

Introduzione. Le tante storiografie dell'arte armena

Stefano Riccioni

Università Ca' Foscari, Venezia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

