p. 88).

Sempre a Van, che in questo periodo fu il centro del movimento di liberazione armeno in Turchia, nacque il primo vero e proprio partito politico armeno, l'*Armenakan*. Il programma del partito era di orientamento liberal-democratico, ma prevedeva anche la lotta armata per giungere alla liberazione dall'Impero ottomano. Propugnava però non una immediata sollevazione, ma la necessità di una lunga opera di preparazione ed educazione del popolo armeno. Il partito prese a collaborare con gruppi clandestini già operanti a Van, Muš, Bitlis ecc., creando legami anche con gli Armeni di Persia e Russia. Uno scontro armato nel 1889 fece scoprire alle autorità ottomane l'esistenza di questo partito, le cui attività in alcuni casi non si limitarono all'autodifesa, ma ebbero anche carattere offensivo (Nalbandian 1963, p. 99).

I membri di questo partito, nato dalle prime cellule di autodifesa del territorio anatolico e localizzato prevalentemente nella regione di Van, confluirono in seguito nei più dinamici partiti *Dašnak'ut'iwn* e *Hnč'ak*, intorno ai quali si sarebbe organizzata l'azione politica armena sia nell'Impero ottomano che in quello russo. Tanto per la sua vicinanza a Persia e Russia, quanto per la consistenza numerica della popolazione, Van mantenne negli ultimi decenni dell'Impero ottomano una posizione di grande rilievo nel mondo armeno. Negli anni delle stragi hamidiane (1894-96) gli Armeni della regione, numerosi e ben organizzati, soffrirono meno di quelli di altre regioni dell'Impero ottomano. In effetti, se i monasteri della zona (in particolare quello di Narek) e la popolazione dei villaggi armeni dovettero patire numerose vittime, gli abitanti della città, organizzati militarmente dai membri dei tre partiti politici - *Armenakan*, *Hnč'ak* e *Dašnak'ut'iwn* - riuscirono a resistere con successo ai violenti attacchi portati nel giugno 1896 da reparti dell'esercito ottomano e da musulmani locali, soprattutto curdi (Dadrian 2003, pp. 165-170).<sup>6</sup>

6 Interessanti anche alcuni rapporti inviati dall'ambasciatore italiano a Costantinopoli, Caetani, al ministro degli esteri Pansa (Speziale 2003, pp. 282-292).

E lo stesso avvenne su scala assai maggiore durante il genocidio, quando la città di Van vide una eroica resistenza durata dal 20 aprile al 16 maggio 1915 che – come sul Mussa Dagh – si concluse positivamente. La resistenza di Van, che i turchi chiamano ‘insurrezione’ e vedono come una riprova della slealtà armena nell’Impero ottomano, costituisce in effetti un caso unico sia per le sue dimensioni che per l’esito finale (Ter Minasian 2000, pp. 209-244).

Tra le diverse fonti di cui disponiamo per ricostruire i complicati avvenimenti di Van nel 1915, la più singolare è forse costituita dalle memorie di Rafael de Nogales, un ufficiale venezuelano al servizio dell’Impero ottomano.<sup>7</sup> La sua testimonianza è tanto più degna di credito in quanto Nogales, pur devoto cristiano, è tutt’altro che filo-armeno, anzi mostra più volte di condividere i pregiudizi su questo popolo. Anche per questo, tuttavia, la sua testimonianza è di grande utilità, in primo luogo per chiarire che la resistenza all’interno della città di Van ebbe inizio dopo i massacri avvenuti nei villaggi armeni dei dintorni:

Next morning, which was the twentieth of April, 1915, we stumbled, near El-Aghlat, upon mutilated Armenian corpses strewing the length of the road. One hour later we saw numerous gigantic columns of smoke surge up the opposite site on the lake, indicating the sites where the cities and the hamlets of the provinces of Van were being devoured by flame.

Then I understood. The die was cast. The Armenian ‘revolution’ had begun. (De Nogales 2003, pp. 56-57).

Il giorno dopo, De Nogales cercò di porre fine al massacro degli Armeni della piccola località di Adul Javus, ma il capovillaggio gli rispose di non poterlo fare, in quanto aveva ricevuto dal Governatore Generale della provincia (il famigerato Cevded Bey) l’ordine inequivocabile «to exterminate all Armenian males of twelve years of age and over» (De Nogales 2003, p. 59).

La narrazione di De Nogales documenta anche episodi di particolare, anche se dolorosa, importanza, quali l’annientamento della comunità monastica di Alt’amar. La notte del 21 aprile egli sbarcò sull’isola, osservando:

Apart from the corpses of the Bishop and the monks, huddled on the threshold and atrium of the sanctuary, there seemed to be no human beings on the islet except the detachment of gendarmes which had slain the Christians. (De Nogales 2003, p. 60)

---

7 L’originale di quest’opera, *Memorias del general Rafael de Nogales Méndez, Cuatro años bajo la Media Luna*, venne pubblicato nel 1924. Due anni dopo uscì la traduzione inglese, intitolata *Four Years Beneath the Crescent*, ripubblicata nel 2003 da Taderon Press, London, dalla quale sono tratte le seguenti citazioni.



Figura 5. Chiesa di San Tommaso. Altinsaç, Turchia (foto: A. Ferrari, 2014)

Giunto nella città di Van, De Nogales la trovò quasi interamente in mano agli Armeni, incluso il sobborgo di Aygestan. La cittadella, invece, era ancora occupata dai Turchi. Lui si insediò lì, guidando nei giorni successivi il tiro dell'artiglieria turca che martellò incessantemente la sottostante città, riducendola in macerie. Osserva ancora De Nogales:

the Armenians kept on defending themselves desperately among the burning ruins of their homes and fighting to the last breath for free Armenia and for the triumph of the Holy Cross. (De Nogales 2003, p. 68)

Un commento singolare, se si pensa che egli combatteva sotto il simbolo della mezzaluna. In ogni caso la disperata resistenza armena di Van sembrò concludersi felicemente a maggio, con l'arrivo dell'esercito russo, insieme al quale combattevano anche reparti di volontari armeni. Il comando russo nominò uno dei leader armeni di Van, Aram Manukean, governatore della regione. Questa nomina e la creazione di una polizia reclutata tra la popolazione armena stimolarono la convinzione che la vittoria della Russia avrebbe consentito la nascita di un'Armenia autonoma, se non indipenden-

te, sotto la sua protezione. In breve Van fu raggiunta da numerosi attivisti ed intellettuali armeni che la vedevano come il nucleo del futuro autogoverno nazionale. Queste speranze, però, furono di breve durata. Poche settimane dopo, infatti, i Russi si ritirarono dinanzi ad una controffensiva turca e gli oltre 100.000 Armeni della regione furono costretti ad una fuga precipitosa al loro seguito. Nell'autunno del 1915 i Russi occuparono nuovamente la regione di Van e la tennero sino alla rivoluzione del 1917. Questo consentì un nuovo, parziale ritorno della popolazione armena, sino all'esodo definitivo nell'aprile del 1918, che segnò la fine completa di una presenza millenaria (Ter Minassian 2000, pp. 239-243).

Ciononostante, i fatti di Van sono di cruciale importanza per comprendere l'atteggiamento turco nei confronti del genocidio armeno. La storiografia turca ufficiale ed i pochi studiosi stranieri che la sostengono presentano infatti la resistenza di questa località come l'esempio principale del tradimento degli Armeni, quindi della legittimità della repressione che li ha colpiti in tutto l'Impero (Foss 2000, pp. 245-258; Flores 2000, pp. 108-115). Una falsificazione storica iniziata molto presto, se Henry Morgenthau, ambasciatore statunitense nell'Impero ottomano dedicò un intero capitolo del suo *Diario* a smantellare questa tesi:

Ho raccontato la vicenda della cosiddetta 'insurrezione' di Van non solo perché costituisce l'inizio del tentativo di cancellare un'intera nazione, ma perché questi avvenimenti sono stati in seguito portati dalle autorità turche a giustificazione dei loro futuri crimini... ogni qualvolta mi appellavo a Talaat, Enver e agli altri in difesa degli Armeni, mi veniva rinfacciato l'episodio di Van come emblematico del tradimento armeno. Quanto alla famosa insurrezione, come ho dimostrato, si trattò del tentativo più che legittimo degli Armeni di difendere l'onore delle loro donne e le loro stesse vite, dopo che i Turchi, massacrando migliaia dei loro vicini, avevano fatto chiaramente capire quale destino li attendesse. (Morgenthau 2010, p. 215)

## 4 Il silenzio del lago

Alla fine delle ostilità l'antica città di Van era in completa rovina e fu abbandonata: la nuova venne ricostruita sul vecchio sito di Aygestan, senza nessuna traccia del suo passato armeno. Attualmente a Van non esiste più nulla di armeno, a parte i ruderi di una chiesa. I villaggi armeni sulle due sponde del lago sono stati completamente svuotati della popolazione originaria. Come in tutto il resto dell'odierna Turchia, anche in questa regione dopo l'annientamento fisico si è realizzata una progressiva distruzione del patrimonio artistico degli Armeni per ridurre, deformare, mistificare o persino cancellare la stessa memoria di questo popolo nei territori anatolici.



Figura 6. Chiesa di San Giovanni. Çarpanak, Turchia (foto: A. Ferrari, 2014)

Testimonianze archeologiche, architettoniche ed artistiche di una presenza quasi trimillenaria sono state impietosamente distrutte, destinate ad altri usi (moschee, musei, prigioni e così via) oppure – in pochi casi – salvaguardate, ma tacendone l'origine armena. In questi ultimi decenni, nonostante alcune eccezioni recenti, la loro situazione non è certo migliorata, anzi il degrado continua incessante (Kouymjian 1984; Karanian 2015).

La maggior parte dei monumenti armeni della regione è distrutta o in rovina. Certo, il gioiello più bello di questo patrimonio una volta imponente – la chiesa della Santa Croce sull'isola di Aht'amar, indimenticabile per la sua bellezza artistica e la posizione suggestiva – è stato restaurato di recente, sia pure tra mille polemiche. Ma, per chi conosce l'importanza

millenaria di questa regione nella storia e nella cultura armena, le perdite sono tante, dolorosissime. Particolarmente triste è stata lo sorte dei principali monasteri della regione, in primo luogo di quello di Narek, così fortemente legato alla memoria di Grigor Narekac'i e che alla vigilia del genocidio era ancora vitale: oggi non ne resta più pietra su pietra. Un altro esempio quanto mai grave di questa devastazione è l'antico monastero di Varak, che - come si è visto - soprattutto nel corso dell'Ottocento ebbe un'enorme importanza culturale; nulla resta della sua struttura imponente e delle sette chiese che esistevano al suo interno ne sopravvive una sola, a lungo utilizzata come stalla in un villaggio curdo.

Un triste elenco, che potrebbe continuare a lungo. Eppure, per quanto deserti ed in rapido deterioramento, nella regione di Van, ancora oggi, resistono numerosi monumenti armeni, spesso collocati in paesaggi di meravigliosa bellezza, sia sulla terraferma che sulle isole, non segnalati, volutamente dimenticati (figg. 5-6). Tra i tanti ricordo San Giorgio a Goms, San Tommaso a Altinsaç, San Giovanni Battista a Çarpanak, San Giorgio a Adır e così via.<sup>8</sup> Ma anche i monasteri rupestri situati nei pressi di Ahlat e recentemente studiati da un'équipe italiana (De Pascale, Bixio 2011). Ognuno di questi monumenti continua a raccontare frammenti di una storia antica e improvvisamente spezzata. Se il viaggio negli antichi territori armeni della Turchia è ovunque un percorso nel vuoto, in una memoria contestata e sfuggente, nella consapevolezza della tragedia, intorno a Van più che in ogni altra regione dell'odierna Anatolia turca, il vuoto lasciato dallo sterminio e dall'espulsione degli Armeni si percepisce con una intensità devastante.

## Bibliografia

- Ayvazyan, Armen (2001). «The Secret Meeting of Armenians on Lim Island in 1722 (Concerning the Possible Involvement of Western Armenians in an All-Armenian Liberation Movement)». *Iran & the Caucasus*, 5, pp. 85-92.
- Churšudjan, Eduard (2003). *Armenija i sasanidskij Iran*. Almaty: Print 'S'.
- Cuneo, Paolo (1988). *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*, voll. 1-2. Roma: De Luca Editore.
- Dadrian, Vahakn (2003). *Storia del genocidio armeno*. Milano: Guerini e Associati.

---

<sup>8</sup> Molto utile per visualizzare la situazione odierna di questi monumenti è il sito <http://www.virtualani.com>.

- Dalalyan, T. (2004). «Hay išxanakan tneri hetk'erə haravarevmtyan Hayastanum (K'rdakan oroš c'elanunneri ev c'eleri cagman harc'i šurj)». *Patma-banasirakan handes*, 2, pp. 174-196.
- De Pascale, Andrea; Bixio, Roberto (2011). «Il progetto K.A.Y.A. 2007-2010: indagini speleo-archeologiche sulle cavità artificiali di Ahlat (Lago Van, Turchia)». *Opera Ipogea*, 1-2, pp. 165-176.
- Ferrari, Aldo (a cura di) (1997). *Le guerre di Dawit' Bēk, un eroe armeno del XVIII secolo*. Milano: Guerini e Associati.
- Ferrari, Aldo (2000). *Alla frontiera dell'impero: Gli armeni in Russia (1801-1917)*. Milano: Edizioni Mimesis.
- Ferrari, Aldo (2010). «Vojna i mir v armjanskoj kul'ture Novogo vremeni». In: Ermačenko, Igor'; Capilupi, Stefano (otv. red.), *Vojna i sakral'nost': Materialy Četvertych meždunarodnych naučnyh čtenij*. Sankt Peterburg: IVI RAN, pp. 298-317.
- Ferrari, Aldo (2011). *In cerca di un regno: Profezia, nobiltà e monarchia in Armenia tra settecento e ottocento*. Milano: Edizioni Mimesis.
- Flores, Marcello (2000). *Il genocidio degli armeni*. Bologna: il Mulino.
- Foss, Clive. (2000). «The Atrocious Armenians of Van. The Modern Turkish View». In: Hovannisian, Richard (ed.), *Armenian Van/Vaspurakan*. Costa Mesa (CA): Mazda Publisher, pp. 245-258.
- Morgenthau, Henry (2010). *Diario 1913-1916*. Milano: Guerini e Associati.
- Hampikian, Nairy. (2000). «The Architectural Heritage of Vaspurakan». In: Hovannisian, Richard (ed.), *Armenian Van/Vaspurakan*. Costa Mesa (CA): Mazda Publisher, pp. 87-116.
- Hewsen, Robert (1984). «Artsrunid House of Sefedinian: Survival of a Princely Dynasty in Ecclesiastical Guise». *Journal of the Society for Armenian Studies*, 1, pp. 123-128.
- Hewsen, Robert (2000). «Van in this World, Paradise in the Next: The Historical Geography of Van/Vaspurakan». In: Hovannisian, Richard (ed.), *Armenian Van/Vaspurakan*. Costa Mesa (CA): Mazda Publisher, pp. 13-42.
- Hewsen, Robert; Feydit, Frédéric (2002). «Il territorio, il popolo, la lingua». In: Dédéyan, Gérard (a cura di), *Storia degli armeni*. Milano: Guerini e Associati, pp. 27-47.
- Hmayakyan, Simon; Grekyan, Yervand; Vardanyan, Sergei (2010). «Van. La première capitale d'Arménie». In: Donabédian, Patrick; Mutafian, Claude (sous la dir. de), *Les douze capitales d'Arménie*. Paris: Somogy, pp. 51-65.
- Karanian, Matthew (2015). *Historic Armenia after 100 Years. Ani, Kars & the Six Provinces of Western Armenia*. S.l.: Stone Garden Press.
- Karayan, S.Y. (2000). «Demography of Van Province, 1844-1914». In: Hovannisian, Richard (ed.), *Armenian Van/Vaspurakan*. Costa Mesa (CA): Mazda Publisher, pp. 195-208.

- Kévorkian, Raymond; Paboudjian, Michel (1992). *Les arméniens dans l'empire ottoman à la veille du génocide*. Paris: Editions d'art et d'histoire.
- Kouymjian, Dickran (1984). «Destruction de monuments historiques arméniens comme poursuite de la politique turque du génocide». In: Chaliand, Gérard (éd.), *Tribunal permanente des peuples: Le crime de silence: Le génocide des arméniens*. Paris: Flammarion, pp. 295-312.
- Kouymjian, Dickran; Der Mugrdchian, Barlow (eds.) (2013). *David of Sassoun: Studies on the Armenian Epic*. Fresno: Press at California State University.
- Lynch, H.F.B. (1990). *Armenia: Travels and Studies*, vols. 1-2. New York: Armenian Prelacy.
- De Nogales Méndez, Rafael (2003). *Four Years Beneath the Crescent*. London: Taderon Press.
- Mnac'akanean, S.X. (1985). *Alt'amar*. Erevan: Editions Ereboundi.
- Mutafian, Claude (2010). «L'Arménie. Histoire et capitales». In Donabédian, Patrick; Mutafian Claude (sous la dir. de), *Les douze capitales d'Arménie*. Paris: Somogy, pp. 13-28.
- Mutafian, Claude; Vardanyan, Edda (2010). «Aghtamar. Capitale du royaume du Vaspourakan». In: Donabédian, Patrick; Mutafian, Claude (sous la dir. de), *Les douze capitales d'Arménie*. Paris: Somogy, pp. 241-247.
- Nalbandian, Louise (1963). *The Armenian Revolutionary Movement*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Peroomian, Rubina (2000). «The Heritage of Van Provincial Literature». In: Hovannisian, Richard (ed.), *Armenian Van/Vaspurakan*. Costa Mesa (CA): Mazda Publisher, pp. 133-151.
- Piotrovskij B.B. (1966). *Il regno di Van, Urartu*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Russell, James (1997). «The Formation of the Armenian Nation». In: Hovannisian, Richard (ed.), *Armenian People from Ancient to Modern Times*, vol. I. New York: Palgrave Macmillan, pp. 19-36.
- Russell, James (2000). «Van and the Persistence of Memory». In: Hovannisian, Richard (ed.), *Armenian Van/Vaspurakan*. Costa Mesa (CA): Mazda Publisher, pp. 43-56.
- Speziale, Salvatore (a cura di) (2003). *Documenti diplomatici italiani sull'Armenia: Seconda serie: 1891-1916, vol. 4 (1 Gennaio-31 Luglio 1896)*. Firenze: Centro Stampa 2P, pp. 282-292.
- Ter Minassian, Anahide (2000). «Van at the Turn of the Twentieth Century». In: Hovannisian, Richard (ed.), *Armenian Van/Vaspurakan*. Costa Mesa (CA): Mazda Publisher, pp. 171-194.
- Uluhogian, Gabriella (2000). *Un'antica mappa dell'Armenia: Monasteri e santuari dal I al XVII secolo*. Ravenna: Longo Editore.
- Ut'ujean, A. (1999). «Haykakan petakanut'ean verakangman p'orj XV dari kēserin». In: *Haykazean hayagitakan handēs*, 29, pp. 107-122.



- Vahramian, Herman (a cura di) (1974). *La regione di Vaspourakan ed il complesso architettonico di Aght'amar*. Milano: Edizioni Ares.
- Zekiyani, Boghos Levon (1999). *La spiritualità armena: Il libro della lamentazione di Gregorio di Narek*. Roma: Edizioni Studium.
- Zimansky, Paul (1998). *Ancient Ararat: a Handbook of Urartian Studies*. Delmar (NY): Caravan Books.



## «A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

# Stalin come soggetto di icone

Gianfranco Giraudo

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** Since the nineties, many Stalin's icons in perfect Old-Russian style have appeared in different regions of the Russian Federation. The essay analyzes the iconography of the icons featuring Stalin and focuses on the debate appeared in the newspapers since then. An outline of the arguments put forward by those backing the veneration of Stalin, including an Orthodox priest who proposed to canonize Stalin, is offered. Finally, as an icon of Putin has recently appeared on the web, some ruminations on the connections between politics and religious devotions in Russia are included.

**Keywords** Stalin. Icons.

Una ventina d'anni fa, all'Izmajlovskij Park (una sorta di Portobello di dimensioni moscovite), un bancarellaro mi offrì per pochi, ormai svalutatissimi rubli, un'icona. All'apparenza sembrava costruita secondo i sacri crismi della *ikonopis'* con l'immagine del Santo nella forma del più tradizionale canone russo-ortodosso: un mezzo busto rigorosamente frontale, con una sorpresa, però. Il presunto Santo ostentava, in luogo della croce pettorale, una serie di decorazioni sovietiche ed il volto, correttamente ieratico, era quello di Stalin.

In quel giorno non avevo con me macchina fotografica, telefonino o altro *device*; perciò di quell'icona, assolutamente anomala e, a quanto ne sapevo, assolutamente unica, mi rimase il ricordo, senza alcuna documentazione visibile. Recentemente mi sono dovuto ricredere: da qualche accenno in qualche quotidiano, in forma più o meno confusa (come sempre avviene quando si scrive di un Paese che resta in larga misura *terra incognita borealis*) circolava la notizia dell'apparizione di icone con l'effigie di Stalin, nonché, cosa ancor più straordinaria, di una richiesta di canonizzazione. Ulteriore coincidenza: da poco la Chiesa ortodossa russa aveva, nel 2000, completato la procedura di canonizzazione di Nicola II e della famiglia imperiale (Царственные Страстотерпцы). Da un tiranno all'altro: il primo - martire della fede messianica; il secondo - artefice della vittoria del nuovo messianismo, ovvero l'internazionalismo proletario.

Tutto inizia con un articolo di *Novye Izvestija* del 26 novembre 2008:

La scandalosa storia è avvenuta a Strel'na, città della Regione di Lenigrado. Il Rettore della Chiesa della Santa Principessa Ol'ga ha esposto per la venerazione un'icona, nella quale è rappresentato a figura intera Stalin. Su richiesta degli indignati parrochiani il sacerdote ha trasferito l'icona in un luogo meno visibile, ma si è rifiutato di portarla fuori dalla chiesa. Intanto, nella Chiesa ortodossa russa, risuonano sempre più frequentemente appelli a beatificare Stalin, in quanto sarebbe stato un uomo profondamente credente e giusto.<sup>1</sup>

Due giorni dopo il giornale ritorna sull'argomento, facendo atto del clamore suscitato e soffermandosi sulla singolare personalità del religioso autore dell'iniziativa:

A seguito dello sdegno dei parrochiani, P. Evstafij trasferì l'icona in altro luogo. E già il giovedì successivo seguì la reazione della Diocesi di Pietroburgo. Un suo rappresentante comunicò che l'icona dello scandalo sarebbe stata rimossa, mentre del sacerdote «si sarebbe occupato il Metropolita». Quanto all'Egumeno Evstafij, questi dichiarò: «Non siamo d'accordo di distruggere questa icona». E aggiunse di essere preparato a qualsivoglia misura disciplinare [...]. L'Egumeno Estafij è uno dei sacerdoti più stimati della Diocesi di Pietroburgo, e molti già lo venerano come *starec*. Aveva lavorato al Pronto Soccorso, poi si appassionò alla letteratura russa ed insegnò materialismo dialettico. Scelto l'ambito ecclesiastico, vi fece non poca carriera. Per opera sua vennero restaurate le chiese di San Giovanni Battista a Staraja Ladoga e degli Apostoli Pietro e Paolo a Znamenka. Attualmente officia e cerca di dare un aspetto dignitoso alla chiesa della Santa Principessa Ol'ga a Strel'na, che gli era stata affidata semidistrutta. L'apparizione nella chiesa di un'icona di Stalin era stata un autentico *choc* per molti parrochiani e per l'Autorità ecclesiastica [...]. Per quanto riguarda P. Evstafij, così commentò lo scoppio dello scandalo: «Purtroppo non tutti i cittadini sono in grado di prender coscienza della grandezza di quest'uomo; una parte dei parrochiani era indignata, evidentemente a causa di un malessere spirituale. Per venire loro incontro ho deciso di spostare l'icona un po' più lontano dagli occhi di chi entra in chiesa. Ma Santa Matrona resterà con noi. Non siamo disposti a distruggere questa icona. Per quanto riguarda la

---

1 М. Поздняев, *Молитвапалачу*: Скандальная история произошла в городе Стрельна Ленинградской области. Настоятель храма святой княгини Ольги выставил для поклонения икону, на которой в полный рост изображен Иосиф Сталин (на фото). По требованию возмущенных прихожан священник перенес образ в другое, менее доступное для глаз место, но из храма не убрал. Между тем в РПЦ все чаще звучат призывы причислить Сталина к лику святых, поскольку он якобы был глубоко верующим и праведным человеком.

reazione dell’Autorità ecclesiastica, io la attendo. Sin d’ora accetto la decisione che dovrà necessariamente essere presa».<sup>2</sup>

La notizia fa il giro del mondo. Con una rapidità inusitata per quanto riguarda avvenimenti verificatisi in Paesi ‘a est di Vienna’, il giorno successivo all’apparizione del primo articolo su *Novye Izvestija*, la notizia rimbalza sulle pagine di *Repubblica*:

Passi la richiesta provocatoria dei comunisti di Pietroburgo che qualche mese fa perorarono il Patriarcato russo perché avviasse la pratica di canonizzazione di Stalin, in quanto «benefattore della Gran Madre Russia». Il portavoce del venerabile Alessio II liquidò seccamente la vicenda ricordando le persecuzioni, le sofferenze e le atrocità imposte dal dittatore del Cremlino ai fedeli, ai sacerdoti e alla Chiesa ortodossa. Ma le vie del Signore sono infinite, e una di queste impervie stradine della fede ha attraversato Strelna, sobborgo di Pietroburgo, per arrestarsi davanti ad una chiesetta dove un pope di infinita tolleranza ha interpretato il Verbo di Gesù sul perdono e ha deciso di esporre un’icona che ritrae Josif Stalin intabarrato nel suo celebre cappottone militare accanto alla beata Matrona Nikonova di Mosca (1881-1952), mentre sullo sfondo campeggiano i bulbi multicolori della stupenda San Basilio. Insomma, un ‘santino’ ortodosso (Coen 2008).

Purtroppo, come spesso accade negli arrivi da ‘est di Vienna’, la rapidità non si accoppia alla precisione: la chiesa di Strelna non è intitolata alla

2 М. Поздняев, *Мученикз Сталина* После возмущения, высказанного прихожанами, отец Евстафий перенес икону в другое место. И вот уже в четверг последовала реакция Санкт-Петербургской епархии. Ее представитель сообщил, что скандальную икону из храма уберут, а со священником «будет разбираться митрополит». Сам игумен Евстафий заявил: «Мы не согласны уничтожить эту икону». И добавил, что готов к любым дисциплинарным взысканиям [...]. Игумен Евстафий (Жаков) – один из наиболее уважаемых в Санкт-Петербургской епархии священников. Многие почитают его за старца. Работал на «скорой помощи», потом увлекся русской философией, защитил кандидатскую диссертацию, преподавал в институте диамат. Избрав духовное поприще, немало на нем преуспел. Трудями отца Евстафия были восстановлены храмы Иоанна Предтечи в Старой Ладоге, апостолов Петра и Павла в Знаменке. Теперь он служит и приводит в божеский вид доставшийся ему в полуразрушенном состоянии храм святой княгини Ольги в Стрельне. Появление в храме иконы с изображением Сталина и для многих прихожан, и для церковного начальства стало настоящим шоком [...]. Что касается отца Евстафия, то вот как он прокомментировал разразившийся скандал: «К сожалению, не все граждане способны осознать величие этого человека. Часть прихожан действительно была возмущена, видимо, в силу духовной немощи. Снисходя к ним, я решил убрать икону подальше от глаз входящих в храм, туда, где ее не видно. Но святая Матрона остается с нами. Мы не согласны уничтожить эту икону. Что же касается реакции церковного начальства, то я ее ожидаю. И заранее принимаю решение как необходимое к исполнению».

«santa principessa Olga, una delle sventurate figlie di Nicola II», bensì alla venerata da secoli Olga di Kiev, colei che fu battezzata, peraltro secondo una tradizione di dubbia storicità, prima di Vladimir il Santo. Tra l'altro, la saggia *ravnoapostol'skaja* (lo stesso epiteto di Costantino e del Battezzatore della Rus') Ol'ga ha acquisito gloria eterna grazie alla ferocia (ovvero spirito di giustizia ed efficienza nel realizzarla) con cui si è vendicata dei *Drevljane*, responsabili dell'uccisione di suo marito Igor' Rjurikovič.

La pietra dello scandalo è un'icona nella quale è rappresentato Stalin in piedi a figura intera (fig. 1) accanto alla Beata Matrona Moscovita (Матушка Матрона, Матронушка), che gode in Russia di un amore e di una fiducia straordinari. Esiste addirittura un sito nel quale sono elencate le preghiere da rivolgerle secondo le diverse circostanze della vita.<sup>3</sup>

L'entusiasmo di Evstafij (all'anagrafe Michail Michajlovič Žakov, n. 1941) per Stalin può essere compreso ripercorrendo le tappe non troppo accidentate del suo *cursus honorum* e quelle meno brillanti e pie della sua immagine ufficiale;<sup>4</sup> ma ciò che è difficile da digerire è il fatto che un sacerdote, Dimitrij Dudko, dopo aver sperimentato a più riprese le delizie dei *lager* sovietici, si sia improvvisamente convertito al culto di Stalin, offrendo una indigesta melassa di *ethnos* e religione.

Al nome di Stalin il sacerdote Dimitrij Dudko (che ha passato molti anni nei lager staliniani) collega il rifiuto della rivoluzione senza fine a favore della costruzione del socialismo in un solo Paese. «Se si guarda a Stalin da un punto di vista divino, questi è un uomo speciale, donato da Dio, custodito da Dio [epiteti imperiali], come scrivono persino i suoi avversari - argomenta P. Dimitrij. Se avesse vinto Trockij con la sua rivoluzione permanente [...] noi tutti saremmo stati un esercito al lavoro per forze oscure. Ma proprio Stalin ha dimostrato praticamente che il socialismo si può costruire in un solo Paese e così custodì la Russia [...] Per questo io, come Cristiano ortodosso e Patriota russo, mi inchino a Stalin.»<sup>5</sup>

---

3 <http://svmatrona.ru/content/kak-prosit-pomoshchi-u-matronushki> (2016-03-15). Sulla sua vita ed il suo culto vedi: <http://www.svyatmatrona.ru> (2016-03-15).

4 <http://www.odintsovo.info/white/blog.asp?id=6934> (2016-03-15).

5 С именем Сталина связывает священник Дмитрий Дудко (проведший многие годы в сталинских лагерях) отказ от идеи бесконечной революции в пользу построения социализма в отдельно взятой стране. «...Если с Божественной точки зрения посмотреть на Сталина, то это, в самом деле, был особый человек, Богом данный, Богом хранимый, об этом пишут даже его противники, - размышляет о. Дмитрий. - Если бы победил Троцкий с его перманентной революцией... все мы были бы трудовой армией для тёмных сил. Но именно Сталин доказал практически, что социализм можно построить в одной стране и сохранил Россию... Поэтому я, как православный христианин и русский патриот, низко кланяюсь Сталину» (<http://svpressa.ru/society/article/54473/>, 2016-03-15).



Figura 1. Icona raffigurante Stalin in piedi accanto alla Beata Matrona Moscovita

Il vertice delle *зияющие высоты* (le *cime abissali* della satira di Aleksandr Zinov'ev) (1976), postsovietiche è raggiunto da tale Pobedonoscev – *nomen omen* – con un volume dal titolo pretenzioso, che altro non è che una ricca spigolatura di frasi sciolte, pensieri vaganti e citazioni scientificamente contraffatte (Pobedonoscev 2012).

Disgraziatamente un simile repertorio di imprudenti commistioni ideologiche non dovrebbe avere apologeti convinti al di là di ogni ragionevole dubbio ed oltre il limite del ridicolo:

Il tema 'Stalin e la Chiesa' è enorme. I rapporti del duce con la Chiesa ortodossa russa ha molti aspetti, si pone su molti piani. Lo studio di questo tema presuppone una raffinata conoscenza ed un profondo ripensamento di tutte le sfumature della storia sovietica di quel periodo. Per il momento non è possibile raccogliere insieme tutte le schegge documentali del quadro storico dell'età staliniana. Tutti i ricercatori, all'unanimità, dichiarano che mancano i documenti. È ignoto il loro destino



Figura 2. Icona raffigurante la presunta visita di Stalin alla Beata Matrona Moscovita

[...]. Il volume *Stalin e la Chiesa nelle testimonianze dei contemporanei* è uno studio analitico, corredato da una ricca raccolta di documenti storici che appaiono per la prima volta nella libera stampa. Raccolta di fatti unica, ricerche ed interviste con storici – un tentativo di raccontare in modo conseguente al lettore il fenomeno della vita spirituale di Stalin e la rinascita della vita spirituale del Paese. Tutti i materiali raccolti capovolgono completamente l’idea di Stalin persecutore della Chiesa.<sup>6</sup>

6 Тема ‘Сталин и Церковь’ огромна. Взаимоотношения Вождя с Русской Православной Церковью многоаспектны и многоплановы. Изучение этой темы предполагает тонкое знание и глубокое осмысление всех нюансов советской истории того периода. Пока, на сегодняшний момент, невозможно собрать воедино все документальные осколки исторической картины сталинской эпохи. Все исследователи, как один, говорят, что много документов отсутствует. Неизвестно, что с ними произошло [...]. Сборник *Сталин и Церковь глазами современников* – это аналитическое исследование, проиллюстрированное богатым собранием исторических документов, опубликованных в открытой печати впервые. Уникальная фактология, исследовательские статьи,





Figura 3. La Vergine illumina dall'alto il Generalissimo Stalin e gli altri artefici della Vittoria nella Seconda Guerra Patriottica

Pur non potendo escludere che una parte della gerarchia ortodossa sia stata collusa con il sistema sovietico, ci pare che il parto dell'omonimo del famigerato Procuratore del Sinodo più che una disamina filologica meriti una, persino eccessiva, scarica di ironia.

Dice molto il nome dell'autore 'Pavel Pobedonoscev'. Ho cercato in rete e non ho trovato nulla sull'esistenza di uno storico o di un per-così-direstorico, e neppure tra i non qualificati scribacchini di temi storici. È facile indovinare che si tratta dello pseudonimo del valoroso scopritore di questo complesso tema. Quindi il libro stesso deve considerarsi anonimo. La parola 'Pobedonoscev' allude in modo trasparente al convinto statalismo

интервью с историками - попытка последовательно рассказать читателю о феномене духовной жизни Сталина и возрождения духовной жизни страны. Все собранные материалы всецело и полностью опровергают мнение о Сталине, как о гонителе Церкви ([http://www.liveinternet.ru/users/paul\\_v\\_lashkevich/post177038507](http://www.liveinternet.ru/users/paul_v_lashkevich/post177038507), 2016-03-15).

di questo autore [...]. Non sono un sostenitore della regola "non ho letto il libro, però ritengo...", ma vi sono sempre ragionevoli eccezioni. Nella fattispecie è sufficiente un frammento di nota per formarsi un'opinione obiettiva e corretta di tutto il 'lavoro' di 'Pobedonoscev'. Non è assolutamente obbligatorio mangiare la porcheria nel piatto che ti sta davanti, a volte basta annusarla. Di fronte a noi abbiamo spazzatura apologetica stalinista, piena di falsificazioni, contraffazioni, impudenti menzogne e patologica stupidità. In verità, spazzatura scritta con il chiaro fine di presentare il compagno Koba [pseudonimo di Stalin nel 1903] come Ortodosso ed uomo di chiesa. Il lavoro con le fonti e la metodologia scientifica, in presenza di simili idiozie, non significano, come d'abitudine, nulla. In assenza o grave insufficienza di cervello nell'autore, l'appoggiarsi a diverse 'testimonianze' trovate in una qualsiasi discarica torna molto utile, visto che 'testimonianze' orali si possono trovare per qualunque cosa: gli omini verdi, i dischi volanti e pure i fantasmi che trascinano catene.<sup>7</sup>

Una seconda icona (fig. 2) appare nella piccola, ma ricca di storia, chiesa di San Nicola Taumaturgo nel quartiere moscovita di Staroe Vagan'kovo:<sup>8</sup> si tratta ancora dell'icona che descrive la presunta visita di Stalin alla Beata Matrona, che sarebbe avvenuta nel 1941 e nel corso della quale gli avrebbe predetto la vittoria sui Nazisti con le parole:

Tu resterai solo in città. Manda via tutti e non cedere la città. E non la cederai.<sup>9</sup>

7 Espressamente il nome dell'autore della monografia 'Павел Победоносцев' - я проверил по электронной базе - ничего похожего на существование такого историка или как бы историка не обнаружилось, нет такого и среди неучёных писунов на исторические темы. Легко догадаться, что это - псевдоним храброго открывателя этой сложной темы. Значит, саму книгу можно признать анонимной. Слово 'Победоносцев' прозрачно намекает на убеждённое государственничество этого автора [...]. Я - не сторонник правила «книгу не читал, но считаю...», но всегда бывают разумные исключения. В данном случае фрагмента аннотации достаточно, чтобы сформировать объективное и справедливое мнение и обо всём 'труде' 'Победоносцева'. Не обязательно непременно есть лежащую перед Вами тухлятину, - достаточно бывает и понюхать. Перед нами апологетический сталинистский мусор, наполненный фальсификациями, подлогами, беззастенчивой ложью и патологической глупостью. Правда, написанный с светлой целью - представить тов. Кобу православным и церковным человеком. Работа с источниками и научная методология при актуализации подобного вздора не имеют, как обычно, никакого значения. При отсутствии мозга у автора (или острой его недостаточности), опора на разные найденные на любых помойках 'свидетельства' здесь также очень хороша и полезна. Ибо устных 'свидетельств' можно отыскать чему угодно - и зелёным человечкам, и летающим тарелкам, и даже призракам, гремящим цепями (<https://maxpark.com/community/129/content/2455970>, 2016-03-15).

8 <http://www.asianews.it/notizie-it/Polemiche-a-Mosca:-venerata-un'icona-di-Stalin-19792.html> (*Novye Izvestija*, 26 novembre 2008).

9 Ты один останешься в городе. Всех отправляй, а город не сдавай. И не сдашь.



Figura 4. Aleksandr Andreevič Prochanov, Direttore dell'Izborskij klub, ritratto nell'articolo a lui dedicato (*Izvestija*, 23 giugno 2015)

L'ultimo scandalo risale a giugno del 2015, quando dall'*atelier* di iconografia di Rybinsk viene prodotta un'immagine della Vergine che dall'alto illumina il Generalissimo Stalin e gli altri artefici della Vittoria nella Seconda Guerra Patriottica - così si usava e si usa definire la Seconda Guerra Mondiale, così come si usava e si usa definire Prima quella del 1812 (fig. 3).

Lo scrittore Aleksandr Andreevič Prochanov (n. 1938), Direttore dell'Izborskij klub, conventicola di politologici marcatamente destrorsi e al tempo stesso nostalgici dell'URSS, committente dell'icona, così difende la propria scelta e denuncia gli incredibili, a suo avviso, attacchi contro di lui:

Nel XXI secolo, tornati nella coscienza popolare i valori ortodossi, la vittoria del 1945 non viene più trattata come un fatto militare, ideologico e geopolitico ma anche come vittoria sacra e santa, ottenuta con il sacrificio di 30 milioni di uomini sovietici. Essi son caduti nella lotta contro l'Inferno: Essi sono martiri di Cristo - sono caduti per Cristo [...]. Come i neomartiri all'inizio del XX secolo hanno ottenuto con la preghiera la vittoria nella Grande Guerra Patriottica, così i martiri e gli eroi rossi hanno ottenuto con la preghiera lo Stato russo. L'icona della Madre di Dio *Deržavnaja* venne portata a Saratov nella base dei caccia-bombardieri. Accanto al Tu-95MS lo ieromonaco Vissarion ha officiato un *Te Deum* a gloria dell'equipaggio, a gloria della vittoria ed ha asperso l'icona con l'acqua del Volga. Poi è successo qualcosa di inverosimile: i bloggers e i giornalisti liberali hanno fatto un pandemonio, insultando Stalin. L'Izborskij klub e lo ieromonaco Vissarion hanno messo dentro in questa chiassata i loro abituali antistalinismo ed antisovietismo, nonché il senso di fastidio per lo Stato russo.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> В XXI веке, когда в народное сознание вернулись православные ценности, победа 1945 года трактуется не только как военная, идеологическая, геополитическая, но и как победа священная, святая, достигнутая ценой 30 миллионов погибших совет-

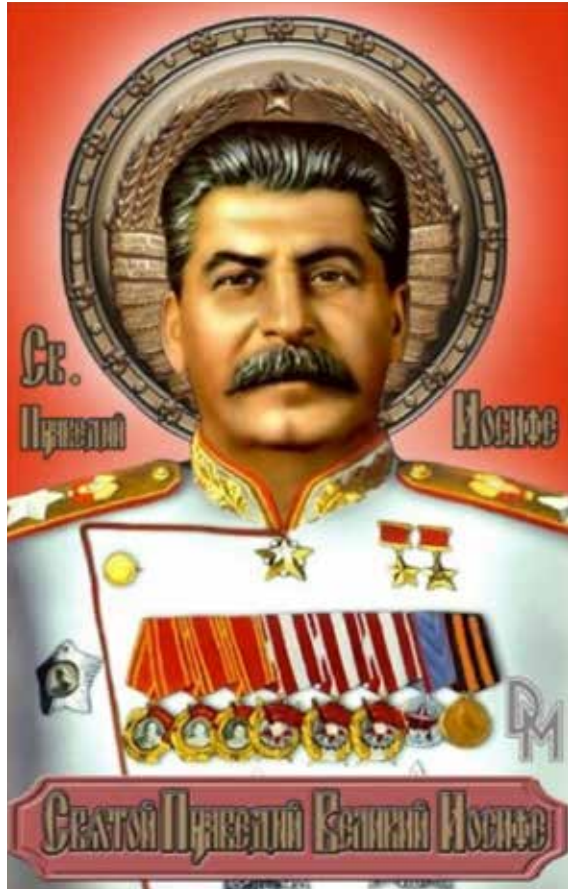


Figura 5. Icona ritraente il «Santo Giusto Grande Iosif»

C'è un problema che si è posto per la prima volta in modo clamoroso in occasione delle celebrazioni per il sessantesimo anniversario della Vitto-

ских людей. Они погибли в сражении с адом. Они Христовы мученики – они погибли за Христа [...]. Как новомученики в начале XX века вымалывали победу в Великой Отечественной войне, так красные мученики и герои времен Великой Отечественной вымалывали в XXI веке государство российское. Икона Богородицы «Державная» была привезена в Саратов на базу дальних бомбардировщиков. И у бомбовоза Ту-95МС, носящего имя «Изборск», местный священник иеромонах Виссарион отслужил молебен во славу экипажа, во славу победы, окропил икону волжской водой. После этого началось невероятное. Либеральные блогеры и корреспонденты подняли чудовищную шумиху, возводя хулу на Сталина, на Изборский клуб, на иеромонаха Виссариона, закладывая в недра этой шумихи свой обычный антисталинизм, антисоветизм, неприязнь к государству российскому (*Izvestija*, 23 giugno 2015). Il giorno 27 la notizia è ripresa da *Одигитрия* (Odigitria), rivista il cui sottotitolo è *Православие или смерть* (Ortodossia o morte).

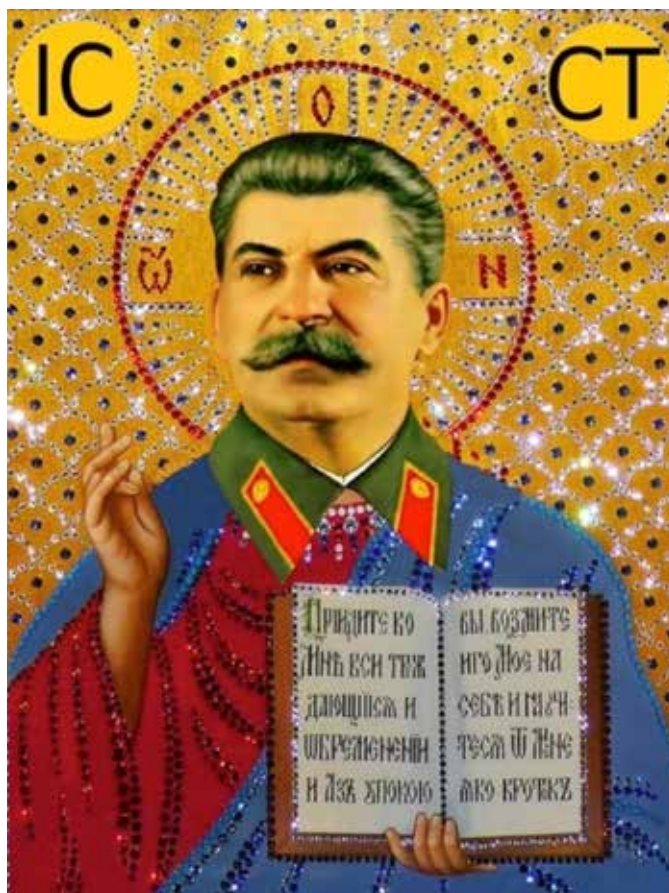


Figura 6. Icona con Stalin rappresentato come 'Cristo docente'

ria. In questo senso il titolo dato all'articolo da Prochanov ed il sottotitolo redazionale sono tanto tenacemente assertivi quanto inquietanti (fig. 4).

Bontà sua, Prochanov riconosce che Stalin ha perseguitato la Chiesa ortodossa, ma solo fino ad un certo punto; grazie alla guerra si è verificato il miracolo di una amorevole riconciliazione nel segno della Santa Rus'/Russia/URSS.

Vittoria senza Stalin, Ortodossia senza Cristo?

Lo scrittore Alesandr Prochanov spiega perché lo Stato russo ha bisogno di una religione della vittoria.

Stalin porta la responsabilità delle persecuzioni della Chiesa, della distruzione di chiese negli anni precedenti la guerra e del massacro di religiosi. Tuttavia, durante la guerra, mentre avveniva la guerra tra la luce e la tenebra, Stalin si pose a capo del Paese e dell'esercito e li



Figura 7. Immagine di devozione popolare

condusse all'attacco delle fortezze infernali. E allora, o Padri, la Chiesa pregava per Stalin. Pregavano parrocchie e monasteri. Pregava il Patriarca che Stalin, dopo un lungo intervallo, aveva rimesso sul trono patriarcale. Queste preghiere, Padri, non possono essere richieste indietro. Il tentativo di oggi di richiedere indietro queste preghiere sono una debolezza spirituale, simile a quella dell'Apostolo Pietro che per tre volte rinnegò Cristo e dopo pianse lacrime amare.<sup>11</sup>

È estremamente difficile staccare il nome di Stalin da quello della Vittoria, che non è più soltanto uno straordinario evento politico-militare, ma diventa il principale ingrediente del cocktail nazional-confessionale grande-russo.

In un articolo sul *Guardian Weekly*, N.P. Walsh sostiene, forse con un briciolo di esagerazione, che, soprattutto per le giovani generazioni, il giudizio sull'operato di Stalin sarebbe sostanzialmente positivo.

Oryol was the site of one of the most infamous political executions in Stalin's Russia. Joseph Stalin ordered 157 political prisoners, including the sister of his enemy Leon Trotsky, to be taken from their cells on September 11, 1941 and shot in the woods outside the town.

But now, as nostalgia for Stalin swells in Russia amid celebrations of the 60th anniversary of the Soviet victory over the Nazis on May 9, Oryol has rekindled its affection for a man who is seen by many as the twentieth century's worst mass murderer.

<sup>11</sup> На Сталине лежит ответственность за церковные гонения, за разрушения храмов в предвоенные годы и за избиения священнослужителей. Однако в период войны, когда протекала битва света и тьмы, Сталин возглавил страну и армию и повел их на штурм адских крепостей. И тогда, о, отцы, церковь молилась о Сталине. Молились приходы и монастыри. Молился патриарх, которого Сталин после долгого перерыва вернул на патриарший престол. Эти молитвы, отцы, нельзя отозвать обратно. Сегодняшняя попытка отозвать эти молитвы есть духовная слабость, созвучная со слабостью апостола Петра, который трижды отрекся от Христа и потом горько об этом плакал (*Izvestija*, 23 giugno 2015).



Figura 8. Il Santo duce prossimo venturo

The town council has written to President Vladimir Putin demanding his support for having Stalin's 'honour' restored to the history books, his statues re-erected and his name once more given to streets and squares. Last month the Communist party leader, Gennady Zyuganov, said Russia «should once again render honour to Stalin for his role in building socialism and saving human civilisation from the Nazi plague». He suggested a challenge to the party's 1956 resolution condemning the 'cult of personality' erected around Stalin.<sup>12</sup>

Ricordiamo che Zyuganov ed i cuccioli del PCUS non si limitano a chiedere allo Stato di restituire l'onore al 'Duce', ma sollecitano anche dalla Chiesa ortodossa l'avvio di una veloce procedura per la sua beatificazione. Evidentemente la compulsiva richiesta di "Santo subito!" ha raggiunto diverse aree confessionali (fig. 8).

<sup>12</sup> <http://www.theguardian.com/guardianweekly/story/0,,1476075,00.html> (2016-03-15).

Imbarazzo nel trattare questo problema mostra anche Andrej Desnickij, un Russo ortodosso che visita comunità ortodosse negli USA dopo la riconciliazione tra il Patriarcato di Mosca e le Chiese 'di là dei confini'.

Autre question fréquente à laquelle il m'a fallu répondre: vénérons-nous en Russie nos nouveaux martyrs, savons qui avaient été leurs bourreaux, sommes-nous conscients de la responsabilité qui incombe aux générations précédentes ? Dans quelle mesure les croyants, le peuple entier s'imprègnent du sens de la vénération des nouveaux martyrs ? N'oublions pas que l'union de 2007 n'a été possible qu'à la suite de la canonisation par le patriarcat de Moscou des croyants massacrés par les bolcheviks pour leur foi.

Hélas, je n'avais pas à ces questions de réponses univoques. Je parlai de l'église construite au « polygone » de Boutovo, de l'exposition «Victoire: l'Eglise et le pouvoir soviétique» dans les murs de l'ancien musée de la révolution et de bien d'autres choses [...]. Mais il m'a également fallu mentionner les « icônes » à l'effigie de Staline, la nostalgie « d'une main forte et d'une grande idée » qui, on ne sait pourquoi, se laissent si facilement identifier. Je précisais, bien sûr, que jamais l'Eglise n'acceptera de glorifier « le Père des peuples ». Malheureusement il faut cependant constater que certaines notions ont été embrouillées à souhait.

Il m'arrive de plus en plus souvent d'entendre dire, y compris par des orthodoxes, de la nécessité pour la Russie d'un pouvoir fort, d'une idéologie tranchée, de s'opposer à l'Occident. « On ne fait pas d'omelette sans casser des œufs », me répète-t-on, à l'instar de ceux qui, dans précisément cet état d'esprit, acheminaient vers Boutovo des gens simples vénérés aujourd'hui par l'Eglise en tant que nouveaux martyrs. Est-ce que l'expérience de l'Eglise hors-frontières nous immunisera des dangers « du stalinisme orthodoxe » ? Ou, au contraire, le discours chauvin tenu au sein de l'Eglise, rebutera non seulement les libéraux mais aussi les coreligionnaires les plus conservateurs à l'étranger ? Il se peut que la division entre conservateurs et libéraux ait perdu son sens et que la question se pose désormais autrement: rendons nous à Dieu ce qui appartient à Dieu et à César ce qui appartient à César?<sup>13</sup>

Le icone di Stalin si trovano ormai dovunque (fig. 7); di alcune darò una descrizione, anticipando la conclusione: l'unica forma di religiosità praticata nella Rus' (Kievo-Vladimiro-Moskovskaja)/Rossijskaja Imperija/SSSR/Rosijskaja Federacija è la liturgia del potere, quale che esso sia.

---

13 [http://www.egliserusse.eu/blogdiscussion/Les-americains-orthodoxes-et-l-icone-de-Staline\\_a2905.html](http://www.egliserusse.eu/blogdiscussion/Les-americains-orthodoxes-et-l-icone-de-Staline_a2905.html) (2016-03-15).



Nella figura 2 in alto, ai lati dello Spirito Santo si legge:

СТЫЙ МУЧ. Santo Martire	ЮСИФЪ СТАЛИНЪ Iosif Stalin
----------------------------	-------------------------------

Nel riquadro centrale Stalin è raffigurato in posizione non perfettamente frontale, con un piccolo Crocefisso di legno nella mano destra; nei tondi laterali si legge rispettivamente:

СВ. ИОСИФЪ У БЛ. МАТРОНЫ МОСК.. Santo Iosif dalla Beata Matrona Moscovita	МУЧ. КОНЧИНА СВ. ИОСИФА Il trapasso del Martire Santo Iosif
--	---

Nel cartiglio inferiore la *Laudatio* del:

БГМЪ ДАННЫЙ ВОЖДЬ	(Il Duce donato da Dio)
-------------------	-------------------------

Nella figura 5 ai lati del nimbo:

СВ ПРАВЕДНЫЙ Santo Giusto	ЮСИФЪ Iosif
------------------------------	----------------

Sul fondo, sotto una sfilata di medaglie sovietiche:

СВЯТОЙ ПРАВЕДНЫЙ ВЕЛИКИЙ ИОСИФ	Santo Giusto Grande Iosif
-----------------------------------	---------------------------

Nella figura 6 Stalin è rappresentato come 'Cristo docente': nella mano sinistra tiene un libro aperto nel quale si legge:

ПРИДИТЕ КО МНЕ ВСИ ТРУЖДАЮЩИЕСЯ И ОБРЕМЕНЕНИИ...	Venite a me, voi tutti, che siete oppressi ed affaticati... (Mt. 11,28)
--	---

Ai lati del nimbo:

ИС	СТ
----	----

ИС (IS) per ΙΗΣΟΥΣ/ΙΗΣΟΥΣЪ (Iesus/Gesù), prima che come ЮСИФ (Iosif)....

Nel nimbo: о ѿн (Ex 3,14), tradotto in italiano ora con «io sono colui che sono», ora con «io sono colui che è»; in inglese con «I'm being I'm being».

## Bibliografia

- Zinov'ev, Aleksandr Зиновьев, А. (1976). *Зияющие высоты*. Lausanne: L'Age d'Homme. Rist.: М., ЭКСМО, 2008. Trad. it.: *Cime abissali*. Trad. di G. Venturi. Milano: Adelphi, 1977-1978, 2 voll., rist. 2015.
- Coen, Leonardo (2008). «Il ritratto di Stalin in chiesa e scoppia la guerra delle icone». *La Repubblica*, 27 novembre 2008.
- Pobedonoscev, Pavel Победоносцев, П. (2012). *Сталин и Церковь глазами современников: патриархов, святых, священников*. М. Книжный мир.

«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Riflessi dei rapporti italo-russi del Seicento e Settecento sul patrimonio iconografico dei Balcani

Magdalena Stoyanova

(Bulgarian Academy of Science, Sofija, Bălgarija)

**Abstract** Easel paintings recovered in the last decades in Italy and in the Balkans disclosed surprising evidence about the role of Russia and Orthodox enclaves in anti-Turkish military and ideological mobilization of Christians during the seventeenth and eighteenth centuries. The novelties match the unusual political engagement of Orthodox painters as well as their original responses to the challenges of Italian Renaissance and Baroque, ranging from transformation of themes and compositional designs to upgrading of materials and techniques. In order to elucidate the historic background and the concrete ways of this rapprochement between Western and Orthodox methods, little known testimonies provided by Russian and Balkan archives are compared with the results of technical and technological investigations carried out in Eastern Europe. They demonstrate that the occidentalization of Balkan iconography occurred under the spiritual guidance of the Kiev and Moscow Theological Academies and was technically assisted by the czar painters, while the practical organization was carried out by the Russian monarchs' agents in Italy: Caretta, Bozis, Beklemišev, Raguzinsky and Orloff.

**Keywords** Theodoros Poulakis. Balkan art. Armory school.

I contatti interecclesiastici, commerciali e diplomatici italo-russi, i cui primordi risalgono alla cristianizzazione della *Vecchia Rus'*, con capitale Kiev, avevano già tracciato attorno alla metà del Seicento un importante asse nella politica europea. In Russia essi sono stati oggetto di dettagliati studi sin dalla metà dell'Ottocento (cfr. Kapustin 1852; Veselago 1875; Bantyš-Kamenskij 1896; Ul'janizkij, 1, 1899; Kapterev 1885; Šmurlo 1922; Semenov 1859; Ol'denburg 1907-1911) arricchiti – in epoca sovietica – di nuovi dati e sottoposti a riesame analitico, particolarmente da Krylova (1939), Šarkova (1971, 1981), Sibireva (1981), Timofeev (1980), dando origine – nel periodo post-sovietico – a una miriade di pubblicazioni focalizzate su particolari aspetti storici, tematici, intersettoriali o interdisciplinari: ad esempio Androsov (1996, 2013), Pyatnizkij (1993, 1995), Talalay (2006, 2011, 2013), Gusević D. e I. (2003, 2010) o Yastrebov (2015).

Tutte queste imponenti raccolte archivistiche e analitiche russe e dei Paesi balcanici che riguardano direttamente gli Stati Italici sono ancora

---

**Eurasiatica 4**

DOI 10.14277/6969-085-3/EUR-4-21

ISBN [ebook] 978-88-6969-085-3 | ISBN [print] 978-88-6969-086-0 | © 2016

**353**

scarsamente utilizzate dagli studiosi italiani, anche se tra storici e filologi l'interesse non si è mai spento (cfr. Berti 1957; Lo Gatto 1971; Giraud 1991; Strada 1995; Di Filippo 2005).

L'intensificazione dei contatti bilaterali dal secondo dopoguerra in poi, e particolarmente dagli anni Ottanta, vide promuovere anche in Italia le indagini sugli scambi commerciali e civili, nonché l'apertura verso il settore dei beni culturali (ad esempio da Pirovano 2003; Tonini 2006; Talalay 2013), ma la loro documentazione e preservazione - per essere veramente scientifica ed efficiente - necessiterebbe di molto più dialogo e coordinamento da entrambe le parti.

In questa occasione vorrei sinteticamente presentare nuovi elementi emersi proprio grazie alla collaborazione internazionale, che aiutano a capire meglio le premesse storiche e le vie per le quali nella pittura seicentesca e settecentesca dei Balcani furono introdotti repertori tematici, composizioni iconografiche e arsenale tecnico-artistico di tipo occidentale, dando origine alla cosiddetta *frijazhskaja maniera*, ovvero 'maniera all'occidentale'.

Bisogna ricordare innanzitutto che, sul piano teocratico, a differenza della Chiesa cattolica, che iniziò a disconoscere quella orientale con lo scisma del 1054, l'appartenenza all'orbita della cultura bizantina, in Russia, fu sempre considerata sacrosanta e non poté essere sradicata neppure dall'occidentalizzazione del Paese (cfr. Bulgakov 1857-1888; Golubinskij 1901, 1904; Kapterev 1885, 1887, 1909). Tutti i sovrani russi si sono ritenuti legittimi discendenti dell'imperatore bizantino e la Chiesa russa fu l'unica, tra le altre ortodosse, a mantenere, per quasi cinque secoli (1453-1917), la gerarchia e la struttura canonica e liturgica Chiesa-Stato dell'Impero bizantino.

Nonostante il profondo divario e il gelo che seguì l'Unione fiorentina, di cui più recentemente si è occupato Talalay (2011, cfr. Stoyanova 2011b), l'esistenza d'interessi e obiettivi comuni tra la Russia e gli Stati italici creò delle premesse che favorirono non solo l'allacciamento di contatti commerciali (oltre ai già citati, cfr. Rutenburg 1971, pp. 178-181), ma anche l'avvicinamento e il dialogo in campo politico e culturale. Questo processo ebbe inizio dopo la sconfitta dei tartari, quando la Russia riuscì a consolidarsi e a diventare un potere militare al quale gli Stati europei iniziarono a indirizzare istanze di sostegno contro la minaccia ottomana.

Sebbene con l'incoronazione di Aleksej Mikhajlovič (1645-1676) gli interessi politici russi in Europa del sud e nella penisola appenninica s'incen-trarono sempre di più sulla guerra contro la Porta, fino all'epoca di Pietro I, Mosca non si lasciò coinvolgere direttamente nell'offensiva bellica accanto agli europei. La corsia privilegiata nell'estensione e nel rinforzo delle sue posizioni all'estero fu quella ideologica, fondata sulla fede o lingua comune con le chiese ortodosse dei Balcani (Golubinskij 1871; Kapterev 1885), del

Mediterraneo, e delle aree di contatto o 'd'altra fede', le quali tradizionalmente cercavano protezione sotto la corona e la croce russa.

Impegnata anche da Pietro I e Caterina II a contrastare l'espansione turca in Europa, la Russia – oramai stabilmente presente sul territorio dei Balcani e del Mediterraneo – continuò la politica dell'ortodossia e del panslavismo, proteggendo con tutti i mezzi militari e diplomatici dai musulmani, ma anche dalle pressioni del proselitismo dello Stato della Chiesa, sia gli ortodossi assoggettati sia le loro enclavi di lingua slava, greca o araba dislocate nell'Occidente e nel Mediterraneo (cfr. Ul'janizkij, 1, 1899; Šmurlo 1903; Lefort 1837-1838). Il supporto russo si concretava nell'invio di doni, in apertura di agenzie, consolati e scuole, oppure in visite personali dei sovrani (Barsukov 1885-1887; Ul'janizkij, 1, 1899; Dell'Agata Popova 1984; Gusević 2003, 2010).

Come si può desumere dalle carte d'archivio conservate in Russia e nei Paesi balcanici, la questione dell'ortodossia, nella quale Mosca aveva riservato per sé il ruolo di Terza Roma, aveva assunto un'ampiezza che spaziava dai più semplici diritti civili e dalla preoccupazione per la documentazione e preservazione del patrimonio archeologico e artistico nelle diaspore ortodosse fino agli aspetti teologici più sottili. In Russia non si differenziava tra i fedeli ortodossi all'interno dell'Impero ottomano e quelli delle diaspore in Occidente (Solov'ev 1851-1879; Dell'Agata Popova 1980, 1992; Maltezou 1989, 2000; Baić 2009).

Altrettanto alte erano le aspettative di queste enclavi che vedevano nella Russia di allora l'unica speranza per liberarsi dagli ottomani. Una quasi sconosciuta pittura (fig. 1) di Theodoro Poulakis (1620-1692), parte di un imponente ciclo biblico iniziato attorno alla fine del Seicento, ma completato, sembra, dai suoi allievi (fig. 2) (Economopoulos 1997; Stoyanova 2006, 2015), rende chiaramente idea di questa reciprocità.

Essa rievoca gli eventi occorsi al tempo delle alleanze antiturche (Yastrebov 2015, p. 14) attraverso l'uso allegorico degli attributi e l'accentuate somiglianza delle figure bibliche a personaggi reali della fine del Seicento. L'attenta lettura della composizione, alla luce di quel contesto, lascia identificare il potente 'viceré' sul trionfante carro accanto al leone della Serenissima proprio con la Russia, ovvero con Pietro I, promotore e firmatario del trattato per aiuto reciproco concluso nel 1697 tra l'imperatore, la Russia, e Venezia, anche noto come l'Unione di Vienna. Nonostante questa alleanza – obiettivo principale di Pietro I – non venne realizzata, essa, come noto, diede l'avvio a grandi riforme riguardanti innanzitutto lo Stato, le istituzioni pubbliche, la cultura, e portò allo sviluppo del commercio e all'apertura di consolati russi all'estero. Tuttavia, l'arrivo in Russia di maestranze estere tra cui molti italiani, e le predisposizioni dello zar a favore dell'avvicinamento del Paese al mondo occidentale, ebbero come conseguenza la spaccatura della società in 'pro europei' e 'Vecchi



Figura 1. *Giuseppe viceré d'Egitto*. 47,4 × 51 cm. Ciclo veterotestamentario di Teodoro Poulakis, esposto al Castello De Wijnburg (Inv.N. WB5963) dal 1980 al 1990, ora in ubicazione sconosciuta (fonte: Ferry Herrebrugh)

Credenti' (Kapterev 1887, 1909), una partizione che ebbe ripercussioni anche sull'arte sacra russa e dei Paesi ortodossi dei Balcani.

Questo fu uno dei primi cicli ispirati alle incisioni occidentali che apparvero quasi contemporaneamente nelle chiese di Tol'čkov e del Profeta Elia a Jaroslavl' (Grabar 1966), a Kiev e a Bogiani (Mikhajlovič 1966, 1967), ma anche a Creta, nel monastero Ghonijas/Kissamos e a Corfù, nella Santa Trinità greca o nel monastero Dochiar del Monte Athos (Millet 1927), introducendo nella pittura su tela, tavola e parietale temi, composizioni, impostazioni e tecniche insoliti per la tradizionale arte ortodossa (Filatov 1986; Stoyanova 2015). Quanto al probabile committente e alla destinazione dell'intero ciclo, che si contraddistingue per un abbondante uso dell'oro e una ricca tavolozza di pigmenti e materiali ausiliari applicati secondo metodi innovativi, all'occidentale (Stoyanova 2006, 2015), sarà utile rammentare che, nel 1703 si trasferì in Russia da Ragusa Sava Vladislavič Raguzinsky, divenuto poi uno dei maggiori promotori del commercio estero russo, nominato anche ambasciatore russo a Roma e in Cina. Egli era particolarmente vicino a Pietro I, gli procurava opere d'arte dai migliori artisti di Roma e Venezia; aiutava pittori russi venuti a studiare a Firenze (Ul'janizkij 1899, 1, p. 31, Bantyš-Kamenskij 1896, p. 217), spediva navi cariche di merce, aveva uffici e intratteneva un intenso scambio con Italia e Dalmazia (Veselago 1875, p. 302). Sua fu l'idea di incitare gli slavi dei Balcani a rivoltarsi contro l'oppressore Turco (Ul'janizkij, 1, 1899, Dučić 1942). Ad ipotizzare un suo coinvolgimento nella committenza del qui discusso ciclo biblico, iniziato dal Poulakis alla vigilia dell'atteso viaggio di Pietro I in Europa, induce il fatto che altre opere (fig. 2) riconducibili



Figura 2. *La morte di Davide davanti a Cristo e Maria*. Pittura su tavola. Chiesa della Santa Trinità a Mostar. Si confronti, in particolare, il viso di Davide e l'arredo attorno a lui con il dipinto al Museo Correr di Venezia (fig. 3) (fonte: Rizvić 2009)

a questo pittore (e alla sua scuola) si sono conservate in Bosnia-Erzegovina (Rizvić 2009), il Paese di origine di Sawa V. Raguzinsky, sposato con una veneziana e rimasto fino alla morte (1738) in ottimi rapporti con la comunità greca di Venezia (Yastrebov 2015).

Ritornando ai rapporti diplomatici italo-russi è da notare che verso la fine del 1710 a Venezia arrivò il primo agente commerciale russo, Matteo Caretta, e il 2 marzo 1711, in qualità di console russo nella città lagunare venne ufficialmente accreditato il residente Demetrio Bozis, esperto in commercio. L'apertura quasi contemporanea sia dell'agenzia commerciale sia del consolato fu preceduta dall'intensificazione dei contatti tra Russia e la Serenissima da una parte, e tra la comunità ortodossa e le autorità cittadine di Venezia dall'altra.

Sull'attività segreta degli agenti russi Caretta e Bozis, sostituiti poi da Raguzinsky e dal Beklemišev (Yastrebov 2015, p. 16), finora negli archivi italiani sono emersi solo scarsi indizi. Le relazioni di entrambi, spedite al cancelliere Golovkin, erano di carattere esclusivamente politico (Ul'janickij 1899, p. 23). Da queste risulta che il compito del primo era di convincere il governo veneziano, il papa ed altri stati italiani ad aderire alla guerra contro il Turco, mentre l'oggetto principale dell'attività del secondo era di mantenere contatti con montenegrini, albanesi e bosniaci, incoraggiarli a combattere il Turco, aiutarli con denaro e via dicendo.



Figura 3. Theodoros Poulakis (e bottega?), *La Nascita di Cristo*. 46 × 65 cm, firmata. Venezia, Museo Correr (fonte: Museo Correr)

È ovvio che Pietro I nella sua offensiva contro la Porta contava sul supporto dei popoli soggiogati, nonché su quello della Serenissima. Venezia era il centro più comodo da dove poteva essere diffusa la propaganda politica verso i Balcani. Le comunità ortodosse in Italia erano già da tempo entrate nel mirino d'interesse dei viaggiatori russi. Il conte P'etr A. Tolstoj, che alla fine del diciassettesimo secolo si trovava in Italia, raccolse nel suo diario (Tolstoj 1992) particolari sulle pratiche religiose in numerose chiese, tra le quali anche la Chiesa ortodossa di Venezia, mentre altri criticarono aspramente i tentativi della cattolica Serenissima di ostacolare il libero esercizio della confessione 'scismatica' (Charcare 2006, p. 115). Nel 1663 l'arcivescovo di Filadelfia, Meletios Chortatsis (1657-1677), accolse inviati del re russo incaricati di raccogliere notizie sulle varie forme di discriminazione degli ortodossi da parte delle autorità veneziane.

Questa preoccupazione non venne mai meno negli anni successivi e la politica di Pietro I mantenne piena continuità con quella di suo padre. Al principio del diciottesimo secolo, quando l'arcivescovo di Filadelfia, Meletios Tipaldos, con l'approvazione della Repubblica di Venezia e del pontefice romano, tentò di imporre alla Chiesa ortodossa di Venezia il dogma romano-cattolico e di sottometterla alla giurisdizione del papa.



La Confraternita greca fece ricorso a Pietro I, ritenuto l'unico protettore affidabile per gli ortodossi fuori patria.

Nella sua prima lettera a Golovkin, Caretta informa della visita effettuata presso il nunzio papale, il quale lo avrebbe rassicurato nella viva partecipazione del papa alle cause comuni dei cristiani e di essere pronto a fare tutto il possibile per l'alleanza sacra contro il nemico comune. Caretta racconta anche di essersi incontrato con l'ambasciatore maltese a Venezia per discutere la partecipazione di Malta in un'eventuale guerra contro gli Ottomani. Il suo contributo fu piuttosto modesto: egli non si sbilanciò nelle trattative per il rifornimento di *caperi*<sup>1</sup> per combattere la marina turca. Per quanto concerne i rapporti con albanesi, bosniaci e montenegrini,<sup>2</sup> i risultati ottenuti non erano rilevanti, a causa della scarsa disponibilità di soldi, armi e comandanti militari. In una lettera a Golovkin del 22 agosto 1711, Caretta esprime il suo scetticismo riguardo le intenzioni del governo veneziano e del papa di intraprendere effettivamente qualcosa a favore dell'Alleanza: avrebbero aspettato piuttosto di vedere lo sviluppo e l'esito dell'offensiva russa. Nella città lagunare si sarebbe in seguito sparsa la voce delle recenti vittorie dei turchi e vi sarebbe perfino sorto un partito che sconsigliava di confrontarsi militarmente con la Porta. Quanto ai *caperi*, Caretta consigliava «di aspettare, perché nella laguna vi sono già parecchi francesi, 'insoliti' e in grado di attaccare la flotta russa. Inoltre bisogna aspettare la decisione della Serenissima per non causare inutilmente allarme, collocando corsari russi nelle acque veneziane» (Ul'janizkij, 1, 1899, p. 24 nota 1).

Sebbene convinto della compiacenza dei veneziani verso Sua Maestà lo zar di Russia, egli riteneva che «finché questi signori veneziani non Vi siano de facto alleati, bisognerà attendere con i tre progetti: quello del lancio di *caperi*, quello della chiesa dei greci e quello di istigare una sollevazione in Albania» (p. 214).

La corrispondenza tra la cancelleria di Golovkin e Caretta relativa al 13 agosto 1712 (p. 215), dove si precisa che dei 3000 ducati d'oro consegnatigli agli albanesi, ai montenegrini e a Miloradović, 500 spettano al colonnello Miloradović, è la prima testimonianza dell'ammontare dei finanziamenti russi per gli ortodossi rivoltosi.

Dal 1711 anche la corrispondenza del Bozis si riferiva esclusivamente agli affari con la Turchia e ai rapporti politici con l'Albania, Montenegro, l'Epiro, ecc. Da essa risulta che il suo vero compito era di incoraggiare le popolazioni dei Paesi balcanici alla lotta contro l'Impero ottomano. In una lettera del 29 agosto 1713, inviata per suo tramite a Pietro I in nome del vescovo Comneno di Fere, si esprimeva profonda delusione per la pace

1 Mezzi navali militari.

2 Tra cui il colonnello Miloradović in Montenegro ed il vescovo Zmaević.

fatta con la Porta, dato che vi era già un esercito di oltre 50.000 persone pronto a «sollevarsi contro il nemico della croce di Cristo».

Nel 1713 anche Caretta comunicò alla Commissione per gli affari esteri russa di fare «tutto il possibile per l'Alleanza in Montenegro ed Albania, ma che Venezia non intende unirsi a causa di impegni presi precedentemente con lo zar» (Ul'janickij 1899, pp. 25, 214-215).

Nel frattempo, nel gennaio 1716, incaricato degli affari commerciali russi a Firenze e a Venezia divenne Pietro Beklemišev, ma il 28 febbraio 1720 egli fu richiamato in Russia e l'ufficio venne svuotato. Il 27 ottobre anche Bozis si ritirò in Russia.

La tutela sui *guardmarinai* e sui quattro studenti, i Semennikov, e i due pittori Roman e Ivan Nikitin, che si trovavano a Firenze, fu affidata a S. Raguzinsky (cfr. Ul'janickij 1899, pp. 22-37; Krylova 1939, pp. 56-82).

Caterina II seppe, come Pietro I, sfruttare astutamente l'arte sacra nella sua politica estera e non solo inviò moltissime donazioni agli ortodossi fuori Russia (Solov'ev 1851-1879; Ul'janickij 1899; Dell'Agata Popova 1984), ma incaricò il suo favorito, Orloff, dell'organizzazione di scuole per pittori nell'area dei Balcani, a sostegno ideologico delle Missioni negli Arcipelaghi.

La presenza russa come unico garante per la sopravvivenza delle popolazioni slavo-ortodosse del sud europeo, fino alla fine dell'epoca 'russa' - la Rivoluzione d'Ottobre - fu costantemente rinnovata dalla Chiesa ortodossa russa attraverso l'Accademia Teologica di Kiev e di Mosca, oppure con le sue rappresentanze territoriali.<sup>3</sup> Per il fatto di incarnare sotto forma di immagini, le infinite controversie tra ortodossi slavi, greci, uniati e cattolici, quello dell'arte sacra divenne un settore particolarmente sensibile.

Moltissimi pittori dalle aree di contatto dei Balcani perfezionarono la professione a Kiev o a Mosca. Viceversa, dalla Russia e dall'Ucraina nel vescovado di Karlowitz e nelle aree adiacenti arrivarono maestri russi e ucraini come Grigorij Gerasimov, Jovan Vasil'evič, Vasilij Romanovič. Nelle aree dei Balcani lavorarono anche i pittori russi Nazarij (1629), Jakov Gavrilov (1641), Nikita (1642), Vasilij Jur'evič (1723, 1733-34, 1753), Vasilij Dmitrievič (1776-78)(Komaško 2003a). Icone di evidente ispirazione moscovita sono conservate nelle chiese bulgare di Macedonia ed Albania, dove la dolcezza dei visi 'alla Simeon Usciakov' non tardò a diventare una moda, ma anche un'arma, contro le ingerenze spirituali. La Scuola dello zar, il *Montparnasse* della pittura russa, grazie a Simeon Usciakov, ai maestri stranieri, ed ai loro allievi, fu fondamentale all'assimilazione dei concetti occidentali dagli iconografi dei Balcani (Komaško, Golikov 2001, 2003b; Pirovano 2003). Particolare merito in tal senso è riconosciuto all'armeno

---

3 Di tale ruolo erano investite anche le compagnie commerciali russe create con il sostegno dei monarchi russi.

d'Isfahan, Bogdan Saltanov, che s'ipotizza abbia studiato arte anche in Italia, oltre che nei Paesi nordici (Komaško 2003b; Stoyanova 2011a, 2011c). Il pittore della Scuola dell'Armeria, Tihan Ivanov Filatev<sup>4</sup> nel 1687 dipinse per il monastero serbo Velica Remeta<sup>5</sup> l'icona dei tre gerarchi assieme a Spiridon Grigor'ev, Ivan Maximov e Leontij Stepanov (Stoyanova 2015). Il loro autografo si legge anche su un'icona despotica sempre a Velika Remeta datata 1697. Dai loro collaboratori è firmato il calendario sacro (*menologhio*) donato da Pietro I al cappellano della chiesa dei Greci a Venezia, Gherasimos, ora nella pinacoteca del Vaticano (Komaško 2003a).

A un altro dei pittori dello Zar, Kiril Ulanov, assieme al fratello Vasilij, furono ordinate icone per i Principati Romeni. Di mano loro sono le icone della Madre di Dio e del Pantocratore per l'iconostasi della chiesa di Sant'Elia a Suceava ed in altre chiese romene: a Humor e a Radauți (San Nikola), etc. (Komaško 2003a).

Il patriarca serbo Arsenij IV, seguendo l'esempio del consiglio *Stoglavyyj*, tenutosi un secolo prima in Russia, introdusse nel 1742 un decreto atto a disciplinare severamente le arti applicate ad uso ecclesiastico, ridefinendo i criteri professionali e privando della licenza chi non fosse all'altezza del suo mestiere. L'esempio da seguire in questa complessa fase d'occidentalizzazione della pittura ortodossa non era, come erroneamente scrivono alcuni autori, direttamente l'arte occidentale, ma la sua interpretazione per opera dei pittori dello Zar.

Nel 1758 a Hopovo giunse il 'moler' Vasilij Romanović, formato in pittura ed iconografia presso la Lavra di Petcer a Kiev. Lì aveva dipinto da giovanissimo, nella chiesa di San Nikolaj Naberežnyj, l'*Apocalisse* ed il *Giudizio*, con colori ad olio. Da Hopovo egli si trasferì a dipingere nelle chiese di Schiavonia (Slovenia) e di Croazia e poi, attorno al 1766, ritornò a Hopovo. Alla sua mano sono attribuite le icone dell'iconostasi di Slatinska Drenoviza e di Kostajnica, il cui stile 'occidentalizzante' come quello dei disegni portati da Kiev, si impose come riferimento in più punti per le generazioni successive di pittori operanti lungo tutta la costa alto-adriatica, fino all'Ungheria e a Banat.

La storia dell'arte sacra italiana s'intreccia in vari modi con questi complessi processi nei Paesi limitrofi. Per la presenza di comunità ortodosse di lingua greca, slava, ebraica e araba sul proprio territorio, l'Italia fu direttamente coinvolta nelle vivaci dispute tra le varie correnti della cristianità levantina attorno alle concrete modifiche da apportare ai tradizionali schemi e metodi figurativi. Il folgorante periodo rinascimentale non poteva rimanere ignorato neppure dai più tenaci conservatori e indusse a

4 Documentato tra 1675-1731. Negli anni 1684-1686 lavorò con Fëdor Zubov ed altri sulle icone del ciclo passionale nella cattedrale *Smolenskaja* del monastero moscovita *Novodevicij*.

5 In Fruška Gora, Srem.

ripensamenti e ad interventi atti ad avvicinare la tradizionale iconografia post-bizantina ai gusti ed alle mode dell'epoca. Le nuove impostazioni nella composizione, nella prospettiva, nella resa plastica e, in particolare, la diffusione della stampa e dell'incisione nell'arte italiana ed europea furono accolte ad Est come rivali con cui competere (Deluga 2014). Le bibbie del Piscatore, di Weigel, etc., stampate nei Paesi occidentali e riccamente illustrate con incisioni, assieme ai libri d'arte,<sup>6</sup> divennero le fonti più diffuse di prototipi latini da assimilare (Deluga 2000).

Il ruolo dei pittori 'scismatici' di Venezia – crogiolo di svariate tradizioni culturali – nella rielaborazione secondo i canoni ortodossi e nella diffusione a est delle sfide artistiche e delle tecniche occidentali appare sempre più inequivocabile. Ancora più sorprendente risulta la committenza russa già ai tempi di Raguzinsky. Mancano, purtroppo, sia sistematiche indagini tecnico-scientifiche, sia documentazioni affidabili per poter approfondire questo filone di inchieste.

Del tutto diverso appare l'approccio in Russia e in Europa dell'Est, dove i sintomi dei cambiamenti alla *frijazhskaja* (alla maniera occidentale) nell'introduzione di nuovi materiali e tecniche vengono da decenni rilevati attraverso studi tecnico-tecnologici altamente qualificati (cfr. Stoyanova 2015). Per quanto riguarda concretamente i Balcani,<sup>7</sup> si è potuto stabilire ad esempio che il passaggio dalla classica tempera verso tecniche miste iniziò già attorno alla fine del Seicento, grazie ai contatti con il Levante, l'Eptanesio, l'Italia, la Germania, ma soprattutto grazie all'entrata della Russia sulla scena europea. Icone splendidamente dipinte della scuola dell'Armeria giunsero in Serbia assieme a maestri russi e a trattati tecnici già nel 1699,<sup>8</sup> e nel corso dei decenni successivi i loro elementi tecnici<sup>9</sup> e decorativi furono lentamente assimilati dai maestri locali, accanto agli influssi provenienti da nord e da sud. Senza esagerare si potrebbe affermare che per gli interi territori dei Balcani, dall'Epiro fino a Trieste e ai Principati romeni, la Russia – di cui faceva parte l'odierna Ucraina – ebbe un ruolo fondamentale nel tragitto verso sistemi di valori occidentali. Sremski Karlovzi e poi Novi Sad, sedi patriarcali e vescovili, funsero da centri ideologici in queste trasformazioni che toccarono pure le terre italiche: Trieste, Venezia, Ancona, e quelle degli Asburgo: Vienna, Graz e Postojna in Slovenia. Fu grazie alle singolari occasioni presentatesi in quell'epoca

6 Chiamati dagli *zografi* ortodossi *kuschbuschki* o *abbecedari*.

7 Risultati emersi durante la mia missione scientifica a Novi Sad novembre 2014, resa possibile grazie alla collaborazione di Gallerija Matiza Srpska ed a finanziamenti da COST TDP1201.

8 Ad esempio nel monastero di Racoviza, vicino a Belgrado (Bentchev 2004).

9 Tra questi la sperimentazione di tecniche miste che utilizzano contemporaneamente tempera ad uovo, emulsioni e/o legante oleoso.

e in quell'area che forme artistiche dell'Europa occidentale, della Russia, dell'Ucraina, d'Istanbul, della Valacchia, Moldavia, Transilvania, Banat e delle aree del sud dei Balcani poterono fondersi con elementi della Scuola dell'Eptanesio in un insieme singolare, le cui estensioni e memorie sono ancora da raccogliere e analizzare.

## Bibliografia

- Androsov, Serghej O. Андросов, Сергей Олегович (1996). «Петр Великий в Венеции» (Pietro il Grande a Venezia). In: *Window on Russia = Papers from the V International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia* (Gargnano, 1994). Roma: La Fenice edizioni, pp. 19-27.
- Androsov, Serghej O. Андросов, Сергей Олегович (2013). *От Петра I к Екатерине II* (Da Pietro I a Caterina II). Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin.
- Baić, Jovo Баич, Йово (2009). «Граф Савва Владиславич как предтеча славянофильства и основоположник сербско-русских духовных связей» (Il ruolo del conte Sawa Vladislavic per il consolidamento del panslavismo e dei rapporti serbo-russi) [online]. *Русская народная линия*. Disponibile all'indirizzo [http://ruskline.ru/analitika/2009/07/09/graf\\_savva\\_vladislavich\\_kak\\_predtecha\\_slavyanofilstva\\_i\\_osnovopolozhnik\\_serbsko-russkih\\_duhovnyh\\_svyazej/](http://ruskline.ru/analitika/2009/07/09/graf_savva_vladislavich_kak_predtecha_slavyanofilstva_i_osnovopolozhnik_serbsko-russkih_duhovnyh_svyazej/) (2015-12-29).
- Bantyš-Kamenskij, Nikolaj N. Бантыш-Каменский, Николай Николаевич (1896). *Обзор внешних сношений России (по 1800г.)* (Rassegna dei rapporti esteri della Russia fino al 1800). 2 voll. Moskva: s.n.
- Barsukov, Nikolaj P. Барсуков, Николай Платонович (1885-1887). *Странствования Василья Григоровича-Барского по святым местам Востока с 1723 по 1747г.* (Il pellegrinaggio di Vassilij Grigor'evic Barskij attraverso i luoghi sacri dell'Oriente dal 1723 al 1747). 4 voll. Sankt-Peterburg: s.n.
- Bentchev, Ivan (2004). *Die Technologie in den griechischen und bulgarischen Malerbüchern des 16.-19. Jahrhunderts. Nektarij / Anonymus I und II / Dionysios von Phourna / Georgi Damjanov / Panagiotes Doxaras / Christofor Zefarovic / Zacharij Petrovic / Christo Jovevic / Cod. D. slavo 39 / Dico Zograf / Zacharij Zograf*. Recklinghausen: Museen der Stadt Recklinghausen.
- Berti, Giuseppe (1957). *Russia e stati italiani nel Risorgimento*. Torino: s.n.
- Bulgakov, Makarij P. Булгаков, Макарий. П. (1857-1888). *История русской церкви* (Storia della chiesa russa). 12 voll. Sankt-Peterburg: s.n.
- Charchare, Eleni Th. (2006). *Beni culturali russi nell'Istituto Ellenico di Venezia = A publication of the Interparliamentary Assembly on Orthodoxy*. Frontespizio e testo anche in greco, russo e inglese. S.l.: s.n. Dispo-

- nibile (in versione ridotta) all'indirizzo <http://eiao.org/wp-content/uploads/2014/03/VENETIA.pdf> (2016-06-01).
- Dell'Agata Popova, Doriana (1980). «La Nazione e la Chiesa dei Greci 'Uniti'». In: *Livorno. Progetto e storia di una città tra il 1500 e il 1600*. Pisa: Nistri-Lischi e Pacini editore, pp. 251-262.
- Dell'Agata Popova, Doriana (1984). «Due donazioni di Caterina II alle chiese greche di Livorno e di Porto Mahon». *Rivista di studi bizantini e slavi*, 3, pp. 343-363.
- Dell'Agata Popova, Doriana (1992). «Momenti e aspetti della presenza dei Greci 'uniti' a Livorno». In: Mastinu, R. (a cura di), *Livorno crocevia di culture ed etnie diverse: razzismi ed incontri possibili*. Livorno: Ed. San Benedetto, pp. 51-59.
- Deluga, Waldemar (2014). «Between Candia and Venice. The Role of European Engravings in the Iconographic Transformations of Post-Byzantine Painting in Greece». *Series Byzantina*, 12, pp. 75-109.
- Deluga, Waldemar (2000). *Sources latines de la gravure orthodox du XVIème et XVIIème siècles*. Disponibile all'indirizzo [http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001142/01/150\\_1.pdf](http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001142/01/150_1.pdf) (2016.06.01).
- Di Filippo, Marina (2005). «Per una storia dei rapporti fra il Regno di Napoli e l'Impero russo: materiali documentari dell'Archivio di stato di Napoli». In: Rizzi, Daniela; Shishkin, Andrej (a cura di), *Archivio italo-russo*, vol. 4. Salerno: Europa Orientalis, pp. 243-295.
- Dučić, Jovan Дучић, Јован (1942). *Гроф Сава Владиславић* (Il conte Sawa Vladislavic). Pittsburgh, (PA): s.n.
- Economopoulos, Harula (1997). «Un ciclo di dipinti con Le storie di Giuseppe di Theodoro Poulakis». *Thesaurismata*, 27, pp. 275-289.
- Filatov, Victor V. Филатов, Виктор Васильевич (1986). *Реставрация станковой темперной живописи* (Il restauro della pittura a tempera su cavalletto). Moskva: s.n.
- Giraud, Gianfranco (1991). «Venezia e la Russia 1472-1797: trionfi e tramonti a confronto». In: *Volti dell'Impero Russo = Catalogo della mostra tenutasi a palazzo Fortuny* (Venezia, 31 agosto 1991-6 gennaio 1992). Milano: Electa, pp. 53-62.
- Golubinskij, Evghenij E. Голубинский, Евгѣний Евсигнѣевич (1871). *Краткий очерк истории православных церквей. Болгарской Сербской и Румынской или Молдаво-Валахской* (Breve rassegna della storia delle Chiese ortodosse: la Bulgara, la Serba e la Romena o Moldavo-Valacca). Moskva: s.n.
- Golubinskij, Evghenij E. Голубинский, Евгѣний Евсигнѣевич (1901). *История русской церкви* (Storia della Chiesa russa), vol. 1, *Период первый Киевский или домонгольский. Первая половина тома* (Periodo primo di Kiev o pre-mongolico. Parte prima). 2a ed. Moskva: s.n.
- Golubinskij, Evghenij E. Голубинский, Евгѣний Евсигнѣевич (1904). *История русской церкви* (Storia della Chiesa russa), vol. 1, *Период*

- первый Киевский или домонгольский. Вторая половина тома* (Periodo primo di Kiev o pre-mongolico, parte seconda). Moskva: s.n.
- Grabar, Igor Грабарь, Игорь (1966). *О древнерусском искусстве* (Dell'antica arte russa). Moskva: Nauka.
- Gusević, Dmitrij; Gusević, Irina Гузевич, Дмитрий; Гузевич, Ирина (2003). *Великое Посольство* (La grande ambasceria). Sankt-Peterburg; Leningrad: Fenix.
- Gusević, Dmitrij; Gusević, Irina Гузевич, Дмитрий; Гузевич, Ирина (2010). *Первое европейское путешествие царя Петра: Аналитическая библиография за три столетия* (Il primo viaggio in Europa del re Pietro. Bibliografia analitica di tre secoli). Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin.
- Karterev, Nikolaj F. Каптерев, Николай Федорович (1885). *Характер отношений России къ Православному Востоку въ XVI и XVII столѣтіяхъ* (Il carattere dei rapporti russi con l'Oriente ortodosso nei secoli XVI e XVII). Moskva: s.n.
- Karterev, Nikolaj F. Каптерев Николай Ф. (1887). *Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов: Время патриаршества Иосифа* (Il Patriarca Nikon ed i suoi avversari nella rettifica dei riti ecclesiastici: Il patriarcato di Iosif), vol. 1. Moskva: s.n.
- Karterev, Nikolaj F. Каптерев Николай Ф. (1909). *Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович* (Il patriarca Nikon e il re Aleksej Mikhailovic), vol. 1. Moskva: s.n.
- Karustin, Mikhail N. Капустин, Михаил Н. (1852) *Дипломатическія сношенія России съ Западною Европою во второй половинѣ XVII вѣка* (I rapporti diplomatici della Russia con l'Europa Occidentale nella seconda metà del secolo XVII). Moskva: s.n.
- Komaško, Natal'a I. Комашко, Наталья Игнатьевна (2003a). «Около 100 статей по иконописцам второй половины XVII-первой половины XVIII вв.» (Circa 100 articoli sui pittori russi della seconda metà del secolo XVII - inizio XVIII). In: Kocetkov, Igor A. Игорь Александрович Кочетков (a cura di) (2003-2009), *Словарь русских иконописцев* (Dizionario degli iconografi russi). Disponibile all'indirizzo <http://bestobshenie.su/> (2016-06-09). Moskva: Indrik.
- Komaško, Natal'a I. Комашко, Наталья Игнатьевна (2003b). «Живописец Богдан Салтанов в контексте художественной жизни Москвы второй половины XVII века» (Il pittore Bogdan Saltanov nel contesto della vita artistica di Mosca durante la seconda metà del secolo XVII). *Древняя Русь. Вопросы медиевистики* (L'antica Russ'. Problemi della medievistica), 2 (12), pp. 44-54. Disponibile all'indirizzo [http://www.drevnyaya.ru/vyp/stat/s2\\_12\\_3.pdf](http://www.drevnyaya.ru/vyp/stat/s2_12_3.pdf) (2016-06-09).
- Komaško, Natal'a I.; Golikov, Valery (2001). «The Technological Peculiarities of the Russian Icon Painting of Second Half of 17th-18th centuries». In: Jolkkonen, Nina; Nikkanen, Helena (eds.), *Changes in Post-Byzantine*

- Icon Painting Techniques = ICOM Committee for Conservation Interim meeting of the Icon Research Area* (Copenhagen, 14-17 October, 2001). Copenhagen: The Valamo Art Conservation Institute, p. 45.
- Komaško, Natal'a I.; Golikov, Valery Комашко, Наталья Игнатьевна; Голиков, Валерий Платонович (2003). «Русская живописная икона второй половины XVII в. Экспериментальные исследования первых русских икон, созданных в масляной технике» (*L'icona russa dipinta della seconda metà del secolo XVII. Indagine sperimentale delle prime icone russe ad olio*). In: *V Грaбаревские чтения. Доклады, сообщения* (Grabarevskie chtenia, V). Moskva: ScanRuss, pp. 272-284.
- Krylova, T.K. Крылова, Т.К. (1939). «Россия и Венеция на рубеже XVII и XVIII вв.» (*La Russia e Venezia a cavallo tra i secoli XVII e XVIII*). In: *Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена* (Edizioni scientifiche dell'Istituto pedagogico A.I. Herzen di Leningrad), vol. 19. Leningrad: s.n., pp. 43-47.
- Lefort, A.A. Лефорт, А.А. (1837-1838). *История царствования государыни императрицы Екатерины II* (Storia del regno dell'imperatrice Caterina II). 5 voll. Moskva: S. Selivanovsky.
- Lo Gatto, Ettore (1991). *Gli artisti italiani in Russia: Russi in Italia, dal secolo XVII ad oggi e Russi in Italia: Dal secolo XVII ad oggi*. Edizione a cura di Anna Lo Gatto. Milano: Libri Scheiwiller; Roma: Finmeccanica.
- Maltezou, Chrissa (1989). «Les Grecs devant Moscou - ville imperiale». *Studia Slavico-Byzantina et Mediaevalia Europensia*, 1, pp. 68-74.
- Maltezou, Chrissa. (2000). «Greci di Venezia al servizio della Russia nel Settecento». *Thesaurismata*, 30, pp. 167-173.
- Mariacher, Giovanni (a cura di) (1957). *Il Museo Correr di Venezia: dipinti dal XIV al XVI secolo*. Venezia: Neri Pozza.
- Mikhajlović, Radmila Михаиловић, Радмила (1966). «Утицај западноевропске иконографије на композиције 'Удовичина лепта' и 'Изгнање трговаца из храма' у српском сликарству XVIII века» (*L'influenza dell'iconografia occidentale sulle composizioni 'Udovichna lept'a' e 'Izgnagne trgovaza iz hrama' nell'arte serba del secolo XVIII*). *Zbornik Matize Srpske za likovne umetnosti*, 2, pp. 298-302.
- Mikhajlović, Radmila Михаиловић, Радмила (1967). «Le monastère Bodjani et le Theatrum Biblicum de Jan Vischer». *Zbornik Filosofskog faculteta*, 9 (1), pp. 279-294.
- Millet, Gabriel (1927). *Monuments de l'Athos*. Paris: E. Leroux.
- Ol'denburg, Serghej (a cura di) (1907-1911). *Россия и Италия. Сборник исторических материалов и исследований, касающихся сношений России с Италией* (*Russia e Italia: Raccolta di documenti storici e di indagini riguardanti i rapporti tra Russia e Italia*). 2 voll. Sankt-Peterburg.
- Pyatnizkij, Yurij A. Пятницкий, Юрий А. (1993). «Byzantine and post-Byzantine Icons in Russia I». *Vizantijskij Vremennik*, 54 (79), pp. 153-164.



- Pyatnizkij, Yurij A. Пятницкий, Юрий А. (1995). «Byzantine and post-Byzantine Icons in Russia II». *Vizantijskij Vremennik*, 56 (81), pp. 247-265.
- Pirovano, Carlo (a cura di) (2003). *Icone russe. Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato*. 3 voll. Milano: Electa.
- Rizvić, Selma (ed.) (2009). *Virtual Reconstruction of the Church of the Holy Trinity in Mostar* [video]. Bosnia: ETF Sarajevo. Disponibile all'indirizzo <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cad=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKewis2PDW-ZfNAhUF0BoKchbAy8QFggjMAE&url=http%3A%2F%2Fh.etf.unsa.ba%2Fcrkva-sv-trojice%2Frevival.htm&usg=AFQjCNEQkJtn7LU5Jy43I1H0syJDgI6AA&sig2=cKk8Er8poMRFpT9r3-q3Iw> (2015-12-29).
- Rutenburg, Viktor I. Рутенбург, В.И. (1971). «У истоков политических связей России и Италии» (Alle radici dei rapporti politici tra Russia e Italia). In: *Труды Ленинградского отделения Института истории* (Contributi della sezione di Leningrad dell'Istituto di storia). 12 voll. Leningrad: s.n.
- Semenov, Aleksej Семенов, Алексей (1859). *Изучение исторических сведений о российской внешней торговле и промышленности с первой половины XVII столетия по 1858 г.* (Analisi dei dati storici sul commercio estero e l'industria russi dalla prima metà del secolo XVII al 1858). 3 voll. Sankt-Peterburg: Тип. I.I. Glazunova i co., pp. 21-28.
- Sibireva, Galina A. Сибирева, Галина А. (1981). *Неаполитанское королевство и Россия в последней четверти XVIII в.* (Il regno di Napoli e la Russia nell'ultimo quarto del secolo XVIII). Moskva: Nauka.
- Solov'ev, Sergej M. Соловьев, Сергей Михайлович (1851-1879). *История России с древнейшихъ временъ* (La storia russa dai tempi più remoti). 8 voll. Sankt-Peterburg: Tipografia Tovarishcestva 'Obshestvennaja pol'sa'.
- Stoyanova, Magdalena (2006). «I rapporti artistici tra Venezia, l'Albania ed il Levante alla fine del XVII secolo. Riscoperta un'altra icona di Theodoros Poulakis (1620-1692)». *Annali di Ca' Foscari*, 45 (1), p. 289-300.
- Stoyanova, Magdalena (2011a). *Arte russa in Italia. Nuove scoperte dalle collezioni Abamelek-Lazarev e Demidoff*. München: GRIN Verlag.
- Stoyanova, Magdalena (2011b). «Le prime icone russe in Italia». In: Boschetti, Giovanni (a cura di), *Quando l'arte racconta la fede: icone russe dal XVI al XIX sec = Catalogo mostra* (Brescia, Museo di Santa Giulia, 24 settembre-30 ottobre 2011). Brescia: Fondazione Brescia Musei.
- Stoyanova, Magdalena (2011c). «Armenian Gilt Leather and Silk in Europe, 15th-17th centuries». *Series Bizantina*, 9, pp. 201-218.
- Stoyanova, Magdalena (2015). *Spectral Investigation of Serbian Baroque Icons for their Scientific Documentation = Technical Report* (Ref. COST-STSM-TD1201-48807) [online]. DOI 10.13140/RG.2.1.3562.6087.

- Strada, Vittorio (a cura di) (1995). *I Russi e l'Italia*. Milano: Banco ambrosiano Veneto.
- Talalay, Mikhail G. Талалай, Михаил Г. (a cura di) (2006). *Русские в Италии: Культурное наследие эмиграции* (I russi in Italia: L'eredità culturale degli immigrati). Moskva: Russkij Put'.
- Talalay, Mikhail G. Талалай, Михаил Г. (2011). *Русская церковная жизнь и храмоздательство в Италии* (La vita ecclesiastica russa e la fondazione di chiese russe in Italia). Sankt-Peterburg: Kolo.
- Talalay, Mikhail G. Талалай, Михаил Г. (2013). *Россия-Италия: культурные и религиозные связи в XVIII-XX веках = Материалы международной научной конференции* (Неаполь, 3-4 октября 2011г.) (Russia-Italia: incontri culturali e religiosi tra Settecento e Novecento = Atti del Convegno internazionale [Napoli, 3-4 ottobre 2011]). Moskva: IVI RAN.
- Timofeev, Nikolaj I. Тимофеев Николай Иванович (1980). *СССР-Италия: культурные связи (история и современность)* (URSS-Italia: legami culturali [storia e attualità]). Moskva: Myjsl.
- Tolstoj, P'etr A. Толстой, Пётр Андреевич (1992). *Путешествие стольника П.А. Толстого по Европе (1697-1699)* (Il viaggio del nobile P.A. Tolstoj in Europa [1697-1699]). Edizione di L.A. Ol'scevskaja e S.N. Travnikov. Moskva: Nauka.
- Tonini, Maria Lucia (a cura di) (2009). *Il collezionismo in Russia da Pietro I all'Unione Sovietica = Atti del Convegno* (Napoli, 2-4 febbraio 2006). Gaeta: Artistic & publishing company.
- Šarkova, Inna S. Шаркова Инна Сергеевна (1971). «Заметки по истории русско-итальянских отношений XV - первой четверти XVI в.» (Arpunti sulla storia dei rapporti russo-italiani XV - primo quarto XVI secolo). *Srednye veka*, 34, pp. 201-212.
- Šarkova, Inna S. Шаркова, Инна Сергеевна (1981). *Россия и Италия: торговые отношения XV - первой четверти* (Russia e Italia: rapporti commerciali XV - primo quarto XVIII secolo). Leningrad: Nauka.
- Šmurlo, Evghenij F. Шмурло, Евгений Фрэнцевич (1903). *Сборник документов, относящихся к истории царствования императора Петра Великого* (Raccolta di documenti relativi alla storia del regno di Pietro il Grande), vol. 1, 1693-1700. Jur'ev: Tip. K. Mattisena.
- Šmurlo, Evghenij F. Шмурло, Евгений Фрэнцевич (1922). *История России: 862-1917* (Storia della Russia: 862-1917). München: s.n. Disponibile all'indirizzo [https://vk.com/doc-1320202\\_105636963?dl=87db1fe26e9dc58e0d](https://vk.com/doc-1320202_105636963?dl=87db1fe26e9dc58e0d) (2016-06-09).
- Ul'janizkij Уляницкий, Владимир Антонович (1899). *Русские консульства за границей в XVIII веке* (I consolati russi all'estero nel secolo XVIII). 2 voll. Moskva: s.n.

Veselago, Feodor Веселаго, Феодор (1875). *Очерк русской морской истории* (Breve storia della marina russa), vol. 1. Sankt-Peterburg: Тип. Demakova.

Yastrebov, Oleg A. Ястребов Олег А. (2015). «Обзор русско-венецианских связей в эпоху Петра I (1695-1722 гг.)» (Rassegna dei rapporti tra Russia e Venezia all'epoca di Pietro I [anni 1695-1722]). In: *Otechestvennaja istoria*, pp. 13-23.



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Riflessioni sull'architettura armena nel segno dell'identità e delle dinamiche di confronto interculturale

Boghos Levon Zekiyán

(Arcivescovo degli Armeni cattolici di Istanbul e di Turchia)

**Abstract** This brief reflection on Armenian architecture intends to be a homage to the friend and colleague Gianclaudio Macchiarella. Remembering our long conversations and moving on the path traced by our common friend Adriano Alpagò-Novello, I will argue on the deep and crucial connexion between the artistic production and the spiritual world in the Armenian context. Leaving aside the positivistic approach that dominated the studies during the first decades of the XX century, I will insist on the necessity to look *beyond* shapes, plans and figures, toward a more intimate dimension of the artistic production, in order to decipher and unveil those more vital and deep meanings and intents indissolubly connected to the Armenian culture and identity.

**Sommario** 1 Ricordando Gianclaudio Macchiarella e i momenti di riflessione ed amicizia condivisi. – 2 Le chiese di cristallo, i *khatchkar* e il Narek: segni di un mondo spirituale. – 3 Tentativo di una prima lettura di alcune valenze del mondo spirituale armeno. – 4 Dinamiche di apertura.

**Keywords** Armenia. Religious architecture. Symbolism. Spiritual dimension.

### 1 Ricordando Gianclaudio Macchiarella e i momenti di riflessione ed amicizia condivisi

«Poiché vi è la morte in questa vita, è già tanto se siamo uomini», diceva un saggio di nome Goethe. Ne sono convinto e credo di potere applicare queste parole di saggezza al nostro caro e compianto Gianclaudio, che ci fu tolto precocemente, ma lasciando in chi l'aveva conosciuto e soprattutto frequentato, un segno di umanità al quale il suo nome sarà abbinato nella nostra memoria.

Queste brevi riflessioni non sono, né vorrebbero essere un saggio, una ricerca o un articolo, ma sono quasi un'eco, un riflesso di tante conversazioni avute insieme, ricordando spesso il comune e caro amico Adriano Alpagò Novello, cui pure toccò la medesima sorte di una dipartita precoce e al quale eravamo entrambi legati, non soltanto da un profondo senso di amicizia, ma anche da una venerazione, senza esagerare, che lo vedeva

come guida e maestro nel campo degli studi sull'architettura armena e, in genere, sub-caucasica. Vorrei che queste riflessioni potessero essere l'omaggio a Gianclaudio, di un amico e collega, come un mazzo di fiori posto sul davanzale del suo eterno riposo, sottratto all'oblio e alla corruzione, giacché l'amico vive perennemente nel cuore degli amici, come insegna Rumi, un altro grande saggio di quelle terre tanto battute e amate da Gianclaudio, dall'Iran all'Anatolia, ove, accanto allo studio, svolse anche alcune fasi importanti della sua missione diplomatica.

Nelle nostre conversazioni sovente spuntava il tema del significato, dei significati, della creazione architettonica, dei suoi valori simbolici, delle dimensioni in essa recondite o, piuttosto, non palesi di primo acchito. Ci muovevamo sulle scie dell'Alpago Novello maturo che insisteva, a differenza degli approcci di stampo positivistico dominanti nei primi decenni della seconda metà del XX secolo, sulla necessità di guardare *oltre*, oltre le forme, i moduli, le figure e le piante - in una parola oltre i *phainomena* - per addentrarsi nelle loro sfere più intime, nei loro nuclei più velati, per svelarvi, cogliervi, decifrarvi - quasi come se si trattasse di un linguaggio ermetico - oltre i canoni e le consuetudini stabilite, quel che possa esservi di più profondo, più vitale, più vivo.

## **2 Le chiese di cristallo, i *khatchkar* e il Narek, segni di un mondo spirituale**

L'architettura armena, con le sue 'chiese di cristallo'<sup>1</sup> dalle forme rigorosamente pure, dagli spazi geometricamente definiti, dalla cupola unica, offre una delle espressioni plastiche più felici della spiritualità dell'Armenia cristiana. Architettura restia ad ogni 'retorica' tonale e stilistica, sobria, lineare, essenziale, dominata da una tensione vertiginosa di verticalità trascendentale.

Il *khatchkar*, espressione tipica e singolare della scultura decorativa armena, corona tali caratteristiche col suo rapporto viscerale con gli elementi primordiali: la pietra-roccia, saldezza del cosmo, e la terra, onde germoglia l'Albero della Vita. Rapporto viscerale, irruente, con l'*arkhé*, nonostante la virtuosità consumata della cesellatura a merletto di quelle pietre; un rapporto, anzi, che vive della passione ossessionante della ricerca dell'ordine, della cifra, dell'unità, delle 'radici' dell'Universo. In virtù di questa tensione, di questa ricerca appunto, 'il paesaggio dell'Ar-

---

<sup>1</sup> Questa espressione, assai felice, per qualificare l'architettura delle chiese armene è stata proposta da Cesare Brandi in una recensione della mostra sull'architettura armena, organizzata dal gruppo di architetti dell'Università di Roma dopo il rientro dalla loro prima missione in Armenia, e del relativo catalogo (Brandi 1968).

menia', 'regno di pietre urlanti', diviene l'allegoria spaziale del comporsi del linguaggio, della 'poesia allo stato nascente', come incisivamente chiosa Serena Vitale nel testo mandelstamiano (1988, p. 178).<sup>2</sup>

Il *khatchkar*, che mi piacerebbe definire come la vera 'icona' della pietà armena (la quale non conosce l'icona e l'iconostasi di tipo bizantino), si compone essenzialmente di due elementi: la croce e la pietra. La *pietra*: materia, sostrato, ricettacolo, elemento terreno, cosmico; la *croce*: significato, impronta spirituale, elemento umano-divino sigillato sulla pietra, elemento che trasforma, trasfigura, che anima la pietra come l'anima nuova della pietra. Nuova, perché la pietra stessa non era del tutto inanime, dotata com'era dagli evi più remoti di una sua vitalità, irradiante dalla perenne cupola dell'Ararat, severa e maestosa, erompente e salvifica, a seconda delle varie forme mnemosiniche, apotropaiche o cultuali di cui si rivestiva.

Questa ricerca viscerale, sul piano della creazione artistica, di quanto più profondo, più elementare, più primordiale vi sia nell'essere, dà in pieno la tonalità di ciò che costituisce la tensione più intima, la sostanza più nuda della spiritualità armena.

Se le 'chiese di cristallo', seguendo la felice espressione di Cesare Brandi, e le croci-pietra ne sono i simboli plastici più eloquenti, il capolavoro mistico, la cattedrale poetica di San Gregorio di Narek, il 'Vegliante', chiamato anch'esso *Narek* per metonimia, incarna in immagini e parole ogni lotta, ogni ansia, ogni conquista ed ogni speranza del popolo armeno (Zekiyān 1999).

Narek è anzitutto una voce, un grido, un'eco, come le pietre urlanti dell'Armenia: l'eco di un dramma che si svolge nelle sfere più intime dell'anima, ma che coinvolge l'uomo tutto. Il dramma dell'incontro e dello scontro delle varie dimensioni nelle quali l'uomo si sente immerso e smarrito: l'infinito e il finito, la vita e la morte, il peccato e l'amore. Un contenuto, quindi, ridotto al minimo, alla più scarna essenzialità, qualora ci si volesse rifare a riferimenti contenutistici. Esattamente come è la concezione dello spazio e l'intera impostazione dell'architettura armena. Da questa scarsezza, quasi beckettiana, emergono i protagonisti del dramma, più per il loro esserci che per le loro azioni. I protagonisti: l'uomo e Dio, Dio e l'uomo. Dio: Luce, Vita, Amore; l'uomo: nelle catene delle tenebre, della morte, del male, ma tutto pervaso dal fremito della liberazione e della redenzione.

Insaziabile e angosciante anelito di salvezza, che si esprime attraverso il grido della parola come l'urlo della pietra. Salvezza che l'uomo non potrà attingere se non come il dono gratuito della commiserante liberalità

2 'Regno di pietre urlanti' è un'espressione cara a Mandelštam e, penso, molto appropriata per designare l'Armenia.

divina, che si rivela e si dà in Cristo. Allucinante antinomia esistenziale, che spinge il poeta come l'architetto ad un continuo e disperato sforzo di superamento di sé, della molteplicità, dei labirinti e dello sfarzo dell'umano, di tutto ciò che è l'uomo nella sua pochezza e miseria, che lo circonda e che si rivela fatalmente limitato e contaminato.

### **3 Tentativo di una prima lettura di alcune valenze del mondo spirituale armeno**

L'architettura religiosa è per definizione un'espressione di fede, della fede di chi produce il corrispettivo monumento, che sia chiesa, moschea, sinagoga o tempio. Sarà quindi utile ricordare per sommi capi alcune vicende storiche che contribuirono alla formazione e a quella particolare percezione della fede che caratterizzarono per secoli il vissuto religioso del popolo armeno, e delineare di seguito l'ambiente, il mondo spirituale in cui quella fede sbocciò, si formò e si esprime.

Nel 484, dopo trentacinque anni d'estenuanti battaglie e guerriglia per la sopravvivenza religiosa e culturale, gli armeni riuscirono ad ottenere dai Sasanidi un trattato di pace, firmato a Nuarsak, in base a tre condizioni di un'esemplare, quasi sconvolgente attualità: 1) nessuno sarà costretto a cambiare la religione in cui è nato. Si noti che 'religione' riveste nel contesto una valenza molto ampia per includere l'intero codice d'identità della comunità in ciò che ne costituisce anche la configurazione etnica e socioculturale; 2) nessuno sarà giudicato in base alla condizione sociale, bensì in conformità alle proprie azioni; 3) nessun provvedimento sarà preso dall'autorità verso chiunque per sentito dire, ma solo per diretta conoscenza di causa.

Queste condizioni, di rovente attualità anche ai giorni nostri, costituiscono allora una questione di vita o di morte per gli armeni in quanto, qualora fossero state lese, essi si dichiaravano pronti a riprendere la lotta armata 'sino alla morte'. Condizioni, che sono soprattutto principi di dignità e di equità, di notevole spicco etico e civico, che sono certamente dovuti non a ipotetiche dinamiche di predisposizione o di 'privilegio innato', ma ad una 'storia', a quella storia che forgia e modella la vocazione, lo spirito e il destino di un popolo: storia fatta, nel caso specifico, perlopiù di sangue, e più precisamente di lotta continua di sopravvivenza, intesa sempre nel segno dell'indiscussa e non contrattabile prevalenza della vitalità spirituale o, in alternativa, della morte testimoniale e oblatoria sulla vitalità puramente fisica.

Tale atteggiamento si costruisce su una base che non si riduce unicamente e non si esaurisce nella dimensione universale della fede quale comune appartenenza all'ecumene cristiana. L'universalità della fede s'intreccia



profondamente, si sposa con l'identità della persona singola, che crede, e della comunità cui l'individuo appartiene. La realtà etnica e culturale del popolo armeno segna profondamente l'esperienza, il vissuto e l'espressione della propria fede cristiana. E ciò per un'esigenza visceralmente esistenziale, prima ancora che per una elaborazione speculativa. Vardan Mamikonian, il generale che guidava la summenzionata lotta di sopravvivenza, coronata nel 484 ma scattata nel 451, dichiarava che il cristianesimo, per gli armeni, non era un abito che si potesse cambiare; ma, come il colore della pelle, era parte del loro essere. L'idea di fondo che la metafora vuol esprimere è ovviamente quella di un legame inscindibile fra l'uomo e la sua fede.

In questa ottica dobbiamo fare un breve cenno alla creazione dell'alfabeto armeno (ca 405), considerata per una lunga tradizione come uno dei momenti più significativi nel lungo cammino di formazione dell'identità armena. Essa costituì il salto qualitativo verso la cultura letteraria e fu nel segno del connubio tra la fede e l'identità etnica, come lo è stato l'intero sviluppo dell'arte e della cultura armena nei secoli successivi. La convinzione di base, sottesa alla creazione dell'alfabeto armeno, è di vedere nella lingua lo strumento della lode di Dio. La forza motrice non ne furono semplicemente preoccupazioni missionarie, come in altri casi di creazione di alfabeti fra il IV e il V secolo dell'era cristiana in varie regioni dell'Anatolia e del Caucaso; ma fu una visione teologico-ecclesiale dell'identità nazionale, in cui la lingua e la cultura, quella letteraria in particolare, funzionavano da perno, il che indusse Mesrop Mashtots, l'inventore dell'alfabeto, a farsi il paladino di quella grande opera che dal suo fedele discepolo e biografo verrà qualificata come 'dono divino' (*astvatatur*). Nella creazione dell'alfabeto Mesrop ebbe un geniale intuito. Con una lettura straordinariamente profonda del rapporto tra *ethnos*, cultura e fede, egli vide la cultura etnica del popolo come l'espressione e la traduzione in esperienza umana, comunitaria, della sua fede religiosa, quella cristiana nel caso specifico. Tale concezione, in verità, affondava le radici nell'area siriana, ma raggiunse, nell'era patristica, la realizzazione più impegnativa ed evidente nell'opera di Mesrop Mashtots. Con la sua opera, che non è semplicemente la creazione di un alfabeto, ma di un'intera cultura letteraria,<sup>3</sup> egli propone, nel quadro della storia dei popoli, un modello nuovo d'identità; modello che, pur ispirandosi alla *polis* greca e all'*ethnos* ebraico, elaborato da Filone l'Alessandrino, ne costruisce una sintesi, aggiungendovi due elementi assai importanti: il non legare l'identità e il destino di un popolo alle strutture politiche che lo reggono e il distinguere l'elemento religioso e gli altri elementi concorrenti nella formazione identitaria.

3 A parte i capolavori originali prodotti in lingua, di una valenza e valore internazionali, verso la metà del V secolo la maggior parte della letteratura patristica, greca e siriana, era già tradotta in armeno.

Quanto sto dicendo trova un ampio riscontro anche in un'ottica di storia comparata: gli armeni sono stati gli unici fra i popoli delle periferie dell'Impero bizantino, dal Maghreb alla Persia, il cui Paese, pur avendo subito una fortissima penetrazione musulmana sull'intera sua estensione, non solo non abdicarono la propria religione ma conservarono anche, consapevolmente e tenacemente, la propria lingua e cultura etnica, non quali meri strumenti di celebrazione liturgica e di letteratura sacra ma nella vita di ogni giorno.

Ciò che forse maggiormente caratterizza la colorazione etnica della cristianità armena rispetto ad altre Chiese orientali di analoga sensibilità, pare essere il fatto che fin dagli esordi tale colorazione venne percepita, pensata e vissuta dagli armeni nella consapevole prospettiva di una teologia della storia e di ciò che potremmo chiamare una teologia della cultura: storia e cultura quali momenti salvifici, nel segno gioioso e dolente degli eventi, per la vita stessa della nazione. Anzi, sarebbe più coerente dire 'in': teologia nella storia e nella cultura; storia e cultura permeate dal senso teologico, dal senso escatologico della realtà.

#### **4 Dinamiche di apertura**

L'intreccio profondo tra l'universalità del codice cristiano e l'incarnazione storico-etnica è stata la molla che fece scaturire le dinamiche di apertura della realtà armena verso altre realtà, quelle circostanti e limitrofe in particolare, in una tensione verso l'*oikumene*. La fedeltà sino al martirio, confessata dagli armeni in termini a prima vista intransigenti, si presenta nel contempo, ad uno sguardo più penetrante, nel segno di una saggiamente dosata flessibilità: l'armeno, infatti, graniticamente saldo sulla non compromissoria della propria fede e dignità nazionale, non ha mai esitato a dichiarare solennemente la sua disponibilità alla collaborazione e, se necessario, alla subalternità, variamente intesa a seconda dei contesti storici, a patto che non gli chiedessero il sacrificio della propria identità.

Tale apertura costituisce pure uno dei tratti dominanti dell'arte, dell'architettura e della poesia armena, non solo come l'esito di contatti storici, di prodotti quasi naturali degli ambienti di vita, bensì come il risultato di scelte consapevoli e volute, per indi rielaborare ed arricchire gli elementi mutuati da altre aree e culture, quelle contigue e limitrofe in specie, in nuove sintesi geniali ed originali. Non volendo, né potendo entrare in dettagli in questa sede, basti solo richiamare i sublimi modelli dell'architettura e dell'arte di Ani, capitale medievale del regno dei Bagratidi, e della chiesa di Aghtamar (X secolo) sul lago di Van, entrambe oggi in Turchia, e del già menzionato Narek, capolavoro assoluto di mistica e poesia. In queste creazioni dello spirito s'incontrano e s'intrecciano, in

una sintesi del tutto nuova, tanti elementi precedenti provenienti dalle antiche, grandi tradizioni siriana e bizantina e da quella emergente, araba.

Dai Bizantini ai Sasanidi, passando dagli Arabi e da questi ai Safavidi, ai Russi ed agli Ottomani, che li nominarono la 'nazione fedele' (*millet-i sadıka*), tale apertura ha costituito una linea di condotta inalterabile dell'indole armena: la disponibilità, anzi, la voglia di convivenza, ma alla ferrea condizione del rispetto della propria dignità di popolo, pena la rivolta, anche con spargimenti di sangue. All'uopo si sviluppò presso gli armeni perfino la concezione di una sorta di regalità, diremmo oggi di sovranità, 'limitata', proprio per poter realizzare tale convivenza. Ad esempio, all'epoca del regno dei Bagratidi e degli Artzruni, che segnò uno dei periodi più fiorenti della cultura armena e diede le sublimi architetture di Ani e di Aghtamar e la poesia mistica di Narek, i rispettivi sovrani non coniarono monete per non suscitare nel califfo, di cui godevano la protezione, sospetti di un eventuale movimento irredentista.

Arabi, Safavidi e Ottomani costituiscono i capisaldi storici di quell'universo islamico il quale anche oggi, pur sotto altre denominazioni e figure, rappresenta l'interlocutore e, per certi versi, il concorrente principale dell'universo tradizionalmente cristiano. L'esempio storico, che il cristianesimo armeno offre, di sforzo teso al dialogo e alla pacifica convivenza, sulla base però di condizioni chiare e irrinunciabili, mi pare che rechi tuttora un messaggio di vibrante attualità. Anche se sono, purtroppo, cambiate non solo le circostanze ma anche l'indole dei rispettivi attori, il modello armeno offre sempre uno spunto alla riflessione e un punto di riferimento validi.

Sono convinto che diverse tradizioni religiose, come quella islamica ad esempio, abbiano in sé gli elementi per apprezzare chi non si compromette e resta geloso non solo del proprio interesse ma anche della propria dignità. Istruttivo a proposito il giudizio che esprime degli armeni un autore turco: «È superiore la loro capacità di adattamento all'ambiente. Non sono fanatici quanto alla religione e alla lingua. Però sono fedeli e attaccati alle proprie convinzioni e alla propria fede, così come alle amicizie. Perciò, seppure a costo di grandi privazioni e sofferenze, la loro stragrande maggioranza non ha cambiato la propria religione e confessione nonostante le oppressioni protrattesi per secoli» (Koças 1967, p. 45).<sup>4</sup> Questa valutazione quasi lusinghiera direi, se si considera soprattutto la storia politica del suo autore che non si svolse dalla parte dei colombe nelle vicende del suo Paese, vorrebbe essere solo una testimonianza di quanto appena detto sulla capacità di apertura di cui spesso gli armeni hanno dato prova, ovviamente senza generalizzare né idealizzare alcunché o chiunque sia.

4 Sadi Koças è stato un ufficiale, diplomatico e politico turco che fu anche senatore della Repubblica. È noto per la sua vicinanza al colpo di stato del 1960 e all'intervento militare del 1971.

Presentando queste brevi riflessioni su alcuni tratti salienti della cultura, dell'arte, dell'identità armena, non è un approccio, tanto meno una celebrazione estetizzante, né un esercizio accademico che ho pensato di proporre. Ho cercato invece di riassumere alcuni pensieri, sviluppati in diversi studi precedenti, e spesso condivisi con Gianclaudio. Penso che i problemi con cui la vicenda armena ci spinge a confrontarci, siano anche oggi, pur sotto forme e apparenze diverse, i problemi di tanti e che non possano non coinvolgerci. Infatti, cultura e arte, ivi inclusa l'architettura, sono fra le espressioni più sintomatiche della società che le produce, dei suoi sviluppi, evoluzioni o involuzioni, della sua identità, dei suoi problemi e possibilità. E Gianclaudio Macchiarella non fu solo uno studioso dell'arte e dell'architettura; fu anche un diplomatico che durante l'intera sua carriera come addetto culturale, da Teheran ad Ankara, da Atene a Washington, ebbe sempre di mira l'intessere dei rapporti tra paesi, nazioni, popoli, rivolgendo una particolare attenzione alle relazioni più difficili, convinto com'era della forza della cultura, delle sue vaste e, talora, inopinate potenzialità di dialogo.

## Bibliografia

- Documenti di architettura armena* (1968-1998). 23 voll. Milano: Edizioni Ares; Venezia: Oemme.
- Gli armeni* (1986). Milano: Jaca Book.
- Akademiia nauk SSSR.; Hayastani Gitut'yunneri Akademia (1981). *The Second International Symposium on Armenian Art: Proceedings* (Yerevan 1978). Yerevan: Academy of Sciences of Armenian SSR, Institute of Arts of the Academy of Sciences of Armenian SSR.
- Brandi, Cesare (1968). «Le chiese di cristallo». *Corriere della Sera*, 5 luglio. Anche in: *Ricerca sull'architettura armena, 12: Antologia critica*, vol. 2. Milano: Centro di Studi e di Documentazione della Cultura Armena, 1974.
- Cuneo, Paolo (1988). *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*. Roma: De Luca.
- Der Nersessian, Sirarpie (1993). *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia, from the Twelfth to the Fourteenth Century*. 2 vols. Washington: Dumbarton Oaks.
- Feydit, Frédéric (1964). *Considérations sur l'alphabet de S. Mesrop*. Wien: Mechitharisten-Buchdruckerei.
- Gianascian, Mesrop (1970). *Miniature armene*. Venezia: Congregazione Mechitarista di San Lazzaro.
- Ieni, Giulio; Zekiyan, Boghos Levon (a cura di) (1978). *Atti del primo simposio internazionale di arte armena* (Bergamo 1975). Venezia: Tipolitografia armena.

- Ieni, Giulio; Uluhogian, Gabriella (a cura di) (1984). *Atti del terzo Simposio internazionale di arte armena* (Milano, Vicenza, Castelfranco V., Piazzola sul Brenta, Venezia, 25 settembre-1 ottobre 1981). Venezia: Accademia armena di San Lazzaro dei Padri Mechitaristi.
- Koçaş, Sadi (1967). *Tarih boyunca Ermeniler ve Türk-Ermeni ilişkileri* (Gli armeni nel corso dei secoli e le relazioni turco-armene). Ankara: Altınok Matbaası.
- Nordio, Mario; Zekiyani, Boghos Levon (a cura di) (1998). *Armenia: Una cristianità al bivio*. Melzo: Editrice Cens.
- Sanjian, Avedis K. (1965). *The Armenian Communities in Syria under the Ottoman Dominion*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Thierry, Jean-Michel; Donabédian, Patrick; Thierry, Nicole (1987). *Les arts arméniens*. Paris: Citadelle & Mazenod.
- Uluhogian, Gabriella (1986). «Lingua e cultura scritta». In: *Gli armeni*. Milano: Jaca Book, pp. 115-130.
- Vitale, Serena (a cura di) (1988). *Osip Mandelštam: Viaggio in Armenia*. Milano: Adelphi.
- Zekiyani, Levon Boghos (1978). «Le colonie armene del medioevo in Italia e le relazioni culturali italo-armene (Materiale per la storia degli Armeni in Italia)». In: *Primo Simposio internazionale di arte armena*. Venezia: Accademia armena di San Lazzaro, pp. 803-931.
- Zekiyani, Boghos Levon (a cura di) (1990). *Gli armeni in Italia*. Roma: De Luca.
- Zekiyani, Boghos Levon (1991). *Atti del quinto simposio internazionale di arte armena* (Venezia, Milano, Bologna, Firenze, 28 maggio-5 giugno 1988). Venezia: Tipo-litografia armena.
- Zekiyani, Boghos Levon (a cura di) (1996). *Ad limina Italiae, Ar druns Italiy: In viaggio per l'Italia con mercanti e monaci armeni*. Padova: Editoriale Programma.
- Zekiyani, Boghos Levon (1997). «Das Verhältnis zwischen Sprache und Identität in der Entwicklung der armenischen Nationalbewusstseins. Versuch einer begrifflichen Formulierung aus geschichtlicher Erfahrung». In: Hentschel, Gerd (Hrsg.), *Über Muttersprachen und Vaterländer: Zur Entwicklung von Standardsprachen und Nationen, in Europa*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang, pp. 277-297.
- Zekiyani, Boghos Levon (1999). *La spiritualità armena: Il libro della lamentazione di Gregorio di Narek*. Roma: Edizioni Studium.
- Zekiyani, Boghos Levon (2000). *L'Armenia e gli armeni: Polis lacerata e patria spirituale: la sfida di una sopravvivenza*. Milano: Guerini e Associati.



## **Storia dell'arte, studi religiosi e antropologia**





## «A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

# Musiche, sospiri e voci dalle *tekke* di Delvina

Giovanni De Zorzi

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** Our journey begins from some buildings that were Dervish centres (*tekke*) in Delvina, Southern Albania. Far from the archaeology, in 2009 the visionary and far-sighted Gianclaudio proposed me to deal with what was happening and what was resonating *inside* such centres, i.e. of the intangible convivial and musical life of the dervishes. This would have taken me to a serious ethnomusicological fieldwork in Albania but, for some reasons, this fieldwork didn't take place. This is why I cannot but propose here the phase of the preparation to the field that I've carried out at the times: I begin my article by retracing the history of the *Bektâşi* order of Dervishes in Albania, which very probably inhabited the centres, and then I focus on some of their musical genres, called *nefes*, that were played and sung during their rituals, called *cem*, *âyin* or *âyin-i cem*, on the long necked lute *saz* by a peculiar oral poet/troubadour called *âşik* (lover).

**Sommario** 1 Intorno all'*âşik*. – 2 I *nefes* dei Bektâşi. – 3 Lo *âyin-i cem*. – 4 Conclusioni sul piede di partenza.

**Keywords** Bektashi dervishes. Dervishes lodges. Sufi music. Ashik. Long manched lute *saz*.

*A Gianclaudio e Mario, nel tempo senza tempo*

Il nostro viaggio inizia da alcuni edifici dell'area di Delvina che erano centri (*tekke*) di dervisci.<sup>1</sup> Gianclaudio, che avevo conosciuto anni prima con l'amico Mario Nordio, mi aveva chiesto di occuparmi di quello che vi accadeva e, soprattutto, di cosa vi risuonasse. Era il 2009 e avevo accolto entusiasta l'invito iniziando con una ricognizione su brani devozionali (*nefes*) dei *bektâşi*, l'ordine di dervisci che molto probabilmente aveva abitato le *tekke*, composti in area ottomano-turca. La ricognizione era divenuta parte del mio intervento (parlato e suonato al flauto *ney*) al convegno che si tenne a Bari, nel Castello normanno-svevo, il 19 aprile.<sup>2</sup> In un secondo

1 Sull'area di Delvina e Xhermahalle e sui suoi *tekke* si veda Macchiarella (2015, in part. pp. 53-54). Più in generale, si veda Gabaglio (2015) e Boriani, Giambruno (2015a), testo di riferimento recente ed esaustivo, pubblicato in ricordo dell'amato Gianclaudio.

2 *Albania e Adriatico meridionale: Studi per la conservazione del patrimonio culturale (2006-2008)*. Bari, Castello normanno-svevo, Sala sveva, 18-19 aprile 2009.

momento avrei dovuto raggiungere la *tekke bektâşî* di Tirana, grazie alle preziose 'dritte' di Massimiliano Fusari, e lavorare sui suoi archivi sonori: per varie ragioni questo non avvenne, e così mi trovo ora di fronte a qualcosa che *non* fu, o forse di fronte ad una questione che, come si usa dire nel mio nuovo lavoro, 'è rimasta aperta' e sulla quale spero sinceramente di poter ritornare. Nelle pagine che seguono cercherò, dunque, di volgermi all'invito originario di Gianclaudio e di preparare il futuro lavoro sul campo ripercorrendo la storia dell'ordine *bektâşî* nel mondo ottomano e in Albania, in modo da poter poi focalizzare l'attenzione, mia e del lettore, sui particolari rituali collettivi *bektâşî* detti *cem*, *âyin* oppure *âyin-i cem*, durante i quali venivano cantate delle composizioni poetiche, ideate in precedenza o 'in tempo reale' dai solisti infiammati, che venivano dette *nefes*, e che molto, molto probabilmente venivano cantate nelle *tekke* di Delvina e dell'area di Xhermahalle durante gli incontri della comunità, tra i sospiri e le voci dei dervisci presenti.

A questo punto sembra necessaria e ineludibile una contestualizzazione storico culturale: chi sa già tutto è autorizzato a saltare a piè pari quanto segue. La presenza dell'ordine *bektâşî* in area balcanica risale all'epoca della dominazione ottomana e precede, quindi, la creazione dell'Albania moderna; nonostante ciò, la presenza dell'ordine è rimasta costante nel tempo ed è divenuta un elemento fondamentale del complesso quadro religioso e socio politico nazionale. Come si sa, poi, le radici della via *bektâşî* non sono affatto albanesi ma anatoliche, e affondano nell'area dove sembra essere vissuto il misterioso santo eponimo Hacı<sup>3</sup> Bektaş Veli (?-1271), figura assai venerata anche in altri contesti islamici, in particolare nell'ambito dell'Alevismo.<sup>4</sup> La *vulgata* di Hacı Bektaş vuole che egli fosse originario del Khorasân, regione 'di riferimento' per il sufismo (*tasawwuf*) delle origini, e che fosse fortemente influenzato dal poeta mistico centroasiatico Khwâja Ahmad Yasavi (m. in Turkistan, attuale Kazakistan meridionale, nel 1166). L'amico di Iddio (questo il significato del turco *veli*, arabo *wâlî*) sarebbe giunto dal Khorasân nell'Anatolia centrale, dove si sarebbe stabilito in un villaggio ribattezzato in un secondo tempo Hacıbektaş, in suo onore, luogo che rappresenta il centro spirituale del movimento ed è sede ancora oggi di un'importante *tekke*. Qui sorge la tomba del fondatore, diventata

3 Si impiega qui la traslitterazione turca impiegata nell'area di riferimento. Il termine onorifico si riferisce a chi ha compiuto il pellegrinaggio alla Mecca (*hağğ*), considerato come uno dei cinque pilastri dell'Islam e, quindi, come un dovere per il fedele, reso, però, nei secoli, di ardua realizzazione sia per le difficili condizioni dei viaggi che per il suo costo proibitivo. Anche da qui l'importanza, insieme religiosa e secolare, che acquisì un simile titolo.

4 Il termine deriva dal turco *Alevi* ('Alevita') che indica chi appartiene a quella corrente del mondo islamico che si ricollega, pur se con elementi specifici che le sono assolutamente peculiari, allo Sciismo. Nell'attuale Turchia si stima che una 'minoranza' di almeno tredici milioni di cittadini sia Alevi, in un'area strettamente sunnita. Significativamente, solo in tempi recenti i *bektâşî* vengono detti anche *Alevi-Bektâşî*.

nel tempo luogo di culto e va notato come nel mese di agosto Hacibektas sia tuttora teatro di un'imponente festa e meta di un pellegrinaggio che richiama soprattutto la comunità religiosa degli Alevi.<sup>5</sup> In una prospettiva storico/culturale, l'insegnamento di Bektâş trovò terreno fertile nel particolare contesto che si venne a creare dopo la battaglia di Manzikert (1071 d.C.), che decretò la sconfitta dei bizantini e aprì all'arrivo in Anatolia dei Turchi Selgiuchidi. In quest'epoca si ebbe una rapida diffusione dell'islam in Asia minore, sia nelle più ortodosse forme sunnite che nelle sue manifestazioni più eterodosse, spesso collegate a varie tradizioni orientali, a cominciare da quella persiana.<sup>6</sup>

Al momento dell'istituzione del corpo armato dei giannizzeri, nel XIV secolo, il venerato Haci Bektâş diviene il santo patrono del corpo; il legame tra i giannizzeri e l'ordine *bektaşî* contribuirà allo sviluppo dell'ordine stesso e porterà alla sua presenza in vaste aree dell'Impero ottomano, come nei Balcani, sviluppo che si deve soprattutto alla presenza delle truppe e ai meccanismi di reclutamento e addestramento legati alla pratica del *devşirme*.<sup>7</sup>

L'abolizione dell'armata dei giannizzeri nel 1826 da parte del sultano Mahmud II segnò una battuta d'arresto per l'ordine dei *bektâşî*, perlomeno nelle sue forme collegate alla componente politico-militare. L'ordine verrà definitivamente soppresso da Mustafa Kemal Atatürk, nel quadro di una visione moderna dello Stato, nonostante il supporto dato dall'ordine *bektâşî* al movimento dei Giovani Turchi.<sup>8</sup> A seguito delle disposizioni di Atatürk, nel 1925 il Gran *dede* ('padre'), leader spirituale dei *bektâşî*, lascia l'Anatolia e si sposta a Tirana, stabilendo qui la *tekke* principale dell'ordine (*Kryegjyshata boterore*):<sup>9</sup> l'Albania quindi, da pochi anni uno stato indipendente diviene, già dagli anni Venti in poi, il nuovo centro di riferimento per i numerosi *bektâşî* presenti nella vastissima area dell'ex Impero ottomano.

La presenza dei *bektâşî* in territori abitati da albanesi è storicamente attestata a partire dal XVII secolo, anche se con ogni probabilità risale già al

5 Si veda <http://www.balcanicaucaso.org/aree/Turchia/Il-festival-di-Hacibektas> (2016-04-30).

6 Per un inquadramento generale della confraternita nel contesto della presenza islamica nell'area si veda Norris (1993), più in particolare Clayer (1996).

7 I coscritti, prelevati periodicamente principalmente presso le comunità cristiane dell'area dei Balcani, venivano forzatamente convertiti e inquadrati nel corpo dei giannizzeri, la fanteria d'élite dell'esercito ottomano. Questa pratica poteva aprire in realtà anche le porte alla carriera militare e politica; da qui provennero infatti molti *vizir* ('ministri') e dignitari dell'Impero ottomano.

8 Da qui in avanti segue e integro la ricostruzione storica dell'ordine in Albania fatta da Nicola Scaldaferrì (2013).

9 Vedi <http://www.komunitetibektashi.org> (2016-04-30) sito ufficiale della *tekke* di Tirana.



Figura 1. La copertura della moschea di Gijn Aleksì colta mentre si dispiega ed inizia a roteare, come la *tennure* di un derviscio. Rusan, Delvina, Albania (foto: M. Fusari)

XV secolo, quando le aree occidentali dei Balcani diventano delle province dell'Impero ottomano.<sup>10</sup> Più tardi i *bektâşi* saranno coinvolti nelle vicende del risorgimento albanese e nella nascita di uno stato nazionale, risultando tra i più convinti a sostenere il collegamento della fede religiosa col patriottismo. In questo quadro va ricordata la figura dell'intellettuale Naim Frashëri (1846-1900), personaggio chiave del risorgimento albanese e, allo stesso tempo, autorevole membro *bektâşi*, nella cui opera si fondono passione letteraria, patriottismo e religione. Sintomatico, in questo senso, il suo poema a sfondo religioso *Qerbelaja* (1898), ispirato alla battaglia di Karbala.

Grazie alle loro posizioni liberali, che presentavano numerosi punti di contatto con la tradizione cristiana e prese di distanza dalle forme più rigide dell'Islam sunnita, i *bektâşi* sembrano configurarsi come una 'comunità religiosa' ben inserita nella neonata nazione degli albanesi - marcata da una coesistenza di credi e culti religiosi - al punto tale che già agli inizi del Novecento osservatori e visitatori sembravano vedere proprio nel mo-

<sup>10</sup> Un testo fondamentale sulla presenza dei *bektâşi* e di altri ordini mistici musulmani in Albania è di Clayer (1990); per un inquadramento della confraternita nell'Islam albanese si veda Clayer 2010, pp. 72-76 e si veda inoltre Morozzo Della Rocca 2002.



Figura 2. La *tekke* di Xhermahalle, Albania (foto: Gruppo di lavoro del Dipartimento di Architettura e studi urbani del Politecnico di Milano, per gentile concessione)



Figura 3. Tombe di dervisci all'interno della *tekke* di Xhermahalle, Albania. I copricapo posti sulle tombe fanno ipotizzare che queste siano di dervisci bektàşi (foto: S. Mondini, 2007)

vimento *bektâşî* la 'religione nazionale' del nuovo Stato. Di questo avviso furono ad esempio il naturalista e geografo italiano Antonio Baldacci e la viaggiatrice Margareth Hasluck che non esitano a definire apertamente il 'bektashismo' come la religione che meglio si adatta agli albanesi, e con cui potrebbe trovare certamente convergenza l'islam sunnita e forse addirittura il cristianesimo (Morozzo Della Rocca 2002, p. 35).

Senza ripercorrere in dettaglio le complesse vicende dell'ordine albanese, sembra soprattutto importante sottolineare il suo forte legame con le vicende politiche locali; il movimento infatti conosce fasi assai controverse a seconda degli orientamenti e del cambio di indirizzi che hanno segnato la convulsa storia del piccolo Stato balcanico, passando dalla fase dell'indipendenza, al regno di Ahmet Zog (1928-1939), al regime di Enver Hoxha (1944-1985), fino alla turbolenta fase post-dittatoriale. Tra queste alterne vicende un punto cruciale è quello della creazione dello 'Stato laico' e la soppressione, spesso violenta, di ogni forma di presenza religiosa, decretate entrambe da Hoxha nel 1967, con un effetto devastante per ogni forma di culto. La libera ripresa delle pratiche religiose avverrà solo dopo la caduta della dittatura; la libertà di fede viene, infatti, sancita dalla nuova costituzione promulgata nel 1998, dando vita ad una fioritura vasta e in parte confusa di culti e forme religiose che chiudono la stagione della laicità ufficiale promulgata qualche decennio prima.<sup>11</sup>

Le vicende nazionali dell'ordine *bektâşî* albanese molto dipesero dal rapporto che esso ebbe con altre religioni e forme di culto, ossia con l'Islam sunnita e con la tradizione cristiana-ortodossa del sud e cristiana cattolica del nord. Alle vicende religiose si intrecciarono talvolta anche forti componenti politico-identitarie, soprattutto nel caso degli albanesi del Kosovo e della Macedonia; presso queste popolazioni, tagliate fuori dai confini dello stato nazionale albanese, il radicamento religioso di ispirazione islamica era ed è, infatti, funzionale alla loro componente identitaria, in contrapposizione al cristianesimo ortodosso delle locali popolazioni slave.

Non va infine dimenticato un importante sviluppo diasporico della *bektâşîye* albanese, ovvero la sua propaggine nordamericana, sorta soprattutto a seguito dell'emigrazione di uno dei più importanti leader spirituali, Baba Rexhep Beqiri. Originario di Gjirokaster, importante centro del bektashismo con la sua prestigiosa *tekke* detta *Teqeja e Zallit*, rientrata in piena attività negli ultimi anni, Baba Rexhep lascia l'Albania durante la seconda guerra mondiale principalmente a causa delle sue posizioni critiche nei confronti di Hoxha. Dopo un periodo trascorso in un campo di prigionia in Italia e un soggiorno presso la comunità *bektâşî* egiziana, Ba-

---

11 Sulle vicende del periodo di transizione seguito alla morte di Hoxha nel 1985, si veda Biberaj 1998.

ba Rexhep approda negli USA dove fonda nel 1954 la comunità di Detroit, creando una *tekke* ancora oggi assai attiva (Curtius 2010, pp. 82-83).<sup>12</sup>

Se le vicende storiche dell'ordine sono state studiate, resta invece ancora in gran parte da indagare la fisionomia interiore dell'ordine, decisamente atipica, eterodossa, sincretista, sorprendente, irridente, così come la sua componente specificamente devozionale e, soprattutto, il ruolo che vi ha la musica.

Innanzitutto va sottolineato come nel mondo *bektâşî* non si riscontrino le note proibizioni verso la pratica musicale tipiche dell'Islam più ortodosso, sia sunnita che sciita, e dei più recenti e sedicenti fondamentalismi.<sup>13</sup> Detto questo, ci si trova poi di fronte ad una questione legata al presente: in Albania oggi le distinzioni tra 'musica sacra' e 'musica profana' non sono così semplici e va, invece, notata la presenza di forme devozionali che si mescolano con pratiche musicali profane locali, dando vita a forme e generi difficilmente catalogabili con strumenti ormai spuntati.<sup>14</sup> Affrontando complessivamente il variegato mondo musicale *bektâşî*, ecco però che emerge nettamente, occupando una posizione davvero centrale, la tradizione degli *âşîk*.

## 1 Intorno all'*âşîk*

Il termine deriva dall'arabo classico e si può tradurre con 'colui che è colto da *'îşq'* ossia dalla 'passione d'amore', quindi egli è: 'l'amante, l'innamorato, il folle d'amore'. Più comunemente con questo termine di origine colta si designano dei bardi, cantastorie e trovatori che cantano poesia accompagnandosi prevalentemente sul liuto a manico lungo (*saz*, *bağlama*) e, più raramente, su di una viella ad arco (*kamançe*). I loro repertori spaziano dagli antichi cicli epico-lirici (*dâstân*, turco *destan*) a 'storie' (*hikayet*, pl. *hikayeleri*) di varia natura, soprattutto dedicate alle vite degli *âşîk* del

<sup>12</sup> A questo proposito si vedano poi soprattutto i lavori dell'antropologa Frances Trix, (1995; 2011, pp. 280-294). Sulla comunità dei *bektâşî* albanesi in Nordamerica si veda: <http://bektashiorder.com> (2016-04-30); sulla comunità ortodossa in Nordamerica si veda: <http://www.saintgeorgecathedral.com> (2016-04-30).

<sup>13</sup> Per una discussione generale sulla questione della musica in relazione all'Islam si vedano Shiloah (1995) e During (2013). Negli ultimi anni, sulla scia della ripresa dei culti religiosi, è da segnalare anche la traduzione in lingua albanese di testi arabi relativi al rapporto tra musica e Islam, cfr. Tajib Et-Taberi 2011 (1432 a.H.).

<sup>14</sup> Un esempio al quale ispirarsi per una ricerca da effettuarsi in futuro in Albania è dato dal recente e titanico lavoro sul campo effettuato da Janos Sipos e da sua moglie Eva Csaki sulle comunità dei *bektâşî* in Tracia; il lavoro consiste in una ricerca condotta in modo sistematico tra il 1999 e il 2003 su oltre 20 villaggi della Tracia e si dedica in gran parte alla codificazione di repertori e pratiche musicali (cfr. Sipos, Csaki 2009).

passato sino a composizioni poetiche di matrice *sufi*. Sia come sia, la loro presenza è diffusa tra le genti di lingua turca e persiana in area iranica, caucasica, centroasiatica e, come nel nostro caso specifico, balcanica.<sup>15</sup>

A voler meglio osservare nella figura tradizionale dell'*âşık* si possono isolare tre componenti principali che coesistono e interagiscono. Innanzitutto l'*âşık* è un aedo di cicli epico/lirici di remota origine, e va notato come nella storia delle letterature d'area caucasica e centroasiatica, l'*âşık* si avvicindi alla precedente figura dell'*ozan*, o *gōsān*, poeta legato spesso ad una data corte. La seconda componente dell'*âşık* è quella di un poeta orale, certo, ma perlopiù di tradizione popolare, rurale, spesso senza fissa dimora, che si accompagna su di uno strumento musicale ed è depositario di questi cicli antichissimi sui quali sa anche improvvisare. In Albania e nel mondo balcanico è possibile avvicinare la tradizione degli *âşık* con quella dei poeti orali *guslar*. In terzo luogo, il termine *âşık* ha un particolare senso nel mondo del sufismo, nel quale egli è un particolarissimo 'folle d'amore' che compone e canta repertori di natura esclusivamente spirituale nel fuoco d'amore che lo brucia. Ognuna di queste tre componenti merita un breve e sommario approfondimento; iniziamo dalla prima: secondo Mary Boyce<sup>16</sup> il termine *gōsān*, di incerta derivazione, è di area iranica e risalirebbe all'epoca dei Parti (IV a.C.-II d.C.) e significherebbe: 'poeta', 'musicista', 'menestrello', ma potrebbe essere un prestito dal ben attestato termine armeno *gōsān*. In Armenia questi erano cantanti, strumentisti, poeti, attori e danzatori ma, nonostante il termine appaia già nella prima traduzione della Bibbia in lingua armena, fu proprio l'istituzione ecclesiastica a condannarne l'attività, con il concilio di Dvin del 649 d.C., a causa dell'arte profana che esercitavano. In area centroasiatica di lingua turca, il termine *ozan* designava, invece, poeti-cantori che componevano versi di carattere epico. Tra essi emerge il ciclo di *dede Qorkut*,<sup>17</sup> redatto in forma scritta tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Dede Korkut è una figura composita tra eroe, poeta, sciamano e mistico musulmano, che viene intesa dagli studiosi come una figura di transizione tra lo sciamanesimo e l'Islam.<sup>18</sup>

---

15 Approfondisco il tema in De Zorzi 2010 (pp. 174-177). Ancor più in De Zorzi 2013.

16 Cfr. Boyce 1957 e 2002. L'articolo riveduto e aggiornato al 17 febbraio 2012 è oggi anche online in <http://www.iranicaonline.org/articles/gosan> (aprile 2016-04-30).

17 In lingua italiana si segnala il classico: *Il Kitab-ı dede Korkut* (Rossi 1951). A questo si aggiunge il più recente, *Il Libro di dede Korkut* (Salomoni 2008).

18 Secondo Fabio Salomoni: «I racconti e l'atmosfera del *dede Korkut Kitabı* sono letteralmente intrisi di questo universo animista sciamanico. A cominciare proprio dalla figura di Dede Korkut, che mostra tutte le caratteristiche dello sciamano (*gam*) e del cantastorie (*ozan*) della tradizione turca preislamica» (2008, p. 19). Sembra significativo come nell'attuale Kazakistan, l'antico ciclo di *dede Qorkut* venga cantato dai *bakshı*, termine che designa cantori, poeti orali e sciamani.





Figura 4. La moschea di Gijn Aleksî e la *tekke*. Complesso islamico di Delvina, Albania.  
(foto: S. Mondini)

Quanto alla sua seconda componente, gli etnomusicologi definiscono l'*âşık* un 'creatore di canzoni' (Reinhard 1993, p. 1) che narra la sua storia usando un profilo intonazionale particolare tra 'recitato' e 'cantato' definito dagli studiosi 'oratura'. Nei punti salienti della narrazione una simile oratura si apre in squarci melodici di canto. Come per altri poeti orali diffusi sul pianeta, un elemento ricorrente nella vita performativa dei trovatori sembra essere l'incontro/scontro di improvvisazione poetica, la sfida con altri *âşık* nel corso della quale i cicli epico/lirici tradizionali sono terreno comune, condiviso tra ascoltatori e *performers*, per il duello di poesia orale improvvisata.

La terza componente dell'*âşık* è connessa alla spiritualità. Questa si manifesta spesso sin dal particolare tipo di vocazione di un *âşık*, secondo la quale egli diviene tale attraverso un *sogno* iniziatico. Questa particolare modalità di apprendimento è verificabile nei numerosi esempi del genere tradizionale detto *hikaye*, nel quale si narrano le vite dei trovatori/cantastorie, come ad esempio il noto *Ashik Kerib*:<sup>19</sup> addormentatosi nei pressi di una fontana, di un cimitero, della tomba di un santo o in casa, all'*âşık* appare in sogno una figura spirituale (un derviscio, un santo, un profeta) che gli mostra in uno specchio l'immagine di una ragazza meravigliosa. Talora è il sant'uomo a mostrarla al dormiente indicandone il nome, la città di residenza, il nome del padre; in altri casi egli versa al sognatore una coppa di un vino detto *aşk badesi*, 'vino d'amore' o *hakikat badesi*, 'vino della Verità': bevuto il vino bruciante dell'amore, il giovane s'infiamma. Il ragazzo e la ragazza si innamorano e il sant'uomo informa il candidato che la ragazza che ha veduto è sua e che dovrà fare ogni sforzo per ritrovarla, incontrarla e sposarla. Al risveglio il ragazzo inizia a disperarsi per la separazione, e, pur non avendo mai toccato uno strumento, inizia a suonare il *saz*, a cantare e a vagare cercando l'amata. In diversi casi l'*âşık*, spesso illetterato, acquisisce con il sogno alcuni saperi particolari come la capacità di leggere e interpretare allegoricamente (*tafsir*) il Corano insieme a poteri miracolosi, talora taumaturgici. In questo secondo tipo di apprendimento l'unico mezzo per l'apprendimento di saperi musicali e poetici è ultraterreno: questo tipo di *âşık* è detto infatti *ilhamlı âşık*, 'poeta ispirato divinamente' oppure *hak âşık*, 'amante' o 'poeta del Vero'. Proprio come gli *âşık* del passato, che possiamo ricavare dalle loro storie (*hikayeleri*) leggendarie, molti cantastorie contemporanei narrano ad uno studioso, Yilidiray Erdener, d'aver ricevuto il loro dono in maniera sovranaturale e nelle molte interviste a lui rilasciate dichiarano di considerare la povertà materiale e la sofferenza amorosa come elementi indispensabili della loro attività (Erdener 1997, pp. 10-11).

---

19 Non posso perdere l'occasione di ricordare il capolavoro dell'immenso regista e artista figurativo armeno-georgiano Sergej Parajanov (1924-1990) *Ashik Kerib* (ArmenFilm, 1988).

## 2 I *nefes* dei Bektâşi

La dimensione spirituale dell'*âşık* ci riporta al sufismo (*tasawwuf*) e alla *bektâşîye*. Molti poeti dervisci furono fortemente influenzati dall'opera del grande poeta mistico di lingua turca Yûnus Emre (m. 1320); secondo la leggenda egli fu un analfabeta che sarebbe stato al servizio<sup>20</sup> di Haci Bektâş o di un suo *khalifa*, Tapduk Emre. Al termine di un noviziato durato trent'anni come legnaiolo e 'uomo di fatica', Yûnus avrebbe iniziato miracolosamente a recitare poesia per ordine del Santo.<sup>21</sup> Dal suo esempio, e da altri simili come quelli di cui sopra, fiorì una corrente di poeti-dervisci popolari che si dissociavano sia dai poeti letterati (*şair*) che dai menestrelli detti *ozan* oppure *saz şair* ('poeti con il liuto') e che si definivano, invece, *âşık* per marcare la loro diversità legata ad una fare poetico di natura spirituale. In particolare, gli *âşık* che si formarono nella *bektaşîye* composero e cantarono quei particolari repertori, insieme musicali e poetici, detti *nefes* ('soffio, alito dello Spirito') che giungono per ispirazione divina (*ilham*) all'*âşık* trovatore/amante che viene allora detto *ilhamlı âşık*. I *nefes* sono composizioni poetiche in quartine di 7, 8, 11 sillabe, di metrica sillabica, lontana dalla raffinata metrica (*arûz*) del *divân* di matrice persiana. I temi sono sempre di natura spirituale o erotico/mistica e appartengono alla cosiddetta lirica popolare religiosa.

Molti *nefes* sono attribuiti genericamente e globalmente a Yûnus Emre oppure a ben noti e riconosciuti poeti *bektâşî* quali Şah Hatayi (1487-1524) oppure Pîr Sultan Abdal (ca 1480-1550). I temi dei *nefes* sono di natura devozionale o relativa alle pratiche *bektâşî*: in essi la figura del proprio maestro (*mursîd*) viene continuamente evocata ed elaborata al punto che una studiosa contemporanea, Frances Trix, ritiene che nei *nefes* si possa ricercare un particolare codice comportamentale relativo al rapporto maestro/discepolo (*mursîd/talib*) (Trix 1993). I Bektâşi ritengono infatti che il potere intrinseco di un *nefes* sia l'attualizzazione del rapporto con il maestro, e che l'ispirazione per comporre un *nefes* venga direttamente dallo spirito del maestro. I *nefes* nascono in funzione del canto: l'esecuzione e l'ascolto dei *nefes*, insieme con l'incontro conviviale *muhabet*, sono momenti centrali di apprendimento per il *talib* ('colui che cerca'). La musica, il canto dei testi, martellati ed incisivi, hanno una chiara funzione didascalica.

20 Termine e concetto chiave del sufismo: persiano *dar khedmat*, turco *hizmet*.

21 Si veda a questo proposito l'introduzione di Anna Masala a Emre (2001, pp. XVIII-XX).



Figura 5. Interno della moschea di Gijn Aleksi. Complesso islamico di Delvina, Albania (foto: S. Mondini)

### 3 Lo *âyin-i cem*

I *nefes* risuonano soprattutto in un particolare tipo di incontro cerimoniale detto *âyin-i cem* (*cem* dall'arabo persiano *jâm*, 'riunione, assemblea, convivio'), quindi 'Cerimonia dell'Unione, dell'assemblea'. In questo contesto il cantore dei *nefes*, detto, appunto, *âşık* (oppure *zakir*, *güvende*, *sazende*, *kanbar*) ha una posizione rilevante ed è uno dei dodici assistenti alla cerimonia, a ognuno dei quali è dato un nome che riflette la particolare funzione rituale svolta. Ai giorni nostri, una simile funzione viene svolta dal *Dede* stesso accompagnandosi sul liuto a manico lungo *bağlama* (o *saz*). In questo contesto lo strumento assume un particolare ruolo, ed esso diviene un vero e proprio 'strumento sacro', paragonabile al *ney* nella confraternita *mevlevî* o al grande tamburo a cornice *daf* tra i dervisci *qâdiri* del Kurdistan.

Tradizionalmente, in un contesto rurale, lo *âyin-i cem* veniva celebrato una volta l'anno, in inverno, in occasione della visita del *Dede* che consacrava nuovi adepti (*musâhib*). La cerimonia comprende una serie di fasi che iniziano con il *sorgu âyini*, ('rituale di domanda e risposta') nel quale



Figura 6. Due dervisci bektâşi in una foto del XIX secolo. (Fonte: cover del CD *Bektâşi Nefesleri – The Bektâşi Breathes*, Istanbul 1997)

il *Dede* esamina gli eventuali conflitti che possono aver creato problemi durante l'anno, facendo giustizia di fronte all'assemblea, che diviene una sorta di giuria popolare. Dopo questa fase di purificazione e di risoluzione dei conflitti inizia il rituale vero e proprio, composto di tre parti:

1. racconto che ricorda gli eventi di Karbala (*Kerbela*), fondamentali per gli sciiti, oppure l'ascensione celeste del Profeta (*mirac*);
2. invocazione e professione di fede (*tevhid*);
3. iniziazione dei nuovi adepti e libagione rituale.

Complessivamente, il rituale è una successione di preghiere, invocazioni inframmezzati dalla poesia cantata dal *dede* sul liuto a manico lungo *bağlama*. Esso viene concluso da una danza collettiva alla quale partecipano ambo i sessi, tratto che non mancò di far criticare la confraternita da certa ortodossia islamica, e più tardi, dagli ambienti degli intellettuali repubblicani. Tra le specifiche danze svetta la cosiddetta 'danza delle gru' (*turnalar semahi*), animale che ha un ruolo simbolico nella confraternita.

Oltre che in area rurale, la *bektaşîye* si diffuse anche in area urbana: nei *tekke*, certo, ma anche nei caffè pubblici, ambienti molto amati dai

Giannizzeri nei quali si faceva soprattutto musica di intrattenimento. Oltre ai repertori leggeri, a grande richiesta dei Giannizzeri venivano eseguiti anche i *nefes*, che toccavano gli animi dei fieri soldati, che erano in prevalenza *bektâşi*. Dopo il loro scioglimento del 1826 qualcosa di quei *nefes* originari sopravvisse nel genere detto *semâî kahve* ('*semâî* da caffè') e, soprattutto, nelle suites degli *âşık* che operavano in area urbana dette *divan* oppure *nazire*. In un certo senso questi 'âşık cittadini', popolari nel senso moderno del termine perché seguiti da un vasto pubblico, si svincolarono nel tempo da un ambiente legato unicamente alla confraternita e divennero i progenitori sia dei moderni *âşık*, le cui registrazioni sono acquistate da un vasto pubblico e si mescolano, come si diceva, ai repertori dei cantanti popolari o 'pop', tout court.

#### 4 Conclusioni sul piede di partenza

Queste sono le premesse storiche che dovrebbero preparare un viaggio e un lavoro accurato sul campo - tra i dervisci, nelle feste annuali che, come mi si ripete, ancora si tengono in diversi luoghi - così come tra gli archivi della *tekke* di Tirana. Molte sono le domande che sorgerebbero dal contatto con le persone, i luoghi e i materiali registrati ma alcune possono essere formulate già qui, sul piede di partenza: quali sono i testi cantati? Quali sono gli strumenti suonati? Sono cambiati rispetto al passato? Quali sono i rapporti con i *nefes bektâşî* del mondo ottomano turco? Come sono cambiati i repertori? Come sono cambiati i contesti nei quali si eseguono? Quanto e come si sono integrati con il pop e il turbofolk? Per ora sono solo dei semi, che spero possano un giorno fiorire sotto l'occhio benevolo di Gianclaudio.

#### Bibliografia

- Biberaj, Elez (1998). *Albania in Transition: the Rocky Road to Democracy*. Boulder: Westview Press.
- Boriani, Maurizio; Giambruno, Cristina (a cura di) (2015a). *Studi per la conservazione del patrimonio culturale albanese: Ricerche e progetti in ricordi di Gianclaudio Macchiarella*. Firenze: Altralinea.
- Boriani, Maurizio; Giambruno, Cristina (2015b). «Una proposta di turismo ecomuseale per il sud dell'Albania». In: Boriani, Maurizio; Giambruno, Cristina (a cura di), *Studi per la conservazione del patrimonio culturale albanese: Ricerche e progetti in ricordi di Gianclaudio Macchiarella*. Firenze: Altralinea, pp. 61-72.
- Boyce, Mary (1957). «The Parthian gōsān and Iranian Minstrel Tradition». *Journal of the Royal Asiatic Society*, pp. 10-45.

- Boyce, Mary (2002). s.v. «Gōsān». In: *Encyclopaedia Iranica*, 11 (2), pp. 167-170.
- Clayer, Nathalie (1990). *L'Albanie, pays des derviches: Les ordres mystiques musulmanes en Albanie à l'époque post-ottomane (1912-1967)*. Harrassowitz: Wiesbaden.
- Clayer, Nathalie (1996). «La Bektachiyya». In: Popovic, Alexandre; Veinstein, Gilles (eds.), *Les Voies d'Allah: Les Ordres Mystiques dans le monde musulman des origines à aujourd'hui*. Paris: Fayard.
- Clayer, Nathalie (2010). s.v. «Albania». In: *The Encyclopaedia of Islam*, vol. 1. Leiden; Boston: Brill, pp. 72-76.
- Curtius, Edward E. (2010). s.v. «Bektashi Sufi Order». In: *Encyclopedia of Muslim-American History*, vol. 1, *Facts On File*. New York: s.n., pp. 82-83.
- De Zorzi, Giovanni (2010). *Musiche di Turchia: Tradizioni e transiti tra oriente e occidente*. Con un saggio di Kudsi Erguner. Milano: Ricordi; Universal Music.
- De Zorzi, Giovanni (2012). «La spaesata dimensione sonora in Ashik Kerib di Sergej Parajanov». *AAM.TAC*, 9, pp. 19-33.
- During, Jean (2013). *Musica ed Estasi: L'ascolto mistico nella tradizione sufi*. Trad. e cura di Giovanni De Zorzi [CD all.]. Roma: Squilibri.
- Emre, Yûnus (2001). *Dîvân*. Cura, intr. e trad. di Anna Masala. Roma: Semar.
- Erdener, Yildiray (1997). «The Initiatory Dream of Turkish Minstrels». *International Journal of Ethnomusicology: Journal of the Turkish Society for Ethnomusicology*, pp. 3-15.
- Gabaglio, Rossana (2015). «La scoperta del sito di Xhermahalle». In: Boriani, Maurizio; Giambruno, Cristina (a cura di), *Studi per la conservazione del patrimonio culturale albanese: Ricerche e progetti in ricordi di Gianclaudio Macchiarella*. Firenze: Altralinea, pp. 79-85.
- Macchiarella, Gianclaudio (2015). «Byzantine-Ottoman Delvina». In: Boriani, Maurizio; Giambruno, Cristina (a cura di), *Studi per la conservazione del patrimonio culturale albanese: Ricerche e progetti in ricordi di Gianclaudio Macchiarella*. Firenze: Altralinea, pp. 50-60.
- Morozzo Della Rocca, Roberto (2002). *Nazione e religione in Albania*. Besa: Nardò.
- Norris, Harry T. (1993). *Islam in the Balkans: Religion and Society between Europe and Arab World*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Reinhard, Ursula (1993). *Song Creators in Eastern Turkey*. Washington: Smithsonian; Folkways Recordings, SF 40432.
- Rossi, Ettore (a cura di) (1951). *Il Kitab-ı dede Korkut*. Roma: Editrice Vaticana, 1951.
- Salomoni, Fabio (a cura di) (2008). *Il Libro di dede Korkut*. Desio-Vigevano: Aquilegia Edizioni; Micron Associazione Culturale.

- Scaldeferri, Nicola (2013). «Baba Tomor: l'Albania dei Bektashi». In: Giovanni De Zorzi (a cura di), *Con i Dervisci: Otto incontri sul campo*. Milano: Mimesis, pp. 49-68.
- Shiloah, Amnon (1995). *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*. Detroit (MI): Wayne State University Press.
- Sipos, Janos; Csaki, Eva (2009). *The Psalms and Folk Songs of a Mystic Turkish Order: The Music of Bektashis in Thrace*. Budapest: Akademiai Kiado.
- Tajib Et-Taberi, Ebu (2011). *Qëndrimi i Islamit rreth muzikës*. Prishtinë: Gami Botime.
- Trix, Frances (1993). *Spiritual Discourse: Learning with an Islamic Master*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Trix, Frances (1995). «When Christians Became Dervishes. Affirming Albanian Muslim-Christian Unity through Discourse». *The Muslim World*, 95 (3-4), pp. 280-294.
- Trix, Frances (2011). *The Sufi Journey of Baba Rexhep*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.



«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

## Representing the Bektashis Exploring Epistemologies in Visual Anthropology

Massimiliano Fusari  
(SOAS, London, UK)

**Abstract** As a professional photojournalist collaborating with anthropologists, I have often confronted perspectives from academic scholars with little (if none) *practical* knowledge of, attention to, and understanding of the visual medium. In such a context, current theoretical approaches to how visual cultures are thought and signified, might offer a valuable and clarifying occasion to address the profound misconceptions visual media, and photography particularly, suffer. Based on my 2008 fieldwork on the Bektashi community in Albania, I aim to foster *montage* as a practical tool for visual signification of anthropological research. By applying the professional photographer's hands-on expertise to the academic field of anthropology, and of visual anthropology specifically, I will eventually advocate for a more articulated and aesthetic-led understanding of visual communication.

**Keywords** Bekthasism. Albania. Photojournalism. Montage. Visual anthropology.

Montage doesn't produce an analytics, but a work of representation. (Marcus 2009)

The issue of representing within visual cultures, as much as its parallel one for verbal media, is still crucially debated, with no resolution of sort. This is due both to ontological and epistemological concerns. Visual cultures appear to be still a very contrasted and rather indefinite academic field because of what defines the visual itself (Mitchell 2005), and how notions of 'visual literacy' (Elkins 2008) might be convincingly applied to current media changes.

For the present contribution, I will appreciate 'visual cultures' as the research field defined by two qualities: its being visual-led while focusing on contemporary and modern media: hence photography belongs to visual cultures, modern painting remains questionable, as it might fall under both 'visual cultures' and 'art history'.

In my years as a professional photojournalist, I have been confronted several times, both epistemologically and ontologically, with anthropological perspectives from academic scholars with little (if none) *practical* knowledge of, attention to, and understanding of the visual medium. As Robert Gardner once pointed out «too many aspiring ethnographic filmmakers

---

**Eurasiatica 4**

DOI 10.14277/6969-085-3/EUR-4-24

ISBN [ebook] 978-88-6969-085-3 | ISBN [print] 978-88-6969-086-0 | © 2016

399

train on the job, having read the instruction manual for the camera they just bought on the flight taking them to the field» (Jakobs 1979, p. 432).

As such, current approaches to how visual cultures are thought and signified might offer a valuable and clarifying way to address the profound misconceptions visual media, and photography particularly, suffer. This is the reason why this paper will address the issue arguing through a 'reverse' perspective, that of the professional photographer who applies his skills to the academic field of anthropology, and of visual anthropology specifically. Thus, by reflecting on my own production practices, I will use my work on the Albanian community of the Bektashis to clarify a few pressing issues on visual cultures epistemologies.

This analysis derives from a 2008 side project I carried out once completed my contribution to a comprehensive UNESCO intervention in the South of Albania managed by Professor Macchiarella. Given the sad rationale for the present collection, I could not think of a better way to remember a most beloved friend, to whom this short contribution is *in memoriam*.

The 1986 revolutionary appearance of George Marcus' edited *Writing Culture* stemmed a fierce debate on the ontology of anthropology and the epistemological dimension of anthropological research. Since my first encounter with the discipline, and following up my professional work as a photojournalist, I have been progressively joining in the field of those researchers appreciating the Cultural Studies stance on anthropology as a discipline, questioning the semantic quality of its visual communicative possibilities (among many: Hobart 2000). In my research, I have eventually come to favour the thesis that any document is an anthropological text *per se*, so any text could be, and should be approached, as a field of semantic analysis. And, hence, as a possible vector of storytelling possibilities (Fusari 2012, 2013, and forthcoming).

Within the terms of such a framework, and in spite of all current media developments, or, possibly, because of them, the key elements in communication theory (what to represent, how to, to whom, with which result) have remained pivotal. In light of this, I have come to appreciate the extent to which any visual document carries a multitude of interpretations stemming out of the many coeval representations the visual is the vector of.

As Nietzsche pointed out that «there are no facts, only interpretations» (Nietzsche in Kaufmann 1954, p. 458), indeed, the above is NOT a totally new topic by any means. Magritte implicitly confronted the issue through his *The Treachery of Images'* 1928 series, when he painted below a pipe «This is not a pipe», meaning that the painting subject was not a pipe, but instead the image of a pipe. As he commented «it's just a representation, is it not? So if I had written on my picture 'This is a pipe', I'd have been lying!» (Magritte 2012). To which, Roland Barthes indirectly replied that in photography, «a pipe is always a pipe» (Barthes 2010, p. 47).

Contrary to Barthes, I share Magritte's perspective that in photography

a pipe is never a pipe, and, in the same way, that a photograph doesn't relate to Truth («It is this», i.e. a representation), but, instead, conveys an interpretation of Reality («This is what I witnessed»). Moreover, in a Photoshop-led word, the photograph might be better appreciated as «what might have happened in one form or another, at a specific time and from a very personal perspective, due to the very contingent light then appearing».

Considering the above, I will introduce Roman Jakobson's definition of the lyrical quality, as he argues that

lyricism exists when words, with their meanings, composition and form acquire value in themselves rather than simply referring Reality. In other words: they are not the same with the object. This produces a juxtaposition, in which the word is both the object and not the object. The juxtaposition is needed for the mobility of signs and ideas, without which their relation is automatic and univocal. If this relation turned univocal, the symbolic activity would cease and the conscience of reality would die with it. (Jakobson 1981, p. 744).

Building on Jakobson's note, I will approach anthropology as the field where forms of meanings negotiations occur (I use occur here as an intransitive verb on purpose). With such a definition I build on a practice-led approach towards the limits of interpretation (see also Eco 1990) to reinforce how, regardless the discipline or the field of application, the relation between a signifier and the quantity and quality of its signified/s is what constitutes the production of information in any text.

Hence, the more the relation 'word as an object' and 'word as not an object' is vivid and un-expected, the more its information production is reverberating. As Umberto Eco would put it, a stop sign at a crossroad leaves no space for signifying processes (Eco 1989, pp. 66-68). And it'd better not do so. Or, in other words, the less an information is just what it represents, the more there is space for ambiguity. And *viceversa*, the more an information is what it represents, the more space for un-ambiguity there is.

However, a fully ambiguous work of art is un-thinkable, as the resulting confusion would be un-manageable, nor signifying in any way (Eco 1989). The conscious creation of new connotative associations, as well as empty spaces for ambiguity, i.e. for un-refined, un-defined and un-univocal experiences to be *lived through* phenomenologically must be confronted, and, possibly, 'tamed'. The 'taming whip' I here consider and suggest for visual media signification is *montage*.

As for *montage*, it is common to refer to Sergei Eisenstein's research, even if finalised for a cinematic form, as it is still widely and consistently applied in photography. I would even dare to say that it still represents the most important theoretical and practical contribution to the subject of montage and visual editing.

Not coincidentally, Eisenstein would constantly refer to a *general* theory of montage, and draw his examples from all art forms. In one of his crucial argumentations, Eisenstein introduces a sequence of 4 images: a whitehead old man, a whitehead old woman, a white horse and a roof covered with snow. Looking for a unifying element, as it is common when confronted with a sequence, audiences do not *yet* know whether the sequence will continue in the direction of 'oldness' or 'whiteness,' as both are present and conveyed at the very same time (Eisenstein 1977, p. 65).

To cope with the polysemic nature of the image, and manage third meanings (Barthes 1977, pp. 52-68), Eisenstein introduces his notion of the 'Revealing Index' as a tool to favour *a* signification for the whole sequence (Eisenstein 2010, p. 402). In an orthodox construction, such 'Revealing Index' would appear at the beginning of the sequence to shape the following signifying processes (see the below presented case studies). Alternatively, in more heterodox editing practises, such signifying vector could be arranged anywhere in the sequence, and work as a crucial contributor for more articulated *Oberton* narrative processes (Eisenstein 2010, pp. 402-410). In conclusion, the 'Revealing Index', is here recommended as the privileged tool to cope with the polysemic nature of the medium 'image'.

Eisenstein approaches the image as a polysemic hieroglyph, because the same hieroglyph goes through different signifying processes depending on its position within its enunciation, be it visual or verbal. It has therefore to be read and signified in direct relation with the other hieroglyphs in the sequence and, particularly so, with those immediately before and after it (Eisenstein 1977, pp. 29-30). As such, had the 'Revealing Index' not made explicit, we would enter into a too vast interpretative field, which would loose audiences into too many contemporary and alternative signifying processes, with what Umberto Eco identified with the notion of noise, as «every text, however 'open' it is, is constituted, not as the place of all possibilities, but rather as a field of *oriented* possibilities» (Eco 1990, p. 142, emphasis added). With noise, I follow Eco's approach to open significations as those balancing the lowest degree of order with the highest degree of ambiguous dis-order. When such a delicate relation breaks in favour of too much openness, the risk of noise creation, i.e. losing even the smallest understandable element, appears concrete.

I will use the below examples to clarify the extent to which montage might be effectively used as the tool as what leads towards an intended direction the complex and rarely foreseeable process of visual signification. Hence, how does that happen?

What follows is a section of the photographic essays I post-produced out of my 2008 one-month research on the Bektashis. The Bektashis is a dervish order (*tariqat*) of Islam named after the thirteenth century Haji Bektash Veli. Nowadays, the Bektashis are mainly found throughout the Balkans, from Turkey to Albania, where I conducted my fieldwork.

First, I here introduce the 15 images which constitute the online published essay in a random way.



The resulting communicative act is a mere sequence of un-ordered (and hence semantically dis-ordered) images, without any stated communicative policy. In order to achieve the forementioned communicative policy, I would have to 'post-produce' the sequence of photographs. By post-production, I refer to all interventions following the recording (i.e. produc-

tion) of the photographs; these interventions include, among many other possibilities, the following variables as the most relevant factors to be used for the grammar of *montage*:

- a. The number of pictures to be used;
- b. the medium of representation (i.e. web gallery / magazine / exhibition, just to mention a few);
- c. the relation between the photographs and the backgrounds format, including specific issues of multimedia communication such as the presence of accompanying audio and/or the usage of a fixed transition pace as opposed to an audience-paced advancement;
- d. the relation between the visual and the written (i.e. are there captions or a general statement, or both? Does the visual precede the verbal or the opposite?);
- e. the review of the finalised version with a specific attention to the possible contributions dismissed photographs might bring, as other images would now better fit the first (temporary) finalised *montage*.

On purpose I do not address the preceding production process, and more aesthetically informed elements such as, for instance, whether the photographs are in colour or B&W. In fact, it is not within the realms of this paper to address the crucial part aesthetics has in any visual form (Bennett 2012). Though, it is just astonishing to note the extent to which, within the social sciences, aesthetic is still understood in very kantian terms as something optional, if not thoroughly futile (Kant 2000, section 44).

Considering how «montage allows fragments and features to connect without having to supply a narrative of causality [while allowing] micro-descriptions» (Highmore 2009, p. 81), let us now explore in a very practical manner how diverse *montages* might lead to alternative interpretations, either implicitly or explicitly intended through the representation.

The first example is very straight forwarding, as for the sequence of portraits below:



Such a sequence might work very well on several levels of interpretation, which include, among many:

- a. the *photographic* composition, as in each picture there is a main subject against a background (from left to right the Bektashi and the 2 oval portraits, the Bektashi and the 3 square portraits, the Bektashi and the street-sweeper);
- b. the *internal* composition, as in the central picture the three hanged portraits within the photograph mirror and echo the three picture-based essay series;
- c. the *external* composition (i.e. the essay composition), as the two old Bektashis 'embrace' the younger one in the central picture. In fact, I chose to place the main character on the left of the picture on the left of the sequence as much as I used a photograph with the main character on the right for the right picture in the sequence.

However, even those similarities are broken by the compositional and aesthetic differences each single photograph presents. For instance, within the interpreting key of the main character against minor ones in the background, the total number of elements in the frame is - respectively from left to right - three, four (five if considering the flag) and two. Hence, following up on Jakobson's notes, it could be argued that the object appears to be both 'the object' (as for the three above mentioned common interpretative keys), and 'not the object,' because of how similarities are consistently broken.

Let us now explore the topic in more detail through a second example.



This second sequence too offers a wide variety of possible and contemporary interpretations, as the sequence from left to right might hint at, among many, the following keys:

- a. temporal, from dawn to dusk;
- b. spatial, as the three photographs are in the *tekke*, in a private space and outside;
- c. of activities, as the main character prays, reads and walks;
- d. compositional, as we have a medium shot, a wide angle and a wider shot.

Once more, the object photograph is approached by being both 'the object'

and ‘not the object,’ as it concurrently signifies as a singular element, and as part of a sequence. Furthermore, I have here merely addressed different *informational* elements part of a very short sequence of three pictures, without referring to the *communicational* qualities that the author might have intended or the audience understood. These interpretations are just a few possible among the many contemporary fluid identities might actually think of and feel (Fusari forthcoming). Moreover, such an indefinable multiplicity of interpretations, based on a singular representation, should be approached as growing logarithmically with each and every added picture: this happens because of the previously discussed hieroglyphical- ontological quality of the image, as in fact each image is signified singularly, and as part of a sequence.

The following case should help to better finalise such a theoretical perspective. What happens when from a sequence, one image is swapped with another one in the same position and with the same intended semantic code, that of the religious devotion?



Furthermore, even if the two initial images further share the same temporal, spatial and - arguably - compositional qualities, the distinct role the hat acquires within each sequence, comprehensively alters the resulting storytelling, eventually leading to different signifying practices.

Finally, if I wanted to increase the pictures number in the sequence, I would have to use the hat element differently for the two sequences, thus choosing to progress the storytelling through diverse images, and resulting ‘Revealing Indexes’.





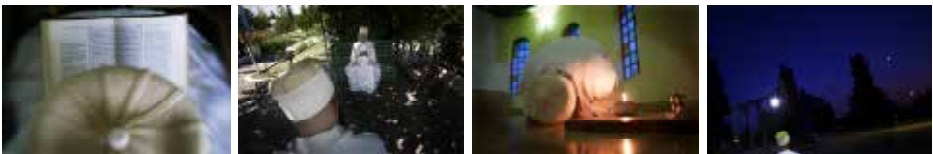
In fact, I could alternatively re-use the original picture for the sequence below, leading to a diverse 'Revealing Index', and resulting storytelling:



I might also consider re-editing the sequence as below, to explore the possibility of producing a better compositional rhythm, and avoid two consecutive tilted Bektashis:



Or - finally - why not re-arranging the hat-sequence in another way?



Eventually, it appears clear that had I preferred a 'Revealing Index' working on activities, I could have equally suggested the latter sequence together with the image here on the right:



Then, which sequence should I focus on? With which aim in mind? With, eventually, which reception by audiences? Grosswater states that «a meaning or a message [not exactly the same, but this is not the place to contextualise it] is to be found in every camera angle or in the juxtaposition between the shots...but I would not want to give it away in one sentence» (Grosswater in Binter 2010, p. 10).

In conclusion, I am inclined to evince the extent to which anthropology is fighting to preserve its own specificities against the progressive take-over of its cultural qualities by concurrent academic disciplines, and primarily by cultural studies and visual cultures. Moreover, the scientific need to positivistically explain all and everything (even lyricism!) obscures Henri Cartier-Bresson's recommendation that «narrative forms are ever-changing...so let leave its uniqueness aside and not talk about it anymore» (Cartier-Bresson 1999, p. 29). As such, either everything goes explained, and we lose lyricism, or things are left un-explicit, and audiences allowed to explore the crucial signifying tool of aesthetics: to the best of my knowledge, the first option is still dominant across all visual cultures academic fields, and particularly within anthropology, while the latter keeps on being relevant for the arts.

Considering the semantic and media changes the current digital media developments are bringing about, it might be high time to reconsider some self-imposed boundaries, and open up the field to more syncretic and multi-sensorial approaches: the aim is unquestionably to keep on challenging, in the best tradition of anthropology, both its epistemological and ontological dimensions.

## Bibliography

- Barthes, Roland (1980). *Camera Lucida*. London: Vintage.
- Bennett, Jill (2012). *Practical Aesthetics: Events, Affects and Art after 9/11*. London: I.B. Taurus.
- Binter, Julia (2010). «RadioGlaz and the Global City - Possibilities and constraints of experimental montage» [unpublished paper]. Vienna: University of Vienna.
- Cartier-Bresson, Henri (1999). *The Mind's Eye*. New York: Aperture.
- Eco, Umberto (1989). *The Open Work*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Eco, Umberto (1990). *The limits of interpretation*. Indiana: Indiana University Press.
- Eco, Umberto (1992). *Interpretation and Over Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eisenstein, Sergei (1977). *Film form*. New York; London: A Harvest Book.

- Fusari, Massimiliano (2012). «*Aesthetics in the Visual: In Search of a Practice-based Epistemology in Visual Communication*». *Visual Communication*, 11 (1). pp. 78-89.
- Fusari, Massimiliano (2013). *Essays In Contextualising Theories*. Saarbrücken: Lambert Publishing.
- Fusari, Massimiliano (forthcoming). «Communicating Cultures And Identities Through Multimedia Storytelling» [unpublished PhD research]. S.l.: s.n.
- Kant, Immanuel (2000). *Critique of the Power of Judgment*. Transl. by Paul Guyer. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaufmann, Walter (1954). *The Portable Nietzsche*. London: Penguin.
- Jakobson, Roman (1981). *What is Poetry? Selected Writings*, vol. 3, *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. The Hague; Paris; New York: Mouton Publishers.
- Jakobs, Lewis (1979). *The Documentary Tradition*. New York, London: W.W. Norton & Company.
- Highmore, Bill (2009). *A Passion for Cultural Studies*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Hobart, Mark (2000). *After Culture: Anthropology as Radical Metaphysical Critique*. Denpasar: Duta Wacana University Press.
- Magritte, René (2012). «René Magritte considers language and perception». Available at <http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/246>.
- Marcus, Gregory (2009). «Seminar Lecture at Aarhus University for the Transcultural Montage Seminars». Held on 24 August 2009.



## «A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

# Sul commento detto di Ibn 'Arabī alla sūra 94

Angelo Scarabel

(Università Ca' Foscari, Italia)

**Abstract** This is a short study on Sufi exegesis of the Qur'an, through the translation of Tafsīr Ibn 'Arabī's commentary on Šūra 94, compared with more 'ẓāhiri' commentaries, such as Ṭabarī's.

**Keywords** Qur'an. Sufi commentary. Ibn Arabi.

Il commento che analizziamo qui è quello contenuto nel *Tafsīr Ibn 'Arabī*, la cui attribuzione al Maestro di Murcia è notoriamente convenzionale: convenzionale più che spuria, l'attribuzione fatta dalla tradizione islamica rispondendo a concezioni assai diverse da quelle che presiedono alle attribuzioni di paternità di un'opera letteraria o comunque moderna, nelle quali intervengono considerazioni di storicità formale anziché di rispondenza dottrinale, quali invece paiono predominare nel contesto culturale di cui ci occupiamo qui.<sup>1</sup>

Due le caratteristiche di questo commento che hanno attirato la nostra attenzione: la prima è che esso è quasi esclusivamente un *ta'wīl*, rivolto ad una esegesi esoterica<sup>2</sup> del testo sacro islamico; la seconda è la sinteticità del testo, che potrebbe far pensare a delle allusioni ad uso interno a

1 Ci siamo occupati di questo tema in più occasioni, e rimandiamo alla più recente, la «Premessa» a *Al-Ḥakīm al-Tirmidī, Le Profondità del Cuore. Trattato sufi*, (trad. it. di *Bayān al-farq bayna aṣ-ṣadr wa 'l-qalb wa 'l-fu'ād wa 'l-lubb*, Scarabel 2015, pp. 13-14. La paternità storica del *Tafsīr Ibn 'Arabī* è ascritta a 'Abd ar-Razzāq al-Qāṣānī (m. 1329/30), la cui discendenza spirituale da Ibn 'Arabī appare acclarata: Addas traccia una *silsila* Ibn 'Arabī (m. 1240) > Šadr ad-dīn Qunawī (m. 1274) > Mu'ayyad ad-dīn Jandī (m. 1300) > 'Abd ar-Razzāq al-Qāṣānī (1989, p. 100). Va aggiunto che nell'appendice V di p. 371, la stessa studiosa interpone tra quest'ultimo e Jandī un Sa'īd Nāmdār, non altrimenti identificato. Per quanto riguarda il catalogo delle opere di Ibn 'Arabī, e le attribuzioni dei vari *tafāsīr*, più o meno parziali, a lui ascritti (anche nel senso da noi indicato) si veda Yahia 1964, pp. 480-485.

2 Usiamo questo termine come corrispondente italiano dell'arabo *bāṭinī*, ma privo di allusioni alle correnti di pensiero che sono state raggruppate sotto questa definizione, per le quali rimandiamo a Hodgson (1999).

dottrine trasmesse di preferenza oralmente;<sup>3</sup> corollario di questo aspetto è la sua difficoltà, nota del resto a coloro che hanno una certa familiarità con gli scritti di Ibn 'Arabī,<sup>4</sup> e che vediamo qui in quelli del suo discendente spirituale. Ibn 'Arabī e la sua scuola, intesa nel senso di trasmissione di una dottrina la cui centralità nel sufismo è 'consacrata' dalla generale attribuzione al suo eponimo della qualifica di *aš-Šayḥ al-akbar* ('il massimo Maestro'), costituiscono un punto di riferimento irrinunciabile per lo studio del sufismo. Di qui il nostro presente studio, ed anche la caratteristica di proposta interpretativa della traduzione che seguirà.

La *sūra* 94, meccana,<sup>5</sup> è chiamata *sūra aš-Šarḥ*, o dell'Apertura, con allusione esplicita ad un episodio centrale della vita di Muḥammad, avvenuto durante la sua infanzia, e che è stato riconosciuto dalla tradizione islamica come segno della sua successiva missione profetica. L'episodio è così raccontato nella *Sīra Rasūl Allāh* di Ibn Ishāq, che riproduciamo dalla versione inglese di Guillaume, nella narrazione della madre di latte, Ḥalīma bt. Abī Du'ayb as-Sa'diyya:

Some months after our return [all'oasi dei b. Sa'd] he and his brother [di latte] were with our lambs behind the tents when his brother came running and said to us, «Two men clothed in white have seized that Qurayshī brother of mine and thrown him down and opened up his belly, and are stirring it up». We ran towards him and found him standing up with a livid face. We took hold of him and asked him what was the matter. He said, «Two men in white raiment came and threw me down and opened my belly and searched therein for I know not what». (Guillaume 1978, pp. 71-72)

A questo racconto altre fonti aggiungono la precisazione, fornita dallo stesso Profeta anni dopo, che i due uomini bianco-vestiti portavano un bacile d'oro pieno di neve; gli avevano aperto il petto ed estratto il cuore: lo avevano aperto e ne avevano tolto un grumo nero che gettarono, e quindi gli avevano lavato il cuore ed il petto colla neve (Lings 1988, p. 27). In altre

---

3 Landau (1959, p. 24) allude alla voluta oscurità di numerosi passaggi nei testi ibn-arabiani. Tutta l'introduzione di questo libro appare comunque di un certo interesse.

4 Riportiamo al proposito la 'confessione' di un noto studioso dell'opera di Ibn 'Arabī, Abū 'l-'Alā 'Afifi, che lamentava di non avere compreso granché dei *Fuṣūṣ al-Ḥikam* e del commento che ne aveva fatto al-Qāṣānī, aggiungendo che «chaque mot pris isolément était clair mais la signification de la plupart des phrases lui échappait»; rimandiamo allo stesso testo per i giudizi di «fantaisie désordonnée», «confusion de l'univers mental», «vocabulaire technique hétérogène et incohérent», con cui alcuni illustri studiosi che si sono cimentati coi testi del maestro murciano hanno, per così dire, attutito lo sgradevole effetto della loro incomprendimento (Chodkiewicz 1992, pp. 17-18).

5 E del primo periodo meccano nella classificazione di Th. Nöldeke (e successive) (Bausani 1961, pp. xliv-l.).

versioni si tratta non di due, ma di tre personaggi misteriosi, ciascuno con un compito: il primo gli apre il petto fino al basso ventre, ne estrae i visceri, li lava nella neve e poi li rimette a posto; il secondo si occupa del cuore, come nella versione di base che abbiamo riportato, ma conclude il suo incarico sigillando con un sigillo luminoso comparso dal nulla il cuore del futuro profeta, che da quel momento fu riempito della luce della profezia; e, aggiunge Muḥammad, «depuis, j'ai toujours senti le froid de ce sceau»; infine, il terzo sconosciuto richiude il tutto. Questo episodio, stando a certe tradizioni, non sarebbe avvenuto soltanto una volta nella vita del Profeta, ma si sarebbe ripetuto altre tre volte: quando compì dieci anni, all'inizio della sua missione profetica, e nella notte del *mi'rāj* <sup>6</sup>

Segue il testo della sūra:

Non ti abbiamo forse aperto il petto, / E non ti abbiamo depresso il tuo fardello / che ti opprimeva la schiena ?! / Ed abbiamo innalzato la tua fama / Sì, insieme con la difficoltà vi è una facilitazione / Insieme colla difficoltà vi è una facilitazione / E quando hai finito levati, / Ed al tuo Signore rivolgiti supplice.

Al fine di una comparazione tra i due differenti punti di vista, sciaraitico ed esoterico - nel senso indicato *supra* - abbiamo preso in considerazione, come esempio del primo, il commento di Ṭabarī (at-Turkī 2001, pp. 492-499), scelta in certo modo obbligata, data la sua antichità e la sua caratteristica di riportare diverse opinioni interpretative, poste a confronto con la propria,<sup>7</sup> in modo tale da fornirci una certa panoramica sull'esegesi coranica fino al suo tempo. Senza alludere esplicitamente all'episodio che abbiamo riportato, il commento al primo verso afferma che qui Iddio ricorda al profeta Muḥammad i benefici da Lui accordatigli, e specialmente quello di avergli aperto il cuore «alla guida, alla fede in Dio ed alla conoscenza del Vero», addolcendolo e «rendendolo ricettacolo di sapienza». Il fardello che Iddio ha depresso (v. 2) è non soltanto il cumulo dei peccati che Muḥammad ha commesso fino al momento, supponiamo, della discesa del versetto, o dell'inizio della sua missione profetica; ma anche quello degli anni trascorsi nella Jāhiliyya, anch'esso un peso/colpa che doveva essere rimosso perché il Profeta fosse purificato e pronto per la sua missione. Il commento prosegue collegando i vv. 2 e 3, attribuendo loro, sulla base delle opinioni riportate, un senso diverso, e collegato ad un episodio della vita del Profeta, di ritorno da un viaggio, o forse una spedizione - ma il

6 Queste versioni in Basset (1894, pp. 78-80), che rintraccia nella tradizione cristiana degli episodi che appaiono tuttavia abbastanza diversi, per modalità e circostanze, da quelli narrati dalla tradizione del profeta islamico. Non diversamente per quanto riguarda l'episodio dell'asportazione del cuore di Socrate nell'*Asino d'oro* di Apuleio, I, 13-14.

7 Sulla 'tecnica' tabariana nel commento coranico si veda Gilliot (1990).

termine utilizzato è del tutto generico, *safar*, dal quale tornò affaticato e dimagrito dalle privazioni e fatiche del viaggio, sia lui sia il suo cammello. Nel versetto 4, «ed abbiamo innalzato la tua fama», il commento di Ṭabarī ravvisa l'allusione alla formula della *šahāda* («Non vi è dio oltre a Dio, e Muḥammad è l'Inviato di Dio»), nella quale il Profeta è nominato accanto a Dio; e vengono riportati vari commentatori precedenti, che sottolineano la funzione rituale della formula e come il nome del Profeta venga pronunciato accanto a quello di Dio in numerosissime occasioni, prima fra tutte quella dell'invito alla preghiera rituale.

I due versetti successivi, che ripetono l'annuncio che alla difficoltà segue la facilitazione,<sup>8</sup> sono interpretati dai vari esegeti citati da Ṭabarī come la promessa del certo successo della missione di Muḥammad, in capo alle serie di difficoltà, vicissitudini e persecuzioni subite dagli inizi della sua predicazione; se consideriamo che questi versetti sono ascritti dalla tradizione islamica al periodo meccano,<sup>9</sup> fatto del resto notorio ai lettori/ascoltatori di questi commenti, vediamo che ne viene sottolineata la carica di speranza per i primi fedeli dell'Islam, nonché la conferma, questa sì *a posteriori*, della sollecitudine divina. Il tutto suffragato dalla citazione di un *ḥadīṭ*, di cui non è indicata l'autorità,<sup>10</sup> nel quale il Profeta, appena ricevuta la rivelazione di questo versetto, ne diede la buona novella ai Compagni, dicendo: «Una difficoltà non avrà il sopravvento su due facilitazioni».

Dei due versetti finali Ṭabarī riporta interpretazioni diverse, soprattutto su cosa debba intendersi finito; vi è chi pensa che si alluda qui alla preghiera rituale, al termine della quale il Profeta è invitato a invocare Dio per chiederGli ciò di cui abbisogna, stabilendo quindi una differenza tra preghiera rituale obbligatoria e preghiere o invocazioni spontanee: diciamo preghiere o invocazioni spontanee nel senso tecnico di *nawāfil*, in pratica le preghiere supererogatorie dette di *sunna*, oppure anche di *du'āt*, appunto, invocazioni, demandate alla richiesta del soccorso divino. Un'altra interpretazione è la seguente: «quando avrai terminato la tua spedizione militare contro gli infedeli, levati in preghiera»; Ṭabarī conclude che la interpretazione migliore sia la seguente: «quando avrai terminato quello che ti aveva impegnato, si tratti di una qualsiasi azione legata alla

8 Potrebbe essere interessante uno studio volto alla verifica dei una possibile relazione tra questi versetti coranici e il genere letterario arabo del *faraj ba'd aš-šidda*: Gheretti, nell'introduzione a al-Tanūḥī, *Il Sollievo dopo la distretta*, accenna in proposito alla *Sunna* (1995, p. 16); rileviamo come un *ḥadīṭ* sull'autorità di Ibn 'Abbās riportato nella raccolta dei 40 di Nawawī, al n. 18, citi, accanto ai due termini emblema del genere letterario, proprio l'espressione dei due versetti coranici succitati: «*ma'a 'l-'usr yusr*<sup>ab</sup>».

9 In questo contesto non ha ovviamente alcuna rilevanza la cronologia degli studiosi occidentali, che coincide con quella della tradizione islamica, ed implicitamente ne conferma anche gli assunti esegetici.

10 Ma che compare ne *al-Jāmi' aš-ṣaḡīr* di Jalāl ad-dīn as-Suyūṭī, *al-iṣḍār*, 3.22.



tua missione, o ad affari tuoi, riferiti a questo mondo come all'altro, levati in preghiera».

Il *Tafsīr Ibn'Arabī* ci introduce in una dimensione del tutto diversa; anche in questo caso il messaggio coranico appare rivolto esclusivamente al Profeta, ma la somiglianza con il commento precedente finisce qui. Ne presentiamo la proposta di traduzione integrale, sulla base di quanto abbiamo detto sopra, seguendo la divisione dei versetti e talora di singole parole che abbiamo trovato nel testo.<sup>11</sup>

**Non ti abbiamo forse aperto il petto:** l'interrogativa [*a-lam*] ha il senso di negare la negazione, per rafforzarne il concetto, che è: «ti abbiamo aperto il petto», e ciò perché colui che testimonia dell'Unità nella stazione del *fanā'* è velato per mezzo della Realtà rispetto alla creazione in virtù del suo *fanā'*, e del ritrarsi da ogni cosa di chi è nello stato di estinzione, dal momento che l'immanifestato (*al-'adam*) non ammette l'esistenza [delle cose = *al-wujūd*], così come prima dell'annichilazione (*al-fanā'*) era velato rispetto alla Realtà a causa della creazione, per la ristrettezza del suo orizzonte esistenziale,<sup>12</sup> e l'impossibilità ad accogliere la realtà (*wujūd*) della manifestazione essenziale divina. E quando è reso alla creazione attraverso l'Esistenza reale (*ḥaqqānī*) e ritorna alla differenziazione, il suo petto è espanso a contenere la Realtà ed il creato in virtù del suo essere esistenza reale (vera, *ḥaqqī*); ed è questa l'apertura del petto: ovvero: lo abbiamo aperto con la Nostra luce ai fini della chiamata [all'Islam = *da'wa*], ed il poggiare sulle realtà degli annunci.

L'apertura del petto rappresenta in queste righe la sanzione della missione profetica di Muḥammad, esattamente come nella tradizione riportata nella *Sīra* e nelle altre fonti che abbiamo citato, ma ne viene offerta qui una spiegazione in una dimensione che è del tutto diversa rispetto a quelle che abbiamo visto nel commento di Ṭabarī, tutte ricondotte alle realtà fenomeniche delle vicissitudini umane – i peccati precedentemente commessi – o storiche – il periodo della vita trascorso nella *Jāhiliyya*; anche se, probabilmente, l'autore del commento esoterico le avrà trovate compatibili colla propria, in quanto riferite al loro dominio del contingente.<sup>13</sup> Ripren-

11 Il testo utilizzato è il *Tafsīr Ibn'Arabī*, a cura di ṣayḥ 'Abd al-Wāriṭ Muḥammad 'Alī, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut 1422/2001, v. 2, p. 413. I passi, o i termini coranici compaiono in rosso; nella nostra traduzione compaiono in neretto.

12 *Wi'ā'ihī*, che è propriamente 'contenitore'.

13 Va infatti ricordato che Muḥyī'd-dīn Ibn 'Arabī è stato spesso considerato come appartenente alla scuola giuridica *zāhirīta*, anche se Chodkiewicz (1992, pp. 77-78), sfuma sensibilmente questa adesione, non tuttavia per attribuirgliene una diversa, ma sottolineandone l'indipendenza di giudizio su alcuni temi. Macdonald (1999) suppone che quello *zāhirī* sia stato il *maqḥab* anche di quest'ultimo.

dendo la tripartizione abituale della manualistica sufi, tra *šarī'a*, mondo della Legge religiosa e dell'azione, *ṭarīqa*, via di realizzazione spirituale, e *ḥaqīqa*, la Realtà del nostro testo, vediamo come la prima non sia qui presa in considerazione; la seconda lo è come tappa, o serie di tappe, che deve concludersi con il raggiungimento del *fanā'*, cioè l'annullamento della propria realtà separata per unirsi alla Realtà assoluta, appunto la *ḥaqīqa*.<sup>14</sup>

Due ci sembrano i temi legati al passo surriportato: il primo è quello del rapporto tra santo e Profeta nella tradizione sufi. Vedremo, a proposito del versetto coranico che segue, come lo stato del *fanā'* comporti il raggiungimento dello stato di santità, la *walāya*, 'perfezionato' nello stato di *baqā'*, permanenza nella contemplazione pura della Realtà,<sup>15</sup> e come questa sia la condizione del Profeta prima della sua missione. Nella storia del sufismo sono state sollevate la questione della santità (*walāya*) e della profezia (*nubuwwa*), se cioè il detentore della prima, il santo, sia superiore al profeta, o se, al contrario, lo sia questo rispetto a quello.<sup>16</sup> La soluzione del problema è offerta da al-Hujwirī (m. 1077) in questi termini: la superiorità dei profeti sui santi è evidente, giacché quello della profezia è lo stadio successivo a quello della santità: tutti i profeti sono dei santi, e non tutti i santi diventano profeti (Hujwirī, Mortazavi 1988, pp. 277-280): posto in questi termini, il problema, in fondo, nemmeno si pone; e questa appare essere la posizione del *Tafsīr Ibn'Arabī*, dalla quale consegue che lo stadio successivo al raggiungimento della *walāya* è quello della profezia: il secondo tema suggerito dal commento: quello che nell'ambito del Sufismo va sotto il nome di realizzazione discendente. Ed a questo proposito continuiamo con il testo del *tafsīr*:<sup>17</sup>

e il fardello che la sua schiena porta, al contrario, è il suono della frattura: cioè: lo rompe (= affligge) con il suo peso, che è il fardello della profezia ed il poggiare sui suoi carichi, giacché egli si trova nella stazione della contemplazione, e non trova esistenza nella creazione, per tacere dell'azione; e non distingue tra azione ed azione a causa della sua contemplazione delle azioni dell'Altissimo; e come fa a stabilire cosa è bene e cosa è male e ad ordinare e proibire quando non vede altro che la Realtà e solo essa; e quando è ricondotto alla stazione della profezia da quella della santità, ed è velato attraverso il velo del cuore, tutto ciò

---

14 Secondo le definizioni (nei diversi livelli di applicazione considerati) di al-Qāšānī (1996b, pp. 217-221).

15 Giusta la definizione di al-Qāšānī (1996a, pp. 288-289).

16 Schimmel si limita a definire l'esistenza della questione, per concludere che il problema fu risolto con il riconoscimento della superiorità del profeta (1975, pp. 203-204).

17 In questo caso il versetto coranico non è citato all'inizio, ma soltanto alluso. D'altronde, il tema è direttamente consequenziale a quanto precede.

gli è di peso, è sul punto di spezzargli la schiena, a causa del suo essere mantenuto velato al di qua della contemplazione essenziale in quel momento; ed ha ricevuto in dono (leggendo *wuhiba*) la stabilizzazione nella stazione della permanenza (*baqā'*), in modo tale che non sia più mantenuto velato dalla Unità a causa della molteplicità, e contempi l'unione (sintesi, *jam'*) nella fonte [stessa] della differenziazione (*fī 'ayn at-tafsīl*), e non vien meno alla contemplazione di Lui attraverso la sua missione profetica (*bi-da'watihi*); ed è questa l'apertura del petto, che è essa stessa metter giù il fardello summenzionato, e l'elevazione della menzione è perché chi si trova nello stato di estinzione nell'Unione (*jam'*), non è alcunché, per tacer di alcunché possa essere menzionato, e se fosse rimasto nella sintesi dell'Unione Muḥammad non sarebbe stato autentico Inviato di Dio. Dopo il nostro discorso: «Non vi è dio che Iddio» va riferito alla sua estinzione, e «quando ebbe perfezionato l'islam» alla sua autenticità, per mezzo di ambedue.

Abbiamo separato questo passo dal precedente perché esordisce con la citazione del versetto 2, ma nel nostro testo non vi è alcuna soluzione di continuità; e, in effetti, questo passo sembra posto a sottolineare con un argomento *a contrario*, come non si possa concepire la profezia senza quell'apertura del petto che segue il perfezionamento della contemplazione, cioè il raggiungimento della *walāya* e l'avvento di qualcosa che la superi: è appunto quell'apertura del petto che sola consente di occuparsi delle cose del mondo limitato alla luce della Unità quale principio: il commentatore lascia chiaramente intendere che nessuna funzione legislatrice e dottrinale sarebbe possibile nel mondo del contingente se la sua visione fosse, ammesso che fosse possibile, autonoma dalla visione della Realtà: non più come contemplazione di questa, ma come visione di questa del mondo contingente. Vi ravvisiamo infatti una sottile allusione al celebre *ḥadīṭ an-nawāfil*, in base al quale il servo che ha suscitato l'amore di Dio, immagine del conseguimento e superamento della *walāya* (*al-kubrā*), è sulla terra mero veicolo della azione divina; condizione espressa, a proposito del Profeta Muḥammad, nella definizione di *an-nabī al-ummī* (Scarabel 2015, pp. 11-13): è questo concetto che viene definito «realizzazione discendente». Risulta evidente da quanto precede che la missione profetica segue ed è la conseguenza della raggiunta santità; la discesa in mezzo alle creature, e l'azione del Profeta in mezzo ad esse ed a loro vantaggio, attraverso il perfezionamento della religione, come conclude il passo surriportato.<sup>18</sup> Il testo prosegue con il commento dei vv. 5-6, che ribadiscono gli stessi concetti:

18 Nell'ultimo pellegrinaggio da lui condotto, il cosiddetto pellegrinaggio d'addio, il Profeta comunicò ai presenti l'ultima rivelazione ricevuta, Cor., 5.3, contenente l'affermazione: «Oggi ho perfezionato la vostra religione», cui aggiunge la richiesta di conferma della

**Si, insieme con la difficoltà:** cioè: il primo occultamento (seclusione) dalla Realtà a causa/attraverso (*bi-*) della creazione. **Una facilitazione:** e quale (*ayy*) facilitazione è la rivelazione dell'Essenza e la stazione della santità! **Insieme colla difficoltà:** cioè: il secondo occultamento (seclusione) dalla creazione attraverso la Realtà. **Una facilitazione:** e quale facilitazione è l'apertura del petto per mezzo dell'esistenza donata riferita alla divinità (*ḥaqqānī*) e la stazione della profezia.

Segue il commento ai versetti finali:

**E quando hai finito:** col cammino per Dio, e in Dio e da Dio, **lèvati** nella via della rettitudine e del cammino verso Iddio, ed impegnati alla chiamata della gente;<sup>19</sup> **rivolgiti supplice:** a Lui, specialmente nella chiamata a Lui: cioè: non rivolgerti supplice ad altri che alla Sua essenza, prescindendo da [ogni] ricompensa o altro scopo, in modo tale che la tua chiamata e la tua guida siano rivolte a Lui per mezzo Suo, altrimenti non è su di Lui che poggerai essendo nella retta direzione verso di Lui per mezzo Suo, ma ti troverai a deviare rispetto a Lui, poggiando invece sull'anima individuale. E Iddio ne sa di più.

Una possibile lettura di questa ultima parte del commento è che questi versetti costituiscano una sorta di ricapitolazione di quanto precede: la missione profetica consegue al completamento del cammino della realizzazione spirituale, come abbiamo già visto: e, in tal caso, l'esortazione finale non farebbe altro che ribadire il concetto, già espresso più sopra, della totale adesione alla Realtà divina.

Come si è visto, sia il commento essoterico di Ṭabarī che quello esoterico del *Tafsīr Ibn 'Arabī* considerano questa *sūra* rivolta esclusivamente al Profeta ed alla sua missione, nella quale, come abbiamo detto, la tradizione ravvisa l'espressione più completa della realizzazione discendente. Ed è questa realizzazione discendente, quale 'discesa volontaria' nel mondo contingente, dopo aver raggiunto la contemplazione della realtà essenziale, a costituire, anche per questa *sūra*, il messaggio universale che ogni versetto coranico è ritenuto racchiudere: in effetti, occorre a questo proposito ricordare come, in corrispondenza con le dottrine della scuola di Ibn 'Arabī, è ai sufi che va riconosciuta l'eredità del Profeta, «diretta ed indiretta» (Casseler 2001, p. 52): e questa eredità comprende essenzialmente

correttezza della sua missione: «O uomini, vi ho trasmesso fedelmente il mio messaggio?» (Lings 1988, p. 345).

<sup>19</sup> *ḥalq*: anche 'creature', che è il primo senso; ma l'abbiamo tradotto così perché ci ravvisiamo l'allusione alla missione profetica presso gli uomini (anche se va ricordato che tra i destinatari della missione muḥammadica vanno inclusi anche i *jinn*, quelli almeno che hanno accettato l'Islam).

proprio la funzione di guida delle creature, volontaria dedizione a scendere al loro livello di contingenza per condurle al superamento delle limitazioni che il sufismo considera connaturate al dominio della *nafs* (Giordani 2007, pp. 117-134; Scarabel 2007, pp. 135-154). Questa eredità non mette in discussione la superiorità del profeta sul santo di cui abbiamo già detto, né il fatto che la *nubuwwa* sia di esclusiva pertinenza del primo, ma si limita ad affermare un'analogia, nel proprio ambito, di quella realizzazione discendente la cui più completa manifestazione riconosce al solo profeta Muḥammad. Tuttavia, poiché il commento che abbiamo analizzato non fa alcun riferimento avvertibile a questa analogia né *a fortiori* ne definisce gli ambiti, si tratta di un tema che non possiamo affrontare qui.

## Bibliografia

- Addas, Claude (1989). *Ibn 'Arabī ou la quête du Soufre Rouge*. Paris: Galimard.
- Basset, René (1894). *La Bordah du Cheikh El Bouṣiri: Poème en l'honneur de Moḥammed traduite et commentée*. Paris: Ernest Leroux Editeur.
- Bausani, Alessandro (1961). «Introduzione». In: Bausani, A. (a cura di), *Il Corano*. Firenze: Sansoni, pp. xliv-l.
- Casseler, Chiara (2001). «La figura di Abū Madyan al-Ghawth». *Annali di Ca'Foscari*, sr. orientale, 40 (3), pp. 37-61.
- Chodkiewicz, Michel (1992). *Un océan sans rivage: Ibn Arabī, le Livre et la Loi*. Paris: Seuil.
- Hodgson, M.G.S. (1999). s.v. «Bāṭiniyya». In: *Encyclopaedia of Islam*. [CD-rom]. Leiden: Brill, 1.1098b-1099b.
- Hujwirī; Mortazavi, Djamshid (a cura di) (1988). *Somme spirituelle*. Trad. fr. di: *Kaṣf al-maḥjūb li-arbāb al-qulūb*. Paris: Sindbad.
- Ghersetti, Antonella (1995). *Al-Tanūḥī: Il Sollievo dopo la distretta*. Milano: Ariele.
- Gilliot, Claude (1990). *Exégèse, langue et théologie en Islam: L'exégèse coranique de Tabari*. Paris: Vrin.
- Giordani, Demetrio (2007). «Le metamorfosi dell'anima e gli stadi della via spirituale: Considerazioni intorno a *al-sayr wa-l-sulūk ilā maliki-l-mulūk* dello shaykh Qāsim Ibn Salāh al-Dīn al-Khānī di Aleppo (1619-1697)». *Divus Thomas*, 110 (3), pp. 117-134.
- Giordani, Demetrio (a cura di) (2015). *Al-Ḥakīm al-Tirmidī. Le Profondità del Cuore. Trattato sufi*. Milano: Jouvence.
- Guillaume, A. (1978). *The Life of Muhammad: A Translation of Ibn Ishāq's Sirat Rasul Allah*. 5th ed. London: Oxford University Press.
- Landau, R. (1959). *The Philosophy of Ibn 'Arabī*. London: G. Allen & Unwin Ltd.

- Lings, Martin (1988). *Il Profeta Muhammad: La sua vita secondo le fonti più antiche*. Trieste: Società Italiana Testi Islamici.
- Macdonald, D.B. (1999). s.v. «'Abd ar-Razzāk ... al-Ḳāshānī». In: *Encyclopaedia of Islam*. [CD-rom]. Leiden: Brill, I.88b.
- Muḥammad 'Alī, šayḥ 'Abd al-Wāriṭ (a cura di) (2001). *Tafsīr Ibn 'Arabī*, vol. 2. Beirut: Dār al-Kutub al-'Ilmiyya.
- al-Qāshānī, 'Abd ar-Razzāq (1996a). *Laṭā'if al-i'lām fī iṣārāt ahl al-ilhām*, vol. 1. Cairo: Dār al-Kutub al-Miṣriyya.
- al-Qāshānī, 'Abd ar-Razzāq (1996b). *Laṭā'if al-i'lām fī iṣārāt ahl al-ilhām*, vol. 2. Cairo: Dār al-Kutub al-Miṣriyya.
- Scarabel, Angelo (2007). «La dottrina dei gradi dell'anima nella Qādiriyya». *Divus Thomas*, 48 (3), pp. 135-154.
- Scarabel, Angelo (2015). «Premessa». In: Giordani, Demetrio (a cura di), *Al-Ḥakīm al-Tirmidī: Le Profondità del Cuore: Trattato sufi*. Milano: Jouvence, pp. 9-24.
- Schimmel, Annemarie (1975). *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- at-Turkī, 'Abdallah b. 'Abd al-Muḥsin (a cura di) (2001). *Jāmi' al-bayān fī ta'wīl āy al-Qur'ān*, vol. 24. Cairo: Hajar.
- Yahia, Osman (1964). *Histoire et classification de l'oeuvre de Ibn 'Arabī*. Damas: Institut Français.



Il volume offre un omaggio accademico al professor Gianclaudio Macchiarella ed è al contempo un luogo di raccolta degli amici e dei colleghi più stretti a ricordo di un Maestro e di un amico.

A un anno dalla scomparsa, si vuole qui portare una testimonianza dello studioso nella sua poliedricità e nella sua complessità, con toni anche informali, che si addicono a un grande affetto: quello di colleghi e amici che hanno collaborato e partecipato alle sue missioni, che con lui si sono scontrati e confrontati, e hanno condiviso frammenti di vita, importanti per la formazione e la crescita.

Il titolo scelto per il volume «*A mari usque ad mare*» vuole evocare l'estensione spaziale degli interventi degli autori che hanno preso parte a questa pubblicazione. Un'ampiezza che è il riflesso degli studi di Gianclaudio Macchiarella, che da un iniziale interesse per l'alto Medioevo italiano, si sono poi indirizzati verso i cristiani d'Oriente, quindi l'arte e l'architettura islamica, il restauro e la preservazione dei beni culturali, e infine, negli ultimi anni, l'India e i Balcani.



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

