

Centro Studi Medievali  
Università degli Studi  
di Parma

Fondazione Cariparma

# Medioevo: arte e storia

Atti del Convegno internazionale di studi  
Parma, 18-22 settembre 2007

*a cura di*  
Arturo Carlo Quintavalle

*In copertina*

Mozac, chiesa abbaziale  
di Saint-Austremoine, capitello  
con atlanti fra tralci e pigne  
(foto A.C.Q.)

**Enti promotori**

Comune di Parma  
Provincia di Parma  
Fondazione Cariparma  
Unione Parmense Industriali  
Camera di Commercio di Parma

**Comitato scientifico**

Francesco Aceto  
Maria Andaloro  
Xavier Barral i Altet  
Luciano Bellosi  
Jean-Pierre Caillet  
Arturo Calzona  
Maria Stella Calò Mariani  
Enrico Castelnuovo  
Manuel Castiñeiras Gonzàles  
Francesca Flores d'Arcais  
Maria Monica Donato  
Mario D'Onofrio  
Eric Fernie  
Francesco Gandolfo  
Julian Gardner  
Antonio Iacobini  
Werner Jacobsen  
Giovanni Lorenzoni  
Anna Rosa Masetti  
Valentino Pace  
Arturo Carlo Quintavalle  
Giovanna Valenzano  
Giuseppa Zanichelli

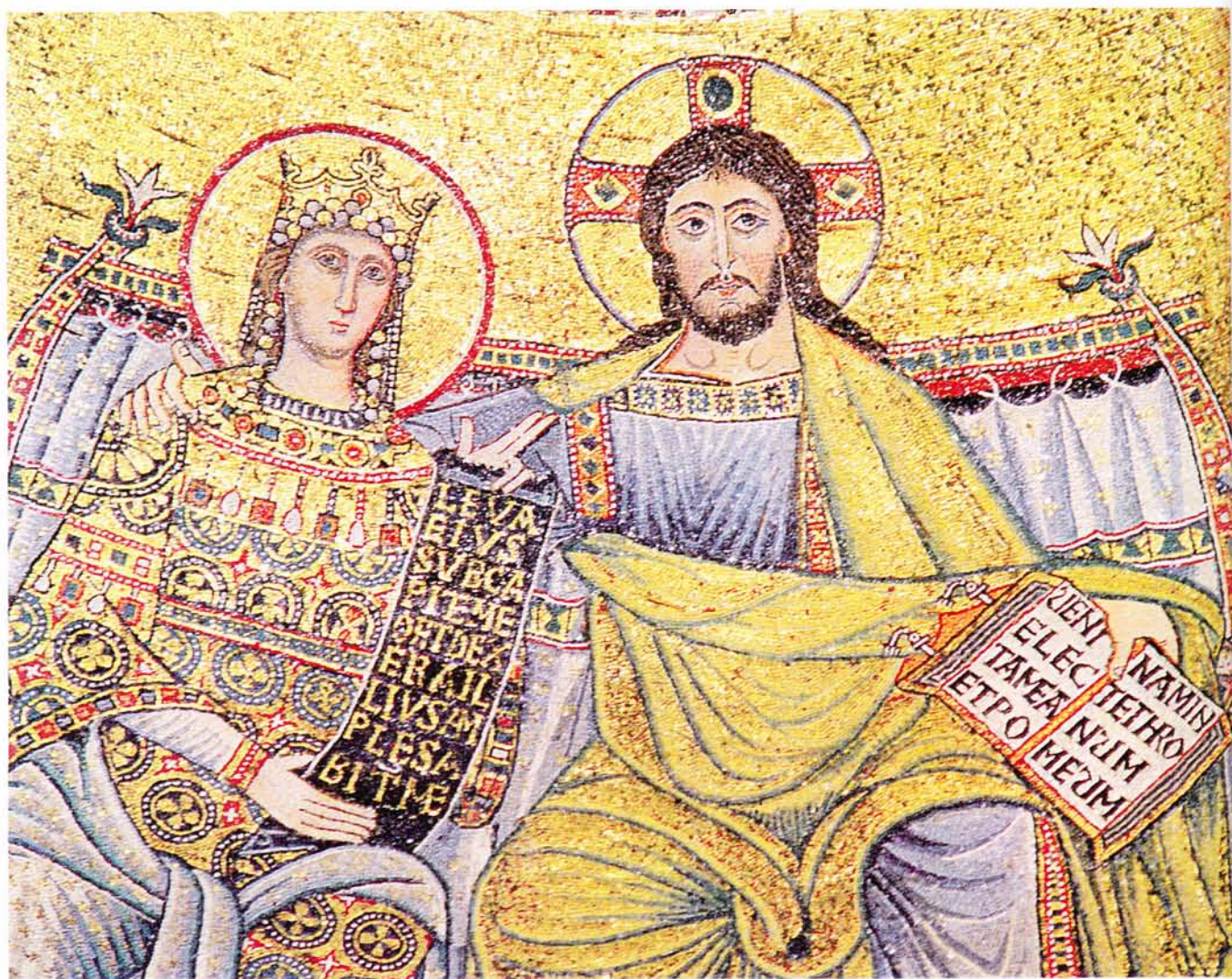
**Comitato organizzatore**

Arturo Carlo Quintavalle  
Maria Andaloro  
Xavier Barral i Altet  
Manuel Castiñeiras Gonzàles  
Francesco Gandolfo

**Comitato esecutivo**

Stefania Babboni  
Maria Pia Branchi  
Francesca Stroppa  
Carlotta Taddei

Roma, Santa Maria in Trastevere,  
mosaico absidale, particolare  
di Maria e Cristo con il volumen  
e il codex



## L'Epiconografia: l'opera d'arte medievale come sintesi viva di scrittura e immagine\*

Stefano Riccioni

Per Armando Petrucci

Per la sua prevalente natura di arte cristiana, l'immagine medievale è legata al "Verbo incarnato", dunque alle definizioni di parola "visibile" e "leggibile", e, almeno nelle intenzioni, nasce come arte narrativa e didattica o *literatura laicorum*. Riflessioni in tal senso pervadono la gran parte del dibattito medievale sulle immagini, la "parola" e il testo (biblico o liturgico), da Agostino<sup>1</sup> e Gregorio Magno<sup>2</sup> fino ad Alberto Magno<sup>3</sup> e Tommaso d'Aquino<sup>4</sup>. Nei trattati medievali, la stessa produzione artistica propone una distinzione tra materiali e tecniche ma non tra immagine e parola, che costituiscono una "realtà materiale unitaria"<sup>5</sup>. Nel Medioevo, le immagini sono trasposizioni visive (controllate e selezionate) dei testi, mentre la parola scritta ed espunta sui monumenti (anche se non letta) indica l'*auctoritas* e può diventare veicolo dell'invisibile<sup>6</sup>, sebbene non sia accertato che le immagini potessero essere "lette" più agevolmente delle parole<sup>7</sup>. Pertanto, il rapporto tra i due sistemi comunicativi si può ben definire, secondo le parole di Guglielmo Cavallo, una "frontiera ambigua"<sup>8</sup>.

Da storico dell'arte, a me interessa comprendere il funzionamento del discorso visivo generato dalla commistione tra parola (scritta) e immagine che, fuori dal libro manoscritto, passa in varie forme alle composizioni monumentali esposte al pubblico. Ragionare su questi temi significa affrontare lo statuto dell'immagine medievale, inteso quale discorso complesso. Dichiaro subito che, nella mia ottica di indagine, l'epigrafia medievale ha svolto un ruolo importante. Svincolata dalla nozione del supporto, in passato esclusivamente lapideo, e agganciata alla funzione di "pubblicità universale e duratura"<sup>9</sup>, agli intenti di solennità e, pertanto, ad un'esecuzione con tecniche particolari e lente di scrittura<sup>10</sup>, l'epigrafia condivide con la storia dell'arte il medesimo approccio "materiale", l'attenzione allo stile e alle forme (la natura grafica della parola scritta è il disegno), oltre che, fatto non secondario, l'oggetto di indagine. Le iscrizioni, infatti, secondo la definizione di Augusto Campana, sono una "testimonianza multipla", composta da tre aspetti fondamentali: il testo, la scrittura e il monumento<sup>11</sup>, pertanto non possono essere considerate in modo avulso dal contesto al quale sono organicamente legate e con il quale formano un "monumento complesso"<sup>12</sup>.

Mi propongo, quindi, due obiettivi: primo, ripercorrere, senza pretese di essere esaustivo, la storiografia sull'argomento, per fare il punto della situazione, seguendo un ordine che è insieme storico, tematico e personale, attraverso quei lavori e quegli studiosi che più hanno contribuito alla mia comprensione del problema. Secondo, illustrare una prospettiva di ricerca interdisciplinare, alla quale ho dato il nome di *Epiconografia*, che nasce da una riflessione sui metodi della storia dell'arte e dall'osservazione dei problemi posti dalle opere d'arte medievali, nel tentativo di comporre quella frattura tra "visibile" e "leggibile", tra figura e testo, che a lungo è stata presente negli studi storico-artistici.

### Storiografia

Sin dagli esordi, la storia dell'arte non ha dimostrato particolare interesse alle testimonianze grafiche, sempre trattate in termini di "alterità" rispetto alle immagini e con attenzione discontinua. A

cominciare da Giorgio Vasari che definiva le iscrizioni in arte "gofferia", considerandole alla stregua di una burla<sup>13</sup>. Diversamente, l'erudizione storica e quella letteraria hanno da sempre rivolto uno sguardo attento alle iscrizioni, quali fonti documentarie, basti pensare alle sillogi medievali come la *Sylloge Einsidensis*, oppure all'interesse per gli antichi *pataffii* di Cola di Rienzo. Eredi di questa tradizione, i primi *corpora* epigrafici nacquero, a partire dalla metà del secolo XIX, nell'ambito dell'erudizione storica, dell'archeologia classica e tardoantica<sup>14</sup>, nonché dell'epigrafia romana<sup>15</sup> e cristiana<sup>16</sup>. Anche per quel che riguarda raccolte di iscrizioni in volgare non mancarono buoni propositi rimasti però incompiuti; ad esempio la proposta di Giambattista Giuliani<sup>17</sup> e il progetto di Salomone Morpurgo<sup>18</sup>, quest'ultimo specifico sulle iscrizioni nelle opere d'arte.

Alla fine del secolo XIX le iscrizioni entrano a far parte anche degli interessi storico-artistici, ma solo per le loro qualità di testimonianze letterarie e di fonti storico-documentarie. Come ha osservato Monica Donato, le iscrizioni in arte (i cosiddetti *tituli*) sono state trattate dagli storici dell'arte secondo due principali chiavi interpretative: come testi, prescindendo dal nesso con l'immagine, oppure come complemento dell'immagine<sup>19</sup>. Nell'ambito della Scuola di Vienna, nella quale la collaborazione tra gli storici dell'arte, gli storici e i paleografi fu molto viva, Ernst Steinmann<sup>20</sup>, sulla scorta di Johannes Ficker<sup>21</sup> e Anton Springer<sup>22</sup>, fu tra i primi storici dell'arte che intraprese uno studio dei *tituli* intesi come testi<sup>23</sup>. Questa via ha prodotto diverse raccolte di iscrizioni medievali in versi, tra le quali ricordo quelle sul *Ditochaeum* di Prudenzius<sup>24</sup>. Il primo interesse degli storici dell'arte per le iscrizioni era dunque di tipo "letterario" e, in quest'ottica anche Roberto Longhi, seppure in forma occasionale, recensendo la collana di testi di letteratura italiana edita da Ricciardi, manifestò il fascino di una raccolta di "tutte le iscrizioni a commento di opere d'arte figurative", definendo tale progetto: "Una fonte viva e perenne di civiltà, di storia e d'arte"<sup>25</sup>.

Altro indirizzo, che considera le iscrizioni quali complementi dell'immagine, quindi anche quali documenti di immagini perdute, già contemplato nel progetto di Morpurgo<sup>26</sup>, venne in parte considerato nell'opera di Julius von Schlosser che, sempre nell'ambito della Scuola di Vienna, raccolse una messe imponente di ricerche sulle "fonti" della storia dell'arte, confluite poi nella sua *Kunstliteratur*<sup>27</sup>, in un'ottica consapevole del legame che unisce iscrizioni e immagini. Secondo Schlosser il *titulus* era: "Sottoscrizione versificata dell'immagine che esso spiega", ad essa "sostanzialmente legato"<sup>28</sup>. Tale impostazione, che univa gli interessi storico-artistici a quelli filologici, apriva una via di lungo corso che avrebbe generato raccolte e studi sui testi epigrafici, dai lavori su Paolino da Nola di Rudolph Goldschmidt fino alla raccolta di "versi pittorici" di Montague Rhodes James<sup>29</sup> e di Arwed Arnulf<sup>30</sup>.

Mancava, e manca tutt'ora, una terza via possibile per l'esame delle iscrizioni in arte, ovvero quella estetica e stilistico-formale, soprattutto manca un metodo per affrontare lo studio dei testi nelle immagini come un insieme unitario.

Nell'ambito della medievistica, furono i paleografi che, partendo dall'esame delle tecniche e dei materiali scrittori, giunsero a interrogarsi sullo stile delle forme grafiche, considerando la scrit-



tura anche dal punto di vista estetico. Ludwig Traube<sup>31</sup>, già nel primo capitolo della sua *Storia della Paleografia*, propose un parallelo metodologico tra esame del manoscritto e del quadro, che definì: "Kunstgeschichtliche Paläographie"<sup>32</sup>. In Italia, Giorgio Pasquali<sup>33</sup> ebbe il merito di conferire alla paleografia un riconoscimento definitivo nell'ambito delle scienze storiche, secondo la crociana definizione di "scienza dello spirito", aprendo così la strada a nuovi itinerari di ricerca anche nel campo della critica letteraria e della storia dell'arte<sup>34</sup>. Nel campo del libro manoscritto gli studi storico-artistici e paleografici trovavano un fertile punto di contatto per la naturale commistione di testo e immagine, segno e figura. In questo ambito, Pietro Toesca<sup>35</sup> fu tra i primi storici dell'arte a esplorare il campo delle scritture non solo quali "simboli della parola" ma in quanto "forme ornamentali"<sup>36</sup>.

Sul versante dell'analisi estetica, un primo tentativo di unire l'indagine storico-artistica a quella paleografica, superando in termini stilistici la dicotomia testo-immagine, fu realizzato, nel 1951, da Gerard Knuttel<sup>37</sup> che propose uno studio sulle iscrizioni intese come oggetti artistici. In quest'ottica lo studioso mise in relazione le forme scrittorie e i "monumenti" prodotti in tempi coevi, paragonando le scritture formali con altri prodotti culturali.

Paleografi e storici dell'arte si muovevano sul terreno comune del concetto di *Kunstwollen* e anche Erwin Panofsky, nel suo *Gothic Architecture* pubblicato sempre nel 1951, non fu esente dalla tentazione di associare sotto la medesima espressione figurativa dell'ogiva gotica: l'attività filosofica, l'architettura e il dise-

gno, comprendendo anche la calligrafia<sup>38</sup>. Ancora nello stesso anno, Millard Meiss<sup>39</sup>, in un celebre studio sulla pittura fiorentina e senese, fu anche più esplicito nell'applicare l'indagine formale, aggiungendovi intenti classificatori<sup>40</sup>. Partendo da tali premesse, Dario Covi tentò di superare l'approccio stilistico, utilizzando un metodo paleografico per indagare e classificare l'impatto iconico delle iscrizioni nelle opere del Rinascimento fiorentino<sup>41</sup>. Il piccolo corpus che egli raccolse è, a mia conoscenza, il primo lavoro che indaga le scritture dipinte tentandone una prima classificazione in relazione alle caratteristiche interne della scrittura, al testo, al supporto e allo spazio che esse occupano nel campo visivo in relazione con le figure<sup>42</sup>. Gli studi storico-artistici registrarono, in seguito, un crescente interesse per i *tituli*, ma limitato prevalentemente al Rinascimento<sup>43</sup>.

Spostando le questioni di stile sul piano della storia della lingua, Roberto Salvini si mostrò attento al tema della scrittura in arte, ipotizzando una relazione tra i cambiamenti linguistici nel Medioevo come modelli per uno sviluppo stilistico dell'arte, soprattutto in relazione al processo formativo delle lingue romanze, ritenuto analogo a quello della scultura romanica<sup>44</sup>.

Tornando agli studi paleografici, in un intervento apparso nel 1967, Augusto Campana considerò la scrittura quale specchio della cultura in connessione con altri aspetti della storia, affermando che: "Non esistono discipline delimitate o compartimenti stagni, esistono problemi"<sup>45</sup>. Nel terreno della paleografia così definito entrava non solo l'epigrafia<sup>46</sup> ma, per affinità di metodo, anche la linguistica e la storia dell'arte<sup>47</sup>.

Nello stesso anno Rosario Assunto pubblicava una lunga riflessione sull'espressione grafica funzionante anche in termini figurativi, affermando l'equazione "scrittura = figura"<sup>48</sup>. Concetto che, per quanto riguarda le scritture alfabetiche, fu ripreso da Raimondo Cardona<sup>49</sup>, il quale riconobbe l'intrinseco contenuto figurativo delle testimonianze grafiche e il loro rapporto con l'oralità, portando poi la storia della scrittura nel campo dell'antropologia culturale<sup>50</sup>.

Con uno sguardo da storico della stampa e della scrittura, ma con un approccio aperto ai rapporti tra scrittura, società e potere politico, Stanley Morison tenne una serie di lezioni a Oxford, pubblicate postume nel 1972<sup>51</sup>, nelle quali apparve chiaro il potenziale documentario e critico fornito dall'esame delle tipologie scrittorie, quando queste sono messe in relazione con la storia. Poco più tardi, Jacques Le Goff, seguendo le coordinate metodologiche della *Nouvelle Histoire*, propose di considerare il "documento" e il "monumento" come un insieme non separato dalla sua forma<sup>52</sup>. Si tratta di un'impostazione fortemente debitrice degli studi antropologici, successivamente riproposta all'interrogazione dei medievalisti da un articolo scritto a due mani da Le Goff e Jean-Claude Schmitt<sup>53</sup>. Nel frattempo, fin dalle prime pagine della rivista "Scrittura e Civiltà"<sup>54</sup>, il dibattito sull'opportunità di un approccio interdisciplinare alla storia della scrittura era stato sollevato, e periodicamente alimentato, coinvolgendo apertamente studiosi di diverse discipline sul tema del rapporto tra epigrafia e paleografia<sup>55</sup>, tra i quali segnalò il più recente contributo di Ottavio Banti<sup>56</sup>.

Il merito di aver raccolto e superato tali premesse, colmando la

2. Roma, Santa Maria del Priorato, altare, lato frontale, particolare dell'iscrizione (foto A. Peroni)



distanza tra la storia della scrittura e la storia della cultura e delle società, spetta ad Armando Petrucci<sup>57</sup>. Nel saggio su *La scrittura*, non a caso apparso nel 1980 nella *Storia dell'arte italiana* dell'Einaudi e poi ripubblicato successivamente in forma autonoma<sup>58</sup>, Petrucci propose le definizioni di "scrittura d'apparato o (monumentale)"<sup>59</sup> e di "scrittura esposta"<sup>60</sup>, che sono parti costituenti della definizione dell'epigrafe<sup>61</sup>, aprendo il passaggio che dall'epigrafia porta alla storia dell'arte e abbattendo, di fatto, i confini tra le due discipline. Contemporaneamente, anche Robert Favreau<sup>62</sup> giungeva a importanti conclusioni sul versante dei rapporti tra l'epigrafia e i programmi iconografici delle opere d'arte medievali. Percorso che culminò nel 1995 con l'organizzazione a Poitiers di un congresso sul tema: "Epigrafia e iconografia"<sup>63</sup>.

L'apertura verso l'antropologia culturale, la storia della letteratura e della lingua ha offerto un importante contributo alla definizione e allo studio dei testi epigrafici<sup>64</sup>. In questo ambito, ma estraneo alle convenzioni e ai rigidi schemi delle specifiche discipline accademiche, nel 1969, Michel Butor propose un libretto ricco di illuminanti intuizioni che ebbe il merito di stimolare il dibattito attorno al tema delle "parole in pittura" e di interrogarsi sulla loro funzione<sup>65</sup>. Di particolare interesse, anche se rimasto in parte inascoltato, Mieczyslaw Wallis<sup>66</sup>, da semiologo, definì le iscrizioni in pittura: "Enclaves semantiche", interni alle pitture ma autonomi per struttura e linguaggio<sup>67</sup>. Egli evidenziò la possibilità di indagare l'interrelazione (anche visiva) fra i due sistemi linguistici distinti ma direttamente connessi, considerando le immagini in rapporto alle tipologie testuali e alla disposizione della scrittura (per esempio sulle cornici, ai margini delle figure).

Sulla scorta di Ernst Curtius<sup>68</sup> e Erich Auerbach<sup>69</sup>, gli studi letterari si occuparono anche delle forme di comunicazione per immagini, in qualità di esempi sostitutivi di una letteratura popolare ancora espressa in forma orale. In questo ambito, Paul Zumthor ipotizzò per le pitture nelle chiese il valore di *exempla*<sup>70</sup>; mentre Malcom Parkes<sup>71</sup>, Brian Stock<sup>72</sup> e Franz Bäuml illuminarono importanti aspetti della cultura medievale studiandone l'alfabetismo,

la trasmissione orale e l'evoluzione delle lingue volgari<sup>73</sup>. In quest'ottica le epigrafi fornivano testimonianze essenziali per la comprensione delle trasformazioni linguistiche e culturali al crocevia tra antichità e Medioevo<sup>74</sup>.

Chi ha lasciato un contributo fondamentale per lo studio delle iscrizioni, anche quali forme visive, è stato Giovanni Pozzi che, studiando con largo respiro i *carmina figurata*, individuò e descrisse i rapporti gerarchici che intercorrono tra espressione linguistica e iconica nell'ambito delle comunicazioni miste di lingua e disegno<sup>75</sup>. Aspetti esaminati, per altri versi e specificamente per il Medioevo, dall'imponente pubblicazione di Ulrich Ernst<sup>76</sup>.

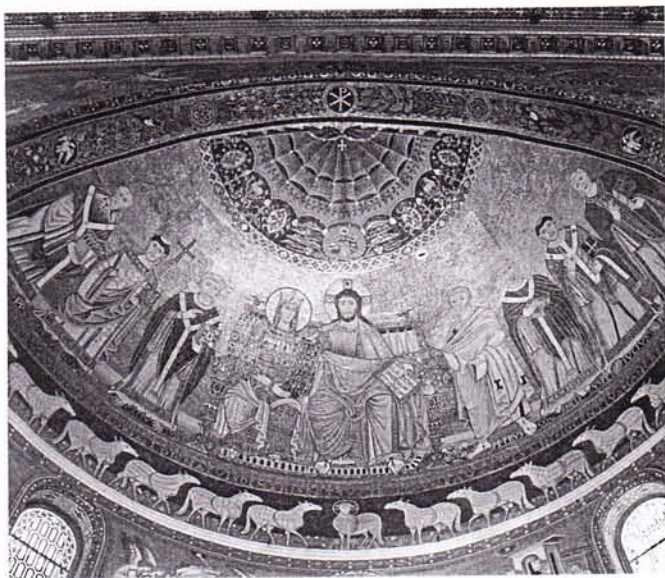
Sul versante della teoria della composizione, per comprendere la formazione del pensiero e, dunque, del linguaggio medievale, è stata evidenziata l'importanza dell'*ars dictandi*<sup>77</sup>, ovvero della Retorica così come veniva insegnata nel Medioevo<sup>78</sup>, che influenzò la poesia, la predicazione, la scrittura di lettere nonché l'arte della *memoria*, secondo gli studi di Francis Yates<sup>79</sup> e, più recentemente, di Mary Carruthers<sup>80</sup>. Lina Bolzoni, in particolare, ha esaminato i rapporti tra predicazione in volgare, memoria e parole dipinte<sup>81</sup> e, attorno a questi temi, ha avviato una serie di progetti di ricerca presso il *Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria* della Scuola Normale Superiore di Pisa.

Nell'ambito degli studi letterari, mi soffermo, in fine, sul lavoro di Claudio Ciociola che, riprendendo l'espressione dantesca del "visibile parlare", propose una prima raccolta di testi in lingua volgare del Tre-Quattrocento italiano, da lui definita: "Epigrafistica in volgare a fresco e su tavola"<sup>82</sup>. Successivamente, nel 1992, Ciociola organizzò attorno al tema un congresso che rimane fondamentale, per aver affrontato le principali questioni della ricerca sui testi scritti che, nel contesto delle pitture, divengono un fatto iconico<sup>83</sup>. Negli stessi anni, un'altra importante occasione di riflessione si deve ad Attilio Bartoli Langeli e Glauco Sanga, i quali organizzarono, nel 1990, una giornata di studi sul tema delle scritture d'apparato, affrontate anche dal punto di vista dell'antropologia culturale<sup>84</sup>.

3. Roma, San Clemente, mosaico absidale (@ Basilica di San Clemente, Roma)



4. Roma, Santa Maria in Trastevere, mosaico absidale (foto S. Riccioni)



5. Roma, Santa Maria in Trastevere, mosaico absidale, particolare di Maria e Cristo con il volumen e il codex (foto S. Riccioni)



Per quanto riguarda la storia dell'arte, Ernst Gombrich, muovendosi nel campo della psicologia della percezione, fu tra i primi ad aprire nuove vie alla ricerca sulle immagini<sup>85</sup>. Michael Baxandall, allievo di Gombrich, colse l'importanza della componente linguistica nella formazione del gusto, risalendo agli schemi cognitivi che condizionavano il modo di guardare le arti visive. Con uno sguardo più specifico sulle iscrizioni in arte, Meyer Schapiro<sup>86</sup> propose una storicizzazione e una serie di valutazioni legate alla funzione delle immagini e della scrittura, quale fonte narrativa, con criteri non lontani dalla semiotica<sup>87</sup>. Le suggestioni della linguistica interessarono anche Michael Camille che esaminò le iscrizioni in funzione del cambiamento della lingua parlata e scritta. Il passaggio dunque dal latino alle lingue volgari avrebbe portato anche ad una nuova grammatica delle immagini, nell'ottica di un legame che unisce la scrittura e le arti visive nel più ampio panorama dell'evoluzione del linguaggio<sup>88</sup>.

Con un approccio basato sull'esame dei caratteri materiali dell'opera artistica, ma accogliendo anche le indicazioni della moderna critica letteraria e dell'antropologia, Herbert Kessler, trattando della narrazione figurata, spostò l'attenzione dal libro manoscritto all'arte monumentale, comprendendo il valore della parola "esposta" non solo quale testo, ma anche quale "memoria" e immagine mentale<sup>89</sup>. Nell'arte medievale, la combinazione di parole e immagini genera, secondo Kessler, una sorta di "visione spirituale" simile alla predica che, rivolta ai letterati come agli analfabeti, unifica il pubblico<sup>90</sup>. La parola scritta, quindi, funziona in modo iconico, rinforzando la narrazione per immagini attraverso l'identificazione e la caratterizzazione delle figure, per un pubblico edotto sulle storie dalla trasmissione orale<sup>91</sup>. Sul "parlare" nella pittura anche Hans Belting ha proposto un esame trasversale dei modelli di interazione tra testo e immagine, che passano dalla tradizione ecclesiastica a quella laica, considerando, ad esempio, i cartigli come propri dei personaggi, e i *tituli* come caratteristici delle scene narrative<sup>92</sup>.

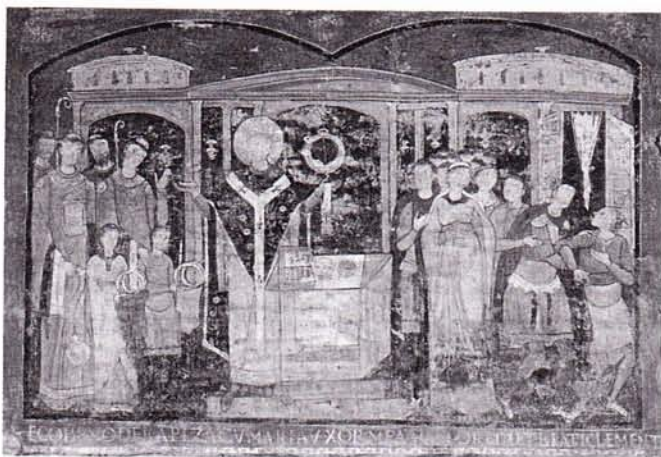
Anche gli storici dell'arte approdarono a nuovi e significativi approcci interpretativi che portarono dalla storia sociale dell'arte alle teorie della *New Art History*, ben espressi, per quel che riguarda il nostro argomento, con la fondazione della rivista "Word and Image", nel 1986<sup>93</sup>.

In fine, occorre segnalare una particolare tipologia di epigrafe che ha maggiormente suscitato l'interesse degli storici dell'arte, ovvero la sottoscrizione attributiva o firma<sup>94</sup>. In questa sfera d'indagine, Monica Donato<sup>95</sup>, concentrando i suoi interessi sui percorsi di autocoscienza dell'artista medievale, ha avviato con approcci innovativi, presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, il primo progetto italiano di censimento sistematico ed esame delle opere d'arte firmate<sup>96</sup>.

La storia dell'arte è dunque giunta a riconoscere alle iscrizioni un valore significante nell'ambito della cultura e dell'arte, come dimostra la recente pubblicazione del *corpus* della pittura medievale romana che, per la prima volta in una raccolta sistematica di opere d'arte, ha destinato all'edizione delle epigrafi uno specifico spazio editoriale all'interno delle schede storico-artistiche<sup>97</sup>.

I diversi orientamenti proposti dalla storiografia artistica, tuttavia, pongono al centro il testo quale oggetto d'indagine lettera-

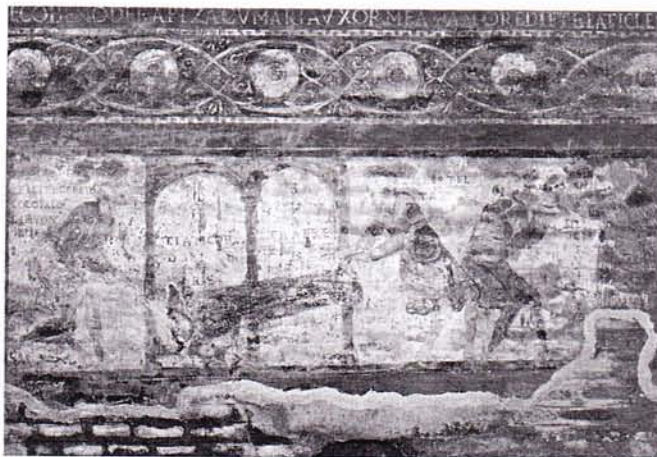
6. Roma, San Clemente chiesa inferiore, Cattura di san Clemente (da La pittura medievale a Roma 312-1431, Corpus, IV, p. 141, n. 5)



7. Roma, San Clemente chiesa inferiore, Messa di san Clemente (da La pittura medievale a Roma 312-1431, Corpus, IV, p. 139, n. 3)

8. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 4218, f. 120r, Tavola dei Canonici (da Le Bibbie Atlantiche. Il libro

delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione, a cura di G. Cavallo, M. Maniaci, G. Orofino, s.l., 2000, p. 189)

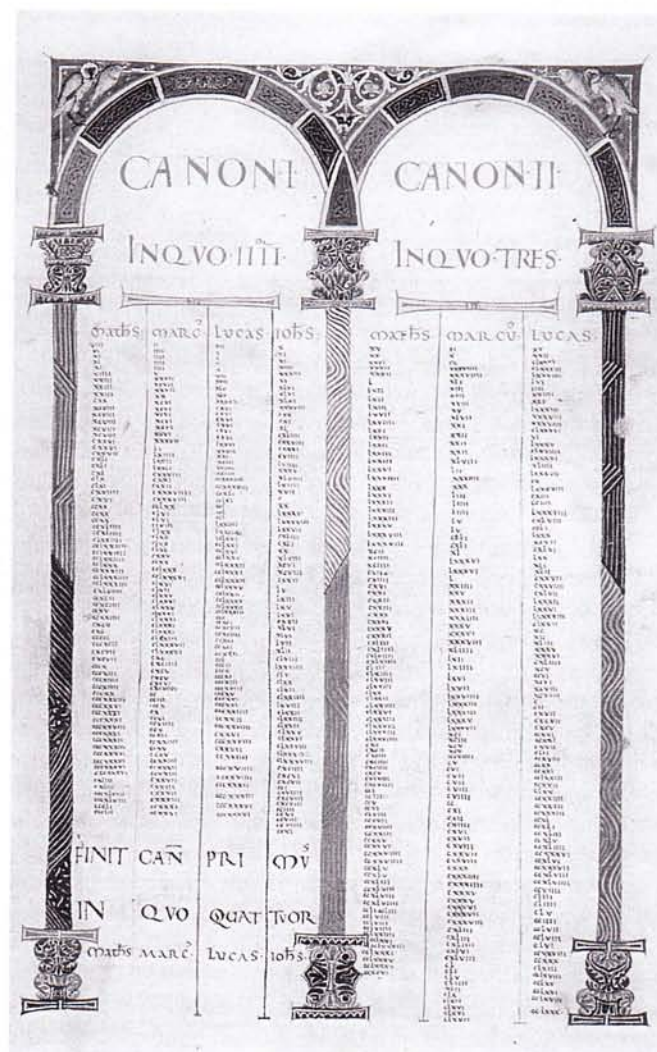


ria, storica, documentaria, filologica, linguistica e, anche quando contemplano il rapporto con l'immagine, l'analisi testuale rimane dominante<sup>98</sup>. Manca ancora un approccio che consideri le iscrizioni quali oggetti "visivi" funzionanti a vario titolo nell'opera d'arte, da indagare nell'insieme delle sue componenti estetiche, secondo un preciso metodo di analisi. Resta, quindi, il problema di come studiare le epigrafi nelle opere d'arte.

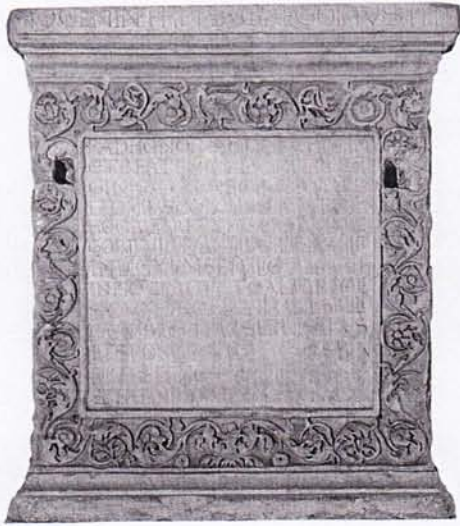
#### Epiconografia

Da parte degli storici dell'arte permane un senso di imbarazzo nei confronti di tali testimonianze, motivo del ritardo nell'accogliimento delle epigrafi come componente essenziale per capire l'immagine. A mio avviso, tale situazione è dovuta, semplificando, a due ordini di motivi. Il primo, legato al permanere di quel "vasariano" senso di estraneità nei confronti dell'iscrizione che richiama un codice linguistico segnico e verbale, pertanto da escludere dall'esame visivo. Il secondo, collegato al primo, riguarda la mancanza di una formazione istituzionale che sviluppi competenze e metodi che siano insieme storico-artistici ed epigrafici, per la classificazione, la definizione e lo studio di tali fenomeni.

Per quanto riguarda il primo punto, possiamo osservare, con Ernst Gombrich, che anche l'immagine contiene un codice da decifrare, pertanto in termini concettuali si impone il superamento della distinzione tra immagine e segno<sup>99</sup>. La disciplina storico-artistica, infatti, si affaccia oggi su tematiche di largo respiro secondo la prospettiva della storia delle immagini e della percezione<sup>100</sup>, che proiettano la storia dell'arte dal campo antropologico e socio-culturale<sup>101</sup>, a quello della "visibilità"<sup>102</sup>, inteso anche come visioni mentali e "invisibili"<sup>103</sup>, fino al cognitivismo e alle neuroscienze<sup>104</sup>. L'attenzione si è dunque spostata dal campo della storiografia a quello del "visibile", un settore in cui, secondo le parole di Thomas Mitchell: "La storia dell'arte potrebbe vedere la sua marginalità teorica trasformarsi in una posizione intellettuale centrale [...] per il fatto che il racconto del suo principale oggetto teorico – la rappresentazione visiva – può essere usato dalle altre discipline delle scienze umane"<sup>105</sup>. Inoltre, sebbene le correnti tendenze della scienza neurologica portino a separare il verbale dal visuale, per il diverso funzionamento dei due emisferi del cervello che sono responsabili, rispettivamente, delle arti visive (emisfero destro) e







dell'espressione linguistica (emisfero sinistro)<sup>106</sup>, non vi sono studi sulla percezione delle scritture in quanto immagini, né sul loro funzionamento congiunto nei diversi contesti storici.

Non voglio qui sfondare porte aperte, né addentrarmi in settori estranei alle mie competenze, ma, da quanto detto finora, pare evidente che la storia della scrittura è anche storia di forme visive pertanto non distante dalla storia dell'arte. Inoltre, nei termini della moderna linguistica generale si potrebbe dire che l'intreccio tra testo e immagine che si realizza in un'opera d'arte configura una "struttura polifonica"; le risposte della ricerca scientifica, quindi, devono essere cercate in un'ottica interdisciplinare<sup>107</sup>. Per far questo, occorre applicare allo studio delle testimonianze scritte in arte, e quindi all'esame del manufatto artistico, una metodologia che attinga da diversi saperi storici, in particolare: dalla paleografia e dall'epigrafia, nonché dall'archeologia, poiché si tratta di discipline che più di altre forniscono gli strumenti per indagare gli aspetti materiali dell'opera. In tal modo, la storia dell'arte potrà ampliare il suo orizzonte d'indagine e rivendicare un ruolo centrale nell'esame delle forme visive, anche verbali, costituendo il punto di partenza, non solo per le scienze umanistiche ma anche per le scienze neurologiche e il moderno cognitivismo.

In una prospettiva storica allargata, la storia dell'arte incontra la storia della scrittura e, soprattutto, l'epigrafia anche nel terreno dell'iconografia e dell'iconologia. In una famosa introduzione all'interpretazione iconografica, Erwin Panofsky proponeva tre livelli di significato nella rappresentazione per immagini e altrettanti "strati" nella loro decodificazione: primario o naturale, secondario o convenzionale e intrinseco o del contenuto<sup>108</sup>. Le epigrafi, per le loro qualità iconiche e stilistiche (attinenti alla forma), testuali (che riguardano il contenuto) nonché per le moda-

lità della loro "esposizione" e organizzazione "retorica" in uno spazio visivo, si configurano quali parti integranti del discorso iconografico; il loro esame è indispensabile per l'interpretazione dell'opera di cui fanno parte. Il sistema comunicativo figurale e il sistema comunicativo linguistico, infatti, quando appaiono insieme, in uno stesso contesto, traggono significato l'uno dall'altra e generano a loro volta nuovi contenuti semantici.

Atteniamoci agli aspetti storici e storico-artistici di tali sistemi comunicativi, considerati come un insieme. Una scrittura esposta, prima di essere un "testo" da leggere, è un'"immagine" e un "oggetto", visibile e tangibile. Volendo comprendere un'opera d'arte, sia essa specificamente figurativa o in senso più esteso architettonica, occorre partire dalla descrizione di tutte le sue parti costitutive, compresa, quando presente, la scrittura. Per far questo occorre un preciso schema descrittivo, che comporterà un esame progressivo dell'opera d'arte, dalle valutazioni morfologiche e stilistiche a quelle storiche, linguistiche e filologiche.

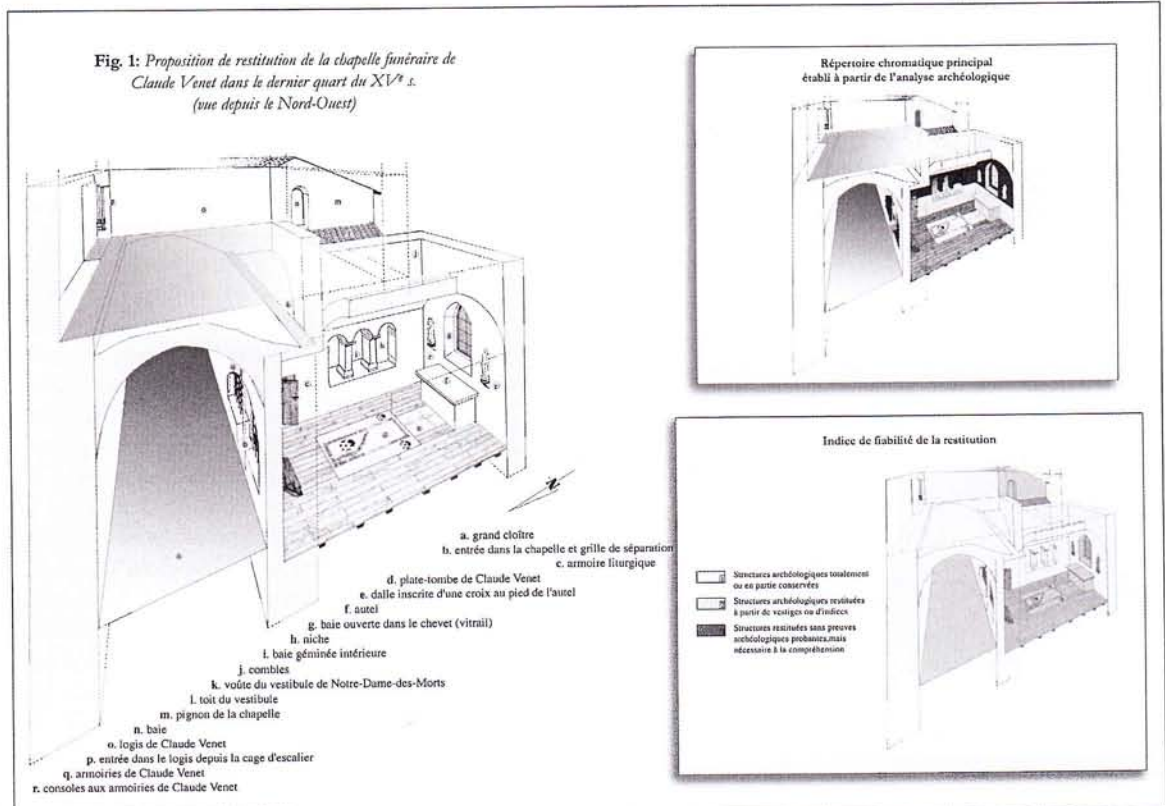
Il primo passo sarà quindi l'esame materiale dell'oggetto secondo criteri descrittivi formali che consentano di identificare il materiale, la tecnica, la tipologia e il soggetto iconografico raffigurato, ovvero l'analisi storica dei tratti compositivi dell'opera, in relazione alle singole figure o immagini. Si tratta di un'indagine conoscitiva preliminare, nota agli storici dell'arte e agli archeologi, sulla quale non c'è motivo di soffermarsi. Il passaggio successivo prende in prestito, adattandoli, i quesiti fondamentali dell'indagine paleografica ed epigrafica<sup>109</sup>, in particolare il punto di partenza di tale approccio rimangono gli studi di Armando Petrucci<sup>110</sup>.

In primo luogo, occorre stabilire l'edizione del testo scritto, secondo criteri interpretativi<sup>111</sup>. Inoltre, come per la descrizione iconografica, che stabilisce un soggetto, anche per l'iscrizione bisognerà fornire la tipologia testuale.

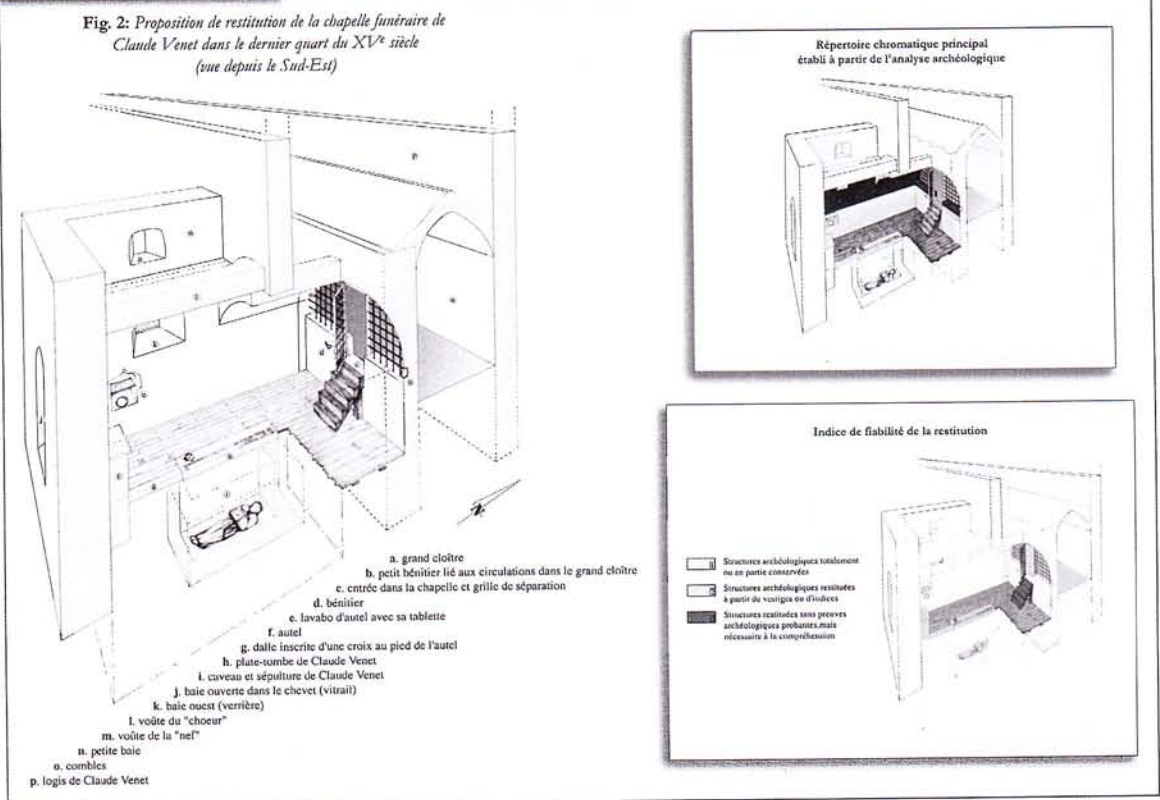
Altrettanto importante è l'analisi delle modalità di esecuzione dell'iscrizione. In questo caso vi sono diversi livelli interpretativi da considerare. Per primo, verranno esaminate la tecnica di esecuzione e la materia del supporto dell'iscrizione, nonché il colore delle lettere e del fondo su cui il testo si dispone. In seguito, si procederà a studiare le caratteristiche stilistiche e grafiche della scrittura (la tipologia scrittoria, il *ductus*, il modulo – ovvero il rapporto tra l'altezza e la larghezza della lettera –, il tratteggio, la presenza di nessi e/o di legature, la spaziatura tra le lettere e le parole, l'andamento della scrittura, il sistema tachigrafico), ricorrendo alle tecniche di descrizione paleografica<sup>112</sup> ed epigrafica<sup>113</sup>. Anche in questo caso il confronto tra le caratteristiche stilistiche degli elementi iconici e grafici potrà proporre significative riflessioni. Non ultimo, ad esempio, quello relativo alla datazione, considerata più avanti. Esiste poi anche un terzo passaggio che riguarda l'indagine filologica e testuale, cioè la forma letteraria del testo, per la quale ci si potrà avvalere degli studi della linguistica e della filologia. In tal modo si potranno porre in relazione i codici dell'immagine, stilistici e narrativi, con quelli della scrittura, e considerare l'opera quale complesso, e compiuto, prodotto culturale, nonché indagarne i modi della sua percezione.

Un'opera d'arte visiva, come il testo in essa contenuto, sono collocati in uno spazio (e sono previsti per un contenitore, aperto o chiuso). Il passaggio successivo implica, dunque, la localizzazio-

10. Saint-Claude, Jura (France),  
palazzo abbaziale, proposta di  
restituzione della cappella di Claude  
Venet (rilievo di L. Fiocchi e  
D. Vuillermoz, da S. Bully/APAHJ-  
UMR 5594 CNRS, 2003)

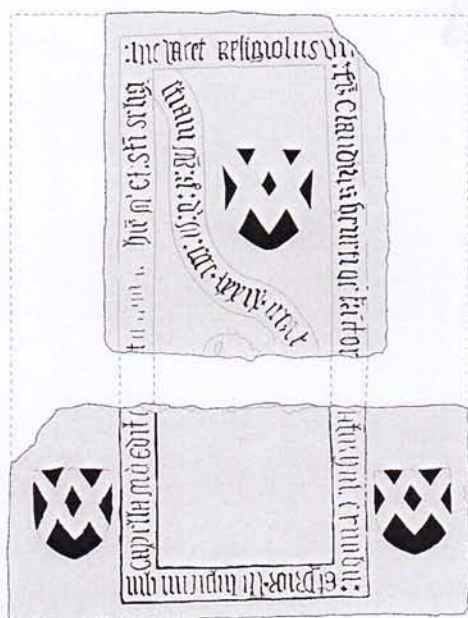


SAINT-CLAUDE (F-39)  
Palais abbatial 1998/2004  
Planche XCV  
Éd. A. P. A. H. J. / U. M. R. 5594, L. Fiocchi et D. Vuillermoz, d'après S. Bully



11. Saint-Claude, Jura (Francia), palazzo abbaziale, lastra funeraria di Claude Venet (rilievo di M. Causevic-Bully/APAHJ, elaborazione grafica di D. Vuillemoz/APAHJ)

12. Saint-Claude, Jura (Francia), palazzo abbaziale, dedica dipinta della cappella di Claude Venet (R. Le Penne/APAHJ, 2000)



ne dell'oggetto e la sua illuminazione. Secondo le parole di Rudolf Arheim: "Nessun oggetto viene percepito come unico o isolato dal resto. Vedere qualcosa significa assegnargli il suo posto nel tutto: una collocazione nello spazio, una valutazione della sua dimensione, la chiarezza, la distanza"<sup>114</sup>. Dapprima, occorre esaminare la collocazione dell'opera in un contesto architettonico e, nello specifico, sugli elementi costitutivi dell'edificio, considerando poi anche il loro eventuale valore simbolico. Ciò è necessario, per esempio, nello studio delle lastre lapidee disposte all'interno (o all'esterno) degli edifici, in tal modo si potranno valutare le strategie di esposizione e l'eventuale presenza di un progetto artistico-grafico<sup>115</sup>. Per stabilire il livello di visibilità dell'opera, inoltre, occorre comprendere la sua illuminazione originaria. Troppo spesso la critica non ha tenuto conto delle reali condizioni di visibilità considerando l'opera d'arte come un oggetto a sé, e non quale parte di un contesto esposto alla visione (pubblica o privata). La localizzazione (e l'illuminazione) di un testo devono, poi, essere descritte anche all'interno delle opere figurative quali, ad esempio: un dipinto, una scultura ma anche un arredo. Anche in questo caso bisogna procedere operando delle distinzioni. In primo luogo, è opportuno avere ben presente la collocazione dell'opera nello spazio architettonico, successivamente si procede a esaminare la composizione dell'epigrafe nel contesto figurativo (se dentro, fuori, contestuale o marginale allo spazio figurale)<sup>116</sup>; la sua esatta disposizione (e dunque il rapporto) in relazione alle specifiche raffigurazioni; lo spazio grafico (se predisposto, delimitato – e iconico oppure no –, libero, etc.), in rapporto con il modulo delle lettere e i colori delle iscrizioni e dello sfondo. Tali elementi permettono di stabilire la maggiore o minore visibilità (e leggibilità) delle iscrizioni, la gerarchia tra le varie epigrafi, il loro funzionamento nel contesto figurale e, in qualità di immagini esse stesse, il loro impatto sull'osservatore e i modi in cui l'opera viene percepita.

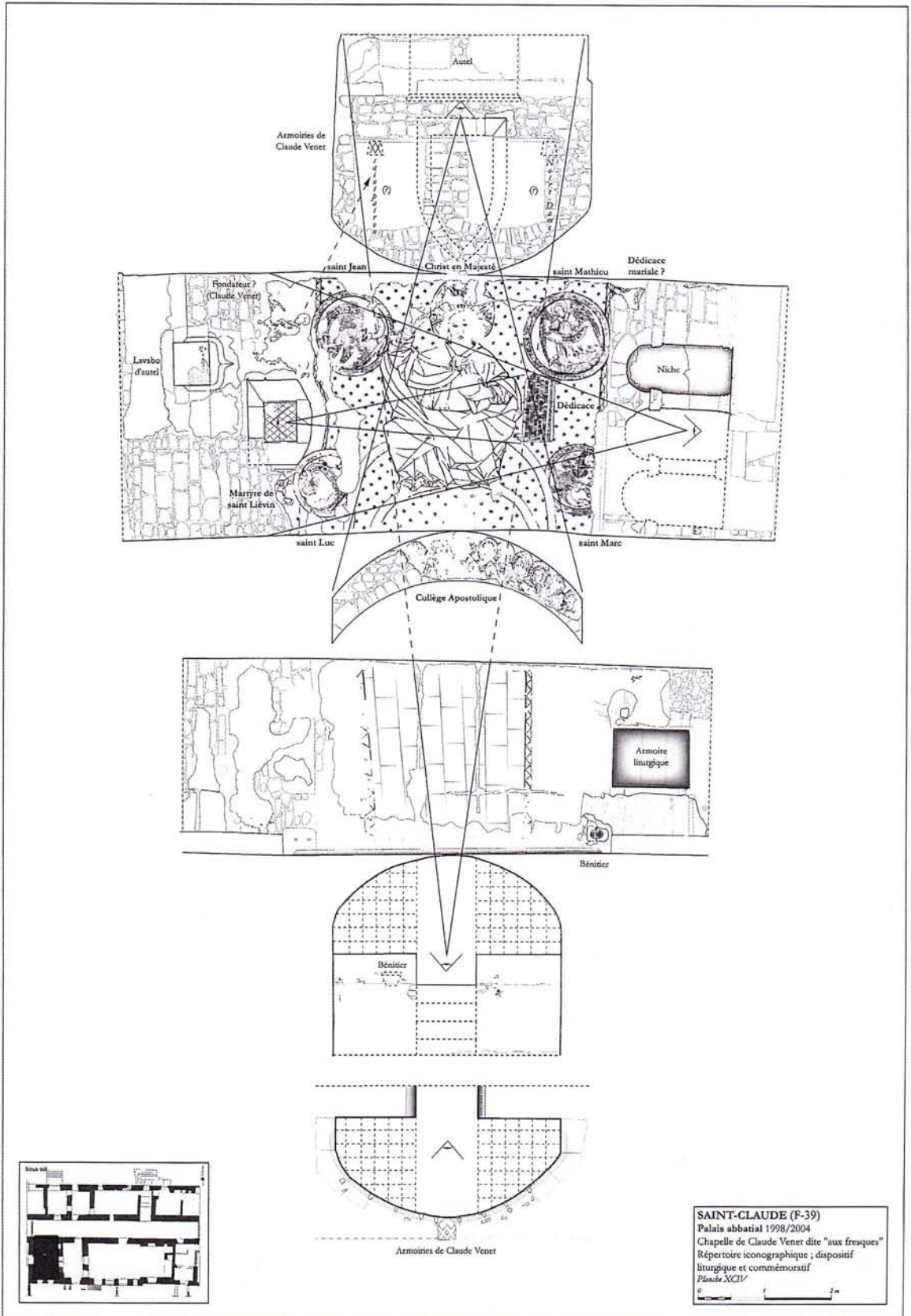
Il successivo passaggio porta a considerare l'autore e la committenza, eventualmente espressi nel testo dell'iscrizione.

Passeremo poi alla definizione cronologica dell'opera, secondo la prassi storico-artistica, confrontata con i risultati dell'esame delle caratteristiche grafiche (e con i dati storici, linguistici e documentari) dell'iscrizione, come è stato descritto nei punti precedenti.

Infine, sulla base degli elementi raccolti si potrà procedere all'esame della funzione dell'opera con l'iscrizione in essa contenuta, nonché della sua destinazione pubblica o privata. Elementi che attengono a interrogativi di natura storiografica, antropologica e sociologica. Si potrà inoltre indagare in quale modo l'opera d'arte funzionasse in termini visivi, ovvero come essa era percepita nel suo tempo (su quali conoscenze acquisite si basava) e, eventualmente, se generasse nuovi percorsi cognitivi.

Il termine *epiconografia* fonde i significati originari di epigrafia (ἐπι-γράφειν = scrivere sopra) e di iconografia (εἰκονογράφια = rappresentazione figurata), senza dimenticare, però, anche gli altri possibili significati di γράφειν (scrivere, ma anche disegnare, dipingere, raffigurare) sopra (ἐπι) l'immagine (εἰκόν), dove anche la scrittura è icona<sup>117</sup>. Si tratta, pertanto, di un modo di "vedere" che non è solo la risultante della somma dell'esame epigrafico e

13. Saint-Claude, Jura (Francia),  
 palazzo abbaziale, cappella  
 di Claude Venet, con direttrici  
 di visibilità dell'interno (rilievo di  
 D. Vuillermoz, da S. Bully/APAHJ-  
 UMR 5594 CNRS, 2003)



SAINT-CLAUDE, "Armoire liturgique", 1998-2004, F-39, Planché XCIV

iconografico, ma un vero e proprio sistema interpretativo (descrittivo e analitico) che considera il manufatto artistico come un "composto irreversibile", superando la dicotomia tra testo e immagine e collocando così l'opera nel campo della percezione visiva e cognitiva del contesto storico e culturale in cui è stata prodotta.

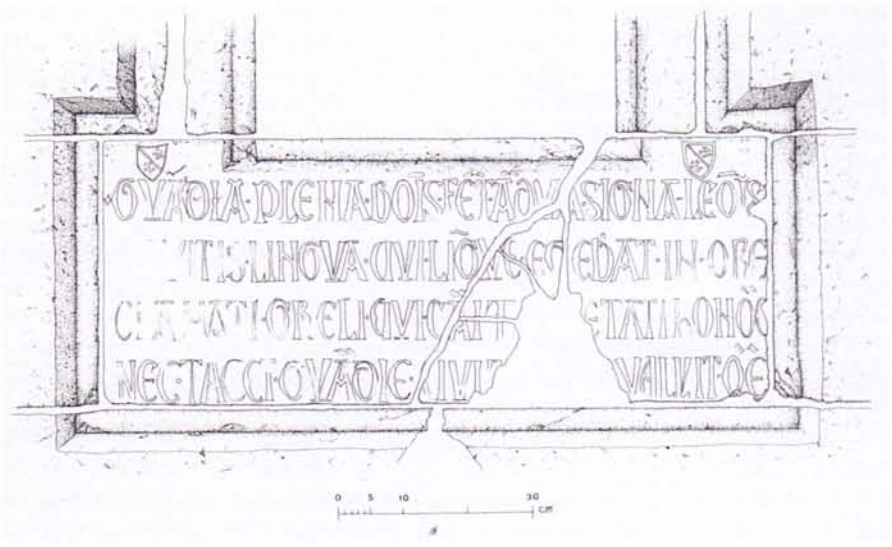
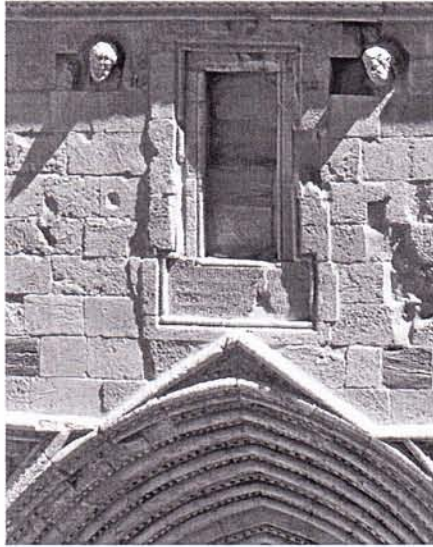
Vorrei ora passare in rassegna alcuni esempi di questo metodo, ripercorrendo lavori pubblicati e presentandone di nuovi.

Per quanto riguarda i manufatti scultorei e, all'interno di essi, il confronto stilistico tra scrittura e immagine, valutando anche la localizzazione e l'impatto visivo dell'intreccio tra icona e testo, può essere utile riconsiderare l'altare di Santa Maria in Aventino a Roma<sup>118</sup>. Sul fronte storico-artistico lo studio tipologico dell'altare (fig. 1), nonché delle caratteristiche morfologiche e stilistiche, della funzione di reliquiario e del programma iconografico, suggeriscono una datazione al secolo X. Per quanto riguarda l'esame epigrafico, anche la tipologia scrittoria dell'iscrizione è pertinente al secolo X, mentre la tipologia testuale appartiene alle formule documentarie proprie dei cataloghi di reliquie. Valutando la composizione iconografica, l'iscrizione si dispone sul timpano dell'altare, scolpito sul lato frontale. Lo spazio grafico, nonostante alcune incertezze, si rivela espressamente predisposto ad accogliere il testo. L'iscrizione (fig. 2) è quindi contestuale all'opera. Inoltre, il testo menziona la reliquia di san Savino di Spoleto, in evidenza rispetto alle altre reliquie. Osservando poi l'altare nel suo insieme, ci si accorge che il *caput* menzionato nell'iscrizione è anche raffigurato sul battente della porta. Che l'immagine della testa sia quella del santo risulta chiaro proprio per la presenza della S con segno abbreviativo per *sanctus*. I documenti storici, inoltre, riportano che la reliquia era custodita nella casa di famiglia, che Alberico II, *princeps et senator omnium romanorum*, figlio di Marozia e Alberico di Spoleto, donò, attorno al 939, a Oddone di Cluny, confermando una datazione al secolo X. L'esame incrociato di scrittura e immagine, in questo caso, ha consentito di stabilire la cronologia, quindi l'ambito culturale dell'opera, nonché il meccanismo di esposizione pubblica che rendeva immediatamente manifesta la preminenza della reliquia più importante (la testa di san Savino) e il suo valore culturale e, probabilmente, politico. L'altare era rivolto ai monaci cluniacensi, per i quali l'associazione tra l'abbreviazione di *sanctus* e il *caput* scolpito poteva costituire una sorta di facile *rebus*, bastando, per scioglierlo, la conoscenza del contenuto dell'altare e/o la lettura dell'epigrafe.

La considerazione dello stile delle iscrizioni e delle immagini estesa, in senso ampio, alle modalità compositive del "discorso" visivo ha mostrato il funzionamento iconografico e narrativo del mosaico di San Clemente a Roma (fig. 3)<sup>119</sup>. Il mosaico è composto da iscrizioni, tutte contestuali all'opera, e cotestuali alle immagini, che hanno un ruolo di guida e selezione del pubblico sulla base del modulo delle lettere, della disposizione di testi e immagini e del loro colore. In primo luogo, il confronto tra le caratteristiche grafiche delle iscrizioni dell'arco absidale e i coevi prodotti librari dell'ambiente beneventano-cassinense ha permesso di individuare i modelli culturali del mosaico, che rientrano nella sfera degli scambi tra Roma e Montecassino. Confrontando, poi, gli elementi figurativi, sia morfologico-stilistici che iconografici, con

quelli grafici e testuali, ne è emerso uno schema, un'organizzazione del discorso figurale, impostato in termini retorici, che si trasferisce dalle tecniche dell'*ars dictaminis*, applicate nella scrittura delle lettere e nella redazione dei manoscritti, al mosaico. Per esempio, lo stile e il modulo dell'iscrizione del *Gloria* sull'arco trionfale corrispondono alle dimensioni monumentali delle immagini disposte sull'arco, tutte ben leggibili da lontano, mentre l'iscrizione alla base della calotta, di modulo ridotto, corrisponde alle figure minute, quasi nascoste nel tralcio di acanto/vite. Tale strategia selezionava il pubblico tra coloro che, da vicino, potevano leggere il testo e vedere le piccole immagini del tralcio (ovvero i canonici riformati) e coloro che, da lontano, potevano solo "vedere" le scritture e le immagini di modulo monumentale (ovvero i laici). L'iscrizione della calotta, inoltre, è composta da due testi<sup>120</sup>: il primo riferisce che la visione dei tralci di acanto deve essere interpretata quale vigna/Chiesa; il secondo riporta la menzione delle reliquie. Quest'ultimo testo è intessuto nell'iscrizione tramite una corrispondenza visiva tra scritture e immagini. La memoria delle reliquie si trova al centro, idealmente in asse con la crocifissione di Cristo, mentre i due emistichi del verso leonino inneggiante alla Chiesa si stendono lungo le due estremità della calotta, in corrispondenza dello svolgersi delle volute di acanto/vigna. Tale composizione, contraria ai tradizionali processi di lettura del messaggio linguistico, che richiede un percorso progressivo e non interrotto, è invece tipica del messaggio figurale e si rispecchia nell'iconografia della calotta. Le grandi volute di acanto/vigna contengono, infatti, negli interstizi creati tra i tralci, le minute figure di animali e gruppi di uomini. Passando dal dettaglio all'insieme, si potrebbe dire dalla *parole* alla *langue*, ci si accorge che il tralcio di acanto configura uno schema che funziona in termini retorici desunti dagli esempi librari. Si tratta di un diagramma, ispirato agli *arbores* della mnemotecnica medievale e alle tecniche di predicazione, che contiene figure funzionanti come *exempla*. In questo meccanismo visivo, l'aureola rossa di sant'Ambrogio assume valore retorico, poiché lo distingue dagli altri Padri della Chiesa e lo indica quale chiave per la comprensione del significato allegorico del mosaico. Nei suoi scritti, in particolare nell'*Hexaemeron*, si può trovare l'interpretazione delle immagini/*exempla*, contenuti nel tralcio/diagramma. Senza integrare i due modi di comunicazione, figurale e testuale, è impossibile comprendere le regole di composizione del mosaico e i suoi messaggi.

Accenno brevemente ad un caso analogo (fig. 4), per vicinanza cronologica e strategie iconico-testuali: il mosaico di Santa Maria in Trastevere a Roma, realizzato per volere di Innocenzo II<sup>121</sup>. Qui l'iconografia dei profeti con i cartigli è una diretta derivazione dal mosaico di San Clemente, con due varianti significative: i testi e il colore delle epigrafi e dei rotoli. A Santa Maria in Trastevere, Isaia reca una citazione che allude alla concezione di Maria<sup>122</sup>, mentre Geremia espone un passo delle Lamentazioni<sup>123</sup>; le lettere sono capitali bianche su campo rosso. L'uso del colore rosso, probabilmente simbolo del martirio di Cristo<sup>124</sup>, ma anche emblema papale che univa i colori: bianco delle lettere e rosso del campo grafico<sup>125</sup>, funziona visivamente in modo da unire i testi dei cartigli, con l'aureola rossa dell'*agnus Dei*, al centro della processione degli agnelli che corre alla base della calotta, passando per le vesti



rosse di Innocenzo II e di Calepodio nella zona intermedia del catino absidale. Sempre a Santa Maria in Trastevere (fig. 5), un esame epiconografico, rivela il funzionamento delle iscrizioni, poste, rispettivamente, nel rotolo di Maria e nel libro di Cristo. Si tratta di due citazioni del *Cantico dei Cantici* impiegate per la celebrazione liturgica della festa dell'Assunzione<sup>126</sup>. Le due iscrizioni, dialoganti tra loro, sono la "voce" dei personaggi e presentano caratteristiche grafiche e iconografiche differenti. Nel *codex* di Cristo è impiegata una maiuscola romanica di derivazione libraria, realizzata con il colore nero sulla pagina bianca. Diversamente, nel *volumen* sostenuto dalla Vergine, la scrittura è una capitale di tipo epigrafico monumentale e le lettere sono dorate su fondo blu. Le diverse tipologie scritte, i diversi colori delle lettere e degli sfondi, nonché i due distinti spazi grafici e i supporti iconici (libro/rotolo) distinguono i due personaggi e rivelano una programmazione artistica che assegna alla scrittura e al suo spazio grafico un preciso valore iconografico e simbolico<sup>127</sup>. Nelle raffigurazioni paleocristiane, infatti, il *volumen* simboleggia la *doctrina*, prima di essere sostituito dal *codex*<sup>128</sup>, simbolo della letteratura cristiana<sup>129</sup>. Si può quindi ipotizzare che il contrastante accostamento dei due "media" e delle rispettive forme grafiche voglia significare una sorta di integrazione tra l'antica dottrina (l'Antico Testamento) e la nuova (Vangelo) tramite l'abbraccio dei due personaggi.

Spostandoci sulle pitture e sul funzionamento iconico delle iscrizioni si può addurre la famosa scena della *Cattura di san Clemente* (fig. 6), sottostante e successiva, in termini narrativi, alla *Messa di san Clemente*<sup>130</sup>, nell'omonima chiesa inferiore. In questo caso le iscrizioni che riportano le parole del santo sono scritte in capitali, secondo un andamento cruciforme, e in lingua latina (fig. 7). L'epigrafe è isolata dal resto della raffigurazione e dalle altre iscrizioni, prive di spazio di corredo e allineate in modo incerto, in lingua volgare. In termini iconografici, solo l'esame dell'andamento della scrittura e dello specchio epigrafico rivelano la presenza di Clemente, altrimenti non visibile, perché sostituito miracolosamente dalla colonna. L'iscrizione, infatti, è disposta all'interno di una struttura architettonica essenziale che evoca la dimo-

14. Guardiagrele, Santa Maria Maggiore, torre campanaria, lato frontale (foto S. Pasqual per Zip Adu)

15. Guardiagrele, Santa Maria Maggiore, epigrafe commemorativa (rilievo di F. Bigi)

16. Guardiagrele, Santa Maria Maggiore, stemma comunale (foto S. Pasqual per Zip Adu)



ra di Clemente, dove vennero a cercarlo gli aguzzini, ma in realtà riproduce lo schema a tre colonne tipico delle Tavole dei Canonici, riproposto in quegli anni nelle lussuose Bibbie Atlantiche (fig. 8). Infine, la distinzione tra il testo latino, citazione in versi leonini della *Passio sancti Clementi*, e il volgare dei carcerieri, separa ulteriormente i registri visivo e verbale, per chi fosse in grado di individuare e interpretare tali differenze. Il testo "visto" funziona quindi come "rivelazione" divina, mentre il testo "letto", e forse recitato, guida alla corretta interpretazione della scena; entrambi, però, sono parti strutturali del messaggio figurato e ugualmente necessari alla sua comprensione.

Diverso è il caso di iscrizioni apposte in tempi successivi, e con precisi intenti progettuali, sull'opera che assume così un nuovo e diverso significato. Esempio, al riguardo, è l'ara romana del secolo I, reimpiegata come altare della chiesa di Santa Maria in Portico, nel primo anno di pontificato di Gregorio VII (1073-1085) ora nella parrocchia di Santa Galla a Roma<sup>131</sup> (fig. 9). Si tratta di un'opera mai esaminata dagli storici dell'arte medievale, forse perché, non "vedendo" l'iscrizione quale parte integrante dell'opera, non è stata ritenuta pertinente al Medioevo. A rigore, infatti, il manufatto fu realizzato durante l'età flavia. Tuttavia la cancellazione dell'antica iscrizione sul lato frontale, nonché dell'*urceus* e della *patera* sui due lati minori, sostituiti dal catalogo delle reli-

quie, e l'aggiunta della dedica di Gregorio VII sui tre lati dell'epistolario, configurano un sofisticato progetto artistico, tipico della Riforma gregoriana, in cui anche il significato simbolico delle immagini può essere letto in modo aggiornato alla luce dei bestiari medievali. In questo caso "vedere" l'iscrizione significa "leggere" l'altare, in un contesto nuovo, tutto medievale.

Passiamo ora agli esempi di scritture esposte sulle architetture e negli spazi simbolici. In termini di progetto grafico e artistico, le iscrizioni servono anche ad orientare l'interpretazione degli spazi architettonici tracciando visivamente un percorso simbolico, ad esempio per segnalare la committenza<sup>132</sup>. Durante uno scavo archeologico nel palazzo abbaziale di Saint-Claude nel Jura francese, diretto da Sebastian Bully, è stata rinvenuta una cappella funeraria affrescata e un cospicuo numero di lastre funerarie (fig. 10)<sup>133</sup>. La ricostruzione di una di queste (fig. 11), appartenente a Claude Venet (cantore dell'abbazia di Saint-Claude e priore di Saint-Lupicin) e il suo collegamento con un'iscrizione dipinta alla base della volta affrescata della cappella (fig. 12), nonché il ritrovamento del sarcofago, hanno permesso di comprendere la destinazione funeraria e di datare le pitture e l'edificio al 1478<sup>134</sup>. Soprattutto la cappella ha rivelato un'accurata programmazione grafica e artistica. Le iscrizioni (fig. 13), infatti, entrambe scritte con la minuscola gotica, sono poste in due spazi simbolici, sulla tomba al centro della sala e sulla volta a destra dell'altare, in modo da essere visibili dai monaci che passavano nell'attiguo corridoio (la lastra tombale) e all'esterno, sul lato del cimitero (l'iscrizione dipinta).

Per concludere, nell'epigrafe sulla torre campanaria di Santa Maria Maggiore a Guardiagrele (fig. 14)<sup>135</sup>, la lastra lapidea, un

tempo associata al blasone della comunità, appariva lacunosa e mal integrata dalla storiografia. L'esame ravvicinato del manufatto (fig. 15) ha portato alla corretta edizione del testo<sup>136</sup>, rivelando il motto comunale di Guardiagrele, associato all'emblema della città, oggi visibile sulla parete sinistra della facciata della chiesa; un rifacimento moderno ma eseguito quando l'antica insegna era ancora visibile. Il testo fu concepito per esaltare le nuove insegne di Guardiagrele, ottenute aggiornando lo stemma dei de Suliaco, gli antichi baroni (fig. 16). Diversamente dall'emblema baronale, infatti, al leone rampante fu aggiunta la lingua, cioè i nuovi *signa*. Il motto e l'emblema, pubblicamente esposti, tra il 1414 e il 1426, nella piazza principale, sulla torre della chiesa alla congiunzione dei due principali assi viari, manifestavano la raggiunta autonomia dell'*Universitas*, in un momento contestuale o successivo al secondo riconoscimento del Comune da parte di Giovanna II. Anche in questo caso, senza l'edizione del testo epigrafico e la sua traduzione non sarebbe stato possibile comprendere il richiamo all'immagine del blasone né il messaggio esposto sulla torre, simbolo di un tempo nuovo, aperto dalla dinastia dei Durazzo.

Quanto esposto finora, passando dalla storiografia, alla teoria dell'arte, alle opere, nel tentativo di comprendere le intime connessioni che legano l'epigrafe all'icona, quale rapporto centrale nella costruzione e percezione dell'immagine medievale, mi pare poter restituire alla storia dell'arte un metodo, o più semplicemente un modo di vedere, che ho voluto sintetizzare con il termine di *Epiconografia*. Nel tentativo di interpretare e di superare quella "frontiera ambigua" tra figure e scritture che non sta nell'immagine medievale, quanto nei nostri metodi di analisi.

\* Questa ricerca è parte di un progetto che è stato finanziato dalla Getty Foundation di Los Angeles, al quale va la mia riconoscenza. Ringrazio inoltre la Medieval Academy of America che mi ha concesso il Medieval Academy Travel Grant, per presentare il mio lavoro al congresso di Vancouver (aprile 2008).

<sup>1</sup> Aurelius Augustinus, *In Iohannis Evangelium tractatus*, 24, 2, in CCSL 34, p. 245, ll. 16-26; Id., *Contra Faustum Manicheum*, 22, 73, in PL, 42, cc. 446-47. Sulle teorie di Agostino riguardo alle immagini trattate come *signa* e la loro fortuna nel Medioevo, si veda *Reading and Wisdom. The Doctrina Christiana of Augustine in the Middle Ages*, ed. by E.D. English, Notre Dame 1998.

<sup>2</sup> Gregorius Magnus, *Registrum Epistularum*, IX, 209, in CCSL, CXL A, p. 768, ll. 12-14; Id., XI, 10, in CCSL, CXL A, p. 874, ll. 23-26.

<sup>3</sup> Albertus Magnus, *De Bono*, in *Opera omnia*, a cura di H. Fecks, B. Geyer, W. Kübel, "Monasterii Westfaliorum in aedibus Aschendorff", XXVIII 1951, punti 16 e 18, pp. 251, 288.

<sup>4</sup> Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, I, 1, *Quaestio 1, articulus 9, Utrum sacro scriptura debeat uti metaphoris*, a cura di P. Caramello, Torino 1952, p. 8.

<sup>5</sup> M. Collareta, *La scrittura "arte figurativa"*, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento* Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992, a cura di C. Ciociola, Napoli 1997 [ma 1998], pp. 135-145, in partic. p. 141.

<sup>6</sup> J. Wirth, *L'Image à l'époque romane*, Paris 1999, pp. 72-95. Su questi temi si veda *Seeing the invisible in late antiquity and the early middle ages. Papers from "verbal and pictorial imaging: representing and accessing experience of the invisible, 400-1000" (Utrecht, 11-13 December 2003)*, ed. by G. de Nie, K.F. Morrison, M. Mostert, Turhout 2005.

<sup>7</sup> E.H. Gombrich, *The evidence of image*, in *Interpretation, Theory and Practice*, ed. by C.S. Singleton, Baltimore 1969; Id., *The Image and the Eye. Further studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Ithaca 1982; L.G. Duggan, *Was Art really the "Book of the Illiterate"?*, "Word and Image", V 1989, pp. 227-251.

<sup>8</sup> G. Cavallo, *Testo e immagine una frontiera ambigua*, in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*, Settimane di studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XLI, Spoleto, 15-21 aprile 1993, I, Spoleto 1994, pp. 31-62.

<sup>9</sup> R. Favreau, *Les inscriptions médiévales*, Tournhout 1979, p. 16.

<sup>10</sup> A. Petrucci, s.v. *Epigrafia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Milano 1994, pp. 819-825, in partic. p. 819.

<sup>11</sup> A. Campana, *La testimonianza delle iscrizioni*, in *Wiligelmo e Lanfranco. Il duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 363-373, in partic. p. 363.

<sup>12</sup> Id., *Paleografia oggi. Rapporti, problemi e prospettive di una "coraggiosa disciplina"*, "Studi Urbinati", LXI 1967, pp. 1013-1030; Id., *Le iscrizioni medievali di S. Gemini*, in *S. Gemini e Carsulæ*, Milano 1976, pp. 81-132, in partic. p. 85; A. Campana, *Studi epigrafici ed epigrafia nuova nel Rinascimento umanistico*, a cura di A. Petrucci, Roma 2005.

<sup>13</sup> G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori e scultori ... nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1967, III, p. 171.

<sup>14</sup> Per l'Italia si vedano *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, 2 voll., ed. G.B. de Rossi, Roma 1857-88 e T. Mommsen, *Corpus inscriptionum latinarum*, 57 voll., Roma 1862-1936. Per le iscrizioni medievali, in Europa esistono già da tempo corpora nazionali di epigrafia medievale, ma per quanto riguarda l'Italia tale progetto è stato avviato solo di recente presso il C.I.S.A.M. di Spoleto, cfr. *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (saec. VI-XII), Lazio - Viterbo*, I, a cura di L. Cimarra, E. Condello, L. Miglio, M. Signorini, P. Supino Martini, C. Tedeschi, Spoleto 2002; il secondo volume, a cura di Flavia de Rubéis, è in corso di stampa.

<sup>15</sup> Si veda almeno S. Panciera, *Epigrafi, epigrafia, epigrafisti. Scritti vari editi e inediti (1956-2005) con note complementari e indici*, Roma 2006.

<sup>16</sup> In particolare Carlo Carletti ha anche affrontato il fenomeno delle iscrizioni in relazione alla loro appartenenza a contesti monumentali e artistici, cfr. C. Carletti, *Epigrafia monumentale di apparato nelle chiese di Roma dal IV al VII secolo: dalla lettura alla contemplazione* Atti del VI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Pesaro-Ancona, 19-23 settembre 1983, Ancona 1986, pp. 275-286; Id., *L'epigrafia di apparato negli edifici di culto da Costantino a Gregorio Magno*, in *La comunità cristiana a Roma. La sua vita e la sua cultura dalle origini all'alto Medio Evo*, Città del Vaticano 2000, pp. 438-459. In tale orizzonte si colloca il lavoro di Jean Pierre Cailliet che, da storico dell'arte, ha pubblicato e commentato un corpus di iscrizioni musive "di committenza" sui pavimenti delle chiese tardo antiche italiane, cfr. J.P. Cailliet, *Evergetisme monumental chrétien en Italie et à ses marges*, Roma 1993.

<sup>17</sup> G. Giuliani, *Sul vivente linguaggio della Toscana. Lettere*, Firenze 1865, pp. 66-67. Al riguardo, cfr. A. Petrucci, *Il volgare esposto: problemi e prospettive*, "Scrit-

tura e Civiltà", XXII 1998, pp. 235-248, in partic. p. 237-238. L'articolo di Petrucci è la versione aggiornata del contributo pubblicato in Ciociola, *Visibile parlare. Le scritture cit.*, pp. 45-58.

<sup>18</sup> S. Morpurgo, *Un affresco perduto di Giotto nel Palazzo del Podestà di Firenze*, Firenze 1897.

<sup>19</sup> M.M. Donato, *Immagini e iscrizioni nell'arte politica fra Tre e Quattrocento*, in *Visibile parlare. Le scritture cit.*, pp. 341-396.

<sup>20</sup> E. Steinmann, *Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 5.-11. Jahrhundert*, "Beiträge zur Kunstgeschichte", n.s. XIX, Leipzig 1892.

<sup>21</sup> J. Ficker, *Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke*, in *Festgabe für A. Springer*, Leipzig 1885.

<sup>22</sup> A. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 2 Aufl., Bonn 1886, pp. 133 ss.

<sup>23</sup> E. Steinmann, *Die Tituli cit.*, pp. 19-42.

<sup>24</sup> J.P. Kirsch, *Die Dittochaem de Prudence et les monuments de l'antiquité chrétienne* Atti del II congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto in Roma 1900, Roma 1900, pp. 127-131; A. Baumstark, *Frühchristlich-palästinensische Bildkompositionen in abendländischer Spiegelung. I. Das Dittochaem des Prudentius*, "Byzantinische Zeitschrift", XX 1911, pp. 179-187.

<sup>25</sup> R. Longhi, *Letteratura artistica e letteratura nazionale*, "Paragone", XXXIII 1952, pp. 7-14. Ora in *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969* (Edizione delle opere complete di R. Longhi, XIII), Firenze 1985, p. 195.

<sup>26</sup> S. Morpurgo, *Un affresco perduto cit.*, al riguardo cfr. M.M. Donato, *Immagini e iscrizioni cit.*, pp. 342-344.

<sup>27</sup> J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924 (trad. it., *La letteratura artistica*, Firenze 1977). Dello stesso autore si veda inoltre la vasta serie di testimonianze letterarie, Id., *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, "Eitelberger-Ills Quellschriften", n.s. VII 1896 [trad. it., con aggiornamenti a cura di J. Vegh, *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*, Firenze 1992]; Id., *Poesia e arte figurativa nel Trecento*, "La critica d'arte", III 1938, pp. 81-90.

<sup>28</sup> J. von Schlosser, *La letteratura cit.*, p. 35.

<sup>29</sup> M.R. James, *Pictor in carmine*, "Archaeologia", XCIV 1951, pp. 141-166.

<sup>30</sup> A. Arnulf, *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, München-Berlin 1997.

<sup>31</sup> Per una raccolta dei suoi scritti si veda L. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, a cura di F. Boll, München; vol. I, 1909, *Zur Paläographie und Handschriftenkunde*, a cura di P. Lehmann; vol. II, 1911, *Einleitung in die Lateinische Philologie des Mittelalters*, ed. P. Lehmann; vol. III, 1920, *Kleine Schriften*, pp. XI-XXVII. Del testo esiste anche una ristampa anastatica in 3 volumi, München 1965.

<sup>32</sup> Traube, *Vorlesungen cit.*, I, pp. 62-63.

<sup>33</sup> G. Pasquali, *Paleografia quale scienza dello spirito*, "Nuova Antologia", I, giugno 1931 (poi in Id., *Pagine stravaganti*, Firenze 1968, pp. 103-117).

<sup>34</sup> Per importanti precisazioni sul ruolo di Traube e Pasquali, nonché per una discussione approfondita della disciplina paleografica con particolare attenzione all'Italia, cfr. A. Petrucci, *La paleografia latina in Italia dalla scuola positiva al secondo dopoguerra*, in *Un secolo di paleografia e diplomatica (1887-1986). Per il centenario dell'Istituto di Paleografia dell'Università di Roma*, a cura di A. Petrucci e A. Pratesi, Roma 1988, pp. 21-35; P. Supino Martini, *La paleografia latina in Italia da Giorgio Cencetti ai giorni nostri*, *ivi*, pp. 37-80.

<sup>35</sup> P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, nuova ed. a cura di E. Castelnuovo, Torino 1987 (I ed. Torino 1912); Id., *Storia dell'arte Italiana*, I, *Il medioevo*, Torino 1965, II, pp. 1126-1129; Id., *Miniature romane dei secoli XI e XII*, "Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", I 1929, pp. 69-96.

<sup>36</sup> Citato in A. Campana, *Paleografia oggi cit.*, p. 1027.

<sup>37</sup> G. Knuttel, *The letter as a Work of Art*, Amsterdam 1951.

<sup>38</sup> E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1951; G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano 1981, pp. 86-88.

<sup>39</sup> M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press 1951 (trad. it., *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera*, Torino 1982).

<sup>40</sup> M. Meiss, *Toward a more comprehensive Renaissance Palaeography*, "Art Bulletin", XLII 1960, p. 97.

<sup>41</sup> D. Covi, *Lettering in fifteenth century Florentine Painting*, "The Art Bulletin", XLV 1963, pp. 1-17; Id., *Changing attitudes toward Picture Inscriptions*, in *Essays on the music of J.S. Bach and Other Divers Subjects. A tribute to Gerard Herz*, Louisville (KY) 1981, pp. 84-97.

<sup>42</sup> Id., *The inscriptions on Fifteenth Century Florentine Painting*, New York-London 1986.

<sup>43</sup> Per l'attenzione alla scrittura quale elemento anche figurativo, cfr. Ch.M.



Sperling, *Leon Battista Alberti's Inscriptions on the Holy Sepulchre in the Cappella Rucellai, San Patrizio, Florence*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", LII 1989, pp. 221-228. Per un esame epigrafico tradizionale delle scritture rinascimentali con attenzione anche a testimonianze medievali, cfr. I. Kajanto, *Classical and Christian. Studies in the Latin Epitaphs of Medieval and Renaissance Rome*, Helsinki 1980; Id., *Papal Epigraphy in Renaissance Rome*, chapter on paleography by U. Nyberg, Helsinki 1982; Id., *Latin Verse Inscriptions in Medieval and Renaissance Rome*, "Latomus. Revue d'études latines", LII/1 1993, pp. 42-57. Per un ampliamento del catalogo di iscrizioni redatto da Dario Covi, cfr. W. Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, München 2001. Merita una menzione il lavoro di John Sparrow che trattò le modalità di impaginazione della scrittura contenuta nei monumenti (in prevalenza architetture e sculture del Rinascimento fino al Barocco), considerando così il valore affidato allo spazio grafico nel quale la scrittura si dispone, cfr. J. Sparrow, *Visible Words. A Study of inscriptions in and as Books and Works of Art*, Cambridge 1969.

<sup>44</sup> R. Salvini, *La scultura romanica in Europa*, Milano 1957.

<sup>45</sup> A. Campana, *Paleografia oggi* cit., p. 1018.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 1020.

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 1026-1027.

<sup>48</sup> R. Assunto, *Scrittura come figura, figura come segno*, "Rassegna dell'istruzione artistica", II 1967, fasc. 2, pp. 5-18, fasc. 4, pp. 5-15.

<sup>49</sup> G.R. Cardona, *Storia universale della scrittura*, Milano 1987 (I ed. 1986), p. 48: "L'espressione grafica offre la possibilità di dare indicazioni diverse da quelle veicolate dal testo linguistico, attraverso l'uso dei disegni, la disposizione delle parole, l'enfasi, il colore, ecc.". Cfr. A. Bartoli Langeli, *Scrittura e figura, scrittura e pittura (con esempi di età medievale)*, in *Studi di storia e antropologia della scrittura in memoria di Giorgio Raimondo Cardona*, a cura di A. Bartoli Langeli e G. Sanga, "La Ricerca Folklorica", XXXI 1995, aprile, pp. 5-13.

<sup>50</sup> G.R. Cardona, *Antropologia della scrittura*, Torino 1987 (I ed. 1981). Si vedano anche *La scrittura: funzioni e ideologie*, "La Ricerca Folklorica", V 1982, a cura di G.R. Cardona [introduzione, pp. 3-7] e *Antropologia simbolica. Categorie culturali e segni linguistici*, "La Ricerca Folklorica", IV 1981, a cura di G.R. Cardona [introduzione, pp. 3-5].

<sup>51</sup> S. Morison, *Politics and Script. Aspects of Authority and Freedom in the Development of Graeco-Latin Script from the Sixth Century B.C. to the Twentieth Century A.D.*, ed. by N. Barker, Oxford 1972.

<sup>52</sup> Sull'argomento, J. Le Goff, *Documento-Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, 5, Torino 1978, pp. 38-48.

<sup>53</sup> J. Le Goff, J.-C. Schmitt, *L'histoire médiévale*, "Cahiers de Civilisation médiévale", XXXIX 1996, pp. 9-25.

<sup>54</sup> A. Petrucci, *Presentazione*, "Scrittura e Civiltà", I 1977, pp. 5-7.

<sup>55</sup> *Epigrafia e paleografia. Inchiesta sui rapporti tra due discipline*, "Scrittura e Civiltà", V 1981, pp. 265-312, premessa di A. Petrucci (pp. 265-267), interventi di R. Favreau (pp. 268-274), M. Guarducci (pp. 274-275), J. Mallon (pp. 275-276), S. Panciera (pp. 276-284), A. Prodocimi (pp. 284-301), G. Scalia (pp. 301-304), H. Solin (pp. 304-311), G. Susini (pp. 311-312). Sull'argomento si veda anche J. Durlat, *Écritures "écrites" et écritures épigraphiques*, "Studi medievali", s. 3, XXI 1980, pp. 19-46.

<sup>56</sup> O. Banti, *Epigrafia medievale e paleografia. Specificità dell'analisi epigrafica*, "Scrittura e civiltà", XIX 1995, pp. 31-51.

<sup>57</sup> Verso Armando Petrucci nutro un particolare debito di riconoscenza, per avermi avviato a questi argomenti e per avermi sempre sostenuto con affettuosa attenzione.

<sup>58</sup> A. Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino 1986 (I ed. in *La storia dell'arte italiana*, t.1, vol. IX, Torino 1980).

<sup>59</sup> *Ibidem*, 1986, p. XX: "Tutte le scritture che hanno carattere di particolare solennità e funzioni precipuamente indicative e designative; esse in genere sono posate, di modulo grande, realizzate con evidenti intenzioni di eleganza e di artificiosità ed adoperabili, ed adoperate, in qualsiasi situazione scrittoria, epigrafica, libraria, documentaria".

<sup>60</sup> *Ibidem*: "Qualsiasi tipo di scrittura concepito per essere usato in spazi aperti, o anche in spazi chiusi, per permettere una lettura plurima (di gruppo, di massa) ed a distanza di un testo scritto su di una superficie esposta; condizione necessaria perché la fruizione avvenga è che la scrittura esposta sia sufficientemente grande e presenti in modo sufficientemente evidente e chiaro il messaggio (verbale e/o visuale) di cui è portatrice".

<sup>61</sup> A. Petrucci, s.v. *Epigrafia* cit.

<sup>62</sup> R. Favreau, *Fonctions des inscriptions au moyen âge*, "Cahiers de Civilisation médiévale", XXXII 1989, pp. 203-232 (ora anche in Id., *Études d'épigraphie médiévale*, Limoges 1995, pp. 155-205).

<sup>63</sup> *Épigraphie et iconographie*, Actes du Colloque tenu à Poitiers les 5-8 octobre 1995, sous la dir. de R. Favreau, Poitiers 1996.

<sup>64</sup> Per uno sguardo d'insieme, cfr. A.J. Gurevic, *Historical Anthropology of the Middle Ages*, ed. by J. Howlett, Chicago, 1992; C. Leonardi, *L'eredità medievale*, in *Storia della letteratura italiana*, I, *Dalle origini a Dante*, Roma 1995, pp. 75-87; per l'identità letteraria dei componimenti scritti nei contesti figurativi, cfr. G. Contini, *Simone Martini gotico intellettuale*, in *L'opera completa di Simone Martini*, presentazione di G. Contini, Apparati critici e filologici di M.C. Gozzoli, Milano 1970, pp. 5-8; per un genere letterario "epigrafico", cfr. G. Scalia, *Le epigrafi*, in *Lo spazio letterario nel medioevo*, vol. II, *Il medioevo latino. La circolazione del testo*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma 1994, pp. 409-442.

<sup>65</sup> M. Butor, *Le mots dans la peinture*, Genève 1969 (trad. it., *Le parole nella pittura*, Venezia 1987).

<sup>66</sup> M. Wallis, *Inscriptions in Paintings*, "Semiotica", IX 1973, pp. 1-28. La versione originale in lingua polacca apparve in "Studia Semiotica", II/2 1971, pp. 39-64.

<sup>67</sup> *Ibidem*, pp. 1-2.

<sup>68</sup> E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (trad. it., *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze 1992).

<sup>69</sup> E. Auerbach, *Literaturesprachen und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958 (trad. it., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano 1960).

<sup>70</sup> P. Zumthor, *Langues et techniques poétiques à l'époque romane (XI-XII siècles)*, Paris 1963; Id., *Introduction à la poésie orale*, Paris 1983.

<sup>71</sup> M. Pakers, *The Literacy of the Laity*, in *The Medieval World*, ed. by D. Daiches and A. Thorlby, London 1973, pp. 555-577. Sui problemi legati all'alfabetismo e alle modalità di diffusione della cultura, con attenzione alle fasce "popolari" della società, cfr. A.J. Gurevic, *Contadini e santi: i problemi della cultura popolare nel Medioevo*, Torino 1986.

<sup>72</sup> B. Stock, *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton 1983.

<sup>73</sup> F.H. Bäuml, *Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy*, "Speculum", LV/2 1980, pp. 237-265.

<sup>74</sup> Si vedano almeno, G. Bernt, *Die lateinische Epigramm im Übergang von der Spätantike zum frühen Mittelalter*, München 1968; A. Quacquarelli, *Il genere iconologico*, in Id., *Reazione pagana e trasformazione della cultura (fine IV sec. d.C.)*, Bari 1986, pp. 166-171.

<sup>75</sup> G. Pozzi, *La parola* cit. L'autore studia i carmi figurati quali "fatti iconico-poetici", dal Medioevo al '600. Per quanto riguarda la poesia figurale medievale, Pozzi sottolinea come proprio Rabano Mauro costituisca la *summa* di tutte le esperienze precedenti tanto nell'ambito figurativo che in quello teologico e poetico.

<sup>76</sup> J. Adler, U. Ernst, *Text als Figur: visuelle Poesie der Antike bis zur Moderne*, Weinheim 1987; U. Ernst, *Carmen Figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln 1991; Id., *Diagrammen und Figurengedicht. Betrachtungen zu zwei affinen Formen visueller Kommunikation*, in *Comunicare e significare nell'alto medioevo* Settimane di studi della Fondazione Centro Italiano di Studio sull'Alto Medioevo, LII, Spoleto, 15-20 aprile 2004, Spoleto 2005, I, pp. 539-569, tavv. I-VIII.

<sup>77</sup> M. Camargo, *Ars dictaminis, Ars dictandi*, Turnhout, 1991, pp. 17 sgg.; R.R. Bolgar, *The Teaching of Rhetoric in the Middle Ages*, in *Rhetoric Revalued*, ed. by B. Vickers, Binghamton-New York 1982, pp. 79-86. Sull'insegnamento in età medievale, cfr. *La scuola nell'occidente latino dell'Alto Medioevo* Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XIX, 2 voll., Spoleto, 15-21 aprile 1972, Spoleto 1972.

<sup>78</sup> Per gli studi sulla retorica si vedano almeno: C.S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic to 1400*, New York 1928; R. McKeon, *Rhetoric in Middle Ages*, "Speculum", XVII 1942, pp. 1-32; J.J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles 1974.

<sup>79</sup> F.A. Yates, *The Arts of Memory*, London 1966 (trad. it., *L'arte della memoria*, Torino 1993).

<sup>80</sup> M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990; Ead., *The Craft of Memory. Meditations, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge 1998.

<sup>81</sup> L. Bolzoni, *La predica dipinta. Gli Affreschi del "Trionfo della Morte" e la predicazione domenicana*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 97-114; Ead., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.

<sup>82</sup> C. Ciociola, "Visibile parlare" agenda, "Rivista di letteratura italiana", VII 1989, pp. 9-77, in partic. p. 12.

- <sup>83</sup> *Visibile parlare. Le scritture* cit. Segnalo i contributi di G. Pozzi, *Dall'orlo del "visibile parlare"*, pp. 15-41; A. Petrucci, *Il volgare esposto* cit.; A. Stussi, *Epigrafi medievali in volgare dell'Italia settentrionale e della Toscana*, pp. 149-176; F. Sabatini, *Voci nella pietra dall'Italia mediana. Analisi di un campione e proposte per una tipologia delle iscrizioni in volgare*, pp. 177-221. In questo ambito, inoltre, Monica Donato ha proposto uno studio sulle iscrizioni in pittura connesse con l'arte "politica" delle signorie comunali, fornendo anche una breve ricostruzione del percorso storiografico, cfr. M.M. Donato, *Immagini e iscrizioni* cit.
- <sup>84</sup> *Studi di storia* cit.
- <sup>85</sup> Su Ernst Gombrich, recentemente, cfr. J. Onans, *Wilde, Pevsner, Gombrich...: la "Kunstgeschichte" en Grande-Bretagne*, "Perspective", II 2007, pp. 194-206, in partic. pp. 200-203.
- <sup>86</sup> M. Baxandall, *Giorno and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford 1971.
- <sup>87</sup> M. Schapiro, *Words and Pictures: On the Literal and Symbolic in the Illustration of a Text*, Den Haag-Paris 1973 (trad. it., *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Parma 1985).
- <sup>88</sup> M. Camille, *Seeing and reading: Some visual implications of medieval literacy and illiteracy*, "Art History", VIII/1 1985, pp. 26-49.
- <sup>89</sup> Sono grato a Herbert Kessler per i preziosi suggerimenti e le discussioni che mi hanno aiutato a migliorare questo lavoro.
- <sup>90</sup> H.L. Kessler, *Picture as Scripture in Fifth-Century Churches*, "Studia Artium Orientalis et Occidentalis", II 1985, pp. 17-31; Id., *Spiritual seeing: Picturing God's invisibility in Medieval art*, Philadelphia 2000.
- <sup>91</sup> Id., *Diction in the "Bibles of the illiterate"*, in *World Art. Themes of Unity in Diversity* Acts of the XXVI<sup>th</sup> International Congress of the History of Art, ed. by I. Lavin, University Park and London 1989, II, pp. 297-308.
- <sup>92</sup> H. Belting, *Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, in *Malerei und Stadtkultur in der Danteseit. Die Argumentation der Bilder*, Hrsg. H. Belting, D. Blume, München 1989, pp. 23-64.
- <sup>93</sup> Per uno sguardo d'insieme sull'argomento, cfr. S. Bann, *Histoire de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne: grandes tendances et nouveaux débats*, "Perspective", II 2007, pp. 207-225, in partic. pp. 214-218. Per le tappe di un percorso di progressivo accoglimento delle problematiche legate a testo e immagine, si segnalano: *Texte et image. Actes du colloque international de Chantilly* (13-15/10/1982), Paris 1984; *Testo e immagine* cit.; *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 27-30 settembre 2000, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2003; *Comunicare e significare nell'alto medioevo*, Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, LII, 2 voll., Spoleto, 15-20 aprile 2004, Spoleto 2005; *Art and Text in Byzantine Culture*, ed. by L. James, Cambridge 2007.
- <sup>94</sup> *L'art de la signature*, éd. par A. Chastel, "Revue de l'art", XXVI 1971; H. Klotz, *Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance*, in *Essays in Honour of Sumner Mc Knight Crosby*, ed. by P. Blum, "Gesta", XV/1-2 1976, pp. 303-312; P.C. Claussen, *Nachrichten von den Antipoden oder der Mittelalterliche Künstler über sich selbst, in Der Künstler über sich in seinem Werk*, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana (Rom, 1989), Hrsg. M. Winner, Winheim 1992, pp. 19-54; Id., *Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie*, in *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur und Sozialgeschichte*, Hrsg. K. Clausberg et alii, Gießen 1981, pp. 7-34; E. Castelnuovo, *L'artista*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Bari 1988, pp. 235-269; A. Dietl, *Italianische Bildhauerinschriften. Selbstdarstellung und Schriftlichkeit mittelalterliche Künstler, in Inschriften bis 1300. Probleme und Aufgaben ihrer Erforschung. Referate der Fachtagung für mittelalterliche und frühneuzeitliche Epigraphik Bonn 1993. Abhandlungen der Nordrhein-westfälischen Akademie der Wissenschaften, 94*, Hrsg. H. Gersiepen, R. Kottje, Opladen 1995, pp. 175-211; B. Fraenkel, *La Signature. Genèse d'un signe*, Paris 1992.
- <sup>95</sup> *Le opere e i nomi. Prospettive sulla "firma" medievale. In margine ai lavori per il "Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano"*, a cura di M.M. Donato, con la collaborazione di M. Manescalchi, Pisa 2002; M.M. Donato, "Kunstliteratur" monumentale. *Qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento*, "Letteratura e Arte", I 2003, pp. 23-47; Ead., *Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni e linee del progetto. Prima presentazione*, in Ead. (a cura di), *L'artista nel Medioevo. Forme del lavoro, tracce, tradizioni* Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17-19 novembre 1999) [= *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. IV, Quaderni, 16], Pisa in c.d.s.; E. Napione, S. Riccioni, *Appunti di ricerca dal progetto "Opere firmate nell'arte italiana. Medioevo": l'alto medioevo e il caso di Siena (secoli XIII-XV)*, in *Atti del XXII Congresso internazionale di scienze onomastiche*, Pisa, 28 agosto-4 settembre 2005, Pisa in c.d.s.
- <sup>96</sup> Ringrazio Monica Donato per avermi chiamato a collaborare al progetto in qualità di revisore responsabile della sezione testi. Questo lavoro mi ha permesso di perfezionare i miei metodi di indagine.
- <sup>97</sup> *La pittura medievale a Roma 312-1431, Corpus, I, L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, a cura di M. Andaloro, Milano 2006, edizione testi epigrafici di F. De Rubeis; *La pittura medievale* etc., IV, *Riforma e Tradizione*, a cura di S. Romano, Milano 2006, edizione testi epigrafici e *Nota all'apparato epigrafico* (p. 10) di S. Riccioni. Ringrazio Maria Andaloro, Serena Romano e Giulia Bordi per avermi fatto partecipare a questa "impresa" che ha migliorato la mia comprensione delle epigrafi pictae.
- <sup>98</sup> C.B. Kendall, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Toronto-Buffalo (N.Y.)-London 1998.
- <sup>99</sup> E. Gombrich, *Image and code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation*, in *The Image and the Eye, Further studies in the psychology of pictorial representation*, Oxford 1982, pp. 278-297.
- <sup>100</sup> Sugli studi relativi alla percezione delle immagini si vedano almeno E. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the psychology of pictorial representation*, London 1960 (trad. it., *Arte e illusione*, Torino 1965); R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano 1977 (1 ed., Berkeley 1954).
- <sup>101</sup> H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; J. Wirth, *L'image* cit., sulla scrittura, pp. 72-95; *L'image: fonction et usages des images dans l'Occident médiéval*, ed. par J. Baschet, J.-C. Schmitt, Paris 1996; *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, ed. par J.M. Sansterre, J.-C. Schmitt, Turnhout 1999.
- <sup>102</sup> *Arti e storia del medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2004. Si segnalano i contributi di L. Bolzoni, *Educare lo sguardo, controllare l'interiorità: usi delle immagini nella predicazione volgare del Tre e Quattrocento*, pp. 519-549; A. Petrucci, *Spazi e forme nella memoria funeraria medievale*, pp. 551-566; G. Ortalli, *Comunicare con le figure*, pp. 477-518, in partic. p. 511, nel contesto delle pitture infamanti, Ortalli riconosce piena funzionalità alle iscrizioni nelle immagini e osserva che i due codici linguistici non sono affatto alternativi.
- <sup>103</sup> *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Hrsg. D. Ganz, T. Lentz, Berlin 2004; *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, a cura di A.-M. Bouché, Jeffrey Hamburger, Princeton 2005.
- <sup>104</sup> L. Maffei, A. Fiorentini, *Arte e cervello*, Bologna 1995; *Boundaries of visual images*, "Word and Image", special issue ed. by G. Roque, XXI/2 April-June 2005.
- <sup>105</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago 1994, p. 15.
- <sup>106</sup> L. Maffei, A. Fiorentini, *Arte e cervello* cit., pp. 167-181.
- <sup>107</sup> R. Jakobson, *Antropologi e linguisti. Bilancio di un convegno*, in *Saggi di linguistica generale*, cura e introduzione di L. Heilmann, Milano 2002, pp. 5-21 (I ed. in *Results of the Conference of Anthropologists and Linguistics*, ed. by C. Lévi-Strauss, R. Jakobson, C.F. Voegelin, Th.A. Sebeok, "International Journal of American Linguistics", XIX/2 1958, pp. 11-21).
- <sup>108</sup> E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, introd. di G. Previtali, Torino 1984, pp. 5-9, (I ed., Oxford 1939).
- <sup>109</sup> A. Petrucci, *Breve storia della scrittura latina*, Roma 1992, pp. 17-21; R. Favreau, *Épigraphie médiévale*, Turnhout 1997.
- <sup>110</sup> A. Petrucci, *La scrittura* cit.; Id., *Prima lezione di paleografia*, Roma-Bari 2002.
- <sup>111</sup> H. Krummrey, S. Panciera, *Criteri di edizione e segni diacritici*, "Tituli", II 1980, pp. 205-215; S. Panciera, *Struttura dei supplementi e segni diacritici dieci anni dopo*, "Supplementa Italica", n.s., VIII 1991, pp. 9-21. Per quanto riguarda problematiche proprie del Medioevo, cfr. A. Petrucci, *Medioevo da leggere. Guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano*, Torino 1992; *Lettere Originali del Medioevo Latino (VII-XI sec.)*, I, *Italia*, a cura di A. Petrucci, G. Ammannati, A. Mastruzzo, E. Stagni, Pisa 2004, p. XIX. Inoltre, per l'edizione delle epigrafi nelle opere d'arte ho approntato una breve guida ai criteri di trascrizione, in parte pubblicata nel *Corpus della pittura medievale romana*, cfr. S. Riccioni, *Nota all'apparato epigrafico* cit. Su questi argomenti e, soprattutto, per la mia comprensione dell'epigrafia, devo molto ai preziosi consigli di Silvio Panciera.
- <sup>112</sup> Al riguardo si vedano A. Petrucci, *La scrittura descritta*, "Scrittura e civiltà", XV 1991, pp. 5-20; Id., *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli. Seconda edizione corretta e aggiornata*, Roma 2001 (I ed., Roma 1984).
- <sup>113</sup> I. Di Stefano Manzella, *Il mestiere di epigrafista. Guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*, Roma 1987, pp. 209-219.

<sup>114</sup> R. Arnheim, *Arte e percezione* cit., p. 2.

<sup>115</sup> Per la definizione di "programma di esposizione grafica", cfr. A. Petrucci, *La scrittura* cit., p. XXI; per la sua applicazione anche F. Magistrale, *Forme e funzioni delle scritte esposte nella Puglia normanna*, "Scrittura e Civiltà", XVI 1992, pp. 5-75. Per un'applicazione anche in termini storico-artistici, S. Riccioni, *Epigrafia, spazio liturgico e Riforma gregoriana, un paradigma: il programma di esposizione grafica di Santa Maria in Cosmedin a Roma*, "Hortus Artium Medievalium", VI 2000, pp. 143-156.

<sup>116</sup> Su questi temi anche J. Gardner, *The Placement of inscriptions on Painting and Sculpture in Italy c. 1250 - c. 1350: contexts and status*, in *Il Colloquio Internazionale de Epigrafia Medieval*, León 11-15 Septiembre 2006, in c.d.s. Ringrazio Julian Gardner per avermi consentito di leggere il suo lavoro ancora in corso di stampa e per alcuni puntuali suggerimenti.

<sup>117</sup> Ringrazio Riccardo Palmisciano, per la sua fondamentale partecipazione all'elaborazione del neologismo, e Antonio Ciaralli per la lettura critica e i consigli.

<sup>118</sup> A. Peroni, S. Riccioni, *The reliquary altar of S. Maria del Priorato in Rome*, in *Early Medieval Rome and the Christian West. Essays in Honour of Donald A. Bullough*, ed. by J.M.H. Smith, Leiden 2000, pp. 135-150; S. Riccioni, *L'autel-reliquaire de Sainte-Marie de l'Aventin à Rome, exemple de la "renovatio" clunienne*, in *Odilon de Mercoeur, L'Auvergne et Cluny. La "Paix de Dieux" et l'Europe de l'an mil* Actes du colloque international, Lavoute-Chilhac, 1-13 May 2000, Nonnette 2002, pp. 205-219. Devo ad Adriano Peroni i primi, fondamentali incoraggiamenti allo studio delle scritte esposte nelle opere d'arte.

<sup>119</sup> S. Riccioni, *Il mosaico di S. Clemente a Roma. "Exemplum" della Chiesa riformata*, Spoleto 2006; Id., *Segni epigrafici e sistemi illustrativi "alla greca" nel mosaico di S. Clemente a Roma*, in *Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal tardoantico al secolo XII*, Atti del VII Convegno Internazionale di Studi, Parma, 21-25 settembre 2004, Parma 2007, pp. 371-380.

<sup>120</sup> *Ecclesiam Christi viti similabimus isti | | de ligno crucis Iacobi dens Ignati(ue) requiescant in suprascripti corpore christi | | quam lex arenem set crus facit e(ss) virentem.*

<sup>121</sup> Queste brevi note fanno parte di una più ampia ricerca svolta presso il Pontifical Institute of Mediaeval Studies di Toronto, di prossima pubblicazione.

<sup>122</sup> Is. 7, 14: *Ecce virgo concipiet et pariet filium.*

<sup>123</sup> Lam. 4, 20: *Chr(istu)s d(omi)n(u)s captus e(st) in peccatis n(ost)ris.*

<sup>124</sup> Honorius Augustodunensis, *Expositio in cantica canticorum*, IV, in PL, 172, c. 415B; Adamannus, *De locis sanctis*, I, 3, in CSEL, 39, p. 232; Beda, *De locis sanctis*, c. 2, in CSEL, 39, p. 305; A. Hermann, *Farbe*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, VII, Stuttgart 1969, p. 432.

<sup>125</sup> A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, Torino 1994, pp. 47-48, 120.

<sup>126</sup> E. Kitzinger, *A Virgin Face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art*, "Art Bulletin", LXII 1980, pp. 6-19, in partic. pp. 8-9.

<sup>127</sup> Sul valore simbolico della scrittura, cfr. A. Petrucci, *Aspetti simbolici delle testimonianze scritte*, in *Simboli e simbologie nell'alto medioevo* Settimana di studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXIII, Spoleto, 3-9 aprile 1975, Spoleto 1976, pp. 813-844.

<sup>128</sup> M. Busia, s.v. *Rotolo*, in *Temi di iconografia paleocristiana*, a cura di F. Bisconti, Città del Vaticano 2000, pp. 274-275.

<sup>129</sup> G. Cavallo, s.v. *Buch*, in *Der Neue Pauly*, II, Stuttgart 1997, cc. 809-816; Id., s.v. *Codex*, in *Der Neue Pauly*, III, Stuttgart 1997, cc. 50-53; M. Busia, s.v. *Libro*, in *Temi di iconografia* cit., pp. 203-204.

<sup>130</sup> S. Riccioni, "Litterae" et "Figurae". *Pour un art 'rhétorique' dans la Rome de la Réforme grégorienne*, in *Rome et la Réforme grégorienne. Traditions et innovations artistiques (XI-XIV<sup>e</sup>s)* Actes de les journées d'études, Université de Lausanne, 10-11 décembre 2004, Roma 2007, pp. 141-163.

<sup>131</sup> S. Riccioni, *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo. Una "lettura" in chiave riformata dell'Antico*, "Hortus Artium Medievalium", XI 2005, pp. 189-200, con bibliografia relativa.

<sup>132</sup> S. Riccioni, *Epigrafia, spazio* cit.

<sup>133</sup> S. Bully, *L'abbaye de Saint-Claude (Jura). Premiers résultats des recherches sur le site de l'ancien palais abbatial: église Notre-Dame des Morts*, "Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa", XXXII 2001, pp. 195-206. Ringrazio Sebastian Bully per avermi chiamato a collaborare agli scavi e agli studi, nonché per avermi consentito di pubblicare un rilievo ancora inedito (n. 17).

<sup>134</sup> S. Riccioni, P. Chevalier, *Catalogue des inscriptions inédites du Palais abbatial de Saint-Claude (seconde moitié XIV<sup>e</sup>-début XVI<sup>e</sup> siècle)*, "Travaux de la Société d'Emulation du Jura", Lons-le-Saunier 2003, pp. 185-206; S. Bully, *Chapelles, dispositifs et pratiques funéraires à l'abbaye de Saint-Claude (Jura-France)*, "Hortus Artium Medievalium", X 2004, pp. 143-163.

<sup>135</sup> S. Riccioni, *Arte e storia nelle testimonianze epigrafiche di Guardiagrele*, in *La Collegiata di Guardiagrele*, a cura di P. Pistilli, Città di Castello 2005, pp. 140-169. A Pio Pistilli va la mia riconoscenza per la bella esperienza "guardiese".

<sup>136</sup> *Gua(r)dia plena bo(n)is fe(r)t a(r)dua signa leo(n)is [loqu]it(ur) is lingua qui li(n)gue egebat in ore clamat i(n) Greli qui ca(n)it [p(ro) a]etati<s> hono(r)e nec tacet Gua(r)die qui flama prae]valuit o(mn)e<s>* (Guardia, colma di beni, alti e fieri reca i segni del leone. Parla con la lingua in bocca, lui che ne era privo a gran voce grida in Grele, lui che canta per l'onore dell'età, né tace di Guardia, lui che prevale su tutti).