

Creazione di Adamo o Trinità? Rilettura iconologica di una celebre lunetta di Noravank¹

Il complesso monastico di Noravank¹, nella regione armena di Vayots Jor, tra i più visitati dell'Armenia¹, è celebre soprattutto per le tracce architettoniche e iconografiche di uno degli artisti più eclettici e dotati del medioevo armeno, il monaco Momik. Vissuto a cavallo tra il XIII e il XIV secolo, Momik fu miniaturista, architetto e scultore, e può essere considerato a buon diritto una delle espressioni più significative della scuola monastica di Glajor, fondata verso la fine del XIII secolo da Nersēs Mšec'i². I resti ben conservati e recentemente restaurati degli edifici monastici di Noravank¹ presentano alcune opere scultoree di interesse cristologico, una delle quali, di discussa interpretazione, andiamo ora a esaminare.

Si tratta della lunetta superiore del *gawit'*³ della chiesa dedicata a san Giovanni Battista. La chiesa, a croce iscritta in pianta quadrata, sormontata da una cupola, fu edificata tra il 1221 e il 1227, per volere del principe Liparit, membro del casato degli Ōrbelean, signori di Siwnik¹. Nel 1261, il principe Smbat fece anteporre alla chiesa un *gawit'* di dimensioni sensibilmente maggiori rispetto alla chiesa stessa. L'ingresso del *gawit'* è sormontato da due lunette di autore anonimo: quella inferiore presenta una Madonna in trono con Bambino, affiancata da due profeti,

1 Cfr. CUNEO P., *Architettura armena*, I, Roma 1988, 390-393; ALPAGONOVELLO A., *Amaghu Noravank'*, in *Documenti di architettura armena*, n. 14, Milano 1985, 5-14.

2 Cfr. MATEVOSYAN, K., "Momik", in AYVAZYAN, H.M. et al., *Kristonya Hayastan. Hanragitaran [Armenia cristiana. Enciclopedia]*, Yerevan 2002; IENI, G., *Momik Vardapet e l'arte nel Vayots-Dzor tra XIII e XIV secolo*, in *Documenti di architettura armena*, n. 14, Milano 1985, 15-19; MATEVOSYAN, K. – ZAK'ARYAN, L., *Momik*, Yerevan 2010.

3 Con questo termine si definisce una struttura architettonica, tipica delle chiese monastiche armene. Si tratta di un vestibolo di forma quadrangolare, non di rado più grande della chiesa, con funzioni capitolari, liturgiche (l'accoglienza dei catecumeni) e sepolcrali.

di cui uno è sicuramente Isaia⁴. Le affinità stilistiche con un'altra Madonna con Bambino, scolpita nella lunetta della non lontana chiesa di Areni, e firmata da Momik, hanno indotto alcuni autori ad attribuire a quest'ultimo anche la lunetta inferiore di Noravank⁵. Di diverso parere Avagyan, che ritiene la lunetta inferiore contemporanea alla costruzione del *gawit'*, e pertanto di almeno mezzo secolo precedente all'attività di Momik⁶. Donabedian, infine, contesta la comune paternità della lunetta di Noravank' e di quella di Areni, e colloca la prima alla fine del XIII secolo⁷.

Non meno complessa si presenta l'attribuzione della lunetta superiore⁸: Ieni, sulla base di argomentazioni tecniche e stilistiche, la riconduce allo stesso maestro della lunetta inferiore⁹; Der Nersessian, sempre sulla base di motivi stilistici, nega al contrario che possa trattarsi di opere del medesimo autore¹⁰. Quello che appare evidente dalle tracce architettoniche è un serio rimaneggiamento della facciata del *gawit'*, che non permette di ricondurre gli attuali manufatti scultorei al progetto iniziale¹¹.

In questa sede, ci interessa la lettura iconologica della lunetta superiore: Cuneo parla di raffigurazione della Trinità, senza accennare ad altre interpretazioni¹²; Ieni¹³ e Der Nersessian¹⁴ propendono invece per la creazione di Adamo, pur mettendo in luce la complessa ricostruzione della scena e la possibilità che si siano verificati rimaneggiamenti di epo-

4 Fig. 1.

5 Si veda ad esempio: DER NERSESSIAN, S., *Deux tympans sculptés arméniens datant de 1321*, in *Cahiers archéologiques*, 25 (1976), 109-122.

6 AVAGYAN, S.A., *Noravank'i gawt'i p'arawori arjanagrowt'iwnə* [L'iscrizione della lunetta del *gawit'* di Noravank'], in *Lraber hasarakakan gitut'yunneri*, 8 (1975), 106-113.

7 DONABEDIAN, P., *Les particularités stylistiques d'un monument sculpté de Noravank' et sa datation*, in *Revue des études arméniennes*, 17 (1983), 395-413.

8 Fig. 2.

9 IENI, G., *Momik Vardapet*, op. cit.

10 DER NERSESSIAN, S., *Deux tympans*, op. cit.

11 Cfr. DONABEDIAN, P., *Les particularités stylistiques*, op. cit.

12 CUNEO, P., *Architettura armena*, op. cit.

13 IENI, G., *Momik Vardapet*, op. cit.

14 DER NERSESSIAN, S., *Deux tympans*, op. cit., 114, n. 16. La studiosa arriva a negare esplicitamente che la nostra opera possa essere ricondotta a una tipologia trinitaria.

che diverse. Quest'ultima interpretazione è determinata dall'epigrafe che accompagna il rilievo (*CIAr* III, 706), nella quale si legge: «Dio, l'Antico di giorni, creando Adamo ha rinnovato il cielo e la terra che lo benedicono per sempre». Tuttavia, come osserva Ieni, la composizione appare sbilanciata e l'epigrafe assai caotica e mal concepita all'interno della struttura iconografica. Viene, insomma, il sospetto di trovarci davanti a un'opera rimaneggiata, o a un completamento successivo di un'opera incompiuta. Le tabelle turistiche *in situ*, curate dall'autorità competente della Chiesa apostolica e dall'Armenian Monuments Awareness Project, si attengono all'interpretazione tradizionale della creazione di Adamo, e attribuiscono l'opera a Momik¹⁵.



Fig. 1

Alla luce di queste considerazioni, proponiamo qui un'esegesi iconologica della composizione, che, lungi dal semplificare la complessità dell'opera, si svolge al contrario su piani diversi e successivi, che tengono conto non solo del manufatto in sé, ma anche delle eventuali riletture determinate dai rimaneggiamenti, e del *surplus* di significato derivante dalla collocazione dell'opera nel contesto architettonico e in un ciclo di

15 Si veda anche MATEVOSYAN, K. – ZAK'ARYAN, L., *Momik*, Yerevan 2010.

temi cristologici. Il significato di un'opera d'arte – soprattutto di soggetto teologico – non è determinato solo dall'intenzione prima dell'autore, ma si arricchisce via via di sensi ulteriori, grazie ai lettori dell'immagine e alla sua contestualizzazione¹⁶.

La prima impressione che il rilievo suscita nello spettatore, a prescindere dall'epigrafe apposta, è che si tratti di una rappresentazione atipica della Trinità. Due sono i modelli ai quali può essere ricondotta solo parzialmente: l'iconografia, molto diffusa anche nelle miniature armenie, del battesimo di Gesù (non si dimentichi che la lunetta si trova all'ingresso del *gawit* della chiesa dedicata al Battista)¹⁷, e il cosiddetto *Gnadenstuhl* o *Trono di Grazia*, nel quale il Padre, raffigurato in forma antropomorfa, sorregge il Crocifisso, mentre lo Spirito, in forma di colomba, spira tra i due¹⁸. A differenza di altre tipologie diffuse in oriente (si pensi alla celebre *Trinità* di Rublev), in questo modello non viene tanto sottolineata l'uguaglianza della natura divina e la triplice distinzione delle persone (Trinità immanente), quanto piuttosto l'agire storico-salvifico delle tre persone (Trinità economica)¹⁹.

Se osserviamo la lunetta di Noravank, riscontriamo gli elementi fondamentali di quest'ultimo modello, pur nella discontinuità di alcuni tratti originali. La figura del Padre domina lo spazio. Egli è rappresentato come il Signore onnipotente, con la corona nimbata; nella mano sorregge, quasi accarezzandola, una testa, che pare insufflata dalla bocca del Padre: è la generazione eterna del Figlio, «il *capo* del corpo, cioè della

16 Per questo tipo di approccio all'arte sacra, rimando a VERDON, T., *Vedere il mistero*, Milano 2003, 27-30: «L'origine liturgica di un'immagine invita quasi sempre a molteplici e fluide letture (...). L'arte nel luogo di culto illumina l'attesa dei cristiani, preannunciando l'agognata trasformazione per il solo fatto di trasformare la materia. Ma soprattutto nei personaggi ed eventi che illustrano, le immagini sacre si offrono come specchi dell'Immagine in cui i fedeli sperano di essere trasformati. In questa ottica speculare, il soggetto iconografico non è limitato ai personaggi o agli eventi raffigurati, ma include sempre coloro che in essi si specchiano mentre aspettano una personale trasformazione (...).» Dello stesso autore si veda anche *L'arte cristiana in Italia*, I, Cinisello Balsamo 2005, 7-29.

17 Cfr. Fig. 4: Battesimo di Gesù, ms. M 6792, f. 4r., miniaturista: Momik.

18 È riconducibile a questo modello, ad esempio, la celeberrima *Trinità* del Masaccio, cfr. [DIANICH, S. – VERDON, T.], *La Trinità di Masaccio. Arte e Teologia*, Bologna 2004.

19 Cfr. GRESHAKE, G., *Il Dio Unitrino*, ed. it. Brescia 2005², 619-635.

Chiesa; il principio, il primogenito di coloro che risuscitano dai morti» (Col 1, 18), colui che «Dio ha innalzato con la sua destra facendolo *capo* e salvatore, per dare a Israele la grazia della conversione e il perdono dei peccati» (At 5, 31)²⁰. La mano sorregge il capo, rammentando che il Figlio è una delle mani del Padre, insieme con lo Spirito²¹; il Figlio rappresenta davvero la mano, il dito potente di Dio, per mezzo del quale tutte le cose sono state fatte, che ha fatto irruzione nella storia, ha parlato agli uomini per mezzo dei profeti, fino a unirsi definitivamente all'umanità per mezzo dell'incarnazione.

La mano destra e benedicente del Padre, invece, si sovrappone parzialmente col Crocifisso: attraverso la croce si esprime la benedizione di Dio sul mondo e sull'uomo, «per riconciliare tutti e due con Dio in un solo corpo, per mezzo della croce, distruggendo in se stesso l'inimicizia» (Ef 2, 16). La redenzione dell'uomo non è un'azione isolata del Figlio, segnata dall'indifferenza del Padre, ma attraverso l'agire *ad extra* del Figlio si manifesta l'eterna disposizione del Dio trino a favore dell'uomo.

Un passo di Elišē descrive la compartecipazione trinitaria al sacrificio della croce: «E come tra Cristo e il suo capo non c'è da frapporre separazione, nemmeno fra Cristo e il Padre suo, ma è un solo mistero di onore, per istruire i dodici. Quando guardarono al Figlio solo sulla croce, era con-crocifisso (խաչակից) anche il Padre; e se il Padre era con-crocifisso con il Figlio, lo era anche lo Spirito Santo. E come il Padre e il Figlio erano partecipi della passione, lo erano anche della grande risurrezione: il Padre faceva risuscitare, il Figlio risuscitava, lo Spirito Santo dava alle creature l'annuncio. E come nella creazione c'era accordo (il Padre voleva, il Figlio eseguiva, lo Spirito Santo rifiniva), certamente anche la risurrezione di Cristo costituiva l'inizio dell'esistenza del nuovo mondo. Perciò là c'era tutta insieme la santa Trinità e insieme anche tutte le potenze delle creature»²². Non si tratta di una concessione al teopaschismo, come potrebbe apparire di primo acchito, ma di una felice descrizione di quella che Origene definisce *passio caritatis* del Padre²³.

20 Cf. anche Ef 4, 15.

21 Cf. IREN., *Adv. Haer.* 5, 6. Cf. anche NAREK, *Liber lam.* 13.

22 EL., *De pass.* 309.

23 ORIG., *Hom. Ez.* VI, 6.



Fig. 2

Elišē si pone sul piano storico-salvifico, focalizzando la propria attenzione sulla dimensione trinitaria di tutta l'economia della salvezza: nella creazione (dove il Padre voleva, il Figlio eseguiva, lo Spirito Santo rifiniva), nella croce (dove il Padre e lo Spirito sono con-crocifissi) e nella risurrezione (dove il Padre faceva risuscitare, il Figlio risuscitava, lo Spirito dava alle creature l'annuncio). Non vi è alcun momento, a livello economico, nel quale Padre, Figlio e Spirito siano separati, contrariamente a quanto affermano alcune teologie doloriste contemporanee di stampo hegeliano, nelle quali la croce segna una distanza e un'antitesi radicale in Dio. Elišē contempla il mistero della croce e non vede in essa il segno della lontananza di Dio, della sua assenza, del suo ritrarsi, per ricomparire con potenza al momento della risurrezione; anzi, tutta la Trinità è in qualche modo partecipe della croce, perché in quel momento si compie la pasqua del Figlio, la suprema offerta di amore per l'uomo, quell'amore che ha nella "filantropia" (մարդասիրութիւն) del Padre la sua sorgente²⁴.

24 Sul passo eliseano rimando a: PANE, R., *Il Dio con-crocifisso: la Trinità e la Croce in Elišē*, in *Bazmavep* 169 (2011), 161-180.

Possiamo dire che la lunetta di Noravank¹ traduce in termini figurativi il passo eliseano: non è solo il Figlio a soffrire nell'agonia della croce, ma anche il Padre soffre con lui. Soffre non nel senso di un suo assoggettamento al limite e alla necessità, ma soffre di quell'amore volontariamente effuso sull'uomo, e dal quale scaturisce, al contrario, il rigetto del Figlio. Lo sguardo del Crocifisso è rivolto verso il Padre, così come la testa del Figlio è tutta orientata verso il Padre, in un intenso scambio di sguardi: «io sono nel Padre e il Padre è in me» (Gv 14, 11). C'è come una circolazione economico-trinitaria che avvolge lo spettatore nel movimento storico-salvifico: parte dalla bocca del Padre che genera il Verbo, prosegue lungo il braccio potente di Dio, la destra dell'Altissimo, che porta al mistero della croce, della Pasqua, per poi ricondurre al Padre, attraverso il capo del Crocifisso rivolto verso l'alto. E in questo movimento l'uomo viene agganciato e ricondotto al Padre mediante il Figlio crocifisso.

Il legame fra la croce e la Trinità richiama anche la celebre formula liturgica del *trisagion*, che in ambito armeno assume connotazioni particolari, che sono al contempo cristologiche e trinitarie. Nella tradizione greca, questa sorta di invocazione ("Dio santo, Dio forte, Dio immortale, abbi pietà di noi"), basata su Is 6, 3 e Ap 4, 8, è rivolta alla Trinità. La liturgia armena, però, sulla scorta di Pietro Fullone (+ 488), modificò la formula nel modo seguente: «Dio santo, Dio forte, Dio immortale, che sei stato crocifisso per noi, abbi pietà di noi», suscitando accuse di teopaschismo da parte sia greca che latina. In realtà la Chiesa armena tendeva a leggere tale formula non solo in chiave trinitaria, ma soprattutto cristologica, tant'è che in alcune solennità le parole «che sei stato crocifisso per noi» venivano e tuttora vengono sostituite da una formula propria, ad esempio «che ti sei manifestato» all'epifania, oppure «che sei risorto di tra i morti» a Pasqua.

Si noti ora un altro particolare: non vi è soltanto una colomba, cioè lo Spirito che spira dal Padre verso il Figlio, ma vi è una seconda colomba, incastonata nella barba del Padre, che va dal Figlio verso il Padre. Non credo che si tratti, in quest'ultimo caso, di un motivo decorativo, come sembrano intendere la maggior parte dei critici, ma della manifestazione di quella reciprocità di amore che lega l'Amante e l'Amato, il Padre al Figlio, e viceversa; quella che la teologia occidentale definisce come "spirazione comune", e che il sommo poeta esprime in una delle

terzine più ardite e allitteranti della sua opera: «O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!»²⁵. La profonda unità intratrinitaria è dunque espressa attraverso una serie di sguardi e di rapporti che segna la pericorese divina, pur nel dispiegarsi dell'economia salvifica.



Fig. 3

Rimane il problema dell'epigrafe di sinistra, che interpreta la lunetta sotto la chiave di lettura della creazione di Adamo²⁶. Sia essa primi-

²⁵ *Pd.* 33, 124-126.

²⁶ Un altro celebre ciclo di Adamo, in ambito armeno, lo si trova nella splendida chiesa di Santa Croce di Alt'amar sul lago di Van.

tiva e coeva al resto della raffigurazione, o piuttosto successiva e frutto di una rilettura posteriore (il disordine del *ductus* epigrafico lo fa sospettare), questa iscrizione non oblitera il substrato trinitario, ma lo arricchisce di un senso ulteriore, perfettamente integrato con il primo. L'espressione «Dio, creando Adamo ha rinnovato il cielo e la terra», infatti, si addice di più al nuovo Adamo, primogenito della nuova creazione²⁷, che al primo Adamo.



Fig. 4

27 Cfr. 1Cor 15, 45-50; Col 1, 18; Ap 21, 5.

Quel capo sorretto amorevolmente dal Padre e, in effetti, privo di nimbo, allude, attraverso l'ambivalenza tipologica, al primo e al nuovo Adamo, l'uno figura dell'altro²⁸. Il primo uomo, Adamo, diviene un essere vivente attraverso lo Spirito di Dio insufflato nelle sue narici²⁹, ma l'ultimo Adamo diviene Spirito datore di vita, attraverso il sacrificio della croce³⁰. Al centro della vita trinitaria, al centro di quel movimento circolare che riconduce al Padre attraverso la croce, laddove è il cuore stesso del Padre (anche dal punto di vista figurativo), c'è un uomo, come coglie, ancora una volta in modo insuperato, il poeta: «Quella circolazione che si concetta / pareva in te come lume riflesso, / da li occhi miei alquanto circunspetta, / dentro da sé, del suo colore stesso, / mi parve pinta de la nostra effigie: / per che 'l mio viso in lei tutto era messo»³¹. Il mistero di Adamo, incastonato nel cuore della Trinità, ci mostra come l'uomo sia la ragion d'essere della creazione, della redenzione, di tutto l'agire *ad extra* di Dio, che crea l'uomo in vista della salvezza: «Ed era ben giusto che colui, per il quale e del quale sono tutte le cose, volendo portare molti figli alla gloria, rendesse perfetto mediante la sofferenza il capo che li ha guidati alla salvezza» (Eb 2, 10). Nella Pasqua del Figlio, il primo Adamo è ricondotto, attraverso il nuovo Adamo, alla comunione con il Padre.

Non è da escludere che l'autore del rilievo avesse in mente le parole dello Pseudo-Efrem armeno, il quale, riguardo ad Adamo, afferma: «Dio lo creò *capo* e primo essere razionale sopra coloro che sono senza ragione, colui che era dotato di sapienza e conoscenza sopra coloro che vivono secondo l'istinto (...); per questo fu definito "secondo la somiglianza e l'immagine della forma di Dio" e fu chiamato "creatura delle mani di Dio"»³². Con un'esegesi non comune di Gen 1, 26-27, l'autore individua la somiglianza divina di Adamo proprio nel suo essere "capo" del creato, in quanto dotato di ragione.

28 Cf. Rom 5, 14.

29 Cf. Gen 2, 7.

30 Cfr. 1Cor 15, 45.

31 *Pd.* 33, 127-132.

32 *Ps.-EPHR. SYR., In Gen., 1, 10.* Si tratta di un commentario tradotto sì da un originale siriano, ma di epoca molto successiva a Efrem, con ogni probabilità dopo il IX secolo.

In questo senso, la figura sdraiata sotto la croce, e che indica con il palmo della mano il Padre, potrebbe essere intesa, a prima vista, come Adamo, comunemente presente nell'iconografia della crocifissione; nonché l'iscrizione sottostante (ammesso che appartenga alla composizione originaria) lo identifica con il profeta Daniele, conferendo alla rappresentazione un'ulteriore connotazione escatologica. La figura di Daniele, unita alla definizione del Padre come "Antico dei giorni" e alla presenza di un angelo sulla destra, allude alla grande teofania di Dan 7: durante il sonno, il profeta contempla in visione un vegliardo, dalla chioma candida, assiso in trono, servito da miriadi di schiere, che formano la corte celeste; il potere della bestia viene annientato e compare uno "simile a figlio d'uomo", al quale il vegliardo conferisce la gloria, il potere e il regno eterno. La rilettura cristologica che Ap 5 e 6 fa del passo profetico veterotestamentario carica la lunetta di Noravank di una valenza escatologica, presentando, attraverso il linguaggio sintetico dell'arte, le tre tappe fondamentali della storia salvifica: la creazione di Adamo, la redenzione in Cristo, il giudizio universale³³. Su questo piano di lettura possiamo aggiungere come il Crocifisso, alla destra del Padre, possa alludere anche all'intronizzazione del Risorto alla destra dell'Altissimo³⁴.

La lettura escatologica non esaurisce la complessa e molteplice semantica iconografica del nostro rilievo. Possiamo isolare un quarto livello di lettura: quello ecclesiologico. Dobbiamo, infatti, tenere conto del contesto architettonico all'interno del quale la lunetta è oggi collocata, a prescindere dai processi, le vicissitudini e i rifacimenti che hanno portato all'attuale facciata del *gawit*. Il portale del *gawit* (nonostante le connotazioni peculiari di questa struttura "pro-fana") costituisce di fatto l'ingresso nell'edificio sacro³⁵. In questo modo il fedele che attraversa la soglia è invitato dal ciclo scultoreo a compiere un percorso nel mistero. Volgendo lo sguardo in alto, egli contempla la presenza potente e benigna del Creatore, che sorregge l'effigie umana, la quale ha nel Verbo incarnato il proprio archetipo. Abbassando lo sguardo, il fedele incontra,

33 Cfr. DER NERSESSIAN, S., *Deux tympans*, op. cit., 114.

34 Cfr. Sal 109, 5; At 2, 33; 7, 56; Ef 1, 20; Col 3, 1; Eb 1, 3; 8, 1; 10, 12.

35 Cfr. Fig. 3.

infatti, nella seconda lunetta, il mistero dell'incarnazione, con la presenza materna e rassicurante della Beata Vergine Maria. Essa è immagine e modello della Chiesa, nel cui edificio terreno il fedele si accinge a entrare. Nella chiesa sa che quel mistero, che ha contemplato all'ingresso, diventa qualcosa di attuale anche per lui. Entrando nel grembo materno della Chiesa, egli si muove verso l'oriente, dal quale proviene ogni luce e ogni salvezza; lasciando alle spalle il regno delle tenebre, ripercorre personalmente quel cammino storico-salvifico che la lunetta superiore richiama. Egli sa di avere un posto nel cuore del Padre, che lo ha creato e pensato prima di secoli, destinandolo a prendere parte alla comunione intratrinitaria. Presso l'altare, nel santo sacrificio, egli beneficia del sangue scaturito dal costato di Cristo sulla croce, e viene raggiunto dalla mano benedicente del Padre. Nella partecipazione al santo sacrificio, egli sa di essere associato al Risorto che è assiso alla destra del Padre, e avverte risuonare anche per sé le parole di Mt 25, 34: «Venite, benedetti del Padre mio, ricevete in eredità il regno preparato per voi fin dalla fondazione del mondo».

Ci eravamo posti una domanda all'inizio di questo intervento: "Trinità o creazione di Adamo?". Se dovessimo per forza compiere un'opzione, dovremmo inevitabilmente attenerci allo stato del manufatto attuale, confermando che si tratta della creazione di Adamo. L'epigrafe annessa, infatti, condiziona definitivamente l'interpretazione ultima. Tuttavia, operare una scelta univoca sarebbe privare l'opera d'arte di quella vitalità che il primo autore le ha conferito, l'architetto ha arricchito e la tradizione orante della Chiesa ha completato. Indipendentemente dal numero di autori che vi hanno lavorato, dalla loro identità, dai rimaneggiamenti e i rifacimenti architettonici, chi da ultimo ci ha consegnato il complesso monumentale finito, nella sua redazione attuale, ha costruito una prodigiosa catechesi, che attraverso il gioco polisemantico delle allusioni, squaderna i diversi piani della storia salvifica, nel loro dispiegarsi cronologico *ex parte hominis*, e al tempo stesso ne mantiene l'unità sintetica, che corrisponde alla verità del mistero *ex parte Dei*. Questa capacità di comporre l'analisi nella sintesi, secondo un processo che reca una traccia della conoscenza soprannaturale, eminentemente sintetica, è possibile solo all'arte, sia essa visiva, poetica o musicale.

RICCARDO PANE

Summary

AN ICONOLOGICAL READING OF THE LUNETTE OF THE NARTHEX OF THE St. JOHN THE BAPTIST CHURCH AT NORAVANK

RICCARDO PANE

The article presents an iconological reading of the lunette of the narthex of the St. John the Baptist church at Noravank, interpreted by scholars as a representation of the Trinity, as a creation of Adam, especially on the basis of the attached epigraph. We suggest here an iconological exegesis of the composition, which, far from simplifying the complexity of the work, on the contrary takes place on a different level, following the above, taking into account not only the work itself, but also the possible interpretations determined by rearrangements, and the surplus of meaning resulting from the location of the work in an architectural context and in a cycle of Christological themes. The meaning of a work of art – especially on a theological subject – is not only determined by the intention of the author beforehand, but it is gradually enriched with additional meanings, thanks to the readers of the image and its context.