

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna  
in cotutela con Università di Aix-Marseille

**DOTTORATO DI RICERCA IN**

**Histoire de l'art, Arti visive**

Ciclo XXXIII

**Settore Concorsuale:** L-ART/01

**Settore Scientifico Disciplinare:** Storia dell'arte medievale

**TITOLO TESI**

*Lo sviluppo della miniatura armena di Cilicia (XII secolo)*

**Presentata da:** Alberto Aghakhan Gaigan

**Coordinatore Dottorato**

Daniele Benati

**Supervisore**

Patrick Donabedian

**Supervisore**

Fabrizio Lollini

**Esame finale anno 2019**

## Indice generale

-	Presentazione	3
-	Introduzione storico ed artistica alla miniatura ciliciana del XII secolo	7
-	Schede tecniche dei Vangeli	27
-	La lettera di Eusebio a Carpiano	44
-	Le tavole dei canoni	52
-	Le miniature dedicatorie	66
-	Le miniature narrative	72
-	I quattro evangelisti e i frontespizi miniati	93
-	Le iniziali miniate e i marginalia	105
-	Le impronte occidentali	112
-	Conclusioni	122
-	Appendice	137
-	Bibliografia	141
-	Repertorio iconografico	148

## Presentazione

La mia tesi di dottorato “*Lo sviluppo della miniatura armena di Cilicia (XII secolo)*” ha come obiettivo principale l’indagine sull’arrivo e sulla diffusione della miniatura nella regione ciliciana a partire dal XII secolo attraverso analisi stilistiche e comparatistiche tra i principali lavori artistici del periodo, cioè i codici Erevan, Matenadaran 7347, Washington DC, Freer Art Gallery 50,3, Venezia, San Lazzaro 1635, Baltimora, Walters Art Gallery 538, Varsavia, Biblioteka Narodowa, Akc. 17680 (più famoso come il Vangelo di Lviv). Questi cinque codici sono i più lussuosi ed i più caratteristici della seconda metà del XII secolo, ed hanno talvolta strette somiglianze con gli altri Vangeli meno importanti, che verranno comunque citati in specifiche occasioni.

Tale tema di ricerca mi è stato consigliato dal professor Levon Chookaszyian dell’Università Statale di Erevan (YSU), docente di miniatura armena e cattedra UNESCO di storia dell’arte, che ha curato in precedenza la mia tesi magistrale, redatta in Armenia grazie ad una borsa di studio Erasmus Mundus WEBB Project (Whole Europe Beyond Borders), per un periodo di cinque mesi<sup>1</sup>. Successivamente, il professor Levon Chookaszyian mi ha dato utili consigli non solo riguardo alla tematica da affrontare per la ricerca di dottorato, ma anche sulla bibliografia necessaria per il suo svolgimento, e per questo motivo gli esprimo la mia più profonda gratitudine.

La ricerca è stata impostata in modo da introdurre il lettore gradualmente verso le problematiche della miniatura, e l’introduzione storico-artistica è utile per contestualizzare l’intero studio e per comprendere lo sviluppo della miniatura in relazione ai principali eventi storici del tempo. In seguito le schede tecniche di ciascun manoscritto riassumono le principali caratteristiche fisiche e le ulteriori tematiche di riflessione riguardanti l’autore, il colofone, la storia del codice.

Successivamente inizia la parte centrale della tesi dedicata all’esame delle singole tipologie di miniature, seguendo l’ordine in cui vengono presentate nei manoscritti stessi: lettera di Eusebio a Carpiano, tavole dei canoni, miniature dedicatorie, scene cristologiche, evangelisti e frontespizi miniati, marginalia. Infine, ho cercato di trarre alcune conclusioni, o meglio considerazioni, sulla scia di quanto ho affermato nei singoli capitoli e in particolare sulla

---

<sup>1</sup> Dal 28 agosto 2014 al 1 febbraio 2015.

relazione tra i manoscritti in esame con la miniatura armena e bizantina, sulle figure degli artisti e i sulle possibile impronte occidentali.

Più specificatamente, la mia tesi di laurea magistrale fu redatta presso il Matenadaran di Erevan<sup>2</sup>, in cui il manoscritto studiato (il Vangelo di Haġpat) è conservato ed è tuttora visibile dai turisti nelle teche del museo. Presso questa sede ho potuto inoltre trascorrere diversi mesi necessari per analizzare la riproduzione digitalizzata del manoscritto presente nello studio (Matenadaran 7347). Grazie alla visione digitale ho potuto studiare in modo capillare ogni miniatura ivi presente, individuandone ogni singolo dettaglio, dietro a cui talvolta è nascosto un particolare nascosto. In seguito, l'ampia bibliografia specialistica presente presso la biblioteca mi ha consentito di migliorare notevolmente la qualità globale della ricerca: infatti, lo studio delle numerose pubblicazioni in armeno e in russo è fondamentale per poter realizzare qualsiasi studio adeguato riguardo la miniatura armena. Oltre al Matenadaran di Erevan, ho avuto la possibilità di visitare il monastero mechtarista di San Lazzaro a Venezia, in cui ho visionato e sfogliato il codice n. 1635, e le biblioteche americane della Freer Art Gallery e della Walters Art Gallery in cui sono presenti i codici n. 50,3 e 538. Queste analisi visive dirette mi hanno dato l'opportunità di cogliere numerosi dettagli non visibili dalle riproduzioni fotografiche, e di redigere schede tecniche aggiornate. Non ho avuto l'opportunità di analizzare direttamente il Vangelo di Lviv, poiché la Biblioteka Narodowa non concede agli studiosi la possibilità della visione diretta dei propri manoscritti digitalizzati; la versione digitale è stata comunque soddisfacente ai miei scopi.

La storia degli studi dei Vangeli ciliciani del XII secolo è piuttosto scarna, poiché circoscritta a poche pubblicazioni di grandi studiosi, che ad oggi sono fondamentali per uno specifico studio, seppur a volte molto datati. In generale, la miniatura armena non è stata mai troppo studiata, ed ancora oggi un enorme lavoro resta incompleto, prima di interpretare tutte le sfaccettature della bellezza di quest'arte. Gli studi principali sui Vangeli in questione si trovano nei celebri cataloghi di Sirarpie Der Nersessian riguardo i manoscritti armeni sparsi in alcune importanti biblioteche internazionali. Esse hanno contribuito enormemente alla conoscenza dell'arte armena nel mondo: seppur non trattano in maniera esauriente ogni singolo aspetto iconografico, le schede tecniche e le ulteriori ricerche di svariato genere della studiosa, correlate da riproduzioni a colori e in bianco e nero, hanno avuto un ruolo eminente

---

<sup>2</sup> Istituzione culturale composta da un museo e da un centro studi per la ricerca, possiede più di diciassettomila manoscritti in armeno ed altre lingue. È la biblioteca che contiene più manoscritti armeni del mondo.

nello studio della miniatura armena di tutte le epoche. Riguardo ai Vangeli trattati, essi sono trattati nei rispettivi cataloghi: Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6, Washington D.C., 1963; Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Walters Art Gallery*, Trustees of the Walters Art Gallery, Baltimore, 1973; Der Nersessian S., *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*, Paris, E. de Boccard, 1936-37.

Solo il Vangelo di Lviv, data la sua unicità e la travagliata storia che ha avuto, non rientra in alcun catalogo; nel compenso ha avuto una specifica pubblicazione, curata dallo stesso scopritore, ovvero Prinzing G., Schmidt A., *Das Lemberger Evangeliar Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12 Jahrhunderts*, Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients, Bd. 2, 1997. Infine, il Vangelo Matenadaran 7347 non ha uno studio specifico al pari degli altri codici, ma viene trattato in maniera approfondita da Sirarpie Der Nersessian nel capitolo dedicato al XII secolo del libro *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century* del 1993.

Saltuariamente autori occidentali hanno citato questi Vangeli nelle loro opere riguardanti tematiche generali sull'arte armena o più genericamente bizantina ed orientale, come ad esempio nel celebre volume di Lazarev *Storia della pittura bizantina* del 1965 o il più datato *Peintres et Sculpteurs arméniens* di Onnig Avetisyan del 1959. Altre pubblicazioni generali inerenti questi Vangeli sono disponibili in russo ed in armeno, tra cui le opere di Levon Azarian, *Kilikyan manrankarcutyun, XII-XIII dd.* del 1964 e di Lidia Dournovo, *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении* del 1979. Queste ricerche non aggiungono molto rispetto a ciò che è stato scritto, però talvolta forniscono alcune interpretazioni interessanti o notevoli collegamenti tra l'arte armena e orientale. Inoltre, ci sono altre schede in alcuni cataloghi di mostre, come *Armenia Sacra, mémoire chrétienne des Arméniens (4-18 siècle)* del 2007, *Arménie, la magie de l'écrit* dello stesso anno, *Armenia: Art, Religion, and Trade in the Middle Ages* del 2018; queste opere forniscono solitamente schede tecniche ed un ulteriore limitato approfondimento, per motivi di spazio.

Infine, altre opere generali sull'arte dei manoscritti armeni, necessari per le comparazioni con le produzioni dei periodi precedenti, contemporanei e futuri sono state studiate in maniera dettagliata, e talvolta citano i codici nello studio. I più importanti tra questi, per la mia ricerca, sono stati: Mathews T.F., Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, 1991, Janashian M., *Armenian Miniature Paintings of the monastic*

*library at San Lazzaro*, 1966. Per quanto riguarda i capitoli tematici sulle miniature dedicatorie e le impronte occidentali, gli studi di riferimento sono rispettivamente Rapti I., *La voix des Donateurs: Pages de dédicaces dans les manuscrits arméniens de Cilicie*, “*Donations et donateurs dans le monde byzantin*”, Desclée de Brouwer, 2012, e Evans H. C., *Manuscript illumination at the Armenian patriarchate in Hromkla and the west*, Ann Arbor: University Microfilms International, Thesis/dissertation, 1991.

In questo frammentario contesto si inserisce la mia tesi di dottorato, che ha lo scopo di unire le varie ricerche appena citate in un’opera più coerente e completa, al fine di mettere in luce nuovi aspetti artistici del periodo ciliciano, contestualizzando nel migliore dei modi possibili le correnti stilistiche riscontrabili.

Questa tesi di dottorato è stata possibile solo grazie al prezioso supporto del prof. Donabedian, professore tutor per l’università di Aix-Marseille, che ha accettato di supervisionare il mio lavoro e mi ha regolarmente seguito con fondamentali consigli. Inoltre, sono stati di notevole interesse le annotazioni del Comité de suivi individuel de thèse (prof. Faucherre e prof. Porter), che mi hanno suggerito ulteriori linee di sviluppo scientifiche.

Ringrazio vivamente anche l’Università di Bologna, grazie alla quale ho potuto stabilire una fruttuosa e proficua cotutela, con la quale ho potuto incrementare il valore scientifico della mia tesi di dottorato, grazie al gentile sostegno del prof. Lollini, relatore della cotutela, e degli altri professori e ricercatori bolognesi, che hanno contribuito notevolmente alla mia formazione come ricercatore in ambito artistico.

## Introduzione storico ed artistica alla miniatura ciliciana del XII secolo

### Contesto storico

Prima di analizzare i vangeli del XII secolo, è doveroso ripercorrere il periodo storico che ha portato alla nascita di questo florido periodo artistico, per comprenderne meglio molti aspetti che saranno analizzati successivamente. Il racconto storico però non si conclude qui, poiché è importante conoscere anche le evoluzioni dei periodi contemporanei e successivi, che hanno influenzato alcuni tratti miniaturistici che si possono ritrovare nei Vangeli in esame.

La breve analisi storica parte da prima dall'VIII secolo, quando, dopo un lungo processo di formazione, si sviluppano i principati armeni che sarebbero diventati successivamente le maggiori potenze del paese, in particolare le casate degli Arcruni e dei Bagratuni.

Durante il periodo precedente, di dominazione araba, l'Armenia godette di una relativa pace e di una buona tranquillità politica ed economica<sup>3</sup>. La capitale Duin fu ricostruita e nuovi edifici, chiese e palazzi arricchivano il patrimonio architettonico della capitale, mentre la Chiesa poté esercitare liberamente le sue funzioni.

Ma a cominciare dagli ultimi anni del VII secolo la situazione degenerò, e l'equilibrio mantenutosi si destabilizzò: gli arabi infatti, minacciati anch'essi da invasioni di nuovi popoli nomadi (in particolare i kazari), applicarono regole più ferree all'Armenia, includendola con la Georgia e l'Albania nella provincia araba di Arminiya, posta sotto la diretta amministrazione musulmana. Ne derivò quindi l'allontanamento delle principali famiglie gentilizie armene<sup>4</sup>. Col passaggio del potere del califfato degli Omayyadi di Damasco agli Abbasidi di Baghdad (750), in seguito alla politica accentratrice e di oppressione fiscale di questi ultimi, il malcontento e le rivolte ripresero, ancora senza nessun esito<sup>5</sup>.

Lo sviluppo delle due grandi famiglie Arcruni e dei Bagratuni iniziò sicuramente quindi dopo questo avvenimento, con la confisca e lo smembramento delle enormi ricchezze delle casate

---

<sup>3</sup> L'Armenia dovette pagare in compenso un forte tributo in denaro e in contingenti di cavalleria, mantenendo però una forma di autogoverno e la libertà religiosa, sotto la guida dell'alta aristocrazia locale.

<sup>4</sup> La ribellione di questa classe sociale fu così inevitabile, e provocò una forte reazione particolarmente feroce e violenta da parte degli arabi, che si concluse con l'incendio delle chiese di Khram e Nakhijevan nelle quali erano stati rinchiusi i ribelli, capeggiati da Smbat Bagratuni.

<sup>5</sup> I Mamikonean, la più grande famiglia nobiliare armena, prese il comando della rivolta, che fu duramente repressa e comportò persecuzioni dei cristiani e la costituzione di emirati; tutte le grandi casate nobiliari subirono perdite enormi, che talvolta ne comportarono l'estinzione.

armene trassero benefici proprio queste due famiglie, promotori di una politica meno drastica con gli arabi.

La famiglia Bagratuni fu molto fortunata, avendo come basi le regioni più periferiche del mondo arabo, a ridosso dell'Impero bizantino e del regno georgiano. Ašot IV detto il "Carnivoro", per le sue lotte con l'emiro Abd Al-Malik, ingrandì i suoi domini sull'Armenia occidentale.

I suoi figli, Smbat e Bagrat, dopo la morte di Ašot IV nell' 826, si spartirono i territori del padre, ma furono sottomessi dall'invasione del turco Bugha (852-855), che deportò i più importanti esponenti dell'aristocrazia armena<sup>6</sup>. La resistenza di Smbat alla forzata conversione all'Islam gli conferì il titolo di "Confessore", mentre gli altri capi armeni accettarono di convertirsi o più probabilmente mentirono.

Ašot V Bagratuni, partendo sempre dai suoi territori ancora in gran parte integri dalle catastrofi della guerra, colse l'occasione propizia di staccarsi dal potere dei califfi, quando questi ultimi vollero liberarsi dalle complesse problematiche armene.

Nell' 862, per distogliere Ašot V dalla teorica alleanza con l'Impero bizantino (che stava avanzando da est), il Califfato gli conferì il titolo di *Išxan Išxanants* "Principe dei Principi", titolo che sanciva la sua superiorità sugli emiri e i *naxarar* armeni, anche Bisanzio prese atto di questa nomina e riconobbe il suo potere<sup>7</sup>. Finalmente, in Armenia un sovrano armeno riconquistò il titolo di Re, anche se per il Califfato non significò una concessione vera e propria dell'indipendenza, poiché l'Armenia rimase comunque tributaria.

Purtroppo il regno di Ašot V, divenuto Ašot I il Grande, non continuò a lungo, poiché la morte lo colse nell' 890. Ereditò il suo trono il figlio Smbat I, contrastato dallo zio Abas di Kars, che fu sconfitto solo dopo due anni. Nel frattempo, all'interno del paese, le ribellioni degli emiri vassalli e del governatore di Dvin costrinsero Smbat a dure campagne di repressione. Scoppiò una lunga guerra, che terminò nel 909 con la vittoria di Yusuf e la successiva decapitazione di Smbat il Martire.

La tragica fine del sovrano d'Armenia però riunì i principati cristiani intorno alla figura del figlio di Smbat Ašot II (913-926), che fu successivamente riconosciuto Shahنشah in nome del califfo, approfittando della cattura di Yusuf nel 919. Superate queste difficoltà, compresi

---

<sup>6</sup> Per non favorire troppo la scalata al potere degli emiri, però, dopo appena due anni furono liberati gli aristocratici dall'esilio forzato e tornarono nelle loro sedi storiche.

<sup>7</sup> Questo provvedimento scaturì in una forte reazione degli emiri arabi, che attaccarono Ašot con un esercito composto da ottanta mila uomini, che però fu sconfitto da una forza minore per metà.

gli attacchi bizantini, l'Armenia visse una situazione tendenzialmente stabile e relativamente tranquilla per circa un secolo, sotto i successori di Ašot, tra cui spicca per importanza Ašot III Bagratuni, divenuto poi il Misericordioso (952-977), che consolidò il suo regno tramite un'abile politica di creare piccoli principati e di affidarli a membri della sua famiglia, per evitare le rivalità interne alle grandi famiglie dei *naxarar*. Inoltre fondò la nuova capitale del regno ad Ani nel 961, che divenne ben presto una fiorente città commerciale, soprannominata "Dalle mille chiese" per i numerosi edifici religiosi.

Nonostante il periodo particolarmente stabile e florido, la fisionomia del regno bagratide non avrebbe assicurato ancora a lungo la pace: l'instabilità politica interna ed esterna tornò dopo la morte di Abas e Ašot il Misericordioso, quando i nuovi sovrani non si dimostrarono sempre all'altezza dei precedenti: Smbat II (977-989), eletto il giorno stesso della morte del padre per evitare le perenni pretese al titolo, si impegnò più nell'abbellimento della capitale Ani che a prendere dure posizioni in politica estera<sup>8</sup>.

I secoli IX e X furono uno dei periodi più prosperi della storia e della cultura armena: si svilupparono le arti, l'economia e il commercio, l'architettura visse un periodo di grande splendore, grazie alle numerose costruzioni, sia religiose che laiche, promosse dai re armeni per abbellire monasteri e città. Paradossale è il confronto tra la perpetua instabilità politica interna ed esterna e la prosperità economica e artistica in cui vivevano i regni dell'epoca. Anche gli storici, armeni e arabi, si concentrano particolarmente di narrare la bellezza delle città armene.

Nel campo della letteratura brilla soprattutto il genio di Gregorio di Narek, uno dei più grandi poeti e mistici che la storia abbia mai avuto. Anche la storiografia contò numerosi esponenti, su cui tra tutti Grigor Magistros e Tovma Arcruni, cronista delle vicende riguardanti la propria famiglia.

Purtroppo, però, l'equilibrio tra potenze iniziava già a cedere: da una parte l'impero bizantino spingeva le proprie mire verso l'Armenia e, più in generale, il Caucaso; dall'altra, il Califfato abbaside, in netta difficoltà, non riuscì a frenare le mire dei grandi emiri, che si spartirono il territorio. In queste condizioni non facili ereditarono il trono i figli di Gagik I, Hovhannes-Smbat I e Ašot IV il Coraggioso, che si contesero per tutta la loro vita il trono

---

<sup>8</sup> Di ciò ne approfittarono gli emiri arabi, rivali fra loro, che conquistarono la città di Dvin e devastarono la provincia di Ayrarat; della situazione approfittò anche l'Impero di Bisanzio, che conquistò le provincie limitrofe al regno bagratide.

avito, subendo così diversi scacchi da parte sia dei georgiani sia dei turchi. Ma il pericolo più grande non furono loro, ma bensì il ritorno alle porte di una potente forza bizantina, guidata dall'imperatore Basilio II nel 1020, che conquistò la Georgia, e ampi territori dell'Armenia, mentre Hovhannes-Smbat fu costretto, nel 1022, a lasciare nel testamento tutto il proprio regno a Bisanzio<sup>9</sup>. La pace però durò solo pochi anni, poiché il nuovo imperatore Costantino IX ritornò in terra d'Armenia resuscitando l'eredità, alleandosi con l'emiro Abu'l Aswar. Gagik II allora, schiacciato dai due fronti, si recò a Costantinopoli a trattare, ma ivi fu mantenuto a lungo<sup>10</sup>. Nel frattempo, dopo un lungo anno di manovre, in cui due tentativi bizantini di conquistare la città fallirono, la capitale Ani fu consegnata nelle mani dell'imperatore dal catolicos Petros Getadarj.

Il dominio bizantino sull'Armenia parve subito completo e soverchiante, ma si rivelò ben presto di effimera durata. La scelta di eliminare gli stati cuscinetti che opponevano l'Impero alle minacce orientali si ritorse a svantaggio di Bisanzio, infatti, demilitarizzando le terre d'Armenia, l'impero bizantino si espose minacciosamente all'avanzata dei turchi selgiuchidi, che nel 1064 conquistarono e saccheggiarono Ani, guidati dal sultano Alp Arslan. L'imperatore Romano Diogene cercò di combattere la minaccia turca, ma fu malamente sconfitto presso Manazkert (in territorio armeno), per colpa del tradimento dei mercenari Uzi di stirpe turca da lui stesso assoldati. Romano Diogene stesso fu imprigionato, mentre ai turchi selgiuchidi si aprivano le porte dell'intera Anatolia<sup>11</sup>.

I patrimoni dei grandi proprietari armeni furono spartiti tra i capi turchi o ceduti ai militari, trasformando i proprietari terrieri in una sorta di grandi feudatari, questi ultimi non esitarono ad aumentare la tassazione alla classe contadina armena. I turchi selgiuchidi da popolo nomade delle steppe divennero ben presto sedentari e si aprirono al mondo arabo e iranico.

Il re David il Costruttore (1089-1125), grazie alle divisioni interne dell'impero selgiuchide, conquistò importanti territori in Armenia, quali Tiflis e l'emirato di Shirvan. La liberazione dell'Armenia del nord continuò con il successore Giorgi III il Brillante (1156-1185), ma

---

<sup>9</sup> Nel 1041 la pesante eredità, dopo la morte del re, fu reclamata da Michele IV, ma la sua avanzata fu fermata dal figlio di Ašot IV, ovvero Gagik II.

<sup>10</sup> Gagik II morirà in Cappadocia solo nel 1079, nel suo esilio dorato concessogli dall'imperatore, finisce così in tristezza la gloriosa era del regno armeno dei Bagratuni.

<sup>11</sup> La maggior parte del paese fu, da questo momento, controllata dai sultani selgiuchidi di Persia, il primo fu Malik Shah (1072-1092). La conquista fu drammatica e sanguinosa, e segnò l'inizio di un periodo di calo demografico e crisi economica.

soprattutto sotto la regina Tamar (1184-1213), che elevò la Georgia al suo massimo splendore politico, economico e culturale.

La potente famiglia degli Zakaryan<sup>12</sup> influenzò le politiche del regno in maniera decisiva, e completò la conquista del nord dell'Armenia, impadronendosi di Kars e Dvin, ed in particolare della ex capitale bagratide Ani nell'anno 1199. I territori liberati furono concessi come feudo agli stessi Zakarian, che si spartirono le nuove conquiste, richiamando le vecchie casate aristocratiche armene come vassalli.

Nel frattempo, il nuovo regno di Cilicia fu fondato da Levon I il Magnifico (1199)<sup>13</sup>, dopo lunghe lotte secolari con l'Impero bizantino, godette di un periodo prospero e fortunato: lo studio di questa tesi mira proprio a studiare lo sviluppo dell'arte miniaturistica in questa regione. Levon il Magnifico raddoppiò i possedimenti territoriali, armò un potente esercito, e aprì i propri porti ai Veneziani, ai Pisani e al mondo intero. La presenza degli armeni in Cilicia era comunque già forte da più di un secolo: approfittando della debolezza dell'Impero bizantino, sorsero diverse signorie locali già dall'XI secolo<sup>14</sup>, dopoché molti armeni fuggirono in massa dalla madrepatria soggiogata dalla dominazione dei turchi selgiuchidi (1045).

Contemporaneamente nell'Armenia storica, la sorte continuò a girare di male in peggio. Infatti, all'inizio del XIII secolo, si affacciò alle porte del Caucaso la grande potenza nomade dei mongoli, condotta da Gengis Khan. Dopo aver occupato gran parte dell'Asia, dalla Cina fino alla Russia, Gengis Khan si intromise nel vasto panorama del mondo arabo-persiano, senza escludere l'Armenia e la Georgia.

Fu proprio la Georgia ad essere colpita per prima, e più duramente, dalle terribili armate turche (composte soprattutto da arcieri), e l'unica scelta possibile fu quindi allearsi con i nuovi invasori. Avag Zakaryan incontrò i mongoli e riconobbe la sovranità del Gran Khan, col pagamento di un pesante tributo e il reclutamento di forze militari. Avag aiutò i mongoli alla conquista di tutta l'Armenia, ed alla riconquista della capitale Ani, che ribellatasi al

---

<sup>12</sup> Il nome della famiglia deriva da Zakare Mkhargrdzeli, membro di una famiglia feudale armena molto leale alla corona georgiana.

<sup>13</sup> Membro della famiglia Rubenide, ramo collaterale dei Bagratuni, fu incoronato Re di Cilicia dall'arcivescovo e legato papale Corrado di Wittelsbach a Tarso. L'incoronazione fu l'esito della stretta amicizia che si era creata con il Sacro Romano Impero fin dall'appoggio armeno alla prima crociata.

<sup>14</sup> Tra di essi il più importante fu Filareto Bracamio, che nel 1078 fondò un principato di effimera durata, dalle cui ceneri nacque però la dinastia rubenide (1090). Mutafian C., *L'Arménie du Levant*, Les Belles Lettres, 2012, p. 53-54.

proprio sovrano, fu riconquistata e saccheggiata<sup>15</sup>. In seguito Avag Zakaryan guidò l'Armenia come vassallo dei mongoli.

L'avanzata dei mongoli non si fermò qui, infatti, già nel 1242, essi misero fine al potere degli Ayyubidi sull'Armenia meridionale e sconfissero il sultano di Rum, padrone dell'Armenia occidentale, che divenne tributario. Nel 1248 fu infine stroncato sul nascere un tentativo della nobiltà armeno-georgiana appena sottomessa. Con l'ascesa al trono del Gran Khan Mongke nel 1251 le pretese verso l'Armenia aumentarono, soprattutto dopo il grande censimento dei funzionari mongoli, che stabilirono le risorse esatte presenti, ed accrebbero la tassazione<sup>16</sup>.

I mongoli conservarono a lungo i loro stili di vita nomadi, senza curarsi minimamente delle tradizioni dei nuovi popoli sedentari sottomessi. Dal punto di vista economico quindi la situazione peggiorò notevolmente. L'agricoltura era stata rovinata dalle nuove esigenze delle aristocrazie nomadi mongole, che necessitavano di pascoli per i cavalli per il bestiame; la nobiltà armena fu costretta a subire una tassazione così pesante che spesso fu costretta a emigrare, in più erano obbligati a fornire ai nuovi invasori uno sproporzionato numero di contingenti di cavalieri; gli artigiani calarono la loro produzione<sup>17</sup>.

Ma il peggio doveva ancora venire: sotto il Khan Ghazan (1295-1304) i mongoli si convertirono all'Islam, probabilmente per integrarsi meglio con la maggior parte dei loro sudditi, prima di allora i mongoli praticavano lo sciamanesimo ed una piccola, ma rilevante, comunità era cristiana nestoriana, ciò aveva permesso una buona libertà religiosa, che non fu garantita ancora a lungo.

Infatti, i successori di Ghazan si scatenarono contro i cristiani<sup>18</sup>, ma ben presto la decadenza del khanato di Persia (1344), permise a Giorgi V di restaurare l'indipendenza e l'unità territoriale della Georgia.

Con le tribù mongole, fu ben più efficace la politica tenuta dal re di Cilicia Hetum I (1226-1270), successore di Levon il Magnifico, di cui sposò la figlia Zapel. Il nuovo sovrano infatti concluse una abile alleanza con i nuovi invasori<sup>19</sup>, negli anni 1253-1256, giungendo di

---

<sup>15</sup> Mutafian C., *L'Arménie du Levant*, Les Belles Lettres, 2012, p. 134-139

<sup>16</sup> *Ibidem*

<sup>17</sup> *Ibidem*

<sup>18</sup> Dedeyan G., *Storia degli armeni*, Guerini e associati, 2002, pp. 240-241.

<sup>19</sup> L'accordo fu segno di notevole perspicacia e abilità politica, poiché prendeva di mira soprattutto i sultani di Aleppo e di Egitto, in più, il khan Mangu promise a Hetum di restituire Gerusalemme ai cristiani, una volta occupata la Siria e la Palestina.

persona fino alla capitale mongola Karakorum, dove fu benevolmente accolto dal Khan Mangu.

Le campagne mongolo-armene iniziarono molto bene, spingendosi fino a Damasco e Gerusalemme, però purtroppo accadde l'imprevedibile, ovvero la morte precoce del Khan Mangu (1259), che costrinse il fratello Hulaghu a ritirarsi a nord per assicurarsi la successione al trono<sup>20</sup>. Levon III (1269-1289), figlio di Hetum I, vinse le forze Mamelucche nel 1275, e fece delle incursioni in Siria, con l'appoggio dei mongoli. Ma la soverchiante sconfitta dei mongoli a Homs nel 1280, costrinse Levon II a stipulare la pace con l'Egitto.

Il potere effettivo dei re ciliciani iniziò a calare già con l'erede di Levon III, ovvero Hetum II (1289-1301), che assistette alla conversione dei mongoli già citata in precedenza. L'alleanza coi mongoli iniziò poco dopo a vacillare, anche se nel 1299, insieme al Khan Ghazan, portò alla conquista di Gerusalemme; la vittoria si rivelò però effimera, poiché la città fu presto sgombrata<sup>21</sup>.

Il successivo re, Ošin (1308-1320), sperando in un aiuto delle potenze occidentali, inaugurò una politica filo-latina<sup>22</sup>, che non ottenne consensi unanimi (soprattutto da una buona parte del clero e del popolo). Dopo la morte prematura di Ošin, quando il figlio Levon IV era ancora nella minore età, fu praticata dal reggente del regno Ošin di Korikos una politica filo-orientale, che fece saltare i progetti di unione religiosa di Zablun, zia del re, e soprattutto di Amaury di Lusignan<sup>23</sup>, principe di Tiro. Un attacco spietato dei turcomanni e dei mamelucchi portò alla firma di un trattato nel 1323, che inaugurò la nuova politica filo-orientale: gli armeni si impegnarono a cessare ogni relazione con i regni occidentali e a pagare un tributo, ma in compenso il sultano si impegnò a ricostruire le fortezze che aveva distrutto.

---

<sup>20</sup> Le vittorie mongole finirono qui, poiché nel 1260 subirono una prima lieve battuta d'arresto, da parte dei mamelucchi, che fondarono una forte e coesa dinastia in Egitto. Costoro arrivarono pochi anni dopo anche in Cilicia, nel 1266, quando fecero la prima razzia.

<sup>21</sup> Il problema più grosso che Hetum II dovette affrontare però non furono i mamelucchi, bensì l'usurpazione del proprio trono da parte del fratello Smbat (1296-1299). Hetum II abdicò per suo nipote Levon III nel 1301, ma entrambi furono giustiziati nel 1307 da un generale mongolo di stanza in Asia Minore.

<sup>22</sup> Ottenendo la comunione religiosa con Roma, Ošin sperò che fosse indetta una crociata in suo aiuto (che la guerra dei Cent'Anni rendeva di fatto impossibile), o almeno ad un intervento armato dei Lusignan di Cipro o degli Ospitalieri di Rodi.

<sup>23</sup> I Lusignan, valorosi principi con sede stabile a Cipro, con stretti contatti anche con i cavalieri di Rodi e coi regni occidentali, poterono contare su un forte partito i armeni, che videro in loro l'unica forza tanto prestigiosa da poter resistere all'avanzata mamelucca.d

La politica orientale durò molto poco, poiché alla maggior età di Levon IV, egli si mosse esattamente al contrario<sup>24</sup>. Tuttavia la reazione mamelucca non si fece aspettare: temendo una crociata, i Mamelucchi attaccarono e devastarono nel 1335-1336 la piana ciliciana ed il sud-est del paese e l'importante porto di Ayas.

Alla morte di Levon IV fu eletto al trono Guy (1342-1344) dal partito filo-latino, figlio del cadetto Amaury di Lusignan e di Zablun, giunse in Cilicia dopo aver prestato servizio alla corte bizantina, e prese il nome di Kostandin III. Dichiarò subito guerra ai musulmani ad oltranza, rinnegando il tributo dovutogli, e concesse favori religiosi al papato.

Il partito orientale assassinò il giovane sovrano, ed elesse al trono il più prudente Kostandin IV (1345-1363), rappresentante della nota casata degli hetumidi. Kostandin IV però si impegnò per una politica più filo-latina, e riuscì a riconquistare temporaneamente Ayas e a sconfiggere le truppe mamelucche e turcomanne, grazie alla cooperazione fruttuosa dei latini d'Oriente, in particolare dei cavalieri di Rodi e dei Lusignani di Cipro, fino a quando i Mamelucchi non gli strapparono la pianura ciliciana (con Tarso e Adana). Il partito filo-latino però si spaccò, per colpa delle pretese di Pietro I di Lusignan, che costrinse Kostandin IV ad annullare la propria politica filo-latina nel 1361.

Nel 1365 prese il regno il cugino di Kostandin IV, ovvero Kostandin V, e resistette alla prima incursione mamelucca su Sis nel 1369, ma fu assassinato dal partito filo-latino, che chiamò il figlio di Giovanni di Lusignano, che prese il nome di Levon V (1374-1375).

Levon V esitò all'ascesa al potere per via delle morti tragiche dei suoi predecessori e della situazione ormai critica del regno, ridotto ormai alle regioni di Sis e di Anazarba. Tuttavia, il senso del dovere lo convinse all'intervento, ma, scontrandosi col partito orientale, a causa del suo eccessivo zelo cattolico, non poté impedire al sultano d'Egitto Malik al-Ashraf di penetrare in Cilicia nel 1375. Il 22 aprile dello stesso anno, la capitale Sis fu conquistata, malgrado l'eroismo di Levon V, che fu imprigionato al Cairo per diversi anni. Morirà a Parigi, dopo varie peripezie nella speranza di un ritorno sul trono, nel 1393<sup>25</sup>.

Durante il futuro mezzo secolo ancora, alcuni principi armeni presero la loro indipendenza, trincerati nelle montagne ciliciane, ed alcuni principati si mantennero talvolta sino alla fine del XIX secolo (Maraš, Tomarza, Zeytun).

---

<sup>24</sup> Fece assassinare Ošin, sposò la figlia del re di Cipro e affidò le principali cariche del regno a Giovanni e Bohémond di Lusignan, figli di Zablun.

<sup>25</sup> Zekiyān B.L., *“Dall'icona della pietra al sapere del libro. Un'avventura di sfide oltre il tempo”*, *“Armenia, impronte di una civiltà”*, Skira, 2011, p. 29.

La fine del regno di Cilicia segna l'inizio di un periodo cupo e tenebroso per la storia dell'Armenia, nel quale le dominazioni straniere si susseguirono ad oltranza. Solo cinque secoli dopo, nel 1918, si ricostituì uno stato armeno indipendente, anche se in piccola proporzione rispetto all'Armenia storica.

Il regno di Cilicia spiccò come potenza nel panorama internazionale contemporaneo, distinguendosi per vari aspetti originali dovuti alla propria posizione geografica e al contatto immediato con altre etnie, soprattutto occidentali. Queste innovazioni significative portarono enormi benefici agli armeni, che si riaffacciarono sul mare Mediterraneo dopo più di milleducento anni (sotto Tigran il Grande), soprattutto dal punto di vista economico, politico, culturale e sociale.

La Cilicia divenne un importante crocevia di civiltà, poiché, oltre agli armeni, vantava importanti minoranze franche, siro-giacobine, greche e musulmane. La ricchezza dei commerci e il livello di cultura delle sue aristocrazie fecero di questa civiltà cosmopolita uno degli esempi migliori dell'alto grado di raffinatezza che raggiunse la civiltà medievale del XIII secolo attorno al bacino del Mediterraneo<sup>26</sup>.

Mentre l'antico feudalesimo armeno si basava su una spartizione del territorio già in tempi immemorabili, quello di Cilicia si ricollega, a partire da Levon il Magnifico, al concetto di donazione fatta dal sovrano<sup>27</sup>. Da ciò una affermazione molto più netta del potere monarchico che in passato, quando, le rivolte continue dei naxarar, furono una delle cause principali della rovina dei regni Bagratuni e Arcruni.

L'epoca ciliciana raggiunse in ogni campo del sapere, dell'arte, della tecnologia, eccellenti risultati, di cui alcuni raggiungono vette di eccellenza a livello internazionale. Ad esempio, la miniatura di Toros Roslin, di cui parlerò in seguito, la sofisticata tecnologia militare delle imponenti fortezze, costruite o ricostruite dagli armeni, e la letteratura, tra cui spiccano Nerses Shnorhali e Nerses Lambronaci, parenti tra di loro. La loro statura è tale sul piano religioso che emergono dall'intero contesto della cristianità medievale come precorritori *ante litteram* dello spirito e dei principi ecumenici.

Una delle età più buie della intera storia armena fu inaugurata alla fine del XIV secolo dal terribile flagello dalle invasioni dei Timuridi di Samarcanda (1386-1387, 1394-1396, 1399-1402), guidati da Timur Leng, passato alla storia come Tamerlano. La sua marcia

---

<sup>26</sup> Dedeyan G., *Storia degli armeni*, Guerini e associati, 2002, pp. 249-250.

<sup>27</sup> Zekiyani B.L., *“Il popolo armeno: richiami storici”*, *“Gli armeni”*, Jaca Book, 1988, p. 56.

terrificante, piena di avvenimenti macabri, provocò disastrose rovine alla popolazione armena, tra cui persecuzioni religiose, uccisioni sommarie e riduzioni in schiavitù.

In sostanza, durante tutto il XIII e una parte del XIV si ripeté una ricorrente formula geopolitica: le varie ondate di invasori occupavano un territorio i cui abitanti opponevano inizialmente una resistenza più o meno tenace; alla fine però prevalevano i nuovi arrivati. Questi imponevano imposte di vario tipo e misura, ma una volta assolto il dovere del tributo, gli armeni potevano in qualche modo autogestirsi, sotto il governo di famiglie gentilizie antiche e nuove, che continuarono ad avere un ruolo fino all'età moderna. L'equilibrio sull'altipiano era, si potrebbe dire, durevolmente instabile, per il frazionamento dei poteri indigeni e stranieri e per le contese che continuamente si accendevano tra gli uni e gli altri<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Uluhogian G., *Gli armeni*, il Mulino, 2009, p. 44.

## Contesto artistico

Per poter giungere ad una corretta valutazione artistica dei Vangeli ciliciani del XII secolo, è necessario prima di tutto iniziare dalla descrizione delle varie scuole miniaturistiche precedenti. Successivamente, sarà importante continuare il percorso artistico futuro, per notare le influenze che questi vangeli hanno avuto sugli artisti contemporanei.

La storia della miniatura armena non è semplice da scrivere, poiché la sua radicale discontinuità costituisce per noi un enorme problema per delinearne uno sviluppo; infatti, mentre per alcuni manoscritti si riscontrano interrelazioni stilistiche con un determinato gruppo di lavoro, come uno scriptorium, è impossibile connettere questi gruppi di lavoro ad una più coerente e più larga corrente artistica di portata nazionale<sup>29</sup>. Questa apparente discontinuità può essere attribuita anche alla perdita di una larga parte della produzione manoscritta medievale armena, per esempio, dell'epoca Bagratuni e Arcruni: solo un manoscritto commissionato dal re è giunto a noi, si tratta del celebre Vangelo del Re Gagik di Kars (Gerusalemme, St. James, 2556), datato 1045-1044, di grande bellezza artistica e stilisticamente molto dipendente dall'arte di corte bizantina, di cui però solo una parte del suo splendido programma narrativo è rimasta fino a noi.

Il filone più aulico della miniatura armena, ha il suo capostipite nel primo frammento noto di un foglio miniato, che è cucito in calce (ff. 228r-229v) all'Evangelario di Etchmiacin (Matenadaran 2374), codice del 989 provvisto di una particolare legatura formata dai piatti di un dittico in avorio finemente intagliato. Questo foglio miniato (34x25,5 cm), possiede quattro miniature a tutta pagina, dai colori brillanti e ampie dorature, che raffigurano quattro scene relative a episodi evangelici: Annuncio a Zaccaria, Annunciazione, Adorazione dei Magi, Battesimo; datate al VI-VII secolo per evidenti concordanze di ordine stilistico e iconografico. Il Battesimo, come le altre miniature, presenta una evidente mescolanza di elementi classici e orientali, i volti sono resi di fronte, con scuri occhi a mandorla, sopracciglia folte e bocche piccole, le figure sono ieratiche, lontanissime dal naturalismo classico che si osserva negli sfondi architettonici di diretta ispirazione classica delle prime tre miniature<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Mathews T.F, Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1991, p. 53.

<sup>30</sup>Kouymjian D., "Miniatura armena medievale", "Armenia, impronte di una civiltà", Skira, 2011, p. 91.

Sono solo sette i codici anteriori all'anno mille, ascrivibili sempre al filone più aulico, tra cui l'importantissimo e il più antico Vangelo della Regina Mlke (San Lazzaro 1144/86), datato 862, fra i primissimi manoscritti eseguiti dopo la prolungata censura iconoclasta dettata dalla dominazione araba. Anticipa alcune tra le peculiarità di codici miniati armeni del X-XI secolo: volumi membranacei di medio e grande formato (nel caso, di 33,5 x 28 cm), con un ristretto numero di illustrazioni raggruppate all'inizio, fra cui le accurate incorniciature ad arcate binate e triple con le tavole di concordanza. Di particolare interesse sono le figure degli evangelisti decorati in stile classicheggiante, due stanti e due seduti, come nel Vangelo siriano di Rabbula del 586; da ciò si evince che la miniatura armena fu assimilata e molto influenzata dalla sviluppata arte siriana, soprattutto in questa prima fase.

In conclusione, lo sviluppo dell'arte armena fino all'XI secolo resta per noi un grande mistero, poiché la carenza di manoscritti risalenti a questo periodo rende impossibile una costruzione organica della storia della miniatura. Innegabile è però la influenza siriana dei primi evangelisti che sono giunti a noi, dove fin dal VI secolo esistevano manoscritti miniati di alta fattura.

Della prima parte dell'XI secolo, il periodo più prospero del secolo, si conservano circa quaranta tra Vangeli miniati o frammenti: di questi, circa quindici contengono una o più miniature narrative, tre volte di più dei due secoli precedenti, e cinque presentano cicli introduttivi (tra sette e quindici miniature). Fanno la loro prima comparsa una vasta gamma di scene, tra cui la Visitazione, L'Ultima cena, il Tradimento di Giuda, la Deposizione del sepolcro, le Donne al sepolcro (Resurrezione) e Pentecoste<sup>31</sup>.

La scuola più antica ha sede a Melitene, in Cappadocia. Curiosamente però, pur essendo stati miniati in territorio bizantino, questi manoscritti presentano meno affinità bizantine degli altri manoscritti armeni, rifiutando le impostazioni bizantine, come la modellazione dell'ombreggiatura e la collocazione dei corpi sullo sfondo architettonico, e accettando le impostazioni siriane, poiché le miniature sono rivolte di lato, riempiono completamente il foglio, mentre la composizione si muove da destra verso sinistra<sup>32</sup>. Gli armeni e i siriani erano alleati tra loro in materia teologica, per contrastare la potenza bizantina, che da sempre ha cercato di assimilare entrambe le chiese. Una tale scuola di miniatori testimonia quindi

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>32</sup> Mathews T.F., Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1991, p. 53.

una forte presenza armena nel cuore della Cappadocia, e la sua resistenza contro la dominante potenza bizantina.

Alcuni esempi di questa scuola di Melitene sono i Vangeli del 1018 (Matenadaran 4804), del 1033 (Matenadaran 283) e del 1038 (Matenadaran 6201). Nello stile delle miniature prevalgono l'appiattimento, la convenzionalità, il linearismo, pur non sminuendo affatto l'espressività dei visi e dei gesti; gli accostamenti cromatici<sup>33</sup>, morbidi e chiari, spiccano sul fondo della pergamena<sup>34</sup>. La scuola di Melitene è la rappresentante principale del nuovo gusto popolareggiante che, come abbiamo visto, è specifico della miniatura armena.

Invece, l'alta produzione artistica dei Bagratuni, per fatalità della sorte, non è giunta fino ai nostri giorni, ne risulta quindi un grosso problema effettivo per la ricostruzione della storia della miniatura dell'XI secolo. Soltanto dopo la seconda metà del secolo si configura una scuola autonoma di corte, costituitasi presso la capitale Ani, dopo la caduta del regno bagratide. Essa è rappresentata da tre codici del Matenadaran: il Vangelo del 1053 (Matenadaran 3793), Matenadaran 10099 (in frammenti) ed il Vangelo di Mułni (Matenadaran 7736), posteriore al 1060. Questa scuola presenta un carattere di marcata autonomia formale, pur nel quadro della tradizione colta<sup>35</sup>.

Nel codice del 1053, le tavole di concordanza presentano frontespizi permeati di elementi orientali, risolti con gamme tonali più spente, giocate sulla giustapposizione di colori più vivi; le medesime dominanti cromatiche, prevalgono nelle figure degli evangelisti, rappresentati separatamente, trasversalmente al foglio e su sfondo architettonico, richiamano da vicino la tradizione del Vangelo della regina Mlke. Anche la piattezza, la convenzionalità, il linearismo, la generalizzazione degli evangelisti ricordano la tradizione classicheggiante del Vangelo della regina Mlke, e le composizioni generali non intaccano la materialità e la concretezza<sup>36</sup>.

Anche il Vangelo di Mułni, sprovvisto di precisa datazione causa assenza di colofone, è provvisto di fantasiose tavole di concordanza, comprese tra elaborate colonnine ricche di variegati fregi vegetali, alberelli, e animali mitologici; le figure degli evangelisti sono inserite in complesse scenografie architettoniche, tre di loro si trasformano in scrivani, i volti sono ascetici, ma con tinte vive e contrastanti. È presente anche il ciclo delle Feste, in cui i modelli

---

<sup>33</sup> I colori erano puri, senza alcuna sfumatura e accostati per contrasto.

<sup>34</sup> Izmailova T.A., "La miniatura armena dell'XI secolo", "Primo Simposio di Arte Armena: Atti", 1978, p. 314.

<sup>35</sup> Ieni G., "Le arti figurative e i Khačkar", "Gli armeni", Jaca Book, 1988, p. 230.

<sup>36</sup> Izmailova T.A., "La miniatura armena dell'XI secolo", "Primo Simposio di Arte Armena: Atti", 1978, p. 316.

subiscono meno modifiche che le figure degli evangelisti, si basano sia sull'antica tradizione ellenistica orientale e sia sulla tradizione bizantina. Esempi lampanti ne sono la Presentazione al Tempio e l'Entrata a Gerusalemme, come se ci fosse una comunanza ideologica tra due correnti artistiche distanti l'una dall'altra, che non esclude però anche contatti diretti<sup>37</sup>. Mathews, al contrario della Izmailova, è più dubbioso sulla classificazione del Vangelo di Mułni alla scuola di Ani, poiché senza colofone, sottolineando la particolarità artistica del Vangelo<sup>38</sup>.

Una corrente artistica che ha strette analogie formali e iconografiche con la coeva produzione bizantina, alla quale non è stato attribuito uno specifico nome, è ben rappresentata da due opere, tra di loro diverse per scarto cronologico e disparità di modelli, il Vangelo di Trebisonda (San Lazzaro 1400/108), l'evangelario del 1069 (Matenadaran 10434) ed il già citato evangelario del Re Gagik di Kars. Il primo, che venne probabilmente miniato all'inizio dell'XI secolo, presenta grandi illustrazioni, a pagina pressoché quadrata (24 x 28 cm di lato), degli evangelisti, delle Feste (purtroppo solo cinque superstiti), la cosiddetta *Deesis* (intercessione), il Cristo Pantocratore, nonché ampi ed elaborati fastigi nelle tavole di concordanza, ripresi in parte anche nelle testate di ogni incipit<sup>39</sup>. Nel mutilo codice del Re Gagik di Kars invece le vivaci miniature sono anche inserite nel testo, secondo una pratica più moderna, disposte in calce alla pagina e animate di numerosi personaggi. Questi manoscritti, commissionati dalla corona e dall'alta nobiltà, mostrano indiscussi tratti bizantini (pur non perdendo comunque alcune peculiarità tipicamente armene), ed hanno fitti legami tra le alte aristocrazie armene e bizantine, pur rimanendo divise nell'ambito teologico.

Ultimo importante codice doveroso da citare, ma primo per importanza, è il celebre Vangelo di Vehapar (Matenadaran 10780), attribuibile alla corrente artistica di Melitene, pur essendo stato realizzato altrove (forse in Artsakh), per la sua iconografia popolareggiante. Dipinto in uno stile provinciale armeno, lontanissimo dall'eleganza classica, è miniato con ben sessantaquattro scene narrative, un'enormità in confronto agli altri manoscritti del periodo. Come scritto in precedenza, il XII secolo vede la crescita e il consolidarsi di un principato armeno in Cilicia, che nel 1199 diventerà ufficialmente regno sotto Levon il Magnifico. Questo periodo vede lo sviluppo dell'arte della miniatura nei territori di Cilicia (che

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>38</sup> Mathews T.F., Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1991, p. 56.

<sup>39</sup> Ieni G., *Le arti figurative e i Khačkar*, "Gli armeni", Jaca Book, 1988, p. 230.

comunque era già nata), mentre un netto calo, per le continue guerre, si registra nei territori della Grande Armenia.

Gli scriptoria più importanti del regno ciliciano furono i monasteri di Drazark, Hromkla e Skevra, degni eredi delle tradizioni miniaturistiche della Grande Armenia, di cui continuano la tradizione dei secoli precedenti. I manoscritti miniati di questi monasteri sono qualche volta stati considerati rappresentativi di diverse scuole di pittura, concetto però che non si può esprimere per questi scriptoria, poiché gli esempi esistenti sono troppo pochi per ascrivere un monastero ad una determinata corrente stilistica rispetto ad un altro; in più, copisti e miniatori erano soliti spostarsi da un monastero all'altro, come riportato in alcuni colofoni, ed i manoscritti potevano così passare di mano in mano e persino fare da modelli per i miniatori di un altro monastero<sup>40</sup>.

Lo sviluppo della miniatura della Cilicia ha inizio con alcuni manoscritti di questo secolo, di fabbricazione assai semplice, utilizzati per l'istruzione dei monaci: si tratta di opere con un ridotto numero di miniature dalle figure solenni e statiche, dalle esigue tavolozze, dall'ornamentazione sobria, limitata generalmente ai canoni di concordanza, ai capita lettera ed ai motivi decorativi marginali<sup>41</sup>. Per esempio il Vangelo 141/102 di San Lazzaro<sup>42</sup>, possiede miniature a soggetto intercalate nel testo, caratterizzate da arcaismi e da bizantinismi, talvolta dotate di una buona scioltezza, preludio al futuro progresso destinato a toccare livelli qualitativi altissimi<sup>43</sup>. La raccolta delle elegie di Gregorio di Narek del 1173 (Matenadaran 1568) raggiunge invece un altissimo livello di pittura, con le sue quattro miniature a soggetto del santo. Ovviamente, questi brevi discorsi introduttivi saranno analizzati successivamente in maniera esaustiva.

Pochi esempi di miniatura nella Grande Armenia sono rimasti del XII secolo, di questi spiccano il Vangelo 2877 del Matenadaran e il Vangelo di Teodoro (Gerusalemme, St. James, 1796).

Il primo manoscritto, studiato a fondo dalla Izmailova, è della massima importanza, poiché rappresenta uno dei rari anelli di collegamento tra la miniatura dell'XI e del XIII secolo nella Grande Armenia. I tratti distintivi sono una scelta di colori particolarmente ricchi e densi con

---

<sup>40</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, 1993, p. 21.

<sup>41</sup> Da "Cilicia" di M.A. Lala Comneno, Enciclopedia Treccani dell'arte medievale, 1993 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/cilicia\\_\(Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cilicia_(Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale)/))

<sup>42</sup> Datato ad inizio secolo, probabile ma non certa la sua origine ciliciana.

<sup>43</sup> *Ibidem*

predominio del fondo blu, l'esecuzione minuziosa dei volti e soprattutto delle tavole di concordanza, la cui costruzione insolita e i nuovi motivi ornamentali influenzeranno i procedimenti decorativi del XIII secolo. All'originalità e alla varietà di costruzione delle tavole di concordanza si aggiungono motivi ornamentali a numerosi spirali rosse, uccelli particolarmente vivaci, alberi e piante disposte ai lati degli archi, alcuni di fattura realistica (melograni, convolvoli, malve, fichi) ed altre difficili da individuare hanno in comune il fascino della novità e il lato decorativo. L'originalità dell'artista è innegabile: uscendo dall'accademismo disegna con il maggior realismo possibile tutto ciò che era facile da osservare e che nessuno prima di lui (per quanto ne sappiamo) aveva disegnato; questo stile troverà un seguito nel secolo successivo<sup>44</sup>.

La seconda parte del XIII secolo vede l'apogeo della miniatura armena, toccando il punto massimo di qualità artistica della cultura armena di tutta la storia; ciò si verifica in Cilicia, dove il forte potere centralizzato permise un omogeneo sviluppo di tale arte.

Per la prima parte del XIII secolo però sono segnate da una lieve stasi del movimento miniaturistico, per la crisi dei grandi monasteri di Skevra e Hromkla (i motivi sono perlopiù politici ed economici), molto attivi nel secolo precedente. Di questo periodo ci rimangono alcuni manoscritti miniati, ma senza alcuna traccia di scene narrative, come i Vangeli del 1237 (Matenadaran 7700) e del 1251 (Matenadaran 3033). Le decorazioni di questi codici appaiono eleganti ed armoniose, con l'uso di colori meno marcati, come le figure finemente modellate degli evangelisti<sup>45</sup>.

La produzione artistica nella Grande Armenia, sotto la guida degli Zakaryan (dal 1184), in questo secolo appare più composita, impostata sulla varietà di tradizioni figurative radicate nei singoli centri e suscettibile perciò di condizionamenti figurativi eterogenei. Alcune opere chiave del periodo sono il Vangelo di Hałpat, il Vangelo di Khašen del 1224 (Matenadaran, 4823), predisposto per la principessa Vaneni Sevadyan, di gusto popolare nonostante la dovizia di dorature, quello di Targmančac del 1232 (Matenadaran 2743) miniato da Grigor con numerose illustrazioni a tutta pagina e ai margini di gusto arcaicizzante, o la Bibbia di Erznka del 1269 (Gerusalemme, St. James, 1925), raffinato manoscritto di gusto bizantino e principesco<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> . Dournovo L. A., *La miniatura armena*, Electa, 1961, p. 26.

<sup>45</sup> Korghmazyan E., Drampyan I., Hakopyan H., *Armenian Miniatures of the XIIIth and XIVth Centuries from the Matenadaran Collection*, Dumbarton Oaks, pp. 21-22, 79-83.

<sup>46</sup> Ieni G., *“Le arti figurative e i Khačkar”*, *“Gli armeni”*, Jaca Book, 1988, p. 231.

Il miniatore dal tocco artistico più rilevante del periodo è Ignatios, di cui ci rimane purtroppo solo un manoscritto miniato, il n. 36/151 della biblioteca di Nuova Giulfa (datato 1236). Le figure umane delle scene di vita di Cristo, raggruppate all'inizio del Vangelo, mostrano alcuni tratti significativi: assenza di movimento, occupazione di gran parte del campo pittorico, uno stato di calma e melanconia dominante (interpretando così molti personaggi in un nuovo stile espressivo<sup>47</sup>).

Da come si evince, nella Grande Armenia non c'era uno stile unitario, e le varie correnti e gli stili sono ben rappresentati. Semplificando, la prima tendenza vede scene con pochi personaggi, assenza di sfondo, di architettura, di paesaggio e di oggetti usuali, gamma di colori ridotta e senza oro, gesti e volti espressivi, semplici motivi ornamentali, materiali poveri, gli autori non disponevano di una grande cultura artistica ma piacevano per la spontaneità della loro pittura; la seconda tendenza invece contrasta nettamente: vesti, ornamenti, dettagli, orli sono dipinti accuratamente, i movimenti sono eleganti, lo sfondo, l'architettura, il paesaggio, è elaborato, i motivi ornamentali sono molto ben sviluppati (come il Vangelo di Teodoro), la pittura è densa e l'oro viene usato frequentemente<sup>48</sup>. Queste due tendenze spesso hanno avuto uno sviluppo parallelo, tuttavia almeno un caso di fusione dei due stili è citabile, ovvero il Vangelo di Halpat, come scrive la Dournovo<sup>49</sup>.

Durante la seconda metà del XIII secolo, in Cilicia, si attesta la venuta del più grande miniatore armeno di tutti i tempi, ovvero Toros Roslin, in grado di assimilare e rivoluzionare la miniatura contemporanea, grazie al suo enorme talento artistico. La genialità dell'artista sta nella straordinaria espressività naturalistica, di una incredibile capacità di raffigurare i personaggi delle sue miniature; la nuova formula, contraria alle regole canoniche classiche, tenta una scalarità dei piani prospettici, mentre l'uso dei colori è al contempo sobrio e brillante. Questa tematica, può essere definita come frutto del connubio tra una tradizione dotta tipicamente locale, fortemente partecipe con il linguaggio Gotico centroeuropeo, e mediate da una personalità artistica di altissimo spessore<sup>50</sup>.

Con il primo Gotico Toros Roslin ha parecchi tratti in comune, tra cui il tentativo di spuntare affermazioni prospettiche, una certa mostruosità fortemente simbolica di alcuni personaggi, il

---

<sup>47</sup> Der Nersessian S., Mkhitarian A., *Armenian Miniatures from Isfahan*, Editeurs d'Art Associés, Brussels, 1986, pp. 60-64.

<sup>48</sup>Dournovo L. A., *La miniatura armena*, Electa, 1961, p. 16.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>50</sup> Zastrow O., "Autonomia creativa e sua delimitazione nella miniatura di Toros Roslin", "Primo Simposio di Arte Armena: Atti", p. 800.

leggiadro uso delle architetture che contornano le figure e dominano gli sfondi, una certa sveltezza delle figure umane ed animali<sup>51</sup>. Secondo Lydia Dournovo, Toros Roslin può essere considerato addirittura un precursore del Rinascimento italiano, per l'importanza che accorda all'uomo nella sua pittura<sup>52</sup>; l'affermazione appare però esagerata, ed è stata a mio avviso giustamente criticata da O. Zastrow, che indica come la pittura prerinascimentale per quel tanto che lo è stata anche la produzione europea primo gotica, agli inizi del XIII secolo, considerando anche che il Gotico non portò sempre al Rinascimento, come per esempio nell'Europa centro-settentrionale<sup>53</sup>. Infine, secondo Levon Chookaszyan Toros Roslin ha sicuramente viaggiato in Italia, per la sua conoscenza dei monumenti classici e della più tarda scultura<sup>54</sup>.

Toros Roslin, che operò nel monastero di Hromkla, ci ha lasciato ben sette evangelieri firmati, di cui ben quattro a Gerusalemme: il Vangelo del 1260 (St. James 261), del 1262 (St. James 2660), del 1265 (St. James 1965), un Maštoc del 1266 (St James 2027); il Vangelo di Sebastia del 1262 (Baltimora, Walters Art Gallery, 539); il Vangelo di Zeytun del 1256 (Matenadaran 10450) e quello di Malatya del 1268 (Matenadaran 10675).

In generale, la scuola armena ciliciana del XIII secolo appare più omogenea, apportando alla tradizione miniaturistica armena elementi bizantini ed occidentali, amalgamandoli in un'arte di lusso, connotata da una spiccata originalità e da un alto livello qualitativo, come già visto per Toros Roslin. Purtroppo però tanti di questi artisti sono per noi anonimi, tra cui un ignoto Maestro Armeno, autore delle miniature del Vangelo della Regina Keran (Matenadaran 2563), del Vangelo del Principe Vasak (Gerusalemme, St James, 2568), il Vangelo del 1287 (Matenadaran 197).

Al Maestro Armeno rivela un tratto di spiccata originalità, creando una propria anatomia iconografica con le mani e i piedi dei personaggi curati con estrema finezza e personalizzazione. All'uso massiccio del colore nero per definire i contorni delle immagini egli sostituisce ricercati contrasti di luminosità giocati sul chiaroscuro delle linee delle figure, particolare rilievo da alla figurazione dei marmi e delle rocce e rivela una conoscenza della tecnica ad "assist", cioè l'esecuzione di finissimi tratti d'oro lungo le vesti; a questi elementi

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 800.

<sup>52</sup> Dournovo L. A., *La miniatura armena*, Electa, 1961, p. 20.

<sup>53</sup> Zastrow O., "Autonomia creativa e sua delimitazione nella miniatura di Toros Roslin", "Primo Simposio di Arte Armena: Atti", p. 798.

<sup>54</sup> Chookaszyan L., "Cilician book painting: miniatures of Toros Roslin and italian art", "Quinto Simposio di Arte Armena: Atti", p. 329.

innovativi e peculiari Toros Roslin fa corrispondere una fine e tradizionale esecuzione artistica secondo i canoni bizantini<sup>55</sup>.

Verso la fine del XIII secolo la resa di Toros Roslin cede il passo ad uno stile più nervoso e manierato, come dimostrano alcuni manoscritti, purtroppo senza autore. Il più notevole è il lezionario del principe (poi divenuto Re) Hetum II (Matenadaran 979), datato 1286, con oltre duecento miniature di varie dimensioni; tra le caratteristiche più peculiari e bizzarre di questo manoscritto ci sono inequivocabili motivi cinesi, giunti in Armenia dopo l'alleanza coi Mongoli, tra cui cani di Fo, leoni draghi, fenici si trovano nelle due pagine iniziali decorate: i pittori armeni dimostrano così il loro dinamismo culturale nell'assorbire le nuove tendenze, più velocemente dei vicini bizantini<sup>56</sup>.

Alla fine del XIII secolo, con la caduta di Hromkla in mani mamelucche (1292), si assiste ad una riduzione della produzione artistica, e al calo del rispettivo livello qualitativo. L'artista più importante di questo periodo è Toros il Filosofo, attivo nella scuola di Drazark, che dipinse il famoso Vangelo di Drazark (Matenadaran 6290) del 1295, contenente le tavole dei canoni e il ritratto degli evangelisti.

L'inizio del XIV è segnato dalla presenza del grande miniatore Sargis Pidzak, autore di diverse dozzine di manoscritti, tra cui il bel Vangelo del 1331 (San Lazzaro 16). Egli riduce considerevolmente le convenzioni dei migliori artisti ciliciani, mostrando talvolta picchi di notevole originalità, conservando la brillantezza e la vivacità delle figure. Le composizioni hanno una notevole qualità decorativa, le figure individuali sono piccole e a forma di bambola, le proporzioni sono tozze, con grosse teste, e tutti hanno gli stessi tratti facciali; per contrasto, le fantasiose architetture hanno un importante ruolo sull'effetto pittorico finale, che però può risultare ripetitivo e stereotipato<sup>57</sup>.

Secondo celebre esponente della miniatura armena del XIV secolo, stavolta però operativo nella Grande Armenia (in particolare nel monastero di Gladzor), è Toros di Taron. Autore di ben quattordici manoscritti, tra i quali spicca il famoso Vangelo di Gladzor (UCLA 1), di alta qualità artistica e di alto interesse iconografico, come sottolinea il notevole studio di Thomas Mathews, a cui si rimanda per uno studio più approfondito<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Ačkarian H., *Manuale di iconografia armena*, Rubbettino Editore, 2005, pp. 75-76.

<sup>56</sup> Kouymjan D., "Miniatura armena medievale", *Armenia, impronte di una civiltà*, Skira, 2011, p. 96.

<sup>57</sup> Mathews T.F., Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1991, p. 60.

<sup>58</sup> *Ibidem*

Dopo la caduta del regno di Cilicia (1375) e le invasioni mongole nelle regioni microasiatiche, cessa anche la grande epoca della miniatura armena, tenuta in vita da allora solo da qualche centro del Vaspurakan, che indulge a schemi ripetitivi e popolari, o dalle colonie formatesi con la diaspora, soprattutto in Persia o nelle grandi città dell'Impero ottomano.

## Schede tecniche dei Vangeli

### Scheda tecnica di Matenadaran 7347

- 1 - identificazione del manoscritto: Yerevan, Matenadaran, 7347
- 2 - autore: Kozma (copista e miniatore)
- 3 - composizione materiale: ms. omogeneo
- 4 - palinsesto: no
- 5 - origine produzione: Hromkla
- 6 - datazione: 1166
- 7 - materia: pergamena
- 8 - filigrane: no
- 9 - carte: 342
- 10 - dimensioni: 26,5 cm larghezza, 19 cm altezza
- 11 - fascicolazione: quaternioni
- 12 - segnatura fascicoli: nessuna
- 13 - foratura: si
- 14 - rigatura: no
- 15 - disposizione testo: su due colonne
- 16 - righe: 18
- 17 - richiami: no
- 18 - grafia: erkatagir
- 19 - notazioni musicali: no
- 20 - sigilli e timbri: no
- 21 - legatura: non originale. Cuoio su tavola di legno, intarsiato con disegni lineari. Copertina probabilmente di fattura posteriore, non decorata. Rilegatura completamente nuova, dopo il recente restauro del 1977 di L. Aghabekyan.
- 22 - reimpiego di frammenti: no
- 23 - conservazione: buono, dopo il restauro del 1977. Gli ultimi fogli, in cui si trovano i colofoni, sono mal conservati.
- 24 - possessori: il committente del manoscritto è Arakel, un monaco di Hromkla, rappresentato nella miniatura di foglio 11v, che mostra il libro a Gesù Cristo. Nel colofone

secondario, datato 1244, si legge che il manoscritto in questa epoca fu posseduto da Grigor, figlio di Hasan e di Dop, figli della sorella degli sparapet di Armenia e Georgia Zakare e Ivane. Questo nipote dei due principi Zakaryan, secondo ciò che lui stesso ha scritto nel colofone, si è unito all'armata mongola che ha assediato Cesarea. In seguito, lui fonderà una delle più potenti dinastie dell' Artsakh, conosciuta come Dopian, dal nome di sua madre. In seguito, il manoscritto fu trovato verso la metà del XX secolo in una chiesa di Gyumri, prima di passare al Matenadaran di Erevan.

## Nota sull'autore

Il nome del miniatore del manoscritto è stato decifrato nel colofone (f. 340v), altamente deteriorato, da A. Matevosyan nel 1968<sup>59</sup>. Kozma è inoltre autore di altre opere, Matenadaran 7734 (1219) e San Lazzaro 938 (1205, conosciuto come il "Vangelo di Kharberd"). In precedenza, Tatiana Izmailova<sup>60</sup>, associò questi codici derivanti da uno stesso modello (peraltro ignoto, attribuito a Grigor Murganeci, miniatore dell'XI secolo), in base a somiglianze stilistiche tra di loro.

Non si sa purtroppo il luogo in cui Kozma abbia ricevuto la propria formazione artistica: S. Der Nersessian ipotizza sia il monastero di Horomos, per le similitudini con un Vangelo del 1181 miniato in questo luogo (San Lazzaro 961/87)<sup>61</sup>. Accettando questa ipotesi, si struttura un collegamento tra il Regno di Cilicia ed Ani, vicino al quale sorge il monastero di Horomos, ed in più offre la preziosa testimonianza di un personaggio storico realmente esistito che compie il viaggio tra la Grande Armenia e la Cilicia, portando con sé il proprio repertorio artistico e le proprie conoscenze tecniche. Quindi, anche non ritenendo questa ipotesi come attendibile, abbiamo comunque la figura di un miniatore itinerante, che durante la sua lunga carriera ha lavorato in molti luoghi diversi, anche non vicini geograficamente:

---

<sup>59</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, 1993, p. 11.

<sup>60</sup> Izmailova T. A., "Муржанский образец в армянской миниатюрной живописи", "Труды государственного Эрмитажа. Культура и искусство народов Востока", В (1961), pp. 76-97.

<sup>61</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, 1993, pp. 11-12.

entrambi i manoscritti sono stati miniati presso Kharberd, quando Kozma era ormai in età avanzata.

Dal punto di vista artistico, prima dell'attribuzione di Matenadaran 7347, la critica non è stata particolarmente benevola con le sue opere. Garegin Hovsepyan ha descritto Kozma con una espressione generica<sup>62</sup>: “La sua iconografia è debole e l'ornamentazione non presenta che un valore mediocre”. Janashian si allinea con Hovsepyan, definendo meglio alcuni tratti stilistici<sup>63</sup>: “I ritratti degli evangelisti non sono belle creazioni: ad essi difettano il disegno e le proporzioni, nonché l'armonia dei colori. L'artista è dotato, d'altra parte, di una certa capacità decorativa; però gli manca la finezza decorativa dei grandi artisti, pur avendo indubbiamente esperienza nell'arte delle tavole dei canoni e dei frontespizi. E' privo di varietà nei motivi, che vengono sempre ripetuti con piccole varianti”.

Lo stesso Janashian aveva comunque già notato strette affinità stilistiche tra Matenadaran 7347 e San Lazzaro 938, soprattutto nel frontespizio di Luca e nelle figure degli evangelisti Luca e Giovanni (in questo caso sono nella stessa posizione)<sup>64</sup>. In seguito alla identificazione, Sirarpie Der Nersessian ha ipotizzato due diverse mani nella fattura del manoscritto, vista la netta differenza qualitativa tra Matenadaran 7347 e i lavori successivi: le tavole dei canoni e i frontespizi sarebbero opera di un secondo artista non citato, dotato di un maggiore senso artistico, mentre Kozma è autore solo dei ritratti degli evangelisti. Il sospetto sarebbe rafforzato dal fatto che Kozma ha firmato le lunette delle tavole dei canoni dei manoscritti di Kharberd, mentre non quello del codice precedente<sup>65</sup>. Questa ipotesi, non risulta comunque totalmente soddisfacente, poiché come già notato, le analogie non si fermano ai ritratti degli evangelisti. Il problema quindi rimane sostanzialmente aperto e di difficile, se non impossibile, soluzione.

---

<sup>62</sup> Hovsepyan G., *Colophons of Armenian manuscripts*, Antelias, 1951, p. 802

<sup>63</sup> Janashian M., *Armenian Miniature Paintings of the monastic library at San Lazzaro*, Armenian Press, Venezia, p. 158.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 157

<sup>65</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, 1993, p. 12.

## **Elenco delle miniature**

1v-2r: lettera di Eusebio a Carpiano

3v-4r-5v-6r-7v-8r-9v-10r: tavole dei canoni

11v: miniatura dedicatoria con Gesù e il committente

12v: evangelista Matteo

13r: frontespizio Matteo

103v: evangelista Marco

104r: frontespizio Marco

164v: evangelista Luca

165r: frontespizio Luca

264v: evangelista Giovanni con Procoro

265r: frontespizio Giovanni

Marginalia ed iniziali decorate lungo tutto il testo

## Scheda tecnica di Freer Gallery 50,3

1 - identificazione del manoscritto: Washington D.C., Freer Art Gallery 50,3

2 - autore: sconosciuto

2 - composizione materiale: ms. omogeneo

3 - palinsesto: no

4 - origine produzione: Hromkla

5 - datazione: sconosciuta (~1150-1170)

6 - materia: pergamena

7 - filigrane: no

8 - carte: 261

9 - dimensioni: 32,2/32,5 cm larghezza, 22,7/24 cm altezza

10 - fascicolazione: quaternioni

11 - segnatura fascicoli: numerazione con lettere armene nell'angolo in alto a destra della prima pagina di ogni foglio a partire dal vangelo di Matteo. Si nota un deciso tentativo di iniziare ogni Vangelo con un nuovo fascicolo, in questo modo l'ultimo fascicolo di Marco è composto da dieci fogli (ff. 119-128), e quindi non può essere un quaternione.

12 - foratura: no

13 - rigatura: no

14 - disposizione testo: su due colonne

15 - righe: 19

16 - richiami: no

17 - grafia: erkatagir

18 - notazioni musicali: no

19 - sigilli e timbri: no

20 - legatura: non originale. Cuoio su tavola di legno, intarsiato con disegni lineari. La copertura superiore è decorata con una grande croce rabescata posta su una base ornata con intrecci, mentre una fascia a trifoglio circonda i tre bracci della croce. La copertura superiore è costituita da fasce lineari intrecciate, mentre dei raggi riempiono gli angoli superiori, alcuni buchi sono stati lasciati dai paletti a cui erano fissate le cinghie, altri da chiodi che probabilmente fissarono degli ornamenti metallici. La copertura inferiore è decorata con un rettangolo centrale e una cornice intrecciata lineare simile a quella della copertura superiore.

21 - reimpiego di frammenti: no

22 - conservazione: diverse lacune considerevoli nel testo, alcuni fogli sono stati mutilati (per le miniature i ff. 3-4).

23 - possessori: manca la parte finale del manoscritto, che probabilmente aveva un colofone. Il precedente proprietario era un sacerdote cattolico armeno, padre Kerovbe Ter Petrossian. Egli comprò questo manoscritto nel 1879 da Sebastia, lo portò ad Aintab nel 1885 e, nel 1897, lo presentò al monastero della Vergine Maria di Zmmar, in Libano, sede patriarcale dei cattolici armeni. La storia antecedente del manoscritto non è nota fino a quando non è entrato nella Freer Art Gallery nel 1950.

## **Elenco delle miniature**

1v-2r: lettera di Eusebio a Carpiano

3r: interpretazione simbolica delle tavole

3v-4r-4v-5r-5v-6r-7r-8v-9r: tavole dei canoni

10v: l'evangelista Matteo

11r: frontespizio di Matteo

78v: l'evangelista Marco

79r: frontespizio di Marco

100r: Trasfigurazione

129v: l'evangelista Luca

130r: frontespizio di Luca

132v: Annunciazione

219v: l'evangelista Giovanni con Procoro

220r: frontespizio di Giovanni

Marginalia ed iniziali decorate lungo tutto il testo

## Scheda tecnica di Walters Art Gallery, 538

- 1 - identificazione del manoscritto: Baltimore, Walters Art Gallery, 538
- 2 - autore: sconosciuto
- 3 - composizione materiale: ms. omogeneo
- 4 - palinsesto: no
- 5 - origine produzione: Połoskan (luogo sconosciuto), sicuramente nei pressi di Hromkla.
- 6 - datazione: 1193
- 7 - materia: pergamena
- 8 - filigrane: no
- 9 - carte: 316 + 1 vellum folios
- 10 - dimensioni: 18,5 cm larghezza, 26,4 cm altezza
- 11 - fascicolazione: quaternioni
- 12 - segnatura fascicoli: I fascicoli sono indicati dalle lettere dell'alfabeto armeno in successione, sulla prima pagina di ogni fascicolo, iniziando dalla lettera k (ք).
- 13 - foratura: no
- 14 - rigatura: no
- 15 - disposizione testo: su due colonne
- 16 - righe: 19-21
- 17 - richiami: no
- 18 - grafia: erkatagir
- 19 - notazioni musicali: no
- 20 - sigilli e timbri: no
- 21 - legatura: non originale. Cuoio su tavole di legno intarsiate con disegni lineari. Placche metalliche triangolari, incise con motivi floreali, sono inchiodati agli angoli della copertura superiore. Quattro placche a forma di quadrifoglio sono state fissate in verticale sulla copertura, una di queste in argento non ornato. Due di queste, su una base metallica, mostrano un piccolo rilievo col Cristo crocifisso. Sulla placca centrale è incisa una iscrizione in armeno: "La croce è il memoriale di Nazlu Kha[tun] e suo figlio Gevork, e ha dato questi guaritori santi Vangeli per il piacere di Ter Hovhannes, nell'anno 1770".
- 22 - reimpiego di frammenti: no

23 - conservazione: ottimo, colori in perfetto stato

24 - Possessori: redatto presso il Monastero di Połoskan per il Vescovo Karapet nell'anno 1193. Katholikos Hovhannes VI lo presentò al suo nipote Smbat nel 1221, il patriarca di Hromkla (iscrizione dedicatoria sul foglio 12v). In possesso di Gevork, figlio di Nazluxan, nel 1770, che lo diede al prete Yovhannes.

L'iscrizione senza data sul foglio 314r riporta che il manoscritto fu dato al Monastero di Tumay Arakeal (Apostolo Tommaso) in memoria di Khavča Hovhannes, di suo fratello Yułutlu, di suo padre Inap, di sua madre Zatay.

Nei cataloghi del 1889 (Zarbhanalian) e del 1903 (Shahaziz), il manoscritto fu nel Nuovo Nakhijevan in questo periodo.

Henry Walters lo ha acquistato per la sua attuale sede tra il 1903 e il 1931.

## Colofone

Nella cultura armena, i colofoni segnano le fasi della vita del manoscritto. Scritti dai copisti, dai miniatori, dai committenti o dai possessori, essi forniscono preziose informazioni genealogiche, geografiche, storiche, descrivendo in maniera dettagliata e precisa il contesto della loro epoca. Formando così il memoriale del volume, essi costituiscono la principale fonte di prima mano, e quindi anche la più affidabile<sup>66</sup>. Un classico esempio di colofone “parlante” si trova nel manoscritto in esame.

Il principale colofone (311r-314v) data il manoscritto al 1193, e il committente, il Vescovo Karapet; un residente della corte di Grigor a Hromkla è citato nell'iscrizione sul fol. 12v. Questo Vangelo fu redatto alla fine del catolicosato di Grigor IV Tła (1173–1193) nel monastero di Połoskan in Cilicia.

L'importanza dell'Occidente per gli interessi armeni si riflette nelle ampie informazioni menzionate nel colofone finale: l'assedio di Gerusalemme delle truppe del Saladino, la sua conquista di Ascalon e la minaccia delle sue forze islamiche allo stato crociato di Antiochia.

---

<sup>66</sup> Mutafian C., *L'Arménie du Levant*, Les Belles Lettres, 2012, p. 17

La cronaca del colofone continua con la respinta delle minacce del Saladino nei confronti della Cilicia grazie alla forte resistenza dei suoi abitanti, gli sforzi del Catholicos Grigor per riunire le forze per assistere i cristiani degli stati crociati, l'arrivo dell'imperatore Federico Barbarossa con le forze della Terza Crociata (1189-1192), i suoi tentativi di riconquistare la Palestina e la morte dello stesso Barbarossa per annegamento. Nell'appendice ho tradotto per la prima volta il colofone in italiano.

## **Elenco delle miniature**

2v: Tavola dei canoni

3r-4v: Lettera di Eusebio a Carpiano

5r-6v-7r-8v-9r-10v-11r: Tavole dei canoni

12v: iscrizione dedicatoria

13r: frontespizio di Matteo

96r: frontespizio di Marco

154r: frontespizio di Luca

244r: frontespizio di Giovanni

Marginalia ed iniziali decorate lungo tutto il testo

## Scheda tecnica di San Lazzaro 1635

- 1 - identificazione del manoscritto: Venezia, San Lazzaro 1635
- 2 - autore: Konstandin
- 3 - composizione materiale:
- 4 - palinsesto: no
- 5 - origine produzione: Skevra, Cilicia
- 6 - datazione: 1193
- 7 - materia: pergamena
- 8 - filigrane: no
- 9 - carte: 248
- 10 - dimensioni: 31 cm larghezza, 26 cm altezza
- 11 - fascicolazione: quaternioni
- 12 - segnatura fascicoli: nessuna
- 13 - foratura: no
- 14 - rigatura: no
- 15 - disposizione testo: su due colonne
- 16 - righe: 19
- 17 - richiami: no
- 18 - grafia: erkatagir
- 19 - notazioni musicali: no
- 20 - sigilli e timbri: no
- 21 - legatura: la rilegatura in pelle rossa è moderna, senza alcun particolare valore.
- 22 - reimpiego di frammenti: no
- 23 - conservazione: in buone condizioni, ma quattro fogli sono perduti: i primi due rappresentavano le tavole dei canoni, mentre il terzo e il quarto, prima dei frontespizi di Luca e Matteo, avevano miniature a tutta pagina, così come gli altri evangelisti.
- 24 - possessori: dopo la distruzione della fortezza di Lambron, questo codice fu portato ad Ayas all'inizio del XIV secolo, principale porto della Cilicia, acquistato da Fimi moglie di Vahram. Prima del 1851 fuggì a Istanbul, e in quell'anno inviato (25 ottobre 1851) a Venezia da Nikolos Hovouian in memoria di sua moglie, Srbouhi Alphiarian, che morì il 18 ottobre. La lettera del donatore è incollata sul primo foglio del manoscritto.

## Nota sull'autore

Il vangelo fu scritto nel 1193 da Kostandin per il vescovo Nerses di Lambron e per Hethum, signore di Lambron. I nomi di questi illustri fratelli si trovano nel colofone principale e sono scritti in lettere rosse alla fine dei Vangeli di Marco e Luca. Questo codice è stato segnalato per la prima volta da padre Alishan della congregazione mechitarista di Venezia che aveva una delle pagine riprodotte a colori<sup>67</sup>.

Riguardo il miniatore Kostandin, come quasi sempre nell'arte armena medievale, non abbiamo informazioni precise sulla sua vita. È lui stesso l'autore del colofone del Vangelo in cui cita Vardan: i due furono identificati da Sirarpie Der Nersessian, con i copisti che, nel 1173 e nel 1174, avevano aiutato il copista e miniatore Grigor alla fabbricazione dei Vangeli perduti di Tokat e Tigranocerta<sup>68</sup>. Nel colofone del manoscritto di Tokat, Kostandin possiede il cognome "Koshik". Pertanto è interessante notare che l'autore fu sia copista che miniatore (come Toros Roslin e altri), ed è uno dei primi artisti di corte, insieme allo stesso Grigor, strettamente legato ai suoi superiori religiosi, e ciò influenzerà anche le sue scelte miniaturistiche (come verrà discusso in seguito). Non ci sono infine notizie sui suoi spostamenti: si può presumere che nei vent'anni (1173-1193) tra le due opere non si sia mosso da Skevra.

Dal punto di vista artistico, le pagine decorative, di grande ricchezza, sono mirabilmente composte. Ogni pagina, presa separatamente, ha anche una disposizione armoniosa, il miniatore infatti ha studiato molto bene le simmetrie di ogni foglio<sup>69</sup>. Varietà nella scelta e nel modo di combinare i motivi, perfetto adattamento alla cornice, composizione chiara, elementi innovativi, dettagli simbolici e, infine, un disegno preciso e una scienza del colore che mette in risalto i colori sullo sfondo di oro, sono le caratteristiche principali dell'arte di Kostandin. In particolare, utilizza alcune varietà di motivi simbolici che saranno esaminati individualmente nei corrispondenti capitoli. Infine, queste scelte estetiche corrispondono all'apertura occidentale del pensiero di Nerses di Lambron, ed al contempo si adattano più in generale alle affinità dei principi hethumidei per Bisanzio<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> Alishan L. M., *Sissouan, Ou l'Arméno-Cilicie: Description Géographique Et Historique*, S. Lazare, 1899, p. 82-85.

<sup>68</sup> Der Nersessian S., *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*, Paris, E. de Boccard, 1936-37, p. 56.

<sup>69</sup> *Ibidem*

<sup>70</sup> Rapti I., *Armenia Sacra, mémoire chrétienne des Arméniens (4-18 siècle)*, Somogy, 2007, pl. 114.

## **Elenco delle miniature**

1v-2r: lettera di Eusebio a Carpiano

3v-4r-5v-6r-7v-8r: tavole dei canoni

9r: frontespizio di Matteo

98v: Battesimo

99r: frontespizio di Marco

151r: frontespizio di Luca

248v: Crocifissione

249r: frontespizio di Giovanni

## Scheda tecnica del Vangelo di Lviv

- 1 - identificazione del manoscritto: Varsavia, Biblioteka Narodowa, Akc. 17680
- 2 - autore: sconosciuto
- 3 - composizione materiale: Grigor Mlitchetsi
- 4 - palinsesto: no
- 5 - origine produzione: Skevra, Cilicia
- 6 - datazione: 1198/99
- 7 - materia: pergamena
- 8 - filigrane: no
- 9 - carte: 426
- 10 - dimensioni: 31,5 cm larghezza. 25,5 cm altezza
- 11 - fascicolazione: quaternioni
- 12 - segnatura fascicoli: nessuna
- 13 - foratura: no
- 14 - rigatura: no
- 15 - disposizione testo: su due colonne
- 16 - righe: 15
- 17 - richiami: no
- 18 - grafia: erkatagir
- 19 - notazioni musicali: no
- 20 - sigilli e timbri: no
- 21 - legatura: cuoio su tavola di legno, intarsiata con disegni lineari. Placche di metallo triangolari, incise con motivi floreali, sono inchiodate agli angoli del coperchio superiore. Inoltre, al centro della copertina c'è un'altra placca con la scena della Crocifissione. Le pagine erano un tempo più grandi, 44x30 cm per una superficie di scrittura di 18,9x16,6 cm, ma nel XVI secolo furono tagliate durante un restauro probabilmente realizzato a Lviv, amputando purtroppo alcuni ornamenti marginali.
- 22 - reimpiego di frammenti: no
- 23 - conservazione: in buone condizioni, si può ancora ammirarne l'alta qualità dopo secoli e le pagine non sono mai state restaurate.

24 - possessori: il Vangelo fu redatto a Skevra, presso il monastero di Mlidch; il primo possessore nonché committente fu un certo monaco Stepanos Adam, che aveva speso somme considerevoli per acquistare pergamene di lusso a Cipro. Dopo la caduta del regno di Cilicia nel 1375 fu portato in Crimea dai rifugiati armeni, presso Volyn-Podolia, poi successivamente in Polonia. Nel 1422, il Vangelo era in possesso di un tale barone Khoutloubek (nome ben noto tra gli armeni nel XIV secolo in Crimea e in Volyn-Podolia<sup>71</sup>), che lo aveva acquistato da un certo Simeon, monaco armeno fratello di Hovhannes, probabilmente Hovhannes Nasredinian (1380-1415), un armeno di Crimea consacrato da Kostandin V di Lampron, vescovo di Valacchia e Rutenia con seggio a Lviv<sup>72</sup>.

Nel 1592 il proprietario fu un armeno dalla Galizia, Toros Pernatents, che ha provveduto a restaurare il manoscritto e gli ha fornito una rilegatura d'argento. Nei secoli seguenti non ci sono altre tracce scritte nel colofone e il manoscritto rimase probabilmente a Lviv. Infine, il Vangelo è stato affidato alla Biblioteca Nazionale di Polonia dopo il 7-8 ottobre 2006 e il proprietario finale è il Primate di Polonia.

## Colofone e datazione

Le informazioni più interessanti del colofone sono senza dubbio la datazione e il nome del committente, come viene riportato: "Stepannos, chiamato Adam, cominciò [il manoscritto] nel famoso eremo di Mlidch [...] e lo completò nel [...] famoso Convento di Skevra, nell'anno dell'Armenia 647 [31 gennaio 1198-30 gennaio 1199], quando la regalità dell'Armenia fu offerta a Levon dei Rubenidi, adorando Cristo " (ff. 421v-422r).

Sapendo quindi che la datazione 1198-1199 corrisponde all'incoronazione di Leone I, e considerando la sua ricchezza qualitativa, si può dedurre che fu quasi certamente commissionato proprio per questo evento, in occasione della fondazione del regno, da cui il suo altro nome "Vangelo dell'incoronazione". Doveva inoltre servire specificamente per la

---

<sup>71</sup> Prinzing G., Schmidt A., *Das Lemberger Evangeliar Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12 Jahrhunderts*, Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients, Bd. 2, p. 262

<sup>72</sup> *Ibidem*, 103-104

liturgia reale di questo evento? Non è possibile rispondere a questa domanda, ma la coincidenza è comunque sorprendente, considerando che in effetti l'incoronazione del principe rubenide ebbe luogo a Tarso il 6 gennaio 1199. In realtà, non esiste alcuna sicurezza per questa ipotesi, e come spiegare che in questo caso il committente non l'abbia menzionato? Tuttavia, Nerses di Lambron, arcivescovo di Tarso (1176-1198), mantenne stretti contatti con il monastero di Skevra dove furono realizzati preziosi manoscritti per la corte reale.

## Sparizioni e riscoperte

Durante il diciassettesimo e il diciannovesimo secolo non ci sono pervenute informazioni precise su questo codice (non riportate da alcuna fonte), si può quindi dedurre che rimase molto probabilmente a Lviv. Nell'890 fu riscoperto per la prima volta nella sagrestia della Cattedrale dell'Arcidiocesi armena di Lviv, senza che nessuno sapesse quando fu depositato lì, e fu in seguito studiato da Josef Strzygowsky nel 1910 e dal padre mechtarista Nerses Akinian nel 1930<sup>73</sup>.

Nel 1945, dopo la guerra in cui gli occupanti tedeschi e russi saccheggiarono le biblioteche di Lviv, ed il Vangelo fu considerato perduto. Nessuno fu al corrente del fatto che alcuni sopravvissuti armeni in Slesia fossero riusciti segretamente ad esportarlo.

Durante la guerra fredda, il manoscritto rimase nascosto in una cella benedettina nel monastero di Tyniec sul fiume Vistola vicino a Cracovia, in modo tale che nemmeno i monaci fossero a conoscenza della sua esistenza. Fu solo nel 1985, quando la situazione politica cominciò a cambiare, che l'arcivescovo di Cracovia Karol Wojtyła lo trasferì segretamente negli archivi della Cattedrale di Gnesen (Gniezno), nessuno quindi ne fu a conoscenza ed il Vangelo fu ancora considerato perduto. Fu nel marzo del 1993 che la fortuna permise ad un bizantinista dell'Università di Magonza, Gunter Prinzing, di riscoprire lì il codice; egli stesso pubblicò la prima monografia completa sul manoscritto<sup>74</sup>. Un gruppo più ampio di esperti provenienti da diversi paesi si è quindi radunato per prendere parte al restauro e allo studio

---

<sup>73</sup> Strzygowsky J., *Amida*, Heidelberg and Paris, 1910, p. 362; Akinian N., *Das Skevra-Evangeliar vom 1197*, Materialien zur Geschichte der armenischen Kunst, Palaographie und Miniaturmalerei II, Vienne, 1930.

<sup>74</sup> Prinzing G., Schmidt A., *Das Lemberger Evangeliar Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12 Jahrhunderts*, Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients, Bd. 2.

del codice, attorno al professor Gunter Prinzing e alla professoressa Schmidt, presso il Museo Gutenberg di Magonza.

Fu così che, nel 1997, l'arcivescovo di Gnesen chiese il ritorno del manoscritto in Polonia, quando fu esposto nella mostra "*The Glory of Byzantium*" al Metropolitan Museum of Art di New York. Il manoscritto fu quindi improvvisamente trasportato e se ne persero di nuovo le tracce, fino a quando nel 2006 il quotidiano armeno *Azg* pubblicò una foto del Vangelo con un gruppo di marinai armeni che stavano facendo scalo a Danzica.

Infine, il manoscritto è stato finalmente affidato alla Biblioteca nazionale polacca di Varsavia, dopo essere stato in mostra nel Palazzo della Repubblica (7-8 ottobre 2006). Le lunghe vicissitudini sopra riportate sono uniche nella storia dei manoscritti armeni (e non solo): per questo la sopravvivenza di questo manoscritto ha qualcosa di miracoloso.

## **Nota sull'autore**

Il manoscritto fu miniato da un monaco di nome Grigor (Grigor Mlidchetsi o Mlidjeci), omonimo dell'artista Grigor di Matenadaran 1568 (autore della copia del famoso Grigor di Narek datato 1173). Gli studiosi rimasero a lungo confusi su questa omonimia fino a quando Sirarpie Der Nersessian ebbe delle nette riserve<sup>75</sup>, mentre oggi Helen Evans li attribuisce al medesimo autore, unificando i due miniatori in una sola figura<sup>76</sup>. Il dibattito non è comunque di facile risoluzione; Grigor Mlitchetsi aveva comunque lavorato principalmente a Skevra, ma venne chiamato così per distinguerlo dall'altro Grigor, noto come Skevratsi. Inoltre, si deve attribuire a Grigor Skevratsi un codice perduto durante il genocidio del 1915, redatto a Hromkla nel 1174 e noto come il Vangelo di Tokat<sup>77</sup>.

Tuttavia, egli iniziò a miniare due manoscritti nel 1215, commissionati dai sacerdoti Stepanos (lo stesso committente citato sopra?) e Sargis; morì purtroppo prima di finirli, e il suo

---

<sup>75</sup> Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 13

<sup>76</sup> Evans H., *Armenia, Art Religion, and Trade in the Middle Ages*, Metropolitan Art Museum of New York, 2018, p. 139.

<sup>77</sup> Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 4

discepolo Grigor il Diacono completò la prima opera nel 1216 a Tarso, del quale si possono ammirare gli splendidi ornamenti e le ricercate miniature<sup>78</sup>, e la seconda nel 1218, che è giunto ad oggi molto mutilato<sup>79</sup>.

Il linguaggio artistico di Grigor è elegante, lussuoso, raffinato e anticipa lo stile maturo della Cilicia dalla metà del XIII secolo. I personaggi sono sottili e slanciati, mentre le strutture architettoniche sono pesanti, massicce e piene di decorazioni.

Le forme sciolte e fluide delle iniziali e le figure antropomorfe sono accompagnate da linee morbide di contorni e panneggi che modellano intensamente la superficie delle figure senza appesantire le forme. La tecnica pittorica è caratterizzata da una particolare leggerezza e raffinatezza, che testimoniano il talento dell'artista, che esercita una forte suggestione sullo spettatore, senza utilizzare colori particolarmente brillanti e una quantità media di oro.

Il suo linguaggio artistico riflette la ricerca di nuovi mezzi di espressione esistenti in tutta l'arte cristiana del XIII secolo, dalla nascente arte paleontologa alle miniature gotiche della scuola di Parigi dall'epoca di Luigi IX, all'arte dei crociati e al proto-rinascimentale italiano: questo sviluppo significativo che tutte le regioni europee hanno in comune può quindi includere la Cilicia armena, che trova con Grigor la definitiva affermazione di un'arte di corte capace di produrre grandi opere.

## **Elenco delle miniature**

2v-3r: lettera di Eusebio a Carpiano

4r-5r-5v-7r-7v-8v-9r-9v: tavole dei canoni

12r: frontespizio di Matteo

130r: frontespizio di Marco

207r: frontespizio di Luca

327r: frontespizio di Giovanni

---

<sup>78</sup> Prinzing G., Schmidt A., *Das Lemberger Evangeliar Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12 Jahrhunderts*, Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients, Bd. 2, p.131, Der Nersessian S., Mkhitarian A., *Armenian Miniatures from Isfahan*, Catholicosate of Cilicia and the Editeurs d'Art Associés, p. 30-36, Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Walters Art Gallery*, p. 8, figs. 23-24; *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 37, 48

<sup>79</sup> Prinzing G., Schmidt A., *Das Lemberger Evangeliar Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12 Jahrhunderts*, Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients, Bd. 2, p. 132

## La lettera di Eusebio a Carpiano

Nei primi due fogli miniati che usualmente si trovano all'inizio di ogni Vangelo miniato armeno viene rappresentata la cosiddetta "Lettera di Eusebio a Carpiano". In questa lettera, Eusebio di Cesarea<sup>80</sup> (265-340), spiega ad un tale Carpiano il suo metodo per l'individuazione dei versetti evangelici paralleli, che in seguito saranno schematizzati nelle tavole dei canoni. Eusebio ci informa che la sua opera è stata improntata sul lavoro di Ammonio di Alessandria<sup>81</sup> (III secolo), che aveva realizzato una specie di compendio di passi comuni tra i Vangeli, ottenuta affiancando il Vangelo di Luca al Vangelo di Marco e di Matteo, che tuttavia mostra alcune notevoli differenze con gli altri due<sup>82</sup>.

Eusebio, come lui stesso scrive nell'epistola, dapprima studiò la sinossi di Ammonio, e successivamente migliorò il metodo comparatistico, realizzando un sistema rapido ed efficace di identificazione dei brani peculiari dei vangeli, ovvero le tavole dei canoni, senza modificare il canonico ordinamento dei Vangeli di Marco, Matteo, Luca e Giovanni,

La lettera di Eusebio a Carpiano è presente in tutti e cinque i manoscritti in esame, seppur sotto diverse forme: in quattro su cinque la lettera è infatti definita da una struttura architravata, molto simile, se non identica, agli archi delle tavole dei canoni, che inquadrano il testo della lettera nei Vangeli armeni.

L'unica eccezione alla struttura architravata si ritrova in Walters Art Gallery 538, in cui la lettera di Eusebio è raffigurata in una struttura particolare, denominata a "Quadrifoglio", particolarmente rara e desueta. Sirarpie Der Nersessian ipotizza per questa particolare incorniciatura un'origine ciliciana (a Hromkla), derivante da una iscrizione dedicatoria inscritta sotto un'architettura simile a quella usata per la lettera a Carpiano<sup>83</sup>. In ogni modo questa iscrizione deriva da Bisanzio, in cui simili forme sono piuttosto frequenti nei Vangeli, e vengono per la prima volta assimilate ed utilizzate anche dai miniatori armeni. Si tratta

---

<sup>80</sup> Vescovo e padre della Chiesa, fu biografo personale dell'imperatore romano Costantino il Grande, scrisse molte opere, tra cui per importanza spicca la *Storia Ecclesiastica*, con la quale mira a ripercorrere la storia della Chiesa dai primi apostoli fino ai propri giorni.

<sup>81</sup> Vescovo di Thmuis e prolifico scrittore, di cui si sono purtroppo perse gran parte delle opere. Eusebio ci informa che fu maestro di Origine (*Hist. Eccl.* 6,19,6 ss.).

<sup>82</sup> L'ordine della narrazione in Matteo è infatti diverso rispetto all'ordine seguito dagli altri tre vangeli canonici.

<sup>83</sup> Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Walters Art Gallery*, p. 8. Esempi in: Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Art Gallery*, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6, Washington D.C., 1963, pl. 28; Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Walters Art Gallery*, Trustees of the Walters Art Gallery, 1973, pl. 23.

comunque di una semplice forma a quadrilobo risparmiato che incornicia il testo, contenuta a sua volta da una struttura rettangolare, che occupa buona parte di tutta la superficie del foglio. Le due strutture a quadrifoglio (una per ogni foglio), sono quasi identiche tra loro, sia per struttura che per decorazione: in questa iconografia e nelle tavole dei canoni le miniature sono accoppiate e quasi sempre identiche. Quindi, anche i “petali” quadrilobati sono pressoché uguali in entrambi i fogli e perfettamente geometrici e sovrapponibili tra loro (una perfetta *carpet-page* rettangolare). La loro conformazione è però diversa: i petali inferiore e superiore hanno infatti una circonferenza differente degli altri laterali: questa mancanza di corrispondenza è comune anche agli altri codici che possiedono questo motivo, ed è dettata dalla necessità di adattarla alla base rettangolare in cui è inserita e quindi all’intera pagina.

Il resto della struttura, invece, è composta dall’artista come una lunga scacchiera: piccoli rombi policromi, di differenti tonalità di blu e verde, riempiono lo spazio vuoto che si frappone tra il quadrifoglio e la cornice. Il grande bordo della struttura rettangolare presenta una lunga serie di motivi floreali e a lobi di trifoglio che si susseguono per tutta la superficie della cornice (il cd. *Blütenblattstil* di Weitzmann). Agli angoli dell’intera struttura rettangolare, motivi vegetali di diversa lunghezza avvicinano la struttura agli angoli del foglio.

Questa figura a quadrifoglio, analizzata dalla Der Nersessian in alcune sue opere famose<sup>84</sup>, è stata individuata sempre dalla grande studiosa in alcuni codici non distanti cronologicamente. I più significativi sono: il Vangelo 5537 del Matenadaran (1225), un foglio separato nel Bodleian Library di Oxford<sup>85</sup>, il Vangelo di Nuova Giulfa 546/25 (1215), il Vangelo della Memorial Art Gallery 72/3628 (1216), il Vangelo di Hałpat (Matenadaran 6288, datato 1211). Il sacerdote Grigor di Mlidch è sia l’artefice del Vangelo di Lviv che del Vangelo di Nuova Giulfa 546/25, quest’ultimo completato da un altro omonimo Grigor (diacono), suo discepolo, ed è anche l’artefice del Vangelo della Memorial Art Gallery 72/3628 e del Vangelo 5537 del Matenadaran. Entrambi hanno operato in Cilicia, sia nelle scuole di Hromkla che di Skevra, mentre il diacono Grigor si è poi spostato a Tarso, dove ha decorato appunto il Vangelo 5537. Questo ci lascia dedurre che il miniatore, che ha una forte cultura

---

<sup>84</sup> Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Walters Art Gallery*, p. 8, figs. 23-24; *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 36-37, figs. 100-101.

<sup>85</sup> Oxford, Bodleian Library, Ms Arm., v.2, fol. 16; Der Nersessian S., Mkhitarian A., *Armenian Miniatures from Isfahan, Catholicosate of Cilicia and the Editeurs d’Art Associés*, pp. 30-36, fig.7.

bizantina, abbia utilizzato entrambe le tipologie a proprio piacimento (o a quello del committente).

Le strutture a quadrifoglio di questi codici sono comunque diverse fra di loro per quanto riguarda la dimensione e la decorazione: per esempio, nel Vangelo della Memorial Art Gallery 72/3628 la figura di Carpiano è raffigurata in basso sotto la lettera, mentre sopra la lettera spiccano tre eleganti pavoni (due di profilo e uno frontale) ed agli angoli fiori di profilo. Sicuramente in questa miniatura è presente il motivo a quadrifoglio con maggiori dettagli rispetto alle altre indagate nelle accurate analisi della Der Nersessian.

Per quanto riguarda il Vangelo della Walters Art Gallery 538, è riscontrabile una fortissima somiglianza con la struttura a quadrifoglio della lettera a Carpiano del Vangelo di Hałpat. Il miniatore è ignoto, però l'alta qualità della sua pittura è paragonabile a quella del contemporaneo miniatore Grigor di Mlidch, autore del Vangelo di Lviv, presentando fra l'altro, secondo Sirarpie Der nersessian, una maggiore sensibilità<sup>86</sup>. Questi miniatori hanno in comune la quasi identica forma dei petali del quadrifoglio, la decorazione a lobi di trifoglio della cornice, i motivi vegetali sopra alla struttura rettangolare. Le differenze però non sono comunque minime, infatti il Vangelo 538 della Walters Art Gallery presenta oltre ai motivi vegetali (sopra la struttura rettangolare) anche due pavoni ai lati opposti (nel primo foglio allungati, nel secondo più raccolti), con al centro un elemento vegetale di difficile catalogazione.

Si può dedurre infine che questa miniatura sia uno degli esempi più brillanti di questa peculiare struttura, la cui decorazione appare infatti perfettamente simmetrica e raffinata nelle decorazioni, mentre negli altri esempi elencati i quadrati non sono sempre eseguiti nel migliore dei modi, ma con linee talvolta approssimative. L'ignoto miniatore, cronologicamente precedente alle altre opere citate, possiede già perfettamente l'abilità di raffigurare questa tipologia di miniatura, di cui non si conosce purtroppo un precedente prototipo. La derivazione di questo modello è comunque ben definibile, avendo chiari antecedenti nella miniatura bizantina in età comnena, nasce a Costantinopoli in manoscritti particolarmente lussuosi come in un Tetravangelo della Città del Vaticano (Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. gr. 2)<sup>87</sup>, manoscritto di committenza imperiale, e in un meno

---

<sup>86</sup> Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Walters Art Gallery*, p. 7.

<sup>87</sup> Stornajolo C., *Miniature delle Omelie di Giacomo Monaco (Cod. Vatic. gr. 1162) e dell'Evangelario greco Urbinate (Cod. Vatic. Urbin. gr. 2)*, Roma, Danesi, 1910, pp. 19-22 e tavv. 83-91, 93.

pregiato Salterio e Nuovo Testamento (Monte Athos, Monastero Dionysiou, 33) del XII secolo<sup>88</sup>. Il bizantinista Francesco D’Aiuto prende ad esempio questi manoscritti come esempio lampante di scambi di motivi ornamentali fra cultura greco-bizantina e caucasica, in particolare lungo la direttrice centro (la Nuova Roma, Costantinopoli) - periferia (sia in senso geografico che storico-culturale, l’Armenia)<sup>89</sup>.

Le miniature della lettera di Eusebio a Carpiano degli altri tre manoscritti sono meno interessanti, poiché strettamente peculiari alla forma delle tavole dei canoni, per cui si rimanda al paragrafo successivo; la lettera infatti è spesso vista dai miniatori come parte integrante delle successive tavole.

In generale, queste architetture sono meno decorate di quest’ultime, e sono formate da due colonne (anziché tre) con capitello ionico che incorniciano la trasposizione del testo della lettera. Queste affermazioni non sono attestabili nei manoscritti in esame, le cui architravi presentano una decorazione pari, se non addirittura superiore, alle successive tavole dei canoni.

Per esempio, le lettere di Eusebio di Matenadaran 7347 sono molto ricche: il frontone dell’architrave, di colore verde scuro, è decorato con cubi bicolori, bianco (colore pergamena) e verde smeraldo, ed iscrive un doppio arco decorato da motivi vegetali e animali (due piccoli uccelli, uno su ogni lato); ai lati delle colonne due alberi stilizzati, su cui posano un’anatra (a sinistra) e una colomba (a destra), sul fianco destro del frontone (sopra la trave) di nuovo un altro alberello con a fianco un’anatra.

Pur seguendo uno stile diverso, anche l’architettura di Freer Gallery 50,3 è decorata al pari delle relative tavole, seppur priva di sfarzo di motivi vegetali ed animali; anzi, la riduzione dell’ornamentazione ai minimi termini caratterizza questo Vangelo: la mancanza di una ricerca alla monumentalità e al lusso è infatti la peculiarità principale di quest’opera, come si vedrà meglio nei capitoli successivi. Comunque, il tema dei pavoni affrancati che si guardano alle spalle, separati da un motivo vegetale (come in Walters Art Gallery 538), permane. Sull’architrave si appoggia un lungo arco, che occupa quasi tutta la campata del frontone, che è iscritta: da qui infatti inizia il testo della lettera, che continua sotto l’architrave. A fianco

---

<sup>88</sup> Pelikanidis S.M. et al., *The treasures of Mount Athos: illuminated manuscripts, miniatures-headpieces-initial letter*, The Patriarchal Institute for Patristic Studies, Ekdotike Athenon, 1974, vol. I, fig. 69, pp. 407-408.

<sup>89</sup> D’Aiuto F., “*Libro, scrittura e miniatura fra Bisanzio e il Caucaso: qualche riflessione*”, “*Scrittura e libro nel mondo greco-bizantino: Atti del corso, Ravello, Villa Rufolo, 6-9 Novembre 2007*”, Centro Europeo per i beni culturali, 2012, pp. 86-87.

delle poco spesse colonne rimangono gli alberelli, dai rami intrecciati. Il medesimo arco inscritto è posseduto da un manoscritto veneziano, ovvero San Lazzaro 196<sup>90</sup>, con cui condivide anche la presenza della lettera al recto del primo foglio<sup>91</sup>. Citando questo parallelo Mesrop Janashian sottolinea inoltre come sia veramente difficile stabilire dei criteri fissi nell'arte armena dell'XI e del XII secolo<sup>92</sup>. Il Vangelo di San Lazzaro 196 ha inoltre profondi legami con San Lazzaro 141, e ne segue la relativa tradizione, in particolare nelle tavole dei canoni, come verrà analizzato nel paragrafo successivo.

L'ultima lettera, presente in San Lazzaro 1635 e nel Vangelo di Lviv, è la più iconograficamente rilevante tra queste tipologie, per la presenza delle raffigurazioni di Eusebio e Carpiano, rispettivamente nel primo e nel secondo frontone delle due lettere. Queste pitture sono assimilabili a modelli occidentali, come verrà approfondito nel relativo capitolo. La struttura architettonica è la più ricca di decorazioni, di uccelli di diverse razze, tra cui probabilmente anatre e cicogne. Le cicogne sono tra gli uccelli più amati nel mondo antico, considerati come degli esseri buoni metamorfizzati in uccelli, vivono in luoghi remoti ed inaccessibili, da cui vengono in primavera sotto l'aspetto di uccello, ed ivi ritornano sotto l'aspetto di uomini<sup>93</sup>. Questi uccelli occupano gli alberelli a fianco del frontone e delle colonne, mentre svolgono diverse azioni: si beccano il proprio petto, beccano l'albero, oppure semplicemente guardano verso l'alto, come i pavoni sopra il frontone della tavola 2r del codice veneziano. Proprio questi pavoni affrontati, separati da una croce, non sono però simmetrici: il primo pavone di destra è infatti raffigurato di fronte, mentre quello di sinistra (come consuetudine) di profilo. Questa assoluta peculiarità, è sicuramente un'idea originale del miniatore Konstantin, non essendo possibile trovare alcun parallelo di nota. I pavoni, simbolo della Resurrezione e dell'Eucaristia<sup>94</sup>, sono molto eleganti, con la lunga coda aperta verso l'alto da cui spuntano penne verdi, blu ed arancioni; estremamente comuni nelle tavole dei canoni e più in generale in tutta la miniatura armena e nell'arte cristiana occidentale e bizantina, la loro massiccia presenza può condurre solo a paralleli stilistici generici.

---

<sup>90</sup> Vangelo del XII secolo, della Grande Armenia. Luogo e datazione comunque incerti, poichè il colofone è in gran parte perduto.

<sup>91</sup> Janashian M., *Armenian Miniature Paintings of the monastic library at San Lazzaro*, Armenian Press, Venezia, pp. 46-47.

<sup>92</sup> *Ibidem*

<sup>93</sup> Khandanyan A., "Le thème de la sirène-oiseau dans l'enluminure des manuscrits arméniens", "Primo Simposio Internazionale di Arte Armena: Atti, (1971)", p. 388.

<sup>94</sup> Cotterell A., *Encyclopedia of world mythology*, Lorenz books, 2004, p. 221. Poiché dopo il cambio delle penne, il pavone si riveste di nuovo del proprio splendore.

La struttura architettonica è costituita dalle solide colonne decorate da motivi vegetali intrecciati; tra il nero capitello e l'architrave si trovano due piccole figure umane, di giovane età, sedute su di esso: con la mano sinistra si appoggiano all'architrave ricco di fiori multicolore, con la destra sventolano un ramoscello stilizzato. Per la prima volta personaggi umani sono ritratti nei capitelli, mentre in precedenza sono rintracciabili solo volti zoomorfi in questa posizione, come nelle successive tavole dei canoni. Questo tema ricorda da vicino la folla festante che dà il benvenuto a Gesù Cristo durante la sua Entrata a Gerusalemme (Lc.19,29-35; Mt.21,1-7; Mc.11,1-7), comunicando un implicito messaggio di benvenuto al lettore del Vangelo. Millet individua uno speciale interesse degli artisti della Cappadocia per i bambini esultanti e per gli alberi<sup>95</sup>, mentre Thomas Mathews afferma che questa caratteristica è riscontrabile anche negli artisti armeni e siriani, già a partire dal decimo secolo negli affreschi di Altamar<sup>96</sup> e nella miniatura dell'XI secolo, come i Vangeli del Matenadaran n. 3723, 3784, 7736<sup>97</sup>. Proprio quest'ultimo, conosciuto come il Vangelo di Mułni, ha affinità con questo Vangelo anche nelle tavole dei canoni, come si vedrà: una continuità stilistica tra Cilicia e Grande Armenia è quindi precisamente rintracciabile. Un secondo spunto di ricerca si può ipotizzare da uno studio di Tatiana Izmailova<sup>98</sup>: la piccola figura con in mano rami di ulivo deriverebbe da antichi culti, relativi alla mitologia del Sole e all'antica immagine della dea pagana della fertilità, che vede figure simili in tre miniature dell'Entrata a Gerusalemme in un Vangelo del 1041 (Gerusalemme, St. James, 3624), di un Vangelo del 1045 (Matenadaran 3723) e di un Vangelo del 1057 (Matenadaran 3784), aventi similitudini iconografiche rilevanti tra loro, poiché appartenenti tutti alla scuola di Melitene. La figura in mezzo all'albero deriverebbe quindi dal mondo ellenistico, di cui questi antichi evangelieri ancora risentono, e rappresenterebbe il mito di Dafne che si trasforma in albero<sup>99</sup>. Sempre la Izmailova afferma che questa raffigurazione è una sopravvivenza di antichi culti, e sarà poi presente anche in un altro codice successivo, datato 1320 (Matenadaran 7451)<sup>100</sup>. Queste tesi,

<sup>95</sup> Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, E. De Boccard, 1960, p. 256.

<sup>96</sup> Breve descrizione ed immagine in: Der Nersessian S., *Altamar Church of the Holy Cross*, Harvard University Press, Cambridge, 1945, p. 47, fig. 68.

<sup>97</sup> Mathews T. F., Sanjan A. K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 1991, p. 124.

<sup>98</sup> Izmailova T. A., *Образ богини в армянских миниатюрах XI века (рус.)*, Москва, Наука, 1967, pp. 206-228.

<sup>99</sup> Secondo il mito, Dafne, per scappare dall'amore frenetico di Apollo (causato da una freccia di Eros), prega la dea Gea che la trasformi in albero, e alla fine viene accontentata.

<sup>100</sup> Izmailova T. A., *Образ богини в армянских миниатюрах XI века (рус.)*, p. 226.

seppur molto suggestive, sono comunque di impossibile riscontro, causa il grande lasso temporale ed ideologico che dividono le due produzioni.

Le due lettere (del codice veneziano e polacco) sono pressoché speculari per struttura e per vegetazione. Sull'architrave si appoggiano numerosi archi concentrici di forma rotonda, riempiti da ricche decorazioni vegetali e dagli uccelli: la coppia centrale (al di sopra dei ritratti) intrecciano la testa tra di loro. Completano la decorazione altri due uccelli agli angoli esterni del frontone. I numerosi archi concentrici ricorderebbero la volta di un portale, ed incorniciano perfettamente il medaglione centrale con i busti di Eusebio e Carpiano: questo tema, secondo Sirarpie Der Nersessian, ricorda i medaglioni contenenti ritratti dei defunti che ornano i sarcofagi pagani e cristiani greco-romani<sup>101</sup>. Ma in particolare, per la posizione che occupano, ricordano in particolare i busti degli imperatori presenti nelle miniature del Calendario romano del 354, celebre opera del calligrafo Filocalo<sup>102</sup>. Nei timpani delle tavole dei canoni, numerosi busti di personaggi sono presenti, seppur non seguendo strettamente il modello romano, in un Vangelo del X secolo (Berlin, Hamilton, 246); la scelta dei personaggi è comunque molto diversa: la lettera a Carpiano contiene per esempio i medaglioni con la Natività e il Battesimo<sup>103</sup>. Inoltre, è importante segnalare la presenza dei ritratti di Eusebio ed Ammonio sotto le arcate della lettera nel Vangelo siriano di Rabbula (Firenze, Laurenziana, 156)<sup>104</sup>, e il solo Carpiano in un manoscritto bizantino di Parma datato 1080-1100 (Biblioteca Palatina, 5)<sup>105</sup>. Questo tema sembrerebbe quindi essere stato maggiormente assimilato dalla cultura orientale, come dimostra la presenza di Eusebio ed Ammonio in un manoscritto bizantino del XIII secolo (Monte Athos, Monastero Dionysiou, 4)<sup>106</sup>. Come infine conclude la studiosa prima citata, non ci sono però opere bizantine precedenti che possono essere state da modello di riferimento per questa iconografia specifica, che diventerà parte integrante dei portici delle lettere di Eusebio a Carpiano, soprattutto in contesto ciliciano<sup>107</sup>. Una ulteriore chiave di lettura su questo argomento sarà però sviluppata nel capitolo relativo agli influssi occidentali.

---

<sup>101</sup> Der Nersessian S., *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*, Paris, E. de Boccard, 1936-37, p. 57-58.

<sup>102</sup> *Ibidem*

<sup>103</sup> *Ibidem*

<sup>104</sup> Bernabò M., *Il Tetravangelo di Rabbula*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.1-56, Roma, 2008.

<sup>105</sup> Per una approfondita scheda tecnica online: [https://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=104241](https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=104241)

<sup>106</sup> Lambros S. P., *Catalogue of the Greek manuscripts on Mount Athos*, Harvard University Press, 1895, p. 819

<sup>107</sup> Der Nersessian S., *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*, Paris, E. de Boccard, 1936-37, p. 58

In conclusione, l'ultima tipologia di lettera, costituita sinteticamente da archi concentrici con al centro i ritratti di Eusebio e Carpiano, è attestabile in Cilicia a partire dalla fine del Duecento, quando i manoscritti mostrano una ricerca del lusso e della monumentalità senza eguali nei secoli precedenti, ed inoltre dimostra che i due Vangeli (entrambi realizzati a Skevra) abbiano seguito lo stesso modello, di indubbia origine bizantina. L'unica vera novità del manoscritto di Lviv è l'introduzione di un motivo assai raro nella miniatura armena, ovvero la pittoresca immagine del drago alato dal corpo di serpente<sup>108</sup>. Questo motivo è presente affrontato, e sovrasta simmetricamente gli archi concentrici dell'architrave in entrambe le strutture (2v,3r); non ha precedenti nell'arte armena, ma ritorna nella lettera di Eusebio a Quadrifoglio dell'altra opera di Grigor (conclusa dal discepolo omonimo), il Vangelo di Nuova Giulfa n. 546/25<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Kuehn S., *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, Leiden 2011, pl. 3, fig. 9

<sup>109</sup> Der Nersessian S., Mkhitarian A., *Armenian Miniatures from Isfahan, Catholicosate of Cilicia and the* Editeurs d'Art Associés, fig. 7.

## Tavole dei canoni

Dopo le prime due pagine miniate, che compongono la lettera di Eusebio a Carpiano, seguono immediatamente le tavole dei canoni (o di concordanza).

Le tavole dei canoni, utili per l'identificazione dei brani paralleli<sup>110</sup>, divenne fin dagli inizi una parte integrante dell'edizione standard dei quattro Vangeli, sia in greco sia nelle altre lingue in cui sono state tradotte (come l'armeno). La pittura di queste tavole raggiunge il suo apice proprio in Cilicia, grazie all'ampio uso di elementi decorativi con incomparabile ricchezza di motivi simbolici<sup>111</sup>.

Tutte le tavole dei canoni sono caratterizzate da una struttura architettonica rettangolare architravata, sormontata da una o più archeggiature e sostenuta da tre colonne poggianti su alte basi<sup>112</sup>. La poderosa architettura rimane fissa per ogni tavola, mentre le decorazioni possono variare: il miniatore cambia ogni due tavole (un fronte e un retro) modello di frontone: ciò rende i fogli quasi perfettamente identici tra loro,

Nei primi manoscritti armeni le tavole dei canoni sono già molto elaborate, come nel Vangelo della regina Milke e del Vangelo di Etchmiacin. In questi manoscritti, la cosiddetta struttura a "Tempietto" mette un punto finale alla trafila degli archi variopinti delle tavole dei canoni<sup>113</sup>; non è comunque presente nei manoscritti di questo periodo.

Lo storico dell'arte svedese Carl Nordenfalk pensa che questi prototipi siano i più affini alla struttura originale di Eusebio e alla sua decorazione<sup>114</sup>. Già dai primi Vangeli citati si può notare la raffigurazione di soggetti profani nelle tavole, a volte con creature fantastiche. Evidentemente, nella rigida tradizione artistica delle sacre scritture, i pittori non avevano altra possibilità di raffigurare scene di vita quotidiana o fantastica, se non appunto nel supporto neutro delle tavole canoniche, quindi accettabili come sede non blasfema anche dai

---

<sup>110</sup> Le tavole elencano episodi in combinazione di quattro, tre, due o singole colonne, secondo quanti e quali evangelisti riportano quello stesso episodio. Kouymjian D., "Armenian manuscript illumination in the formative period: text groups, Eusebian apparatus, evangelists' portraits", "Caucaso. Cerniera fra culture dal Mediterraneo alla Persia (secoli IV— XI) Atti", Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 1996, vol.II, pp. 1015-1051.

<sup>111</sup> Mathews T.F., Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1991, p. 166.

<sup>112</sup> Le colonne non hanno il senso della profondità, sono schiacciate sulla pagina. In occidente, dall'alto Medioevo fino al 1400, diventano quasi un teorema applicativo delle sensibilità prospettiche di ogni singolo periodo stilistico.

<sup>113</sup> Amirkhanian R., "Les Tables de Canons arméniennes et le thème iconographique de la Jérusalem céleste, *Revue des Etudes*". "Revue des Etudes Arméniennes" 31, Peeters, Paris-Louvain, p. 183.

<sup>114</sup> Nordenfalk C., *Die spätantiken Kanontafeln*, Isacson Boktryckeri, Goteborg, 1938, pp. 46-48.

committenti. Comunque, la raffigurazione dei due pavoni affrontati al di sopra delle tavole rimane universalmente mantenuta.

La decorazione è inoltre in continua evoluzione, pur mantenendo costantemente le stesse proporzioni e le stesse architetture di base: gli artisti vi esprimono la propria abilità decorativa, anche con ampio uso di oro, dimostrando come il supporto più schematico e neutro possa diventare veicolo di vivacità e innovazione.

Nordenfalk per primo, seguito da altri studiosi, ipotizza che l'impianto architettonico delle prime tavole canoniche si ispirasse ad una basilica ideale: l'arco dell'epistola di Eusebio come ingresso alla navata centrale, seguita dalla sequenza di archi dei canoni culminante nel tabernacolo<sup>115</sup>. Si conservano sei Vangeli armeni del X e dell'XI secolo in cui i canoni terminano con una rotonda simile a un tabernacolo a tutta pagina, che rappresenta la chiesa colonnata eretta dall'imperatore Costantino sul Santo Sepolcro a Gerusalemme. Nel presente studio tutti i manoscritti possiedono le tavole dei canoni.

Proprio nelle opere in esame si ritrova per la prima volta in maniera organica e pressoché completa l'intera serie delle strutture che diventeranno canoniche nelle epoche successive. Una decisiva evoluzione stilistica ed innovatrice rispetto ai modelli non geometrici dei secoli precedenti e contemporanei della Grande Armenia, che mantengono strutture non geometriche ed architravi meno sofisticate e dense di intrecci.

Le analogie tra questi manoscritti sono evidenti e già sottolineate dagli studiosi<sup>116</sup>. Alcuni manoscritti del X secolo, il Vangelo di Trebisonda, l'evangelario del re Gagik di Kars e Matenadaran 10434<sup>117</sup>, possono essere considerati matrice comune di tutte le tavole dei canoni di questo periodo. Il primo dei tre codici è passato dalla Cilicia proprio in questo periodo, comprato da un importante signore locali di cui purtroppo i colofoni non forniscono approfondite informazioni<sup>118</sup>. Questo trasferimento di codici dalla Grande alla Piccola Armenia, quasi totalmente ignoto a noi, deve essere comunque stato di ampia portata, dato il chiaro utilizzo di modelli anteriori per ogni tipologia di miniatura.

---

<sup>115</sup> Nordenfalk C., *Die Spätantiken Kanontafeln*, Isacsons Boktryckeri, Goteborg, 1938, pp. 73-116; McKenzie J., *The Architecture of Alexandria and Egypt, 300 BC to AD 700*, Yale University Press, New Haven, London, 2007, p. 367-371; Underwood P. A., "The Fountain of Life in manuscripts of the Gospels", *Dumbarton Oaks papers*, 5, 1950, pp. 31-138.

<sup>116</sup> Ghazaryan V., *Матенадаран, Том 1: Аржанская рукописная книга VI - XIV веков*, Kniga, 1991, p. 90.

<sup>117</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 4

<sup>118</sup> Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6, Washington D.C., 1963, p. 14

Ci sono inoltre altri manoscritti, rappresentativi di altre correnti stilistiche, come sottolinea Sirarpie Der Nersessian<sup>119</sup>, che hanno influenzato la miniatura di questa iconografia: i più importanti Matenadaran 3739 (1053), e i correlati Vangeli di Mughni (Matenadaran 7736) e di “Begunts” (Matenadaran 10099). Come sintetizza Tatiana Izmailova, la tradizione di queste tavole ha quindi origine nell’ XI secolo, e su di essa si baserà lo sviluppo della stessa iconografia armena classica<sup>120</sup>.

Rispetto a questi, comunque, i codici ciliziani mostrano un concreto interesse nella ricerca di una geometria lineare ed un intenso studio delle forme plastiche: le architetture risultano quindi più realistiche e meno schiacciate, suggerendo maggiormente l’idea di tempio. Il carattere monumentale è quindi accentuato in queste tavole, come a rimarcare l’inizio di un nuovo periodo culturale, e rivendicarne la maggiore ricchezza intellettuale: questo gusto è addirittura stata definita – ovviamente in senso lato e non storicistico - come “barocco”<sup>121</sup>, utilizzando nondimeno uno sforzo di fantasia non da poco. Inoltre, il ricco repertorio di motivi ornamentali, tra cui arcobaleni, chevrons, arcobaleni, dischi, trifogli, quadrifogli, intrecci, foglie di acanto, motivi antropomorfi è già ben sviluppato nella miniatura bizantina dell’XI secolo, mentre è ancora scarsamente presente in quella contemporanea armena (escluso il Vangelo di Trebisonda). Questo manoscritto, di chiara influenza bizantina, è noto specialmente per la bellezza delle proprie tavole dei canoni.

L’unico manoscritto che segue una diversa tradizione è il Vangelo 50,3 della Freer Gallery, che ha differenti strutture architravate, strettamente paragonabili a San Lazzaro 141 (datato 1181), sempre di influenza bizantina, decorato dal miniatore Hovhannes. A differenza degli altri codici, presenta una sobria decorazione al di fuori dell’architrave (rimangono solo gli uccelli affrontati sopra al frontone e alberelli con poche foglie ai lati), costituito da due archi paralleli tangenti all’architrave e sormontati da un emiciclo, che rimane uguale in tutte le tavole dei canoni (mentre negli altri manoscritti le strutture variano quasi sempre di coppia in coppia). La policromia è molto limitata, composta da una sovrapposizione di arancione, blu e verde scuro, che si mescolano tra loro; le colonne e il frontone sono decorate con motivi trilobati e vegetali molto simili, se non uguali, tra loro. Inoltre il foglio 3 presenta l’intera parte alta dell’architrave recisa in tempi recenti (probabilmente con delle forbici), una sottile

---

<sup>119</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 4

<sup>120</sup> Izmailova T.A., *Армянская миниатюра XI века*, Sovetakan Groġ, Erevan, 1979, p. 103

<sup>121</sup> Dournovo L., *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении*, Москва, 1979, p. 305.

striscia del frontone lascia comunque intuire una struttura simile alle altre tavole a doppio arco inscritto; mentre il foglio quattro è invece stata tagliata una minima striscia al di sopra dell'architrave, tra cui però la coppia di uccelli affrontati. Quindi, è importante sottolineare la matrice comune bizantina di queste diverse tavole dei canoni, che evolvono significativamente, ma armoniosamente, dalle precedenti raffigurazioni dell'XI e del X secolo: sempre il Vangelo di Trebisonda infatti possiede tavole con ampio emiciclo e raffinate decorazioni vegetali come in questi codici. Lo studioso mechtarista Mesrop Janashian dimostra inoltre come Freer Gallery 50,3 abbia il medesimo procedimento di ornamentazione e l'uso dei motivi floreali delle tavole di San Lazzaro 196 e 888<sup>122</sup>, e soprattutto di numerosi Vangeli bizantini dell'XI secolo, tra cui Ambrosiana Gr. F. 17, Ambrosiana H.13, Parigi Gr. 64 e Coislin 21 della Bibliothèque Nationale de Paris, che hanno tavole quasi identiche con Freer 50,3<sup>123</sup>. Vigen Ghazaryan infine intravede una connessione anche con l'importante Matenadaran 311 del 1066<sup>124</sup>, più famoso come il Vangelo di Sebastia.

Analizziamo quindi le principali varianti di questa iconografia, iniziando dalle più comuni (escludendo quindi il già citato Freer Gallery 50,3).

La prima struttura maggiormente rappresentata, presente in tutti e cinque i Vangeli, è caratterizzata da un triangolo isoscele sopra l'architrave, che suggerisce l'idea di un vero frontone architettonico raggiungendo l'estremità della cornice superiore. Esso è solitamente fiancheggiato da motivi vegetali, includenti motivi a forma di trifogli, che trionfano nella parte superiore.

La struttura del tempio, all'interno è ornata con ricche decorazioni vegetali e profuso uso dell'oro, e al di sopra è rappresentata dalla usuale coppia di eleganti pavoni. La struttura del foglio è formata da un'architettura architravata rettangolare, che si appoggia alla base del frontone, che sostiene tre colonne equidistanti di color verde scuro basate su grossi piedistalli, a loro volta sormontate da eleganti capitelli, di diversa dimensione, ma accomunati dal colore blu scuro e dai motivi vegetali a foglie, sopra ai quali poggia l'architrave.

L'architrave composto dal frontone triangolare si può ritrovare nella storia dell'arte armena in numerosi esempi. Può essere inoltre inserito tra le strutture classiche dell'arte armena, poiché è stata utilizzato da importantissimi miniatori dell'arte ciliciana, come Toros Roslin nel

---

<sup>122</sup> Janashian M., *Armenian Miniature Paintings of the monastic library at San Lazzaro*, Armenian Press, Venezia, p. 115

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 128

<sup>124</sup> Ghazaryan V., *Матенадаран, Том 1: Аржанская рукописная книга VI - XIV веков*, Книга, 1991, p. 90

Vangelo di Malatya (Matenadaran 10675) e nel Vangelo 539 della Walters Art Gallery, e Toros il Filosofo, attivo a Drazark, nel Vangelo 5736 del Matenadaran (datato 1290), e l'anonimo autore del Vangelo del Conestabile Smbat (Matenadaran 7644), datato nel XIII secolo, che prende il nome dal proprio committente. Nella Grande Armenia, è comunque attestata questa forma già da un secolo, come in Matenadaran 2877 (XII secolo)<sup>125</sup>. Tatiana Izmailova, che ha studiato a fondo il Vangelo 2877, paragona questa struttura triangolare a quella del Vangelo Matenadaran 7737 (datato agli inizi del XII secolo), e proprio al Vangelo Matenadaran 7347<sup>126</sup>. I tratti comuni tra questi manoscritti sono ancora abbastanza rappresentativi dell'arte della miniatura dell'Armenia centrale, mentre il nuovo stile ciliciano è ancora in fase originaria: proprio il manoscritto del 1166 è considerabile come il capostipite del nuovo movimento<sup>127</sup>. Infine, spesso è tra le ultime tavole dei canoni e ha sopra di sé i galli affrontati, poiché la IX e la X tavola dei canoni rappresentano rispettivamente il tempio di Salomone e la santa Chiesa<sup>128</sup>, e sono le tavole più lussuose e ricche di oro: la forma quindi non a caso è la più realistica tra quelle utilizzate, riprendendo le architetture realmente esistenti.

La seconda tipologia di struttura, presente in tutti i Vangeli, ha il suo esempio più sfarzoso in Walters Art Gallery 538 (5r). Essa è caratterizzata dalla presenza di un grande arco centrale, che contiene all'interno sei lobi di trifoglio di colore verde e blu su sfondo aureo. Sopra l'arco centrale una spessa cornice contorna la struttura del tempio, che possiede circa il doppio dei lobi trilobati. La cornice a sua volta racchiude un globo dorato contenente un fiore, inquadrato da un sottile arco ad onde. Questa lussuosa decorazione, particolarmente definita e perfettamente simmetrica, crea uno speciale effetto ad archi concentrici molto particolare, che ricorda strettamente la struttura ad archi concentrici della lettera ad Eusebio di San Lazzaro 1635 e il Vangelo di Lviv. Sicuramente queste strutture facevano parte del repertorio delle conoscenze del miniatore, che le sceglieva a suo piacimento: sempre Kostandin e Grigor la riprendono per le loro tavole dei canoni, seppur con motivi vegetali diversi (eccetto il motivo ad onde e il fiore centrale, 3v).

---

<sup>125</sup> Una bella foto a colori si trova in: Dournovo L., *La miniatura armena*, p. 67

<sup>126</sup> Izmailova T. A., “*L'Iconographie du manuscrit N ° 2877 du Matenadaran*”, “*Revue des Études Armeniennes*”, pp. 159-160

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 159

<sup>128</sup> Ghazaryan V., *Khoranneri Meknutyunner*, Printinfo, Yerevan, 1995, p. 435.

Lo si ritrova, con alcune significative modifiche, anche in Matenadaran 7347, come in una pagina dedicatoria delle Elegie di Gregorio di Narek (Matenadaran 1568). Come già sottolineato, anche questo particolare modello diventa norma nei manoscritti posteriori, e deriva dai manoscritti bizantineggianti del XI secolo, come il Vangelo di Trebisonda e il Vangelo del Re Gagik di Kars (Gerusalemme, St. James, 2556).

La variante presente in Matenadaran 7347 (7v-8r) è caratterizzata da un grande arco centrale arcobaleno, colorato da piccoli rombi che creano una scala cromatica dal bianco all'azzurro al blu scuro (purtroppo molto sbiadito in 8r), dando così creazione ad una pittoresca raffigurazione di pregevole impatto visivo. Dentro la volta dell'arco è presente una lunga pianta dalle foglie verdi e blu che cresce dalla base frontonale, su sfondo aureo, di forma triangolare, il quale incornicia a sua volta un piccolo arco circolare di colore verde, contenente l'iscrizione col numero della tavola dei canoni. Sopra l'arco invece, è presente la solida cornice della struttura del tempio, di colore rosa, al cui fianco si trovano rigogliose piante di trifogli. una per lato; due foglie trilobate si ritrovano inoltre nell'interstizio interno tra l'arcobaleno e la cornice. La base frontonale è di colore rosso vivo, decorata da motivi vegetali, è sorretta dai capitelli delle colonne, anch'essi rossi, raffigurati come un motivo vegetale. La colonna è divisa in tre parti di egual misura, con semplici decorazioni geometriche di diverse sfumature di rosso, i basamenti invece di colore blu (purtroppo sbiadito) hanno forma trapezoidale. Il pavimento infine, ha lo stesso colore rosso vivo e la stessa decorazione della base frontonale.

L'arcobaleno nel frontone si ritrova inoltre nelle ultime due tavole di San Lazzaro 538, in due archi concentrici sovrapposti, che incorniciano il frequente motivo a trifogli. Hanno inoltre un ulteriore arco concentrico esteriore dipinto con il già visto motivo ad onde ed altri tre archetti poco spessi all'interno decorati con disegni geometrici e quello centrale di nuovo col motivo ad onde. L'impatto visivo di questa struttura è sicuramente forte e di grande effetto, la fantasia di questa raffinata e ricercata geometria non sarà più copiato e riprodotto da altri miniatori posteriori.

Per concludere, seppur di dimensioni diverse, queste architravi sono tutte basicamente caratterizzate da un frontone strutturato su archi concentrici. Questo modello, molto antico, fa parte dei grandi modelli tradizionali usati nella miniatura armena anteriore: lo ritroviamo

già nel Vangelo di Etchmiacin (Matenadaran 2374), e successivamente nell'evangelario del 1038 (Matenadaran 6201), studiato anch'esso dalla Izmailova<sup>129</sup>.

L'ultima tipologia di struttura architravata, presente in tutti e quattro i Vangeli, è caratterizzata anch'essa dalla presenza di un grande arco centrale, che si interseca con tre lunghe "colonne", una perfettamente retta e due oblique, che dal centro dell'architrave si congiungono agli angoli del frontone. Solo la colonna retta sovrasta visivamente l'arco centrale, mentre quelle oblique sono a loro volta sovrastate dall'arco, ornato con una decorazione geometrica riempitiva di blu, verde, bianco e sfumature di rosso.

In Walters 538 (11r) e San Lazzaro 1635 (7v-8r) per esempio, lo sfondo è prevalentemente profuso d'oro, alternato al verde oliva nei cerchi degli uccelli. sul quale è sviluppato il classico motivo trilobato, blu e verde, sia nello spazio interno all'arco sia tra quest'ultimo e il piccolo cerchio interno, che ornato dal motivo ad onde rosso, racchiude un piccolo trifoglio. La sola differenza in Matenadaran 7347 (7v-8r) è la presenza di un motivo a cubi ridondanti verdi e bianchi al posto del trifoglio, mentre una quarta colonna si sviluppa in orizzontale appoggiata sul frontone; il motivo ad onde è comunque presente in colore azzurro lungo tutta la cornice dell'architrave. Mentre le colonne e i basamenti sono di colore verde e azzurro per il primo esempio, rossa e bianca (quella centrale) per il secondo, con un intreccio decorativo intorno a quest'ultima; i capitelli di entrambi presentano volti antropomorfi.

Con quest'ultima tipologia, sono concluse le analogie stilistiche dei diversi tipi di architrave. L'unica tavola dei canoni che non ha alcun parallelo negli altri manoscritti in esame è la coppia 5v-6r di Matenadaran 7347, che costituisce quindi una eccezione: questa tipologia si riscontra comunque in un manoscritto precedente, ovvero San Lazzaro 141, avvicinandosi per stile di disegno degli archi e decorazione alle tavole di Freer Gallery 50,3 (che non la possiede specularmente). Questa architettura è composta da un sottile arco centrale, non dissimile dagli archi a tutto sesto precedenti, ornato però dal motivo a onde di colore rosso e rosa. All'interno della propria campitura un grande cerchio contiene quattro motivi trilobati, e altri due cerchi minori ai rispettivi lati ne contengono solo uno a testa. Altri due motivi trilobati sono presenti nell'intercapedine tra l'arco e la cornice del rettangolo frontonale. Inoltre, i due capitelli esterni sono formati da coppie di uccelli stilizzati abbinati, mentre la colonna è decorata con due coppie di fine intreccio per colonna, rossa e blu.

---

<sup>129</sup> Izmailova T. A., "Le *Tetraévangile illustré Arménien de 1038 (Matenadaran, n. 6201)*", "Revue des Études Armeniennes", 1970, pp. 203-240.

Le tavole dei canoni sono molto decorate e finemente dipinte, con ampio uso dell'oro, che ne abbellisce le forme e sottolinea la preziosità dell'opera di Eusebio. L'uso del pregiato colore sarà generalmente ridotto nelle prossime tipologie di miniature: questo fatto può indicarci di come i miniatori abbiano seguito le più antiche tradizioni e la più elegante arte contemporanea per abbellire le tavole. L'uso dei motivi vegetali e degli uccelli è tradizionale e puramente decorativo, e merita un particolare approfondimento. Anche in questo caso, come nella lettera ad Eusebio, il Vangelo che mostra un maggiore interesse nella sperimentazione di innovativi elementi decorativi è San Lazzaro 1635.

Difficile sintetizzare la ricchezza del vasto repertorio decorativo utilizzato da questi miniatori, già peraltro presenti nella miniatura bizantina dell'XI secolo<sup>130</sup>. Il più sobrio è stato sicuramente l'ignoto autore di Freer Gallery 50,3, che non ha arricchito le proprie tavole di fastosi disegni vegetali e animali: ciò contrasta significativamente con la produzione ciliciana posteriore, in particolare dei quattro Vangeli in esame di fine XII secolo. Questa tendenza sobria è un retaggio dei codici anteriori, e non avrà significativi epigoni, mentre la ricerca alla decorazione massiva diventerà la normalità nella miniatura armena ciliciana.

Sopra il frontone si trova in prevalenza la coppia dei pavoni affrontati, ma non è l'unica decorazione ivi presente: coppie di galli, palme, uccelli di diverse specie, melograni, cicogne, un vigneto da cui si nutrono uccelli, un altare e altre strutture architettoniche sacre, ciborium, ritratti di santi. Tutte queste immagini hanno un valore simbolico, e sono molto comuni nell'arte cristiana di tutti i tempi: il gallo per esempio è un elemento ornamentale di media ricorrenza nell'arte armena, associato alla vita domestica della famiglia, dalle sue feci il popolo presagiva i buoni e i nefasti eventi futuri<sup>131</sup>, e viene posto nella IX tavola dei canoni collegato alla venuta di Cristo<sup>132</sup>; la fenice rappresenta la vittoria della vita sulla morte (di conseguenza della resurrezione, dell'immortalità), mentre la vigna simbolizza la passione. La pianta di melograno è invece una simbologia in questo contesto tipicamente armena: frutto dall'antichità, è uno dei simboli del popolo armeno, evoca la speranza, la rigenerazione e l'abbondanza ed è considerato sacro alla vita già dall'era pagana, in cui presagisce fertilità e buona fortuna: per esempio la dea Anahit accoglieva come dono il succo dei melograni che i

---

<sup>130</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 4

<sup>131</sup> Khandanyan A., "Le thème de la sirène-oiseau dans l'enluminure des manuscrits arméniens", "Primo Simposio Internazionale di Arte Armena: Atti, (1971)", p. 387.

<sup>132</sup> *Ibidem*

sacerdoti spargevano sulla sua statua e sull'altare a lei consacrato, in segno di evocazione dell'idea della nascita e delle forze che spingono avanti la vita<sup>133</sup>.

La decorazione che affianca la struttura del tempio è usualmente composta da un albero affollato da uccelli varie specie, soprattutto quelle già citate in precedenza. Nella mitologia armena gli uccelli hanno un ruolo preponderante tra gli animali, in cui spesso hanno il fondamentale ruolo di salvare la vita agli eroi e contribuiscono all'avvento di eventi miracolosi, il loro habitat naturale sono gli alberi, sui quali sono spesso appostati<sup>134</sup>. Le eccezioni non sono numerose e si possono facilmente sintetizzare: per esempio i candelieri possono essere raffigurati al posto degli alberi, oppure piante stilizzate dalle grandi foglie trilobate che avvolgono talvolta tutta l'architrave della tavola.

Comunque, l'ornamentazione più particolare si trova sopra il frontone di 5v-6r di San Lazzaro 1635, in cui appaiono i ritratti a mezzo busto di Gesù Cristo e del trono dell'Etimasia. Il Cristo è imberbe ed aureolato, stante dentro un quadro con un arco inscritto, su cui si legge la iscrizione "Emmanuel" (nome ebraico parlante, significa "Dio è con noi"); a fianco di Cristo degli uccelli nimbat, classificabili come fenici<sup>135</sup>, sono affrontati. Nella pagina seguente, altri uccelli aureolati sono a fianco del trono dell'Etimasia, classico tema bizantino e orientale, mentre sul trono è posata una colomba, un velo, e un libro. Il miniatore Konstandin vuole quindi esprimere un significato teologico, sottolineando la glorificazione di Cristo e della Trinità, insieme al suo ritorno sulla terra e la conseguente occupazione del trono lasciato vuoto, ricoprendosi con il mantello da giudice ivi presente. La potenza simbolica si rafforza tenendo conto che questi temi sono posti rispettivamente nelle tavole IX e X, già citate in precedenza: secondo Der Nersessian quindi simbolizza il mistero che verrà annunciato alla fine dei tempi, quando la Gerusalemme Celeste scenderà dal Cielo, mentre Dio tornerà sulla terra per riprendere il suo trono vacante come guida della Chiesa<sup>136</sup>. Il decimo canone quindi non si limita in questo caso a rappresentare la Chiesa, ma ne sviluppa il pensiero, rappresentando allo stesso tempo la glorificazione di Cristo, uguale nella gloria al Padre (l'altare) e allo Spirito Santo (la colomba)<sup>137</sup>. L'interpretazione che ne deriva ha

---

<sup>133</sup> H. Ačkarian, *Manuale di iconografia armena*, Rubbettino Editore, p. 109

<sup>134</sup> Khandanyan A., "Le thème de la sirène-oiseau dans l'enluminure des manuscrits arméniens", "Primo Simposio Internazionale di Arte Armena: Atti, (1971)", p. 385

<sup>135</sup> Mathews T.F., Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1991, p. 175

<sup>136</sup> Der Nersessian S., *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*, Paris, E. de Boccard, 1936-37, p. 58-60

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 60

importanti riflessi, poiché coincide con l'apertura di Nerses di Lambron alla Chiesa cattolica romana, che ha sempre accusato gli armeni di monofisismo (la stessa chiesa armena però ne rifiutò l'attributo): Konstandin in questo modo rivela la vicinanza spirituale al proprio vescovo, come verrà anche successivamente sottolineato da altri particolari.

Per la presenza del tema lungo tutta la tradizione cristiana, in particolare bizantina, è impossibile rintracciarne un particolare archetipo. Certamente conferma comunque l'influsso della cultura dell'impero sulla produzione miniaturistica armena, come più volte sottolineato.

A fianco della tavola 9v di Matenadaran 7347 si trova raffigurato l'enigmatico tema del serpente che si arrampica su un albero per nutrirsi di piccoli uccelli neonati nel loro nido, mentre viene attaccato a sua volta dalla madre di essi, che è già presente nel Vangelo di Mughni, e diverrà uno dei temi preferiti dai pittori ciliciani, come nel successivo Vangelo della Memorial Art Gallery 72/3628 del 1216. Questa immagine dal significato senza dubbio karmatico, chiaro riferimento al serpente tentatore di Adamo ed Eva che a sua volta viene sconfitto da Dio, non pare aver avuto origine da uno specifico passo biblico, e non sono riscontrabili inoltre altri paragoni specifici con altre miniature bizantine. Altra creatura enigmatica e senza precedenti che si ritrova sia nel Vangelo di Lviv (9v) e in San Lazzaro 1635 (frontespizio di Matteo) è il dragone affrontato ad un uccello, che ritorna pure nel Vangelo di Nuova Giulfa 546/25, Questo tema conferma i motivi ricorrenti interni alla scuola di Skevra già visti per la lettera di Eusebio a Carpiano, ed inoltre altre analogie sono riscontrabili anche con Walters 538, come la presenza delle maschere zoomorfe, dei capitelli con uccelli, delle medesime piante a viticcio, la presenza della scala cromatica al centro dell'architrave.

Inoltre, proprio i capitelli hanno una decorazione vegetale, tra cui foglie di acanto, trifogli, palme, o animale, maschere di leoni, uccelli, simboli degli evangelisti: quest'ultime sono presenti solo in 5v-6r di Walters 538, colmando in modo innovativo la mancanza delle miniature di ogni singolo evangelista all'inizio del rispettivo testo sacro. Der Nersessian classifica questo tema come tipico della scultura orientale, ellenistico e persiano, ripreso poi a Bisanzio, ed imitato infine dai miniaturisti, come nel Vangelo 154 della Biblioteca Nazionale di Vienna e in Marciana 540<sup>138</sup>. Anche in Armenia comunque teste zoomorfe sono presenti

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 55-56

nell'architettura da secoli, per esempio in un capitello della chiesa di Zvartnots è presente un'aquila dalle ali spiegate<sup>139</sup>.

Concludendo, è chiaro come in questo periodo la miniatura delle tavole dei canoni abbia subito l'influsso dell'arte decorativa delle chiese armene, cercando di rappresentarne la monumentalità: il rettangolo del frontone ad esempio prende spunto dal timpano delle chiese, mentre gli archi circolari imitano i rosoni. L'esclusiva presenza del frontone rettangolare può però sorprendere, poichè nella tradizione armena anteriore il frontone rettangolare è piuttosto raro e di relativamente tarda attestazione: anche nel secolo precedente il frontone poteva infatti assumere forme diverse e non realistiche. Dickran Kouymjian nelle sue ricerche sulle tavole dei canoni elenca e riporta in tabella i Vangeli che utilizzano strutture architettoniche fino all'XI secolo, tra cui sono presenti i già citati manoscritti che hanno influenzato quelli ciliciani<sup>140</sup>. Riguardo alla massiccia (talvolta quasi soffocante) decorazione marginale, sono possibili alcuni rinvii alla cultura pittorica bizantina, in particolare a manoscritti costantinopolitani che presentano nelle tavole una ricchissima ornamentazione fitomorfa e zoomorfa, come il Cod. gr. 64 della Biblioteca Nazionale di Parigi, datato agli inizi dell'XI secolo, ed il Cod. Palatino 5 di Parma del terzo quarto dello stesso secolo. Der Nersessian sintetizza perfettamente questi concetti, aggiungendo un ulteriore e suggestiva prospettiva di ricerca (seppur ardita e temporalmente distante)<sup>141</sup>: “Certains motifs végétaux de nos manuscrits se retrouvent dans les oeuvres byzantines contemporaines; mais, étant donné que, ces ornements sont tous d'origine ancienne, il n'est pas certain que nous ayons là un emprunt directe. Il faut considérer ces ressemblances plutôt comme les manifestations parallèles de deux domaines artistiques de source commune. Ceci est d'autant plus probable que le décor de manuscrits byzantines est plus pauvre que celui des évangiles arméniens. Tout d'abord, la flore y est moins varié. [...] Par la richesse et le choix de ses éléments constitutifs, l'ornement végétal de notre manuscrit rappelle plutôt l'ancien décor syrien sculpté sur la pierre, sur les oeuvres d'ivoire ou conservé dans un manuscrit tel l'évangile de Rabula”.

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 56. La cattedrale di Zvartnots, patrimonio dell'UNESCO è datata alla metà del VII secolo, si trova a pochi chilometri dalla capitale Erevan.

<sup>140</sup> Kouymjian D., “*Armenian manuscript illumination in the formative period: text groups, Eusebian apparatus, evangelists' portraits*”, “*Caucaso. Cerniera fra culture dal Mediterraneo alla Persia (secoli IV— XI) Atti*”, Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 1996, vol.II, p. 1027.

<sup>141</sup> Der Nersessian S., *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVE siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*, Paris, E. de Boccard, 1936-37, pp. 79-80

Le considerazioni elaborate possono essere valide anche per gli altri codici cilici più o meno contemporanei non trattati in questo studio, per esempio per il Vangelo di Tubingen, il Vangelo di Teodoro, Matenadaran 7737: essi molto spesso presentano le medesime strutture architravate ed una decorazione marginale affine.

## Conclusioni

Riassumendo la decorazione delle tavole dei canoni nei codici in esame, e più in generale riscontrabili in tutta la produzione armena tra XII e XIII secolo, si possono infine stabilire rilevanti caratteristiche in comune. Oltre a condividere la stessa paletta pittorica, composta soprattutto da colori primari, del verde e dell'oro in tonalità brillanti e vive, le tavole dei canoni sono dipinte in base ad alcuni specifici criteri fondamentali, che i miniatori seguono fedelmente:

- i poderosi frontoni possiedono archi, rosoni ed altre forme geometriche, che ricordano le facciate delle chiese coeve;
- la medesima tipologia di esuberante ornamentazione floreale ed animale, che satura tutti gli spazi vuoti ed orna i frontoni delle tavole (eccetto nel Vangelo 50,3; in cui la decorazione risulta decisamente più sobria);
- l'ossessiva presenza del motivo *Blütenblattstil* nei diversi frontoni, utilizzato in particolare come riempitivo tra gli archi e la struttura rettangolare;
- le palmette poste alle estremità delle tavole dei canoni con variegati germogli, diretti verso l'esterno della composizione;
- l'insistenza, nelle arcate dei canoni di archi concentrici policromi con lussuose decorazioni vegetali e motivi geometrici;
- la ricerca della monumentalità e del lusso, attraverso utilizzo di oro e sgargianti colori chiari e proporzioni ingrandite delle colonne e dei frontoni;
- la struttura rettangolare dei frontoni. Da questo periodo questa architettura diventa standardizzata, mentre ancora nell'XI secolo si alternavano differenti modelli, tra cui il frontone triangolare e quello ad archi senza copertura. Il primo codice armeno con queste

caratteristiche è il Vangelo di Trebisonda, che con le sue lussuose tavole è diventato un punto di riferimento essenziale.

- la presenza di tre lunghe colonne monocrome per struttura con ricchi capitelli corinzi con elementi vegetali ed animali, maschere zoomorfe, simboli degli evangelisti.

## Le miniature dedicatorie

Dopo la serie delle tavole dei canoni si trovano in alcuni casi miniature di dedica, per ringraziare il committente ed il miniatore del codice. Questa peculiare tipologia, tipica ciliciana, senza precedenti diretti nei manoscritti bizantini, ha comunque le sue radici in quest'arte. Queste miniature fondono il carattere monumentale e divino e l'aspetto epigrafico dell'insieme, che enfatizza l'atto di dedica, sottolineato da più o meno lunghe iscrizioni poetiche. Purtroppo, questo tema non ha attratto generalmente l'interesse degli specialisti, malgrado l'attenzione rivolta al resto delle miniature degli stessi codici<sup>142</sup>. La lunga serie delle tavole dei canoni culmina quindi con la tipologia di cui ora ci occupiamo, esprimendo l'intero cammino mistico dell'autore/donatore<sup>143</sup>.

Le due miniature di dedica presenti nei manoscritti in esame sono comunque molto diverse tra loro: quella di Walters Art Gallery raffigura una lussuosa architettura contenente un lungo testo, non troppo dissimile da una tavola dei canoni; quella invece di Matenadaran 7347 è una vera e propria miniatura a soggetto, in cui Gesù Cristo è il protagonista assoluto.

L'architettura dedicatoria di Walters Art Gallery 538, alla fine delle tavole dei canoni (12v), è un punto di svolta nella presentazione delle miniature di dedica armene: infatti è il primo esempio in cui l'iscrizione si emancipa totalmente dalla miniatura, se non appunto per la monumentale architettura che fa da cornice. Quest'ultima, strutturata su tre colonne sormontate da due pavoni intrecciati, possiede comunque una forma più leggera e slanciata rispetto alle possenti tavole dei canoni, grazie ai due archi trilobati che dalle longilinee colonne esterne si appoggiano sulla colonna portante centrale. Sul frontone sono raffigurati i classici motivi vegetali e altri lussuosi riempitivi di colore verde, blu, rosa su sfondo aureo, dando così un particolarmente efficace effetto ottico. Senza dubbio l'edificio fu così progettato per adattare due colonne simmetriche di testo: la prima colonna riguarda il committente, la seconda il suo ricordo allo zio deceduto; entrambe le colonne si chiudono con una invocazione per il loro ricordo a Cristo. La dedica, dorata ed in scrittura maiuscola, recita: "Questo è Ter Arakel onorato da Dio che ha acquisito questo in memoria di lui e per la

---

<sup>142</sup> Rapti I., *“La voix des Donateurs: Pages de dédicaces dans les manuscrits arméniens de Cilicie”*, *“Donations et donateurs dans le monde byzantin”*, p. 309

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 312

salvezza della sua anima. A voi che leggete, ricordatelo in Cristo. E il suo santo *vardapet* Połos, che ha lasciato questo mondo e tutta la sua famiglia, ricordatelo in Cristo”.

L’aspetto prestigioso della dedica trova pochi paralleli nell’arte bizantina, senza inoltre il supporto della struttura decorata, come nelle omelie di Gregorio di Nazianzo in Sinai gr. 339 (metà XII secolo), e il quasi contemporaneo manoscritto 3 del Patriarcato Ecumenico di Istanbul. Queste analogie riportate da Ioanna Rapti, come lei stessa ammette<sup>144</sup>, non sono però strettamente correlabili, in quanto prive di tutta la struttura ornamentale. Il testo rimane di una semplicità analoga: secondo la stessa studiosa l’originale decorazione fu sviluppata partendo dall’origine aniconica degli esempi citati<sup>145</sup>.

La scena di Matenadaran 7347 (11r), già prefigurata da due iscrizioni sotto ai due frontoni delle tavole dei canoni (9v-10r) recitanti “Cristo abbi pietà / di Ter Arakel”, presenta invece una efficace miniatura a soggetto finemente dipinta. Sullo sfondo suddiviso in tre diversi strati di colore verde oliva, oro e rosso, sul quale si collocano i due importanti personaggi: Gesù Cristo e il committente Arakel. Gesù Cristo appare, come ovvio, la figura più imponente (quasi il doppio rispetto ad Arakel), occupando la maggior parte della superficie a disposizione; egli indossa una lunga tunica di colore blu, ornata sulla manica da una striscia dorata, e, al di sopra di essa, una veste di colore rosso vivo. L’aspetto è curato in maniera elegante: il panneggio è ricercato e aderente alle forme del corpo, mentre indossa un turbante marrone che gli copre la testa. I colori della tunica non sono casuali: il rosso rappresenterebbe la sua carne, ovvero la sua umanità, che è stata avvolta dal blu, il colore dell’abbraccio divino<sup>146</sup>. Gesù ha lineamenti facciali classici della miniatura bizantina contemporanea, e lo stesso nimbo crociato: il volto è immobile e non trasmette alcuna emozione, lo stile severo e regale è quindi ancora più marcato rispetto alla già ieratica ritrattistica bizantina. Il Redentore con la mano destra ripete il gesto di benedizione, e con la sinistra impugna un libro aperto, il Vangelo stesso: tenuto ben esposto verso il lettore, mostra il celebre passo “Io sono la luce del mondo” (Giovanni 8,12).

La figura divina è strettamente associabile al Cristo Pantocratore bizantino, ovvero il Cristo Onnipotente, che unisce in una sola persona il Dio Padre e il Figlio, il Creatore e il Salvatore

---

<sup>144</sup> Rapti I., “*La voix des Donateurs: Pages de dédicaces dans les manuscrits arméniens de Cilicie*”, “*Donations et donateurs dans le monde byzantin*”, p. 314

<sup>145</sup> *Ibidem*

<sup>146</sup> Passatelli G., *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Jaca Book, 1998, p. 185

<sup>147</sup>, sia per quanto riguarda l'espressione facciale severa, sia per quanto riguarda il libro e il gesto di benedizione. Quest'ultimo è di antica origine: le tre dita unite indicano l'unità e la trinità di Dio, e le altre due, leggermente arcuate, la duplice natura umana e divina del Cristo. Si tratta di un gesto regale, compiuto da Colui che con autorità indice silenzio, perché solo lui, il Maestro, parla, con il Vangelo. Questa figura del Cristo Pantocratore e del committente Arakel ha notevoli somiglianze con un mosaico della chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli, datato IX secolo, inserito nella lunetta sopra la porta Imperiale, in cui l'imperatore Leone VI (secondo l'interpretazione più comune, non identificato da alcuna iscrizione) è raffigurato in *proskynesis* verso il Cristo Pantocratore; con questo il Cristo di Matenadaran 7347 condivide sia il libro che il gesto di benedizione. Inoltre, al suo fianco destro, è iscritta la seconda quartina di un poema su sfondo aureo (purtroppo la parte a ridosso della cornice risulta sbiadita e non leggibile), recitante "Ecco, avendo preso il tuo io te lo dono / avendolo sollevato dalle mie mani, io vengo di fronte a te / questo dono da me ben curato / affinché tu mi guardi, Signore, con benevolenza". Questa quartina di ignota origine diventerà canonica nei manoscritti del tredicesimo secolo, in particolare a Hromkla, in cui è iscritta in pagine affrontate sotto archi dedicatori simili a quelli delle tavole dei canoni<sup>148</sup>.

Sotto il trono del figlio di Dio, è presente l'iscrizione "Ter Arakel, il possessore di questo" chiaro riferimento al committente del Vangelo, ovvero il vescovo Arakel, rappresentato a fianco dell'iscrizione. Vestito con una lunga veste blu e un mantello rosso, ed al centro un lungo nastro decorato con croci d'oro, le scarpe appuntite sono di colore nero. Il personaggio presenta lineamenti facciali maturi, guance arrossate, da uomo adulto, barba e capelli castani, e fissa il manoscritto che tiene tra le mani, dorato ed ornato con gemme preziose, appena ricevuto dal figlio di Dio: questa particolare posa di ricezione ha origini antichissime, come conferma anche Gevorgyan<sup>149</sup>.

Il significato dell'intera scena non sembra di difficile interpretazione: il libro sacro, scritto nel monastero da mani umane ma approvato da mani divine, passa nelle mani del committente per volontà di Gesù Cristo, che a sua volta benedice il fautore di questa grande, lunga e rigorosa opera. Il simbolo della benedizione non occupa il centro geometrico della miniatura,

---

<sup>147</sup> Reau L., *Iconographie de l'art Chrétien*, Presses Universitaires de France, 1956, Paris, p. 39.

<sup>148</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 9

<sup>149</sup> Gevorgyan A., *Dimankar (Portrait)*, Sovetakan Groġ, Erevan, 1982, p. 224.

ma se ne avvicina molto: si trova infatti di poco decentrato verso l'alto, anche se la grandezza della mano concentra subito l'attenzione del lettore verso essa.

L'unico esempio nell'arte armena contemporanea che può essere paragonabile a questa miniatura è la stessa scena presente in un codice quasi contemporaneo con cui si sono già notate analogie, ovvero il Vangelo n. 1796 di Gerusalemme (St. James, XII secolo). In questa scena, il Cristo seduto sul trono tiene in mano il libro e con l'altra mano fa lo stesso segno di benedizione, mentre più in basso un omonimo Arakel tiene in mano il Vangelo, finemente ornato con gemme preziose, mentre con le braccia è nella stessa posizione di ricezione dell'altro Arakel. Entrambi i Vangeli, secondo Ioanna Rapti, sono ascrivibili ad una tendenza più ampia, che caratterizza la produzione comnena costantinopolitana, caratterizzati da una vocazione privata con immagini nei frontespizi ispirati dalla liturgia, di cui come esempio principale cita un Vangelo greco di Melbourne (National Gallery of Victoria, ms. Felton 710-5), eseguito a Costantinopoli nella prima metà del XII secolo<sup>150</sup>: questo manoscritto possiede infatti una miniatura dedicatoria in cui la Vergine, il Figlio e il donatore col suo libro prendono posto dentro un elegante edificio policromo sormontato da una iscrizione dorata ripartita in due colonne, in cui versi poetici evocano la pietà del donatore e l'incarnazione del Verbo<sup>151</sup>.

Il modello diretto comune dei due manoscritti armeni però fu probabilmente il celebre Vangelo di Trebisonda (San Lazzaro, 1400/108) del X secolo, in cui è presente la celebre miniatura a soggetto della *Deesis* (intercessione), già citata nel capitolo introduttivo. Questa notevole miniatura, finemente dipinta, rappresenta il Cristo, la Santa Vergine e il Prodromo (di medesima altezza), vestiti di blu e di violetto, su un fondo aureo. Gesù Cristo è nella stessa posa della miniatura del Vangelo di Matenadaran 7347: con la mano sinistra sorregge il Libro della sua dottrina (probabilmente lo stesso Vangelo), mentre con la mano destra compie il segno di benedizione; anche i lineamenti facciali sono molto simili, il volto trasmette la stessa severità e la stessa autorità. Gli altri personaggi, la Santa Vergine e il Prodromo con le braccia aperte sono in atteggiamento di preghiera<sup>152</sup>, nella stessa posizione del committente

---

<sup>150</sup> Rapti I., “*La voix des Donateurs: Pages de dédicaces dans les manuscrits arméniens de Cilicie*”, “*Donations et donateurs dans le monde byzantin*”, p. 312

<sup>151</sup> *Ibidem*

<sup>152</sup> Janashian M., *Armenian Miniature Paintings of the monastic library at San Lazzaro*, Armenian Press, Venezia, p. 27

Arakel. L'espressione dei volti è fortunatamente ancora ben conservata, mentre i corpi dei personaggi sono abbastanza deteriorati, in particolare il Prodromo.

Il massimo studioso di questo manoscritto, Mesrop Janashian, nel suo studio sulla miniatura a soggetto scrisse<sup>153</sup>: “L'artista armeno avrà certamente avuto dei modelli bizantini, perché le figure di Cristo, della Vergine e del Prodromo richiamano gli stessi soggetti delle miniature bizantine. Questa somiglianza dei volti la si può benissimo spiegare se, come pensano giustamente i bizantinologi, consideriamo che nell'arte delle miniature erano prestabiliti dei tipi quasi fissi per Cristo, per la Madonna, per il Prodromo, per gli Apostoli, ed erano generalmente i medesimi che venivano sempre dipinti nelle produzioni sia di Bisanzio che delle regioni dove l'arte bizantina era penetrata. Non si deve pertanto meravigliarsi nel riscontrare alle volte delle analogie nelle stesse opere bizantine: citiamo per esempio il codice del Cosma Indicopleuste (Vaticano Gr. 699 e 76)<sup>154</sup>, ove il Prodromo ha all'incirca il medesimo viso (più simpatico però del codice armeno). La *Deesis* di Haghia Sophia viceversa si distingue quanto alle fisionomie dei tre personaggi, così come oggi si vedono nel mosaico del sec. XIII<sup>155</sup>. Gli artisti non erano naturalmente obbligati a seguire servilmente la consuetudine dei tipi fissi, ma i tipi esistevano sicuramente”.

Sempre il Vangelo di Trebisonda possiede una miniatura di Cristo Pantocratore, con caratteristiche innovative ed uniche, non riconducibili alla miniatura bizantina, che ha stile ed espressione del tutto diversi, che quindi non permette di fare confronti per quanto riguarda l'ispirazione, l'influsso o la questione del modello<sup>156</sup>. Nonostante ciò, è indubbia l'influenza che ha avuto la miniatura della *Deesis* sui manoscritti ciliciani, con cui ha in comune anche altre affinità stilistiche già citate nei capitoli precedenti.

È possibile quindi che Kozma abbia dipinto questa miniatura traendo ispirazione da questo Vangelo, o da altri manoscritti affini scomparsi per le varie catastrofi che hanno afflitto il popolo armeno. Il dato più importante che si può riscontrare con certezza è comunque la notevole influenza bizantina del modello, e la totale persistenza delle proprie caratteristiche anche diversi secoli dopo: infatti, pur variando la tematica della miniatura (dalla *Deesis* ai committenti), l'iconografia rimane pressoché invariata, ed in questo modo il contenuto del

---

<sup>153</sup> *Ibidem*

<sup>154</sup> Cfr. Ebersolt J., *La miniature byzantine*, Van Oest, Paris, 1926, PL. IX.

<sup>155</sup> Cfr. Talbot Rice D., *Kunst aus Byzanz*, Munich, Himmer Verlag, 1959, Tav. XXV-XXVIII.

<sup>156</sup> Janashian M., *Armenian Miniature Paintings of the monastic library at San Lazzaro.*, Armenian Press, Venezia, p. 27

suo messaggio mantiene la stessa efficacia e la stessa autorevolezza originale. Un confronto interessante è stato notato anche per un Vangelo copto quasi contemporaneo (1180) di Damietta della Bibliothèque Nationale de France (Copte, 13)<sup>157</sup>: in questo esempio è la figura di Cristo, raffigurato con medesima alterità e raffinatezza, in posizione di ricezione verso l'alto con la destra, mentre tiene il libro in mano con la sinistra. Questo paragone conferma le intricate sfaccettature degli scambi artistici tra le diverse aree culturali del mondo bizantino<sup>158</sup>. L'originalità comunque anche in questo caso è confermata: con le miniature di dedica dei manoscritti ciliciani, gli artisti hanno creato un singolare espediente per glorificare il dono e il donatore in un linguaggio artistico aristocratico.

---

<sup>157</sup> Evans H.C., Wixom D.W., *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era*, The Metropolitan Museum of Art, New York, p. 381

<sup>158</sup> *Ibidem*

## Le miniature narrative

Lo studio di questa iconografia differisce dallo studio delle tipologie precedenti, dato che ognuna di queste miniature ha una evoluzione distinta e presenta diverse problematiche metodologiche per gli storici dell'arte. Per esempio, una rappresentazione può essere leggermente differente dalla iconografia più canonica, e come la posizione nel testo sia in relazione alle altre miniature: ovvero se una singola modifica di un'immagine può corrispondere ad uno programmatico cambiamento al fine di trasmettere un determinato messaggio (per esempio un avvicinamento alla Chiesa di Roma).

Il più ambizioso tentativo di trattare in modo completo ed esaustivo è ancora ad oggi del pioniere Gabriel Millet, che ha scritto il suo famoso volume *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*<sup>159</sup>. Partendo dai problemi degli affreschi tardo-bizantini, Millet ritiene necessario studiare l'intera storia dell'iconografia dei Vangeli occidentali, molti di questi presenti nei manoscritti. Purtroppo, per quanto lo studioso abbia incluso nel suo lavoro una grande quantità di materiale in esame, le categorie in cui le iconografie sono suddivise non è perfettamente attendibile: Millet infatti suddivide tutto il materiale in due principali scuole, una scuola ideale ellenistica con radici in Alessandria e sua fioritura a Bisanzio, ed una scuola orientale florida in Siria ed Anatolia. Quindi, quando si cerca di avere concrete risposte dallo studio di una iconografia, le categorie di Millet offrono vaghe risposte, non esplicitando nulla di specifico a riguardo.

Comunque, l'approccio di Millet ha dominato gli studi iconografici, in particolare per tracciare parentele iconografiche tra opere artistiche, seguendo linee di sviluppo tra secoli e continenti senza esplicitare il significato della variante del gesto e dei motivi in questione, per esempio indicando una base "ellenistica" come spiegazione generale per una convergenza iconografia, senza di fatto esplorare la questione a fondo. Tra le opere maggiormente influenzate possono essere citati i numerosi lessicografi di arte cristiana, tra cui i più famosi sono senza dubbio Gertrud Schiller<sup>160</sup> e Louis Reau<sup>161</sup>. I loro lessici peccano spesso però di profondità, evitando di prendere in esame la grande mole di materiale di Millet; il carattere enciclopedico delle loro opere non aiuta inoltre la ricerca dettagliata dell'iconografia,

---

<sup>159</sup> Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, E. de Boccard, Paris, 1960.

<sup>160</sup> Schiller G., *Iconography of Christian art*, Greenwich, Conn., 1971.

<sup>161</sup> Reau L., *Iconographie de l'art chrétien*, Presses univ. de France, 1955.

elencando talvolta una lunga serie di varianti diverse senza cercare una spiegazione approfondita a riguardo.

Più nello specifico, nell'arte bizantina lo studioso più noto per la sua metodologia è senza dubbio Kurt Weitzmann, autore di innumerevoli opere<sup>162</sup>. Paragonando il lavoro dello scriba con quello del miniatore, enfatizza gli aspetti meccanici o fortuiti presenti nell'opera artistica: in questo modo i cambiamenti di una specifica iconografia vengono semplificati come arrangiamenti casuali del materiale, nel quale il miniatore combina elementi che prima erano separati o divide elementi che erano precedentemente insieme. In questo modo lo studio dell'arte diventa filologico, cercando di individuare quali "corruzioni" ci sono nell'iconografia, al fine di ritornare ad un ipotetico archetipo originario.

A questa metodologia Henry Maguire muoverà in seguito critiche strutturali<sup>163</sup>: i suoi studi riguardanti le relazioni tra la pittura e la retorica bizantina hanno infatti dimostrato le notevoli sottigliezze di significato che l'arte bizantina è capace di trasmettere, seppur limitandosi però principalmente all'ambito dell'arte monumentale.

Concludendo questa la breve rassegna non esaustiva, riguardo all'arte armena l'opera fondamentale di riferimento è senza dubbio il lavoro di Thomas Mathews e Avedis Sanjian<sup>164</sup>, che con lo scopo di analizzare le miniature del Vangelo di Gladzor hanno allargato la loro attenzione sull'intero corpus delle miniature narrative armene e il loro sviluppo nel tempo. Oltre a ciò, hanno attinto informazioni anche dalle fonti storiche e dai commentari medievali, ottenendo in questo modo una visione globale e specifica di ogni singola iconografia; inutile sottolineare la mole di lavoro e la grande competenza che un tale studio ha necessitato. La loro premessa metodologica si basa sul porre attenzione ai diversi e deliberati cambiamenti di una specifica iconografia: ciò non rigetta totalmente il concetto di copiatura, ma sottolinea il lavoro finale come precisa e ricerca opera intellettuale, che può essere sia personale sia collettiva (come rappresentante di una scuola o tradizione). Il ricorso alle fonti letterarie contemporanee ha fondamento ideologico sull'idea che la miniatura non sia appunto una mera pedissequa opera di copiatura, ma sia la rappresentazione dell'arte monastica fatta per una ricca committenza altamente acculturata: quindi le fonti da cui anche i monaci hanno

---

<sup>162</sup> Il più rilevante dal punto di vista metodologico: Weitzmann K., *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration (Studies in Manuscript Illumination)*, Princeton University Press, 1947.

<sup>163</sup> Maguire H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press, 1981.

<sup>164</sup> Mathews T.F., Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1991.

studiato possono essere talvolta fondamentali per capire una precisa variabile. Infine, è giusto sottolineare che tutta la ricerca contemporanea armena si basa su questi fondamenti, tra cui si citano le recenti opere tematiche di Vardan Devrikyan<sup>165</sup>, che intreccia iconografia armena ed occidentale, talvolta anche in maniera troppo ambiziosa.

Già i primi Vangeli miniati siriaci e bizantini, tra cui quello famoso di Rabbula, sono illustrati con miniature a carattere simbolico (croce) o narrativo (episodi della vita di Cristo), il cui numero e posizione variano di secolo in secolo, dalla località e dall'artista. Nel periodo più antico le miniature sono quasi sempre a pagina intera e raggruppate all'inizio del volume, subito dopo le tavole canoniche ma prima dei ritratti degli evangelisti. Le miniature narrative formano un cosiddetto ciclo festivo, che riunisce i principali avvenimenti della vita di Cristo, corrispondenti alle maggiori festività ecclesiastiche. In alcuni dei Vangeli più antichi compaiono anche episodi dell'Antico Testamento, come paralleli a episodi del Nuovo Testamento.

A differenza del ciclo delle dodici feste o *dodekaorton* dell'arte medio-bizantina, il ciclo cristologico armeno non ha mai avuto un numero fisso di episodi<sup>166</sup>, che fino alla fine dell'XI secolo variano da quattro a quindici. Il ciclo più antico nella miniatura è datato al 600 per ragioni stilistiche, ed era rilegato al Vangelo di Etchmiacin (Matenadaran 2374). La disposizione delle composizioni sull'iconostasi segue rigorosamente la cronologia degli eventi<sup>167</sup>.

Circa venti manoscritti fino all'anno 1100 contengono miniature figurative o narrative, in quasi tutte raggruppate all'inizio del Vangelo (l'uso più comune di sempre), di diversa dimensione, dalla pagina intera (la maggioranza), a riquadri grandi come una colonna e alle vignette marginali.

Nell'evangelario di San Lazzaro 1635 sono due (la Crocifissione e il Battesimo) e a pagine intere, curiosamente raffigurate al posto degli evangelisti, mentre pure in Freer Gallery 50,3 sono due le miniature rimaste (l'Annunciazione e la Trasfigurazione). Queste sono le sole miniature narrative presenti nelle opere in esame.

---

<sup>165</sup> Per esempio: Devrikyan V., *The Last Supper from Armenian tradition to Leonardo*, Tigran Mets, 2008.

<sup>166</sup> Kouymjian D., "L'enluminure arménienne médiévale", "Arménie, Impressions d'une civilisation", p. 94.

<sup>167</sup> *Ibidem*

## La Trasfigurazione

La Trasfigurazione, ovvero l'apparizione di Gesù Cristo sul Monte Tabor davanti a tre apostoli splendente di luce divina, è stata descritta in modo pressoché identico da tre evangelisti (Mr 17, 1-9; Mc 9,2-9; Lc 9,28-36). Il Cristo Salvatore, cambiò radicalmente aspetto, splendendo come il sole di luce propria e vestendo una veste candida e sfolgorante, e parlò sulla cima della montagna con Mosè e il profeta Elia davanti a Pietro, Giovanni e Giacomo, terribilmente spaventati.

L'iconografia della Trasfigurazione, che segue fedelmente il racconto biblico, fu pressoché completa già dal VI secolo (per esempio nel Vangelo di Rabbula o nel mosaico del monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai) e subì solo piccole e sparute variazioni nel corso dei secoli. Gesù Cristo, vestito di una lunga tunica bianca, appare al centro nella parte superiore della composizione, incorniciato da un campo radiante di forma circolare o ellittica: la cosiddetta "mandorla". Al suo fianco, sono raffigurati da una parte Mosè, con in mano la tavola dei Dieci Comandamenti, e dall'altra il profeta Elia. Essi rappresentano rispettivamente i vivi e i morti che saranno messi alla prova il giorno del Giudizio: Mosè rappresenta i morti, mentre Elia i vivi, poiché ascenso al cielo da vivo<sup>168</sup>. Nella parte inferiore dell'iconografia sono raffigurati i tre apostoli, prostrati dal terrore, in diverse posizioni espressive: alle loro spalle si vede il paesaggio roccioso ai piedi del Monte Tabor che fa da sfondo pittoresco. Inoltre, nell'arte bizantina dell'XI secolo divenne comune raffigurare Pietro al centro, Giovanni alla sua sinistra e Giacomo alla sua destra, generalmente ritratti in piedi<sup>169</sup>.

L'iconografia della trasfigurazione di Freer Gallery 50,3 segue molto fedelmente lo stile bizantino, come di norma nel periodo ciliciano<sup>170</sup>. La composizione perfettamente simmetrica suddivisa su due piani differenti: sul piano più basso sono presenti i tre Apostoli Giovanni, Giacomo, Pietro ai piedi delle montagne e del fiume; sul secondo piano più in alto i personaggi principali Cristo, Mosè, Elia sulla cima delle montagne e del fiume. La maestosa figura di Gesù Cristo avvolto dalla mandorla circolare blu, che ingloba anche gli Apostoli, irradia dal proprio corpo raggi luminosi bianchi verso ciascun personaggio; la sua lunga

---

<sup>168</sup> Bakalova E., Petkovic S., Velmans T., "Iconografia bizantina", "Viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio", Jaca Book, 2002, p. 160.

<sup>169</sup> *Ibidem*

<sup>170</sup> Mathews T.F., Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1991, p. 94-95.

tunica è bianca candida, con la mano destra benedice mentre con la sinistra afferra il rotolo. Tutti i personaggi hanno il capo nimato, quello di Cristo è inoltre incrociato di raggi, come generalmente si nota in tutte le miniature che rappresentano la divina persona del Salvatore. L'uso di diversi colori rende l'opera molto pittoresca: sopra i monti arancione e marrone ed il fiume azzurro un prato erboso verde smeraldo si staglia fino alla metà della miniatura, oscurato in gran parte ai lati dai due alti alberi fioriti dal tronco fine, che risaltano sullo sfondo aureo del cielo.

Mosè ed Elia, rispettivamente sul fianco destro e sinistro del Cristo folgorante, non sono descritti approfonditamente nel passo dei Vangeli, sono stati rappresentati come appaiono nell'iconografia classica dell'Antico Testamento. Mosè veste una tunica giallo ocra e un mantello verde bruno, decorato da un raffinato motivo a lisca di pesce blu, barba e capelli sono grigi, il volto è emaciato, lo sguardo espressivo e le braccia sono distese verso Cristo; Elia indossa un mantello rosso sopra la tunica azzurra, ha tratti giovanili e gote paffute, lunghi capelli castani, il braccio destro è rivolto a Cristo mentre l'altro tiene un libro sacro, simbolo dei dieci Comandamenti<sup>171</sup>.

Anche l'iconografia degli Apostoli si è sviluppata separatamente dal passo evangelico, che li descrive solo come impauriti e attoniti. Al centro Giovanni è vestito come Mosè, anch'esso con volto giovanile e capelli castani, è accovacciato sul suolo con le braccia coperte da un velo rosso. A sinistra Pietro è in ginocchio rivolto al cielo, la sua tunica è blu e il suo mantello viola, barba e capelli sono bianchi. Giacomo infine, sul lato destro, è rappresentato solo di busto: il resto del corpo è coperto del monte Tabor; veste anch'esso un mantello purpureo (però più chiaro), barba e capelli sono castani. Le aureole degli Apostoli sono dipinte di giallo invece dell'oro, al contrario delle altre figure.

Le figure sui due livelli sono differenti per grandezza e per movimento, alla maggior grandezza dei personaggi più importanti sul piano superiore si contrappone una maggiore idea di movimento negli Apostoli del piano secondario, dovuta ad un tocco di dinamismo causato dalla profonda inquietudine e successiva drammaticità della visione, non espressa dai loro volti, somiglianti tra loro; l'unica nota evidente di sorpresa è suggerita dai loro gesti parlanti: Pietro si inginocchia e indica Gesù col braccio destro alzato, Giovanni prostrato in *proskinesis* si sta per coprire il volto con un manto rosso come la sue veste, mentre Giacomo si porta la mano destra al petto.

---

<sup>171</sup> Devrikyan V., *The Transfiguration and the Feast of Vardavar*, Magalat, 2006, p. 31.

Al contrario del conformismo bizantino, l'arte armena anteriore preserva generalmente una certa autonomia iconografica, fin dai suoi esordi nel X ed XI secolo: per esempio in Matenadaran 6201 (1038) e in Matenadaran 10870 (il "Vangelo di Vasken I", datato al X secolo) è evidente la composizione asimmetrica, minimale e priva di oro della miniatura, segno evidente di arcaismo di queste pitture e dei loro modelli<sup>172</sup>. Di questa corrente "popolare" non c'è inoltre traccia in tutte le quattro miniature in esame, quasi rivendicando una intrinseca superiorità stilistica.

La trasfigurazione di Freer Gallery 50,3 si discosta anch'essa nettamente da questi manoscritti arcaici, seguendo la tradizione bizantineggiante già seguita dai lussuosi Vangeli di Trebisonda e nel Vangelo di Mughni dell'XI secolo, che hanno influenzato anche le altre miniature, come già visto. Un esempio assai prossimo di questa Trasfigurazione nel mondo bizantino si ha nel mosaico del Katholikon del monastero di Dafni degli inizi del XII secolo.

Mesrop Janashian, descrivendo la Trasfigurazione del Vangelo di Trebisonda, afferma che l'arte iconografica sembra aver trovato qui la giusta soluzione, essendo impeccabile per la prospettiva e le proporzioni delle parti<sup>173</sup>. Alcuni speculari dettagli significativi ne garantiscono una indubitabile derivazione del medesimo modello: la mandorla circolare, i tre raggi luminosi che dal Cristo irradiano ciascun personaggio, la presenza degli alberi a riempire lo sfondo (solo nel Vangelo di Mughni). Il miniatore anonimo inoltre ne segue assiduamente i principi fondamentali, concedendosi solo qualche licenza innovativa, senza rilevante significato allegorico: il fiume che scorre infatti non trova paralleli se non nelle miniature del Battesimo, lo sfondo dorato al posto del blu si ritrova solo nei manoscritti bizantini, Giacomo col corpo in gran parte sotto il Monte Tabor non ha paralleli.

La composizione generale è simile a quella bizantina tradizionale e trova punti di contatto con le raffigurazioni dei codici greci della seconda metà del X e dell'XI secolo<sup>174</sup>, e anche ai più antichi mosaici absidali della chiesa del monastero di Santa Caterina del Sinai. È evidente che l'autore del Vangelo aveva una formazione bizantina e ne conosceva bene l'iconografia, possedendo una discreta tecnica pittorica, seppur non eccelsa.

---

<sup>172</sup> Ibidem, p. 10-11.

<sup>173</sup> Janashian M., *Armenian Miniature Paintings of the monastic library at San Lazzaro*, Armenian Press, Venezia, p. 85

<sup>174</sup> Passarelli G., *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Jaca Book, 1998, p. 152

La gamma coloristica delle miniature presenta una tavolozza abbastanza vasta, l'artista fa uso di un lieve modellato, basato su lumeggiature molto calmierate al fine di trasmettere il raggio divino sui volti e sugli abiti, particolarmente evidente sui profeti Elia e Mosè.

Il Vangelo della Freer Gallery 50,3 acquista maggiore importanza tenendo in considerazione la sua appartenenza al gruppo di manoscritti strettamente legati alla tradizione artistica bizantina classica, di cui è sicuramente uno dei primi in Cilicia, come si evince anche dalle proporzioni armoniose e regolari, dagli schemi simmetrici, dalla resa plastica dei panneggi e gerarchica delle figure, dall'organizzazione regolare della composizione e dallo stile pittorico ricercato. Questa tendenza ai canoni bizantini è testimoniata anche dall'altra scena narrativa del codice, ovvero l'Annunciazione, che attesta nuovamente una certa arcaicità dei modelli di ispirazione.

## L'Annunciazione

L'iconografia dell'Annunciazione è in assoluto la più semplice delle composizioni delle Grandi Feste: la raffigurazione infatti è composta solamente dall'arcangelo Gabriele e dalla Vergine, nel momento in cui le viene comunicata la notizia che darà vita al Salvatore. L'arcangelo si rivolge a Maria che è raffigurata in piedi o seduta, attonita per lo stupore. Sopra di lei si vede una colomba, che incarna la grazie dello Spirito Santa che discende su Maria. L'evento è descritto soltanto nel Vangelo di Luca (1,26-38), ma compare anche, con maggior ricchezza di dettagli, nei testi apocrifi, nelle omelie e nella poesia. Il protovangelo di Giacomo (11,1-2) dice che, quando l'arcangelo Gabriele le apparve, Maria stava filando della lana vermiglia per un arazzo da appendere nel tempio di Gerusalemme, perciò viene spesso raffigurata con una conocchia.

Nel mondo bizantino, le omelie di Andrea di Creta e Iacopo Kokinofos per il giorno dell'Annunciazione forniscono il dettaglio aggiuntivo dell'incertezza dell'arcangelo su come rivelare a Maria la novella<sup>175</sup>. Le iconografie tarde cercano di rappresentare in modo convincente questo stato emozionale, l'esitazione dell'arcangelo Gabriele e la sorpresa della Vergine, mentre quelle più antiche generalmente mostrano l'arcangelo Gabriele che si rivolge a Maria mentre fila seduta; quelle posteriori all'XI secolo, invece, di solito la rappresentano in piedi, e la sua sorpresa ed incredulità sono espresse attraverso un gesto della mano destra<sup>176</sup>.

Anche l'Annunciazione di Freer Gallery 50,3 segue questi principi di base per le figure di Maria e Gabriele, mentre come sfondo introduce due alte architetture, che riempiono in altezza tutto lo spazio: la struttura a sinistra possiede una piccola finestra e tetto piano, mentre quella a destra grande finestra e tetto a coppi spioventi (la profondità si può solo presupporre, per la piattezza della miniatura), entrambe le case hanno stilizzate decorazioni riempitive. Si possono facilmente notare tutti gli elementi caratteristici dell'iconografia orientale canonica più antica, mentre la mancanza della raffigurazione dello Spirito Santo, che appare proprio dal XII secolo, soprattutto in una bellissima icona del monte Sinai<sup>177</sup>, ci suggerisce maggiormente l'utilizzo di modelli più antichi.

---

<sup>175</sup> Bakalova E., Petkovic S., Velmans T. , *“Iconografia bizantina”, “Viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio”*, Jaca Book, 2002, p. 157.

<sup>176</sup> Ibidem

<sup>177</sup> Passarelli G., *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Jaca Book, 1998, p.163

Purtroppo la miniatura non è in perfetto stato di conversazione, ed in molti punti i colori sono molto sbiaditi, soprattutto lo sfondo aureo si presenta a macchie. Ciò non impedisce di notare i colori dei personaggi: Gabriele veste una tunica azzurra e un mantello viola chiaro, mentre la tunica e il mantello della Vergine sono blu e di un viola più scuro.

La tradizione armena dell'Annunciazione segue il canone bizantino che riduce l'iconografia alla sola presenza della Vergine e dell'angelo Gabriele<sup>178</sup>, mentre le strutture architettoniche (simili a quelle riscontrate negli sfondi degli evangelisti) hanno lo scopo di decorare lo sfondo e conferire un aspetto più solenne e monumentale alla scena sacra: indubbiamente qui il miniatore ignoto ha voluto ricreare l'ambientazione della basilica paleocristiana e degli sfarzosi palazzi che, secondo il canone, erano stati teatro dell'evento dell'Annunciazione, ispirandosi comunque a modelli a lui contemporanei.

Nello stile globale della miniatura si percepisce chiaramente il legame con la tradizione bizantina antecedente, come per la miniatura della Trasfigurazione: la postura di tre quarti delle figure, le vesti classiche dei protagonisti, che modellano le forme del corpo e ricadono in pieghe morbide e naturali; nelle forme architettoniche monumentali, nella piattezza della resa spaziale. In realtà, la profondità dello spazio è appena accennata e resa in maniera convenzionale, poiché gli edifici sono presentati come in sezione, mentre le raffigurazioni sono dipinte a campiture piatte, accese solo dai colori vivi. Proprio le figure di Maria e di Gabriele suggeriscono, secondo Sirarpie Der Nersessian, evidenti paralleli significativi con il Vangelo di Trebisonda e il Vangelo di Re Gagik di Kars<sup>179</sup>, inoltre sottolinea la differenza iconografica con l'angelo di San Lazzaro 141, raffigurato in maniera più dinamica e meno rigida, grazie all'effetto fluttuante del suo manto, che suggerisce la celerità e l'immediatezza della sua apparizione<sup>180</sup>. L'attitudine della Vergine invece, con la mano destra rivolta a Gabriele e il palmo verso l'esterno, è comune in questi due Vangeli, ed anche in Gerusalemme 1796.

Tutte i personaggi sono dipinti a campiture piatte, che si compongono in accordi coloristici in cui prevalgono tonalità calde, chiare e scure, di una buona vivacità, che creano un'atmosfera non troppo solenne, mentre le forme sono pressoché appiattite: nel modellato il ruolo

---

<sup>178</sup> Mathews T.F., Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1991, p.

<sup>179</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 26

<sup>180</sup> Ibidem

principale spetta alla linea dura dei contorni e delle sagome. Da questo punto di vista, come per l'iconografia, è evidente il legame con l'arte orientale più antica, come nelle icone ad encausto del V-VII secolo, con i manoscritti di area siriano-palestinese e copta, con le icone del XII secolo del Monastero di Santa Caterina del Sinai<sup>181</sup>. A questi ultimi è affine anche il gusto espressivo della miniatura, ed alle fisionomie, che affascinano per la solita purezza interiore, propria della giovinezza, il nitore e la puntualità della caratterizzazione. Infine, la fastosità delle architetture, l'intensa gamma coloristica e le gote rosse di Gabriele trasmettono una fiamma di emozione in una composizione rigida e fortemente conforme agli stereotipi bizantini.

---

<sup>181</sup> Passarelli G., *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Jaca Book, 1998, p. 152

## Il Battesimo

Posizionato al posto del Vangelo di Marco, il Battesimo di Gesù è la prima miniatura narrativa di San Lazzaro 1635. Il Battesimo, che precede la sua attività pubblica, è descritto in modo succinto ricco da tutti e quattro gli evangelisti (Mt 3,13-17; Mc 1,9-11; Lc 3,21-22; Gv 1,29-34). Gli artisti erano soliti raffigurare Cristo con un drappo intorno alla vita o nudo nel fiume Giordano, mentre san Giovanni Battista lo battezza dalla sponda, appoggiandogli la mano sul capo. Un raggio può inoltre scendere dal cielo aperto verso la testa di Cristo come simbolo dello spirito santo. Sulla sponda vicino a Giovanni Battista, che tiene in mano un cartiglio in cui si esorta al pentimento (come da iconografia classica), generalmente viene dipinto anche un albero con una scure (Mt 3,10; Lc 3,9). Nei secoli, la composizione standard venne ad includere nuovi dettagli derivati da testi liturgici e dal libro dei Salmi: oltre a san Giovanni, in piedi su una sponda, si possono trovare, sulla sponda opposta, due o tre angeli nel ruolo di diaconi, per analogia con il rito battesimale cristiano<sup>182</sup>. A partire dall'XI secolo, le braccia degli angeli, protese verso il Salvatore, furono coperte in segno di grande rispetto, mentre dal XIII secolo appariranno anche le personificazioni del fiume Giordano e di Oceano, raffigurati rispettivamente come un vecchio per metà nudo appoggiato ad un'anfora e il mare come una donna a petto nudo che fugge a volte a cavallo di un pesce<sup>183</sup>.

Infine, il Battesimo e la Crocifissione sono le due più importanti scene di vita dal punto di vista dottrinale: la fusione della natura umana e divina di Cristo infatti dovrebbe essere rappresentata in maniera bilanciata secondo l'iconografia tradizionale, e non ne fa eccezione la visione armena, pur essendo stata additata come monofisita fin dal quinto secolo.

Più specificatamente, il Battesimo di San Lazzaro 1635 non fa grandi eccezioni al quadro generale sopra presentato, e presenta alcune delle evoluzioni sopra riportate, ciò dimostra il continuo aggiornamento degli artisti armeni alle sollecitazioni bizantine, ponendo l'attenzione anche su alcuni simboli secondari.

Questa sontuosa miniatura con ricco sfondo aureo opacizzato, presenta al centro la scena centrale con Gesù Cristo immerso nel fiume Giordano, la cui acqua azzurra pennellata a leggere onde lascia intravedere il corpo del Salvatore. Il fiume scorre tra due grandi rocce ai

---

<sup>182</sup> Passarelli G., *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Jaca Book, 1998, p. 127

<sup>183</sup> Bakalova E., Petkovic S., Velmans T., *“Iconografia bizantina”, “Viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio”*, Jaca Book, 2002, p. 160

lati, una verde ed una rossa, sulle quali da un lato è collocato San Giovanni che battezza, e dall'altro gli angeli che custodiscono le vesti di Cristo e i panni per l'asciugamento. Al centro dell'alto cielo aperto la discesa del raggio divino dello Spirito Santo sulla testa del Messia, proveniente dalla mano benedicente divina, che sovrasta a sua volta un luminoso astro di diverse tonalità di blu ed azzurro: anche in questo caso, come nella successiva Crocifissione, il miniatore utilizza un elemento iconografico tradizionale per dare assialità verticale e simmetria alla composizione (dividendola di fatto in due parti), sottolineando allo stesso tempo il messaggio principale della rappresentazione. Il raggio divino è diviso in tre parti di tre colori diversi (bianco, azzurro e blu), che riflettono le tre diverse nature di Cristo, ed è intersecato da un piccolo globo turchino inglobante la colomba dello spirito santo. Il raggio cade infine perpendicolarmente sulla testa del Signore, raffigurato con capelli sciolti lunghi e barba castani, naso aquilino e grandi occhi rivolti verso l'alto e corpose occhiaie; mentre il corpo immerso nelle acque presenta lineamenti fisionomici mediamente naturalistici, ed i piedi fluttuano nell'acqua senza una vera base. Gli elementi corporei abbozzati del corpo del Signore trovano una buona sintesi di naturalismo e astrattezza, ed inoltre i medesimi lineamenti si possono riscontrare anche nella miniatura della Crocifissione, tra cui si apprezzano particolarmente gli addominali suddivisi in tre fasce, petto ben definito da linee marcate, polpacci vigorosi, fianchi e spalle strette, zona pelvica che si incurva tra le gambe, braccia e gambe di media lunghezza, ben bilanciate e non troppo muscolose.

Le marcate linee di contorno del corpo dei personaggi rendono le figure degli angeli particolarmente statiche e rigide, mentre le forme più plastiche dei panneggi non sono altrettanto sviluppate in delicatezza; per le vesti i colori sono alternati, il rosso per l'angelo in primo piano con l'asciugamano, l'oro e il blu per colui che lo segue, viola purpureo per quello in secondo piano tra i due. Un dettaglio interessante sta nel movimento della mano destra verso l'esterno del braccio molto allargato di Cristo, a cui corrisponde un conseguente spostamento dell'acqua, marcato di azzurro chiaro; anche la mano sinistra effettua un movimento più contenuto e più aderente al corpo: questi due gesti spezzano la rigidità della scena, attirando inesorabilmente l'occhio del lettore. Der Nersessian crede che l'artista abbia voluto richiamare, non solo attraverso la personificazione del Giordano, le parole del Salterio 114:3: "Il mare vide e si ritrasse, il Giordano si volse indietro"<sup>184</sup>. Questa giusta lettura acquista

---

<sup>184</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 19

significato proprio nella personificazione del fiume Giordano, raffigurato di profilo rivolto verso Gesù Cristo, molto sorpreso con la bocca aperta e le braccia alzate, unica figura che presenta un notevole tono di espressività in confronto alla calma atarassica degli angeli e di Gesù Cristo. La figurazione del Giordano allude al passo biblico già citato; ha la brocca tra le mani, come nell'iconografia classica dei fiumi, perché le acque in confronto all'immensità del mare sono come quelle contenute in un piccolo vaso<sup>185</sup>.

L'unico soggetto dai tratti facciali umanizzati con una nota di decisa espressività è Giovanni Battista, unico personaggio dall'origine totalmente umana, ed infatti raffigurato senza aureola e vestito con una lunga e larga tunica marrone a strisce marroni chiare e scure, probabilmente una pelliccia di animale, ed una fine cintura ondulante intorno al bacino. Il Battista è piegato verso il Signore per toccargli il capo con la mano destra, su cui si incrocia anche il raggio divino, in una posa poco naturale ed un po' forzata. Non avendo anch'esso una base solida su cui appoggiarsi, la figura è nel complesso ancor meno stabile delle altre, considerando che a differenza delle altre figure stanti il busto è reclinato in avanti, la gamba destra piegata scala la roccia in direzione del Signore, mentre la gamba sinistra è completamente stesa verso il basso. Il bacino è molto largo e non naturale, il panneggio praticamente nullo non lascia intravedere alcuna forma corporea, mentre le gambe sono di lunghezza diversa: questi evidenti difetti che si riscontrano sono dovuti ad una scarsa propensione da parte del miniatore al disegno delle forme umane, in chiaro disagio a ritrarre personaggi non stanti, comunque apprezzabile nello sforzo di cercare una nuova forma convincente. Il volto presenta lineamenti maturi e sobri, particolarmente marcati, rivolto al cielo guarda la discesa della colomba, a cui rivolge la mano destra, sfiorante il raggio sacro; barba e capelli sono lunghi e castani, con una nota di grigio nei baffi, dimostrando un'età più matura rispetto al Cristo battezzato. Sotto all'evangelista, un curioso albero dall'esile e allungato tronco ma dalla folta chioma si snoda verso l'alto dalla cornice inferiore quasi sfiorandolo, sul quale si appoggia una scure da taglialegna. Questo è il simbolo del Precursore, quando in Mt 3,10 esclama in modo perentorio ai farisei e ai sadducei: "Già la scure è posta alla radice degli alberi. Ogni albero che non dà buon frutto sarà tagliato e gettato nel fuoco".

Il Battesimo presenta le stesse qualità e sua iconografia deve molto alla osservazione dei modelli greci, afferma Ioanna Rapti<sup>186</sup>: alcuni particolari, tra cui la tunica corta di pelle di

---

<sup>185</sup> Passarelli G., *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Jaca Book, 1998, p.121.

<sup>186</sup> Rapti I., *Armenia Sacra, mémoire chrétienne des Arméniens (4-18 siècle)*, Somogy, 2007, pl. 114

animale di Giovanni e la presenza dei tre angeli invece dei più comuni due, si ritrovano solo nell'arte bizantina coeva del XII secolo<sup>187</sup>.

Più precisamente, la tipologia iconografica della composizione non è lontana da quella già generalmente adottata nella Grande Armenia dell'XI secolo nel Vangelo di Mughni, da cui differisce comunque su alcuni elementi iconografici. Per citare la vasta diffusione del modello bizantino nel mondo orientale posso citare i Battesimi del codice siriano Paris, syr. 1208 della Biblioteca Nazionale di Parigi del XII secolo e il codice greco Urb. gr. 2 della Biblioteca Apostolica Vaticana, datato anch'esso intorno al XII secolo.

Riassumendo, il Battesimo in esame colpisce per lo stile decorativo personale, la qualità pittorica, la padronanza del disegno, il senso del ritmo, il rigore compositivo e coloristico, la resa pittorica, l'accostamento di svariati procedimenti figurativi che attestano la piena comprensione delle tradizioni pittoriche della Grande Armenia e del mondo bizantino contemporaneo.

---

<sup>187</sup> Der Nersessian S., *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*, Paris, E. de Boccard, 1936-37, p. 81

## La Crocifissione

La seconda miniatura narrativa, la Crocifissione di Gesù, si trova al posto dell'evangelista Giovanni. Lo schema iconografico di base comprende tre figure: Cristo sulla croce, la Vergine alla sua destra, e Giovanni evangelista alla sua sinistra. Questo sistema minimale viene usato occasionalmente fin dai primi secoli dell'arte bizantina al XI secolo, in particolar modo quando la superficie disponibile è ridotta<sup>188</sup>.

Nelle icone più antiche Cristo appare vestito, mentre in epoca più tarda lo si vede quasi nudo, con soltanto un panno attorno alla vita; a partire dal IX secolo i suoi occhi sono chiusi. I racconti dettagliati dell'evento sono narrati in tutti i Vangeli (Mt 27,33-65; Mc 15, 22-41; Lc 23, 33-49; Gv 19, 17-37) ed hanno ispirato l'aggiunta di ulteriori dettagli alla base della struttura compositiva. Anche alcuni scritti apocrifi della sofferenza di Cristo sulla croce aiutarono ad arricchire la composizione, soprattutto dall'XI secolo in poi, in cui il rischio di essere additati come eretici sembrò sostanzialmente superato.

Uno dei più precoci elementi nell'arte bizantina è la presenza dei tre soldati che si dividono le vesti di Cristo tirando a sorte (Gv 19, 23-24), che appaiono subito sotto la croce o vicino ad essa già dal VII secolo. La presenza della Vergine e delle donne di Gerusalemme, che appaiono alla destra di Cristo, è anche testimoniata da Giovanni (19, 17-27), i due ladroni crocifissi insieme a Cristo trovano supporto nel Vangelo di Luca (23, 32-33 e 39-43). Il sole e la luna che appaiono negli angoli delle icone illustrano la testimonianza di Luca (23, 44-45) sull'eclissamento del sole al momento della morte di Cristo sulla croce. Accanto a Giovanni Evangelista, le icone raffigurano il centurione romano (nominato Longino nei Vangeli apocrifi) che si convinse, sotto la croce, che Cristo era il figlio di Dio (Mc 15,39). Dal VII-VIII secolo in avanti, sopra la croce si vedono degli angeli piangenti che lamentano la morte di Cristo, mentre dall'XI secolo un teschio con delle ossa è dipinto alla base della croce su cui Cristo fu crocifisso, poiché, secondo la tradizione, fu piantata nella terra proprio dove sorgeva la tomba di Adamo, cosicché il sangue della ferita di Cristo lavò il peccato originale dell'uomo<sup>189</sup>.

La Crocifissione di San Lazzaro 1635 è anch'essa molto complessa è ricca di dettagli iconografici tra cui quelli sopra citati. Al centro della scena si trova la lunga croce che occupa

---

<sup>188</sup> Bakalova E., Petkovic S., Velmans T., *“Iconografia bizantina”, “Viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio”*, Jaca Book, 2002, p. 163

<sup>189</sup> Ibidem

tutta la verticalità della scena con l'emaciato corpo di Cristo, di proporzioni deliberatamente allungate, al fine di suggerire maggiormente la centralità e la gerarchia del personaggio. Una notevole sensibilità artistica nelle forme corporee e nella sofferenza del volto, insieme ad un perizoma azzurro trasparente sono le maggiori qualità del soggetto, che tocca un nuovo apice nella miniatura armena, paragonabile anche ai migliori esempi duecenteschi del *Christus Patiens* italiani. La completa naturalezza delle forme umane non è ancora riscontrabile, l'utilizzo dei modelli bizantini ne limita l'abbozzata intuizione, che avrà comunque seguito nel secolo seguente dall'ignoto Maestro armeno in Matenadaran 2563 e nei Vangeli della Regina Keran e del principe Vasak (Gerusalemme, St. James, 2563, 2568), citati anche da Lazarev come confronti orientali di Giunta Pisano<sup>190</sup>.

Al di sopra della croce, volano due angeli in lacrime dal volto coperto da un telo rosso, si alternano i vestiti di manto e tunica blu e rossi, al loro fianco splendono il rosso sole e la luna azzurra (simboli anche del Nuovo e dell'Antico testamento): un ricercato effetto cromatico tra l'alternanza dei colori degli abiti degli angeli e la il colore dell'astro più vicino rende particolarmente pittoresca la parte alta della scena narrativa.

Ai piedi della croce si trova particolarmente stilizzato e non realistico il cranio di Adamo che, secondo la tradizione, è stato interrato sullo stesso luogo del Calvario, ed in qualche modo lavato dal sangue redentore di Cristo. Al fianco destro della croce si trova la beata Vergine con una lunga tunica blu scuro lucente e un manto purpureo, accompagnata da una donna non aureolata dal manto marrone e tunica arancione alla sua destra; mentre sul fianco sinistro Giovanni è vestito di manto rosso e tunica blu, con al suo lato un centurione che indossa una pesante corazza ad anelli gialla sotto un lungo mantello blu scuro. Tutte le figure esprimono il loro profondo dolore con una ricercata espressività di fronte ad uno sfondo architettonico composto da due case stilizzate ai lati di diverse tonalità di rosso e di blu che simbolizzano, secondo la tradizione, la città di Gerusalemme<sup>191</sup>. Nell'insieme le proporzioni delle figure sono slanciate, secondo il formato verticalizzante della miniatura, mentre i volumi sono sapientemente delineati da una linea continua e le pieghe delle vesti ricadono in morbidi panneggi. La soluzione coloristica è convenzionale, costruita su accostamenti ritmicamente alternati (come gli angeli), che risaltano particolarmente sullo sfondo aureo opaco atemporale, con cui contrasta particolarmente il corpo biancastro del Cristo in croce.

---

<sup>190</sup> Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, Einaudi, 1965, p. 424

<sup>191</sup> Rapti I., *Armenia Sacra, mémoire chrétienne des Arméniens (4-18 siècle)*, Somogy, 2007, pl. 114

Più nel dettaglio, l'iconografia della scena si basa sullo schema bizantino classico dell'XI secolo (nei mosaici dei monasteri greci di Hosios Lukas, Nea Moni, Dafni e nel Salterio Theol. gr. 336 di Vienna), con un numero molto ridotto di personaggi, che comunque talvolta mantiene una santa al lato di Maria ed un centurione dietro Giovanni<sup>192</sup>. Una composizione simile è inoltre riscontrabile nella formula siriana cappadocena dell'undicesimo secolo, composta da Maria ed un lanciere e Giovanni ed uno scudiero, generalmente più ricca rispetto alla riduzione a tre personaggi bizantini <sup>193</sup>.

Le proporzioni delle figure sono slanciate, secondo il formato verticale della miniatura. I volumi sono sapientemente delineati da una linea continua, le pieghe delle vesti ricadono in morbidi panneggi. La soluzione coloristica è convenzionale, costruita su accostamenti ritmicamente alternati.

La vera novità della miniatura non si riscontra nella composizione generale della miniatura, ma nella profondità psicologica dei singoli personaggi: il miniatore ricerca una nuova profonda espressività non riscontrabile nella miniatura armena precedente e molto latente in quella bizantina coeva. Inoltre, nel Cristo crocifisso si ha una netta evoluzione verso una naturalezza realistica e una umanità non iconica: il volto di Cristo è afflitto, reclinato sulla spalla destra e ha gli occhi chiusi, esprime tutta la sua sofferenza. Il corpo denudato, coperto solo da un perizoma trasparente di colore azzurro che lascia intravedere le gambe non hanno pretese naturalistiche, conformandosi ai canoni bizantini standardizzati, se non per un discreto naturalismo nella ferita del costato provocata dalla lancia. La sofferenza si riscontra comunque nella notevole torsione del busto, mentre la testa ripiega quasi totalmente sulle spalle nei dolori dell'agonia. Si ha quasi l'impressione che il Cristo penzoli dalla traversa a cui sono inchiodate le mani, poiché anche le braccia sono particolarmente cadenti, e se non ci fosse lo spesso suppedaneo di supporto, suggerirebbe la sensazione di una lenta ma inesorabile caduta.

Anche gli altri personaggi "secondari" seguono gli stessi criteri di base appena esposti: ad una forma fissa del corpo molto rigida e coi piedi fluttuanti nello strato inferiore di verde che rappresenta la terra infatti, si contrappone lo straordinario senso di compianto che i volti esprimono con grande efficacia. Non solo, queste forti emozioni sono correlate ed enfatizzate

---

<sup>192</sup> Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, E. de Boccard, Paris, 1960, p. 423-25

<sup>193</sup> Ibidem

anche da significativi gesti corporei, che rompono comunque lievemente lo schema rigido dei corpi. L'atteggiamento dei personaggi rispecchia infatti lo stato d'animo dei testimoni del supplizio di Gesù: la Vergine guarda Cristo premendo la mano destra sul petto, mentre la sinistra è volutamente abbassata; il volto rivela la sua età ed è abbastanza indeterminato non essendo ben conservato. La dolente a fianco di Maria alza le mani velate in gesto di supplica, il volto giovanile assimila il canone con una fine espressività, con mento e bocca piccoli, grandi occhi neri abbassati e sopracciglia ben definite. Sulla destra Giovanni reclina il capo, portando la mano destra alla guancia in gesto di afflizione che generalmente in questa scena caratterizza la Madre di Dio, mentre la mano sinistra afferra l'orlo del manto. La più sorprendente è comunque la figura del centurione, rappresentato con nimbo e completo uniforme militare (elmo, corazza e scudo), che indica Cristo con la mano e il braccio particolarmente in alto verso il cielo. La rappresentazione del centurione Longino, che trafisse Cristo e venne risanato mediante il suo sangue dalla cecità spirituale, è significativa: lo choc della conversione e la manifestazione della verità prende il sopravvento sul condiviso dolore delle altre figure, conferendo al centurione un particolare realismo che rompe lo schema di generale compianto della composizione. Inoltre, la celebre lancia di Longino, reliquia peraltro in parte conservata in Armenia nel museo di Etchmiacin (la cd. Lancia Sacra di Antiochia), non è raffigurata a fianco del centurione, il quale a sua volta possiede un equipaggiamento molto più simile ad un cavaliere crociato che ad un centurione romano: la spessa corazza ad anelli e lo scudo a spicchi bianco e rosso suggeriscono molto all'idea tradizionale di cavaliere occidentale pesantemente equipaggiato. Questa scelta è dovuta indubbiamente ad una vicinanza culturale e geografica alla Contea di Edessa e al Regno di Gerusalemme e agli altri stati crociati limitrofi, mentre neanche il contatto diretto con i crociati è un'ipotesi da scartare.

L'iconografia della Crocifissione trova in San Lazzaro 1635 quindi un netto cambiamento rispetto alle più modeste rappresentazioni precedenti: l'unico confronto per simile simmetria si ritrova nel Vangelo di Mughni, che però differisce totalmente per personaggi ed espressività<sup>194</sup>. lo schema inoltre differisce in diversi dettagli, come riferisce Sirarpie Der Nersessian: nello schema tipico precedente il centurione Longino e il portatore della spugna

---

<sup>194</sup> Izmailova T., "*L'iconographie du cycle des fêtes d'un groupe de codex arméniens d'Asie mineure*", "*Revue des études arméniennes*", 4, 1967, p. 137-140.

Stephaton sono affiancati insieme sullo stesso lato della croce con Maria e Giovanni<sup>195</sup>. Inoltre la studiosa non si sbilancia troppo quando afferma che “it is closer to the Byzantine compositions, though very different in artistic expression”<sup>196</sup>, quasi contraddicendo quanto aveva precedentemente affermato nella sua pubblicazione più datata sui manoscritti di Venezia, in cui afferma che: “Notre composition s'éloigne encore une fois des exemples arméniennes plus ancienne”<sup>197</sup>. In generale, né la studiosa né altri hanno mai sottolineato approfonditamente alcune delle caratteristiche che ho elencato, per brevità di spazio o per trattazione generica della miniatura.

Infine, è fondamentale sottolineare il netto distacco tra gli esempi armeni anteriori e la crocifissione di San Lazzaro 1635, l'avvenimento è infatti trattato con uno stile prossimo a quello della pittura bizantina dell'epoca Comnena contemporanea, in cui si osserva lo stesso senso acuto delle attitudini e delle espressioni ed una veritiera ricerca di eleganza e di drammaticità, come scrive Ioanna Rapti<sup>198</sup>. Nel mondo bizantino, in cui questa iconografia è contemporanea e non troppo frequente, il più autorevole esempio si trova in un'icona nella Crocifissione di Santa Caterina del monte Sinai, su cui Tania Velmans puntualizza che<sup>199</sup>: “I segni premonitori di questa evoluzione [verso i personaggi capaci di provare sentimenti umani] compaiono già all'avvicinarsi o all'inizio del secolo, come dimostra l'icona della Crocifissione del Monte Sinai, datata all'XI-XII secolo, con busti di santi nella cornice. La Madre di Dio e san Giovanni - impassibili fino a questo momento - mostrano segni di tristezza e il corpo di Cristo, nudo e contorto nel dolore, è quello di un uomo che ha sofferto, la sua testa ricade sulla spalla a indicare che egli è morto, mentre per molto tempo era stato rappresentato vivo sulla croce. Anche il volto tradisce la sofferenza fisica. Inoltre, la delicatezza del modellato sottolinea le forme anatomiche del corpo e il perizoma trasparente permette di seguire il profilo delle gambe. Gli angeli in cielo piangono. Non è più la Crocifissione trionfale del periodo preiconoclasta, né quella simbolica del IX-X secolo, ma una scena triste, benché ancora serena e piena di riserbo”. Questa assoluta novità, ribattezzata

---

<sup>195</sup> Der Nersessian S., *Manuscrits arméniens illustrés des XIIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*, Paris, E. de Boccard, 1936-37, p. 81.

<sup>196</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 26

<sup>197</sup> Der Nersessian S., *Manuscrits arméniens illustrés des XIIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*, Paris, E. de Boccard, 1936-37, p. 56.

<sup>198</sup> Rapti I., *Armenia Sacra, mémoire chrétienne des Arméniens (4-18 siècle)*, Somogy, 2007, pl. 114.

<sup>199</sup> Bakalova E., Petkovic S., Velmans T., *Viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, Jaca Book, 2002, p. 51.

dagli storici dell'arte bizantini come “Rinascimento dei Paleologi”<sup>200</sup> si arrestò ben presto, avendo raggiunto una sorta di limite impossibile da superare senza rinnegare l'ortodossia, già dal volgere del XIII secolo, dopo una reazione in senso contrario che tradiva i timori di introdurre, tramite uno spazio profondo, il reale nell'universo nel sacro<sup>201</sup>.

Molti di questi elementi ben si adattano anche alla Crocifissione in esame, ed inoltre un particolare già citato può suggerire un significato morale importante: la presenza del teschio di Adamo estremamente banalizzato e quasi burlesco, che contrasta enormemente rispetto alle ricercate espressioni dei personaggi, come a rimarcare la superiorità della vita sulla morte, degna di essere vissuta seppur colma di dolore. Tenendo conto inoltre che la Crocifissione riscatta il peccato di Adamo (seppellito sempre sul monte Golgota), il climax di tensione emotiva che dal basso si innalza verso l'alto della miniatura rimarca inevitabilmente l'onnipotenza di Dio sul mondo terrestre, compresa la morte.

---

<sup>200</sup> Velmans T., *La visione dell'Invisibile*, Jaca Book, 2009, p. 50

<sup>201</sup> Ibidem

## Conclusione

Un confronto diretto tra le miniature narrative dei due Vangeli è piuttosto complicato, visto la diversa tipologia di scena rappresentata, e anche abbastanza velleitario. Alcune considerazioni sono senza dubbio comunque interessanti e degne di nota.

La tavolozza dei due artisti, l'ignoto Maestro di Freer Gallery 50,3 e Konstandin, è assai diversa: il primo utilizza prevalentemente colori caldi e luminosi con poco uso di oro, il secondo invece fa ampio uso di oro su cui risaltano gli effetti cromatici dei ricchi colori molto ben assortiti tra loro, che esalta particolarmente l'occhio del lettore. Il miniatore Konstandin utilizza pigmenti di altissima qualità ammirabili anche oggi in tutto il loro splendore, mentre quelli di più bassa qualità del Maestro ignoto sono ai nostri giorni a tratti sbiaditi mentre l'oro è parzialmente perduto: emblematica è la perdita di parte del pigmento aureo nel codice statunitense (molto visibile anche nelle miniature degli evangelisti) rispetto alla intatta conservazione del Vangelo veneziano.

Considerando inoltre la maggior vivacità ed espressività dei personaggi e le più aggiornate composizioni secondo i canoni bizantini contemporanei di San Lazzaro 1635, si deduce che Konstandin abbia potuto usufruire di maggiori fondi per la propria opera pittorica, dovuti indubbiamente al progressivo arricchimento della corte reale alla fine del XII secolo, coincidente alla proclamazione dell'incoronazione del primo Re armeno di Cilicia nel 1198.

Quindi, la generale attribuzione del manoscritto statunitense intorno alla metà del XII secolo<sup>202</sup> è confermabile, ed anche il confronto visivo diretto che ho effettuato personalmente indica una indubitabile maggiore arcaicità non solo nelle scene narrative, ma anche nelle altre tipologie iconografiche.

---

<sup>202</sup> Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Art Gallery*, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6, Washington D.C., 1963, p. 10

## I quattro evangelisti e il frontespizio di ogni Vangelo

Dopo la serie delle tavole dei canoni e le due miniature tematiche successive, iniziano i Vangeli veri e propri, preceduti da una miniatura raffigurante il rispettivo evangelista, nel momento in cui si appresta a scrivere il testo sacro. Queste miniature sono quindi quattro, numero che ha un importante simbolismo: il quattro è il numero del mondo come quello dell'uomo<sup>203</sup>. Inoltre, la prima pagina di ciascun evangeliario è finemente decorata da una struttura architettonica elegante, che incornicia la prima lettera della prima parola di ciascun Vangelo, di grandi proporzioni e anch'essa decorata. Nell'arte della miniatura medievale armena, le rappresentazioni pittoriche dei quattro evangelisti sono in assoluto le più comuni; esse però si ripetono ricorrenti da manoscritto a manoscritto in una molto limitata varietà di posture e di ambientazioni. Per questo motivo, i moderni storici dell'arte hanno da sempre trascurato il vasto settore occupato da questa iconografia, che non ha mai ricevuto la piena attenzione che merita<sup>204</sup>. Da questa stessa vasta presenza però, si intuisce anche la straordinaria importanza attribuitagli dagli artisti medievali: se infatti era attribuito un budget per la decorazione del Vangelo, gli evangelisti erano il primo soggetto che doveva essere miniato<sup>205</sup>. La speciale preminenza di queste miniature, ha un ruolo fondamentale all'interno del Vangelo, intendendo sottolineare la divina rivelazione e la sacra paternità della parola di Dio. Friend ritenne che la tradizione siriana e armena fossero le più feconde dopo quella bizantina<sup>206</sup>.

Nella tradizione armena classica, fino all'XI secolo, gli evangelisti sono raffigurati stanti e su sfondo neutro, in contrasto ai modelli bizantini, seduti su uno sfondo architettonico di tipo classico. Solo il Vangelo della Regina Milke fa eccezione, avendo due evangelisti stanti e due seduti, inoltre è decorato in elegante stile classicheggiante, non lontano dai modelli bizantini. Nell'XI secolo solo quattro dei quindici manoscritti contemporanei presentano gli evangelisti seduti e su pagine separate: tre di questi sono attribuiti a Hovhannes Sandghavaneci (Matenadaran 3793, Matenadaran 10099, Matenadaran 7736), mentre il quarto è il celebre

---

<sup>203</sup> Schmidt H., *Il linguaggio delle immagini: iconografia cristiana*, Città Nuova Editrice, Roma, 1988, p. 173.

<sup>204</sup> Mathews T.F., Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 1991, p. 177.

<sup>205</sup> *Ibid*, p. 177.

<sup>206</sup> Friend A.M., "The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts" pt. 1, "Art Studies" 5, 1927, pp. 115-147.

Vangelo di Trebisonda (San Lazzaro 1400)<sup>207</sup>. Tutti e quattro sono Vangeli di caratura superiore rispetto agli altri nove, in cui gli evangelisti sono dipinti insieme sullo stesso foglio, alla fine delle tavole dei canoni. Questi ritratti collettivi sottolineano la concordanza e l'armonia dei quattro Vangeli canonici. Dal periodo ciliciano in poi i ritratti collettivi scompariranno: diventerà norma principale dipingere gli evangelisti separatamente e quasi sempre seduti, all'inizio del loro Vangelo.

La fonte del modello seduto è d'ispirazione bizantina, suggerita dai comuni tratti classicheggianti e da iscrizioni identificative in greco. Tra i manoscritti dell'XI secolo, solo quelli con gli evangelisti seduti, oltre al Vangelo di Adrianopoli (San Lazzaro 887), li raffigurano seguendo il normale orientamento verticale del foglio. Negli altri, privi di iscrizioni greche, gli evangelisti sono presentati stanti, con orientamento orizzontale rispetto al foglio<sup>208</sup>. Per questo periodo dunque, la maggior parte dei Vangeli armeni presenta uno stile autoctono provinciale (rispetto a Bisanzio), mentre i manoscritti più qualitativi seguono i canoni stilistici bizantini più classici.

Nel periodo ciliciano la corrente più autoctona e provinciale scompare, di conseguenza alla creazione del nuovo reame, nel quale questa arte non troverà più interpreti. Nella ricerca in questione, solo Matenadaran 7347, Freer Gallery 50,3 ed il Vangelo di Lviv contengono rappresentazioni degli evangelisti, mentre gli altri manoscritti presentano solo frontespizi miniati assieme talvolta a raffigurazioni del simbolo dell'evangelista.

Il primo evangelista miniato è **Matteo** (12v), volto di tre quarti, che afferra con la mano destra il sacro Vangelo chiuso, riposto sopra un alto leggio; mentre con la mano sinistra tiene fermo un lungo codice che gli avvolge le gambe, su cui sono riportate le prime parole del suo Vangelo. La miniatura, con sfondo aureo, è inquadrata da una spessa cornice, sempre dello stesso colore, ornata con fini motivi floreali neri. La maestosa figura di Matteo, seduto sopra una sfarzosa poltrona imbottita decorata, occupa tutto lo spazio in verticale della miniatura, mentre lo sguardo si concentra sul codice da copiare, il capo è cinto da un ampio nimbo dorato. Inoltre indossa preziosi vestiti, tunica rossa con manto blu, sandali stilizzati. Il volto presenta tratti facciali maturi e belli, barba grigia e capelli neri e lunghi, gote rosso accese; Matteo non lascia trapelare emozioni: serio, calmo e ieratico, con lo sguardo è concentrato sul

---

<sup>207</sup> Izmailova T.A., *Армянская миниатюра XI века*, Sovetakan Groġ, Erevan, 1979, pp.

<sup>208</sup> Kouymjian D., "The Classical Tradition in Armenian Art", "Revue des Études Arméniennes", XV, 1981, pp. 263-288.

libro, e le guance rosse accese lasciano trasparire però la forza dell'emozione per l'unicità e l'eccezionalità dell'evento. In basso, sullo scaffale su cui si appoggia il lungo leggio (con elegante manico ad anelli), vengono raffigurati gli strumenti del copista, che costituiscono un dettaglio di grande interesse. Astghik Gevorgian, definisce quattro di questi oggetti come "penne a sfera"<sup>209</sup>, causa una grossa sfera all'estremità dei calami. Gli altri oggetti potrebbero essere un compasso, uno strumento per la battitura della pergamena, un filo. Notevole è quindi, l'ingresso di scene di vita quotidiana nella miniatura: il miniatore Kozma, con la pittura degli evangelisti, rievoca il lungo lavoro col quale si era soliti creare un Vangelo. La cornice appare molto sbiadita, si intravede comunque una sterile decorazione sul lato destro; lo sfondo è aureo ed il leggio marrone, mentre la Mano di Dio, che scende da una grande nuvola nel cielo, benedice dall'angolo in alto a sinistra l'evangelista Matteo, identificato da un'iscrizione in lettere maiuscole che riempie lo spazioso sfondo.

La stessa miniatura di Freer Gallery 50,3 presenta invece scelte iconografiche leggermente diversificate (seppur significative), come per gli altri evangelisti. Matteo, sempre seduto su scranno con cuscino, porta la mano destra al volto, mentre con la sinistra sta scrivendo l'incipit del proprio Vangelo su un foglio bianco appoggiato sulle gambe; con lo sguardo fissa un libro bianco sul leggio, mentre sulla scrivania è presente solo una rocca di filo. Il panneggio ha la medesima linearità e rigidità di *Matenadaran 7347*, mentre i colori variano verso i più armoniosi azzurro chiaro per la tunica e grigio blu per il mantello. Un arco a tutto sesto su due colonne laterali (presente già negli primi ritratti degli evangelisti del X secolo<sup>210</sup>), fa da cornice non solo a Matteo, ma anche agli altri evangelisti, mentre sopra di essa ritornano gli uccelli affrontati. Ugualmente presente in tutti gli evangelisti una larga banda simile ad un muro di marmo, che si sviluppa in larghezza nel centro della miniatura sopra la scrivania, è divisa internamente in rettangoli con vene purpuree tipiche della superficie marmorea, formando così lussuose rosette concentriche.

Nel Vangelo di Lviv Matteo è raffigurato in diversa maniera, con barba e capelli grigi; purtroppo il volto, rivolto a tre quarti e particolarmente sbiadito. La mano destra è rivolta al volto, e ne sfiora la bocca col proprio dorso, e con le dita tiene il calamo pronto per la scrittura. La sinistra invece stringe un foglio in cui le lettere sono sbiadite, ed il leggio, ornato

---

<sup>209</sup> Gevorgyan A., "Grenakan goricik gndikavor grzi masin", "Banber Matenadaran", 5, 1960, p. 313.

<sup>210</sup> Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6, Washington D.C., 1963, p. 15

da un lussuoso portaleggio a forma di pesce (come negli altri evangelisti), contiene un codice vuoto pronto per la trascrittura. Lo scranno su cui siede l'evangelista è particolarmente elegante ed intarsiato, e gli strumenti dello scaffale sono cospicui: forbici, inchiostro e calamo sopra di esso, mentre dalle ante aperte si notano due preziose anfore e alcuni strumenti di taglio. Una ricercata architettura dai motivi vegetali sovrasta infine l'evangelista, vestito da una sfarzosa veste dal delicato pannello. La maggior qualità artistica del Vangelo di Lviv è anche in questa tipologia di miniatura soverchiante rispetto agli altri codici: in tutti gli evangelisti la resa pittorica risulta molto più definita e proporzionata rispetto ai codici anteriori, e la ricerca della monumentalità e della ricchezza qualitativa trovano un nuovo apice. Infine, le forme del corpo risaltano maggiormente dal calmierato pannello e dalle linee più morbide e meno incisive, e lo scranno, decorato con colonnine su più piani e altre ricercate forme, ricorda addirittura motivi del Gotico europeo.

Dopo il Vangelo di Matteo, inizia quello di **Marco**, introdotto dalla miniatura del proprio autore, nel foglio 103v. Dentro una più raffinata cornice rosa con motivi geometrici stilizzati, è rappresentata la maestosa figura di Marco, seduto su uno sgabello marrone con morbido cuscino rosso ornato. L'evangelista indossa una preziosa tunica blu ed una veste di colore rosso e sandali, sul capo è presente il nimbo aureo simbolo della santità; il volto ha lineamenti giovani (segue l'iconografia classica), mentre i lunghi capelli e la folta barba sono di colore castano, le guance sono anche qui arrossate.

Lo sguardo invece è rivolto verso un lungo rotolo vuoto, pronto per essere inciso, sorretto da un simile leggio. La mano destra di Marco tende verso lo scaffale (senza però toccarlo), su cui sono appoggiati gli attrezzi del mestiere, come nella miniatura dell'evangelista Matteo, tra cui tre "penne a sfera", un raschietto, una rocca di filo, uno strumento per la battitura della pergamena.

Sullo sfondo aureo ritorna in alto l'iscrizione che identifica l'evangelista, sotto di essa una colomba vola sul fianco destro di Marco: lo spirito santo guida quindi l'opera di scrittura. Al contrario della miniatura di Matteo, la scena si svolge da sinistra a destra, così come le altre raffigurazioni di Luca e Giovanni.

Invece, il Marco di Freer 50,3 è molto simile al Matteo dello stesso Vangelo, inquadrato dallo stesso arco a tutto sesto e la banda larga marmorea. Anch'esso è in atto di stesura del testo sacro, mentre con la mano sinistra tiene aperto il rotolo da cui copia, mentre con lo sguardo è rivolto al cielo. La tunica è viola ed il suo manto blu, i capelli castani sono uniti con la folta

barba. Infine, il Marco di Lviv è simile agli altri due, ritratto nel momento della copiatura, con pochi strumenti posati sopra lo scaffale (forbici, inchiostro) e il volto giovane con barba e capelli castani scuro. La qualità artistica elevata è la stessa di Matteo, e lo scranno su cui siede, quasi uguale al precedente, è rivestito da un candido ed inusuale telo bianco.

Il terzo Vangelo di Matenadaran 7347 è quello di **Luca**, che inizia a foglio 165r, preceduto anch'esso dalla miniatura dell'evangelista, a foglio 164v. La cornice si presenta meno finemente ornata delle precedenti, decorata da un lungo motivo ad onde verde scuro. L'evangelista è raffigurato nel momento in cui trascrive il testo sacro, seduto su un prezioso sgabello marrone chiaro e cuscino rosso. Luca tiene con la mano destra la penna di canna di colore nero in mano appena staccata dal libro aperto, le cui pagine sono dipinte di rosso ai margini, forse per suggerire l'idea di spessore: il testo contiene l'incipit del Vangelo, e le successive lettere. Il libro sacro durante la scrittura si appoggia solo sul ginocchio sinistro, rimanendo quindi su un precario equilibrio, non sottolineato dalla piattezza della miniatura. Lo sfondo è ancora aureo, e occupa una maggiore superficie rispetto alle miniature precedenti, insieme all'iscrizione che identifica l'evangelista. Il vestito è simile agli altri evangelisti, ed indossa sandali, mentre la testa è circondata dal maestoso nimbo aureo; il volto ha tratti giovani e belli; la lunga barba, come i capelli, è di colore castano, le lunghe basette infine formano una particolare "V", mentre lo sguardo è diretto verso il manoscritto che sta scrivendo.

Sulla spalla dell'evangelista è presente la colomba dello Spirito Santo che sussurra all'orecchio la Parola divina, un motivo occidentale (come sarà esaminato); il portaleggio possiede tre penne a sfere con altri due attrezzi del mestiere, ed il leggio è privo di codice, ornato da una croce dorata su sfondo rosso.

Il Luca di Freer 50,3 è altrettanto intento nella scrittura, mentre il rotolo nel leggio è privo di testo scritto. Due particolari uccelli, uno antropomorfo, l'altro afferrante un pesce con il becco, sono affrontati sopra l'arco a tutto sesto, unico caso in questo manoscritto in cui compaiono queste figure (in confronto agli altri abbastanza austero). L'evangelista ha una folta capigliatura nera ed una barba bianca, una tunica blu ed un mantello color grigio lavanda. Il Luca del Vangelo di Lviv è raffigurato nel momento in cui intinge con la mano destra il calamo nell'inchiostro, contenuto in una piccola boccettina sul bordo dello scaffale, su cui poggiano anche strumenti da taglio (forbici, coltelli), mentre nelle ante aperte si intravedono (come in Marco) due vasi di colore blu. L'evangelista ha barba color pelle e

capelli castani, e mostra un'inedita calvizia; lo sguardo profondo e scavato si concentra sul rotolo vuoto che si poggia sul leggio, e con la mano sinistra regge un foglio altrettanto vuoto. Si siede anch'esso su un raffinato scranno con svariate decorazioni e un telo bianco.

Il quarto e ultimo Vangelo è quello di **Giovanni**, preceduto dalla consueta miniatura dell'Evangelista, che però in quest'unico caso non è solo, ma accompagnato dal proprio allievo Procoro, che scrive sotto dettatura il Vangelo. Nell'arte bizantina, il modello del Giovanni seduto e solitario è più frequente del modello con l'allievo, che comunque è abbastanza utilizzato<sup>211</sup>; con esso lo sfondo più classico è rappresentato da un panorama montagnoso, presente anche in Matenadaran 7347.

Tra le rappresentazioni degli evangelisti questa è sicuramente la più ricca di significati simbolici, arricchendosi anche nell'angolo in alto a destra della mano divina uscente da un astro dipinto con tre diverse tonalità di colore (blu, azzurro, bianco). Essa è formata da tre dita aperte (indice, medio, mignolo) che simboleggiano la Trinità (Padre, Figlio, Spirito Santo), mentre le due dita che si toccano (anulare e pollice) indicano la congiunzione nella seconda persona delle due nature: l'umana e la divina<sup>212</sup>. Questo gesto è anche tipico di Gabriele nell'Annunciazione, in cui il messaggio divino viene trasmesso a Maria, e viene utilizzato anche per questo genere di miniatura: anche qui avviene la trasmissione del volere divino. Al di sotto di essa, quasi al centro della scena, si trova la figura di Giovanni stante, vestito con una tunica rossa e un manto blu (purtroppo sbiaditi). I tratti facciali sono maturi e marcati, la barba folta e i pochi capelli sono di colore grigio; egli osserva il gesto divino e a sua volta lo riproduce con la mano destra, rivolta verso l'allievo Procoro, mentre il braccio sinistro con la mano aperta è disteso, rivolto verso il lettore (segno di sorpresa per l'atto in corso<sup>213</sup>).

A sinistra di Giovanni infine si trova Procoro, rappresentato nell'atto di scrivere il nuovo libro sacro, che riporta le prime parole di testo. Procoro è vestito esattamente come il maestro ed il capo è cinto dal nimbo aureo (al contrario di Giovanni), i tratti facciali sono giovani e belli (purtroppo un po' sbiaditi), le guance sono arrossate, i capelli di media lunghezza sono di colore castano, lo sguardo è rivolto al testo sacro. Con la mano destra tiene il calamo, con

---

<sup>211</sup> Buchtal H., "A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives", *Dumbarton Oaks Papers*, 15, 1961, pp. 127-139.

<sup>212</sup> Mozzi G., *Uno, due, tre dita*, (<https://annunciazione.wordpress.com/2009/03/24/un-dito-due-dita-tre-dita>).

<sup>213</sup> Hovsepyan G., "Halpati dprozi mi gluxgorcoc", "Sion", 1935, p. 58.

la sinistra il libro che sta scrivendo, con lo spessore di colore rosso. Lo sfondo è ancora una volta aureo, e si notano le iscrizioni con i nomi di Giovanni e Procoro.

Anche il Vangelo di Lviv presenta Giovanni accompagnato da Procoro, quest'ultimo seduto su un piccolo scranno senza decorazioni nell'angolo basso sinistro della miniatura, tratto nel momento in cui inizia la trascrizione del testo sacro su un codice vuoto. Procoro ha tratti dolci e giovanili con gote accese, ed il suo sguardo pieno di interesse è rivolto al proprio maestro, che lo benedice con la sinistra, mentre la destra è rivolta all'arco divino blu e azzurro non dissimile dal precedente modello. Di notevole qualità il panneggio e il chiaroscuro delle vesti blu e verde dell'evangelista, che suggeriscono una limitata profondità nelle pieghe delle vesti: questa evidente evoluzione conferisce una nota di naturalezza non indifferente. La torsione del corpo non è però ben proporzionata, anche se il solo tentativo di riprodurla (la spalla destra per esempio è più in alto della sinistra) può essere considerato di grande interesse. Infine, la montagna canonica viene sostituita da un'architettura rettangolare decorata da motivi vegetali, uguale alle altre degli altri evangelisti,

L'evangelista Giovanni di Freer 50,3 è invece da solo, anch'esso vestito con una tunica blu e un mantello grigio lavanda, ritratto con barba e capelli bianchi e volto scafato. Rispetto agli altri evangelisti dello stesso codice, siede su uno scranno lussuoso ed elegante e non su uno sgabello, ed anche il mobile (con appoggiate due penne a sfere ed un rotolo) è più alto e finemente ornato; è anch'esso raffigurato mentre copia il proprio Vangelo, mentre fissa il leggio vuoto.

Concludendo l'analisi degli evangelisti, un carattere ieratico e monumentale è indubbio in questa iconografia, per entrambi i manoscritti: le figure, sedute o stanti, tendono a riempire tutto lo spazio disponibile. L'uso di disegni lineari è evidente nei tratti del drappeggio, la mancanza di forme rende le immagini schiacciate e senza alcun richiamo prospettico<sup>214</sup>. La stilizzazione delle forme non è talvolta così marcata, poichè la mancanza di contorni plastici nelle articolazioni degli arti è sostituita da una accentuazione dei colori, enfatizzati dagli sfondi aurei.

L'iconografia degli evangelisti non si discosta in nessun particolare dai più classici modelli armeni e bizantini, e ne seguono pedissequamente le forme basilari, senza alcuna particolare innovazione. In particolare, riguardo al Vangelo di Lviv, sono state riscontrate strette

---

<sup>214</sup> Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6, Washington D.C., 1963, p. 9.

somiglianze col codice bizantino Coislin 20 della Bibliothèque Nationale (X secolo)<sup>215</sup>: gli evangelisti Marco, Matteo e Luca sono nella stessa posa e compiono simili gesti, e solo Giovanni è nettamente diverso, non accompagnato da Procoro nel codice bizantino. Quindi è evidente anche in questa tipologia di miniatura un utilizzo dei modelli costantinopolitani più antichi e nondimeno autorevoli, che esaltano l'alta qualità pittorica del miniatore Grigor. Inoltre, la mancanza di architetture riempitive sullo sfondo, tipica (se non standard) nell'arte armena<sup>216</sup>, come in Matenadaran 7737 e nel Vangelo di Mughni, è ulteriore indice di una rigorosa ricerca dei canoni più classici e tradizionali.

Infine, la serie degli evangelisti di Freer Gallery 50,3 è stata paragonata stilisticamente ai contemporanei Gerusalemme 1796 e San Lazzaro 141<sup>217</sup>, seppur con le dovute differenze stilistiche del caso; e con un altro manoscritto siriano contemporaneo (Parigi, Bibliothèque Nationale, gr. 356) con cui ha in comune i medesimi tratti facciali, stilisticamente lontano dalla tradizione siriana, mentre l'artista Joshua è nativo di Hromkla<sup>218</sup>.

Come per gli evangelisti, anche i frontespizi miniati non sono stati degnamente studiati e comparati tra loro, se non saltuariamente: anche per questa iconografia quindi la bibliografia è abbastanza scarna. Il frontespizio miniato sulla prima pagina di ogni Vangelo ha un valore monumentale ed ornamentale, dando una veste scenografica al testo, che viene inquadrato dai tre elementi fondamentali rappresentati: una solida struttura finemente decorata sulla parte alta, la prima lettera del testo dipinta in grandi dimensioni sul lato sinistro, e una lunga croce sul lato destro. Questa iconografia è anch'essa estremamente ripetitiva nell'arte armena, nella quale però i miniatori hanno talvolta trovato uno spazio per esprimere la propria creatività, come nei Vangeli in esame, che possiedono tutti frontespizi miniati.

L'imponente struttura frontale può avere diverse forme, che spesso però si ripetono in tutti i manoscritti, scambiandole talvolta di posizione (da Marco a Luca per esempio).

Le forme in questione sono: una coppia di archi quadrati paralleli (separati da una croce, Walters 13r, Matenadaran 7347 165r, Lviv 207r), un solo arco quadrato (ma più lungo, Walters 154r, 244r; Matenadaran 7347 265r, 13r, Freer 11r, San Lazzaro 1635 9r, 249r, Lviv

---

<sup>215</sup> Prinzing G., Schmidt A., *Das Lemberger Evangeliar Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12 Jahrhunderts*, Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients, Bd. 2, 1997, p. 57

<sup>216</sup> Mathews T.F., Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 1991, p. 178

<sup>217</sup> Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6, Washington D.C., 1963, p. 13

<sup>218</sup> Leroy J., "Le manuscrit syriaque 356 de la Bibliothèque Nationale. Sa date et son lieu de composition", Syria, XXIV, 1944-45, pp. 194-205.

327r) quadrifronte, un altro arco quadrato con due archi a tutto sesto risparmiati (Walters 96r, Matenadaran 7347 104r), un normale rettangolo con un piccolo cerchio al centro inscritto (Freer 79r, 220r), un rettangolo con doppio arco vuoto inscritto sotto ad un altro arco più ampio interno (Freer 130r), un rettangolo con un arco trilobato inscritto non decorato (anche di diverse dimensioni, San Lazzaro 1635 99r, 151r, Lviv 130r, 12v). La tradizione bizantina presenta medesime architetture e tante altre, da cui sicuramente gli artisti armeni hanno preso spunto: per esempio la forma architettonica più usata, ovvero l'arco lungo quadrato (chiamato dagli storici dell'arte armena "a forma di Π"<sup>219</sup>) è tema classico bizantino, come sottolinea Tatiana Izmailova<sup>220</sup>.

La comparazione delle composizioni dei frontespizi delle pagine iniziali dei Vangeli ciliciani della stessa epoca, e di altri non ciliciani, dimostra l'utilizzo degli stessi prototipi, non sempre usati nei secoli successivi e non così comuni nei secoli precedenti. Inoltre, è possibile sottolineare che la decorazione dei frontespizi non si differenzia in maniera significativa tra lo scriptorium di Hromkla e Skevra, e solo il codice della Freer Gallery segue alcuni modelli differenti più arcaici, tipici della miniatura armena dell'XI secolo,

La presenza negli archi delle medesime ornamentazioni ridondanti conferma le interessanti similarità; essi infatti sono decorati internamente con gli stessi motivi *Blütenblattstil* vegetali delle tavole dei canoni e della lettera di Eusebio a Carpiano, mentre sui lati o al centro delle architetture possono essere presenti pavoni, fiori, croci, foglie pendenti.

Curiosamente, queste strutture non hanno un appoggio fisso, e solo saltuariamente si uniscono con le lettere iniziali ornate in grande evidenza (la "q" per Marco, la "U" di Matteo, la "p" di Luca, la "h" per Giovanni). Le lettere, di grandezza diversa, presentano anch'esse una decorazione floreale, impreziosita dalla presenza di maschere zooantropomorfe. Questi volti, già presenti come capitelli nelle tavole dei canoni e nella lettera di Eusebio di San Lazzaro 1635, sono in questo caso presenti anche nelle lettere iniziali degli altri Vangeli, soprattutto in Walters 538 e Matenadaran 7347. Originarie del periodo ellenistico, e frequentemente presenti nell'arte romana, sono anche presenti nel tempio ellenistico armeno di Garni, datato 175 d.C., mentre nei testi bizantini è quasi completamente assente. C'è

---

<sup>219</sup> Per esempio in: Janashian M., *Armenian Miniature Paintings of the monastic library at San Lazzaro*, Armenian Press, Venezia, p. 123; Mathews T.F., Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 1991, p. 43.

<sup>220</sup> Izmailova T., "Différentes tendances dans les décors de certains manuscrits arméniens du XIIIe siècle", "Atti del Terzo Simposio Internazionale di arte armena", Academy of Sciences of Armenian SSR, Yerevan, 1978, p. 331.

inoltre una superficiale somiglianza tra queste maschere e quelle contemporanee latine, in cui maschere ornate sono introdotte nelle aste e nelle giunture degli anelli, presentando però nette differenze: nelle lettere armene le maschere non sono quasi mai “mordenti” (in San Lazzaro 1635 tutte le figure animali sono docili e mansuete), al contrario invece delle lettere latine<sup>221</sup>. Un'altra componente molto interessante, in stretto rapporto con la lettera iniziale, sono i simboli in grandi dimensioni degli evangelisti (angelo, leone, bue, aquila). Nel frontespizio di Giovanni di Matenadaran 7347 l'aquila compare addirittura due volte, sia sotto forma di capitello nella lunga asta monumentale della lettera (in posa araldica<sup>222</sup>), sia a fianco della lettera mentre prende il volo, tenendo tra le zampe il lungo rotolo del testo sacro con inscritte le parole iniziali. Questo foglio è sicuramente il più ricco di elementi tra tutti i manoscritti, insieme al quasi speculare Giovanni di San Lazzaro 1635: in cima alla lunga asta della lettera è presente inoltre un piccolo medaglione raffigurante il busto di Giovanni, un volto umano che spruzza foglie dalla bocca (dalla curvatura della lettera), e l'Agnello di Dio in alto sul margine superiore del frontespizio.

Inoltre, anche l'angelo di Matteo, al fianco sinistro della lettera, purtroppo in parte sbiadito, è molto elegante con il suo mantello blu e lunga tunica bianca. Si trova inginocchiato in posizione di preghiera, tenendo con le mani il testo sacro con copertina d'oro.

Nella miniatura armena anteriore i simboli degli evangelisti compaiono dall'XI secolo, come parte integrante delle figure, invece di essere rappresentate indipendenti da esse come figure piene. In Matenadaran 3783, datato 1053, una testa umana è dipinta nella curva della iniziale di Matteo, mentre i volti di due leoni, un bue alato ed un'aquila sono raffigurati all'interno delle rispettive iniziali<sup>223</sup>. Anche nel più volte citato Vangelo di Mughni e in Matenadaran 311 (noto come il Vangelo di Sebastia, 1066) questi simboli appaiono ripetuti nella stessa maniera, anche in modi molto pittoreschi. Il passaggio finale alla completa emancipazione dei simboli dalle lettere si ha proprio con Matenadaran 7347, e verrà mantenuta costante anche in epoche successive. L'evoluzione si conclude con San Lazzaro 1635 e il Vangelo di Lviv (quasi identici tra loro), in cui l'angelo di Matteo, vestito anch'esso con lunga tunica bianca, diventa egli stesso la lettera iniziale, che scompare: con l'ala forma la curvatura della lettera

---

<sup>221</sup> Per quelle dei manoscritti latini di Gerusalemme: Buchtal H., *Miniatures Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, pp. 11-14.

<sup>222</sup> Rapti I., *Armenia Sacra, mémoire chrétienne des Arméniens (4-18 siècle)*, Somogy, 2007, pl. 114.

<sup>223</sup> Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6, Washington D.C., 1963, p. 14

armena, mentre con le mani in avanti tiene il sacro libro, la posizione eretta inoltre completa l'assimilazione dell'evangelista con la lettera: la resa pittorica ne risulta particolarmente viva e realistica, l'angelo infatti ha una corporatura umana e tratti facciali maturi e severi. La stessa cosa succede per il leone di Marco e il bue di Luca, anche quest'ultimo in posizione eretta, forma con l'ala la sezione curva della lettera. Questa innovazione sarà introdotta anche a Hromkla, ma solo dopo la metà del XIII secolo.

In Matenadaran 7347, sul frontespizio di Matteo è presente la maestosa figura giovanile del Cristo Emanuele al centro della struttura superiore del foglio, mentre al di sopra di essa, nel frontespizio di Giovanni, possiede (come già notato) la raffigurazione dell'Agnello di Dio, presente per la prima volta nell'arte armena. L'unico esempio concreto della presenza del Cristo Emmanuele, insieme ad una Bibbia del 1269 (Gerusalemme, St. James 1925), è contenuta in San Lazzaro 1635 nelle tavole dei canoni, come già citato nel capitolo a riguardo. In alcuni rari manoscritti bizantini del XII secolo, tra cui Barberini gr. 449 e Walters Art Gallery 522, medaglioni con Cristo maturo occupano il centro del foglio, mentre gli artisti armeni rappresentano più correttamente la profezia di Isaia<sup>224</sup>: “La vergine sarà incinta e partorerà un figlio, al quale sarà posto nome Emmanuele” di Matteo 1:23.

Sull'Agnello di Dio, di cui si parlerà più approfonditamente nel capitolo sulle impronte occidentali, è contenuto anche in San Lazzaro 1635, e nel Vangelo di Lviv, presso Giovanni. La sua presenza proprio in Giovanni non è casuale: in Gv 1,29-36 infatti, Gesù viene salutato due volte da Giovanni Battista, esclamando “Ecco l'Agnello di Dio, che toglie il peccato del mondo!”. Come nelle tipologie di miniatura precedenti, troviamo strette connessioni tra i Vangeli della fine del secolo, l'evoluzione qualitativa di cui si è già discusso infatti si rivela anche nei frontespizi e nelle lettere miniate, con la presenza di nuovi motivi sconosciuti ai codici precedenti, come l'iniziale intarsiata della lettera  $\eta$  di Giovanni con splendidi motivi vegetali, e ricorda un prezioso gioiello per le sue forme armoniche<sup>225</sup>. L'evoluzione dei simboli degli evangelisti, sia dell'angelo sia degli animali, verso forme più naturalistiche e di forma slanciata e dinamica è inconfutabile, seppur sempre adattati al corpo della lettera, è particolarmente evidente nel bue di Luca del Vangelo di Lviv: l'animale è raffigurato con una anatomia realistica, ritto su due zampe, con le forme del corpo ben definite, le corna e il volto

---

<sup>224</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 5

<sup>225</sup> Chookaszyan L., “About Miniaturist Grigor Mlijetsi and the Illustrations of the Lviv Gospels of 1197”, *Series Byzantina*, XV, Warsaw, 2017, p. 21

addolciti, mentre la curvatura del collo e le ali sagomano la lettera p. Sempre nel Vangelo di Lviv è presente una inusuale serie di medaglioni sormontati da una croce, sul lato destro del frontespizio, con le immagini clipeate dei profeti minori, che stringono nella mano il proprio testo sacro; essi sono legati l'un l'altro dalla cornice vegetale, ornata anche di fiori. Questa serie di ritratti, per la prima volta riscontrabile nell'arte armena, si ritrova precedentemente a Bisanzio, nel manoscritto di Torino, Biblioteca Nazionale, Cod. B. I del X-XI secolo (fol. 11v), soprannominato la Bibbia di Niketas<sup>226</sup>. Quindi, il carattere aulico della miniatura armena di fine secolo deriva indubbiamente dall'acquisizione dei modelli bizantini (già visti nelle tipologie precedenti e negli evangelisti): nel codice torinese i profeti sono raffigurati a coppie e su tre righe, nel Vangelo di Lviv sono invece ritratti singoli su cinque righe, adattando perfettamente il motivo al foglio.

La decorazione dei frontespizi rivela la stessa alta qualità delle tavole dei canoni e delle altre miniature: varietà nella scelta e nella maniera di combinare i motivi, l'adattamento perfetto al foglio, la composizione chiara ed armoniosa, un preciso disegno ed una scienza dei colori, che li fa brillare sullo sfondo aureo<sup>227</sup>. L'impostazione dei fogli è infine ricercatamente simmetrica: gli elementi si raggruppano in maniera equidistante intorno all'asse centrale del foglio, che forma la linea di demarcazione tra le due colonne del testo scritto.

---

<sup>226</sup> Prinzing G., Schmidt A., *Das Lemberger Evangeliar Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12 Jahrhunderts*, Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients, Bd. 2, 1997, p. 62

<sup>227</sup> Der Nersessian S., *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*, Paris, E. de Boccard, 1936-37, p. 62

## Le iniziali miniate ed i marginalia

L'ultimo capitolo tematico delle diverse tipologie di miniatura è dedicato ai marginalia, cioè alle piccole raffigurazioni che si trovano in maniera massiva al fianco dei testi scritti dei Vangeli, e alle lettere iniziali decorate, ovvero dei capostipiti dei principali capitoli dei versi biblici. Queste peculiari ornamentazioni vengono utilizzate dai miniatori in maniera pesante e ripetitiva lungo tutti i fogli scritti, al fine di dare una nota di colore al susseguirsi del nero dell'inchiostro, attirando così immediatamente l'occhio del lettore. Questo utilizzo sistematico è uno dei tratti più tipici della miniatura armena di tutti i tempi, e rimane pressoché invariato lungo tutto il corso della storia.

L'origine degli ornamenti della miniatura armena è riconducibile a motivi dell'arte pagana, come il culto del sole, dell'acqua, dell'albero della vita, di svariata provenienza (Siria, Palestina, Egitto ecc.), che fino all'XI secolo erano comuni a tutti i paesi cristiani del Mediterraneo e del Vicino Oriente<sup>228</sup>. Il carattere innovativo dell'ornamentazione armena, sta però nella sua forte individualità e nella sua quasi infinita creatività, che non si esaurisce col tempo, ma al contrario, si arricchisce di successivi apporti: in tal modo neppure l'influenza di Bisanzio riuscirà a trasformare profondamente l'arte dell'ornamentazione armena<sup>229</sup>.

Nella miniatura armena del XII e del XIII secolo, gli ornamenti a margine del testo dei Vangeli (i cosiddetti marginalia) si distinguono particolarmente per la ricchezza dei loro colori, sottolineata dalla preziosità dell'oro e dalla vasta gamma di motivi diversi<sup>230</sup>. Il repertorio di ornamenti marginali è più vario rispetto all'arte dei manoscritti bizantini, ed allo stesso tempo le composizioni evitano la grande abbondanza tipica della decorazione araba<sup>231</sup>, arrivando ad un giusto bilanciamento, con in media un marginalia ed una lettera miniata per foglio.

Tutti i Vangeli in esame rispettano questa ricca tradizione decorativa: a fianco del testo della parola di Dio infatti, sono stati dipinti (con frequenza alternante) una vasta serie di marginalia; mentre nel testo è frequente riscontrare anche le lettere maiuscole dipinte, seppur in numero mediamente minore: la presenza degli ornamenti e delle iniziali miniate non è inoltre costante nel corso del testo, e spesso varia notevolmente.

---

<sup>228</sup> Dournovo L., *La miniatura armena*, Electa, 1961, p. 14.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>230</sup> Der Nersessian S., *The Armenians*, Thames and Hudson, 1969, p. 149.

<sup>231</sup> *Ibid.*

Queste decorazioni sono ispirate ai motivi geometrici e floreali, in particolare alla losanga, al quadrifoglio, all'ovale, al cono, alla palma e al viticcio; non si presentano però isolati e semplici, ma piuttosto intrecciati fra di loro o misti: una viva immaginazione li anima e li unisce in un medesimo ornamento, con una ricca composizione. I miniatori non ripetono mai il medesimo ornamento nella stessa maniera: le composizioni, che risultano dall'unione dei diversi motivi citati, finiscono sempre in una nuova creazione. Essi, a prima vista, sembrano simili fra di loro, ma non sono mai completamente identici: infatti vi è sempre una piccola variante di posizione, di colore, di modo che li distingue l'uno dall'altro. Mi pare superfluo elencare e definire ogni singolo marginalia o lettera iniziale, sia per la finalità comparatistica di questo studio che per la inutile prolissità che ne comporterebbe: non è possibile infatti stabilire affinità comprovabili se non da un punto di vista generale.

I più frequenti ornamenti sono composizioni di palme, di picche o di triangoli pieni, di lobi in diverse combinazioni, di avvolgimenti di anelli su un tronco, di frange contorte, di fasce intrecciate, e di fogliami intersecati; altre composizioni miste meno frequenti sono in forma di cerchio, all'interno semplici od ornate, oppure in forma di mazzo, d'alberello, di piramide, di candelabro. Hanno in questo modo origine molteplici tipi diversi di ornamenti vegetali, spesso non facile a descriversi, mentre sono quasi inesistenti le figure del mondo umano ed animale. Infine, mentre i marginalia non hanno solo una funzione decorativa, ma racchiudono dentro di sé una lettera dell'alfabeto, che ha lo scopo di enumerare i capitoli del testo sacro: le lettere così hanno valore di numeri, come è consueto uso nella cultura armena.

Le iniziali invece sono spesso dipinte nella stessa pagina degli ornamenti marginali, come è abitudine per i miniatori; l'iniziale ornata più frequente è la "u" ("e"), ripetuta con gli stessi colori e con lo stesso disegno, seppur mai perfettamente uguale. La decorazione delle lettere consiste principalmente in una specie di avvolgimento di anelli intorno al tronco della lettera, con dei motivi di lobi, di picche e di intrecci. Ogni tanto i miniatori dimostrano una certa stanchezza o dimenticanza in alcuni fogli, in cui l'iniziale è tracciata ma non dipinta all'interno. I colori usati per i vari ornamenti sono gli stessi già riscontrati per le altre miniature: rosso, verde, blu, arancione ed oro.

I marginalia e le lettere miniate del filone artistico ciliciano di fine XII secolo trovano notevoli affinità tra di loro, e con pochi codici di inizio secolo poco lussuosi, tra cui il Vangelo 7734 del Matenadaran. E' inoltre impossibile poter attribuire peculiari caratteristiche ai marginalia o alle lettere miniate di un manoscritto anziché ad un altro, essendo tutte molto

simili tra loro, senza alcuna percepibile significativa variazione: nessuno di essi è quindi attribuibile ad una specifica scuola, rendendo in questo modo assai superfluo ogni tentativo di categorizzazione su base stilistica. Inoltre, nella storia degli studi armenistici manca qualsiasi studio di comparatistica di questi motivi ricorrenti, mentre sono presenti vaste raccolte tratte da diversi manoscritti pubblicati pure online<sup>232</sup>, e anche studi riguardo le loro origini concettuali, su cui si concentra in particolar modo il celebre volume di Lidia Durnovo e Arthur Mnacakanyan<sup>233</sup>.

Logicamente comunque si notano peculiarità generali di principio nelle forme vegetali e nelle tonalità coloristiche con i Vangeli della Grande Armenia del XII e del XIII secolo, in particolare il Vangelo 556 della Chester Beatty Library: la grande studiosa Sirarpie Der Nersessian ha infatti comparato stilisticamente il manoscritto, riscontrando proprio nei marginalia le maggiori affinità, mentre nel complesso l'opera è di qualità piuttosto modesta<sup>234</sup>. Le analogie con altri manoscritti armeni dell'XI e del XII secolo sono ulteriormente profonde: infatti motivi ornamentali molto simili si riscontrano già nei Vangeli 141/102 e 888/159 della biblioteca di San Lazzaro e nel Vangelo di Teodoro (Gerusalemme, Saint James, 1796), che sono stati apparentati alla medesima corrente artistica di influenza bizantina<sup>235</sup>. Altri codici hanno peculiarità evidenti nel periodo contemporaneo al Vangelo di Hałpat: si notano i medesimi motivi per esempio nel Vangelo di Kharberd del 1205 (San Lazzaro, 938/88), altra opera (non miniata in Cilicia, al contrario di Matenadaran 7347) del miniatore itinerante Kozma; nel Vangelo di Havowčthar (San Lazzaro, 151/134) e nel Vangelo di Nuova Giulfa 36/156 del miniatore Ignatios; nel Vangelo di Teodosiopoli (San Lazzaro, 325/129) di Grigor Murlaneci, che è anche il miniatore più vicino alla tradizione artistica bizantina precedente, soprattutto col Vangelo 888/159, col quale ha in comune un rapporto di influssi o di analogie, tanto che è stato congetturato che l'artista l'abbia avuto come modello in alcune miniature<sup>236</sup>.

---

<sup>232</sup> Ornamental Arts in Armenian Manuscripts,

<http://www.iatp.am/ara/sites/ornaments/newornaments/gallery/index.htm>

<sup>233</sup> Dournovo L. A., Sargsyan M.S., Mnacakanyan A. S., *Hay je'ragrayin zardankarčutyun*, Sovetakan Groł, Erevan, 1978.

<sup>234</sup> Der Nersessian S., *The Chester Beatty Library: a catalogue of the Armenian manuscripts*, Hodges Figgis & Co. Ltd, Dublin, 1958, pp. 20-21.

<sup>235</sup> Janashian M., *Armenian Miniature Paintings of the monastic library at San Lazzaro*, Armenian Press, Venezia, p. 38

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 49.

Gli ornamenti armeni dimostrano così di integrarsi perfettamente con gli altri manoscritti contemporanei, soprattutto della Grande Armenia: questo fatto non è una coincidenza, poiché in questo periodo (ed in generale in tutta la produzione armena) non è ancora attestata una variegata diversità artistica, soprattutto per quanto riguarda l'arte dei marginalia.

L'unica vera speciale innovazione in queste opere si trova nel più lussuoso di questi, ovvero il Vangelo di Lviv: qui infatti tra le miniature marginali si trovano una dozzina di rappresentazioni semplificate e rimpicciolite della vita di Cristo. Queste raffigurazioni sono una evoluzione significativa nella tradizione armena grazie alla loro perfetta e minimale sintesi: mentre la presenza di miniature con scene cristologiche a fianco del testo scritto non è troppo rara infatti, soprattutto nelle epoche successive, una così ben riuscita sinteticità di contenuto è invece unica. Le scene cristologiche rappresentate sono dodici, talvolta sbiadite o di difficile catalogazione; le più importanti sono l'incredulità di Tommaso, l'incontro con la Samaritana, il tradimento di Giuda, ed ognuna di esse merita un breve discorso approfondito. Esse, troppo stilizzate per essere paragonabili alle scene narrative a piena pagina, offrono comunque paragoni stilistici limitati, seppur rilevanti.

Il marginalia dell'incredulità di Tommaso è il primo esempio di questa iconografia nell'arte armena, pertanto non è possibile trovare paragoni diretti precedenti, ma solo riscontri con le arti bizantine e siriane. Nella piccola composizione Gesù predomina su Tommaso, che viene afferrato dalla mano destra del Salvatore con una gestualità potente e decisa, come se il suo fine fosse di punirlo; Tommaso perciò è sbilanciato in avanti, spinto da una forza superiore a vedere le piaghe del costato, e quindi anche a credere. Un immediato impatto visivo chiarisce le indubitabili posizioni di forza tra il Cristo eretto ed impassibile e l'apostolo Tommaso instabile e debole. Gli elementi e i personaggi secondari (porta, apostoli) della composizione canonica bizantina vengono in questo modo tagliati, mentre Levon Chookaszyan sottolinea che Grigor ha seguito una corrente minoritaria assai rara, in cui il Maestro prende per mano il discepolo accostandolo a sé, al fine di renderlo consapevole delle proprie piaghe<sup>237</sup>. In Occidente il modello più vicino è il timpano della chiesa di San Tommaso a Strasburgo (1230-1255), che però non sembra avere un rapporto stretto e diretto con l'Oriente cristiano. Invece, nell'arte siriana contemporanea numerosi codici seguono una tipologia speculare, in cui è raffigurato Cristo che porta le mani del discepolo verso le proprie ferite, in maniera più

---

<sup>237</sup> Chookaszyan L., "About Miniaturist Grigor Mlijetsi and the Illustrations of the Lviv Gospels of 1197", "Series Byzantina", XV, Warsaw, 2017, p. 26.

affine al modello armeno, come nel codice di inizio XIII (Parigi, Biblioteca Nazionale, syr. 355)<sup>238</sup>, e soprattutto nel mosaico siriano del 1169 della Chiesa della Natività di Betlemme<sup>239</sup> e in un codice bizantino dell'XI secolo (Vienna, National Library, Theol. Gr. 154), che attestano una maggiore antichità dell'iconografia.

La scena di Cristo e la Samaritana è altrettanto interessante, pur nella sua dimensione ridotta al Maestro e alla donna; in questo caso la raffigurazione è arricchita dal pozzo, sul quale è legata un'anfora, che sta al centro dei due personaggi. La prima miniatura di questo soggetto nella produzione armena si trova in Matenadaran 10780, datato all'XI secolo, anch'essa in versione abbreviata (senza gli apostoli ed ulteriori elementi) a fianco del testo. Le due miniature hanno molti tratti in comune, tra cui il pozzo centrale, e la figura del Cristo seduto su un rialzo mentre parla con la Samaritana rivolgendole un segno di benedizione. L'unica differenza evidente, al netto di una assai migliore qualità generale della pittura e dei pigmenti, si nota nello spostamento dell'anfora dal centro del pozzo alla sinistra della Samaritana. In questo caso la formula utilizzata da Grigor non sembra seguire i modelli siriaci coevi abbreviati, che invertono i personaggi ed aggiungono un gruppo di samaritani con una donna che tiene la brocca<sup>240</sup>; mentre invece adotta i modelli iconografici medio bizantini, che differisce dai più antichi canoni per l'inversione dei personaggi nella scena<sup>241</sup>.

Infine anche nella scena del tradimento di Giuda il personaggio secondario è reclinato verso il Cristo, in posizione eretta, in maniera simile al Tommaso incredulo. Al contrario però, Gesù è sulla sinistra e sulla destra Giuda, ritratto nel momento in cui abbraccia il Maestro e si avvicina col volto per baciarlo; gli elementi secondari scompaiono, tra cui i soldati romani e gli altri Apostoli. Il Traditore si avvicina furtivamente al Salvatore, e si aggrappa a lui con una forte presa alle spalle, mentre dal volto con una vivace sensibilità lascia trasparire una nitida tristezza ed una forte tensione emotiva, quasi precursore del futuro pentimento con suicidio finale. Lo svolgimento dell'azione da sinistra verso destra è una tipologia di antica origine ellenistica, mentre il senso opposto è specificatamente orientale<sup>242</sup> (seppur

---

<sup>238</sup> Leroy J., *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris, P. Geuthner, 1964, pl. 109,3; 69,1.

<sup>239</sup> Harvey W., *The church of the Nativity in Bethlem*, London, 1910, pl. 2

<sup>240</sup> Leroy J., *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris, P. Geuthner, 1964, pl. 96,3; 96,4; 116,2

<sup>241</sup> Chookaszyan L., "About Miniaturist Grigor Mlijetsi and the Illustrations of the Lviv Gospels of 1197", *Series Byzantina*, XV, Warsaw, 2017, p. 28

<sup>242</sup> Millet, p. 326

generalmente meno utilizzato, presente dal XII secolo in poi solo in pochi codici siriaci<sup>243</sup>); il tema ellenistico è comunque già attestabile nel manoscritto dell'XI secolo già citato in precedenza, ovvero Matenadaran 10780: anche in questo caso i personaggi sono ritratti in pose e gesti molto affini al Vangelo di Lviv, mentre la miniatura è invece a pagina intera ed include i personaggi secondari. Infine, il Cristo benedicente ha lo sguardo perso nel vuoto e non fissa e né si rivolge al Traditore: questa impassibilità che esprime si può comparare ad alcuni affreschi della Cappadocia, tra cui Karanlek Kilise, Elmah Kilise e Charekle Kilise, datate intorno l'XI e il XII secolo<sup>244</sup>.

Quindi, nelle scene cristologiche a fianco del testo, il miniatore Grigor si ispira a modelli arcaici e ne riadatta talvolta solo le forme ed i colori vivi e di alta qualità. Il Vangelo di Lviv è anche in definitiva il più lussuoso, ricco anche di marginalia zoomorfi e antropomorfi; è inoltre visibile in questo codice un generale gusto al massiccio arricchimento (fin quasi alla saturazione) rispetto agli altri manoscritti, tranne che per San Lazzaro 1635, anch'esso miniato con tale gusto. Questi marginalia dei Vangeli di fine secolo testimoniano l'alto livello qualitativo raggiunto da questi codici lussuosi, più alto rispetto agli altri degli anni Cinquanta e Settanta, seppur le forme e vegetali rimangono sostanzialmente simili ed altrettanto variegati.

Sirarpie Der Nersessian, in conclusione allo studio dei marginalia di San Lazzaro 1635, riassume le sue importanti deduzioni finali<sup>245</sup>: "Certains motifs végétaux de nos manuscrits se retrouvent dans les œuvres byzantines contemporaines; mais; étant donné que ces ornements sont tous d'origine ancienne, il n'est pas certain que nous ayons là un emprunt direct. Il faut considérer ces ressemblances plutôt comme les manifestations parallèles de deux domaines artistiques de source commune. Ceci est d'autant plus probable que le décor des manuscrits byzantins est plus pauvre que celui des évangiles arméniens. Tout d'abord, la flore y est moins variée. La vigne, si fréquente chez nous, a presque entièrement disparu de l'enluminure byzantine de cette époque; la palmette et même l'acanthe sont plus rares; les diverses formes de la palme constituent presque à elles seules tout le décor végétal. Contrairement à ce qu'on serait en droit de supposer, le rinceau, lui aussi, est d'un usage

---

<sup>243</sup> Leroy J., *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris, P. Geuthner, 1964, pl. 89,109

<sup>244</sup> Chookaszyan L., "About Miniaturist Grigor Mlijetsi and the Illustrations of the Lviv Gospels of 1197", *Series Byzantina*, XV, Warsaw, 2017, p. 31

<sup>245</sup> Der Nersessian S., *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*, Paris, E. de Boccard, 1936-37, p. 79-80

moins fréquent. Il se fragmente et se transforme le plus souvent en cercles contigus, surtout pour couvrir les panneaux plus large. Les motifs classiques comme les masques décoratifs ou les cornes d'abondance sont à peu près inconnus. Par la richesse et le choix des éléments constitutifs, l'ornement végétal de notre manuscrit rappelle plutôt l'ancienne décor syrien sculpté sur la pierre, sur les œuvres d'ivoire ou conservé dans un manuscrit tel l'évangile de Rabula".

In conclusione, è stato sottolineato come l'ornamentazione dei manoscritti armeni sia una delle maggiori espressioni di intelligenza creativa del popolo armeno: infatti, più che negli altri campi della cultura, sono espressi abbondantemente e preminentemente, attraverso l'attenzione ai manoscritti, il forte senso artistico del popolo armeno e l'alto potenziale di cogliere artisticamente la bellezza del mondo esterno che circonda l'uomo<sup>246</sup>. Il mondo vegetale ed animale attrae in questo modo la fantasia umana, che eleva a perfezione artistica queste variegata forme artistiche, che raggiungono così un alto livello artistico: l'arte dell'ornamentazione armena dei manoscritti infatti, non solo occupa un largo spazio nella cultura armena, ma offre inoltre un importante contributo all'arte internazionale di tutti i tempi<sup>247</sup>.

---

<sup>246</sup> Dournovo L. A., Sargsyan M. S., Mnacakanyan A.S., *Hay jeragrayin zardankarčutyun*, Sovetakan Groł, Erevan, 1978, p. 11.

<sup>247</sup> *Ibidem*

## Impronte occidentali

Nella produzione dei manoscritti ciliciani di XII secolo redatti a Hromkla e Skevra si possono notare i primissimi collegamenti tra la cultura armena e la cultura europea. Per la prima volta nella storia, infatti, artisti armeni hanno la possibilità di vedere e studiare codici europei, e di esserne influenzati. Queste impronte, seppur ancora limitate, non sono facilmente identificabili; esse sono comunque molto indicative e di grande importanza. Successivamente, intorno alla metà del XIII secolo, alcuni miniatori (Toros Roslin, Kirakos, Hovhannes) introdurranno in maniera più oculata ed intensiva elementi occidentali.

Non tutti gli studiosi di arte armena hanno approfondito la questione delle connessioni tra l'arte ciliciana e quella europea: autori come Levon Azarian e Irina Drampian non hanno esplorato intensivamente il problema, non vedendo nessun paragone degno di nota<sup>248</sup>. In contrapposizione, le principali studiose di queste impronte sono state Sirarpie Der Nersessian e Lydia Dournovo, che hanno individuato ed approfondito nelle loro opere importanti somiglianze<sup>249</sup>. Anche altri autori non strettamente armenistici hanno intravisto collegamenti, come le connessioni di Hugo Buchtal tra lo scriptorium crociato del Santo Sepolcro e la Cilicia del tardo dodicesimo secolo: pur non offrendo specifici esempi, si augurava, nel 1957, che la pubblicazione di altri manoscritti armeni potesse risolvere la questione<sup>250</sup>. Anche André Grabar si è interessato, quando intravide influenze latine nella miniatura ciliciana del XII secolo e influenze francesi in quella del XIII secolo<sup>251</sup>. Anche Karl Weitzmann ha osservato in una icona siriana: “The same deviation from the Byzantine norm [...] in a Last Judgment miniature from an Armenian Gospel book painted in 1262 by Toros Roslin”, concludendo che questo caso “Opens up a widefield for the investigation of the interpenetration of Western and Armenian Art in Syria, in Palestine, and particularly in

---

<sup>248</sup> Azarian L., *Kilikyan manrankarčutyun, XII–XIII dd.*, vol. 1, Erevan, 1964, pp. 107-111.

E. Korkhmazian, I. Drampian, G. Hakobian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks Studies, Erevan, Leningrad, 1984, Figs. 80-103.

<sup>249</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, Washington, 1993. Dournovo L., *Miniatures Arméniennes*, Editions cercle d'art, Paris, 1960.

<sup>250</sup> Buchtal H., *Miniatures Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, pp.1,32,103,135.

<sup>251</sup> Grabar A., “Les miniatures syriennes et arméniennes”, “*The Chester Beatty Library: a catalogue of the Armenian manuscripts, with an introduction on the history of Armenian art*”, Dublin, 1958, Cahiers archéologiques, 12, 1962, pp. 386-392.

neighboring Cilicia”<sup>252</sup>. Nel 1973 Wolfgang Grape elenca numerosi casi di somiglianza tra arte ciliciana, padovana e veneziana. Pur essendo stato smentito dallo stesso André Grabar<sup>253</sup>, poichè aveva ignorato esempi più recenti che lui attribuiva a fonti europee, il suo lavoro pionieristico è stato giustamente definito meritevole di grande rispetto<sup>254</sup>. Inoltre, Levon Chookaszyan ha studiato i rapporti tra Toros Roslin e l’arte occidentale in alcune sue note pubblicazioni<sup>255</sup>.

Concludendo, il lavoro più completo sull’argomento lo ha effettuato, ripercorrendo le orme della Der Nersessian e soprattutto dei suoi maestri Thomas Mathews e Avedis Sanjian<sup>256</sup>, Helen Evans, nel 1990. La studiosa affronta nuovi paralleli<sup>257</sup> lungo tutta la produzione (XII-XIV secolo) della scuola di Hromkla. Negli ultimi decenni, Valentino Pace ha continuato ad approfondire l’argomento, riprendendo le tesi di Wolfgang Grape, ed accettando le connessioni tra Italia e Cilicia nel tardo XIII secolo dovute ai Francescani, già ipotizzate in precedenza<sup>258</sup>. Infine, in conclusione di questa rassegna generale, è da segnalare anche il lavoro di Anne Derbes sui paralleli tra la Cilicia armena e Siena<sup>259</sup>.

Proprio nella seconda metà del dodicesimo secolo comunque, sotto il catolicosato di Nerses di Lambron (1166-1173), si ha la certezza della presenza di numerosi testi occidentali in Cilicia; Nerses stesso parla un buon latino, essendo traduttore delle regole benedettine e di altri testi teologici cattolici occidentali. La presenza di questi testi non deve essere considerata una prova di una unione dottrinale tra le due chiese, seppur lo stesso Nerses di Lambron affermò le ragioni dell’ecumenismo, per favorire la ricerca dell’unità tra gli armeni e il papato. Lo stesso grande influsso di elementi bizantini non può essere visto come prova di unione con la Chiesa di Bisanzio: Helen Evans sottolinea che gli elementi introdotti nella miniatura armena nel dodicesimo e nel tredicesimo secolo dovrebbero essere visti come parte

---

<sup>252</sup> Weitzmann K., “Icon painting in the Crusader Kingdom”, “*Dumbarton Oaks Papers*”, 20, 1966, p. 59, figs. 14-15.

<sup>253</sup> Grabar A., Wolfgang Grape, “Grenzprobleme der byzantinische Malerei”, “*Cahiers Archéologiques*”, 24, Wien, 1973, p. 197.

<sup>254</sup> Pace V., “Thirteenth-Century Cilician Manuscript Illumination, Umbria and Bologna: Old and new evidence of the Armenian contribution to Italian painting”, “*Culture of Cilician Armenia*”, 2010, p. 2.

<sup>255</sup> Chookaszyan L., “Cilician book painting: miniatures of Toros Roslin and italian art”, “*Quinto Simposio di Arte Armena: Atti*”, Venezia, 1991, pp. 321-332; *Toros Roslin*, Sovetakan Groġ, Yerevan, 1985.

<sup>256</sup> Mathews T.F., Sanjian A.K., *Armenian Gospel Iconography: The Tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library & Collection, Washington D.C., 1991.

<sup>257</sup> Evans H. C., *Manuscript illumination at the Armenian patriarchate in Hromkla and the west*, Ann Arbor: University Microfilms International, Thesis/dissertation, 1991.

<sup>258</sup> Pace V., “Armenian Cilicia, Cyprus, Italy and Sinai icons: Problems of models”, “*Medieval Armenian Culture*”, eds. T. Samuelian & M. Stone, Chico, 1983, pp. 291-305.

<sup>259</sup> Derbes A., “Siena and the Levant in the Later Dugent”, “*Gesta*”, 28, 2, 1989, pp. 190-204

degli sforzi dei miniatori locali al fine di dare una nuova espressione artistica agli schemi tradizionali, senza alcuna trasformazione delle posizioni teologiche armene<sup>260</sup>.

Fin dal primo capolavoro ciliciano, ovvero Matenadaran 7347, si notano elementi innovativi, sconosciuti all'arte armena precedente, diventando così la pietra miliare della nuova epoca ciliciana. Il motivo più evidente e significativo è senza dubbio la presenza dell'Agnello di Dio, che si trova in cima al frontespizio del foglio iniziale del Vangelo di Giovanni: un piccolo cerchio racchiude un agnello aureolato, con la zampa anteriore ripiegata. L'immagine simbolica, rifiutata da Bisanzio al Concilio di Quinisesto nel 692, poiché ritenuta non appropriata ad indicare il Cristo, appare per la prima volta nella miniatura armena<sup>261</sup>. Nel mondo latino l'Agnello di Dio, sempre nel frontespizio del Vangelo di Giovanni, è presente nell'arte Ottoniana, come nel Vangelo della John Rylands Library (Manchester) n. 96<sup>262</sup>, ed in un lezionario benedettino in stile beneventino (Oxford, Bodleian, Bibl., lat., 61). Questo motivo ritorna alla fine del secolo anche nel Vangelo di Lviv: in questo codice l'animale è più sinuoso e meglio proporzionato, come in generale risultano tutte le figure confrontate tra questi codici.

Nella rappresentazione degli evangelisti però, l'arte bizantina ha quasi il monopolio assoluto: la presenza di Giovanni con l'allievo Procoro, come si è già visto, è un tema bizantino che ha avuto un notevole successo nell'arte armena<sup>263</sup>. Sempre in Matenadaran 7347, però, per la prima volta nella miniatura armena e bizantina mentre Luca è seduto che scrive il suo testo sacro, un uccello vola dietro di lui per sussurrargli l'ispirazione nelle sue orecchie. Il tema, nella tradizione armena, appare soltanto un'altra volta: nel successivo Vangelo di Kharberd del 1205. La colomba ispiratrice è associabile al Papa Gregorio Magno, santo caro all'ordine benedettino, con cui è raffigurato già dal IX secolo. Nell'XI secolo, Gregorio e la colomba appaiono nella stessa maniera e nella stessa postura (voltato a tre quarti) in alcuni codici italiani, come il Sacramentario del principe Warmondo<sup>264</sup>, e in numerosi altri codici del periodo ottoniano, a principiarsi dallo stesso esempio del 'Magister Gregorii'.

---

<sup>260</sup> Evans H. C., *Manuscript illumination at the Armenian patriarchate in Hromkla and the west*, Ann Arbor: University Microfilms International, Thesis/dissertation, 1991, p. 50.

<sup>261</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 16.

<sup>262</sup> *Ornamentae Ecclesiae*, Kunst und Künstler der Romanik, Cologne, 1985, p. 201.

<sup>263</sup> Azarian L., *Kilikyan manrankarcutyun, XII-XIII dd.*, vol. 1, Erevan, 1964, pl. 49.

<sup>264</sup> Datato intorno all'anno 1000, Magnani L., *La miniatura del Sacramentario D'Ivrea*, Liber Regulae Pastoralis, Vaticano, 1934, pl. II e pp. 12-13, 41-44.

L'incontro tra la cultura ciliciana e il culto di san Gregorio Magno è dovuto alla traduzione delle sue opere da parte di Nerses di Lambron: grazie a questo interesse, il miniatore ha avuto l'occasione di incuriosirsi di nuove opere occidentali, ed adattarne alcuni specifici temi al proprio Vangelo. Queste ipotesi, come quelle che seguiranno, sono logiche deduzioni che cercano di spiegare questo fenomeno complesso, di difficile comprensione; iniziando comunque il discorso da una figura storica, precedentemente descritta, queste flebili connessioni sono meno astratte, ed un filo conduttore può essere perlomeno seguito.

Un secondo motivo di Matenadaran 7347 che può essere stato ispirato dai contatti europei consiste nella presenza dei simboli degli evangelisti a fianco (in diverse posizioni) della lettera iniziale di ciascun Vangelo: l'angelo per Matteo, il leone per Marco, il bue per Luca, l'aquila per Giovanni. L'ordine dei simboli, prescritto da San Girolamo, fu promosso dai Benedettini in tutto l'Occidente nell'età Carolingia. La presenza di questi simboli è estremamente rara nei manoscritti bizantini<sup>265</sup>, mentre nella miniatura armena anteriore è presente già nelle opere in epoche precedenti, in cui parti delle creature sono incorporate alle lettere iniziali<sup>266</sup>. Anche nel Vangelo della Regina Milke dell'862 appaiono un leone ed un aquila alla base dei legghi di Matteo e Marco, pur non rispettando l'ordine di Girolamo. Il problema della fonte è molto complicato: Sirarpie Der Nersessian ha ipotizzato una manodopera franca nella fattura degli affreschi nella chiesa del monastero di Tatev (X secolo)<sup>267</sup>. Evans riprende questa ipotesi, ritenendo la presenza del tema dovuta all'arrivo di questi artisti<sup>268</sup>, oppure alla conoscenza degli scritti di Epifanio di Costantinopoli, santo caro a Gerolamo: queste tesi sono sicuramente ardite e non riscontrabili in alcun modo. I simboli nel manoscritto ciliciano sono nondimeno di fondamentale importanza, e nel secolo successivo saranno riprese e stilisticamente evolute, in forme più naturalistiche, da Toros Roslin.

Anche le lettere iniziali di Matenadaran 7347 sembrano ispirarsi a temi di origine occidentale. Mentre l'alfabeto latino non può essere ovviamente stato utilizzato come modello di

---

<sup>265</sup> Nelson R., *The Iconography of Preface and Miniatures in the Byzantine Gospel Book*, Volume 36 of College Art Association Monograph Series, New York, 1980, pp. 28-33.

<sup>266</sup> In Matenadaran 3793: Izmailova T.A., *Армянская миниатюра XI века*, Sovetakan Groġ, Erevan, 1979, pls. 58,60, 62.

In Matenadaran 3793: Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6, Washington D.C., 1963.

In Matenadaran 7736: Izmailova T.A., *Les racines prébyzantines dans les miniatures arméniennes: les canons du tétraévangile de Mougna*, "Armeniaca. Mélanges d'études arméniennes", Venice, 1969, p. 223.

<sup>267</sup> Der Nersessian S., *Armenian Art*, pp. 93-94.

<sup>268</sup> Evans H. C., *Manuscript illumination at the Armenian patriarchate in Hromkla and the west*, Ann Arbor: University Microfilms International, Thesis/dissertation, 1991, p. 56-57.

riferimento, alcune lettere hanno una forma che non si riscontra nei manoscritti del secolo precedente<sup>269</sup>. A riguardo, Hugo Buchtal ha suggerito una connessione tra lo scriptorium crociato contemporaneo del Santo Sepolcro di Gerusalemme, che mostra la stessa costruzione delle lettere<sup>270</sup>. L'ipotesi, come sottolinea sempre Buchtal<sup>271</sup>, è rafforzata considerando che nel "Messale del Santo Sepolcro" (Parigi, Bibliothèque National, lat. 12056, 1140-1149) è presente la stessa numerazione dei fascicoli in lettere armene, come in Walters Art Gallery 538, segno di una indubitabile mano armena. In particolare, la lettera "P" del messale segue le forme dinamiche e sinuose dei manoscritti occidentali, ed è molto simile alla forma della lettera armena *p*, che differisce vistosamente dalle forme più rigide e stilizzate in vigore nelle norme bizantine e armene dell'XI secolo. Comunque, nessun'altra affinità tra scriptorium è evidente nella forma dell'alfabeto, poiché i dettagli differiscono vistosamente: per esempio, mentre un fiore pentalobato può essere considerato un marchio distintivo della produzione gerosolimitana, in tutti gli altri manoscritti ciliciani è presente solamente il fiore quadrilobato, come afferma lo stesso Hugo Buchtal. L'introduzione di queste tipologie di forme di lettere potrebbe comunque avere una fonte comune, cioè nei testi benedettini occidentali, che sempre Buchtal<sup>272</sup> riconosce come influenza principale dello scriptorium latino.

L'insolita figura della testa umana che spruzza foglie dalla sua bocca, alla base della lettera iniziale di Giovanni di Matenadaran 7347, conferma questa ipotesi. Il motivo, che per la prima volta si ritrova nella miniatura armena, non è ritrovabile nei codici gerosolimitani, mentre è presente in alcuni caratteri latini della Bibbia di Worms (1148). La forma delle lettere di questo codice sono inoltre direttamente paragonabili a quelle di Matenadaran 7347: la base rettangolare sormontata da un intreccio riempito da una decorazione è tipica della miniatura occidentale, come in codici italiani ed inglesi del XII secolo, mentre la forma più antica è attestata in codici irlandesi del IX secolo<sup>273</sup>. Essendo la casa madre benedettina di Montecassino, considerata da Buchtal influenza primaria dello scriptorium gerosolimitano<sup>274</sup>, luogo di studio di codici italiani, francesi e tedeschi<sup>275</sup>, può quindi avere agito indirettamente

---

<sup>269</sup> Izmailova T.A., *Армянская миниатюра XI века*, Sovetakan Groġ, Erevan, 1979, pls. 139-140.

<sup>270</sup> Buchtal H., *Miniatures Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, pp. 32,101.

<sup>271</sup> *Ibidem*

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>273</sup> Pacht O., Alexander J. J. G., *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library*, Clarendon Press, Oxford, 1973, vol. II, pl. V, pp. 46,47, 53; vol. III, pls. XVIII, pp. 169, 172,174,175.

<sup>274</sup> Buchtal H., *Miniatures Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, pp. 16-19.

<sup>275</sup> Garrison E. B., "Twelfth Century Initial Styles of Central Italy", "Studies in the History of Mediaeval Italian Painting". Firenze, 1953, p. 20; Block H., "Monte Cassino, Byzantium and the West - the Earlier Middle Ages",

da fattore primario nella trasformazione dello stile delle lettere ciliciane di Matenadaran 7347; questa risulta comunque un'ipotesi piuttosto remota e difficilmente dimostrabile. Tornando al discorso iniziale, le teste umane di profilo che spruzzano foglie dalla bocca sono una caratteristica della scuola di Bari di scrittura beneventana. Alcuni manoscritti benedettini con iniziali della scuola barese e di fattura cassinese contemporanea sono in Dalmazia (a Zara)<sup>276</sup>, e avranno un ulteriore riscontro nella miniatura dello scriptorium di Skevra nel XIII secolo<sup>277</sup>.

Contrariamente però, i manoscritti successivi a Matenadaran 7347 redatti a Hromkla non seguono i motivi innovativi ricordati, e sono incostanti nell'adottare i simboli degli evangelisti nelle lettere iniziali dei loro codici. Le innovazioni occidentali si ritrovano comunque nell'altro grande monastero contemporaneo armeno ciliciano di Skevra, in cui lavorò Nerses di Lambron. Costui studiò presso Hromkla intorno al 1165, durante la probabile redazione di Matenadaran 7347: è stato ipotizzato che i testi latini fossero già a sua disposizione in questa data<sup>278</sup>. Successivamente, Nerses divenne arcivescovo superiore di Tarso (1176), e fu il monaco superiore, nonché fondatore, dello scriptorium di Skevra. Nel 1173 scrisse una celebre copia delle elegie di Gregorio di Narek (Matenadaran 1568), teologo armeno del X secolo, notevole dal punto di vista artistico. Pur non essendo un Vangelo, questo manoscritto mostra nuovi sviluppi nell'adattamento di forme occidentali: una lettera a forma di animale appare per la prima volta nella miniatura armena, tema che diventerà presto popolare in Cilicia. Nell'esempio, la lettera Ω è la lettera iniziale del testo gregoriano (fol. 8r). ed è formata da un grazioso arco di un uccello dal lungo collo (che forma la curva della lettera) che si appoggia con le zampe sulla lunga coda e con un pesce nel becco, probabilmente un airone<sup>279</sup>. All'estremità della coda spunta una curiosa mano umana che impugna una croce. Questo motivo è l'unica connessione col mondo occidentale in questo manoscritto, ma è di notevole importanza, poiché lettere somiglianti formate da un lungo

---

“*Dumbarton Oaks Papers*”, pp. 177-187, 202-203, identifica i Vangeli Ottoniani di Enrico II (Vaticano, Ottob. lat. 74) come un regalo a Monte Cassino nel 1022, e ne spiega la successiva influenza del suo stile sui lavori futuri dello scriptorium.

<sup>276</sup> Lowe E. A., *The Beneventan script: a history of the South Italian minuscule*, Clarendon Press, Oxford, 1914, pp. 41-43, 45.

<sup>277</sup> Nel manoscritto Matenadaran 3033, datato 1253, attribuito al miniatore Kirakos, si trova lo stesso tema della figura umana che spruzza foglie.

<sup>278</sup> Evans H. C., *Manuscript illumination at the Armenian patriarchate in Hromkla and the west*, Ann Arbor: University Microfilms International, Thesis/dissertation, 1991, p. 63.

<sup>279</sup> Mutafian C., *L'Arménie du Levant*, Les Belles Lettres, 2012, pl. 181

uccello si ritrovano in un lezionario dell'XI secolo (Oxford, Bodleian, Canon, Lit., 277) e su un Commentario sull' Ottateuco del XII secolo (Oxford, Bodleian, Canon, Patr., Lat., 175), entrambi in scrittura beneventana e in grafia barese<sup>280</sup>, redatti nel monastero di San Crisogono a Zadar (Dalmazia). L'origine di queste forme è comunque ulteriormente anteriore: per esempio un codice benedettino dell'VIII secolo, il Sacramentario di Gellone, ha lettere ornamentali col motivo della mano che stringe la croce<sup>281</sup>.

Nel colofone delle elegie di Narek è citato il nome di Grigor, miniatore del manoscritto, che si trasferì da Hromkla a Skevra per aiutare Nerses di Lambron nella fondazione dello scriptorium. Dopo il lungo soggiorno, il miniatore ritornerà a Hromkla, come Sirarpie Der Nersessian nota nello studio del colofone<sup>282</sup>. In un altro colofone del perduto Vangelo di Tokat, Grigor ringrazia Nerses di Lambron per aver fornito il modello per il testo<sup>283</sup>. Quindi, si può ipotizzare che Grigor abbia studiato questo motivo occidentale dai manoscritti latini in possesso di Nerses, pur non essendoci altre forme simili nella produzione di Grigor posteriore al suo ritorno a Hromkla. Una breve comparazione tra Matenadaran 7347 e Matenadaran 1568 mostra che il secondo codice è stato eseguito con una maggiore eleganza e da una mano più sensibile e sicura: si può notare per esempio nelle delicate curve delle foglie dei petali dell' elegie rispetto alle pesanti e rigidi foglie di trifoglio dell'evangelario<sup>284</sup>.

L'Agnello di Dio centrato su sfondo dorato entro lettere latine è una connessione tra il primo lavoro di Hromkla e i successivi manoscritti di Skevra, ovvero San Lazzaro 1635 (frontespizio di Giovanni) e il Vangelo di Lviv (frontespizio di Giovanni). Quindi, lo spostamento di questo tema coincide con il trasferimento di Nerses di Lambron, che può essere senza ormai più dubbio il personaggio chiave dell'argomento trattato. Inoltre, San Lazzaro 1635 e Walters Gallery 538 ereditano la tradizione delle lettere iniziali occidentalizzate di Matenadaran 7347, talvolta disegnate con una mano più sicura e più geometrica: le lettere del primo manoscritto hanno diverse irregolarità nel disegno, come linee non perfettamente dritte.

---

<sup>280</sup> Lowe E. A., *The Beneventan Script. A History of the South Italian Minuscule, Volume 1*, Clarendon Press, p. 64, pls. VII, VIII.

<sup>281</sup> Alexander J. J. G., *The Decorated Letter*, G. Braziller, New York, 1978, p. 47, pl. 4.

<sup>282</sup> Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6, Washington D.C., 1963, p. 12.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>284</sup> Evans H. C., *Manuscript illumination at the Armenian patriarchate in Hromkla and the west*, Ann Arbor: University Microfilms International, Thesis/dissertation, 1991, p. 65.

Un dato molto interessante e significativo si riscontra nella miniatura armena: le innovazioni artistiche sono bilanciate dalla preservazione degli altri aspetti dello stesso tema caratteristici della tradizione armena più antica<sup>285</sup>. Per esempio, la presenza degli animali degli evangelisti diventa ricorrente, ma spesso in uno stile diverso, come già notato. Anche San Lazzaro 1635 mostra solo l'aquila di Giovanni, fedele a Matenadaran 7347, mentre ognuna delle altre si fonde (quasi) completamente col proprio simbolo dell'evangelista (ovvero Matteo, Marco, Luca). L'angelo e il bue alato girano i loro corpi e le loro ali per conformarsi alla forma della scrittura armena, ed il leone alato di Marco è raffigurato all'interno della lettera che rappresenta (ovvero la esse "U"), mentre in Matenadaran 7347 è sul lato destro, dopo la prima parola. Nessun particolare antecedente per queste lettere è indicabile, mentre l'uso di lettere zoomorfe ed antropomorfe è attestata nel già citato Sacratio benedettino di Gellone<sup>286</sup> e in un codice benedettino del XII secolo della tradizione dalmata, un lezionario da Zara (Oxford, Bodleian, Canon, Bibl., Lat., 76, f. 85r): la prima opera è considerata la fonte per i rari esempi di lettere zoomorfe nell'arte bizantine e nei manoscritti greci dell'Italia meridionale<sup>287</sup>. Nelson inoltre individua un altro manoscritto italiano (Vat., Barb., lat., 560), avente lo stesso tema, datato al tardo X secolo<sup>288</sup>.

Un altro importante motivo occidentale introdotto nell'arte armena può essere osservato nelle tavole dei canoni di San Lazzaro 1635. Per la prima volta per esempio, ritratti di Eusebio e Carpiano sono eseguiti nei frontespizi della lettera. Sirarpie Der Nersessian ha suggerito una introduzione in Cilicia attraverso Matenadaran 7737 (XII secolo) e Matenadaran 311 (Vangelo di Sebastia, dell'XI secolo, Grande Armenia), e a tre manoscritti bizantini<sup>289</sup>: questa teoria non trova piena approvazione, poiché in nessuno di questi casi le figure sono ritratte a mezzo busto, mentre Eusebio non tiene la pergamena che riporta il suo nome. Considerando comunque che San Lazzaro 1635 è stato redatto sotto il patronato di Nerses di Lambron e di suo fratello, è possibile paragonare questo tema alla ritrattistica dei busti degli evangelisti dei manoscritti occidentali sopra le tavole dei canoni, tra cui il già citato manoscritto dalmata

---

<sup>285</sup> Per simili osservazioni riguardo Toros Roslin e la sua arte: Evans H. C., *Canon Tables as an Indication of Teacher-Pupil Relationships*, "Medieval Armenian Culture", ed. Thomas I. Samuelian and Michael E. Stone, pp. 272-291.

<sup>286</sup> Alexander J. J. G., *The Decorated Letter*, G. Braziller, New York, 1978, pp. 46-47.

<sup>287</sup> Per il Sacramentario di Gellone: Grabar A., *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX-XIe siècles)*, Paris, Bibliothèque des Cahiers archéologiques, 1972, p. 38.

<sup>288</sup> Nelson R., *The Iconography of Preface and Miniatures in the Byzantine Gospel Book*, New York, 1980, p. 30.

<sup>289</sup> Der Nersessian S., *Manuscrits Arméniens illustrés des XIIIe, XIIIe et XIVe siècles*, Paris. E. de Boccard, 1937, pp. 57-58.

della metà del dodicesimo secolo (Oxford, Bodleian, Canon, Bibl., Lat., 76). Appena precedente (ca. 1190) è un altro manoscritto contenente lo stesso motivo, ovvero l'importante evangelario serbo del Principe Miroslav, noto per i suoi influssi artistici occidentali contemporanei, in particolare della miniatura dell'Italia centrale<sup>290</sup>. Lo zio di Nerses di Lambron, ovvero Nerses il Grazioso (1100-1173), è autore di un "*Commentario alle dieci tavole dei canon*", in cui ne stabilisce una interpretazione simbolica: ciò quindi rende ancora più probabile che Kostandin abbia potuto osservare direttamente esempi di tavole occidentali, e averne tratto ispirazione. L'incoraggiamento dei due Nerses per i nuovi stili latini non preclude comunque a priori paragoni con motivi bizantini, che nel secolo successivo saranno spesso abbinate a forme occidentali a Hromkla, soprattutto da Toros Roslin<sup>291</sup>.

Nessuno dei manoscritti datati al tardo XII ed inizio XIII secolo attribuiti a Hromkla (tra cui Walters 538) riflette un interesse verso le forme e gli stili occidentali. I modelli di drappaggio astratti dei corpi sono tratti da fonti bizantine e siriane: il collocamento dei ritratti degli evangelisti di Freer Gallery 50,3 sotto un arco, non ha radici nella tradizione Ottoniana, al contrario di ciò che ha suggerito Wolfgang Grape<sup>292</sup>: c'è infatti un esempio di questo modello nella tradizione armena e un'altro nella miniatura siriana contemporanea<sup>293</sup>.

In conclusione, la presenza di motivi occidentali nella miniatura armena ciliciana del XII secolo può essere riconducibile direttamente al lavoro del grande Nerses di Lambron, erede ideologico di suo zio Nerses il Grazioso, vescovo di Mopsuestia, che diventerà santo presso la chiesa romana. Un altro indizio che conferma l'ipotesi si ritrova in un manoscritto ora perduto, il Vangelo di Amida (1173), in cui lo stesso Grigor di Matenadaran 1568 nel colofone ringrazia Nerses di Lambron, per avergli fornito il modello per il testo sacro. Verosimilmente il lavoro tra i miniatori e Nerses era a stretto contatto e in stretta dipendenza, lo stesso Grigor aggiunge (sempre nel colofone) che Nerses gli ha offerto un alloggio nel monastero. Indi per cui copisti e miniatori non avevano difficoltà nel visionare le opere occidentali, anzi, potrebbero essere stati invitati allo studio di questi codici dallo stesso committente.

---

<sup>290</sup> Maximovic J., "*La place de l'évangélaire de Miroslav au sein de l'art médiéval serbe*", "*Cahiers archéologiques*", 25, 1976, p. 124.

<sup>291</sup> Per esempio nel Vangelo di Zeytun.

<sup>292</sup> Grape W., *Grenzprobleme der byzantinischen Malerei*, Vienna, 1973, Thesis/dissertation, p. 91.

<sup>293</sup> Leroy J., *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris, 1964, p. 253.

I due eminenti Nerses erano infatti favorevoli ai contatti col mondo latino, e hanno avvantaggiato l'arrivo di nuove forme iconografiche, facilmente identificabili, che hanno seguito il loro spostamento sia a Hromkla che a Skevra. Considerando inoltre che le innovazioni stilistiche, chiaramente bilanciate alla tradizionale conservatrice, sono un tratto tipico della miniatura armena, le impronte occidentali riscontrate devono essere considerati come una forma di simbiosi culturale. Lo stesso Nerses di Lambron eredita quindi la visione ecumenica dello zio, oltre ad una semplice visione irenica, per cogliere tutto il dramma e la devastante contraddizione della divisione ecclesiale. Inoltre, egli rivendica la perfetta ortodossia della cristologia armena.

## Conclusioni

Dopo aver analizzato ogni tipologia miniaturistica presente nei manoscritti in esame, ho raccolto le argomentazioni che ho riscontrato durante il lungo lavoro, al fine di capire meglio l'arrivo e lo sviluppo della miniatura in questa regione. Tenendo conto delle influenze fino a qui notate e riportate, comprese le impronte occidentali, è possibile chiarire nel migliore dei modi alcuni aspetti che spesso ritornano nei capitoli precedenti.

Per iniziare, è doveroso premettere che il problema principale nella stesura di una storia della pittura armena è la sua radicale discontinuità: gli storici dell'arte si sono confrontati con una moltitudine di stili che non può essere razionalmente riassunta come una lineare sequenza di sviluppo. Infatti, mentre alcuni lavori mostrano strette relazioni stilistiche tra di loro, così da essere classificate in un gruppo o in un altro, è impossibile connettere questi gruppi ad una e più larga corrente comune. Ovviamente questa mancanza è dovuta alla vasta perdita di manoscritti, sicuramente la maggioranza assoluta della produzione: per averne una conferma, si può citare il Vangelo del Re Gagik di Kars (Gerusalemme, St. James 2556, datato 1045-1054) come unico superstite di documentata commissione regale dei regni Bagratuni e Arcruni, di cui circa il cinque per cento del suo programma narrativo è giunto ad oggi<sup>294</sup>.

Inoltre, la discontinuità della tradizione armena è dovuta anche alla frammentazione politica e geografica del popolo armeno, una condizione che non ha sicuramente incoraggiato un coerente sviluppo uniforme delle arti: la presenza e coesistenza di principati dinastici armeni, emirati arabi perennemente in guerra tra loro e l'Impero bizantino sono i principali organismi nel panorama armeno medievale prima delle invasioni turche e mongole dell'XI e XII secolo. L'eccezione alla frammentazione si ha già nell'XI secolo con la già citata (nel capitolo introduttivo) scuola di Melitene, città bizantina ma di popolazione armena. Curiosamente questi manoscritti sono i meno bizantineggianti del proprio periodo, come se volessero affermarne la distanza religiosa e culturale. Gli altri codici al contrario ne risentono largamente, producendo anzi una brillante e numerosa serie di opere già largamente citate nei rispettivi capitoli: i principali, oltre allo stesso Vangelo del Re Gagik, sono il Vangelo di Sebastia (Matenadaran 311), il Vangelo di Trebisonda (San Lazzaro 1400) ed il Vangelo di Mughni (Matenadaran 7736). Questi codici hanno comunque un legame non così solido tra loro: il manoscritto di Venezia condivide molto del suo vocabolario decorativo col Vangelo di

---

<sup>294</sup> Der Nersessian S., *Armenian Art*, Thames and Hudson, London, 1978, pp. 108-114.

Gerusalemme, mentre la tecnica di pittura è più regolare, i tratti di pennello non sono distinguibili e la paletta è meno brillante e più vicina a quella bizantina<sup>295</sup>. Inoltre, la presenza di iscrizioni greche su tutte (tranne una) le miniature del Vangelo di Trebisonda richiama contatti più stretti con Bisanzio.

Contemporaneamente, il Vangelo di Mughni è influenzato dalla pittura classica bizantina ma ne adatta lo stile verso nuove forme estetiche: mentre le composizioni seguono fedelmente i modelli bizantini, tutti gli effetti riempitivi e spaziali sono modificati verso una più piatta, se non assente, prospettiva<sup>296</sup>. Il paesaggio tende verso una maggiore complessità ed una sistematica schematizzazione, architetture ed alberi diventano abbondanti, i panorami sono infine rianimati con colori vivi e personaggi secondari<sup>297</sup>. Tatiana Izmailova sostiene che questo manoscritto sia stato miniato ad Ani nella seconda metà dell'XI secolo, insieme a Matenadaran 3793 e Matenadaran 10099, per le loro caratteristiche stilistiche<sup>298</sup>; purtroppo però nessuno di questi manoscritti ha il suo originale colofone, ed è oggettivamente difficile indicarne luogo e datazione precisa. Quindi, già in questa serie di manoscritti si denota uno specifico sviluppo indipendente della pittura armena dai canoni bizantini contemporanei.

Questa lunga introduzione sulla miniatura armena dell'XI secolo e ai suoi modelli bizantini è necessaria per capire lo spostamento di quest'arte dall'Armenia storica alla Cilicia: seppur gli armeni si sono ritrovati in un mondo cosmopolita, ricco di contatti con l'occidente di cui si conservano impronte anche nella miniatura, la base ideologica ed iconografica è immutata. Una radicale continuità attraverso i secoli è quindi riscontrabile ed innegabile, e tre indizi fondamentali lo provano con assoluta certezza: la mobilità di miniatori tra Grande e Piccola Armenia (tra cui il miniatore Kozma, autore di Matenadaran 7347), di cui si può solo intuire la grande portata; la presenza di codici dell'XI secolo in Cilicia; l'utilizzo della stessa tecnica pittorica e della medesima paletta coloristica.

L'arrivo di manoscritti dalla Grande Armenia è certificato dai manoscritti stessi: tra questi il Vangelo di Trebisonda e il Vangelo di Sebastia riportano nel colofone dati significativi riguardo al loro passaggio in Cilicia. Il codice veneziano riporta nel colofone la scritta "Sire Baron servitore di Dio di questo Vangelo" (298v), attestando in questo modo il passaggio del

---

<sup>295</sup> Janashian M., *Armenian Miniature Paintings of the monastic library at San Lazzaro*, Armenian Press, Venezia, p. 73

<sup>296</sup> Izmailova T., "Le cycle des fêtes du Tétrévangile de Mughna", "Revue des Etudes Arméniennes", 6, 1969, p. 131-39

<sup>297</sup> *Ibidem*

<sup>298</sup> Izmailova T., "La miniatura armena dell'XI secolo", "Primo Simposio di Arte Armena: Atti", 1978, p. 314

codice attraverso un nobile ciliciano: i primi due termini onorifici infatti sono utilizzati dai principi armeni e d'Antiochia dai tempi delle crociate fino al 1198<sup>299</sup>; questa tesi di Sirarpie Der Nersessian però, non è condivisa a pieno da Mesrop Janashian, poiché l'iscrizione non fornisce alcun dato storicamente interessante<sup>300</sup>. Il colofone purtroppo è in gran parte perduto o non leggibile, i nomi dello scriba, del miniatore e del committente sono lacunosi, e la stessa datazione alla seconda metà del X secolo è frutto di una legittima attribuzione<sup>301</sup>.

Maggiori indizi ci sono pervenuti riguardo al Vangelo di Sebastia, in cui nel colofone è riportata il suo possesso presso il catholicos Nerses il Grazioso, che lo ha presentato al suo nipote Grigor. Costui lo ha fatto restaurare, e successivamente ceduto a Baguran, il nipote di Hethum I, signore della fortezza di Lambron, in cui era annesso il monastero di Skevra<sup>302</sup>.

Purtroppo anche in questo caso la portata di tale movimento è solo vagamente intuibile, ma non pare casuale che proprio i due Vangeli citati siano stati particolarmente influenti sulle iconografie analizzate. Riguardo invece la paletta pittorica, la derivazione è pienamente intuibile: per esempio un confronto stilistico tra il Vangelo ciliciano di Teodoro (Gerusalemme, St. James, 1796) del XII secolo ed il Vangelo del re Gagik di Kars mostra forti legami, visibili nella solennità e nella monumentalità delle figure, nelle composizioni ridotte all'essenziale, negli sfondi di colore blu scuro. Tali evidenze hanno spinto Sirarpie Der Nersessian a cercare una tradizione tipica armena costruita attraverso i secoli<sup>303</sup>, mentre un simile stile "monumentale" è stato giustamente associato anche a Freer Gallery 50,3<sup>304</sup>, con cui condivide gli stessi principi elencati, seppur meno marcati, con un gusto per il massiccio uso di motivi ornamentali assai più limitato. Questo stile classicheggiante tende infine a moderarsi a partire nella prima metà del tredicesimo secolo, per poi ritornare ancor più autorevole nella seconda metà.

Infine, la prova finale ed incontrovertibile della continuità tra Grande Armenia e Cilicia si trova nella paletta degli artisti: i colori brillanti e saturi distinguono immediatamente l'arte

---

<sup>299</sup> Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Art Gallery*, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6, Washington D.C., 1963, p. 14

<sup>300</sup> Janashian M., *Armenian Miniature Paintings of the monastic library at San Lazzaro*, Armenian Press, Venezia, p. 73

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 74

<sup>302</sup> Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Art Gallery*, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6, Washington D.C., 1963, p. 15

<sup>303</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 8

<sup>304</sup> Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Art Gallery*, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6, Washington D.C., 1963, p. 9

armena dalle piatte tinte a pastello bizantine. La base di questa differenza, come è stato dimostrato scientificamente attraverso analisi chimiche di laboratorio<sup>305</sup>, rafforza direttamente i legami nella continuità di uso degli stessi pigmenti minerali che erano utilizzati anche nella Grande Armenia, contrastanti alle sostanze organiche presenti nei manoscritti bizantini. In una pubblicazione meno recente, veniva inoltre sottolineato dalla stessa autrice che<sup>306</sup>: “Unfortunately, until comparable data has been developed on contemporary manuscript painting in Europe, Byzantium, and Islam, it will not be possible to situate exactly the palette of Cilician Armenia in respect to those traditions. However, some interesting contrasts can be observed. Although ultramarine is the standard blue in Cilicia, in Europe it seems to have been the exception [...]. At the same time, the Cilician artists lacheld a natural green and had to resort to mixtures, but in Europe, the use of verdigris (a copper acetates of various compositions) can be dated to at least the 13th century, and the use of malachite [...], by the Chinese can be demonstrated as early as the 9th and 10th centuries”.

A questo punto, attestata questa radicale continuità di tradizione, le domande che si possono porre sono molteplici: come si relaziona questa corrente alle altre coeve? Quali evidenze comuni ci sono tra la miniatura ciliciana e bizantina? Come i manoscritti bizantini giungevano nelle province?

Per rispondere a queste domande occorre ripercorrere una breve storia della miniatura ciliciana del XII secolo, a cui Viktor Lazarev, nel suo celebre trattato sulla storia della pittura bizantina, opera diventata fondamentale di riferimento per la cultura pittorica bizantina e delle regioni limitrofe, ha dedicato alcune importanti pagine<sup>307</sup>: “Poco interessanti dal punto di vista artistico sono i primi manoscritti della Cilicia (per esempio, il Vangelo della Universitätsbibliothek di Tübingen (MA XIII, 1), composto a Drazark e miniato da maestro Gregorio; il Vangelo del primo quarto del XII secolo nel Matenadaran di Erevan (7737); il Vangelo del 1113 composto a Drazark, pure ivi (6737); il Vangelo del 1151 nella Biblioteca di San Lazzaro a Venezia (1568), composto nella fortezza di Dzov; il Vangelo del 1166 al Matenadaran (7347), eseguito a Hromkla). Il primitivo linguaggio figurativo e l’esecuzione piuttosto rozza denotano che intorno a questo periodo i maestri della Cilicia non erano riusciti

---

<sup>305</sup> Orna M.V., “Artists’ Pigments in Illuminated Medieval Manuscripts: Tracing Artistic Influences and Connections”, *Archaeological Chemistry VIII*, New York, 2013, pp. 3-18.

A review: <https://pubs.acs.org/doi/abs/10.1021/bk-2013-1147.ch001?src=recsys>

<sup>306</sup> Orna M.V., Cabelli D. E., Mathews T. F., “Analysis of Medieval Pigments from Cilician Armenian”, *Archaeological Chemistry III*, 1984, p. 251.

<sup>307</sup> Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, Einaudi, 1965, p. 262-263

ad elaborare ancora un proprio stile. Essi si basavano interamente sulle tradizioni ereditate dagli artisti provenienti dall'Armenia propriamente detta (forme pesanti dei corani, decorazione massiccia, figure tozze). La svolta venne probabilmente negli anni Settanta, quando due insigni esponenti della Chiesa armena, il *katholikos* Narsete il Beato (1098-1173 circa) e Narsete Lampronese (1153-1198), convinti grecofili, lottarono per l'unificazione delle Chiese armena e greca. Il *katholikos* riunì i manoscritti bizantini che gli artisti locali dovettero, senza dubbio, studiare attentamente. In tal modo gli influssi bizantini si aprirono facilmente la strada per Drazark, Skevra e Hromkla dove si svilupparono gli scriptoria che curarono l'edizione di codici riccamente illustrati. Tra questi miniaturisti cilici, che godevano della protezione del *katholikos* e di Narsete Lampronese, i più dotati furono Gregorio (Vangelo del 1173 nella chiesa di San Kirakos a Tigranocerta e Vangelo del 1174 nella chiesa della Santa Trinità a Tochat, eseguiti in collaborazione con Vardan e Costantino; Narek [opere di Gregorio di Narek del 1173 al *Matenadaran* [1568], decorato con l'aiuto del fratello Ovanes, Vangelo del 1197-1198 nell'Archivio dell'Arcivescovado armeno a Lvov; Vangelo del 1215 nel monastero del Salvatore a Nor Džuga, incompiuto a causa della morte del compilatore) e Costantino (Vangelo a Tigranocerta e Tochat eseguiti insieme a Gregorio e a Vardan; Vangelo del 1193 della Biblioteca di San Lazzaro a Venezia [1635]). Entrambi, soprattutto il primo, utilizzano largamente i modelli bizantini, e ricorrono ad una ricchissima decorazione delle pagine, introducendo, oltre a tavole dei canoni lussuosamente composte di incantevoli figurine di animali e di uccelli, testate e fregi, iniziali e ornamenti ai margini, rifiniti con la perizia minuziosa dell'orafo. Nei codici da essi eseguiti l'arte della miniatura armena si eleva ad un'altezza irraggiungibile; il disegno delle piccole figure è pieno di espressività, i colori brillano come pietre preziose, la varietà di motivi ornamentali, abilmente distribuiti lungo la superficie del foglio, è tanto grande da stupire anche confrontandola con i migliori manoscritti greci. Gregorio e Costantino, pur essendo convinti grecofili come, del resto, i loro protettori, non perdono affatto la loro personalità e preparano il terreno alla brillante fioritura della miniatura cilicia del XIII secolo e al suo più notevole rappresentante: Thoros Roslin".

Il considerevole spazio che Lazarev riserva a questa serie di manoscritti è in massima parte veritiera e riscontrabile, seppur fin troppo bizantinocentrica, come spesso gli accade: l'autore inquadra questa complessa produzione con l'occhio di un bizantinista, confrontando le opere miniaturistiche direttamente con quelle imperiali, senza considerare il lungo periodo

formativo dell'arte armena dalle origini (soprattutto l'arte più "popolare"), etichettando come "poco interessante" la prima produzione artistica della Cilicia armena. Ovviamente la mancanza di una sfarzosa decorazione dorata, di miniature narrative, la limitatezza della tavolozza pittorica, l'assenza di innovazioni stilistiche, con la pedissequa copiatura delle tipologie iconografiche più antiche, insieme alle altre caratteristiche elencate da Lazarev, rende quest'arte poco attraente se confrontata alla miniatura ciliciana successiva (anche di pochi anni) e all'arte bizantina contemporanea. Il Vangelo del 1166 al Matenadaran è stato ingiustamente elencato come parte di questa lunga serie da Lazarev: seppur non raggiungendo la straordinaria ricchezza delle decorazioni dei Vangeli successivi prodotti nell'ultimo decennio del XII secolo, non è comunque paragonabile alla grezza produzione ciliciana precedente. Si può quindi individuare uno stile intermedio tra le primissime opere del nuovo periodo (alcune antecedenti al 1250, anche per attribuzione) e le ultime opere del secolo, in cui è già possibile ravvisare alcune caratteristiche che caratterizzeranno la miniatura del XIII secolo, tra cui una linea meno marcata, una inferiore rigidità delle figure, una vasta presenza di dettagli decorativi che riempiono il foglio, una maggior naturalezza nelle forme. A questa fase intermedia è attribuibile anche il Vangelo 50,3 della Freer Art Gallery, seppur con alcune notevoli differenze derivanti da diverse tradizioni iconografiche precedenti ed una inferiore ricchezza di decorazione; comunque la differenza con i primissimi esempi ciliciani rimane netta ed incolmabile. Infine, la "svolta" degli anni Settanta dei due Nerses non è pienamente rispecchiabile nella storia della miniatura ciliciana: infatti già dagli anni Cinquanta e Sessanta gli scriptoria erano pienamente capaci di realizzare opere molto espressive e ricche di decorazioni. La presenza di questi personaggi storici ha comunque largamente influito in maniera importante sulla miniatura non dal punto di vista artistico (come lascia intuire Lazarev), ma dal punto di vista simbolico ed iconografico, per le ragioni già discusse nel capitolo sulle impronte occidentali.

Proprio queste tracce sono un punto di svolta nella miniatura armena, seppur non inalterando le fondamenta bizantina dell'iconografia bizantina e più generale di tutto l'Oriente cristiano, di cui questi manoscritti seguono fedelmente i principi estetici, tra cui l'assenza di prospettiva, la gerarchicità delle figure, la mancanza di espressività, la linearità delle figure e dei panneggi, la massiccia presenza dell'oro come sfondo, la limitata gamma dei colori. Più nello specifico, alcuni confronti, estendibili inoltre ad altri codici bizantini risalenti all'XI e XII secolo, possono essere il Cod. Gr. della Biblioteca Nazionale di Parigi (inizio XI secolo)

e il Cod. Palatino 5 di Parma (seconda metà dell'XI secolo): questi già citati manoscritti costantinopolitani presentano nelle tavole dei canoni una ricchissima decorazione fitomorfa e zoomorfa<sup>308</sup>. In generale, si assiste ad una palese derivazione di motivi decorativi e dello schema architettonico delle tavole dei canoni da modelli bizantini, tra cui il più significativo è il Vangelo di Trebisonda (San Lazzaro 1400) del X secolo. Dagli studiosi armenisti, il riferimento alla cultura artistica bizantina non viene generalmente spesso adeguatamente sottolineato, trascurando le evidenti affinità della resa pittorica: il primo studioso che accenna a questi innegabili rapporti è Levon Azarian, che ammette come: “L'elevato livello della tecnica esecutiva abbia molte generalità con l'arte bizantina della fine dell'XI secolo”<sup>309</sup>.

Partendo dalle ricerche di Lazarev, la studiosa di miniatura bizantina Axinia Džurova aggiunge ulteriori interessanti osservazioni a riguardo<sup>310</sup> “Così, nel Vangelo della Galleria di Baltimora W. 538 del 1193, le intestazioni in *Blütenblattstil*. accompagneranno le iniziali giganti e i motivi trattati liberamente sui margini, il che darà ai manoscritti armeni una magnificenza tipicamente orientale, caratteristica della simbiosi Bisanzio-Oriente. Tuttavia, non sarebbe giusto presentare la produzione manoscritta armena dell'XI-XII secolo solo come un'imitazione pura e semplice dei codici di lusso bizantini; infatti, nelle zone orientali dell'Armenia esiste una forte resistenza alla penetrazione di quella cultura. ne consegue che la maggior parte dei manoscritti prodotti nella Grande Armenia prediligono motivi locali, perfino mesopotamici o iranici. [...] A partire dagli anni '70 del XII secolo, nel resto dell'Armenia si assiste ad un mutamento repentino nella produzione di manoscritti illustrati legato all'attività del *katholikòs* Nersi il Beato (1166-1173) e del Vescovo Nersi di Lambron. Tale mutamento si manifesta col regredire, nei codici armeni degli elementi locali e, addirittura, delle influenze latine a favore degli elementi bizantini, cosa che in larga misura dipende dai due preti noti per la loro grecofilia. [...] I due artisti [Grigor e Kostandin] utilizzano un repertorio ornamentale zoomorfo e ornitomorfo estremamente ricco e i loro manoscritti sono sontuosamente ornati, dalle tavole dei canoni alle intestazioni, alle iniziali, fino alle miniature. Sono proprio loro a preparare lo spettacolare sviluppo che la miniatura armena avrà nel XIII secolo nella persona di Teodoro Roslin [...] Il vangelo del 1193,

---

<sup>308</sup> Ciucci M., “Un contributo alla conoscenza di Toros Roslin: l'evangelario di Levon e Keran del 1262 del Patriarcato armeno di Gerusalemme”, “Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena: Atti”, Venezia, 1981, p. 124

<sup>309</sup> Azarian L., *Kilikyan manrankar utyun, XII-XIII dd.*, vol. 1, Sovetakan Grogh, Erevan, 1964, p. 118.

<sup>310</sup> Džurova A., *La miniatura bizantina*, Jaca Book, 2001, pp. 170-171

realizzato da Costantino di Sguevra, è uno dei capolavori dell'arte della Cilicia, più sontuoso del codice precedente [il Narek del 1173], grazie all' esuberante decorazione con motivi zoomorfe vegetali”.

Dopo una trattazione generale dei Vangeli in esame, la medesima studiosa pone l'accento sulla trasmissione dei modelli nel mondo orientale (bizantino-georgiano), aprendo nuove interessanti questioni<sup>311</sup>: “Le somiglianze che si riscontrano più spesso fra questi codici georgiani e quelli greci riguardano il modo di trattare lo stile fiorito nelle numerose intestazioni. Si può dunque pensare ad un lungo periodo di lavoro comune di decoratori georgiani e greci a Costantinopoli, cooperazione che non s'interruppe subito dopo la caduta della città nel 1204. Una delle più sicure prove a sostegno di tale ipotesi il Vangelo di Gellati, illustrato da 249 miniature e con tavole dei canoni riccamente decorate. Alcuni elementi, come le cariatidi, i leoni, le teste di tori, gli orsi che sorreggono le colonne, fanno pensare a derivazioni dai libri illustrati occidentali o da manoscritti come i codici armeni della Cilicia: per esempio quello della Biblioteca di San Lazzaro a Venezia del 1193, cioè un manoscritto che riflette l'arte dei crociati. [...]”. La studiosa quindi segnala che la creazione stessa di manoscritti miniati avvenisse, tanto al centro quanto alla periferia dell'Impero, in atelier capaci di una produzione differenziata in lingue diverse. Come esempio principale a noi noto si può citare un gruppo di manoscritti, parte greci e parte georgiani, usciti da un medesimo atelier monastico etichettabile come “itinerante”, la cui attività si situa fra i monasteri georgiani della Montagna Nera e Gerusalemme, collocandosi cronologicamente fra gli anni trenta e cinquanta dell'XI secolo<sup>312</sup>. Questi manoscritti, tra cui il più famoso è il Vangelo georgiano di Alaverdi, possiedono una discretamente ricca varietà di decorazioni ed una tendenza all'abbondanza e alla monumentalità, e condividono la medesima palette pittorica e la tecnica compositiva. Infine, come brevemente accennato, queste miniature hanno innegabili affinità iconografiche con i Vangeli cilici del XII secolo, tra cui in particolare le strutture architettoniche delle tavole dei canoni e le strutture dei frontespizi.

Francesco D'Aiuto inoltre, sottolinea come: “L'esportazione di modelli dal «centro» alla «periferia», d'altra parte, si lega pure al fenomeno dell'ampio possesso e fruizione – più diffusi di quanto non saremmo disposti ad ammettere – di manoscritti greci, miniati e non, da

---

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 173

<sup>312</sup> D'Aiuto F., “*Libro, scrittura e miniatura fra Bisanzio e il Caucaso: qualche riflessione*”, “*Scrittura e libro nel mondo greco-bizantino: Atti del corso, Ravello, Villa Rufolo, 6-9 Novembre 2007*”, Centro Europeo per i beni culturali, 2012, p. 90.

parte delle élites cristiane alloglotte, tanto gravitanti ai margini o fuori dei confini dell'Impero bizantino, quanto operanti ai più vari livelli all'interno di esso, o addirittura nel suo cuore, in veste di funzionari, militari, ecclesiastici fino ai più alti vertici delle gerarchie: personaggi che, in molti casi, si caratterizzano per una sorta di duplice identità culturale, con doppia appartenenza etnica e linguistica. Di ciò rimane non di rado traccia in manoscritti greci, anche miniati, che evidenziano, a livello codicologico o decorativo, elementi di commistione con tradizioni di marca diversa, o che, più banalmente, recano tracce alloglotte”<sup>313</sup>. Riassumendo, la larga circolazione dei codici bizantini a cui hanno senza dubbio attinto i miniatori armeni (testimoniata dall’XI secolo in poi), era dovuta essenzialmente ad un’acquisizione privata dell’alta nobiltà autoctona, o ad enti ecclesiali, entrambi in cerca delle migliori opere sul mercato, al fine di garantirsi un’autorevolezza simile alle più prospere élites imperiali. Queste maestranze itineranti facevano da intermediari tra la capitale e le province, ed offrivano prezzi migliori ed una personalizzazione artistica e linguistica.

Su altre influenze esterne, oltre a quelle occidentali e bizantine, poco altro si può aggiungere, poiché in questo periodo non ci sono contatti rilevanti con il mondo arabo musulmano. Pertanto, è fondamentale ricordare che i rapporti tra il mondo islamico e armeno erano ancora alla fine del XII secolo molto limitati, e nessuna particolare impronta, se non sotto forma di intreccio generico (per esempio nei frontespizi), è riscontrabile. Questa tardiva mancanza di relazioni è deducibile da diversi fattori, principalmente dovuti alla siderale distanza ideologica tra le due religioni, e più concretamente, all’appoggio concettuale e militare del nascente Regno armeno di Cilicia ai Regni Crociati emergenti. Questa alleanza, insieme a quella futura con gli invasori Mongoli, avrà come inevitabile conseguenza la totale inimicizia coi Mamelucchi, che infine conquisteranno nel 1375 il Regno di Cilicia.

Inoltre, i richiami all’arte siriana sono spesso citati dagli studiosi per l’arte dei manoscritti armeni più antichi (X ed XI secolo), mentre non ci sono diretti confronti in questo periodo, se non per latenti e vaghi tratti di vicinanza ereditati dalla miniatura delle epoche precedenti, col quale condivideva genericamente anche il substrato ellenistico orientale delle origini.

Una prospettiva interessante ed innovativa viene sviluppata da un esperto d’arte balcanica bizantina, Pavle Mijovic<sup>314</sup>: ”La miniature arménienne a subi, comme on le sait, l’influence

---

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>314</sup> Mijovic P., “*Les liens artistiques entre l’Arménie, la Géorgie et les pays yougoslaves au Moyen Âge*”, “*Primo Simposio Internazionale di Arte Armena: Atti*”, Venezia, 1978, pp. 500-501.

de l'art décoratif des églises arméniennes. Sur nombreuses miniatures arméniennes le rectangle du fronton imite le tympan des églises, supporté par des colonnes. À côté des arcs concentriques, décorés différemment en forme d'arcs outrepassés, les plus remarquées sont des rosettes, dans la plupart des cas aussi en forme d'arcs outrepassés, comme par exemple sur le Quatre-Évangiles - Chester Beatty Library 558 (fol 11v et 12) - du XIII<sup>e</sup> siècle et sur d'autres manuscrits arméniens. Les rosettes moraviennes leur ressemblent beaucoup par leurs décorations avec l'entrelacs et d'autres motifs. Cependant, comme dans le cas des autres motifs, nous retrouvons ici aussi le lien avec la tradition. [...] Particulièrement intéressantes sont les autres comparaisons des motifs de la décoration des miniatures arméniennes. Les chapiteaux de Kalenic et de Rudenica sont souvent ornés de feuilles d'acanthé et de semi-acanthé, similaires à celles qui figurent sur les miniatures de l'Évangile arménien à Baltimore (Walters Art Gallery, no 538) de 1193, de l'Évangile de Lwow, de 1197-1198 et de l'Évangile de la Bibliothèque de Pères Mekhitaristes no 1635 (fol 3v). L'acanthé a été souvent remplacée par des palmettes sur les chapiteaux de Kalenic et de Ljubostinja. Les palmettes sont fréquentes surtout à Kalenic, pour imiter quelque fois avec elles un arc de plein cintre. Nous avons, ensuite, aussi le motif de la feuille de lys à Ravanica et à Manasija. Sur les chapiteaux et les rosettes de Kalenic on remarque les feuilles avec les variantes déjà connues dans l'art pré-roman et l'art roman, mais aussi en variantes plus libres dans lesquelles se répète le même motif, comme par exemple le motif de la feuille trilobée, sur une vigne imitant l'arc de plein cintre. [...] Sur les fenêtres de Kalenic, l'ornement marginal se compose de feuilles de palm stylisées. même si ce motif est fréquent dans les miniatures de la Grande Arménie et de la Cilicie, il appartient à un style plus libre du décor musulman de l'époque des Fatimides, alors que, même dans l'art des Fatimides, il avait pénétré par une fusion des traditions helléniques et mésopotamiennes et s'était transmis également dans l'art byzantin. Les palmes représentent l'élément décoratif qui était propre aussi à la sculpture pré-romane de Zeta et de Dalmatie. Nous les avons déjà vues sur le côté du baptistère de Kotor sous forme d'entrelacs à deux brins, mais on les retrouve particulièrement souvent sur les sculptures en bois de la fin du moyen âge, exécutées sur les bahuts".

Questo tentativo coraggioso di ricercare paralleli tra culture balcaniche e caucasiche nelle chiese e nei manoscritti non ha avuto fortuna nella storia degli studi, ed è rimasto di fatto un unicum. Come infine conclude lo storico serbo<sup>315</sup>: "Les résultats de notre présente enquête

---

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 502

témoignent, comme on le voit, de la filiation entre l'entrelacs arménienne et géorgien et celui dans la Serbie moravienne. Nous étions même en état de relever quelques emprunts et analogies évidents. A ce qu'il paraît, le rôle le plus important appartenait aux livres manuscrits, mais aussi les maîtres particuliers arméniens et géorgiens qui, au cours de leurs voyages, s'étaient rendus en Serbie, ont pu apporter quelque motif de l'entrelacs, particulièrement sur les bâtiments qu'ils construisaient eux-mêmes. C'est un témoignage clair de l'existence des liens culturels entre les Arméniens et les Géorgiens d'un côté et les peuples sud-slaves médiévale, de l'autre". Lo stesso autore però, successivamente smorza i toni, ammettendo che la questione è molto complessa e sottolinea la necessità di ulteriori studi più approfonditi<sup>316</sup>. In effetti, i risultati innovativi non portano a stabilire legami saldi ed incontrovertibili, mentre probabilmente le varie peculiarità riscontrate possono ascendere ad una sorta di koinè comune a tutto il mondo orientale contemporaneo: visionando le medesime immagini pubblicate nell'articolo non si riscontrano infatti che vaghe affinità stilistiche, e le deduzioni ottimistiche della ricerca sono tutt'altro che comprovabili. La ricerca di Mijovic è comunque di notevole valore per l'interdisciplinarietà e lo sforzo che hanno significato, aprendo nuove prospettive di ricerca fino ad allora ignote, e successivamente mai sviluppate per l'estrema difficoltà del tema e la mancanza di competenze così trasversali degli storici dell'arte armena. Altri studi riguardo i paralleli tra l'arte della miniatura armena in esame ed altre culture non sono stati pubblicati, ad eccezione delle impronte occidentali di cui già pienamente discusso nel capitolo precedente.

Dal punto di vista artistico non è possibile riunire questa produzione sotto una "scuola" comune, termine ormai concettualmente desueto che non rende l'idea del variegato contesto delle produzioni nei differenti scriptoria cilici: gli esempi superstiti sono troppo pochi per poter attribuire specifiche formule o determinati tipi ad uno scriptorium anziché ad un altro<sup>317</sup>. Premesso ciò, è possibile comunque notare una convergenza di utilizzo dei medesimi modelli e un comune intento di utilizzare le stesse tecniche stilistiche ed ornamentali, che rendono questi manoscritti ascrivibili alla stessa corrente formale, distinguibile sia dalla produzione armena precedente che da quella bizantina coeva, che segue gli insegnamenti dei grandi pensatori filolattini Nerses di Lambron e Nerses il Grazioso. La loro importanza si riscontra

---

<sup>316</sup> *Ibidem*, pp. 502-503

<sup>317</sup> Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, p. 21

anche nella miniatura: per la prima volta infatti viene trovata una innovativa mediazione tra i modelli bizantini e quelli armeni anteriori, che danno vita ad una miniatura autonoma organica, lussuosa e provinciale allo stesso tempo. Questa voluta autonomia rispecchia la ricerca di indipendenza del reame ciliciano nascente, soprattutto culturale, al fine di differenziarsi dalle forze limitrofe, aprendosi maggiormente al pensiero occidentale e appoggiandosi più concretamente alle forze crociate. A differenza della produzione dell'XI e XII secolo della Grande Armenia è inoltre evidente la tendenza all'uso massivo dell'oro, alla forte monumentalità e alla ricchezza delle ornamentazioni di qualsiasi tipo, spesso esagerate, lasciando allo sfondo neutro meno spazio possibile.

Inoltre, le caratteristiche principali di questi manoscritti sono state riassunte per la prima volta in maniera organica dallo studioso e pittore armeno Onnig Avetissian, che per primo ha intravisto una medesima corrente comune eterogenea<sup>318</sup>: "Vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, nous avons l'art cilicien en plein épanouissement. Les manuscrits suivants caractérisés par la délicatesse et l'élégance de leur décoration appartiennent à cette période [...]. L'ornementation et l'illustration [...] témoignent d'une évidente parenté de style aux caractéristiques suivantes : l'élément ornemental est formé par une grande variation de motifs géométriques et floraux, d'entrelacs et de combinaisons diverses de feuilles d'acanthé et de vigne. Des initiales zoomorphiques nombreuses et des ornements marginaux d'une grande variété enrichissent les textes de ces manuscrits [...]. Le sens de la forme, une évidente recherche de la composition, le dessin précis et la ligne élégante qui caractérisent cette décoration prouvent aussi la grande maîtrise de leurs auteurs. [...] Si l'influence byzantine est encore visible dans ces manuscrits de la fin de XII<sup>e</sup> siècle, les motifs orientaux et particulièrement les éléments propres à la miniature de XI<sup>e</sup> siècle de la Grande Arménie y sont représentés pour une bonne part. [...] Ainsi l'art cilicien proprement dit, dont la physionomie est déjà marquée dans les manuscrits de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, est le produit d'éléments nombreux et divers, mais si bien fusionnés, d'une synthèse si heureuse qu'on ne peut le confondre ni avec l'art byzantin ni avec celui de la Grande Arménie. C'est un art éclectique, il est vrai; mais les peintres ciliciens doués d'un sens artistique et d'un goût très sûrs ont su néanmoins créer des œuvres savantes et harmonieuses, élégantes et raffinées,

---

<sup>318</sup> Avetissian O., *Peintres et sculpteurs arméniens*, Les amis de la culture arménienne, Le Caire, 1959, pp. 77-78.

d'une richesse et d'une variété très grandes, et d'une véritable originalité. Cet art atteindra d'ailleurs son apogée au siècle suivant, avec quelques artistes justement célèbres”.

Tale unicità di intenti non viene talvolta demarcata dagli studiosi, ma neanche smentita, come nei già più volte citati studi di Sirarpie Der Nersessian o Thomas Mathews. Proprio quest'ultimo scrive<sup>319</sup>: “This is the cosmopolitan setting in which Cilician painting must be situated. Stylistically this development is the most cohesive in the history of Armenian art. The comparative stability of the ruling families, the extremely high percentage of princely commissions, and the workshop continuity of manuscript production from one generation to the next combined to produce much greater uniformity and a smoother growth of stylistic change”.

Per citare inoltre un esempio meno noto, il pittore di icone armeno Hovsep Achkarian interviene con decisione sull'argomento, aggiungendo interessanti osservazioni storiche<sup>320</sup>: ”La posizione di sbocco sul Mediterraneo consentiva lo sviluppo di floride relazioni commerciali con l'Occidente e il ripristino, insieme con la pace, di una intensa attività culturale e artistica caratterizzata, come si evince soprattutto dalle rappresentazioni miniate dei manoscritti, da una armoniosa integrazione degli influssi bizantini e occidentali con il patrimonio propriamente armeno, sotto la spinta degli stessi responsabili della Chiesa armena, tra i quali spicca l'attività del katholikos Nerses II il Grazioso, ecumenista di notevole levatura spirituale e intellettuale, che scrisse, accanto a preghiere, canoni, inni e omelie che godettero di un enorme riflesso nella cultura armena contemporanea, anche alcuni importanti documenti riguardanti l'iconografia. In particolar modo, due lettere, dirette l'una al principe bizantino Alessio e l'altra all'imperatore Manuele Comneno, costituiscono una risposta alla preoccupazione del notevole e dello stesso sovrano bizantino per l'assenza di venerazione per le icone nella chiesa armena. Nella prima lettera San Nerses spiega che solo uomini ignoranti in Armenia non venerano le sacre immagini, mentre la Chiesa armena accetta questo culto non solo in attinenza a Cristo, ma anche alle rappresentazioni degli eventi della sua vita, rispettando anche le immagini stesse dei santi che si dipingono, del resto nelle chiese per le sacre funzioni, si miniano sui libri e si ricamano sui paramenti liturgici. La seconda lettera reca argomenti analoghi”.

---

<sup>319</sup> Mathews T.F., Sanjan A.K., *Armenian Gospel Iconography. The tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1991, p. 57.

<sup>320</sup> Ačkarian H., *Manuale di iconografia armena*, Rubbettino Editore, 2005, p. 69

Infine, riassumendo i lineamenti stilistici esaminati nei rispettivi capitoli, si possono constatare analoghi caratteri comuni alla quasi totalità delle opere. Lo stile pittorico mostra in generale una certa affinità con le opere bizantine di epoca paleologa, come si nota da vari elementi: la maniera pittorica libera e ardita, il modellato pittorico della superficie, la resa volumetrica e spaziale della forma. La pittura è colma di luce, che si armonizza con grande finezza e naturalezza con lo strato pittorico e il pigmento, testimoniando così la perizia tecnica degli artisti monastici. Le figure sono slanciate, sia sottili che spesse, e le loro sagome fluide fanno eco alle linee morbide dei drappaggi, che modellano intensamente la superficie senza appesantire le forme. La tecnica pittorica è caratterizzata da particolare levità e raffinatezza, l'incarnato dei volti è mediamente scuro, tipico della fisionomia armena, con una leggera sfumatura rosea: anche la peculiare larghezza ed i contorni degli occhi, di una fisionomia orientale unica, consente di riconoscere facilmente la mano di un artista armeno.

L'oro viene impiegato come sfondo che traluce da sotto le raffigurazioni, viene brunito ed inciso per essere utilizzato come colore principale riempitivo (non dissimile dalle tecniche occidentali), abbondantemente e in varie gradazioni, creando l'effetto di una dimensione ultraterrena. Sull'oro risaltano particolarmente gli altri colori, i più usati sono quelli primari e il verde, in tonalità vivide e calde, talvolta vicini ed in opposizione tra loro, così da creare effetti cromatici stupefacenti ed esaltare la lucentezza dei ricchi e saturi pigmenti di origine naturale e di alta qualità artistica. Nel complesso, la tavolozza non è particolarmente variegata, ma molto squillante ed espressiva.

I manoscritti assumono una connotazione artistica ben definita, come ad esempio nelle iniziali dei frontespizi e nelle ampie decorazioni riempitive, in cui trovano la massima espressione gli intrecci e le varieghe ornamentazioni zoomorfe e vegetali, rappresentate anche in precedenza, che diventano ora sistematiche e totalizzanti: da questo momento infatti vengono rese in maniera particolarmente viva e tangibile le forme vegetali ed animali, tra cui il mansueto leone di Marco e tutte le creature allegoriche degli evangelisti. L'iconografia di questi ultimi si amplia significativamente, con l'aggiunta di Procoro (con Giovanni), degli arnesi per la scrittura dei codici, delle architetture riempitive nello sfondo, e della cornice con l'arco (Freer Gallery 50,3). Anche i frontespizi e la prima lettera delle letture seguono questo sistematico arricchimento, colorandosi in oro con vari colori, riempite di motivi ridondanti di piante con mascheroni animali. Le scene narrative hanno invece un'organizzazione più nitida e rigorosamente simmetrica, con figure sobrie e ben definite, senza alcun eccesso o eccessivo

decorativismo, così che la scena assume una particolare solennità e lascia trasparire i suoi fondamenti classici.

Il problema del volume e della spazialità inizia proprio in questo periodo a definirsi: l'impressione dello spazio è ottenuta mediante l'alternarsi dei piani, con la sovrapposizione di una figura all'altra; tuttavia la soluzione del problema è ancora nell'ambito di uno stile appiattito ornamentale, in mancanza di una energia nei movimenti e nelle forme. Non si può però non sottolineare la tendenza di inserire le figure in uno spazio architettonico o in un contesto paesaggistico più variegato, che accentuano la profondità della composizione dando una accentuata idea di prospettiva primordiale. Il disegno fluente ed arrotondato delle massive e ridondanti decorazioni vegetali delle tavole dei canoni e delle lettere ad Eusebio accentuano il lusso e la monumentalità delle architetture, che si trasformano quasi in strutture mistiche, come a richiamare la ricchezza dell'Eden. Questo è probabilmente l'intento ultimo degli artisti armeni, rievocare il paradiso in terra sotto forma artistica, e le loro intenzioni sono riflesse perfettamente dalla potenza visiva delle loro miniature.

## Appendice: il colofone di Walters Art Gallery 538

Per l'importanza storica che ricopre questo colophon, di cui già discusso nel paragrafo della rispettiva scheda, offro una traduzione letterale del testo del colofone. Esso, per le differenze linguistiche tra l'italiano e l'armeno, potrebbe risultare di difficile comprensione. Ho cercato soprattutto di essere più possibile aderente al testo tradito.

*fols. 311r to 314v:*

1. *In vernacular:* Fol. 311r, in erkatagir - Փառք ամենասուրբ երրորդութեանն հարև և որդւոյ և հոգւոյն սրբոյ յաւիտեանս յաւիտենից, ամէն: Fol. 311v in erkatagir Յամի Ո արիւրերորդի քառասներորդի երկրորդի հայկազնեան տոմարիս [= 1193] : Ի հայրապետութեանն տեառն Գրիգորի կաթողիկոսի Հայոց: Եւ յիշխանութեան բարեպաշտ իշխանին Լևոնի, իսկ ի բռնակալութեան Հաքարացւոց ունեմն Սալահըտտին կոչեցեալ ըստ իւրեանց առասպելաբանութեանն: Որ և տիրեաց Եգիպտացւոց և մինչև ի կողմանս արևելից, և զբազումս յազգայնաց իւրոց արկեալ ընդ իշխանութեամբ իւրով: Եւ զաւրացեալ այսու, սկսաւ պատերազմել ընդ սուրբ քաղաքն Երուսաղէմ, և ընդ զաւրս նորա: Չորս թուլագոյնս գտանէր ի հաւատս, գնոսա կարասեաւ և խոստմամբ պարտէր: Եւ որ քաջ սպառազէնքն էին, բանիւք ողորանաւք հաւանեցուցանէր, և զայս ի մեծամեծացն (Fol. 312) երդնունս հաստատէր, նոցա ունել զտերութիւն աշխարհացն, և այսպիսի խորամանկութեամբ քակեաց զամենեսեան ի միմեանց և արար ի միում տան խռովութիւն: Եւ զայս արարեալ ի բազում ամս, ոչ կարաց յաղթել նոցա, և ապա աւրինաւք խնդրէր պատերազմել ընդ նոսա, զի գիտէր զթուլութիւն և զերկպառակութիւն զաւրացն, և զլետս կացելոցն ի սուրբ ուխտէն: Եւ պատերազմեալ ընդ նոսա յաղթեաց, զի զաւրքն ընդ չորս մասունս բաժանեալ էին, և ձերբակալ արարեալ զթագաւորն և զարս պատերազմողս որ կոչին Փրերք, և զայլ զաւրսն կոտորեաց, և բռնացեալ առ զսուրբ քաղաքն Երուսաղէմ և զԱսկողովն և զամենայն սահմանս աշխարհին, և զա ի սահմանս Անտիոքու և քակեալ աւերեաց զաշխարհն և զամուրս նորա: (Fol. 312v) Եւ անարին այն որ (բր)ինձ կոչեցեալ ոչ կարաց ելանել ընդդէմ նորա, իսկ նորա կատարեալ զկամս իւրոյ չարութեանն, կամեցաւ մտանել յաշխարհն Կիլիկեցւոց, նոյնպէս կարծելով զնոսա անարիս գոլ, քամգի զայր իբրև զառեւ լծ զաւրաւոր, և դառնայր իբրև զաղուես տկար: Քանզի յառաջ ասացեալ հայրապետն սուրբ Գրիգորիոս, որ ունէր զաթոռ հայրապետական սրբոյն Գրիգորի, որ և շառաւ եղ գոլով նորին Լուսաւորչին Հայոց, պահպանեալ ընդ ամրածածուկ աշովն Աստուծոյ յամուր դղեկին կոչեցեալ Ռոմելիոսի Կլայ: Որ և սա բազում նեղութիւնս կրեալ ի շրջաբնակ

այլազանիցն, ընդդեմ կացեալ աղաւթիք և զաւրութեամբն Աստուծոյ: Եւ ըստ տուեցելոյ նմա յԱստուծոյ ամենաշնորհ իմաստութեանն, խրատէր և զաւրացուցանէր զթագաւորն և զաւրսն Կիւղիկեցւոց (Fol. 313r) ընդդեմ կալ նորա չարութեանն, որ և ոչ ևս կարաց ձեռն արկանել ի նոսա: Այլ քանզի հայրապետն սուրբ տեսանելով զայսպիսի նեղութիւն տարակուսանաց, զառումն սրբոյ քաղաքին, և զաւերումն սրբոց տանարացն և զգերութիւն ժողովրդեանն Աստուծոյ և զայլանդակ գործ պղծութեան նոցա, զորս ոչ է պարտ արկանել ընդ գրով: Չայտստիկ տեսեալ սրբոյ հայրապետին, վշտացեալ ի հոգի իւր, միշտ աղաւտից և արտասուաց պարապեալ, խնդրէր զփրկութիւն սրբոյ քաղաքին եւ ժողովրդեանն Աստուծոյ: Գրէր և ցուցանէր զամենայն թագաւորացն Յունաց և Հռովմայեցւոց, զի թե իցեն ինչ ձեռնհաս, եկեացեն յաւգնութիւն քրիստոնէից, և ինքն աղաւթից և սրբութիւն պարապեալ: Եւ ահա շարժեալ մի ոմն ի թագաւորաց Հռովմայեցւոց, Ալաման կոչեցեալ, զա մինչև ի սահմա (Fol. 313v) նաւ Կիւղիկեցւոց և ոչինչ ափրութիւն ցուցեալ, կատարի մահուամբ զետասոյզ եղեալ, և զաւրքն ցրուեալ բաժանեցան, և մինչև ցայս վայր ինքն բռնացեալ ունի զքաղաքն սուրբ յառաջասացեալ զազանն հաքարացի: Եւ արդ յաւուրս յորս ասացաւ, ստացաւդ եղեալ սրբոյ տառիս սրբազան եպիսկոպոսն տէր Կարապետն, քուերորդի գոյով սրբոյ վարդապետին Պաւղոսի, բնակելով առ սուրբ հայրապետին, տեսան Գրիգորի, որ և արժանաւորեալ աշտինանի եպիսկոպոսութեան, որպէս և վայել է Աստուծոյ տնտեսի: Եւ արդ սիրող գոյով պատուիրանաց տեսան, մանաւանդ աւետարանական քարոզութեան նորին: Եւ արդ ստացաւ զաա ի յիշատակ հոգւոյ իւրոյ և ի պարծանս եկեղեցւոյ: Եւ գրեցաւ սա յանապատիս որ կոչի Պաւղոսկան, մերձ առ ամուր դղեկիս Կատինոյ, առ ...

## Traduzione

Fol. 311r - Gloria alla Santissima Trinità, Padre e Figlio e Spirito Santo in tutta l'eternità, amen. (Fol. 311v) Nell'anno 642 [= 1193] del calendario armeno, durante il Patriarcato di Grigor (Tgha) Katholikos degli Armeni. E sotto il regno del principe Levon, ma sotto la tirannia di un tale Saladino degli Hagariti, come viene chiamato secondo le loro dicerie. Lui regna anche sugli egiziani e fino alle regioni orientali, e ha molti della loro nazione sotto il suo dominio. Ed essendo diventato più forte, iniziò a fare la guerra contro la Città Santa di Gerusalemme e con i suoi alleati. Coloro che ha trovato essere più deboli nella fede, li ha soggiogati con ricchezze e con promesse. E quelli che erano ben istruiti erano persuasi da parole di adulazione, e agli altri personaggi eminenti (Fol. 312) ha garantito, con giuramenti, che avrebbero tenuto il dominio sulle terre, e grazie a queste astuzie ha separato l'uno dall'altro e ha creato sedizione in una casa unificata. E dopo aver fatto questo per molti anni, poteva (comunque) non vincere, poi ha cercato pretesti per la guerra con loro, perché ne sapeva la debolezza e la discordia dell'esercito, e coloro che avevano desistito dalla santa alleanza. E dopo aver fatto la guerra con loro ha vinto, perché gli armati sono stati divisi in quattro parti, e dopo aver catturato il re e i guerrieri chiamati "Fratelli", ha anche massacrato gli altri eserciti, e dopo averne invaso (la terra) ha preso la città santa di Gerusalemme, Askalon e tutte le zone del Paese, e venne nella regione di Antiochia e, dopo averla demolita, ne rovinò la terra e le sue fortezze. (Fol. 312v) E quel codardo chiamato "Principe" non poteva andare contro Saladino, che avendo eseguito i desideri della sua malvagità, desiderava entrare nella terra dei Cilici, essendo dell'opinione che anch'essi fossero vigliacchi, perché venne come un leone potente e tornò come una debole volpe. Perché il suddetto Patriarca, il santo Gregorio [Grigor IV Tlay Pahlavuni], che deteneva la sede patriarcale di San Gregorio [San Gregorio l'Illuminatore], era lui stesso un rampollo dello stesso Illuminatore degli Armeni, (era) protetto sotto la mano destra protettrice di Dio nella fortezza chiamata Romelios Klay [Hromkla]. Aveva anche sofferto molte difficoltà per mano dei musulmani circostanti, sopportando (loro) attraverso la preghiera e il potere di Dio.

E in conformità con la più graziosa saggezza conferitagli da Dio, ammonì e incoraggiò il re e l'esercito dei Cilici (Fol. 313) ad opporsi alla sua malvagità, così che non sarebbe più stato in grado di imporre la forza su di loro. Ma (così fu) perché il santo Patriarca vedeva tale

afflizione di tribolazioni, la cattura della Città Santa e la rovina dei sacri templi e la prigionia del popolo di Dio e le loro [del nemico] azioni mostruose di profanazione, che non è necessario mettere per iscritto. Avendo visto queste cose, il santo Patriarca, afflitto nella sua anima, sempre devoto alla preghiera e alle lacrime, ha chiesto la consegna della Città Santa e del popolo di Dio. Ha scritto e mostrato a tutti i re dei greci e romani [cioè ai monarchi cattolici europei], che se avessero avuto qualsiasi mezzo, sarebbero potuti venire in aiuto dei cristiani, e si è dedicato alla preghiera e alla santità.

Ed ecco, uno dei re dei Romani, chiamato Alaman, essendo stato destato, arrivò al confine dei Cilici e non avendo mostrato alcun valore, morì annegando nel fiume, ed il suo esercito disperso, si divise; fino ad oggi il suddetto bruto (di) Hagarite, tirannizzando, detiene la Città Santa. E ora, nei giorni in cui è stato detto [sopra], il sacro Vescovo Karapet, divenuto il destinatario di questa santa Scrittura, essendo il figlio della sorella del santo vardapet [dottore in teologia] Połos, risiede con il santo patriarca Grigor, che lo ha reputato degno del grado di Vescovo, come gradito al maggiordomo di Dio. Ed è un amante dei comandamenti del Signore, in particolare delle sue prediche evangeliche. E lo ha ricevuto in memoria della sua anima e per lo splendore della Chiesa. E questo è stato scritto in questo monastero che si chiama Połoskan, vicino alla forte fortezza di Katin, a ...

## **Bibliografia**

### **Strumenti**

Ačkarian H., *Manuale di iconografia armena*, Rubbettino Editore, 2005.

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, E. de Boccard, Paris, 1960.

Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, Einaudi, Torino, 1967.

Reau L., *Iconographie de l'art chrétien*, Presses univ. de France, Paris, 1955.

Schiller G., *Iconography of Christian art*, Greenwich, Conn., New York, 1971.

### **Bibliographie primaire**

Avetisyan O., *Peintres et sculpteurs arméniens*, Les amis de la culture arménienne, Le Caire, 1959.

Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Freer Gallery of Art, Freer Gallery of Art, Oriental Studies 6*, Washington D.C., 1963.

Der Nersessian S., *Armenian manuscripts in the Walters Art Gallery*, Trustees of the Walters Art Gallery, Baltimore, 1973.

Der Nersessian S., *Manuscripts arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*, E. de Boccard, Paris, 1936-37.

Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Dumbarton Oaks, Washington D.C., 1993.

Evans H. C., *Manuscript illumination at the Armenian patriarchate in Hromkla and the west*, Ann Arbor: University Microfilms International, Thesis/dissertation, 1991.

Prinzing G., Schmidt A., *Das Lemberger Evangeliar Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12 Jahrhunderts*, Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients, 1997.

Rapti I., “*La voix des Donateurs: Pages de dédicaces dans les manuscrits arméniens de Cilicie*”, “*Donations et donateurs dans le monde byzantin*”, Actes du colloque international de l'Université de Fribourg (13-15 mars 2008), eds. J.-M. Spieser et E. Yota, pp. 309-325.

## Bibliografia secondaria

Alexander J. J. G., *The Decorated Letter*, G. Braziller, New York, 1978.

Alishan L. M., *Sissouan, Ou l'Arméno-Cilicie: Description Géographique Et Historique*, S. Lazare, 1899.

Akinian N., *Das Skevra-Evangeliar vom 1197*, Materialien zur Geschichte der armenischen Kunst, Palaographie und Miniaturmalerei II, Vienne, 1930

Amirkhanian R., “*Les Tables de Canons arméniennes et le thème iconographique de la Jérusalem céleste*”. “*Revue des Etudes Arméniennes*”, 31, Peeters, Paris-Louvain, pp. 181-232.

Azarian L., *Kilikyan manrankarčutyun, XII–XIII dd.*, vol. 1, Erevan, 1964.

Bakalova E., Petkovic S., Velmans T. , “*Iconografia bizantina*”, “*Viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*”, Jaca Book, 2002.

Block H., “*Monte Cassino, Byzantium and the West - the Earlier Middle Ages*”, “*Dumbarton Oaks Papers 3*”, 1946, 164-224.

Buchta H., “*A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives*”, “*Dumbarton Oaks Papers*”, 15, 1961, pp. 127-139.

Buchta H., *Miniatures Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957.

Cotterell A., *Encyclopedia of world mythology*, Lorenz books, 2004.

Chookaszyan L., “*Cilician book painting: miniatures of Toros Roslin and italian art*”, “*Quinto Simposio di Arte Armena: Atti*”, Venezia, 1991, pp. 321-332.

Chookaszyan L., “*About Miniaturist Grigor Mlijetsi and the Illustrations of the Lviv Gospels of 1197*”, “*Series Byzantina*”, XV, Warsaw, 2017, pp. 11-31.

Ciucci M., “*Un contributo alla conoscenza di Toros Roslin: l'evangelario di Levon e Keran del 1262 del Patriarcato armeno di Gerusalemme*”, “*Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena: Atti*”, Venezia, pp. 117-133. 1981.

D'Aiuto F., “*Libro, scrittura e miniatura fra Bisanzio e il Caucaso: qualche riflessione*”, “*Scrittura e libro nel mondo greco-bizantino: Atti del corso, Ravello, Villa Rufolo, 6-9 Novembre 2007*”, Centro Europeo per i beni culturali, pp. 77-108, 2012.

Dedeyan G., *Storia degli armeni*, Guerini e associati, 2002.

Der Nersessian S., *Études byzantines et armeniens*, Editions Peeters, Louvain, 1973.

- Der Nersessian S., *L'art armenien*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1977.
- Der Nersessian S., *The armenians*, Thames and Hudson, 1969.
- Der Nersessian S., *The Chester. Beatty Library: a catalogue of the Armenian manuscripts*, Hodges Figgis & Co. Ltd, Dublin, 1958.
- Der Nersessian S., Mkhitaryan A., *Armenian Miniatures from Isfahan*, Editeurs d'Art Associés, Brussels, 1986.
- Derbes A., “*Siena and the Levant in the Later Dugent*”, “*Gesta*”, 28, 1989, 190-204.
- Devrikyan V., *The Last Supper from Armenian tradition to Leonardo*, Tigran Mets, 2008.
- Dournovo L., *La miniatura armena*, Electa, Milano, 1961.
- Dournovo L., *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении*, Москва, 1979.
- Dournovo L. A., Sargsyan M.S., Mnatsakanyan A.S., *Hay jeragrayin zardankarčutyun*, Sovetakan Groġ, Erevan, 1978.
- Džurova A., *La miniatura bizantina*, Jaca Book, 2001.
- Ebersolt J., *La miniature byzantine*, Van Oest, Paris, 1926.
- Evans H., *Armenia, Art Religion, and Trade in the Middle Ages*, Metropolitan Art Museum of New York, 2018.
- Evans H. C., “*Canon Tables as an Indication of Teacher-Pupil Relationships*”, “*Medieval Armenian Culture*”, ed. Thomas I. Samuelian and Michael E. Stone, pp. 272-290.
- Evans H.C., Wixom D.W., *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997.
- Garrison E. B., “*Twelfth Century Initial Styles of Central Italy*”, “*Studies in the History of Medieval Italian Painting*”. Firenze, pp. 363-390, 1953.
- Gevorgyan A., *Dimankar (Portrait)*, Sovetakan Groġ, Erevan, 1982.
- Ghazaryan V., *Матенадаран, Том 1: Аржанская рукописная книга VI - XIV веков*, Книга, 1991
- Ghazaryan V., *Khoranneri Meknutyunner*, Printinfo, Yerevan, 1995.

Grabar A., “*Les miniatures syriennes et arméniennes*”, “*Cahiers Archéologiques*”, XII, 1962, pp. 386-392.

Grabar A., “*Wolfgang Grape, Grenzprobleme der byzantinische Malerei*”, “*Cahiers Archéologiques*”, 24, Wien, 1975

Grape W., *Grenzprobleme der byzantinischen Malerei*, Vienna, 1973, Thesis/dissertation.

Janashian M., *Armenian Miniature Paintings of the monastic library at San Lazzaro*, Armenian Press, Venezia, 1966.

Kouymjian D., “*L’enluminure arménienne médiévale*”, “*Arménie, Impressions d’une civilization*”, Skira, 2011.

Kouymjian D., “*Armenian manuscript illumination in the formative period: text groups, Eusebian apparatus, evangelists' portraits*”, “*Caucaso. Cerniera fra culture dal Mediterraneo alla Persia (secoli IV— XI) Atti*”, Centro Italiano di studi sull’alto Medioevo, Spoleto, 1996.

Kouymjian D., “*The Classical Tradition in Armenian Art*”, “*Revue des Études Armeniennes*”, XV, 1981, pp. 263-288.

Harvey W., *The church of the Nativity in Bethlem*, London, 1910.

Hovsepyan G., *Colophons of Armenian manuscripts*, Antelias, 1951

Hovsepyan G., “*Halpati dprozi mi gluxgorcoc*”, “*Sion*”, 1935, pp. 6-75.

Ieni G., “*Le arti figurative e i Khačkar*”, “*Gli armeni*”, Jaca Book, 1988, pp. 227-264.

Izmailova T.A., “*La miniatura armena dell’XI secolo*”, “*Primo Simposio di Arte Armena: Atti*”, 1978, pp. 313-318.

Izmailova T. A., “*Le cycle des fêtes du tétraévangile de Mougna (Matenadaran n. 7736)*”, “*Revue des Études Armeniennes*”, 6 (1969), pp. 105-139.

Izmailova T. A., “*Le Tetraévangile illustré Arménien de 1038 (Matenadaran, n. 6201)*”, “*Revue des Études Armeniennes*”, 1970, pp. 203-240.

Izmailova T. A., “*Les racines prébyzantines dans les miniatures arméniennes: les canons du tétraévangile de Mougna*”, *Armeniaca. Mélanges d’études arméniennes*, Venice, 1969, 218-43.

Izmailova T. A., “*L’iconographie du cycle des Fêtes d’un groupe de codex arméniens d’Asie mineure*”, “*Revue des Études Armeniennes*”, 4, 1967, pp. 125-166.

Izmailova T. A., “*L’Iconographie du manuscrit N° 2877 du Matenadaran*”, “*Revue des Études Armeniennes*”, 1964, 1, pp. 149-187.

Izmailova T. A., “*L’Iconographie du manuscrit N° 2877 du Matenadaran*”, “*Revue des Études Armeniennes*”, 1965, 22 pp. 185-222.

Izmailova T. A., “*Tables des canons de deux manuscrits arméniens d’asie mineure du XI Siècle*”, “*Revue des Études Armeniennes*”, 1966, pp. 91-117.

Izmailova T. A., *Армянская миниатюра XI века*, Sovetakan Groġ, Erevan, 1979.

Izmailova T. A., “*Муржанский образец в армянской миниатюрной живописи*”, “*Труды государственного Эрмитажа. Культура и искусство народов Востока*”, 1961, В, pp. 76-97.

Izmailova T. A., *Образ богини в армянских миниатюрах XI века* (рус.), Наука, Москва, 1967.

Korkhmazyan E., Akopyan G., Drampyan I., *La miniature arménienne (xiii<sup>e</sup> - xiv<sup>e</sup> siècles)*, Collection du Matenadaran (Erevan), Léningrad, 1984.

Kouymjian D., “*Armenian manuscript illumination in the formative period: text groups, Eusebian apparatus, evangelists' portraits*”, “*Caucaso. Cerniera fra culture dal Mediterraneo alla Persia (secoli IV— XI) Atti*”, Centro Italiano di studi sull’alto Medioevo, Spoleto, 1996, vol.II, pp. 1015-1049.

Kouymjian D., “*The Classical Tradition in Armenian Art*”, “*Revue des Études Arméniennes*”, XV, 1981, pp. 263-288.

Khandanyan A., “*Le thème de la sirène-oiseau dans l’enluminure des manuscrits arméniens*”, “*Primo Simposio Internazionale di Arte Armena: Atti*”, 1971, pp. 377-394.

Kuehn S., *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, Islamic History and Civilization, 86, Leiden, 2011.

Lambros S. P., *Catalogue of the Greek manuscripts on Mount Athos*, Harvard University Press, 1895.

Leroy J., “*Le manuscrit syriaque 356 de la Bibliothèque Nationale. Sa date et son lieu de composition*”, “*Syria*”, XXIV, 1944-45, pp. 194-205.

Leroy J., *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d’Europe et d’Orient*, Paris, P. Geuthner, 1964.

Lowe E. A., *The Beneventan Script. A History of the South Italian Minuscule, Volume 1*, Clarendon Press, Oxford, 1914.

Magnani L., *La miniatura del Sacramentario D'Ivrea, Liber Regulae Pastoralis*, Vaticano, 1934.

Maguire H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, 1981.

Mathews T. F., Sanjian A. K., *Armenian Gospel Iconography: The Tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Research Library & Collection, Washington D.C., 1991.

Maximovic J., “*La place de l'évangélaire de Miroslav au sein de l'art médiéval serbe*”, “*Cahiers archéologiques*“, 25, 1976, pp. 123-129.

Mijovic P., “*Les liens artistiques entre l'Arménie, la Géorgie et les pays yougoslaves au Moyen Âge*”, “*Primo Simposio Internazionale di Arte Armena: Atti*”, Venezia, 1978, pp. 487-525.

McKenzie J., *The Architecture of Alexandria and Egypt, 300 BC to AD 700*, Yale University Press, New Haven, London, 2007.

Mutafian C., *L'Arménie du Levant*, Les Belles Lettres, Paris, 2012.

Nelson R., *The Iconography of Preface and Miniatures in the Byzantine Gospel Book*, Volume 36 of College Art Association Monograph Series, New York, 1980.

Nordenfalk C., *Die Spätantiken Kanontafeln*, Isacson's Boktryckeri, Goteborg, 1938.

Orna M.V., “*Artists' Pigments in Illuminated Medieval Manuscripts: Tracing Artistic Influences and Connections*”, “*Archaeological Chemistry VIII*”, New York, 2013, pp. 3-18.

Orna M.V., Cabelli D. E., Mathews T. F., “*Analysis of Medieval Pigments from Cilician Armenian*”, “*Archaeological Chemistry III*”, 1984, pp. 243-254.

Pace V., “*Armenian Cilicia, Cyprus, Italy and Sinai icons: Problems of models*”, “*Medieval Armenian Culture*”, eds. T. Samuelian & M. Stone, Chico, 1983, pp. 291-305.

Pace V., “*Thirteenth-Century Cilician Manuscript Illumination, Umbria and Bologna: Old and new evidence of the Armenian contribution to Italian painting*”, “*Culture of Cilician Armenia*”, 2010, pp. 509-521.

Passarelli G., *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Jaca Book, Milano, 1998.

Pelikanidis S.M. et al., *The treasures of Mount Athos: illuminated manuscripts, miniatures-headpieces-initial letter*, The Patriarchal Institute for Patristic Studies, Ekdotike Athenon, 1974.

- Rapti I., *Armenia Sacra, mémoire chrétienne des Arméniens (4-18 siècle)*, Somogy, 2007.
- Stornajolo C., *Miniature delle Omelie di Giacomo Monaco (Cod. Vatic. gr. 1162) e dell' Evangeliaro greco Urbinato (Cod. Vatic. Urbin. gr. 2)*, Danesi, Roma, 1910.
- Strzygowsky J., *Amida*, Heidelberg and Paris, 1910.
- Talbot Rice D., *Kunst aus Byzanz*, Munich, Himmer Verlag, 1959.
- Underwood P. A., "The Fountain of Life in manuscripts of the Gospels", "Dumbarton Oaks papers", 5, 1950.
- Uluhogian G., *Gli armeni*, il Mulino, 2009.
- Velmans T., *La visione dell'Invisibile*, Jaca Book, 2000.
- Weitzmann K., "Icon painting in the Crusader Kingdom", "Dumbarton Oaks Papers", 20, 1966, pp. 51-83.
- Weitzmann K., *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration (Studies in Manuscript Illumination)*, Princeton University Press, Princeton, 1947.
- Khandanyan A., "Le thème de la sirène-oiseau dans l'enluminure des manuscrits arméniens", "Primo Simposio Internazionale di Arte Armena: Atti", 1971, pp. 377-394.
- Zekiyan B. L., "Dall'icona della pietra al sapere del libro. Un'avventura di sfide oltre il tempo", "Armenia, impronte di una civiltà", Skira, 2011, pp. 19-34.
- Zekiyan B. L., "Il popolo armeno: richiami storici", "Gli armeni", Jaca Book, 1988, pp. 47-81.
- Zastrow O., "Autonomia creativa e sua delimitazione nella miniatura di Toros Roslin", "Primo Simposio di Arte Armena: Atti", pp. 793-802.
- Zibawi M., *Orienti cristiani: senso e storia di un'arte tra Bisanzio e l'Islam*, Jaca Book, 1995.

# Repertorio iconografico

## Matenadaran 7347

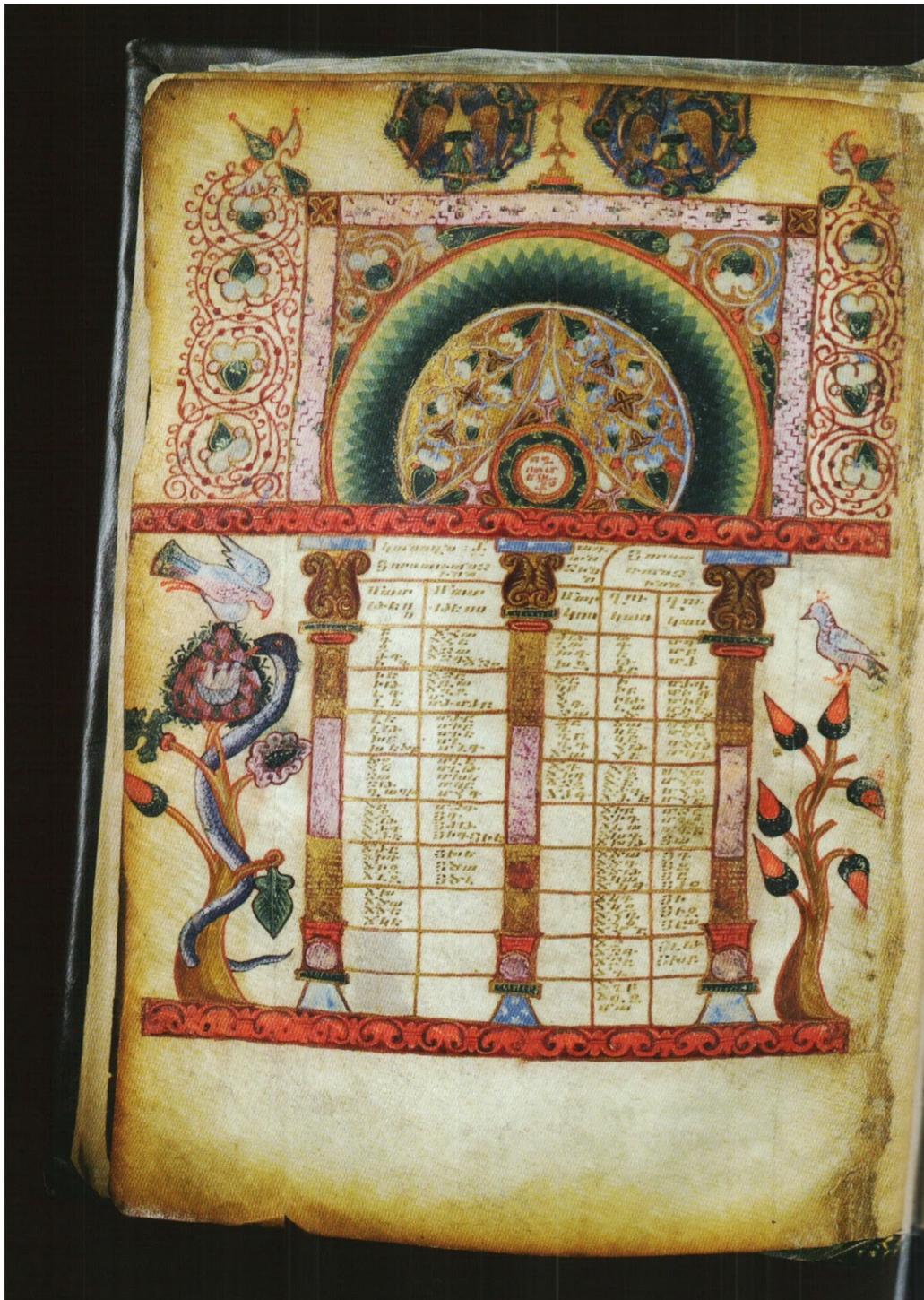
Tavola dei canoni 6r



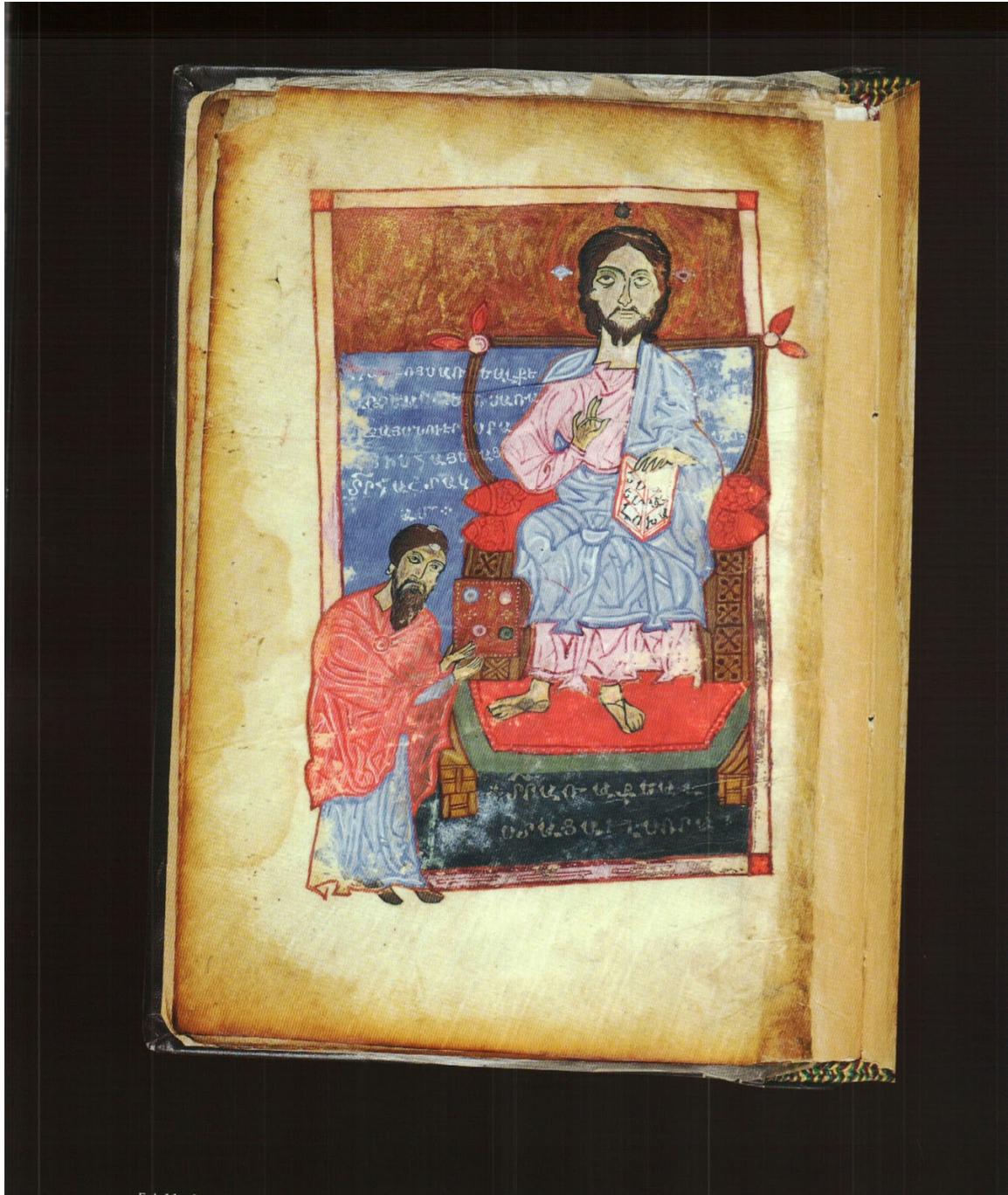
Tavola dei canoni 8r



Tavola dei canoni 9v



Miniatura dedicatoria 11v





Frontespizio di Matteo 13v



Evangelista e Frontespizio di Luca 164v-165r



Evangelista Giovanni con Procoro 264r



Frontespizio di Giovanni 265r



# Freer Gallery 50,3

Lettera di Eusebio a Carpiano 1v





Tavola dei canoni 6r

The page is titled "Tavola dei canoni 6r" and contains a large table of text. The table is organized into 12 columns and 24 rows. The text is written in a medieval script, likely a form of Gothic or similar. The table is framed by a red border with intricate blue and gold floral patterns. Above the table, there are two blue storks and a central decorative element. To the left of the table is a large, stylized tree with blue leaves and red flowers. The page is richly decorated with gold leaf and various colors.

Hoc est			Hoc est		
1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36
37	38	39	40	41	42
43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	54
55	56	57	58	59	60
61	62	63	64	65	66
67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78
79	80	81	82	83	84
85	86	87	88	89	90
91	92	93	94	95	96
97	98	99	100	101	102
103	104	105	106	107	108
109	110	111	112	113	114
115	116	117	118	119	120
121	122	123	124	125	126
127	128	129	130	131	132
133	134	135	136	137	138
139	140	141	142	143	144
145	146	147	148	149	150
151	152	153	154	155	156
157	158	159	160	161	162
163	164	165	166	167	168
169	170	171	172	173	174
175	176	177	178	179	180
181	182	183	184	185	186
187	188	189	190	191	192
193	194	195	196	197	198
199	200	201	202	203	204
205	206	207	208	209	210
211	212	213	214	215	216
217	218	219	220	221	222
223	224	225	226	227	228
229	230	231	232	233	234
235	236	237	238	239	240
241	242	243	244	245	246
247	248	249	250	251	252
253	254	255	256	257	258
259	260	261	262	263	264
265	266	267	268	269	270
271	272	273	274	275	276
277	278	279	280	281	282
283	284	285	286	287	288
289	290	291	292	293	294
295	296	297	298	299	300

Tavola dei canoni 9r

The image shows a page from a medieval manuscript, identified as 'Tavola dei canoni 9r'. The page is highly decorated with intricate floral and geometric patterns in blue, red, and gold. At the top, two purple swans are depicted drinking from a golden chalice. Below this, the page is dominated by a large table of canon tables, which is a grid of text in a Gothic script. The table is framed by ornate columns and contains two columns of text. The text is organized into a grid structure, with each cell containing a specific canon table reference. The page is also decorated with a large, stylized tree on the left side and a decorative border at the bottom.

I. Ieremias		II. Ieremias		
L.	u. 11.	1.	N. 1.	1. 1.
u. 12.	u. 13.	2.	N. 2.	1. 2.
u. 14.	N. 1.	3.	N. 3.	1. 3.
u. 15.	N. 2.	4.	N. 4.	1. 4.
u. 16.	N. 3.	5.	N. 5.	1. 5.
u. 17.	N. 4.	6.	N. 6.	1. 6.
u. 18.	N. 5.	7.	N. 7.	1. 7.
u. 19.	N. 6.	8.	N. 8.	1. 8.
u. 20.	N. 7.	9.	N. 9.	1. 9.
u. 21.	N. 8.	10.	N. 10.	1. 10.
u. 22.	N. 9.	11.	N. 11.	1. 11.
u. 23.	N. 10.	12.	N. 12.	1. 12.
u. 24.	N. 11.	13.	N. 13.	1. 13.
u. 25.	N. 12.	14.	N. 14.	1. 14.
u. 26.	N. 13.	15.	N. 15.	1. 15.
u. 27.	N. 14.	16.	N. 16.	1. 16.
u. 28.	N. 15.	17.	N. 17.	1. 17.
u. 29.	N. 16.	18.	N. 18.	1. 18.
u. 30.	N. 17.	19.	N. 19.	1. 19.
u. 31.	N. 18.	20.	N. 20.	1. 20.
u. 32.	N. 19.	21.	N. 21.	1. 21.
u. 33.	N. 20.	22.	N. 22.	1. 22.
u. 34.	N. 21.	23.	N. 23.	1. 23.
u. 35.	N. 22.	24.	N. 24.	1. 24.
u. 36.	N. 23.	25.	N. 25.	1. 25.
u. 37.	N. 24.	26.	N. 26.	1. 26.
u. 38.	N. 25.	27.	N. 27.	1. 27.
u. 39.	N. 26.	28.	N. 28.	1. 28.
u. 40.	N. 27.	29.	N. 29.	1. 29.
u. 41.	N. 28.	30.	N. 30.	1. 30.
u. 42.	N. 29.	31.	N. 31.	1. 31.
u. 43.	N. 30.	32.	N. 32.	1. 32.

Tavola dei canoni 3v

The image shows a page from a manuscript, identified as 'Tavola dei canoni 3v'. The page contains a table of canon numbers, organized into four columns and approximately 20 rows. The text is written in a medieval script, likely Gothic or similar, and is printed in red ink. The table is framed by a decorative border with blue and green floral patterns. A quill pen is visible in the upper right corner, resting on the page. The page is slightly aged and shows some wear.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
81	82	83	84	85	86	87	88	89	90
91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
101	102	103	104	105	106	107	108	109	110
111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
131	132	133	134	135	136	137	138	139	140
141	142	143	144	145	146	147	148	149	150
151	152	153	154	155	156	157	158	159	160
161	162	163	164	165	166	167	168	169	170
171	172	173	174	175	176	177	178	179	180
181	182	183	184	185	186	187	188	189	190
191	192	193	194	195	196	197	198	199	200

L'Annunciazione 132v



La Trasfigurazione 100r



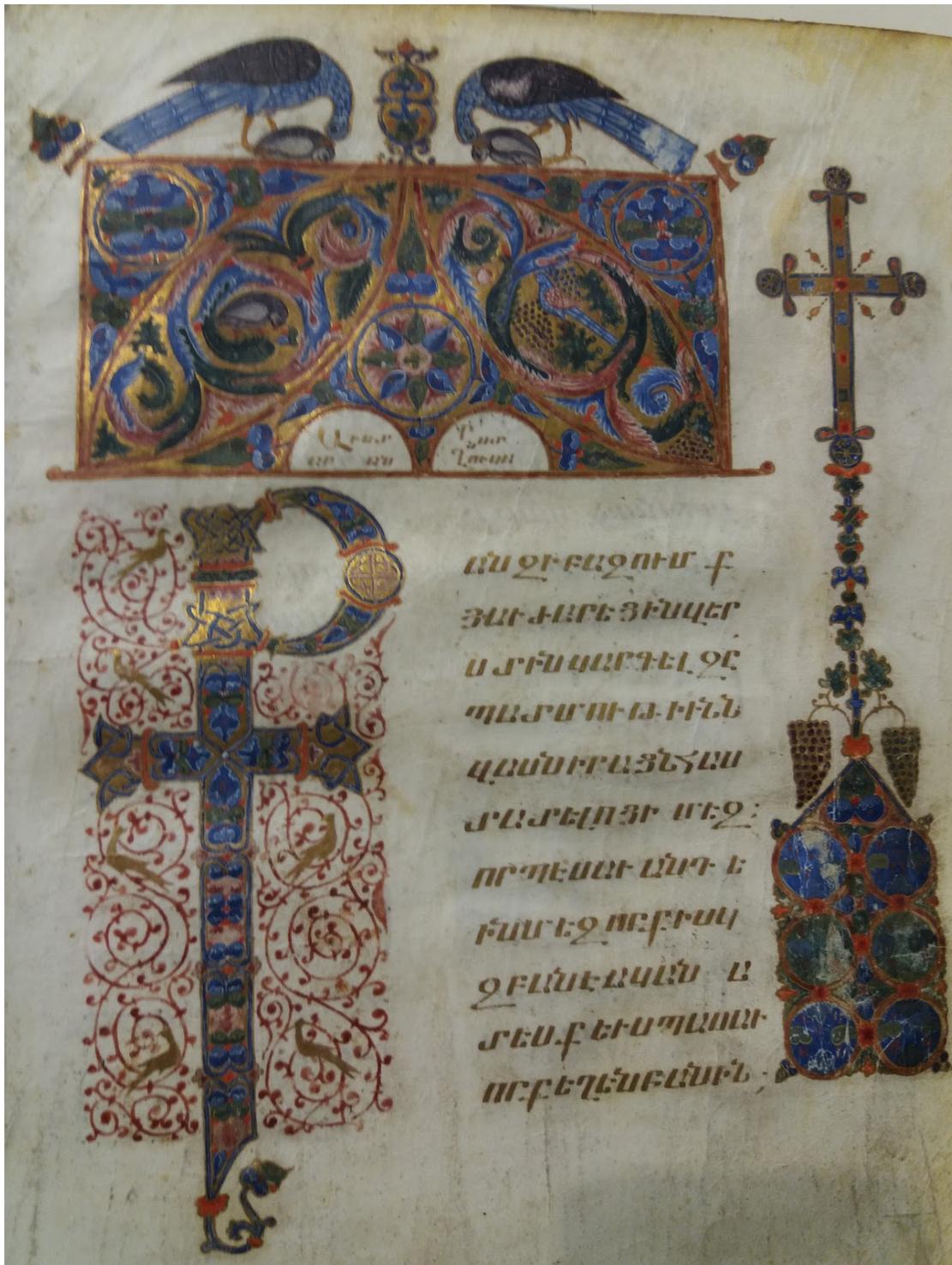
L'evangelista Marco 78v



L'evangelista Luca 129r



Frontespizio di Luca 130r



Frontespizio di Giovanni 220r



Frontespizio di Marco 79r



# Walters Art Gallery 538

Lettere di Eusebio a Carpiano (Mone Dionisou 33 , Walters 538, Memorial Art Gallery 72/3682)





Tavola dei canoni 5r



Tavola dei canoni 6v



Tavola dei canoni 9r



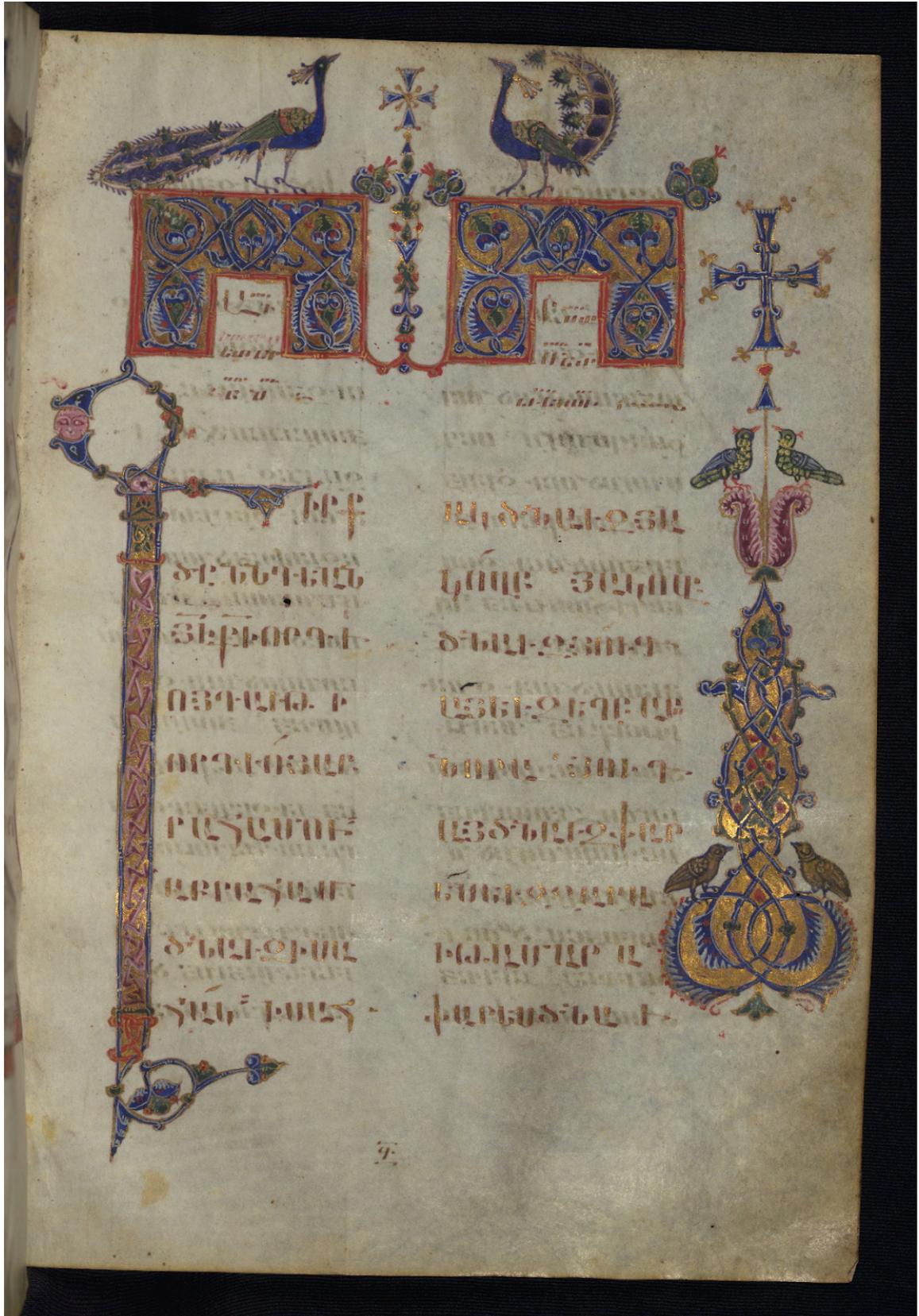
Tavola dei canoni 11r



Miniatura dedicatoria 12v



Frontespizio di Matteo 13v



Frontespizio di Marco 96r



Frontespizio di Luca 154r



Frontespizio di Giovanni 244r



# San Lazzaro 1635

## Lettera di Eusebio a Carpiano 1v



Tavola dei canoni 5v

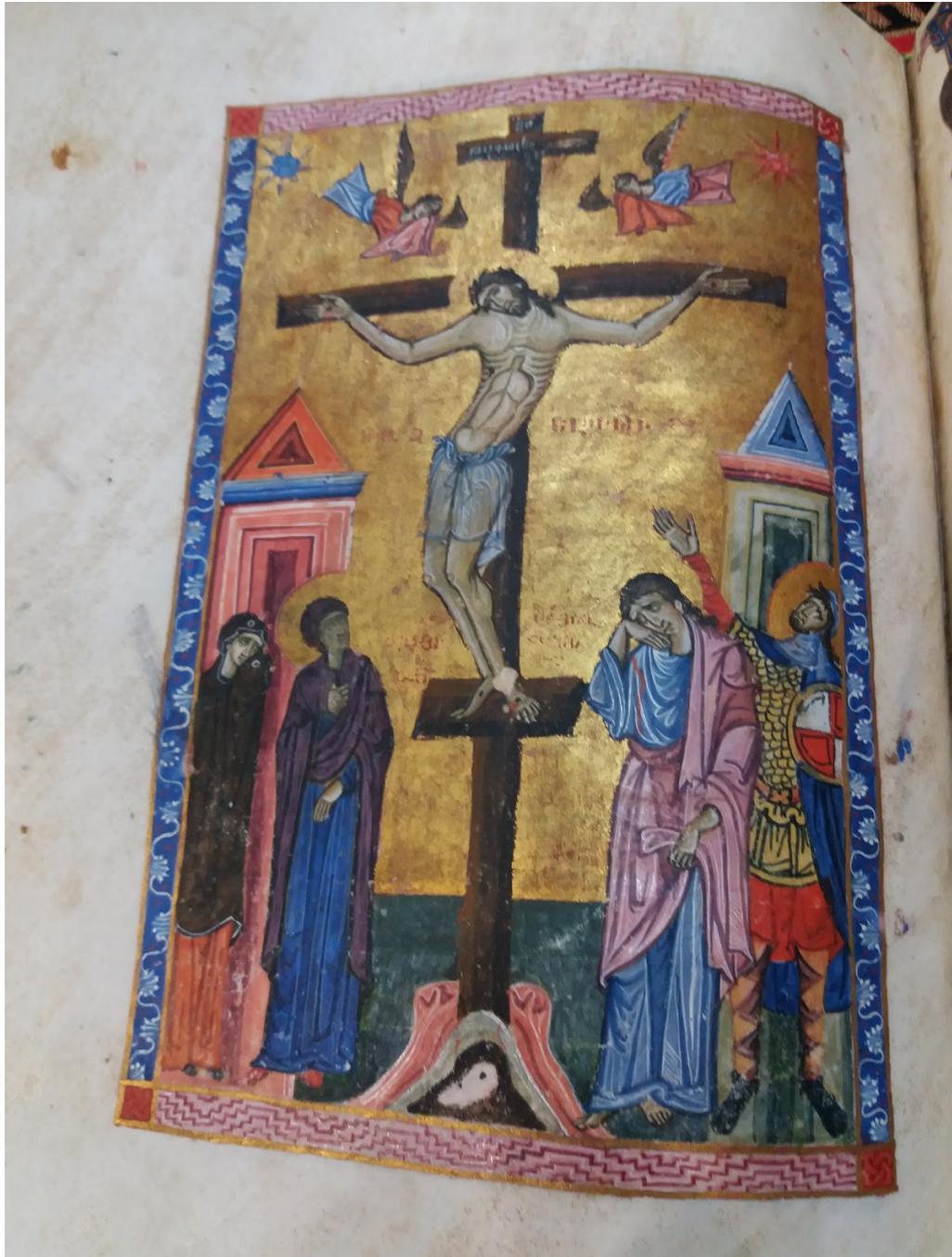


Tavola dei canoni 4r





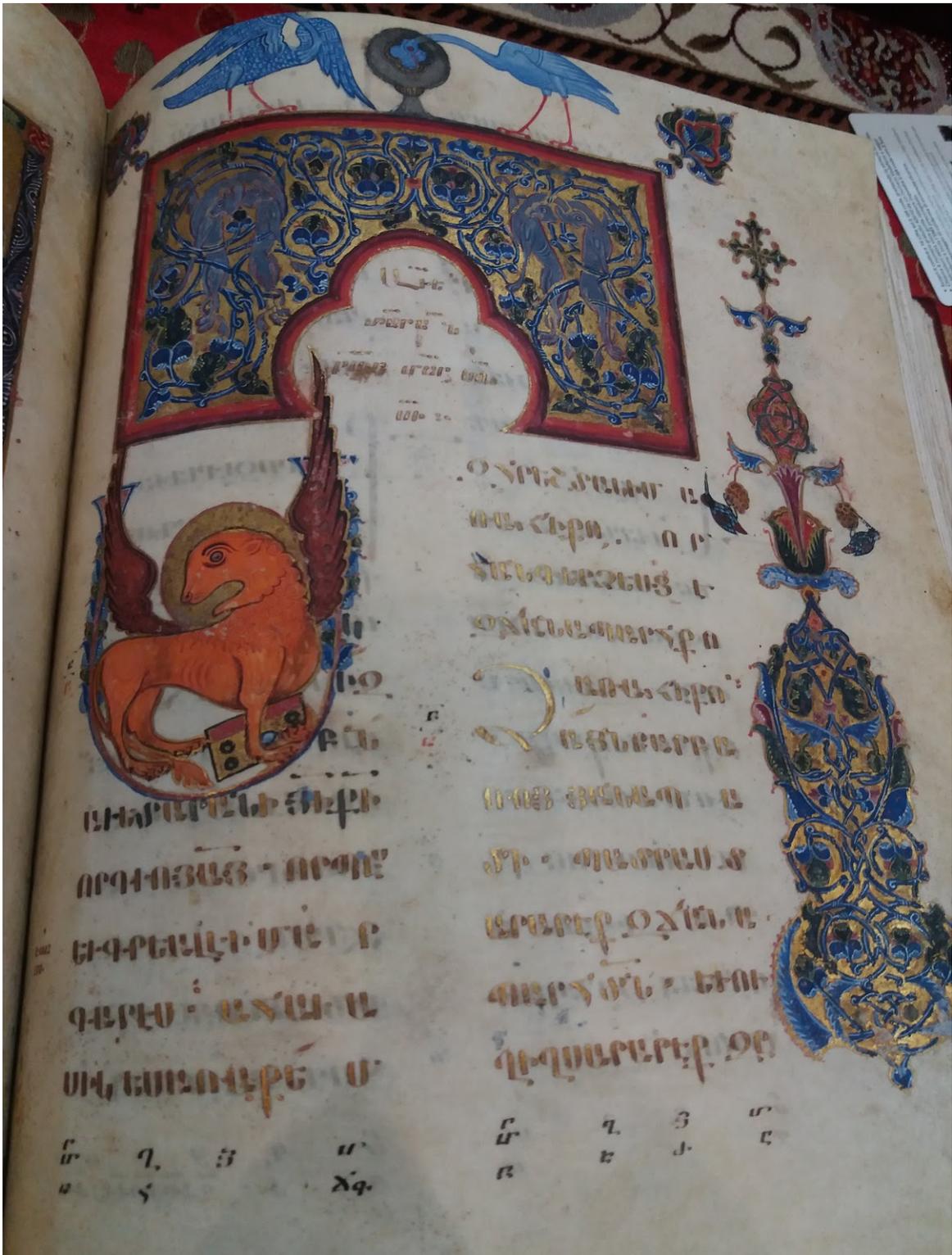
La Crocifissione 248v



La Crocifissione e il frontespizio di Giovanni 248v, 249r



Frontespizio di Marco 99r



Frontespizio di Luca 151r



# Il Vangelo di Lviv

Lettera di Eusebio a Carpiano 2v





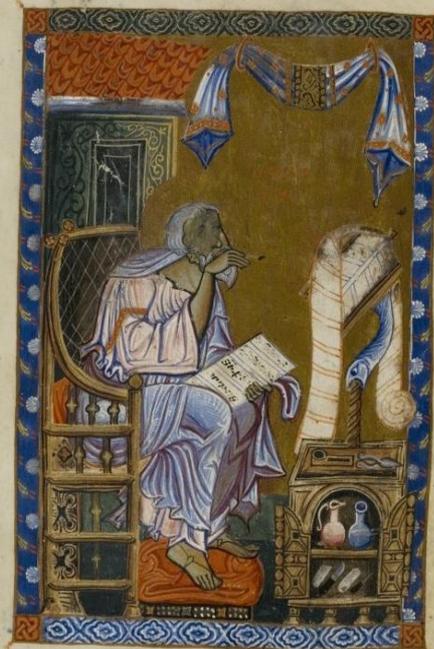
Tavola dei canoni 7v



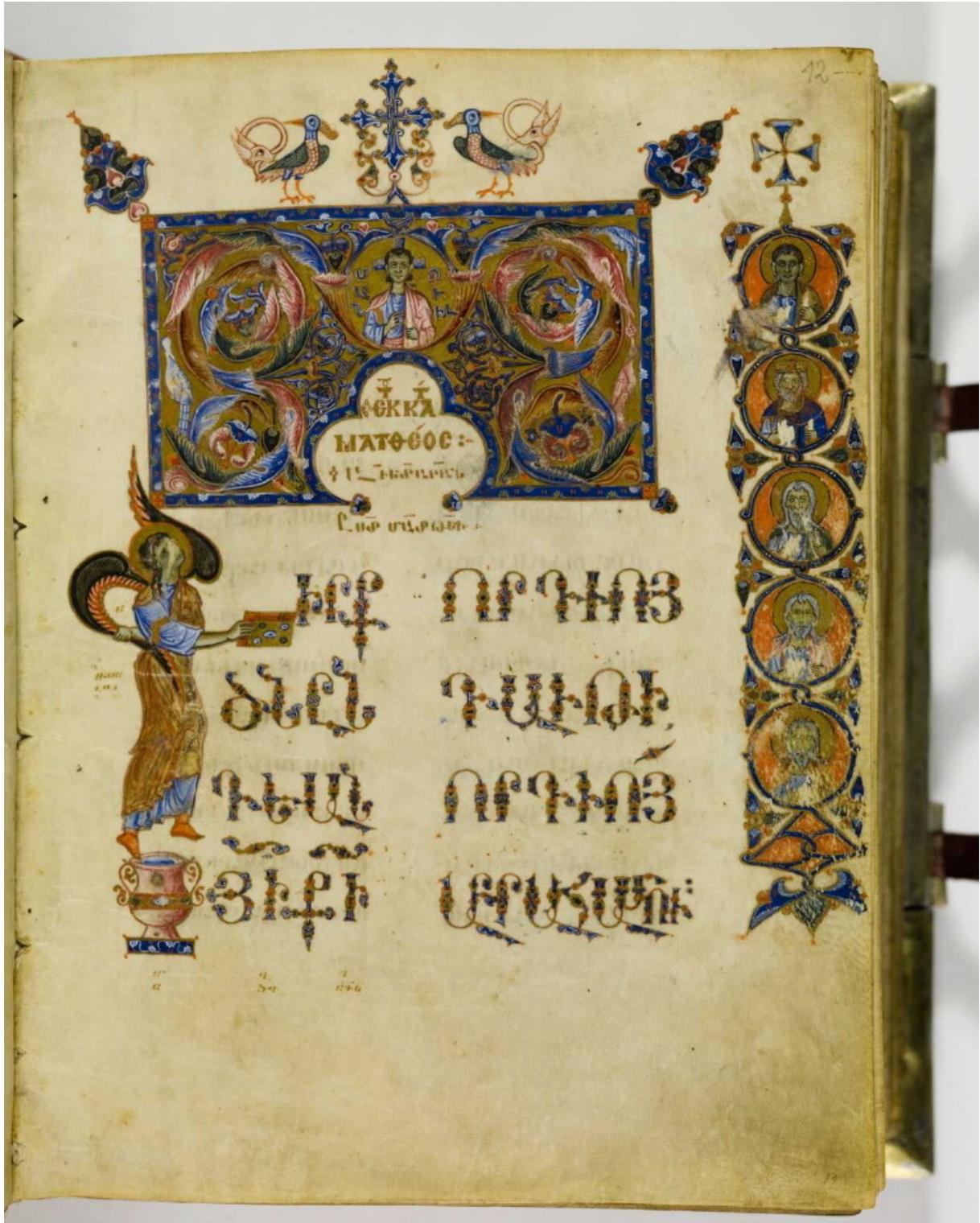
Tavola dei canoni 6r



Gli evangelisti Matteo, Marco, Luca Giovanni (11v, 129v, 206v, 326v)



Frontespizio di Matteo 12r



Frontespizio di Marco 130r



Frontespizio di Luca 207r



Frontespizio Giovanni 327r



Marginalia (413r, 339r, 313r)



