STORIE DI CULTURA SCRITTA

Studi per Francesco Magistrale

a cura di

Paolo Fioretti

con la collaborazione di

Annangela Germano e Marco Antonio Siciliani

FONDAZIONE
CENTRO ITALIANO DI STUDI
SULL'ALTO MEDIOEVO
SPOLETO

2012

Pasquale Orsini

PER UNO STUDIO DELLE SCRITTURE ESPOSTE E MONUMENTALI A BISANZIO NEI SECOLI VI-X

...come io esco un passo dalla via,
chi gracchia, chi riprende e chi rampogna:
ognun poi mi riesce la pazzia;
tanto che eletto ho solitaria vita,
ché la turba di questi è infinita.
L. Pulci, *Morgante*, XXV, 116

In un mio recente lavoro dedicato allo studio della genesi e delle articolazioni della cosiddetta "maiuscola liturgica" ho avanzato l'ipotesi che l'*humus* grafica di questa maiuscola libraria si possa individuare – piuttosto che nell'ambito librario – in un filone di scritture "esposte" e monumentali più antiche, inserite in mosaici, icone, oggetti d'argento e d'avorio [1]. Ho potuto, infatti, constatare che alcuni dei tratti caratterizzanti della maiuscola liturgica (insieme variabile di elementi ornamentali, gusto accentuato per il disegno tondeggiante, compresenza di moduli quadrati e moduli rettangolari) risultano meglio attestati in testimoni non-librari, ed ho apportato come prova una serie di modelli monumentali che possono aver partecipato alla formazione sia di singoli tratteggi e forme, sia – e forse soprattutto – dell'impostazione strutturale e stilistica di quella maiuscola libraria.

Questo filone di scritture "esposte" o monumentali è stato circoscritto da Cyril Mango [2] che ne ha individuato le caratteri-

1. P. Orsini, *Genesi e articolazioni della "maiuscola liturgica"*. Atti del VII Coloquio Internacional de Paleografía Griega (Madrid, 15-21 settembre 2008) [in corso di stampa].

2. C. Mango, *Byzantine Epigraphy (4th to 10th Centuries)*, in *Paleografia e codicologia greca*. Atti del II Colloquio internazionale (Berlino-Wolfenbüttel, 17-21 ottobre 1983), a cura di D. Harlfinger, G. Prato, con la collaborazione di M. D'Agostino, A. Doda, Alessandria, 1991, pp. 244-245 e figg. 8, 9, 14-16. Cfr. pure G. Cavallo, *Scritture librarie e scritture epigrafiche fra l'Italia e Bisanzio nell'alto medioevo*, in *Inschrift und Material. Inschrift und Buchschrift (Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Ingolstadt 1997)*, hrsg. W. Koch, Ch. Steininger, München, 1999 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse, Abhandlungen, N.F., Heft 117), pp. 127-136:

stiche nel gusto spiccato per il disegno tondeggiante, nel contrasto chiaroscurale tra pieni e filetti, nella presenza di orpelli decorativi sia all'estremità terminali dei tratti sia nel corpo delle lettere: elementi, questi, che costituiscono la cifra distintiva della scrittura liturgica nell'ambito del panorama delle maiuscole librarie di epoca mediobizantina [3]. Per quanto riguarda il modulo, esso è tendenzialmente quadrato, anche se non mancano esemplari in cui a lettere quadrate si alternano lettere rettangolari e lateralmente compresse (particolare, questo, che – come si vedrà in seguito – mi ha indotto a dividere in due gruppi il materiale preso in esame). Mango, inoltre, individuava nell'ambito delle maiuscole usate nelle iscrizioni, oltre a questo filone (che a suo giudizio farebbe esplicito riferimento alla maiuscola biblica [4]), anche un secondo filone che farebbe invece riferimento alla maiuscola ogivale diritta [5]. Va precisato, in verità, che il richiamo da parte dello studioso alla maiuscola biblica e alla maiuscola ogivale diritta si fonda piuttosto su suggestioni formali – come il modulo, la forma e il tratteggio della maggior parte delle lettere, il trattamento del chiaroscuro, la presenza o assenza di orpelli decorativi – che sul rispetto rigoroso delle regole grafiche dei due canoni. È questa di

128-129. Sulla funzione figurale ed iconica delle scritture "esposte" in epoca tardoantica e altomedievale cfr. G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Spoleto, 1994 (Settimane di studio del CISAM, XLI), I, pp. 31-62 (dove si tratta sia delle scritture librarie sia delle scritture epigrafico-monumentali); M. Amarise, *La scrittura e l'immagine nella cultura tardoantica: il caso di Abgar di Edessa*, in *Orientalia Christiana Periodica*, 67 (2001), pp. 437-445; L. Del Corso, M. Mastrogiacomo, *Gli ambienti meridionali nell'atrio della Chiesa dei Propilei a Gerasa. Note archeologiche ed epigrafiche*, in *Orientalia Christiana Periodica*, 73 (2007), pp. 185-205: 199-205. A proposito delle scritture che si è soliti definire (al di là delle specifiche funzioni e dei diversi supporti su cui risultano eseguite) come "esposte" o "monumentali", bisogna affermare che entrambi i termini vengono qui utilizzati in senso convenzionale e traslato, in quanto se da un lato possono risultare pertinenti per tutte quelle testimonianze grafiche (come mosaici, affreschi, dipinti e iscrizioni inseriti in contesti architettonici di vario tipo) effettivamente esposte allo sguardo di un pubblico, dall'altro lato sono inadeguati a designare le scritture su supporti di natura asssai differenziata, quali oggetti d'oro, argento e avorio.

3. Cfr. soprattutto G. Cavallo, *Funzione e strutture della maiuscola greca tra i secoli VIII-XI*, in *La paléographie grecque et byzantine* (Paris, 21-25 octobre 1974), Paris, 1977 (Colloques internationaux du C.N.R.S., 559), pp. 95-137.

4. Mango, *Byzantine Epigraphy* cit. (nota 2), p. 244.

5. Ibidem.

Mango una posizione condivisibile dal momento che le diverse modalità di esecuzione della scrittura hanno 'fisicamente' condizionato le forme grafiche, per cui uno stesso stile può modificare alcuni suoi tratti a causa dell'interazione tra strumento scrittorio e supporto [6].

Dei due filoni quello riferibile alla maiuscola ogivale diritta risulta ampiamente documentato: basta consultare una qualsiasi raccolta di epigrafi bizantine per verificarne la predominanza; l'altro, invece, tondeggiante e con tendenza variabile ora alla omogeneità ora al contrasto modulare, risulta molto meno attestato e perciò meno indagato [7].

In questo contributo, pertanto, si vuole approfondire la conoscenza di questo secondo filone, arricchendo la documentazione sin qui presa in considerazione e, di conseguenza, adducendo altre prove all'ipotesi di un suo apporto alla formazione della maiuscola liturgica.

Il periodo cronologico preso in considerazione è piuttosto ampio, e va dal VI al X secolo, vale a dire dall'età di Giustiniano all'epoca della dinastia Macedone. La scelta dei due estremi cronologici è stata dettata da ragioni grafiche. È infatti proprio nel corso

6. Cfr. quanto affermato da CAVALLO, *Scritture librarie e scritture epigrafiche* cit. (nota 2), p. 127: « il confronto (...) è costretto a limitarsi soprattutto agli aspetti visuali della scrittura (tipologia delle lettere nel loro complesso o di singole lettere, nessi o legature, spessore dei tratti o solchi, elementi decorativi secondari, talora maniere di strutturazione delle righe e di impaginazione del testo), giacché in questi aspetti visuali è possibile cogliere analogie o coincidenze, mentre il discorso su materiali, tecniche e funzioni può servire solo a sottolineare le differenze ». Proprio a proposito della diversità materiale degli oggetti, si possono ricordare, per esempio, due particolarità delle scritture musive: 1. il contrasto modulare – a differenza degli altri oggetti iscritti – sembra essere una caratteristica dominante fino al VII secolo (tranne qualche raro esempio), mentre a partire dall'VIII secolo si cominciano a trovare testimoni in cui il modulo risulta meno contrastato o a volte omogeneamente quadrato; 2. il chiaroscuro poteva essere realizzato in due modi, o usando l'alternanza di tessere più larghe e tessere più strette oppure utilizzando l'alternanza di una o più file di tessere: in base ai dati raccolti per questo lavoro, si è potuto riscontrare che la prima tecnica risulta prevalente fino all'VIII secolo, mentre la seconda comincia a fare la sua comparsa a partire da questo stesso secolo. Ovviamente, anche dopo questo secolo si possono rinvenire attestazioni della prima modalità o anche testimoni dell'utilizzo di entrambe queste tecniche.

7. Sulla base delle iscrizioni esaminate per la preparazione di questo studio, circa il 93% di queste è risultato riferibile alla prima tendenza, e solo il 7% circa alla seconda tendenza.

del VI secolo che la scrittura utilizzata sui vari *media* ricordati abbandona progressivamente maiuscole con contrasto modulare, disegno squadrato e assenza di orpelli ornamentali, per preferire maiuscole con contrasto modulare attenuato o del tutto assente, disegno tondeggiante e spiccato gusto per lo sviluppo ornamentale delle lettere. Questo mutamento avviene – anche se in maniera piuttosto sporadica – già a partire dalla prima metà del secolo, e risulta più cospicuamente documentato dalla seconda metà [8]. A questo si aggiunga che la documentazione è disponibile con una certa continuità a partire dal VI secolo e diventa imponente a partire dal IX-X secolo [9].

All'interno di questo ampio arco cronologico fa da spartiacque il periodo della controversia iconoclasta (730-843), che ebbe conseguenze importanti sull'arte bizantina e quindi sugli oggetti qui presi in considerazione come testimoni della scrittura monumentale [10]. La giustificazione delle immagini sacre nel periodo pre-

8. MANGO, *Byzantine Epigraphy* cit. (nota 2), p. 244.

9. A. GRABAR, *La peinture byzantine. Étude historique et critique*, Lausanne-Genève, 1953 (Les grands siècles de la peinture), p. 14, ricorda a proposito della pittura bizantina (ma il discorso si può estendere anche ad altri oggetti artistici bizantini), che per i secoli VI-IX « la liste de ces oeuvres est courte: entre le règne de Justinien et le IXe siècle, on en perd de nouveau les traces, à l'exception de quelques fragments de date incertaine ».

10. Mi limito qui a segnalare solo quei contributi relativi all'Iconoclasmo attinenti alla presente ricerca: A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin: dossier archéologique*, Paris, 1957; F. DE' MAFFEI, *Icona, pittore e arte al concilio Niceno II e la questione della scialbatura delle imagini, con particolare riferimento agli Angeli della chiesa della Dormizione*, Roma, 1974; K. CORRIGAN, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge, 1992; J.-M. SANSTERRE, *La parole, le texte et l'image selon les auteurs byzantines des époques iconoclaste et posticonoclaste*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo* cit. (nota 2), I, pp. 197-240; K. PARRY, *Depicting the Word: Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries*, Leiden-New York-Köln, 1997 (The Medieval Mediterranean, 12); L. BRUBAKER, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999 (Cambridge Studies in Palaeography and Codicology, 6); A. BESANCON, *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*, Chicago, 2001; C. BARBER, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton, 2002; L. BRUBAKER, *On the Margins of Byzantine Iconoclasm*, in *Byzantina – Metabyzantina. La périphérie dans le temps et l'espace*. Actes de la 6e Séance plénière organisée par P. Odorico dans le cadre du XXe Congrès international des Études byzantines (Collège de France – Sorbonne, Paris, 19-25 Août 2001), Paris, 2003 (Dossiers byzantins, 2), pp. 107-117; A. GIAKALIS, *Images of the Divine: The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council*, Revised Edition, with a forword by H. CHADWICK, Leiden-Boston, 2005 (Studies in the History of Christian Traditions, 122).

giustinianeo – come ha ricordato Ernst Kitzinger [11] – si fondava sostanzialmente sulla loro funzione educativa, soprattutto per gli analfabeti. Forme di opposizione al culto delle immagini non erano certo mancate fra IV e VIII secolo ma erano rimaste latenti. Fu solo con l'Iconoclasmo che questa opposizione trovò fondamento in argomenti dottrinali più solidi e articolati. La corte imperiale – favorevole all'iconoclasmo – sostenne e promosse una cultura artistica antifigurativa, in opposizione all'arte popolare, che continuò, invece, a venerare segretamente le icone. Si sviluppò, quindi, un orientamento artistico influenzato dall'arte islamica (tradizionalmente aniconica), che coinvolse anche le forme grafiche inscritte nei diversi oggetti. L'incidenza reale dell'Iconoclasmo, invero, va circoscritta sostanzialmente alla sola Costantinopoli e al suo *hinterland*, area alla quale sono riconducibili le poche testimonianze testuali ed archeologiche di distruzioni o sostituzioni di immagini [12]. Le regioni periferiche si comportarono in un modo differente di fronte all'Iconoclasmo. Se, per esempio, in Siria e in Palestina, sotto la dominazione Umayyade, la cultura iconoclasta – alimentata più dalle proibizioni arabe che dalla dottrina costantinopolitana – fu più radicale e si tradusse nella rinuncia a rappresentare qualsivoglia essere vivente [13], la stessa cosa non avvenne, invece, nell'isola di Naxos o in Italia meridionale, dove si continuò a praticare un'arte figurativa.

L'Iconoclasmo, ad ogni modo, aveva favorito il ripensamento del rapporto fra scrittura e immagine e l'elaborazione di una nuova "estetica del sacro", in virtù della quale la parola scritta entrava a far parte di una vera e propria gerarchia delle immagini – dettagliatamente descritta dallo stesso Giovanni Damasceno [14] – e otteneva il pieno riconoscimento del suo valore visivo e figurale. Come l'immagine, così la scrittura è in rapporto trascendente con l'elemento sacro che rappresenta e riflette – nella concretezza del segno grafico – il suo prototipo invisibile e soprannaturale [15], rappresentando un tramite per la conoscenza delle forme divine. In

11. Cfr. E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Art before Iconoclasm*, in *Dumbarton Oaks Papers*, VIII (1954), pp. 83-150.

12. Cfr. Brubaker, *On the Margins* cit. (nota 10), pp. 110-111.

13. Ibid., pp. 111-115.

14. Cfr. *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, III. *Contra imaginum calumniatores tres*, hrsg. B. Kotter, Berlin-New York, 1975 (Patristische Texte und Studien, 17), § I, 9-13, pp. 83-86; § III, 18-23, pp. 126-130.

15. Cfr. Parry, *Depicting the Word* cit. (nota 10), pp. 89-98.

questo ambito gli iconoclasti e gli iconofili hanno paradossalmente raggiunto lo stesso risultato: la scrittura considerata e trattata come immagine. Infatti, se per gli iconoclasti la scrittura si sostituiva all'immagine (acquisendone anche le caratteristiche figurali), per gli iconofili, invece, questa aveva sostanzialmente lo stesso statuto formale delle immagini, le quali costituivano una sorta di "archi-scrittura" di derridiana memoria [16]. Insomma, sembra che il contributo più significativo dato dal periodo iconoclastico alla scrittura esposta e monumentale stia nella elaborazione di una teoria che ne giustificava il valore figurale, teoria che, pur se non può essere messa in relazione diretta con la creazione di nuovi stili grafici (occorre infatti sempre molta cautela nel ricondurre fatti grafici specifici ad un contesto più generale di elaborazione teorica e dottrinale), può tuttavia avere influenzato – nell'ambito delle scritture esposte e monumentali – certe scelte estetiche volte all'esaltazione e al potenziamento dell'elemento grafico nel contesto figurale in cui risultava inserito.

Diversi studi dedicati alla paleografia delle epigrafi – oltre a quello, già ricordato, di Mango – se da un lato hanno contribuito a segnalare singoli elementi-guida utili per la datazione, indipendentemente dalle diverse opzioni stilistiche, dall'altro hanno messo in evidenza la continuità formale di lunga durata delle scritture epigrafiche e quindi la difficoltà di proporre – sulla base di quegli stessi elementi – datazioni precise. Nikolaos Moutsopoulos ha per esempio rilevato – sulla scia di Mango [17] – che « les formes des lettres de l'époque paléochrétienne (IVe-VIe siècles après J.-C.) se répètent tout au long de la période byzantine et post-byzantine, sans différences d'évolution essentielles » [18], il che, tuttavia, non gli ha impedito di proporre, per il periodo VIII-XI secolo, alcune forme-guida che potrebbero risultare utili per la datazione [19]. In

16. Cfr. Barber, *Figure and Likeness* cit. (nota 10), pp. 125-137. Per la definizione di "archi-scrittura" cfr. J. Derrida, *Della grammatologia*, a cura di G. Dalmasso, aggiornamento bibliografico di S. Facioni, Milano, 1998^{2}, pp. 85-86.

17. Mango, *Byzantine Epigraphy* cit. (nota 2), p. 242, sottolinea come la maiuscola delle iscrizioni rimanga « basically the same from the 4th, or even the 3rd century until about the year 1000 ».

18. N. Moutsopoulos, *La morphologie des inscriptions byzantines et post-byzantines de Grèce*, in *Cyrillomethodianum*, III (1975), pp. 53-105: 57.

19. Ibid., pp. 57-58, Moutsopoulos segnala le seguenti forme: *alpha* con i tratti mediani a cuspide rovesciata (fino all'inizio dell'XI secolo); *delta* con prolungamento del tratto orizzontale oltre il punto d'incontro con i tratti obliqui e alle estremità presenza

un contributo più recente Chuck Morss [20] ha messo in risalto come, a partire dalla metà del V secolo [21], forme grafiche riprese da « ancient ancestors » si alternino a forme nuove [22].

Il percorso che ci si propone di seguire in questo lavoro, quindi, non è quello della ricerca di singoli elementi-guida distintivi al fine di agevolare l'orientamento cronologico (esperimento, tra l'altro, che già alcuni degli studiosi ricordati hanno riconosciuto come poco fruttuoso), quanto piuttosto quello del recupero delle tracce storiche (pur senza pretesa di completezza) di un filone grafico-stilistico specifico, per ricostruirne la storia nell'arco cronologico indicato.

Esaminiamo quindi in maniera più dettagliata le due tendenze.

di orpelli ornamentali orientati verso il basso (a partire dal IX secolo); *kappa* con il tratto obliquo superiore incurvato verso l'interno – al posto della curvatura all'esterno, concava e ripiegata verso il basso – (a partire dalla metà dell'XI secolo); *omega* con le curve arrotondate (a partire dall'XI secolo).

20. C. Morss, *Byzantine Letters in Stone*, in *Byzantion*, LXXIII (2003), pp. 488-509.

21. Ibid., p. 492. In altro luogo Morss afferma che « inscriptions documenting new letters come from modest towns. They belong to folk art. Some innovative masons probably spoke Greek as a second language. Emperor and elite appeared to play a secondary role » (p. 501). Tra le aree provinciali – che secondo Morss « contributed to the evolving alphabet » – vengono distinte la Siria e soprattutto la Palestina, la quale con una sua tradizione locale nel VI secolo ha dato vita nelle scritture musive ad uno stile che « anticipated Islamic and Byzantine calligraphy » (p. 497, con disegno delle forme grafiche peculiari di questo stile). Per quanto riguarda Costantinopoli, invece, solo dopo la metà del VI secolo si farebbero breccia tra le forme tradizionali del passato alcune nuove forme: si tratta di *epsilon* dal modulo quadrato e disegno tondeggiante, con orpello ornamentale diretto verso il basso all'estremità destra del tratto orizzontale (si ricordano a riguardo il Dioscuride di Vienna e le iscrizioni della chiesa di San Polieutto); *epsilon* con un piccolo tratto verticale o obliquo collocato a centro del tratto orizzontale; *omega* con curve rotonde e con un piccolo tratto orizzontale sul tratto verticale mediano (per queste due ultime forme si ricordano gli argenti del tesoro di Sion).

22. Tra le forme nuove – utili, secondo Morss, per datare in maniera più circostanziata – sono ricordate *alpha* con i tratti mediani a cuspide rovesciata e con un puntino proprio sotto l'angolo costituito da questi (dal 447 d. C.); *alpha* con un piccolo tratto orizzontale nella parte superiore che congiunge i due tratti obliqui laterali e con i tratti mediani a cuspide rovesciata (dal 468 d. C.); *delta* a forma di 'd' minuscola latina (dal V d. C.); *my* con i tratti obliqui che si incrociano ben al di sopra dell'ideale rigo di base e con un puntino proprio sotto l'angolo formato da questi (dal 500 d. C.); oppure *my* con i tratti mediani che iniziano a metà circa delle aste verticali e si incrociano sull'ideale rigo di base (dal 447 d. C.). Tra le lettere riprese dal passato sono ricordate, per esempio, *rho* con trattino obliquo verso destra proprio sotto la pancia, *omega* a forma di doppio 'cappio', *ypsilon* con tratto orizzontale sull'asta verticale.

I. Scritture con modulo quadrato

Tra le scritture appartenenti a questo gruppo, si possono citare, per il VI secolo, due epigrafi: la prima rinvenuta nella "Trulla" della Cattedrale di Bari [23], la seconda collocata nella chiesa costantinopolitana dei santi Sergio e Bacco (535) [24]; in entrambe le forme rotonde risultano leggermente ingrandite. Al VII secolo appartiene, invece, l'epitaffio del pronipote dell'esarca Isaacio (aa. 625-643), rinvenuto a Comacchio e attualmente conservato a Ravenna, nel Museo Arcivescovile [25].

23. N. Zorzi, *L'epigrafe bizantina dalla "Trulla" della Cattedrale di Bari*, in *Νέα Ῥώμη*, IV (2007), pp. 37-61: riprod. a p. 41. In questa epigrafe è interessante *alpha* con tratti mediani a cuspide rovesciata e con i tratti laterali che vengono leggermente prolungati in alto oltre l'incrocio (caratteristica che si osserva anche in *lambda*); *delta* con un piccolo tratto orizzontale nella parte superiore. I confronti proposti da Niccolò Zorzi sono tutti condivisibili; tuttavia, il nr. 202 della raccolta D. Feissel, *Recueil des inscriptions chrétiennes de Macédoine du IIIe au VIe siècle*, Paris, 1983 (Bulletin de correspondance hellénique, Supplément, 8), tav. XLVII (frammento di epigramma funerario, sec. V-VI), presenta, sebbene in maniera irregolare, un contrasto modulare ed una esecuzione più rozza; e i nrr. 35 e 89 della raccolta G. Dagron, D. Feissel, *Inscriptions de Cilicie*, Paris, 1987 (Travaux et Mémoires du Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance, Monographies, 4), tavv. XVIII e XXXVII (la prima è una dedica di una chiesa, sec. VI; la seconda contiene acclamazioni in onore di Giustiniano, di uno stratelato e di un vescovo, aa. 559-560 d. C.), presentano, nel primo caso, *theta* e *omicron* con compressione laterale delle forme, e, nel secondo caso, forte contrasto modulare e forme ogivali.

24. Mango, *Byzantine Epigraphy* cit. (nota 2), tav. 9; A. van Millingen, *The Byzantine Churches in Constaninople: their History and Architecture*, London, 1912 (ried. London, 1974), pp. 73-74, fig. 20. Nell'iscrizione della Chiesa dei santi Sergio e Bacco il gusto del disegno rotondo è evidente in *epsilon, omicron* e *sigma*, che risultano leggermente ingrandite. *Alpha* presenta un piccolo tratto orizzontale superiore che congiunge i tratti obliqui laterali; in questa stessa lettera i tratti mediani sono a cuspide rovesciata e presentano un elemento ornamentale di forma triangolare sotto il punto di tangenza; *ypsilon* presenta una piccola barra orizzontale sul tratto verticale, proprio sul punto di attacco dei tratti obliqui.

25. *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, a cura di G. Morello, [Milano, 1990], pp. 92-93; A. Guillou, *Recueil des inscriptions grecques médiévales d'Italie*, Rome, 1996 (Collection de l'École Française de Rome, 222), pp. 114-115, nr. 108, e tav. 107: databile tra gli anni 625-643, le date dell'esarcato di Isaacio. *Alpha* ha il tratto obliquo discendente da sinistra a destra prolungato in alto e terminante con un apice orientato a sinistra, e i tratti mediani a cuspide rovesciata; *my* ha i tratti obliqui che iniziano sia dall'estremità superiore dei tratti verticali sia poco più in basso e che si incrociano al di sopra del rigo di base; *ypsilon* ha il tratto verticale corto (o a volte inesistente); *omega* ha le curve rotonde che si spezzano ad angolo sul rigo di base.

Per le iscrizioni su oggetti d'argento, due casi esemplari sono rappresentati dai cosiddetti tesori di Kaper Koraon (Siria) [26] e di Sion (Licia) [27]. Il tesoro di Kaper Koraon è costituito dall'insieme dei tesori di Hama (29 oggetti), Stuma (5 oggetti), Riha (5 oggetti) e Antiochia (17 oggetti). Scoperti nel 1908, questi oggetti recano inscritte dediche e offerte da parte di circa 50 donatori alla chiesa di San Sergio nel villaggio di Kaper Koraon (moderna Kurin); alcuni di questi conservano punzonature datate tra il 540 e il 640 d. C. [28] Il tesoro di Sion (circa 71 oggetti) fu scoperto nel 1963 nel villaggio di Kumluca (antica Korydalla) nel sud della Lycia, attuale Turchia. Circa 30 di questi oggetti presentano punzonature datate tra il 550 e il 565 d. C. e furono offerti da un certo *Eutychianos*, vescovo, alla chiesa di San Sion [29]. Tra le scritture esibite dagli oggetti di questi due tesori, appartengono al gruppo in esame i nrr. 31 (candelabro rettangolare, con 6 punzonature), 32 (candelabro rettangolare, con 5 punzonature), 33 (can-

26. M. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and Related Treasures*, Baltimore, 1986; sulla storia moderna (dal ritrovamento alle moderne collocazioni nei vari musei) cfr. pp. 20-36; secondo la Mundell Mango (p. 34), i quattro tesori di Stuma, Riha, Hama e Antiochia, appartennero ad un unico "tesoro" rinvenuto nello stesso luogo e nello stesso periodo: a Stuma nel 1908.

27. *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium. Papers of the Symposium Held May 16-18, 1986 at The Walters Art Gallery, Baltimore, and Dumbarton Oaks, Washington, D.C.*, ed. by S.A. Boyd, M. Mundell Mango, Washington D.C., 1992; su alcuni oggetti del tesoro di Sion cfr. anche S. A. Boyd, *Art in the Service of the Liturgy: Byzantine Silver Plate*, in *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium*, ed. by L. Safran, Pennsylvania, 1998, pp. 152-185.

28. Come ricorda M. Mundell Mango, sebbene la maggior parte degli oggetti databili di questo tesoro appartengano al periodo 540-640, questo arco cronologico non necessariamente deve coincidere con quello della vita della comunità ecclesiastica locale, ed il 640 non deve essere considerato un *terminus ante quem*, tanto che alcuni oggetti (nrr. 6, 39, 41) sembrano essere stati dedicati dopo questa data.

29. S. A. Boyd, *A "Metropolitan" Traesure from a Church in the Provinces: An Introduction to the Study of the Sion Treasure*, in *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium* cit. (nota 27), pp. 5-37; E. C. Dodd, *The Question of Workshop: Evidence of the Stamps on the Sion Treasure*, ibid., pp. 57-63. Altre dediche ricordano altri donatori, cfr. I. Ševčenko, *The Sion Treasure: The Evidence of the Inscriptions*, ibid., pp. 39-56. Tutti gli oggetti di questo tesoro, che presentano punzonature, contengono il monogramma dell'imperatore Giustiniano e si collocano nella seconda metà del regno di Giustiniano; i nomi dei *comites sacrarum largitionum* che vi compaiono sono riferibili agli anni tra il 550 ed il 565. Le punzonature, pertanto, non sono datate precisamente, ma la loro somiglianza con altre punzonature della serie imperiale suggerisce una datazione tra il 550 ed il 565.

delabro rettangolare, con 5 punzonature), 37 (lampada eretta, con 5 punzonature), 38 (lampada eretta, senza punzonatura), 39 (lampada eretta, senza punzonatura), 41 (lampada traforata, con 1 punzonatura), 43 (lampada traforata, senza punzonature) e 48 (lampada traforata, con 6 punzonature) del tesoro di Sion, e i nrr. 34 (patena [tesoro di Stuma], aa. 574-576/578 [30]), 35 (patena [Tesoro di Riha], a. 577 ?) [31] e 36 (patena [tesoro di Stuma], aa. 574-578 [32]) del tesoro di Kaper Koraon. Oltre al modulo quadrato che caratterizza il gruppo, va altresì segnalata la presenza di orpelli ornamentali sui tratti di alcune lettere: un piccolo elemento verticale che interseca il tratto centrale di *epsilon* (Sion nrr. 41 e 48), ed un elemento simile, ma orizzontale, che interseca il tratto verticale di *ypsilon* e quello centrale di *omega* (Sion nrr. 31-33, 41, 48) [33].

Per gli affreschi, va ricordato un primo gruppo di iscrizioni conservate nella chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma e riferibili al tempo di papa Martino I (649-653) [34]: si tratta degli affreschi di

30. MUNDELL MANGO, *Silver from Early Byzantium* cit. (nota 26), pp. 159-164.

31. Ibid., pp. 165-170; « the lettering is lunate and uniform in size; and serifs are used regularly. (...) This lettering most closely resembles that of Hama Chalice no. 2, the Stuma lamp no. 33, the Stuma paten (no. 34), and another Stuma treasure paten, no. 36 » (p. 166). Tra i confronti suggeriti da Mundell Mango non sembrano appropriati i nrr. 2 e 33, in quanto presentano una maiuscola con compressione laterale delle lettere dal corpo rotondo; per questi due oggetti cfr. infra.

32. Ibid., pp. 171-172: « the lettering is lunate, and serifs are used consistently. Letter size is uniform, and letters forms are regular and, in some cases, elegantly attenuated (e.g. epsilon has a long tongue and alpha and mu have a central pendant stroke). (...) The lettering can be compared with that on the Stuma lamp (no. 33), and the Stuma and Riha patens (nos. 34, 35) ». *Alpha* con i tratti a cuspide rovesciata; il tratto orizzontale di *epsilon* è prolungato leggermente oltre il corpo della lettera; i tratti obliqui di *my* si incrociano ben al di sopra del rigo di base e si fondono in un tratto verticale, che si prolunga leggermente in basso; *omega* ha curve ampie ed arrotondate.

33. Cfr. DODD, *The Question of Workshop* cit. (nota 29), pp. 57-63, la quale giustamente ricorda che gli oggetti con punzonature non necessariamente furono decorati nello stesso luogo e nello stesso momento in cui furono apposte le punzonature; mesi o anni potrebbero essere trascorsi tra il momento in cui furono punzonati e quello in cui furono decorati. Pertanto, oggetti che hanno le punzonature imperiali non necessariamente devono essere stati decorati a Costantinopoli. Inoltre, il fatto che spesso gli oggetti acquistati e donati alla chiesa da un solo donatore si presentino a coppie di due – uno con punzonatura e uno senza – suggerisce l'ipotesi che l'argento migliore fu acquistato a Costantinopoli e poi copiato in altro luogo con altro argento acquistato localmente.

34. V. FEDERICI, *L'épigraphie de l'église Sainte-Marie-Antique*, in W. DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique*, Rome, 1911, pp. 399-447; W. DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique*.

s. Demetrio [35], Annunciazione I [36], Deesis [37], Tre uomini nella fornace [38]. Anche una seconda serie di iscrizioni di Santa Maria Antiqua – attribuibili al tempo di papa Giovanni VII (705-707) – risulta altrettanto interessante [39]: si tratta di quelle presenti negli affreschi di s. Gregorio Nazianzeno e s. Basilio [40], nell'iscrizione veterotestamentaria sull'arco trionfale [41], nelle figure dei santi nel presbiterio e nella cappella dei Santi Medici [42], nella leggenda del *clipeus* di s. Eutimio [43] e nell'iscrizione frammentaria di rotolo raffigurata nell'affresco sulla facciata dell'oratorio dei Quaranta Martiri [44]. In questo secondo gruppo di affreschi si rileva una maggio-

Album epigraphique, supplément au chapitre *Epigraphie de l'église Sainte-Marie-Antique*, par V. Federici, Rome, 1911; P. J. Nordhagen, *The Earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and Their Date*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 1 (1962), pp. 53-72; Id., *S. Maria Antiqua: the Frescoes of the Seventh Century*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, VIII (1978), pp. 89-142; G. Cavallo, *Le tipologie della cultura nel riflesso delle testimonianze scritte*, in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo* (Spoleto, 3-9 aprile 1986), Spoleto, 1988 (Settimane di Studio del CISAM, XXXIV), II, pp. 467-516: 484-488, tavv. XIV-XVIa.

35. De Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* cit. (nota 34), tav. Ic XX; Nordhagen, *The Earliest Decorations* cit. (nota 34), pp. 61-62, tav. IV, 5-6; Id., *S. Maria Antiqua: the Frescoes of the Seventh Century* cit. (nota 34), pp. 105-106, tav. XXVIII.

36. Nordhagen, *The Earliest Decorations* cit. (nota 34), pp. 61-62; Id., *S. Maria Antiqua: the Frescoes of the Seventh Century* cit. (nota 34), pp. 107-109, tav. XXV.

37. Nordhagen, *The Earliest Decorations* cit. (nota 34), pp. 61-62; Id., *S. Maria Antiqua: the Frescoes of the Seventh Century* cit. (nota 34), pp. 109-111, tav. XXXI.

38. Nordhagen, *The Earliest Decorations* cit. (nota 34), pp. 61-62; Id., *S. Maria Antiqua: the Frescoes of the Seventh Century* cit. (nota 34), pp. 112-114, tav. XXXV. In questo primo gruppo di iscrizioni alcuni tratti verticali (*gamma*, *iota*, *ny*) terminano all'estremità inferiore con un piccolo apice obliquo rivolto verso sinistra; *alpha* presenta il tratto mediano obliquo ascendente da sinistra a destra; *my* ha i tratti obliqui del minimo spessore che si incrociano ben al di sopra del rigo di base.

39. P. J. Nordhagen, *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, Roma, 1968 [= *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 3 (1968)].

40. Ibid., pp. 40-41, tav. XLIV.

41. De Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* cit. (nota 34), p. 446, nr. XIII; Id., *Sainte-Marie-Antique. Album epigraphique* cit. (nota 34), tav. XIII; Nordhagen, *The Frescoes of John VII* cit. (nota 39), pp. 47-48, 54, 121-122, tavv. LIII, LXVI, LXVII a-b; Cavallo, *Le tipologie della cultura* cit. (nota 34), tav. XV.

42. Nordhagen, *The Frescoes of John VII* cit. (nota 39), pp. 56-60, tav. LXXXII.

43. Ibid., pp. 85-86, tav. CIV.

44. Ibid., pp. 84-85, tavv. CIII, CVIa; Cavallo, *Le tipologie della cultura* cit. (nota 34), tav. XVIa.

re presenza, rispetto al primo gruppo, di trattini di coronamento teminali all'estremità sia delle aste sia degli elementi obliqui [45].

Altre iscrizioni, invece, risultano del tutto prive di elementi ornamentali, pur conservando il contrasto chiaroscurale tra pieni e filetti. A questo riguardo si possono citare gli affreschi del VI secolo conservati nel monastero di Panagia Drosiani a Naxos, a sud del villaggio di Moni [46], e le due coppie di santi (Tav. I, a-b) affrescate nella chiesa di Küçük Tavşan Adasi – una dopo la porta sul muro a sud e l'altra sul pilastro ad ovest della navata sud – nella Caria bizantina, riferibili, secondo Vincenzo Ruggieri, alla fine del VI o all'inizio del VII secolo [47].

Esemplare risulta l'iscrizione musiva (Tav. II, a) che si trova alla base della volta del bema nella chiesa di Santa Sofia a Tessalonica, che – grazie alla presenza di monogrammi relativi a Irene e Costantino VI e al vescovo Teofilo – si può ricondurre ad un arco cronologico compreso tra gli anni 780 e 797 [48]. Altrettanto in-

45. In questo secondo gruppo di iscrizioni l'*alpha* ha il tratto mediano obliquo ascendente da sinistra a destra; all'estremità superiore di *alpha*, *delta* e *lambda* si trova un piccolo tratto orizzontale con funzione decorativa; i tratti obliqui del *my* – tendenzialmente quello di sinistra è di medio spessore e quello di destra del minimo spessore, anche se non mancano esempi in cui risultano entrambi del minimo spessore – si incrociano sull'ideale rigo di base; *ypsilon* ha il tratto verticale poco sviluppato; *omega* presenta curve tondeggianti e a volte si osserva la spezzatura di queste curve sul rigo di base.

46. M. Chatzidakis, N. Drandakis, N. Zias, M. Acheimastou-Potamianou, A. Vasilaki-Karakatsani, *Naxos*, Athens, 1989 (Byzantine Art in Greece. Mosaics – Wall Paintings), pp. 18-29, fig. 4. A p. 21 si afferma: « the style of the lettering with the oblique terminations of the straght down-strokes is encountered in 6th century incriptions. The dating of wall paintings, however, cannot be based exclusively on the style of the lettering ». Cfr. anche V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 109; N. V. Drandakis, *The Early Christian Wall-paintings in the Drosiani Church, Naxos*, Athens, 1988 (Publications of the Archaeologikon Deltion, 36), fig. 7; L. Brubaker, J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca 680-850): the Sources. An annotated survey*, Aldershot-Burlington-Singapore-Sidney, 2001, pp. 25-28.

47. V. Ruggieri, *La chiesa di Küçük Tavşan Adasi nella Caria bizantina*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XL (1990), pp. 383-403, tavv. 1-16: soprattutto pp. 396-401 e le tavv. 11-16 per gli affreschi e le iscrizioni; Id., *Byzantine Religious Architectures (582-867): Its History and Structural Elements*, Roma, 1991 (Orientalia Christiana Analecta, 237), pp. 160, 165, 209, 250-251, ill. 8, 38, 40, pl. 23. Si devono segnalare le lettere *alpha* con il tratto mediano obliquo ascendente da sinistra a destra, *my* con entrambi i tratti mediani obliqui – che si incrociano ben al di sopra dell'ideale rigo di scrittura – del minimo spessore, e *omega* con curve rotonde ed ampie.

48. M. Kalligas, *Die Hagia Sophia von Thessalonike*, Würzburg, 1935; S. Pelekanidis,

teressanti risultano i resti di una iscrizione nel mosaico (Tav. II, b) dell'arco trionfale nella chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli [49].

Un esempio particolarmente pertinente per la nostra indagine può essere indicato nella cupola della chiesa Ağaç alti kilise, in Cappadocia, a Yeşilköy (antica Ihlara) – a sud-est della città di Aksaray, lungo il fiume Melendiz Suyu [50]. Qui – come hanno osservato Nicole e Jean-Michel Thierry – « les inscriptions sont d'une onciale particulièrment bien dessinée, ce qui étonne, étant donné le caractère grossier de ces fresques. C'est l'onciale liturgique dans le style des ancienes manuscrits du VIe siècle, très semblable à l'onciale de type copte, et que refleurit aux IXe et Xe siècles » [51]. Pur nella confusione terminologica (una « onciale liturgique » messa in relazione con una « onciale de type copte »), questa descrizione vuole evocare una tipologia grafica vicina alle forme monumentali della maiuscola liturgica. Questa stessa tendenza, inoltre, si ritrova anche nella prima metà dell'XI secolo, sempre

Bemerkungen zu den Altarmosaiken der Hagia Sophia zu Thessaloniki und die Frage der Datierung der Platytera, in *Βυζαντινά*, V (1973), pp. 31-40; R. Cormack, *The Apse Mosaics of S. Sophia at Thessaloniki*, in *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, X (1980-1981), pp. 111-135; K. Theoharidou, *The architecture of Hagia Sophia, Thessaloniki from its erection up to the Turkish conquest*, Oxford, 1988, pp. 148-157, ill. 87; Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era* cit. (nota 46), pp. 23-24, fig. 15.

49. C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington, 1962 (Dumbarton Oaks Studies, VIII), pp. 93-101, tavv. 109-110; R. Cormack, E. J. W. Hawkins, *The mosaics of St Sophia at Istanbul: the rooms above the southwest vestibule and ramp*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XXXI (1977), pp. 177-251; N. B. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia. The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*, Washington, 1998. Per quanto riguarda la decorazione a mosaico della chiesa di Santa Sofia, la sola testimonianza diretta di un mosaico di epoca pre-iconosclasta è costituita dalla stanza sotto la rampa sud-ovest (cfr. Mango, *Materials* cit., pp. 45-46). La decorazione con le rappresentazioni sacre fu eseguita poco dopo la vittoria definitiva degli iconoduli nell'843; quella con figure dovette iniziare poco prima dell'867 ed è continuata sotto il regno di Basilio I (867-86) e di Leone VI (886-912), e sembra che l'opera di ornamentazione fosse ancora *in fieri* sotto il regno di Alessandro (912-13). Si sono conservate solo poche lettere: cfr. S. G. Mercati, *Sulle iscrizioni di S. Sofia*, in *Bessarione*, XXVI (1922), pp. 200-218: 204-205. Da segnalare *alpha* con il piccolo tratto orizzontale nella parte superiore che congiunge i due tratti obliqui laterali e con i tratti mediani a cuspide rovesciata (al di sotto dell'angolo si osserva un ingrossamento a forma di triangolo e una piccola barra orizzontale con ingrossamenti terminali); *beta* presenta il tratto orizzontale inferiore prolungato; *lambda* ha un piccolo tratto orizzontale superiore che unisce i due tratti obliqui laterali.

50. N. e M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Région du Hasan Dağgi: New rock-cut churches of Cappadocia*, avant-propos par A. Grabar, Paris, 1963, pp. 73-87, tavv. 38-43: 40 (cupola).

51. Ibid., pp. 85-86.

in Cappadocia, nella valle di Kiliçlar – valle parallela a quella di Göreme, a 5 km ad ovest di Ürgüp – in una chiesa (la nr. 29), nel cui nartèce ci sono affreschi, con *tituli* contenenti nomi dei santi [52].

Al X secolo si può attribuire una iscrizione su marmo, proveniente da Odessos, e attualmente conservata nel museo archeologico di Varna (Bulgaria) [53]. Sebbene la qualità esecutiva risulti piuttosto rozza, si può riconoscere dietro questa maiuscola un modello di scrittura dal modulo omogeneamente quadrato, con disegno tondeggiante ed elementi decorativi terminali [54].

In un gruppo di tre icone conservate nel monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai – B 52 [55], B 53 [56] e B 54 [57] (Tavv. III-IV), con ogni probabilità realizzate dalla stessa mano nella prima metà del X secolo [58] – si hanno manifestazioni grafiche di un certo interesse. I nomi dei personaggi raffigurati sono vergati in una scrittura definita dallo stesso Weitzmann « very round, imitating

52. G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, planches I, Paris, 1925 (Bibliothèque archéologique et historique, V), tav. 59, 3-4; M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, pp. 130-134 (nrr. XXIV-XXV); C. JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce: le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, I, 1991, pp. 137-142: una piccola cappella annessa (Göreme, nr. 29a) è stata aggiunta più tardi all'estremità sud del nartece della chiesa; le pitture della chiesa (tavv. 86-88, fig. 1) sono attribuibili intorno alla metà del X secolo. Sulla Cappadocia cfr. C. JOLIVET-LÉVY, *Études cappadociennes*, London, 2002, pp. 3-50; EAD., *La Cappadoce après Jerphanion: les monuments byzantins des Xe-XIIIe siècles*, in *La Turquie de Guillaume de Jerphanion*. Actes du colloque (Rome, 9-10 mai 1997) réunis par P. LUISIER, [Rome], 1998, pp. 899-930; EAD., *L'arte della Cappadocia*, fotografie di C. SAUVAGEOT, Milano, 2001 (Corpus bizantino slavo).

53. V. BEŠEVLIEV, *Spätgriechische und spätlateinische Inschriften aus Bulgarien*, Berlin, 1964 (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berliner byzantinische Arbeiten, 30), nr. 134, p. 93, tav. 48, fig. 133.

54. Nella parte superiore di *alpha*, *delta* e *lambda* c'è un piccolo tratto decorativo orizzontale; *alpha* ha i tratti mediani a cuspide rovesciata; *omega* ha le curve rotonde appiattite sull'ideale rigo di base.

55. K. WEITZMANN, *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons*, I. *From the sixth to the tenth century*, Princeton, 1976, tavv. 33 e 108; *Il viaggio delle icone*, a cura di T. VELMANS, Milano, 2002, p. 44, fig. 21. Raffigura i santi Zosima e Nicola; sul *verso* dell'icona c'è una croce con le lettere ΙΣ ΧΣ ΝΗΚΑ vergate nella stessa scrittura.

56. WEITZMANN, *The monastery of Saint Catherine* cit. (nota 55), tav. 109. Raffigura la Vergine tra Giovanni Battista e s. Nicola.

57. Ibid., tavv. 33 e 109. Raffigura la Vergine tra s. Ermolao e s. Pantelemone.

58. Ibid., p. 87.

an early type of hieratic uncial » [59] e « rounded red uncials typical in the tenth century » [60]: tutte espressioni che vogliono richiamare alla memoria le forme della maiuscola liturgica.

A cavallo tra X e XI secolo è attribuibile una icona d'avorio (Tav. V, a), conservata nel Museo Archeologico di Istanbul, che rappresenta Santa Eudocia [61]: la maiuscola presenta le caratteristiche di questo gruppo, con un chiaroscuro realizzato sia con l'incisione dei tratti a sezione triangolare sia con l'alternanza di tratti larghi e tratti stretti.

II. Scritture con contrasto modulare

Per i testimoni che presentano il contrasto modulare tra lettere inscrivibili in un quadrato ed altre inscrivibili in un rettangolo stretto (con il lato più corto alla base), sono esemplari le scritture (in rilievo) che compaiono nelle epigrafi della chiesa di San Polieutto (524-527) a Costantinopoli [62] e nei tre frammenti rinvenuti a Tessalonica (nrr. 13 A, 13 B, 14 A-C), attribuibili ad un periodo posteriore al 570 d. C. [63]: l'esecuzione nel caso di San Polieutto

59. Ibid., p. 84.

60. Ibid., p. 86.

61. Cfr. K. Weitzmann, *The Icon. Holy Images – Sixth to Fourteenth Century*, New York, 1978, pp. 58-59, tav. 10; A. Cutler, J.-M. Spieser, *Das mittelalterliche Byzanz 725-1204*, München, 1996, p. 172, fig. 130; *Il viaggio delle icone* cit. (nota 55), p. 45, fig. 23. *Alpha* presenta un tratto orizzontale superiore – leggermente prolungato a sinistra – che congiunge i tratti obliqui laterali, e il tratto mediano è obliquo ascendente da sinistra a destra; il tratto orizzontale di *epsilon* è poco sviluppato; i tratti obliqui del *kappa* sono staccati dal tratto verticale e quello inferiore ha un andamento incurvato.

62. Mango, *Byzantine Epigraphy* cit. (nota 2), tav. 8; C. Mango, I. Ševčenko, *Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XV (1961), pp. 243-247, tavv. 1-3; per altre riproduzioni R. M. Harrison, N. Firatli, *Excavations at Saraçhane in Istanbul: Second and Third Preliminary Reports*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XX (1966), pp. 223-238: 228, figg. 6-7; R. M. Harrison, N. Firatli, *Excavations at Saraçhane in Istanbul: Fourth Preliminary Report*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XXI (1967), pp. 273-278: 276, figg. 7-10. In questa iscrizione si osserva un leggero contrasto modulare; *alpha* ha il tratti mediani a cuspide rovesciata e un elemento ornamentale triangolare proprio sotto l'incrocio di questi; *my* ha i tratti obliqui che iniziano al di sotto dell'estremità superiore dei tratti verticali e si incrociano ben al di sopra dell'ideale rigo di base; anche in *my* si ha l'elemento ornamentale triangolare sotto il punto di incrocio dei tratti obliqui; *omega* ha curve rotonde e tratto verticale centrale sviluppato.

63. D. Feissel, J.-M. Spieser, *Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de*

risulta molto più accurata e di qualità superiore rispetto alle manifestazioni grafiche attestate a Tessalonica.

Per gli argenti si possono citare altre scritture appartenenti ai tesori – già ricordati – di Sion e di Kaper Koraon: per il primo gli oggetti nrr. 1 (patena, dono di *Eutychianos*, senza punzonatura), 4 (patena, alla memoria di *Rouphinos*, senza punzonatura), 5 (patena, alla memoria di Giovanni e Procle sua figlia, senza punzonatura) e 45 (lampada traforata, dono di Imeria, con 3 punzonature), per il secondo gli oggetti nrr. 2 (calice [Tesoro di Hama], aa. 602-610) [64], 30 (calice [Tesoro di Riha], a. 542 ?) [65] e 33 (lampada [Tesoro di Stuma], aa. 574-576/578) [66]. Bisogna segnalare che il contrasto modulare, nelle sole iscrizioni del tesoro di Sion qui prese in considerazione, si manifesta in maniera diversa rispetto a quanto avviene generalmente in questo filone grafico: infatti, ad essere inscrivibili in un rettangolo non sono le lettere dal corpo rotondo (*epsilon, theta, omicron, sigma, omega*) – che sono invece inscrivibili in un quadrato ed a volte sono leggermente ingrandite – ma altre lettere (come *alpha, eta, kappa, lambda, my, ny, pi, tau*), che generalmente presentano un modulo quadrato. In aggiunta, è attestata *omega* con un piccolo tratto orizzontale che interseca il tratto verticale centrale (Sion nrr. 1 e 45).

Presentano, invece, solo accentuazione di chiaroscuro, senza orpelli ornamentali, le iscrizioni – attribuibili intorno alla metà del VII secolo – presenti negli affreschi dell'abside della chiesa di San Pietro di Crepacore nei pressi di Torre Santa Susanna, nella Terra d'Otranto [67],

Byzance, II, *Les inscriptions de Thessalonique, supplément*, in *Travaux et mémoires*, VII (1979), pp. 303-348: nr. 13 A, p. 321, tav. VI.1; nr. 13 B, p. 321, tav. VI.2; nr. 14 A-B-C, pp. 322-3, tav. VI.3-4. Nelle epigrafi di Tessalonica – la più accurata delle quali risulta essere la nr. 13 B, con forme più precisamente rotonde, solchi triangolari, e piccoli *empattments* terminali – *alpha* ha sempre il tratto mediano obliquo ascendente da sinistra a destra, il *my* ha i tratti obliqui che iniziano poco al di sotto della parte superiore dei tratti verticali e si incrociano ben al di sopra del rigo di base, e *ypsilon* ha i tratti obliqui più sviluppati del tratto verticale.

64. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium* cit. (nota 26), pp. 71-73; « the lettering is lunate and consistent size; serifs are used regularly » (p. 71).

65. Ibid., pp. 144-146; « the letters are lunate and consistent in size; serifs are used regularly » (p. 146).

66. Ibid., pp. 155-158; « the lettering is lunate and uniform in size; serifs are used regularly. (...) The lettering of this inscription most closely resembles that of the Stuma paten (no. 34), which also bears the identical text » (p. 156).

67. Cfr. M. Falla Castelfranchi, *La chiesa di San Pietro di Crepacore nei pressi di Torre Santa Susanna*, in *Puglia preromanica dal V secolo agli inizi dell'XI*, a cura di G. Bertelli, Bari-Milano, 2004, pp. 147-160; A.E. Felle, *La documentazione epigrafica*, in *Memoria e*

nelle quali risultano mescolati moduli rettangolari e forme ogivali con moduli più quadrati e forme più tondeggianti [68].

In un gruppo di mosaici – datati e databili tra la seconda metà del VI e la prima metà del VII secolo – si distingue una tipologia grafica priva di chiaroscuro (anche se a volte risulta leggermente accennato) e di orpelli terminali, ma con uno sviluppo in senso ornamentale di alcuni tratti:

Giordania, Monte Nebo, Chiesa dei santi Martiri Lot e Procopio (Tav. V, b) [69]	557
Giordania, Madaba, Chiesa degli Apostoli, medaglione centrale [70]	578 (?)
Giordania, Madaba, Chiesa del Profeta Elia, Cripta di Sant'Eliano [71]	595-6
Giordania, Monte Nebo, Basilica di Moses, Cappella del nuovo battistero [72]	597
Siria, Bostra, Khirbat al-Samra, Chiesa di San Giorgio (Tav. VI, a) [73]	637

progetto. Torre Santa Susanna: chiesa di S. Pietro. Storia, archeologia, restauro, a cura di G. A. Maruggi, G. Lavermicocca, Bari, 2000, pp. 13-18: 16-17; M. Berger, A. Jacob, *Des peintures pré-iconoclastes en Terre d'Otrante. Les fresques de l'église S. Pietro à Crepacore et leur dédicace*, in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, CIX/1 (2007), pp. 25-42.

68. L'*alpha* ha il tratto mediano obliquo ascendente da sinistra a destra, il *my* ha i tratti obliqui che si incrociano sul rigo di base.

69. M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan*, ed. by P. M. Bikai and T. A. Dailey, Amman, 1993 (American Center of Oriental Research Publications, 1), pp. 154-165: 164-165 e fig. 210.

70. Ibid., pp. 96-108, figg. 78, 80. Intorno al medaglione si trova l'iscrizione in cui si cita il mosaicista *Salamanios*. Ci sono altre due iscrizioni che non rientrano, però, in questa tipologia grafica: cappella a nord-ovest, una *tabula ansata* (fig. 92) con iscrizione in cui si ricorda che fu mosaicata al tempo del vescovo Giovanni; una seconda cappella (fig. 89), con iscrizione dedicatoria. L'iscrizione in cui si trovava la datazione è andata distrutta: la lesse frate Manfredi nel 1902 e riportò che indicava l'anno 578 d. C., al tempo del vescovo Sergio.

71. Ibid., pp. 124-125, figg. 124, 125, 131, 133: tre medaglioni con iscrizione.

72. Ibid., pp. 148-150, figg. 194-195; due iscrizioni intorno al battistero.

73. Ibid., p. 306, figg. 593, 601-602; al centro della navata centrale si trova un medaglione con iscrizione dedicatoria (fig. 593), in cui si ricorda che al tempo dell'arcivescovo Teodoro la chiesa fu pavimentata con mosaici da un certo *Kasiseus*, diacono e *paramonarius*.

Siria, Bostra, Khirbat al-Samra, Chiesa di San Pietro [74]	VI seconda metà
Giordania, Monte Nebo, 'Ayn al-Kanisah, Cappella della Theotokos, medaglione superiore (Tav. VI, b) [75]	VI-VII

Le forme caratteristiche che accomunano stilisticamente queste iscrizioni sono: *alpha* con tratto mediano obliquo ascendente da sinistra a destra, che non giunge a toccare il tratto obliquo di destra e termina con un riccio rivolto verso il basso; i tratti obliqui del *my* si incrociano ben al di sopra del rigo di base e a volte sono presenti dei punti di forma romboidale (uno o al massimo due) incolonnati verticalmente proprio sotto l'angolo formato da questi due tratti; in *ny* e *csi* il tratto mediano presenta un piccolo cerchio vuoto nel mezzo; *ypsilon* presenta una barra orizzontale sul tratto verticale, proprio in coincidenza dell'attacco dei due tratti obliqui; *omega* ha curve ampie e più o meno arrotondate, che si incontrano al centro della lettera formando due volute contrapposte, al di sopra delle quali si trovano uno o al massimo tre

74. Ibid., p. 307, fig. 607; *tabula ansata* con iscrizione, in cui si ricorda che la chiesa fu pavimentata con mosaici al tempo dell'Arcivescovo Teodoro da *Istiris*, diacono, nel mese di giugno (senza anno).

75. Ibid., p. 193; M. Piccirillo, E. Alliata, *Mount Nebo: new archeological excavations 1967-1997*, Jerusalem, 1998, pp. 359-364, 448-451, figg. 227, 232; M. Piccirillo, *Le due iscrizioni della cappella della Theotokos nel Wadi 'Ayn al-Kanisah – Monte Nebo*, in *Liber Annuus*, XLIV (1994), pp. 521-538; M. Piccirillo, *La chapelle de la Theotokos dans le Wadi 'Ayn al-Kanisah au Mont Nébo en Jordanie*, in *Annual of the Department of Antiquities of Jordan*, XXXIX (1995), pp. 409-420. Cfr. anche Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era* cit. (nota 46), p. 34, fig. 24. Nella cappella della Theotokos nel Wadi 'Ayn al-Kanisah, sullo sperone sud del Monte Nebo, rimangono due iscrizioni nel mosaico pavimentale: 1. nel medaglione superiore si trova una iscrizione senza datazione esplicita, ma attribuibile al VI-VII sec.: come *terminus post quem* vale la formula presente nella iscrizione di « Abraham egumeno e archimandrita di tutto il deserto »; questa formula fu usata per la prima volta da Elias, Patriarca di Gerusalemme (494-516 d. C.; cfr. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York-Oxford, 1991, pp. 685-686); stilisticamente il mosaico può essere attribuito alla seconda metà del VI secolo. 2. nella parte inferiore si trova un secondo medaglione, che attesta un intervento di restauro della parte iniziale del mosaico con datazione al 762/3 d. C.; l'intervento è avvenuto sotto Giobbe, vescovo di Madaba, personaggio attestato anche nell'iscrizione del mosaico della Chiesa di Santo Stefano a Umm al-Rasas datata al 756. La scrittura presenta alternanza di modulo (strette e ovali *epsilon, theta, omicron, sigma*), *omega* ha un fiore di giglio al centro. Cfr. Piccirillo, Alliata, *Mount Nebo* cit., p. 364: « on the basis of the method of writing, which is common to the three mosaics at Umm al-Rasas, in the Church of the Virgin at Madaba and at 'Ayn al-Kanisah, one can suggest a single author for the three contemporary works and attribute them to Staurakius from Hesban and his team, of which Euremius formed part ».

punti di forma romboidale allineati verticalmente. Altri mosaici si possono accostare a questo gruppo di iscrizioni musive:

Giordania, Gerasa, Chiesa dei Santi Cosma e Damiano [76]	533
Giordania, Madaba, Cappella del martire Teodoro, iscrizione dedicatoria [77]	562
Giordania, Umm al-Rasas, Complesso di Santo Stefano, Chiesa del vescovo Sergio, medaglione [78]	587-8
Giordania, Madaba, Chiesa della Vergine Maria, tabula ansata [79]	767 ?
Giordania, Umm al-Rasas, Chiesa di Santo Stefano, bema [80]	756

76. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan* cit. (nota 69), pp. 288-289, fig. 538.

77. Ibid., pp. 109, 117, fig. 97. Altre due iscrizioni sono presenti in questa cappella, una datata al 575-576 collocata in una *tabula ansata* (fig. 107); un'altra documenta la ricostruzione del complesso avvenuta nel 603 d. C. (fig. 105).

78. M. Piccirillo, E. Alliata, *Umm al-Rasas/Mayfa'ah* I. *Gli scavi del complesso di Santo Stefano*, Jerusalem, 1994 (Studium Biblicum Franciscanum, Collectio maior, 28); Piccirillo, *The Mosaics of Jordan* cit. (nota 69), pp. 205-246, fig. 331; S. Ognibene, *Umm al-Rasas: la chiesa di Santo Stefano ed il « problema iconofobico »*, Roma, 2002 (Studia Archaeologica, 114). L'iscrizione nel medaglione (Piccirillo, *The Mosaics of Jordan* cit. [nota 69], fig. 331) ricorda che al tempo del vescovo Sergio la chiesa fu pavimentata con mosaici per opera del prete Procopio nell'anno 587-588.

79. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan* cit. (nota 69), pp. 50, 64-65, figg. 2, 22. Per la datazione all'anno 767 cfr. L. Di Segni, *The date of the Church of the Vergin at Madaba*, in *Liber Annuus*, XLII (1992), pp. 251-57. Cfr anche P.-L. Gatier, *Les inscriptions grecques d'époque islamique (VIIe-VIIIe siècles) en Syrie du Sud*, in P. Canivet, J.-P. Rey-Coquais, *Le Syrie de Byzance à l'Islam, VIIe – VIIIe siècles*. Actes du Colloque international Lyon-Maison de l'Orient Méditerranéen (Paris-Institut du Monde Arabe, 11-15 Septembre 1990), Damas, 1992, p. 149; Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era* cit. (nota 46), pp. 34-35, fig. 25.

80. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan* cit. (nota 69), pp. 238-239. L'iscrizione del bema (Piccirillo, *The Mosaics of Jordan* cit. [nota 69], fig. 346; Ognibene, *Umm al-Rasas* cit. [nota 78], pp. 73-76, fig. 6) è formata da due parti principali, complementari fra di loro, composte degli anelli quadrangolari ai lati dell'altare, e di una terza parte, molto breve, posta dietro l'altare, al vertice della decorazione absidale. Nel pannello di sinistra si ricorda una fase di restauro o di rifacimento del mosaico del bema, al tempo del vescovo Giobbe, del prete Giovanni e di Ise l'economo. La data del lavoro è indicata nel marzo 756 d. C. (trad. dell'iscrizione ibid., p. 754 n. 168). Nel pannello di destra, invece, sono ricordati gli autori materiali del lavoro, i mosaicisti *Staurachios* di Esbounta ed *Euremios*, e coloro che hanno provveduto al finanziamento dell'opera, i donatori Elia, Costantino, Germano e Abdela (trad. dell'iscrizione ibid., p. 75 n. 170). L'opera di abbellimento cui ci si riferisce nell'iscrizione deve essere identificata con la posa di un nuovo pavimento musivo su tutta l'area presbiteriale, in sovrapposizione al mosaico originario. È evidente che nel 756 d. C. si preferì optare per una decorazione aniconica, se-

nei quali sono presenti alcune lettere caratteristiche (non tutte) fra quelle ricordate poco sopra [81].

Si possono segnalare anche le due iscrizioni musive nella chiesa di Sant'Irene a Costantinopoli [82] lungo tutto l'arco del bema, nelle quali appare evidente che diverse file di tessere sono state usate per realizzare il chiaroscuro [83]. Bisogna, però, ricordare che questi mosaici, dopo essere stati distrutti con tutta la chiesa nel terremoto del 740, furono restaurati in epoca iconoclasta [84] ed hanno subito diversi interventi nel corso dei secoli successivi [85].

Anche nella chiesa di Santa Sofia a Tessalonica [86] si conservano alcune iscrizioni musive interessanti: due iscrizioni (Tav. VII, a-b) alla base del mosaico della cupola (attribuibili alla fine del VII secolo secondo Theoharidou, e alla fine dell'VIII secondo Cormack) [87]; altre due iscrizioni presenti nell'abside (una intorno alla

condo una tendenza oramai diffusa. Cfr. anche BRUBAKER, HALDON, *Byzantium in the Iconoclast Era* cit. (nota 46), p. 34, fig. 23.

81. Nella *tabula ansata* della chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Gerasa si ritrovano le tipiche forme di *csi* e *omega*; nell'iscrizione dedicatoria nella cappella del martire Teodoro a Madaba si hanno le forme di *csi* e *omega*; nel medaglione della chiesa del vescovo Sergio nel complesso di Santo Stefano a Umm al-Rasas si trovano le forme di *ny*, *ypsilon* e *omega*; nella *tabula ansata* della chiesa della Vergine Maria a Madaba si hanno le forme di *my*, *ny*, e *omega*; nel bema della chiesa di Santo Stefano a Umm al-Rasas si ha la forma di *csi*.

82. Cfr. W. S. GEORGE, *The Church of Saint Eirene at Constantinople*, London-New York-Toronto-Melbourne-Bombay, 1912, pp. 47-56, tavv. 17-18, 25; VAN MILLINGEN, *Byzantine Churches in Constantinople* cit. (nota 24), tav. 20; U. PESCHLOW, *Die Irenenkirche in Istanbul. Untersuchungen zur Architektur*, Tübingen, 1977; RUGGIERI, *Byzantine Religious Architectures* cit. (nota 47), pp. 154-155, ill. 11; MANGO, *Byzantine Epigraphy* cit. (nota 2), tav. 15. Cfr. BRUBAKER, HALDON, *Byzantium in the Iconoclast Era* cit. (nota 46), pp. 19-20.

83. Da segnalare *lambda* con i due tratti obliqui congiunti in alto tramite un piccolo tratto orizzontale; *ypsilon* con il tratto verticale formato sostanzialmente da un triangolo; *omega* che presenta la forma cosiddetta "a ponte".

84. Sicuramente doveva essere stata riparata nell'857 quando fu teatro della disputa che vide contrapposti Ignazio e Fozio: alcuni vescovi favorevoli ad Ignazio si riunirono a S. Irene per condannare e deporre Fozio.

85. Sul restauro subito dall'iscrizione cfr. GEORGE, *The Church of Saint Eirene* cit. (nota 82), pp. 48-49.

86. PELEKANIDIS, *Bemerkungen* cit. (nota 48), pp. 31-40; CORMACK, *The Apse Mosaics* cit. (nota 48), pp. 111-135; J. M. SPIESER, *Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance*, I. *Les inscriptions de Thessalonique*, in *Travaux et mémoires*, V (1973), pp. 145-180; TEOHARIDOU, *The architecture of Hagia Sophia, Thessaloniki* cit. (nota 48), pp. 148-157, figg. 85-88; BRUBAKER, HALDON, *Byzantium in the Iconoclast Era* cit. (nota 46), pp. 23-24, figg. 14-15.

87. SPIESER, *Inventaires* cit. (nota 86), nr. 10, pp. 160-161 [datazione all'885 ca.], tav. II.2-

facciata e l'altra interna lungo la base) [88], riferibili alla fine dell'VIII secolo; e infine quella nel mosaico dell'Ascensione nella cupola (ca. 880-885) (Tav. VII, c) [89].

Allo stesso modo rilevanti risultano alcune iscrizioni musive della chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli. Si tratta dei *tituli*, nel timpano nord, che accompagnano le raffigurazioni – realizzate verso la fine del IX secolo [90] – dei santi Ignazio il Giovane, Giovanni Crisostomo [91] e Ignazio Teoforo (Tavv. VIII, a-b; IX, a).

Tra le icone si può ricordare la B 33 conservata nel Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai (attribuita ai secoli VIII-IX da Leslie Brubaker, e ai secoli VII-VIII da Weitzmann), raffigurante s. Paolo, s. Pietro, s. Nicola e s. Giovanni Crisostomo: i nomi di questi santi sono scritti con una maiuscola che mescola forme più rotonde e forme più ogivali [92].

Per quanto riguarda le epigrafi, al IX secolo appartengono due iscrizioni costantinopolitane, una – non più tarda dell'820 d. C. – è quella degli imperatori Leone e Costantino sulla torre 37 nelle mura della città [93] e l'altra è quella che si trova nei medaglioni delle porte bronzee del vestibolo sud-ovest nella chiesa di Santa

3; Teoharidou, *The architecture of Hagia Sophia, Thessaloniki* cit. (nota 48), pp. 148-155 [datazione al 690/1], figg. 85-86. Cfr. anche K. Theoharidou, *Τα ψηφιδωτὰ του τρούλλου στην Αγ. Σοφία Θεσσαλονίκης φάσεις και προβλήματα χρονολόγησης*, in *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, XXXI (1980), pp. 265-273. Il chiaroscuro è stato realizzato alternando tessere più strette a tessere più larghe (cfr. supra, nota 6). *Alpha* presenta il tratto orizzontale superiore che congiunge i due tratti laterali obliqui e il tratto mediano obliquo ascendente da sinistra a destra; nel *my* i tratti obliqui sono fusi in un'ampia curva centrale che è tenuta ben al di sopra dell'ideale rigo di base; in *ypsilon* il tratto verticale è appena accennato e risultano invece sviluppati i tratti obliqui; *omega* ha curve tondeggianti e ampie.

88. Pelekanidis, *Bemerkungen* cit. (nota 48), tavv. 1-2; Cormack, *The Apse Mosaics* cit. (nota 48), tavv. 19 a-b, 22; Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era* cit. (nota 46), fig. 14.

89. Teoharidou, *The architecture of Hagia Sophia, Thessaloniki* cit. (nota 48), fig. 86; Cutler, Spieser, *Das mittelalterliche Byzanz* cit. (nota 61), pp. 111-112, figg. 81-82.

90. Mango, *Materials* cit. (nota 49), pp. 93-101. Questi mosaici – che si possono datare verso la fine del regno di Basilio I (867-886), o al massimo all'inizio del regno di Leone VI (886-912) – vennero alla luce durante i lavori di restauro dei fratelli Fossati nel 1848: cfr. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia. The Fossati Restoration* cit. (nota 49).

91. Cfr. Grabar, *La peinture byzantine* cit. (nota 9), p. 96.

92. Weitzmann, *The monastery of Saint Catherine* cit. (nota 55), pp. 58-59, tavv. XXIV, LXXXIV-LXXXVII; Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era* cit. (nota 46), pp. 64-65, fig. 40.

93. Mango, *Byzantine Epigraphy* cit. (nota 2), tav. 19; B. Meyer-Plath, A. M. Schneider, *Die Landmauer von Konstantinopel*, Berlin, 1943, p. 130, nr. 24.

Sofia (aa. 838/9 e 840/41) [94]. Nella prima le lettere dal corpo rotondo sono compresse lateralmente fino ad assumere a volte forme piuttosto ogivali.

Tra gli oggetti d'avorio se ne possono ricordare alcuni le cui iscrizioni risultano interessanti per la nostra indagine [95]. Ad esempio, le iscrizioni in rilievo presenti nei pezzi che facevano parte di una scatola d'avorio (conservati al Württembergisches Landesmuseum di Stuttgart) (Tav. IX, b) [96], attribuibile al X secolo, con all'interno le raffigurazioni dell'Ascensione di Cristo, dell'Anastasis e dei Profeti. Sempre al X secolo è da ricondurre la stauroteca d'avorio attualmente conservata nel tesoro della chiesa di San Francesco a Cortona [97]:

94. C. Mango, *When was Michael III Born?*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XXI (1967), pp. 253-258: 254, figg. 1-2. Fu incisa originariamente nell'838/9 e fu emendata nell'840/1. Cfr. anche E. H. Swift, *The bronze doors of the gate of the horologion at Hagia Sophia*, in *Art Bulletin*, XIX (1937), pp. 137-147; Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era* cit. (nota 46), pp. 109-111.

95. Sugli avori bizantini cfr. A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, I-II, Berlin, 1934; A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium*, Princeton, 1994.

96. Goldschmidt, Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen* cit. (nota 95), II, nr. 24, tav. VII, commento a pp. 30-31; Cutler, *The Hand of the Master* cit. (nota 95), pp. 93, 191, 208, 220, fig. 93; Cutler, Spieser, *Das mittelalterliche Byzanz* cit. (nota 61), pp. 197-199, figg. 152-154. *Alpha* è presente sia in tre tratti sia in quattro tratti (con quello orizzontale superiore che congiunge quelli obliqui laterali e risulta leggermente prolungato a sinistra), ed in entrambe le forme il tratto mediano è obliquo ascendente da sinistra a destra; *beta* ha il tratto orizzontale alla base, con ingrossamenti terminali alle due estremità; il tratto orizzontale di *delta* è prolungato poco oltre l'incrocio con i tratti obliqui e presenta alle estremità ingrossamenti di forma quadrata; il *my* è sia in quattro tratti sia in tre tratti, con curva centrale che tocca l'ideale rigo di base; i tratti verticali di *rho* e *ypsilon* presentano all'estremità inferiore un tratto obliquo rivolto a sinistra; *omega* ha le curve ampie e tondeggianti.

97. Cfr. A. Lipinsky, *Le grandi stauroteche dei secoli X-XII*, in *Felix Ravenna*, XLIV (1967), pp. 95-112; XLV (1967), pp. 45-79: 59-65, fig. 2; Cutler, *The Hand of the Master* cit. (nota 95), pp. 20-21, 36-37, 125-126, 192-193, 214-215, 221, 235, 251, tavv. I-II, figg. 37-38, 140, 232; Guillou, *Recueil* cit. (nota 25), pp. 16-18, nr. 15, tav. 5; Cutler, Spieser, *Das mittelalterliche Byzanz* cit. (nota 61), pp. 167-168, figg. 126-127. Questa fu portata da Nicea dal frate Elia de Coppis, discepolo di s. Francesco, inviato da Federico II nel 1245/6 presso Giovanni III Vatatze, e donata da Elia alla chiesa francescana costruita a Cortona. La datazione proposta da Guillou, tra gli anni 963-969, è fondata sulla citazione di un Niceforo nella iscrizione a forma di croce: si è pensato di identificare questo personaggio con l'imperatore Niceforo II Foca, facendo riferimento anche a quanto documentato da Zonara (*Ioannis Zonarae Epitomae historiarum libri XVIII*, ex rec. M. Pinderi, Bonn, 1897, p. 503), secondo il quale l'imperatore Niceforo Foca, dopo la presa di Tarso e di Mopsuestia nel 965, donò a Dio delle croci venerabili che i barbari

sul *verso* (Tav. X) ci sono due iscrizioni (una, a forma di croce, al centro della tavola, l'altra tutto intorno al bordo), sul *recto* c'è una croce con raffigurazioni degli arcangeli Michele e Gabriele, Gesù, Maria, s. Giovanni Prodromo, s. Stefano, s. Giovanni Teologo, Elena, Costantino e Longino, con relativi *tituli*. La scrittura che si trova adoperata per i *tituli* sul *recto* presenta contrasto modulare, disegno tondeggiante, chiaroscuro realizzato con incisione a solco triangolare, apici e ingrossamenti ornamentali all'estremità dei tratti [98]. Sul *verso*, invece, le due iscrizioni presentano una scrittura molto più ricca di elementi ornamentali e spesso per una stessa lettera sono state usate forme diverse ed alternative. Il disegno delle lettere è generalmente tondeggiante, ma non mancano tracciati particolarmente angolosi; il chiaroscuro è realizzato sia con l'incisione a solco triangolare sia con l'alternanza di tratti più spessi e tratti più sottili [99].

avevano preso, restituendole al santuario divino della Saggezza del Verbo di Dio: forse la croce di Cortona era una di queste. Tuttavia, per Cyril Mango (rec. in *Byzantinische Zeitschrift*, XCI [1998], pp. 129-132: 130) la data del 963-969 non sarebbe ipotesi corretta.

98. *Alpha*, *delta* e *lambda* hanno il tratto superiore orizzontale che congiunge i due tratti obliqui laterali; *alpha* presenta il tratto mediano obliquo ascendente da sinistra a destra; *theta* ha il tratto orizzontale contenuto dentro il corpo rotondo della lettera; *my* ha i tratti obliqui che si incrociano ben al di sopra del rigo di base; *omega* assume la forma "a ponte" ed ha le curve spezzate alla base.

99. *Alpha* ha il tratto orizzontale superiore che unisce i due tratti obliqui laterali e il tratto mediano obliquo discendente da sinistra a destra; solo nell'iscrizione centrale – insieme alla forma precedente – si ha la forma con i tratti obliqui a cuspide rovesciata. *Delta* ha due forme, che si differenziano per il fatto che una ha nella parte superiore un piccolo tratto orizzontale orientato a sinistra e l'altra invece prolunga in alto il tratto obliquo discendente da sinistra a destra, con un ingrossamento terminale di forma triangolare. *Epsilon* è la lettera che presenta più forme alternative: corpo rotondo, piccoli ricci sotto le curve superiore e inferiore, e una "x" sul tratto verticale; con schiena e curve ad angolo e una "x" sul tratto verticale; con schiena sia rotonda sia ad angolo, presenta una piccola pancia nella parte interna. Anche *sigma* ha diverse forme: la forma è sempre tondeggiante, ma a volte ha all'interno una pancia – come in *epsilon* –, a volte ha due piccoli ricci sotto le curve superiore e inferiore, a volte entrambi questi elementi. *Kappa* ha i tratti obliqui staccati dal tratto verticale e quello superiore ha un andamento sinuoso. *My* ha i tratti obliqui fusi in una curva che risulta sollevata rispetto all'ideale rigo di base. *Csi* ha una forma particolarmente 'fiorita' e non presenta differenze di sostanza nelle due iscrizioni. *Ypsilon* è a forma di *V* latina con un tratto orizzontale alla base; solo una volta nella iscrizione centrale si ha una forma con piccolo tratto verticale. *Phi* ha ingrossamenti alle estremità del tratto verticale e l'anello piccolo e tondeggiante. *Omega* ha curve ora più ora meno tondeggianti ma che tendono a spezzarsi alla base; nella parte centrale si sviluppa un disegno a forma di piccolo fiore di giglio.

Pochi testimoni mostrano solo orpelli ornamentali, senza il contrasto chiaroscurale. Si possono ricordare, ad esempio, le scritture di alcuni mosaici appartenenti all'VIII secolo: il medaglione centrale nella chiesa della Vergine Maria, a Madaba (Giordania) [100] ed il mosaico del bema nella chiesa di Santo Stefano, ad Umm al-Rasas (Giordania) [101]; il primo non conserva una esplicita datazione, mentre il secondo è datato al 756 d.C. Le due iscrizioni, inoltre, presentano *ypsilon* e *omega* con i tratti incurvati verso l'esterno. A queste si può aggiungere sia l'iscrizione (οἱ ἅγιοι τεσσαράκοντα) che compare nella tavoletta d'avorio con i quaranta martiri di Sebaste (conservata a Berlino, Staatliche Museen) (Tav. IX, c), attribuibile al X secolo [102], con ingrossamenti e forcellature terminali [103], sia la scrittura della tavoletta d'avorio, conservata a Parigi, attribuibile al X secolo (ca. 945-949), in cui è raffigurato Cristo che incorona Romano ed Eudocia [104].

III. Alcune considerazioni

A giudicare dalla documentazione raccolta nel presente lavoro, il filone grafico preso in considerazione – pur con le sue diverse mani-

100. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan* cit. (nota 69), pp. 64-65, figg. 2, 22: iscrizione metrica di invocazione a Maria. Cfr. Gatier, *Les inscriptions grecques d'époque islamique* cit. (nota 79), p. 149. Cfr. anche Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era* cit. (nota 46), pp. 34-35, fig. 25.

101. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan* cit. (nota 69), pp. 238-239, fig. 346; Ognibene, *Umm al-Rasas* cit. (nota 78), pp. 73-76, fig. 6; Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era* cit. (nota 46), p. 34, fig. 23.

102. Goldschmidt, Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen* cit. (nota 95), II, nr. 10, tav. III, commento a p. 27; K. Weitzmann, *The Icon. Holy Images – Sixth to Fourteenth Century*, New York, 1978, pp. 60-61, tav. 11; Cutler, *The Hand of the Master* cit. (nota 95), pp. 187, 221, 270, 271.

103. *Alpha* presenta il primo ed il secondo tratto fusi ad occhiello e nella parte superiore si ha un trattino orizzontale pronunciato verso sinistra; *rho* scende leggermente sotto l'ideale rigo di base.

104. Goldschmidt, Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen* cit. (nota 95), II, nr. 34, tav. XIV, commento a p. 35; Cutler, *The Hand of the Master* cit. (nota 95), pp. 24-25, 27, 106, 199, 203-205, 210, 211, 220, 233, 234, 235, 238, 251, tav. IV, figg. 22, 115. *Alpha* ha il tratto mediano leggermente obliquo ascendente da sinistra a destra e iniziante a centro del tratto obliquo di sinistra; *beta* ha le pance staccate; i tratti obliqui del *kappa* sono staccati dal tratto verticale; *my* ha i tratti obliqui che si incrociano sull'ideale rigo di base; *ypsilon* ha la barra orizzontale sul tratto verticale; *omega* è come se fosse costituito da due *sigma* contrapposti.

festazioni – sembra essere piuttosto diffuso a livello geografico: Costantinopoli, Tessalonica, Cappadocia, Caria, Licia, Siria, Libano, Palestina, Giordania, Monte Sinai, Naxos, Italia meridionale e Roma. Una tale diffusione spaziale riporta in primo piano la discussione sull'esistenza e la circolazione dei cosiddetti "libri di modelli", fino ad ora presi in considerazione dagli storici dell'arte per spiegare le somiglianze stilistiche nella decorazione di affreschi, mosaici e altri *media* artistici in ambiti geografici diversi. Si tratta di supporti di varia tipologia, contenenti illustrazioni, usati come modelli-guida per riprodurre elementi iconografici [105]. Questo stesso strumento potrebbe essere chiamato in causa anche per i modelli grafici usati nelle opere d'arte. In questo caso, però, si presentano una serie di questioni problematiche. Innanzitutto, per l'arte bizantina l'unica fonte di informazione – finora nota – sull'esistenza di questi libri è la *Vita di s. Pancrazio di Tauromenio* [106], scritta nell'VIII secolo nel sud Italia, in ambiente greco ostile all'Iconoclasmo. Qui si narra dell'attività di s. Pietro per la cristianizzazione della Sicilia nel I d. C., anche se questo riferimento può essere assunto come un riflesso della pratica del tempo dell'autore della vita. S. Pietro, avendo constatato che tutte le nuove chiese costruite tra Gerusalemme e Antiochia erano state decorate, istruisce il suo discepolo Pancrazio – mandato come missionario – a fare la stessa cosa in Sicilia. A tal fine fa eseguire, sotto la sua supervisione, alcuni modellli contenenti la storia della vita di Cristo. Insieme alle patene e ai calici, alle copie dei Vangeli e delle Epistole, questi pro-

105. Cfr. C. A. Petrucci, R. Bianchi Bandinelli, *s.v. Disegno*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, III, Roma, 1960, pp. 137-140; U. Jenni, *s.v. Taccuino*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, Roma, 2000, pp. 57-61.

106. Estratti pubblicati da A. N. Veselovskii, *Iz istorii romana i povesti*, in *Sbornik otdielenia russkago iazuka i slovesnosti imperatorskoi akademii nauk*, XL/2 (1886), p. 75; H. Usener, *Kleine Schrift*, 4, Leipzig-Berlin, 1913, pp. 417-421; cfr. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and documents*, Toronto-London, 1986 (Medieval Academy Reprints for Teaching, 16), p. 137; E. Kitzinger, *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in *Studies in Late Antique Byzantine and Medieval Western Art*, I, London, 2002, pp. 448-497: 462-463 (già edito in K. Weitzmann, W. C. Loerke, E. Kitzinger, H. Buchtal, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975, pp. 99-145); sulla datazione della vita cfr. E. Patlagean, *Les Moines grecs d'Italie et l'apologie des thèses pontificales (VIIIe-IXe siècles)*, in *Studi Medievali*, V (1964), pp. 579-602: 580 n. 2, 581-582, 587-589.

totipi costituivano l'equipaggiamento di cui il missionario era provvisto per la costruzione delle chiese nel suo territorio [107].

Se da un lato studiosi, come Philippe Bruneau, hanno messo fortemente in dubbio l'esistenza di questi libri per gli artisti [108], richiamando altre possibili spiegazioni per interpretare la propagazione nello spazio di modelli iconografici (opere che potevano essere trasportate, testi letterari illustrati, spostamento degli artisti etc.), dall'altra, invece, altri studiosi, come Ernst Kitzinger, hanno riaffermato con convinzione la funzionalità di questi strumenti, precisando che potevano essere di due tipi: le guide iconografiche, che fornivano la materia, l'ossatura della composizione, e le serie di formule standardizzate, o campioni per motivi singoli [109].

Il punto da chiarire è se in questi libri, insieme alle illustrazioni, erano riprodotti anche i modelli grafici per i relativi *tituli* e didascalie oppure questi erano conservati su libri a parte. Studiando i frammenti dei papiri – per l'arco cronologico dal II al VI secolo d. C. – che contengono disegni e che sono stati riconosciuti come strumenti di bottega [110], si constata che *tituli* e dicascalie sono assenti [111]. Per i secoli successivi (dal IX in poi), se si considerano i pochi testimoni di area occidentale superstiti [112] – non si sono infatti conservati testi-

107. Veselovskii, *Iz istorii romana i povest* cit. (nota 106), p. 75: « τόμους δύο τῶν θείων ἱστοριῶν ἔχοντας τὴν διακόσμησιν τῆς ἐκκλησίας ἤγουν τὴν εἰκονικὴν ἱστορίαν τῆς παλαιᾶς τε καὶ νέας διαθήκης (...) καὶ λαβὼν τοὺς πίνακας (...) καὶ ἀναπτύξας (...) »; Usener, *Kleine Schrift* cit. (nota 106), p. 418: « ἐνετυποῦσαν αὐτὰς ἐν πίναξιν ἢ χαρτώοις (...) ».

108. Ph. Bruneau, *Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles?*, in *Revue archéologique*, n.s., fasc. II (1984), pp. 241-272; Ph. Bruneau, *Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles? (suite, probablement sans fin)*, in *Ktèma*, XXV (2000), pp. 191-197.

109. E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo, 1960, pp. 48-50, 64.

110. Cfr. *Il Papiro di Artemidoro (P.Artemid.)*, edito da C. Gallazzi, B. Kramer, S. Settis, Milano, 2008, pp. 590-591 (elenco di questi papiri).

111. Va segnalato che questa prospettiva può essere falsata dai frammenti stessi che attualmente sono considerati testimoni di questi libri di modelli. Infatti, si deve registrare la tendenza a considerare i frammenti in cui compaiono solo immagini come provenienti da libri di modelli e i frammenti in cui compaiono sia immagini sia scrittura come provenienti da un libro illustrato.

112. Cfr. R. W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam, 1995, pp. 118-122: nr. 5, Einsiedeln, Stiftsbibliothek, cod. 112, pp. 2-5 (prima metà del XII secolo); a p. 2 sono raffigurati s. Gregorio e s. Benedetto, con le indicazioni scritte ai due lati marginali delle figure; a p. 5 inoltre è disegnata anche la lettera iniziale *E*; pp. 132-136: nr. 7, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 83-1972, 3 ff. sciolti (ca. 1175), riproduzioni di sole lettere iniziali latine tipiche del XII secolo toscano; pp. 149-154: nr. 10, Wien, Österreichische Nationalbibliothek,

moni diretti per il mondo bizantino dal IX al XV secolo – si contano tre casi (Scheller nrr. 5, 11, 16) in cui insieme alle immagini sono riprodotti anche *tituli* e didascalie, un solo caso (Scheller nr. 7) in cui si hanno solo modelli di lettere iniziali, e tre casi (Scheller nrr. 10, 12, 26) in cui – tra i vari soggetti riprodotti – compaiono anche modelli di lettere iniziali. Pertanto, non sembra lontano dal vero ricostruire una modalità di lavoro che prevedeva la conservazione dei modelli grafici da utilizzare nei *media* artistici prevalentemente su libri a sé stanti, che potevano essere anche i manoscritti stessi. Questo non esclude, tuttavia, la possibilità di una tradizione di modelli contenenti immagini e scritture insieme sullo stesso libro (modalità che sembra, però, essere più documentata in Occidente nel basso medioevo). Tuttavia, secondo Kitzinger, la modalità più comune e diffusa per gli artisti di realizzare la decorazione era quella che prevedeva l'uso di guide e libri di modelli preparati appositamente.

Professionisti che erano in grado di operare sia nel campo artistico sia nella decorazione dei libri (lettere iniziali e scritture distintive comprese) sono noti da diverse fonti. Per citare il caso più noto, si può ricordare un certo Pantoleone che compare esplicitamente tra gli otto artisti che hanno realizzato le miniature del celebre CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613 e del quale sappiamo che sapeva realizzare anche opere artistiche come le icone e che lavorava anche su committenza imperiale [113]. Pertanto la separazione tra ambiente delle arti figurative e

cod. 507, ff. 1-13 (XIII*in.*), tra gli altri soggetti riprodotti ci sono molte iniziali latine; pp. 155-160: nr. 11, VERCELLI, Archivio Capitolare di S. Eusebia, rotolo (XIII*in.*), tre pezzi di pergamena legati insieme, con raffigurazioni di scene della vita di s. Pietro e s. Paolo (secondo gli *Atti degli Apostoli*, 2-22); oltre ai disegni ci sono anche scritture distintive; secondo quanto riporta una nota finale questi disegni sarebbero stati tratti da una serie di affreschi della chiesa di Sant'Eusebio a Vercelli; pp. 161-164: nr. 12, EVREUX, Bibliothèque Municipale, Ms. 4, ff. 132-136 (ca. 1230), tra i diversi disegni ci sono anche lettere iniziali latine; pp. 195-200: nr. 16, PARIS, Bibliothèque nationale, lat. 11907, ff. 231-232 (XIV*ex.*), ciclo illustrativo, in cui compare una scrittura distintiva latina; pp. 276-291: nr. 26, BERGAMO, Biblioteca civica A. Mai, Cassaf. 1.21 (ca. 1380-1400), a f. 29v ci sono lettere iniziali. Cfr. pure J. J. G. ALEXANDER, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena, 2003 (ed. orig. ID., *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven-London, 1992), pp. 226-228 (elenco dei disegni preparatori dei miniatori).

113. I. ŠEVČENKO, *On Pantoleon the Painter*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XXI (1972), pp. 241-249. Notizie su questo artista si trovano nella *Vita* (A) di s. Atanasio dell'Athos (*Vitae duae antiquae Sancti Athanasii Athonitae*, ed. J. NORET, Turnhout-Leuven, 1982 [*C.C.S.G.*, 9], Vita A, § 254, pp. 122-123).

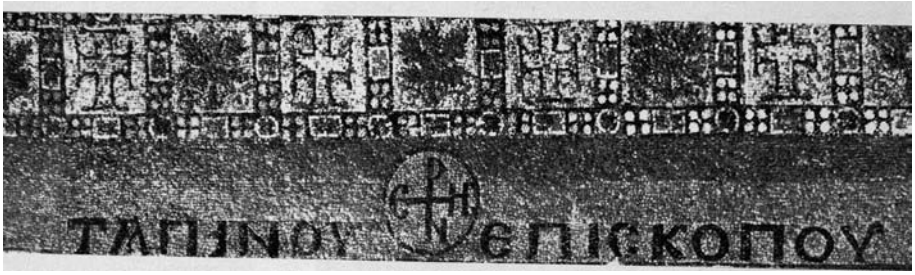
ambiente della decorazione libraria non deve essere considerata netta e, quindi, la conoscenza sia di modelli librari da parte di mosaicisti o pittori sia di modelli artistici da parte di miniatori e scribi di professione non può essere esclusa a priori.

Dal punto di vista strettamente paleografico non è possibile isolare una sola linea di sviluppo diacronico di questo filone. I materiali diversi e le attestazioni in numerose aree regionali suggeriscono che non è esistito un processo evolutivo continuo da forme semplici a forme più complesse o viceversa: a volte le stesse caratteristiche generali si possono riscontrare in contesti differenti o caratteristiche diverse possono coesistere nel medesimo oggetto.

Inoltre, dalla panoramica storica qui presentata risulta – a mio avviso – maggiormente documentata l'ipotesi che questo filone grafico abbia costituito il bacino – accanto a quello di tradizione libraria – da cui si è attinto per la formazione della maiuscola liturgica. Alla luce di questi testimoni, i tratti caratterizzanti (specificamente ornamentali) della liturgica non possono ritenersi esito della sola interazione fra canonizzazioni librarie preesistenti (maiuscola biblica e maiuscola ogivale diritta), così come la compresenza – nell'ambito del filone di scritture esposte e monumentali qui preso in considerazione – delle due tendenze modulari (omogeneamente quadrato e a contrasto) trova la sua traduzione libraria in alcune manifestazioni della maiuscola liturgica. Pertanto, gli oggetti iscritti, qui chiamati in causa, possono spiegare da soli la penetrazione delle forme tondeggianti e ornamentali in una struttura libraria di base costituita dalla maiuscola ogivale diritta. Questo significa, in aggiunta, che la maiuscola liturgica non costituisce un nuovo stile grafico ma rappresenta piuttosto una moda, un gusto scrittorio che utilizza e mette insieme materiali e forme anteriori di diversa natura in modo da formare un insieme grafico più o meno omogeneo.

a. Turchia, isola di Küçük Tavşan Adasi, Chiesa, coppia di santi affrescati dopo la porta sul muro a sud.

b. Turchia, isola di Küçük Tavşan Adasi, Chiesa, coppia di santi affrescati sul pilastro ad ovest della navata sud.



a. Tessalonica, Santa Sofia, base della volta del bema.

b. Istanbul, Santa Sofia, arco trionfale.

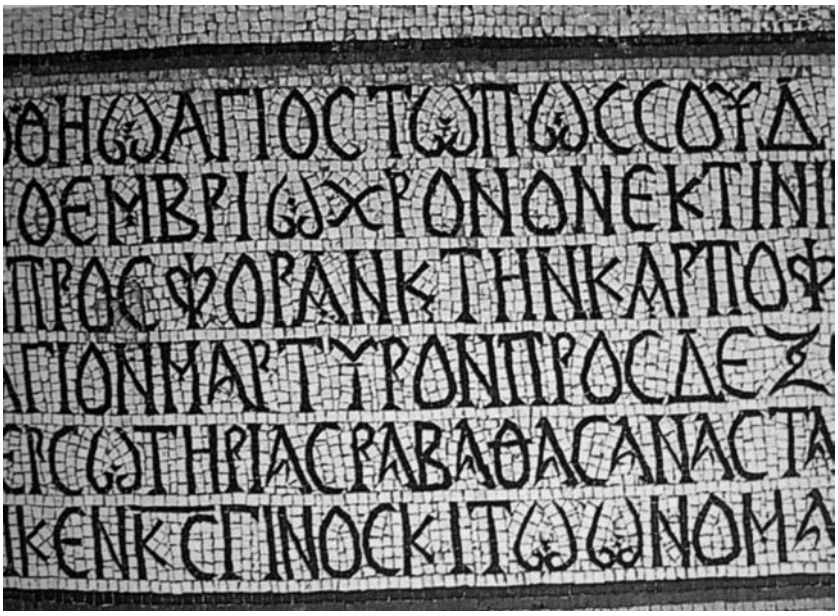
a. Sinai, Santa Caterina, icona B 52 *recto*.

b. Sinai, Santa Caterina, icona B 52 *verso*.

a. Sinai, Santa Caterina, icona B 53.

b. Sinai, Santa Caterina, icona B 54.

a. Istanbul, Museo Archeologico, icona d'avorio



b. Giordania, Monte Nebo, Chiesa dei santi Martiri Lot e Procopio, iscrizione dedicatoria, particolare.

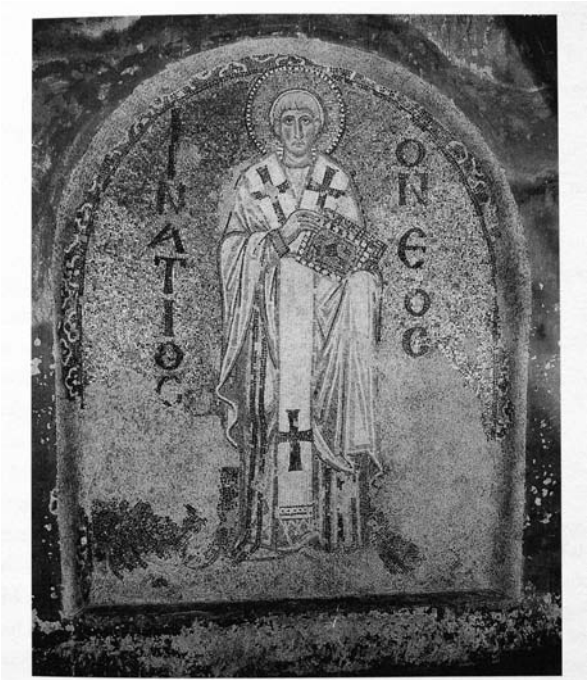
a. Siria, Bostra, Khirbat al-Samra, Chiesa di San Giorgio, centro della navata, iscrizione dedicatoria.

b. Giordania, Monte Nebo, 'Ayn al-Kanisah, Cappella della Theotokos, medaglione superiore.

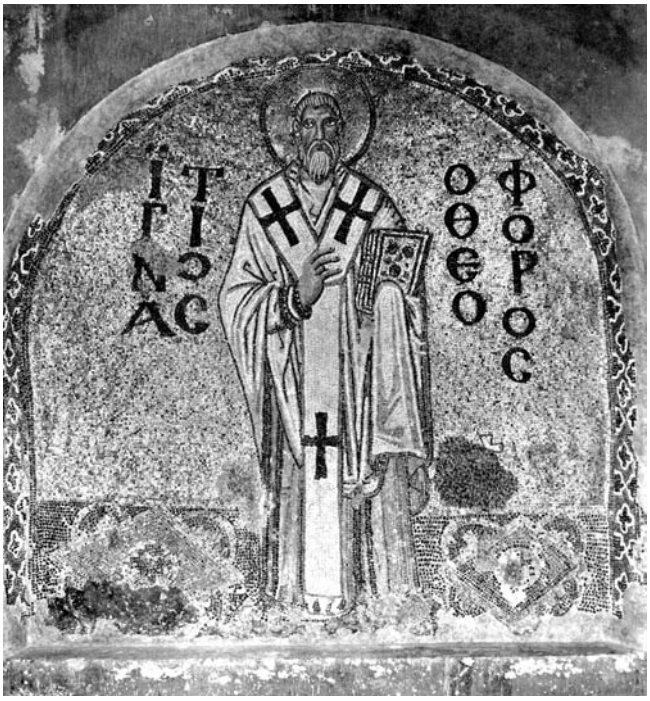
a-b. Tessalonica, Santa Sofia, base del mosaico della cupola.

c. Tessalonica, Santa Sofia, mosaico dell'*Ascensione* nella cupola.

a. Istanbul, Santa Sofia, timpano nord, s. Giovanni Crisostomo.

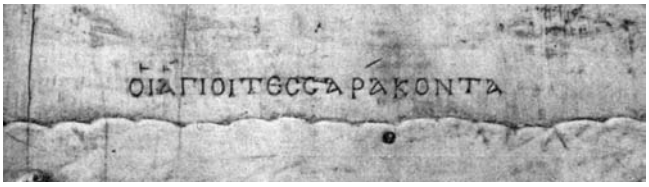


b. Istanbul, Santa Sofia, timpano nord, s. Ignazio il Giovane.



a. Istanbul, Santa Sofia, timpano nord, s. Ignazio Teoforo.

b. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, scatola d'avorio.



c. Berlino, Staatliche Museen, tavoletta d'avorio.

Cortona, Chiesa di S. Francesco, stauroteca d'avorio, *verso*.