



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in [FM9 – 19] Storia delle arti e conservazione dei beni
artistici

Tesi di Laurea

**LA PRESENZA DELLA GOTICA
EPIGRAFICA NELLA BASILICA DI
SANTA MARIA GLORIOSA DEI FRARI**

Relatrice
Ch.ma Prof.ssa Flavia De Rubeis

Laureanda
Isadora Aita Lucio
Matricola 903471

Anno Accademico
2024 / 2025

Indice

Introduzione – 6

Capitolo I – Le costruzioni di Santa Maria Gloriosa e le sue vicende

1.1 Sui Frati Minori – 12

1.2 La prima chiesa

La donazione del terreno – 14

Sbagli sul donatore e l'abbazia benedettina – 17

1.3 Le tipologie delle chiese mendicanti a Venezia – 18

1.4 La seconda chiesa – 19

1.5 La terza e odierna chiesa

I preparativi e la costruzione – 21

Finalizzazione e consacrazione – 24

1.6 Lo stile architettonico e il suo architetto – 25

1.7 L'esterno della chiesa

La facciata – 26

Le porte laterali – 27

Le absidi – 28

Il campanile – 29

1.8 L'interno della chiesa – 29

1.9 Introduzione alle varie cappelle – 31

Del Crocifisso – 32

S. Pietro o Emiliani – 33

La cappella maggiore delle absidi – 33

S. Marco o Corner – 34

Del B. Gentile o S. Giovanni Battista – 34

Del Sacramento e i suoi monumenti – 35

1.10 La parete terminale del transetto e i suoi monumenti – 36

1.11 La Sala del Capitolo e i suoi monumenti – 37

1.12 Il coro ligneo – 38

1.13 Il Convento – **39**

1.14 I Chiostri della Trinità e di S. Antonio – **40**

Capitolo II – Dalla scritta carolina fino alla gotica

2.1 Le differenti classifiche delle divisioni delle scritture – **42**

2.2 Il particolarismo grafico – **43**

2.3 La formazione della minuscola carolingia

La Protocarolingia – 44

Le varie teorie sulla origine – 45

La rinascita promossa da Carlo Magno ed il suo contesto – 47

2.4 Lo sviluppo della scritta carolina – **48**

La morfologia della scritta carolina – 50

Il libro carolingio – 52

La scritta carolina in Italia – 54

2.5 Alla nascita della scritta gotica e la penna col taglio obliquo – **56**

La morfologia della gotica e le regole di Meyer – 59

Il libro gotico – 64

La gotica distintiva – 67

La gotica in Italia – 68

Capitolo III – La gotica epigrafica

3.1 Sull'epigrafe

La sua definizione – 73

La sua produzione – 75

La memoria e le scritture esposte – 76

3.2 “I Secoli Bui” dell’alto medioevo – **80**

3.3 Dopo la frammentazione grafica, l’epigrafe di Adriano I – **83**

3.4 I cambiamenti verso il tardo medioevo – **85**

3.5 La scrittura romanica – **86**

3.6 Il sorgimento della gotica epigrafia – **87**

Lo sviluppo e la pluralità delle forme gotiche – 90

Le caratteristiche della gotica maiuscola – 92

L'intrusione della gotica minuscola – 94

Capitolo IV – La gotica epigrafica in Italia e a Venezia

4.1 L'epigrafe gotica nel contesto italiano – 96

Centro, nord e sud 'Italia – 97

4.2 Il caso particolare di Venezia

La scrittura alla greca – 102

La scrittura greca a San Marco – 105

Il sistema romanico-gotico – 107

Capitolo V – Le iscrizioni analizzate e i suoi monumenti

5.1 Le iscrizioni gotiche della Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari

5.1.1 L'iscrizione del campanile – 109

Descrizione del monumento – 111

5.1.2 La Tomba di Simonetto Dandolo – 112

Descrizione del monumento – 114

5.1.3 Tomba di Faustino Emiliani – 115

Descrizione del monumento – 117

5.1.4 Lastra del filosofo e teologo Nicolò – 118

Descrizione del monumento – 120

5.1.5 Lastra di Benigno, vescovo francescano – 121

Descrizione del monumento – 123

5.1.6 Monumento a Duccio degli Alberti – 123

Descrizione del monumento – 126

5.1.7 Monumento a Paolo Savelli – 127

Descrizione del monumento – 129

5.1.8 Il Monumento al Beato Pacifico – 131

5.1.9 La tomba di Scipione Bon – 133

Descrizione dei monumenti – 136

Sui possibili autori delle sculture e degli affreschi – 137

Sull'identità del Beato Pacifico – 138

5.1.10 Monumento al Doge Francesco Dandolo – 141

Descrizione del monumento – 143

5.1.11 Monumento a Guido da Bagnolo – **145**

Descrizione del monumento – 147

5.2 Lastre del Chiostro della Santissima Trinità

5.2.1 Lastra di Leopardo degli Uberti – **148**

5.2.2 Lastra di Cresi, detto Schiavo Capello – **150**

5.2.3 Lastra della famiglia Bellon – **152**

5.2.4 Lastra di Giovanni di Guido dei Beci degli Adimari – **154**

5.2.5 Lastra di Pietro Pisani – **156**

Capitolo VI – L’arrivo della scritta umanistica e la continuazione delle vicende ai Frari

6.1 La reazione anti-gotica – **159**

6.2 L’epigrafia umanistica – **162**

6.3 La Soppressione Napoleonica, l’Archivio di Stato e il restauro – **166**

Conclusione – 169

Apparato fotografico

Capitolo I – 171

Capitolo IV – 174

Capitolo V – 176

Bibliografia – 181

INTRODUZIONE

Se si poteva considerare Venezia come “La Porta dell’Oriente”, allora si può dire che S. Francesco passò per la Serenissima prima di andare in Terra Santa, nel 1221 secondo il Fogolari, lasciando reminiscenze sulla piccola isola dove odiernamente si trova il convento di S. Francesco nel Deserto, oltre ad attirare tantissimi discepoli.¹ Tuttavia, ci sono delle discordanze tra gli autori riguardante al periodo e il motivo del viaggio. Alcuni appontano il suo soggiorno nella Serenissima verso il 1220 per poi seguire via all’evangelizzazione dei mussulmani. Altri dicono che l’anno sarebbe stato il 1222, e la ragione sarebbe per incontrarsi con il protettore dell’Ordine suo, il Legato Pontificio a Venezia, Cardinale Ugolino.² Sul passaggio e miracoli di s. Francesco a Venezia non ci sono ulteriori testimonianze documentate, tranne la *Legenda Major*, scritta da Bonaventura di Bagnoregio (1221 – 1274) nel 1263, successore di s. Francesco, il settimo e Ministro Generale dei Frati Minori (1257 – 1274), diventa cardinale e dottore della Chiesa; e posteriormente il *Chronicon Venetum*, d’Andrea Dandolo nel 1342, procuratore del doge (1343 – 1354), che parla del suo viaggio verso l’Egitto.^{3 4}

S. Bonaventura da Bagnoregio fu venuto nell’aprile 1263 per inaugurare la basilica in dedica a Sant’Antonio, a Padova, e per effettuare il riconoscimento dei suoi resti mortali, già da sei anni Ministro Generale dei Frati Minori.⁵ Nell’8 aprile 1255 il Papa Alessandro IV ordinò a tutti i discepoli di s. Francesco, incluso i Frati Minori, che sommarono circa 30.000 religiosi, attraverso il documento *Si novae militae* di cercare ogni traccia, ogni posto dove il santo uomo è stato. In tale modo, cinque anni dopo, nel 1260, con le informazioni raccolte, l’Ordine chiese a s. Bonaventura di scrivere una nuova biografia ufficiale su s. Francesco, studiando, analizzando e mettendo in confronto le leggende precedenti, ottenendo così risultati più precisi.⁶

Inoltre, s. Bonaventura si recò ai luoghi dove s. Francesco è stato per chiedere più notizie e testimonianze ai suoi compagni ancora viventi. A Venezia, egli racconta sui miracoli operati dal santo serafico agli uccelli, quando gli chiese gentilmente di smettere il canto per meglio recitare le ore, che dopo fatte, li uccelli ricominciarono la loro musica.⁷ Nonostante s. Bonaventura realizza una bella descrizione del miracolo in sé, egli non apponta con precisione il luogo dove fu successo, descrivendo soltanto che sarebbe nelle paludi, oltre a non menzionare altri eventi presenti nella tradizione orale veneziana sul passaggio di s. Francesco.⁸ Secondo la tradizione veneziana, l’isola dove si trova il

¹ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frati e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. VIII

² CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, p. 9

³ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione* / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 57

⁴ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari : storia di una presenza francescana a Venezia* / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 9

⁵ *Ibid.*, p. 9

⁶ *Ibid.*, p. 9

⁷ *Ibid.*, p. 10

⁸ *Ibid.*, p. 10

monastero di S. Francesco nel Deserto sarebbe il posto dove s. Francesco realizzò il miracolo degli uccelli,⁹ il cui monastero conserva ancora oggi memorie dal passaggio del santo uomo sulla laguna.¹⁰

Tali racconti orali poi vennero ad essere scritti da alcuni Osservanti, specialmente quelli che fanno testimonianza sulla fondazione di chiese e conventi, attraverso il contatto che s. Francesco ebbe avuto con la nobiltà locale. Secondo gli Osservanti fra Mariano da Firenze (ca. 1477 – 1523) e Francesco Gonzaga, s. Francesco avrebbe direttamente fondato i conventi di S. Francesco della Vigna e S. Francesco nel Deserto, in tale ordine. La notizia sulla fondazione della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari viene da Francesco Sansovino, nel 1581.¹¹ Passando all'altra testimonianza, essa scritta dal procuratore, poi doge, Andrea Dandolo nel 1342, il *Chronicon Venetum*, il cui scopo è sulla vita civile, politica e religiosa veneziana, e in un certo punto scrisse sul passaggio di s. Francesco sulla laguna.¹² Secondo il doge, il santo ritornava dall'Egitto, dove si recò anteriormente, partendo d'Ancona nel 24 giugno 1219, e si fermò a Venezia nella primavera del 1220. Oltre a questo, Dandolo racconta lo stesso miracolo degli uccelli ripreso da s. Bonaventura.¹³

Tale è lo spazio su cui si sviluppa la presente ricerca, la chiesa (dal 1926 basilica minore) di Santa Maria Gloriosa dei Frari, una delle più importanti in storia e monumenti artistici, e questo è uno dei punti considerati per la sua scelta. Inoltre, tra le opere che si staccano si possono citare; l'Assunta di Tiziano; il Trittico di Bellini; il monumento a Canova; o anche il bellissimo coro ligneo, unico del genere ancora presente sullo stesso posto in una chiesa di Venezia; e tanti altri che attirano l'attenzione della maggioranza dei visitatori. Tuttavia, ci sono anche quelli piccoli dettagli che passano quasi inosservati dalle persone, sia perché si trovano sul pavimento, essendo così calpestati, o dall'altra parte, perché si trovano in una altezza che torna difficile lo sguardo. Ma che comunque sono di una grandissima importanza tanto per i corsi degli eventi dell'edificio sacro, quanto per la propria Serenissima, che ci informano sulla gente che vivevano durante i secoli precedenti, specialmente quelli in cui la città stava ancora costruendo le sue strutture ora abbastanza conosciute, così come i suoi rapporti con i Frari nel modo che loro volevano essere ricordati. Essi oggetti sono le epigrafi funerarie (nella sua maggioranza), presenti tanto all'interno dello spazio, quanto nei chiostri, essendo quelle che dispongono della scrittura gotica le più antiche, riflettendo non soltanto le vicende dei defunti, ma anche lo sviluppo di tale scritta e le sue particolarità nel contesto lagunare.

L'epigrafe deve essere considerata, prima di tutto, come un oggetto scritto, meritevole di analisi al pari di un codice o di un documento. La sua specificità risiede nella natura dichiaratamente pubblicitaria della scrittura, intesa come mezzo di comunicazione

⁹ GOFFEN, R., *Piety and patronage in Renaissance Venice* : Bellini, Titian and the Franciscans / Rona Goffen New Haven ; London : Yale University Press, copyr. 1986, p. 1

¹⁰ CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, p. 9

¹¹ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari* : storia di una presenza francescana a Venezia / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 11

¹² *Ibid.*, p. 12

¹³ *Ibid.*, p. 12

collettiva.¹⁴ Lo studio delle iscrizioni medievali, diffuso e consolidato nel panorama europeo, si configura come un ambito interdisciplinare che consente di intrecciare competenze filologiche, storiche, paleografiche e artistiche.¹⁵ In quanto disciplina rivolta allo studio della scrittura, l'epigrafia può legittimamente attingere ai metodi analitici elaborati dalla paleografia, in particolare quella applicata ai manoscritti, con i quali condivide alcune categorie interpretative.¹⁶ In effetti, si potrebbe affermare che l'epigrafia costituisce, almeno parzialmente, una declinazione specifica della paleografia, focalizzata sulle iscrizioni.¹⁷ Non si tratta dunque di un insieme omogeneo di documenti, bensì di un corpus estremamente variegato, accomunato dalla presenza del testo scritto e dalla condizione, solo apparentemente univoca, della permanenza del supporto materiale.¹⁸ Le modalità di indagine possono variare in base all'approccio prescelto: dallo studio dei tratti grafici alle finalità comunicative, dai materiali impiegati alle tecniche esecutive.¹⁹

La scrittura, sia essa alfabetica o non alfabetica, ha sempre definito e delimitato degli spazi, occupando una varietà di superfici come libri, documenti, lettere, muri, epigrafi e oggetti diversi. Ogni atto di scrittura stabilisce un rapporto tra lo spazio scritto e quello non scritto, creando un equilibrio visivo tra il nero dell'inchiostro e il bianco della pagina.²⁰ Questo processo si ripete e si arricchisce ogni volta che si riscrive su ciò che è già stato scritto, talvolta annullando il precedente, talvolta accentuandolo con cornici o sovrapposizioni, e altre volte intersecando le linee in modo perpendicolare.²¹ Sulla prospettiva paleografica potrebbe essere legittimo considerare la nozione di trasformazione come elemento cardinale dell'approccio all'analisi e alla valutazione della scrittura. In altri termini, la scrittura è soggetta a mutamenti nel corso del tempo; tali mutamenti emergono con maggiore evidenza attraverso il paragone tra attestazioni di differenti e, quanto più ampio è l'intervallo temporale che le separa, tanto più marcato risulterà il cambiamento percepito.²² La modifica su una scritta può lasciare senza alterazioni la relazione tra la morfologia e il *ductus*, non necessariamente sulle forme in sé, ma sì in modo nel riordinare gli elementi grafici disponibili.²³

Verso la fine dell'VIII secolo, in area franco-longobarda, si afferma progressivamente una nuova tipologia grafica: la minuscola carolina, evoluzione delle scritture minuscole

¹⁴ FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563, p. 542

¹⁵ BERTRAM, J., *op. cit.*, p. 1

¹⁶ BANTI, O., *Epigrafia medioevale e paleografia : specificità dell'analisi epigrafica*, in *Scrittura e civiltà* / Ottaviano Banti, Torino : Bottega d'Erasmus, 14 (1995), pp. 31-51, p. 38

¹⁷ *Ibid.*, p. 38

¹⁸ AGNATI, U., BRACCESI, L., *Epigrafia latina* / Ulrico Agnati, Lorenzo Braccesi Bologna : Monduzzi, c2007, p. 9

¹⁹ BERTRAM, J., *op. cit.*, p. 1

²⁰ PETRUCCI, A., *Prima lezione di paleografia* / Armando Petrucci, Roma [etc.] : GLF editori La terza, 2002, p. 10

²¹ *Ibid.*, p. 10

²² DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *Come cambia la scrittura* in *Change in medieval and Renaissance scripts and manuscripts : proceedings of the 19th Colloquium of the Comité international de paléographie latine*, Berlin, September 16-18, 2015 / edited by Martin Schubert and Eef Overgaauw Turnhout : Brepols, 2019, pp. 09-23, p. 11

²³ *Ibid.*, p. 12

precedenti e influenzata in parte dalla semionciale.²⁴ Tale modello, diffusosi capillarmente in Europa — ad eccezione del Mezzogiorno italiano, dove prevaleva la beneventana — rappresentò una tappa fondamentale nello sviluppo delle scritture medievali, culminando successivamente nella gotica, distinguibile in forme librarie e corsive.²⁵ Con l'affermarsi della gotica si ristabilì temporaneamente una certa omogeneità scrittoria nel mondo latino, interrotta dalle invasioni barbariche.²⁶ In epoca umanistica, il recupero consapevole delle forme caroline da parte degli intellettuali italiani diede origine alla minuscola umanistica, espressione del gusto classicista rinascente, dalla quale derivano le scritture moderne europee, ad esclusione dell'area tedesca, dove il percorso evolutivo della gotica proseguì autonomamente fino a costituire l'ultimo sviluppo della tradizione latina in quella regione.²⁷

Nell'ambito dell'analisi epigrafica, alcuni strumenti critici mutuati dalla paleografia, se considerati nel loro significato tecnico originario, assumono un ruolo secondario. È il caso, ad esempio, di nozioni come il *ductus* — talvolta inteso anche con il termine *tratteggio*, laddove quest'ultimo designa il gesto stesso della scrittura — le quali, applicate all'epigrafia, non possono riferirsi al semplice ordine esecutivo dei tratti che compongono la lettera nel suo momento dinamico di incisione.²⁸ Nella prospettiva paleo-epigrafica, infatti, l'attenzione si concentra piuttosto sulle modalità concrete attraverso cui l'incisione è stata realizzata: si analizzano le caratteristiche formali dei tratti — se spessi o sottili, superficiali o profondi, rettilinei, curvilinei o mistilinei — in quanto tali aspetti forniscono indizi significativi per la comprensione delle tecniche adottate e delle intenzionalità stilistiche.²⁹ In questa direzione, il rilievo del tipo e della qualità dell'incisione e del taglio risulta essere uno degli elementi centrali dell'indagine epigrafica.

L'indagine filologica di un'iscrizione epigrafica prende idealmente avvio, in linea teorica, con la trascrizione del testo, passaggio preliminare che apre lo spazio per la verifica della lezione corretta e per la risoluzione di eventuali difficoltà interpretative, quali corruzioni testuali, ambiguità o lacune.³⁰ A differenza del testo codicologico, concepito per una fruizione individuale e spesso riservata, l'iscrizione epigrafica nasce con finalità eminentemente pubbliche: il suo messaggio è destinato a un'ampia ricezione e, per tale ragione, deve essere reso accessibile sia sul piano della durata — garantita dalla scelta di un supporto resistente come la pietra — sia sul piano della visibilità.³¹ La collocazione dell'epigrafe risponde dunque a una logica funzionale, che ne assicura l'esposizione diretta allo sguardo collettivo, e simbolica, nella misura in cui il luogo scelto conferisce al testo una carica semantica intenzionale e mirata.

²⁴ MEDIAVILLA, C., *Caligrafia: Del signo caligráfico a la pintura abstracta* / Claude Mediavilla ; Campgràfic Editors, Traduzione di Carlos García Aranda, 2005, p. 141

²⁵ BATTELLI, G., *Lezioni di paleografia* / Giulio Battelli. - 4. Ed Città del Vaticano : Libreria editrice vaticana, 1999, pp. 51-52

²⁶ *Ibid.*, pp. 51-52

²⁷ MEDIAVILLA, C., *op. cit.*, p. 188

²⁸ BANTI, O., *Epigrafia medioevale e paleografia : specificità dell'analisi epigrafica*, in *Scrittura e civiltà* / Ottaviano Banti, Torino : Bottega d'Erasmus, 14 (1995), pp. 31-51, p. 40

²⁹ *Ibid.*, p. 40

³⁰ *Ibid.*, pp. 41-42

³¹ *Ibid.*, pp. 41-42

Nel contesto dell'analisi paleografica di un corpus epigrafico eterogeneo disposto nella Basilica Santa Maria Gloriosa dei Frari e anche nel Chiostro della Santissima Trinità, si è optato per una trattazione non molto esaustiva, con oltre alle descrizioni morfologiche delle iscrizioni e le condizioni che le stesse si incontrano, il contesto storico sui personaggi coinvolti nei monumenti. Tale scelta deriva dalla necessità di conciliare rigore metodologico con la varietà formale dei manufatti. Anche sul piano del formato, le iscrizioni mostrano soluzioni estremamente diversificate: si riscontrano, tanto lastre messe a terra quanto esportate sulle pareti, anche esemplari di iscrizioni che corrono lungo i bordi dei sarcofagi. In certi casi, l'esposizione dell'epigrafe alle condizioni come il calpestare dei visitatori, o all'umidità, condiziona fortemente la leggibilità del testo, con lettere consumati al punto da ostacolare la distinzione tra le parole. L'ordine scelto per le descrizioni delle epigrafi non è cronologico, ma pensato come un percorso che parte dall'esterno della chiesa, raggiunge il suo interno dall'entrata verso la Sala del Capitolo, per poi passare al Chiostro della Trinità.

La maggioranza delle epigrafi gotiche analizzate, tranne una, rimanda alla tipologia della scrittura funeraria, con alcune variazioni, come funeraria-celebrativa o commemorativa. Questo tipo di epigrafe supera la vanagloria tipica dei monumenti sepolcrali, poiché mette in mostra, oltre allo status sociale, il potere economico e la prerogativa di riservarsi un luogo di sepoltura privilegiato all'interno del tempio — elemento strettamente legato alla salvezza dell'anima e riservato alle élite ecclesiastiche e nobiliari.³² Rientrano nella categoria delle iscrizioni sepolcrali tutti i testi epigrafici connessi a contesti funerari, non limitandosi agli epitaffi in senso stretto — ossia quelli volti a preservare la memoria del defunto almeno attraverso la menzione del nome — ma comprendendo anche iscrizioni accessorie.³³ Fin dalle sue manifestazioni più remote, l'epigrafia funeraria dell'Occidente ha rappresentato un ambito in cui la comunicazione si è articolata mediante due sistemi semiotici distinti ma complementari: quello iconico e quello verbale scritto.³⁴ A seconda dei contesti storici e geografici, si è potuto osservare talvolta un bilanciamento significativo tra queste due modalità espressive, sia in termini di spazio occupato sia di rilevanza semantica.³⁵ La leggibilità durante i periodi romanico e tardoromanico era un fattore fortemente considerato nell'elaborazione di un'epigrafe funeraria, quanto per il basso medioevo, con la maiuscola gotica, tale finalità fu messa a parte, non costituendo un elemento essenziale nella sua composizione.³⁶ La priorità erano gli stemmi delle

³² FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563, p. 555

³³ CALABI LIMENTANI, I., *Epigrafia latina* / Ida Calabi Limentani. - 4. ed Milano : Cisalpino, 1991, p. 177

³⁴ PETRUCCI, A., *Lezioni spoletine* / Armando Petrucci Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2021, pp. 277-278

³⁵ PETRUCCI, A., *Scrittura e figura nella memoria funeraria* in *Testo e immagine nell'alto medioevo : 15-21 aprile 1993* [Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo] / Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Tomo I, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994, pp. 277-297, p. 277

³⁶ PETRUCCI, A., *Le scritture ultime : ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale* / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1995, p. 81

famiglie e alla raffigurazione della persona seppellita, con l'epigrafe servendo come un complemento autenticante e con valore di verifica al monumento.³⁷

Tutte le trascrizioni delle epigrafi sono state prese dal libro di Emmanuele Cicogna, *Corpus delle Iscrizioni di Venezia e delle Isole della Laguna Veneta, Tomo II*.³⁸ Una delle prime visioni sistematiche dell'epigrafia veneziana si deve a Emmanuele Antonio Cicogna, che nell'Ottocento raccolse e analizzò numerose iscrizioni nella sua opera fondamentale *Delle iscrizioni veneziane*. Egli identificò due principali approcci antiquari: i raccoglitori generali, autori di compilazioni ampie ma prive di criteri rigorosi, e i raccoglitori particolari, più selettivi e metodici.³⁹ Uno degli elementi distintivi della sua opera risiede nella scelta metodologica di documentare sistematicamente ogni epigrafe visibile nel tessuto urbano veneziano, senza operare alcuna selezione preventiva. Contrario a ogni forma di filtro valutativo, l'autore rifiutava l'idea di stabilire criteri oggettivi per determinare il "valore" degli epitaffi. La sua raccolta si articola secondo una rigorosa organizzazione topografica, accompagnata da sintetiche note storiche relative ai complessi monumentali esaminati.⁴⁰ Le iscrizioni, trascritte con attenzione alla fedeltà testuale, sono presentate nell'ordine in cui furono rilevate, con indicazione della loro collocazione precisa, offrendo così agli studiosi uno strumento strutturato per l'indagine storica e culturale del contesto veneziano.⁴¹

³⁷ *Ibid.*, p. 81

³⁸ CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II

³⁹ SEMINARIO PATRIARCALE DI VENEZIA, DI LENARDO, L., *La collezione epigrafica del Seminario patriarcale di Venezia* : catalogo (secoli 12-15) / a cura di Lorenzo Di Lenardo, Venezia : Marcianum Press, 2014, pp. 16-17

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 20-21

⁴¹ *Ibid.*, pp. 20-21

CAPITOLO I – Le costruzioni di Santa Maria Gloriosa e le sue vicende

1.1 Sui Frati Minori

Dopo la morte di San Francesco nel 1226, alcuni suoi seguaci più devoti si trasferirono a Venezia per stabilire un centro della loro comunità religiosa.¹ I Frati Minori, così si intitolavano tali discepoli di s. Francesco, arrivarono a Venezia portando il loro messaggio evangelizzante di “pace e bene”.² Inizialmente vivevano in estrema povertà, conducendo la vita comunitaria in condizioni precarie, e sostenendosi con il lavoro manuale e le elemosine, finché non ottenessero ospitalità presso i fedeli.³ Il Dandolo scrisse nel suo *Chronicon Venetum* come i Frati Minori erano uomini di moltissima fede, essendo esempio alla gente col loro lavoro di evangelizzazione ed umiltà, e che poi dormivano sotto i portici delle chiese, le quale l'autore ne nomina una, quella di S. Silvestro.⁴ Altri cronisti ebbero nominato altre due chiese frequentate dai frati; il Sanudo apponta S. Lorenzo nella sua *Cronaca di Venezia*; e Giancarlo Sivos, nel XVII secolo, nomina la Basilica di S. Marco.⁵

Sull'arrivo dei Frati Minori a Venezia, non esiste una data precisa, variando tra gli autori con alcuni indicando il 1225 come l'anno giusto⁶, oppure più presto, verso il 1220, cioè con s. Francesco ancora vivente,⁷ ma essendo generalmente concordata e meglio comprovata tra il 1227 e il 1236⁸ Dopo poco tempo, già cominciarono le donazioni degli spazi dalla parte delle nobili famiglie veneziane ai membri degli ordini per le costruzioni dei loro monasteri e chiese.⁹ La prima prova sicura che afferma la presenza dei Frati Minori a Venezia verso la seconda decada del XIII secolo è dal testamento appartenente ad Achilia Singnolo, moglie di Angelo Singnolo della parrocchia di San Pantalon, devota dei santi Francesco e Domenico, scritto nel novembre 1227.¹⁰ Nel suo letto di morte, lei ordina che fossero donati ai frati dieci lire veneziane, “*dimitto fratibus minoribus libras denariorum venetorum decem, ...*”, ma non specifica una chiesa o monastero, portando all'ipotesi che non avesse qualche loro dimora fissa in quel momento.¹¹ L'esclusione

¹ CORNER, F., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello* / Flaminio Corner ; introduzione di Ugo Stefanutti Bologna : Forni, stampa 1990, pp. 361-362

² MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 3

³ CORNER, F., *op. cit.*, pp. 361-362

⁴ SARTORI, A., *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, 2, in Archivio Sartori : documenti di storia e arte francescana / a cura di Antonio Sartori OFM conv Padova : Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, 1986, p. 1742

⁵ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari : storia di una presenza francescana a Venezia* / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 16

⁶ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 3

⁷ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 7

⁸ SCOLARI, A., *La Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro* / A. Scolari, Milano : Alfieri & Lacroix, 1919, p. 1

⁹ LORENZONI, G., *Le chiese degli ordini mendicanti* in L'architettura gotica veneziana : atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996 / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.105-107, p. 105

¹⁰ SARTORI, A., *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, 2, in Archivio Sartori : documenti di storia e arte francescana / a cura di Antonio Sartori OFM conv Padova : Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, 1986, p. 1742

¹¹ GATTI, I. L., *op. cit.*, p. 16

esplicita di altri ordini religiosi, come i Domenicani, e la menzione esclusiva di luoghi extra lagunari — quali San Nicolò al Lido, Sant'Andrea e San Marco di Ammiana, nonché San Tommaso di Torcello — induce a ipotizzare che i frati destinatari del lascito risiedessero allora nel convento di San Francesco del Deserto, forse recandosi in città solo temporaneamente.¹² In sequenza alla donazione di Achilia Singnolo nel 1228, il Doge Pietro Ziani lasciò ai frati, così come i domenicani, una quantà di 100 lire veneziane, anche qui nessuna menzione a qualche sorta di edificio sacro dalla parte dei francescani.¹³ Tuttavia, tale ipotesi si trova un tanto quanto improbabile, poi un'altra beneficenza fu accaduta il marzo 1233, quando i Frati Minori riceverono da Giacomo Michiel un'isoletta sul quale edificarono il loro convento, S. Francesco nel Deserto.¹⁴ Nell'anno seguente, essi riceverono un terreno sul quale costruirono il loro convento adiacente alla loro chiesa, che eventualmente diventerebbe la Basilica Santa Maria Gloriosa dei Frari.¹⁵

La presenza dei Frati Minori nel Veneto non ebbe limite soltanto a Venezia. Loro si fermarono alle città di Trento, Vicenza, Verona, Treviso, Padova e nel territorio rurale patavino, dove fondarono chiese e conventi tra il 1220 e il 1225.¹⁶ Altri rami dei francescani arrivarono a Venezia dopo dei Frati Minori. Essi erano gli Osservanti, che prenderanno dimora nelle chiese di San Giobbe e San Francesco della Vigna, e i Cappuccini, basati nella Chiesa del Redentore.¹⁷

Alla fine, chi sono questi discepoli di s. Francesco, i frati minori? Dal 1208-09 il santo uomo già attirava dei tantissimi seguaci, quelli che si nominavano “frati minori” erano laici, con devozione totale alle pratiche francescane di rinuncia a ogni sorta di bene materiale, non possedendo nemmeno un posto dove recarsi, ma quello che gli mancava materialmente, gli abbondava spiritualmente.¹⁸ Tanto ascetismo nelle azioni e condotte hanno fatto con che si richiamassero numerosissimi discepoli ed ammirazione, però attirava anche qualche critica. Tanto che la Regola Francescana fu approvata dal Papa Onorio III nel 29 novembre 1223, tre anni prima della morte del santo, essendo un po' leggera in comparazione all'anteriore non regolamentata.¹⁹ Oramai, s. Francesco già aveva lasciato la direzione dell'Ordine a causa dei conflitti spirituali e con i confratelli.²⁰ Anteriormente i Frati Minori, di maggioranza laica, non si presentavano come un Ordine propriamente istituzionalizzato, avendo una sorta di “struttura giuridica” alla Porziuncola di Assisi, dove si recavano una volta all'anno per gestire e riaffermare i valori propagati

¹² SARTORI, A., *op. cit.*, p. 1742

¹³ GATTI, I. L., *op. cit.*, p. 18

¹⁴ SARTORI, A., *op. cit.*, p. 1742

¹⁵ LORENZONI, G., *Le chiese degli ordini mendicanti* in L'architettura gotica veneziana : atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996 / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.105-107, p. 105

¹⁶ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari* : storia di una presenza francescana a Venezia / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 15

¹⁷ CORSATO, C., HOWARD, D., *Santa Maria Gloriosa dei Frari: architecture and community* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. IX-XIX, p. XIV

¹⁸ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari* : arte e devozione / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 57

¹⁹ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari* : storia di una presenza francescana a Venezia / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 13

²⁰ AUGUSTI, A., *op. cit.*, p. 57

da s. Francesco.²¹ In relazione ai beni, il Papa Gregorio IX nel 1230 concesse la permissione ai frati di ricevere donazioni, propiziando così lo sviluppo delle tantissime opere realizzate dai francescani.²² Malgrado, i conflitti interni continuarono a succedersi nell'Ordine, ancora dopo la morte di s. Francesco, con i membri si dividendo tra gli spirituali, quelli che seguivano la Regola in modo estremamente ascetico, e i conventuali, più moderati, accettavano beni in comune, e si rivolgevano agli studi e alla vita monastica, con il Vaticano appoggiando i conventuali, che espandono così il loro messaggio missionario verso altri territori dell'Italia e dell'Europa.²³

La denominazione popolare di "Frari", divenuta poi nome identificativo del complesso, che secondo alcuni autori sarebbe la contrazione per **frati minori**²⁴, riflettendo così probabilmente il fatto che i Francescani furono i primi a essere riconosciuti semplicemente come "i frati", in assenza di precedenti insediamenti simili.²⁵ Tuttavia, il Gatti contesta tale affermazione, menzionando documenti che citano il termine "frari" applicato ad altri ordini non francescani, come nel testamento di Paolo Fexo, che nel 20 marzo 1431 si denominano i "frari di San Michiel de Murano", essi domenicani. Inoltre, i documenti che fanno riferimento ai francescani, essi specificano sempre "i frari minori", poi se fosse una loro esclusività, non sarebbe necessario aggiungere il "minori".²⁶ Sebbene testimonianze successive, come giustamente quella del Marin Sanudo (XVI secolo), presentino incongruenze cronologiche e debbano essere lette con cautela, il consenso delle fonti colloca la fondazione del convento tra le iniziative religiose sorte nei primi anni del dogado tiepolesco.²⁷ Un altro luogo appartenente ai Frati Minori esistente ancora, cioè la Chiesa di S. Francesco della Vigna, nominato così perché c'era una vigna donata dal figlio del Doge Pietro Ziani, Marco, nel 1253.²⁸

1.2 La prima chiesa

La donazione del terreno

Il Doge Jacopo Tiepolo assunse il corno ducale nel 6 marzo 1229, riconosciuto come quello che unificò gli Statuti civile e criminale della Serenissima nel 1242.²⁹ Inoltre, secondo il Sanudo, egli era un uomo molto fervoroso nella fede, rendendo compressibile i vari benefici concessi all'arrivo dei francescani e domenicani.³⁰ Dal *Chronicon Venetum*

²¹ GATTI, I. L., *op. cit.*, p. 13

²² AUGUSTI, A., *op. cit.*, p. 57

²³ *Ibid.*, p. 57

²⁴ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. VII

²⁵ SARTORI, A.; *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, 2, in Archivio Sartori : documenti di storia e arte francescana / a cura di Antonio Sartori OFM conv Padova : Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, 1986, p. 1742

²⁶ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari : storia di una presenza francescana a Venezia* / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 44-45

²⁷ SARTORI, A., *op. cit.*, p. 1742

²⁸ LORENZONI, G., *Le chiese degli ordini mendicanti* in L'architettura gotica veneziana : atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996 / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.105-107, p. 105

²⁹ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari : storia di una presenza francescana a Venezia* / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 23

³⁰ *Ibid.*, p. 23

del Dandolo (1342) si riprende l'inizio della costruzione della prima chiesa dei Frari.³¹ Giacomo Angaran scrisse nella *Cronica Veneta* una dichiarazione simile, citando lo stile di vita dei frati minori come povero, umile, e rivolto alla preghiera, così come la costruzione della loro chiesa e del monastero presso *un terren vacuo posto in Contrà di S. Stefano Confessor, detto S. Stin*.³² Giancarlo Sivos ci rapporta in maniera somigliante come nel tempo del Doge Jacopo Tiepolo "fu concesso un certo terreno vacuo dietro a S. Stino, nel quale loco edificarono d'elemosine una chiesa e monastero a honor di S. Maria dei Frati minori".³³

Sulla base dell'analisi documentaria condotta da diversi autori, l'insediamento dei Frati Minori nell'area oggi occupata dalla Basilica dei Frari sarebbe avvenuto tra il maggio 1233 e l'ottobre 1234, poiché tale zona non risulta menzionata in un atto di divisione precedente, ma viene poi associata alla proprietà di Giovanni Badoer.³⁴ In data 20 aprile 1038, due membri consanguinei della famiglia patrizia Badoer, Orso e Trono, procedettero alla spartizione di una serie di beni immobili comprendenti casa, terreni e vigna, situati nei pressi del rivo pubblico dedicato a Santo Stefano confessore, in un'area oggi identificabile con San Stin.³⁵ L'abitazione oggetto della divisione, ubicata in posizione strategica, univa i vantaggi della vita urbana a quelli del contesto rurale, trovandosi prossima a infrastrutture come un mulino, un fossato e un piccolo specchio d'acqua.³⁶ Posteriormente, la zona, sul sestiere di S. Polo tra S. Giacomo dell'Orio, S. Stin, S. Pantalon e S. Tomà, era ancora in parte paludosa e soggetta a usi e bonifiche informali, come dimostra un documento del 1232 relativo alla suddivisione del lago Badoer, in cui si lamentano appropriazioni quotidiane a danno dei comproprietari.³⁷

In seguito alla distinzione tra i propri diritti e quelli di Stefano da San Stin, Giovanni Badoer, originario di San Giacomo da Lorio, decise di assegnare ai frati minori la proprietà di un terreno e di un'abitazione ubicati nei pressi del luogo da loro occupato.³⁸ La documentazione conventuale, redatta con evidente apprezzamento per l'atto, sottolinea la rilevanza del gesto, definendolo una "donazione assai pregevole" e meritevole di "particolare conservazione".³⁹ Il compilatore dei registri, a ulteriore conferma della rilevanza del bene ceduto, avanza l'ipotesi che si trattasse della futura infermeria del convento.⁴⁰ Numerose altre elargizioni e acquisizioni arricchirono il patrimonio dei frati: tra queste si distingue quella di Marco Ziani, membro dell'illustre casato di Santa Giustina e figlio del doge Pietro, il quale, nel proprio testamento datato 5 giugno 1253, dispose un

³¹ *Ibid.*, p. 23

³² LORENZONI, G., *op. cit.*, p. 105

³³ GATTI, I. L., *op. cit.*, p. 23

³⁴ SARTORI, A.; *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, 2, in Archivio Sartori : documenti di storia e arte francescana / a cura di Antonio Sartori OFM conv Padova : Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, 1986, p. 1743

³⁵ *Ibid.*, p. 1743

³⁶ CECCHETTI, B., *L'Archivio di Stato in Venezia*, 2. Negli anni 1876-1880 / Bartolomeo Cecchetti, Venezia, Prem, Stabil. Tipogr. di P. Naratovich, 1881, p. 1

³⁷ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari : storia di una presenza francescana a Venezia* / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 24

³⁸ LORENZONI, G., *Le chiese degli ordini mendicanti* in *L'architettura gotica veneziana : atti del Convegno internazionale di studio*, Venezia, 27-29 novembre 1996 / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.105-107, p. 105

³⁹ CECCHETTI, B., *op. cit.*, p. 1

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1

lascito di mille lire di grossi e altri beni a favore dell'ordine, scegliendo inoltre di essere sepolto presso la loro sede.⁴¹ Anche i Rana contribuirono con donazioni, come nel caso di Anselmo di San Tomà, che nel 1229 cedette alcuni beni situati, secondo le fonti, in quella stessa contrada dove con ogni probabilità sorge oggi la chiesa.⁴²

Studi documentari, tra cui quelli esaminati dal Sartori, indicano che la presenza stabile dei Frati Minori nella città di Venezia risulta comprovata solo a partire dal 1234, data in cui sono attestati nel convento di Santa Maria Gloriosa.⁴³ In mancanza di evidenze anteriori al 1229, si esclude verosimilmente l'esistenza di un insediamento francescano urbano precedente, con vari storici e guide riprendendo dal *Chronicon Venetum* fissarono l'anno 1236 come la data per la fondazione della prima chiesa dei Frari.⁴⁴ Tuttavia, il Gatti contesta tale data, poi d'accordo con l'autore, la menzione ad una chiesa e un monastero dei Frati Minori viene per la prima volta nel testamento del donatore del terreno ai frati minori Giovanni Badoer, il quale lasciò ai frati un pezzo di terra e la sua casa, la quale posteriormente diventò un'infermeria, esplicitando che faceva confini con i loro edifici nel 1234.⁴⁵ In questo modo, è possibile affermare l'esistenza della chiesa verso il 1232 e il 1233, poi altri documenti pontifici datati dal 1232 fanno riferimento ai *fratrum minorum de Venetiis*.⁴⁶

A seguito della donazione iniziale ai Frati Minori, il tratto di rio che separava i due appezzamenti rimase escluso dal trasferimento di proprietà. Circa cinquant'anni dopo, anche la porzione di terra confinante, in precedenza appartenente a Marino Badoer di San Stin e successivamente acquistata dai commissari di Lazzaro Marcadante, fu ceduta ai frati.⁴⁷ In possesso ora dell'intera area, gli stessi proposero l'interramento del rio divisorio, anticamente appartenente alla zona paludosa del *lacus Badovarius*.⁴⁸ Sebbene gli eredi di Giovanni Badoer, nel momento del passaggio di proprietà nel 1288, avessero formalmente ottenuto il riconoscimento di diritti sulla metà del canale, non ne rivendicarono l'utilizzo.⁴⁹ Diversamente, il Capitolo della chiesa di San Pantalon, a cui erano stati concessi diritti di passaggio lungo il medesimo rio, sollevò obiezioni che portarono a un arbitrato.⁵⁰ La controversia fu risolta il 2 aprile 1291, con una sentenza favorevole ai Frati Minori redatta dagli arbitri Marco Querini e Andrea Valaresso, su

⁴¹ *Ibid.*, p. 1

⁴² SARTORI, A.; *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, 2, in Archivio Sartori : documenti di storia e arte francescana / a cura di Antonio Sartori OFM conv Padova : Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, 1986, p. 1742

⁴³ SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, p. 5

⁴⁴ CORNER, F., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello* / Flaminio Corner ; introduzione di Ugo Stefanutti Bologna : Forni, stampa 1990, pp. 361-362

⁴⁵ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari* : storia di una presenza francescana a Venezia / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 26

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26

⁴⁷ *Ibid.*, p. 26

⁴⁸ SARTORI, A.; *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, 2, in Archivio Sartori : documenti di storia e arte francescana / a cura di Antonio Sartori OFM conv Padova : Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, 1986, p. 1743

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1743

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1743

richiesta del guardiano del convento, fra Iacopo da Monselice, già in carica nel 1290.⁵¹ La documentazione relativa alla topografia dell'area conferma che il sito su cui sorse il convento francescano era caratterizzato da condizioni ambientali marginali: una zona umida, poco edificata, in parte occupata da paludi e specchi d'acqua.⁵² Le proprietà donate si collocavano tra due rami del lago conosciuto indifferentemente come lago Badoer o lago di San Pantalon, denominazioni che variavano in base alla pertinenza territoriale dei confini che toccavano.⁵³

Così, dopo un lungo lavoro di bonificazione nel lago, i frati riuscirono a costruire la loro prima chiesetta in dedica a Santa Maria.⁵⁴ Sulle dimensioni della primitiva chiesa si può inizialmente ipotizzare che la sua entrata si trovasse verso dove oggi ci sono i monumenti Canova-Tiziano, e che fosse ispirata al modello della chiesetta padovana di S. Maria Mater Domini, esistente ancora, però abbastanza rimaneggiata, la quale aveva le dimensioni di 7x14m, con muratura e un soffitto basso fatto in legno.⁵⁵

Sbagli sul donatore e l'abbazia benedettina

È giusto che la donazione a quelli denominati Frari ebbe successo durante il governo di Jacopo Tiepolo, conforme si consta nella testimonianza non tardiva d'Andrea Dandolo, il *Chronicon Venetum* del 1342.⁵⁶ Tuttavia, esistono vari autori che affermano,⁵⁷ in modo sbagliato, essere il detto doge ad essere il benefattore dei Frati Minori, collocando la data della donazione nel 1236 dalla parte del doge.⁵⁸ Il doge sarebbe stato il donatore soltanto del terreno regalato ai Domenicani, tra le area di Santa Maria Formosa e Santa Marina, dove loro farebbero erigere la Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.⁵⁹

Inoltre, secondo diverse ipotesi storiografiche, l'origine dell'insediamento religioso nell'area dei Frari sarebbe antecedente alla fondazione ufficiale del convento.⁶⁰ Sansovino sostiene che vi sorgeva un'ex abbazia benedettina di monaci bianchi, sbagliando in altre due occasioni sulla storia della chiesa dei Frari, prima quando afferma che fu il proprio s. Francesco a ricevere tale abbazia per i suoi discepoli nel 1220, e poi che fu il Doge Enrico Dandolo a fare la donazione, essendo questo fatto impossibile, una volta che il doge era già morto nel 1205,⁶¹ mentre il Corner, basandosi sull'iconografia di un medaglione raffigurante san Benedetto in cocolla nera presso l'ingresso della sacrestia, la attribuisce

⁵¹ CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, p. 10

⁵² GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari : storia di una presenza francescana a Venezia* / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 24

⁵³ SARTORI, A.; *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, 2, in Archivio Sartori : documenti di storia e arte francescana / a cura di Antonio Sartori OFM conv Padova : Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, 1986, p. 1743

⁵⁴ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 7

⁵⁵ GATTI, I. L., *op. cit.*, pp. 36-37

⁵⁶ LORENZONI, G., *Le chiese degli ordini mendicanti* in L'architettura gotica veneziana : atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996 / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.105-107, p. 105

⁵⁷ BERGAMO, S., *La basilica dei Frari* / Silvio Bergamo, Venezia : Ardo, c1983, p. 3

⁵⁸ CACCIN, A. M., *op. cit.*, p. 10

⁵⁹ LORENZONI, G., *op. cit.*, p. 105

⁶⁰ GATTI, I. L., *op. cit.*, pp. 24

⁶¹ *Ibid.*, p. 25

ai Benedettini neri, pur senza giungere a una conclusione definitiva.⁶² Tuttavia, tale scultura fa riferimento al monumento del Doge Benedetto Pesaro, tenendo la sua controparte a sinistra rappresentando s. Girolamo in relazione a Girolamo Pesaro. Oltre a ciò, le chiese esistenti nello stesso periodo verso la località di S. Stin sono soltanto S. Tomà, S. Pantalon, S. Croce, Santi Simone e Giuda, S. Giacomo dell'Orio, S. Simon Grande e S. Stin, non avendo nessuna menzione ad un'abbazia appartenente ai benedettini, indicando così che i frati già dovevano aver una dimora fissa a Venezia con la donazione si succedendo verso il 1231.⁶³ Corner, da parte sua, riferisce inoltre che alcune parti della chiesa furono erette grazie a contributi delle famiglie Gradenigo, Giustiniani e di Paolo Lavello, oltre alle elemosine dei fedeli.⁶⁴ La presunta presenza benedettina si fonda, in larga misura, su un atto del 1234, in cui Giovanni Badoer dona una proprietà confinante con la chiesa abitata dai Frati Minori.⁶⁵ Al contrario, Sartori ritiene che l'occupazione del sito da parte dell'Ordine risalga a epoca anteriore e che non vi fosse alcuna chiesa preesistente, ma che questa fu costruita dai frati stessi o eretta per loro iniziativa su un terreno concesso, forse ancora formalmente appartenente a Badoer.⁶⁶

1.3 Le tipologie delle chiese mendicanti a Venezia

I due primi edifici sacri degli ordini mendicanti ad essere edificati a Venezia, la chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo (*fig. 01*), dei dominicani, e la Santa Maria Gloriosa dei Frari (*fig. 02*), dei francescani. Ambedue costruzioni hanno già avuto le loro tipologie individuate dagli esperti, essendo rispettivamente; a capanna o a granaio; e a sala, cioè con le tre navate alla stessa altezza.⁶⁷ Le architetture dei rispettivi edifici sono simili, con la struttura esterna in cotto con dettagli in pietra bianca d'Istria, e pianta a croce latina. Inoltre, vari dogi e i loro relativi furono seppelliti tra le due chiese, con la differenza che nell'edificio domenicano ci sono delle tombe nella parte esterna, non essendo trovate nei Frari.⁶⁸ Tali ordini, inizialmente, eseguivano le funzioni liturgiche negli spazi religiosi già esistenti, ma avanzando lungo il XIII secolo, si segue un periodo di costruzione di chiese *ex novo*, ma di medie dimensioni, oltre ad essere fissate le norme di edificazione nelle costituzioni del Capitolo generale dei frati predicatori, come la norma del 1228, che stabilisce l'altezza massima delle chiese – a 11, 40 m – o la limitazione alle decorazioni eccessive, del 1240, con il periodo di ampliamento degli edifici che viene nella seconda metà del XIII secolo.⁶⁹

⁶² CORNER, F., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello* / Flaminio Corner ; introduzione di Ugo Stefanutti Bologna : Forni, stampa 1990, pp. 361-362

⁶³ GATTI, I. L., *op. cit.*, p. 24

⁶⁴ CORNER, F., *op. cit.*, pp. 361-362

⁶⁵ GOFFEN, R., *Piety and patronage in Renaissance Venice* : Bellini, Titian and the Franciscans / Rona Goffen New Haven ; London : Yale University Press, copyr. 1986, p. 5

⁶⁶ SARTORI, A.; *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, 2, in Archivio Sartori : documenti di storia e arte francescana / a cura di Antonio Sartori OFM conv Padova : Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, 1986, p. 1744

⁶⁷ VALENZANO, G., *L'architettura mendicante a Venezia* : Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari in Il secolo di Giotto nel Veneto / a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, pp. 527-557, p. 527

⁶⁸ CORSATO, C., HOWARD, D., *Santa Maria Gloriosa dei Frari: architecture and community* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. IX-XIX, pp. XII-XIII

⁶⁹ VALENZANO, G., *op. cit.*, p. 528

La prima chiesa ad essere edificata nelle Venezia, nella tipologia a granaio, cioè ad una navata, fu la San Niccolò (*fig. 03*), a Treviso. Questo primitivo edificio non corrisponde le sue dimensioni all'odierna chiesa, essa essendo molto più grande, con 85, 35m di lunghezza, tenendo praticamente la metà dell'estensione – 48, 96m -, portando 26, 52m dedicati ai laici, e 22, 44m per il coro, e con una larghezza di 14, 28m.⁷⁰ Inoltre, era presente nella chiesa anteriore il tramezzo, una struttura in legno o in muratura, con lo scopo di separare lo spazio dei laici dallo spazio dei frati, essendo una esigenza liturgica, essendo dotato di piccole finestre o di una porta che venivano aperte durante il momento dell'Eucaristia.⁷¹

L'edificazione della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo comincia verso l'anno di 1234, quando i domenicani riceverono una donazione del doge Tiepolo, con il cantiere di lavori già attestato nel 1246, a partire dall'indulgenza concessa dal Papa Innocenzo VI ai fedeli che avevano fatto donazioni per la sua costruzione.⁷² Verso l'anno 1268, la chiesa era già quasi terminata, tuttavia, secondo un documento che indica una donazione dalla parte di un Giovanni delle Boccole, di “tria milla libras denariorum venetorum” alla chiesa, menzionando il termine “amplificatione” d'intorno al 1321.⁷³ Analizzando le cappelle absidali, lo stile dei semi capitelli a *crochet*, che mettendoli a confronto con quelli dei Frari, i quali cominciarono ad essere eseguiti a partire dalla decada di 1330, si conclude che l'edificio dominicano si è messo in un nuovo cantiere di ricostruzione, terminando nel 1395 con l'elevazione dell'ultima campata.⁷⁴

1.4 La seconda chiesa

Parallelamente all'insediamento stabile dei Frati Minori, si avviavano anche i preparativi per l'edificazione di una nuova chiesa di grande solennità. Tuttavia, prima che la pietra fondamentale della seconda chiesa fosse messa a posto, il Ministro provinciale dei frati veneti si diresse al Papa Innocenzo IV, chiedendogli qualche supporto spirituale.⁷⁵ Egli così promulgò il documento *Quoniam* nel 25 marzo 1249, concedendo indulgenza di 40 giorni ai fedeli che donassero alla costruzione del nuovo edificio.⁷⁶ La posa simbolica della prima pietra, già precedentemente benedetta, fu compiuta dal cardinale Ottaviano Ubaldini, Legato Apostolico e titolare di Santa Maria in Via Lata.⁷⁷ Egli attribuì al futuro edificio sacro la denominazione di *Santa Maria Gloriosa*, così da distinguerla dalle numerose chiese veneziane già intitolate alla Vergine, designando inoltre la festa

⁷⁰ VALENZANO, G., *Santa Maria Gloriosa dei Frari* in L'architettura gotica veneziana : atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996 / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.123-131, p. 124

⁷¹ VALENZANO, G., *op. cit.*, p. 529

⁷² CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, p. 10

⁷³ VALENZANO, G., *op. cit.*, p. 530

⁷⁴ *Ibid.*, p. 531

⁷⁵ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari : storia di una presenza francescana a Venezia* / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 37

⁷⁶ GOFFEN, R., *Piety and patronage in Renaissance Venice : Bellini, Titian and the Franciscans* / Rona Goffen New Haven ; London : Yale University Press, copyr. 1986, p. 6

⁷⁷ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 7

dell'Assunzione quale ricorrenza liturgica principale della nuova dedicazione.⁷⁸ Con il tempo, tuttavia, la comunità cominciò a riferirsi a essa semplicemente come "dei Frari", richiamando l'identità degli stessi frati minori, essendo ritrovata per la prima volta nel testamento di Fiordaliso Gradenigo, del 21 maggio 1348, la quale fa un'elemosina alla fabbrica "de la glexia nuova de santa maria deli frari minori".⁷⁹ Inoltre, l'imponente estensione del complesso monastico portò alla sua designazione come Ca' Grande, evidenziando la rilevanza architettonica e simbolica dell'intera struttura all'interno del tessuto urbano veneziano.⁸⁰

Sulla seconda chiesa dei Frari ci sono scarse informazioni, quello che possiamo ritenere dei documenti esistenti, oltre alla data dell'inizio della costruzione, il 5 aprile 1250, la sua abside era orientata ad est, verso il rio, essa affiancata da altre due minori, e le dimensioni totali erano minori in relazione all'edificio posteriore, circa 40m di lunghezza e 20m di larghezza, essendo vicine alla prima chiesa di S. Niccolò a Treviso.⁸¹ Già il Gatti la colloca lunga 50 metri, pianta a croce latina, e che sarebbe possibile fare un'approssimazione a quella di S. Francesco a Treviso (*fig. 04*).⁸² In relazione alla data d'edificazione, alcuni autori sostengono il 3 aprile⁸³, mentre altri il 28 aprile per l'arrivo del Legato Apostolico a Venezia.⁸⁴ È probabile che i lavori avevano un ritmo costante e relativamente veloce, poi Il Papa Alessandro IV, in due bolle, la prima il 28 luglio 1255, e la seconda il 6 luglio 1256, diede indulgenza a quelli che visitassero la chiesa.⁸⁵ Un'altra bolla papale *Cum tamquam veri*, il 5 aprile 1250, concede a tutte le chiese francescane che avevano un convento annesso venivano dichiarate conventuali, permettendo ai frati suonare le campane per la preghiera e avere un cimitero proprio⁸⁶, dove si trovava la sepoltura degli Ziani, la quale era poggiata su quattro colonne di porfido.⁸⁷ Posteriormente, attraverso il permesso dal Papa Alessandro IV nel 15 maggio 1256, riceverono il permesso per realizzare seppellimenti, una volta che, anteriormente, le inumazioni in chiesa erano destinati ai monarchi e ai religiosi, diventando una pratica estesa ai laici a partire degli ordini mendicanti.⁸⁸

⁷⁸ CORNER, F., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello* / Flaminio Corner ; introduzione di Ugo Stefanutti Bologna : Forni, stampa 1990, p. 362

⁷⁹ GATTI, I. L., *op. cit.*, p. 45

⁸⁰ CECCHETTI, B., *L'Archivio di Stato in Venezia*, 2. Negli anni 1876-1880 / Bartolomeo Cecchetti, Venezia, Prem, Stabil. Tipogr. di P. Naratovich, 1881, pp. 2-3

⁸¹ VALENZANO, G., *L'architettura mendicante a Venezia* : Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari in Il secolo di Giotto nel Veneto / a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, pp. 527-557, p. 532

⁸² GATTI, I. L., *op. cit.*, p. 39

⁸³ SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, pp. 5-6

⁸⁴ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 3

⁸⁵ CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, pp. 10-11

⁸⁶ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari* : storia di una presenza francescana a Venezia / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 38

⁸⁷ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. VII

⁸⁸ GOFFEN, R., *Piety and patronage in Renaissance Venice* : Bellini, Titian and the Franciscans / Rona Goffen New Haven ; London : Yale University Press, copyr. 1986, p. 23

Malgrado ci siano poche informazioni, esse si ritrovano in un documento relativo a un processo sulla proprietà del campo, datato del 7 marzo 1488.⁸⁹ Da Girolamo Dolfino, Procuratore dei Frari, 1488; “vuol provare per Testimoni con giuramento che 70...”; d'accordo con tale documento, fino al 1415, circa, parti della chiesa anteriore esisteva ancora, avendo tre absidi che terminavano verso il Rio, essendo alla fine smantellate prima del 1428.⁹⁰ Un'ulteriore testimonianza appartenente questa volta a Marco Morosini, nobiluomo quattrocentesco, che scrisse su come l'entrata si era messa ortogonalmente in relazione all'attuale: “[l'entrata] intesta dove ai lati è ora la porta di mezzo della Chiesa verso il Campo.”⁹¹ Una strana curvatura presente nell'odierna chiesa, verso la terza coppia di colonne, potrebbe indicare che lì fosse lo spazio dove si trovava la facciata anteriore, a causa della robustezza delle fondazioni.⁹² Va rilevato che una scrittura conservata presso l'Archivio attesta con chiarezza la presenza, già nel 1261, di una chiesa e di un complesso conventuale dei frati minori a Venezia.⁹³ Il documento, redatto in volgare dell'epoca, registra la fondazione di una scuola e fraternità sotto l'invocazione della gloriosa Vergine Maria, madre di misericordia, e di san Francesco beato, specificando che essa fu istituita all'interno del luogo e del monastero intitolati a Madonna Santa Maria dei Frati Minori.⁹⁴ Questa testimonianza coeva suggerisce che, almeno a livello funzionale e organizzativo, il complesso fosse già operativo in quella data.

1.5 La terza e odierna chiesa

I preparativi e la costruzione

I preparativi per la costruzione della contemporanea chiesa cominciarono verso il 1330, poi aveva il bisogno di uno spazio più grande per il crescente numero dei fedeli, con la data esatta variando tra gli autori, con alcuni indicando il periodo tra il 1333 e il 1336⁹⁵ e altri fissando l'anno 1338 per l'inizio della costruzione.⁹⁶ La mansione fu messa in pratica durante la decada seguente, si iniziando dalle cappelle e dalla zona presbiteriale, verso il mezzo della chiesa, per ancora poter realizzare le liturgie anche durante i lavori.⁹⁷ In virtù delle dimensioni più grandi della “cappella ecclesie nova”, il Doge Francesco Dandolo (1329 – 1339), concesse ai frati un altro terreno adiacente nel 13 luglio 1330, anch'esso

⁸⁹ VALENZANO, G., *Santa Maria Gloriosa dei Frari* in *L'architettura gotica veneziana : atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996* / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.123-131, p. 124

⁹⁰ SCOLARI, A., *La Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro* / A. Scolari, Milano : Alfieri & Lacroix, 1919, pp. 2-3

⁹¹ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione* / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 9

⁹² SCOLARI, A., *op. cit.*, p. 4

⁹³ CECCHETTI, B., *L'Archivio di Stato in Venezia, 2. Negli anni 1876-1880* / Bartolomeo Cecchetti, Venezia, Prem, Stabil. Tipogr. di P. Naratovich, 1881, p. 3

⁹⁴ *Ibid.*, p. 3

⁹⁵ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 7

⁹⁶ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. VIII

⁹⁷ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione* / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 9

paludoso, bisognando essere bonificato.⁹⁸ Inoltre, egli lasciò una buona parte dei suoi beni al convento, oltre alla richiesta di essere seppellito nella basilica, con la sua urna si ritrovando ancora in chiesa, nella sala del Capitolo.⁹⁹ Numerose donazioni in fondi e contribuzione in materiali furono realizzate, come il figlio del Doge Piero Gradenigo, Marco, che inizialmente la sua donazione di 1.000 ducati d'oro sarebbe destinata a un convento con dodici frati, ma per decisione del Maggior Consiglio, tale somma fu direzionata alla nuova fabbrica.¹⁰⁰

La Basilica, essendo la più grande delle tre costruzioni, si presenta lunga 102m, e con una larghezza di 32m, presenta le sue navate con volte a crociera a progressione uniforme, pianta basilicale a croce latina, con il transetto in ascesa tanto in pianta quanto in alzato.¹⁰¹ Internamente il suo transetto si mostra lungo 48m, largo 16m, e alto 28m.¹⁰² Con la sua nuova orientazione, ma soltanto con la costruzione del ponte di fronte alla facciata nel 1480, la chiesa fu messa nelle vie di comunicazione diretta con il centro veneziano. Sommato alle donazioni delle nobili famiglie, scuole ed associazione, la chiesa dei Frari diventò il posto francescano più importante della Serenissima.¹⁰³ Il processo di costruzione della chiesa dei Frari segue quello delle chiese conventuali, cioè, iniziano dall'abside centrale, sviluppandosi verso le laterali, simultaneamente alle murature, sempre a sezione verticale,¹⁰⁴ proseguendo verso la navata e la facciata durante il Quattrocento, periodo in cui fu anche completata la copertura.¹⁰⁵ Nel totale, sono sei cappelle nel transetto, tre da ogni lato dell'abside centrale, con una settima, la Cappella Corner o San Marco, essendo aggiunta alla parte sinistra del transetto nel 1420.¹⁰⁶

Inizialmente, i lavori avevano un ritmo abbastanza veloce, poi nell'intervallo di circa tre anni, le absidi e la crociera si presentarono in uno stato avanzato di completezza. La sacrestia e la Sala del Capitolo venivano nello stesso passo.¹⁰⁷ Il punto di partenza dell'edificio attuale risale dal transetto destro, progredendo al capocroce, e per confermare tale ipotesi, abbiamo i contributi "in auxilio operis ecclesie" negli anni 1333, 1334 e 1336, oltre alla collocazione dei monumenti di Duccio degli Alberti nel 1336, e del guerriero sconosciuto (Arnaldo Trevisan secondo l'autore) nel 1337, nella cappella

⁹⁸ VALENZANO, G., *Santa Maria Gloriosa dei Frari* in *L'architettura gotica veneziana* : atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996 / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.123-131, p. 124

⁹⁹ FOGOLARI, G., *op. cit.*, p. VIII

¹⁰⁰ CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, pp. 11-12

¹⁰¹ VALENZANO, G., *L'architettura mendicante a Venezia* : Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari in *Il secolo di Giotto nel Veneto* / a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, pp. 527-557, p. 533

¹⁰² MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 3

¹⁰³ AUGUSTI, A., *op. cit.*, p. 9

¹⁰⁴ SCOLARI, A., *La Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro* / A. Scolari, Milano : Alfieri & Lacroix, 1919, p. 4

¹⁰⁵ VALENZANO, G., *Santa Maria Gloriosa dei Frari* in *L'architettura gotica veneziana* : atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996 / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.123-131, p. 123

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 123

¹⁰⁷ BERGAMO, S., *La basilica dei Frari* / Silvio Bergamo, Venezia : Ardo, c1983, p. 3

del SS. Sacramento poco tempo dopo.¹⁰⁸ La fabbrica continuò per più di cento anni, poi alcune volte i lavori erano fermati a causa della mancanza dei fondi, con la struttura principale, iniziata in senso opposto all'anteriore, approfittando meglio le absidi, essendo soltanto finalizzata verso il 1440,¹⁰⁹ in modo ad essere necessari interventi di riparazioni per la parte sinistra dell'abside maggiore, il quale già mostrava delle crepe non molto tempo dopo la sua erezione.¹¹⁰ Malgrado abbia una mancanza di testimonianze dei due decenni che si seguirono all'inizio della costruzione, poi ci sono due fonti diverse che lo indicano così. Un documento, datato dal 14 marzo 1361, tratta dalla concessione del Maggior Consiglio di una cappella a sinistra del transetto alla Scuola dei Milanesi, i quali, poco tempo dopo, cominciarono a cercare ed acquistare materiale per ripararla, indicando così che a questa altezza già doveva essere quasi pronta.¹¹¹

Il processo di costruzione della Chiesa dei Frari presenta alcuni aspetti veramente particolari, poi il tempo per l'edificazione del transetto fu abbastanza lungo, prendendo in considerazione la documentazione, circa una quarantina d'anni. Aspetti irregolari si osservano nell'articolazione tra le cappelle ed il transetto, così come i costoloni sui semi capitelli di una fase trecentesca.¹¹² Essi ebbero la sua origine in Francia, arrivando nella Penisola Italica verso il XII secolo, si diffondendo in Veneto propriamente attraverso gli ordini mendicanti tra il XIII e il XIV secolo, e assieme ai capitelli dei pilastri-colonna, furono scolpiti a terra dalla stessa maestranza, si presentano a *crochet* con fogliami morbidi, di grande semplicità, con le foglie essendo lisce e portando una leggerissima nervatura.¹¹³

Tutta la costruzione, in tali dimensioni, fu soltanto possibile attraverso le donazioni e finanziamenti delle nobili famiglie veneziane. Tra le quali la famiglia Gradenigo, che ha realizzato un grande contributo con l'edificazione di quattro colonne con i muri dai lati; i Giustiniani ne edificarono due; e la famiglia Aguje una.¹¹⁴ Alla rapida edificazione della chiesa contribuirono non solo le famiglie patrizie veneziane, ma anche l'intervento generoso del popolo, stimolato dall'indulgenza concessa da Niccolò IV nel 1280 a favore di chi sostenesse economicamente i lavori.¹¹⁵ Altre elemosine da Giacomello Dal Molin, donò cento ducati d'oro nel 1372; Carlo Marin di S. Geremia, ne lasciò mille nel 1378; Giacomo Piazza attraverso il Maggior Consiglio, donò duecento lire d'oro nel 1391; Paolo Savelli donò la costruzione delle volte.¹¹⁶ Secondo quello che è affermato nel testamento di Vito Lion, nipote del procuratore Nicolò Lion, il 15 maggio 1380, egli assume per sé le spese delle vetrate trovate nelle absidi, le quali vengono decorate da un

¹⁰⁸ VALENZANO, G., *L'architettura mendicante a Venezia* : Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari in *Il secolo di Giotto nel Veneto* / a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, pp. 527-557, p. 533

¹⁰⁹ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 3

¹¹⁰ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. X

¹¹¹ VALENZANO, G., *op. cit.*, p. 124

¹¹² VALENZANO, G., *op. cit.*, p. 535

¹¹³ VALENZANO, G., *op. cit.*, p. 127

¹¹⁴ VALENZANO, G., *op. cit.*, p. 539

¹¹⁵ CORNER, F., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello* / Flaminio Corner ; introduzione di Ugo Stefanutti Bologna : Forni, stampa 1990, p. 362

¹¹⁶ SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, p. 8

frate d'Alemagna.¹¹⁷ Inoltre, egli voleva essere seppellito “nel luoco dei Fra Minori dentro la Cappella grande della Chiesa nuova, et il suo corpo sia posto in un’arca messa entro il muro di detta Cappella e che i Frati siano tenuti dare ogni giorno una messa sua. Lascia inoltre che li siano dati ducati trecento d’oro per la Cappella grande dei Frati Minori, per le finestre dentro; che si devono mettere, i quali denari si debbono dare due anni dopo fatta la pace confessione.”¹¹⁸

Finalizzazione e consacrazione

Lungo il XV secolo alcuni lavori minori proseguirono, come la costruzione delle varie cappelle; la Cappella di San Marco, da Federico Corner (1420); la Cappella di San Pietro, dal vescovo Pietro Emiliani (1432), e nel 1436 fu fatta la concezione di uno spazio ai fiorentini per la loro cappella, completata nel 1443, con quella vicina ad essa concessa alla Fraternità di Sant’Antonio nel 1441.¹¹⁹ Le parti della chiesa che furono innalzate dopo il 1415 – 1420, presentano differenze sistematiche nell’uso e nella qualità dei materiali utilizzati. Tali differenze possono essere osservate nel coronamento esterno, in alcuni capitelli, quelli sulle tre prime coppie di colonne, e nelle linee più forti dei pilastri nella navata centrale.¹²⁰ L’aggiunta del coro ligneo nel 1468, seguito dalla consacrazione dell’altare maggiore, il 13 febbraio 1469, essendo presente l’Imperatore Federico III, con il rivestimento marmoreo essendo messo a posto solamente nel 1475.¹²¹ Alla fine, il 27 maggio 1492, la chiesa venne consacrata dal vescovo Pietro Pollegani da Trani, appartenente all’Ordine dei Minori, in onore alla Madonna Assunta nei cieli.¹²² Come si può osservare nella famosa mappa inciso in xilografia di Jacopo de’ Barbari, *Veduta di Venezia* (fig. 05), realizzata tra il 1498 e il 1500, la Santa Maria dei Frari già si trovava nella sua forma attuale, oltre ad essere presenti il convento e la gran estensione dell’orto.¹²³ La sua denominazione attuale fu venuta nell’occasione del VII centenario della morte di s. Francesco, quando il Papa Pio XI l’alzò a Basilica minore.¹²⁴

Tuttavia, come spesso accade nella ricostruzione delle vicende edilizie degli edifici antichi, la documentazione pervenuta non consente di seguire in modo lineare l’evoluzione architettonica né del tempio né del chiostro. Nonostante ciò, numerosi atti precedenti tale data fanno riferimento all’esistenza sia della chiesa sia del convento, lasciando supporre che almeno una parte dell’edificio sacro fosse già destinata al culto liturgico, mentre il complesso monastico risultava abitato fin dagli inizi del XIII secolo.¹²⁵

¹¹⁷ CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, p. 13

¹¹⁸ SCOLARI, A., *La Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro* / A. Scolari, Milano : Alfieri & Lacroix, 1919, pp. 4-5

¹¹⁹ VALENZANO, G., *op. cit.*, p. 540

¹²⁰ SCOLARI, A., *La Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro* / A. Scolari, Milano : Alfieri & Lacroix, 1919, p. 5

¹²¹ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 3

¹²² CORNER, F., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello* / Flaminio Corner ; introduzione di Ugo Stefanutti Bologna : Forni, stampa 1990, p. 362

¹²³ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione* / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 13

¹²⁴ MARINI, L., *op. cit.*, p. 3

¹²⁵ CECCHETTI, B., *L’Archivio di Stato in Venezia*, 2. Negli anni 1876-1880 / Bartolomeo Cecchetti, Venezia, Prem, Stabil. Tipogr. di P. Naratovich, 1881, p. 4

Progressivamente, l'area circostante — un tempo occupata da vigne, mulini, tratti lagunari e fossati — venne trasformata per accogliere la nuova struttura. La chiesa si elevò con le sue snelle guglie, unendo monumentalità e grazia, mentre il convento si espanse con ampi corridoi, cortili armonici ornati da arcate leggere, celle ordinate e ambienti funzionali alla vita quotidiana e allo studio.¹²⁶ Come accadeva frequentemente nella Venezia medievale, anche le infrastrutture urbane, quali calli e ponti, spesso finanziate da privati, passavano poi alla gestione di enti religiosi o civili. In tale contesto, nel 1428, il Maggior Consiglio autorizzò i frati minori a ricostruire in pietra un ponte adiacente al campo della chiesa, ormai compromesso dalla vetustà, riconoscendo così il ruolo centrale del complesso nell'organizzazione urbana del quartiere.¹²⁷

1.6 Lo stile architettonico e il suo architetto

La chiesa presenta la sua pianta in croce latina, in uno stile gotico fiorito, o a volte anche chiamato “francescano”, per l'armonia e semplicità dei tracci, non avendo la presenza di pinnacoli e archi rampanti, e passando una sensazione di calore con l'impiego di mattoni cotti, con l'eventuale interruzione delle linee bianche in pietra d'Istria.¹²⁸ L'architettura gotica viene introdotta nella Penisola Italica dai monaci cistercensi provenienti dalla Borgogna.¹²⁹ Attraverso la costruzione delle chiese degli ordini mendicanti, con l'ambiente culturale favorevole nei tempi di Andrea Dandolo, che restaura la Pala D'Oro a San Marco, e di figure come Paolo Veneziano, che porta il gotico alle sue conoscenze bizantine, nasce quello che l'autore Giovanni Lorenzoni definisce come il “gotico chiesastico monumentale”.¹³⁰ Il gotico veneziano rappresenta l'unica trasposizione autenticamente coerente della lingua architettonica gotica in un differente contesto espressivo in un'altra poetica, se applicando soltanto all'architettura civile, con gli edifici sacri si sviluppando collegati agli ordini mendicanti.¹³¹ Bensì l'edificio sacro della Santa Maria Gloriosa dei Frari si mantenga ancora ad oggi robusto ed imponente, non significa che la sua costruzione non abbia avuto dei problemi di progetto ed esecuzione. Ad esempio, attira l'attenzione il fatto della chiesa non avere qualche sorta di contrafforti esterni per meglio distribuire il peso di una monumentale struttura, con tale questione risolta in modo abbastanza precario attraverso l'impiego dei tiranti lignei interni, i quali non impedirono che la chiesa subisse varie operazioni di restauro e riparo lungo i secoli.¹³²

Non si può appontare con sicurezza un nome per l'architetto della chiesa, una volta che la costruzione ebbe una durata che oltrepassò il secolo della sua edificazione,¹³³ ma come accade alle altre chiese francescane, molto probabilmente il progetto iniziale fu disegnato da uno dei frati minori.¹³⁴ L'unica informazione sicura ed esistente sul

¹²⁶ *Ibid.*, p. 4

¹²⁷ AUGUSTI, A., *op. cit.*, p. 11

¹²⁸ MARINI, L., *op. cit.*, p. 3

¹²⁹ SCOLARI, A., *La Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro* / A. Scolari, Milano : Alfieri & Lacroix, 1919, p. 8

¹³⁰ LORENZONI, G., *Le chiese degli ordini mendicanti* in *L'architettura gotica veneziana : atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996* / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.105-107, p. 105

¹³¹ *Ibid.*, p. 106

¹³² SCOLARI, A., *op. cit.*, pp. 10-11

¹³³ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 8

¹³⁴ BERGAMO, S., *La basilica dei Frari* / Silvio Bergamo, Venezia : Ardo, c1983, p. 4

responsabile per la fabbrica è sullo Scipione Bon, il quale fu fabbriciere e soprintendente nell'ultima fase dei lavori durante il XV secolo.¹³⁵ Scipione Bon è ricordato come uno dei benemeriti della fabbrica, assieme ai dogi Dandolo e Tiepolo, e collocato nei documenti come Provveditore dei Frari, nonostante ebbe avuto dei problemi con una famiglia, a causa della costruzione della loro cappella, nel 1417.¹³⁶ È opportuno considerare che Scipione Bon risulta già attivamente impegnato presso la basilica dei Frari a partire dal 1417, anno in cui la fabbrica dell'edificio sacro conosce una ripresa significativa dopo un lungo periodo di stasi.¹³⁷ In tale occasione, su sollecitazione dell'intero Capitolo, un decreto del Senato autorizza i procuratori dell'opera a incassare le somme derivanti da lasciti testamentari vincolati, rendendo così possibile la riattivazione del cantiere.¹³⁸ Sebbene i lavori di costruzione della nuova chiesa fossero stati avviati attorno al 1360, il loro avanzamento era rimasto estremamente limitato: ad eccezione del campanile, le uniche porzioni riferibili con certezza al XIV secolo sono le absidi laterali di modeste proporzioni.¹³⁹ Soltanto agli inizi del Quattrocento si cominciano a chiudere le prime campate voltate, e ancora nel 1420 risultano mancanti le murature della crociera, che verranno successivamente innalzate in aderenza alla torre campanaria.¹⁴⁰ È proprio in questa fase che l'impresa costruttiva riceve nuovo slancio, protraendosi con continuità per circa un ventennio, fino al completamento della monumentale facciata nel 1443, evento che segna la conclusione dell'intero intervento.¹⁴¹ Alla luce di tali dati, appare plausibile attribuire a Scipione Bon un ruolo decisivo nella ripresa e nel successo dell'opera a partire dal 1417, nonostante le numerose difficoltà incontrate — come dimostra, emblematicamente, il caso della cappella Corner.¹⁴²

1.7 L'esterno della chiesa

La facciata

La Basilica presenta la sua monumentale facciata in stile gotico tardivo, essendo tripartita da sottili pilastri, assieme alla decorazione composta da colonnine e capitelli di ordine veneto-bizantino.¹⁴³ Sulla facciata, troviamo l'immenso portale tenendo nella composizione colonne e pilieri, e coronato delle sculture in pietra bianca d'Istria del Cristo Risorto, d'Alessandro Vittoria, e ai lati, la Madonna e S. Francesco (*fig. 06*), da Bartolomeo Bon, uno dei primi esempi esponenti del rinascimento veneziano.¹⁴⁴

¹³⁵ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 3

¹³⁶ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. XIII

¹³⁷ SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, pp. 9-10

¹³⁸ FOGOLARI, G., *L'urna del Beato Pacifico ai Frari* / Gino Fogolari Venezia : Officine grafiche Carlo Ferrari, 1930, p. 939

¹³⁹ SARTORI, A., *op. cit.*, p. 8

¹⁴⁰ BERGAMO, S., *La basilica dei Frari* / Silvio Bergamo, Venezia : Ardo, c1983, p. 3

¹⁴¹ FOGOLARI, G., *op. cit.*, p. 939

¹⁴² *Ibid.* p. 939

¹⁴³ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 4

¹⁴⁴ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 11

L'affresco che raffigura l'Immacolata tra gli angeli fu dipinto nel XVIII secolo da Gaetano Zompini sulla lunetta del portale.¹⁴⁵

Una sequenza di archetti rampanti percorre l'intera struttura della chiesa, evidenziando le cornici che, in facciata, sorreggono un coronamento a profilo lobato, alleggerito dalla presenza di occhi ciechi e arricchito da tre slanciate edicolette cuspidate.¹⁴⁶ In origine, tali edicolette ornavano anche i pilastri d'angolo, come documentano alcune incisioni del Settecento.¹⁴⁷ Al di sopra si innalzano, con slancio, caratteristiche edicolette ornate da capitelli riconducibili allo stile veneto-bizantino del XIII secolo.¹⁴⁸ Lungo i lati dell'edificio sacro si estende una sontuosa cornice in cotto, sostenuta da archetti trilobati a sesto acuto.¹⁴⁹ Attualmente rimangono tre pinacoli dai cinque che coronavano della zona centrale della facciata, essi furono messi ad opera nel XVIII secolo, e si mostrano in edicole costituite in marmo, assieme a belli capitelli bizantini.¹⁵⁰

Il fianco dell'edificio, scandito da lesene in laterizio, è alleggerito da ampie finestre gotiche che interrompono la compatta muratura perimetrale; tra esse si apre un grande portale laterale in marmo di Verona, sovrastato da una lunetta con la raffigurazione della Madonna col Bambino tra i santi Antonio e Francesco.¹⁵¹ Nel finire la prima metà del XV secolo, la facciata era nelle sue ultime fasi di lavorazione, con il coronamento essendo messo nel terzo quarto del secolo, il cui coronamento curvilineo misto prende l'ispirazione da quelli realizzati da Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne per la Chiesa di Santa Maria Maggiore a Milano, e il duomo di S. Pietro a Mantova.¹⁵²

Le porte laterali

La chiesa ostenta quattro porte laterali. Originalmente nel primo progetto ne erano due, ma le costruzioni delle Cappelle Emiliani e Corner ne aggiunsero altre due.¹⁵³

La porta mediana, attraverso la quale si entra in chiesa, presenta aspetto imponente, rivestita in pietre bianca e rossa, e coronata da un delicato bassorilievo che rappresenta la Vergine col Bambino, ed accanto i santi Francesco e Antonio.¹⁵⁴

Sporgente rispetto al campo, la cappella di San Pietro presenta una facciata che riecheggia quella della navata centrale della basilica. Un linguaggio decorativo più sobrio

¹⁴⁵ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari* : arte e devozione / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 15

¹⁴⁶ CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, p. 20

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 20

¹⁴⁸ BERGAMO, S., *op. cit.*, p. 6

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 6

¹⁵⁰ SCOLARI, A., *La Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro* / A. Scolari, Milano : Alfieri & Lacroix, 1919, p. 10

¹⁵¹ SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, p. 13

¹⁵² VALENZANO, G., *Santa Maria Gloriosa dei Frari* in *L'architettura gotica veneziana* : atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996 / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.123-131, p. 129

¹⁵³ CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, p. 22

¹⁵⁴ BERGAMO, S., *La basilica dei Frari* / Silvio Bergamo, Venezia : Ardo, c1983, p. 6

contraddistingue l'ingresso della cappella, arricchito da sculture di San Pietro nella lunetta del portale e del Redentore sulla sommità dell'arco, opere riconducibili alla cerchia dei Dalle Masegne.¹⁵⁵

La porta del Transetto, oppure di S. Ambrogio, di fattura non molto ornamentata, presenta una statua di S. Francesco nella sua estremità.¹⁵⁶

Proseguendo lungo il perimetro esterno della chiesa, si distingue ancora più la cappella Corner, un tempo accessibile direttamente dal campo. Il portale d'ingresso è sovrastato da un gruppo scultoreo di difficile attribuzione, raffigurante la Madonna col Bambino affiancata da due angeli.¹⁵⁷ Pur denotando chiaramente una matrice toscana, l'opera rivela un'integrazione con stilemi gotici propri del contesto veneziano.¹⁵⁸ La lunetta costituisce, a tutt'oggi, uno degli esempi emblematici di manufatti scultorei dalle origini complesse che si diffusero a Venezia nei primi decenni del Quattrocento — analogamente all'altare dei Mascoli nella basilica di San Marco.¹⁵⁹ Sebbene la costruzione della cappella offra un termine *post quem* collocabile poco dopo il 1420, il panorama figurativo in ambito scultoreo di questa fase di transizione si presenta ancora oggi di difficile definizione.¹⁶⁰ Alcuni nomi come Jacopo della Quercia, Nicolò Lamberti e Bartolomeo Bon sono discussi, ma senza qualche consenso, una volta che potrebbe essere qualsiasi scultore che abbia lavorato nella fabbrica tra la fine del Trecento e i primi del Quattrocento.¹⁶¹ Alla destra della porta, una lastra con iscrizione dedicata al grecista e maestro del Papa Leone X, Fra Urbano Bolzano.¹⁶²

Le absidi

Le absidi, nove nel totale, fanno parte della struttura più antica della Basilica, poi furono il punto di partenza della costruzione, e dispongono delle graziose bifore coperte, con l'arco acuto in motivi ornamentali in pietra bianca.¹⁶³ Quella in mezzo presenta due ordini, più alta in relazione alle composte da un unico ordine.¹⁶⁴ Nella zona absidale, compressa nello spazio angusto di una calle, l'abside maggiore — che riprende in ampiezza la navata centrale — si eleva al di sopra delle absidi minori, articolandosi in due ordini di alti finestrone che scandiscono con regolarità i lati del vasto esagono.¹⁶⁵ L'accesso dal ristretto e irregolare campo San Rocco, così come dalle calli provenienti da San Tomà e da San Pantalon, che confluiscono nella parte retrostante della basilica, impedisce una visione d'insieme dell'edificio, le cui imponenti proporzioni si rivelano

¹⁵⁵ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 15*

¹⁵⁶ BERGAMO, S., *op. cit.*, p. 6

¹⁵⁷ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 14*

¹⁵⁸ AUGUSTI, A., *op. cit.*, p. 15

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 15

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 15

¹⁶¹ SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, p. 15*

¹⁶² *Ibid.*, p. 15

¹⁶³ BERGAMO, S., *La basilica dei Frari / Silvio Bergamo, Venezia : Ardo, c1983, p. 8*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 8

¹⁶⁵ AUGUSTI, A., *op. cit.*, p. 15

solo proseguendo lungo il percorso in direzione di Rialto.¹⁶⁶ In corrispondenza alle tre absidi ci sono tre finestroni, con quelli laterali tenendo sculture fatte in pietra d'Istria, configurando il leone di S. Marco in centro, il giglio di Firenze a destra e Sant'Antonio a mezzo busto a sinistra.¹⁶⁷ La struttura sopra le cornici è coronata da lobi a curva sottili, posanti sui pilastri, ingrandendo in più la costruzione imponente della facciata.¹⁶⁸

Il campanile

Il secondo campanile più alto della Serenissima, con circa 70m di altezza, indietro soltanto a quello di S. Marco, fu eretto tutto in cotto, tranne i suoi dettagli in pietra bianca d'Istria, in stile romanico, progettato dal mestiere veneziano Jacopo Celega nel 1361, però con la sua morte, la struttura fu completata da suo figlio Pietro Paolo nel 1396.¹⁶⁹ Abbiamo la sicurezza nel fissare la data della costruzione del campanile nel 1361, con la più importante fonte, un'epigrafe, la quale si trova giustamente sulla la struttura.¹⁷⁰ Oltre alle fasce, colonnine e gli archi in pietra bianca, sono fatte dallo stesso materiale le sculture trovate a metà altezza della Madonna e s. Francesco ricevendo le stimmate.¹⁷¹ La struttura del campanile fu edificata a "camera doppia", con una configurazione esterna robusta e stretta, mentre l'interna si presenta piena di fori d'arcate.¹⁷² Per raggiungere la cella campanaria, così come la terrazza al di sopra, di deve prendere una sorta di via in salita, senza la necessità di fare troppo sforzo.¹⁷³

Probabilmente, la costruzione del campanile non era presente nei piani iniziali dell'edificazione della basilica, come si evidenzia dalle analisi fatte sulle murature, essendo indipendenti di quelle della chiesa, ma messe perfettamente nel suo tracciato planimetrico.¹⁷⁴ Le murature sono indipendenti da quelli della chiesa, una volta che bisognavano sostenere un cargo molto più pesante, essendo realizzate con gli stessi materiali e tecniche del restante della fabbrica, ed eretto contemporaneamente alle murature del transetto.¹⁷⁵ La base della sua struttura fu rafforzata nel 1902, per precauzione dopo il crollo del campanile di San Marco nello stesso anno.¹⁷⁶

1.8 L'interno della chiesa

L'edificio ecclesiastico si sviluppa secondo una pianta a croce latina, articolata in tre navate separate da una sequenza di dodici pilastri, uniti superiormente da tiranti di

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 15

¹⁶⁷ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 5

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 5

¹⁶⁹ MARINI, L., *op. cit.*, p. 8

¹⁷⁰ VALENZANO, G., *L'architettura mendicante a Venezia* : Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari in *Il secolo di Giotto nel Veneto* / a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, pp. 527-557, p. 535

¹⁷¹ MARINI, L., *op. cit.*, p. 8

¹⁷² BERGAMO, S., *La basilica dei Frari* / Silvio Bergamo, Venezia : Ardo, c1983, p. 8

¹⁷³ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione* / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 11

¹⁷⁴ VALENZANO, G., *op. cit.*, p. 535

¹⁷⁵ VALENZANO, G., *Santa Maria Gloriosa dei Frari* in *L'architettura gotica veneziana : atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996* / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.123-131, p. 125

¹⁷⁶ MARINI, L., *op. cit.*, p. 8

legno.¹⁷⁷ La terminazione dell'asse longitudinale ospita un'abside centrale affiancata, su ciascun lato, da tre cappelle minori in formato poligonale.¹⁷⁸ Al centro della navata principale si conserva l'antico coro ligneo destinato ai frati, raro esempio ancora *in loco*.¹⁷⁹ La copertura è costituita da volte a crociera con archi acuti.¹⁸⁰ L'atmosfera calda all'interno è determinata dall'uso del mattone a vista per le pareti, creando così un contrasto visivo con il bianco degli elementi monumentale e delle colonne.¹⁸¹ I colori bianco e rosso si ripetano sulla chiesa, tanto nelle pareti a mattoni scoperti con dettagli in pietra d'Istria, quanto sul pavimento a motivi quadrati in pietre di Verona.¹⁸² All'interno, attraverso un intelligente e perspicace sistema di fori realizzati sul soffitto, i quali furono aperti durante la costruzione del solaio, è garantita la circolazione dell'aria lungo il grandissimo spazio.¹⁸³ La struttura della copertura si articola in volte a crociera leggermente rialzate, consolidate da costoloni diagonali che trovano appoggio diretto sui piedritti; lo stesso sistema voltato a crociera è adottato per la copertura delle absidi del transetto.¹⁸⁴ I pilastri e le murature, che si innestano nella navata trasversale a forma di croce, non risultano allineati con le pareti delle cappelle absidali, determinando così una sorta di disgiunzione nella coerenza spaziale dell'edificio. È verosimile che, all'inizio del Quattrocento l'influsso dell'impianto della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo abbia determinato una tendenza verso un ampliamento delle navate e una maggiore armonia proporzionale.¹⁸⁵

Una luce generosa è filtrata attraverso i rosoni e le bifore situate nelle absidi e lungo le pareti laterali. L'intero spazio basilicale è dominato dalla presenza dell'Assunta di Tiziano (*fig. 07*), collocata al termine dell'abside maggiore e perfettamente iscritta nell'arco del coro ligneo.¹⁸⁶ Troviamo nelle absidi, una preoccupazione con relazione ai giochi di luce delle vetrate (*fig. 08*), mostrando una tendenza al fenomeno della rifrazione: cambiando mezzo, dalla l'aria al vetro, la luce modifica la propria velocità e direzione.¹⁸⁷ Ogni sfumatura di luce bianca subisce una deviazione lievemente diversa, ciò dipende dalla sua lunghezza d'onda e dalle caratteristiche ottiche del vetro. Questo fenomeno, affiancato dalla tinta del vetro medesimo, produce effetti di luce e colore, i quali si riversano dentro

¹⁷⁷ BERGAMO, S., *op. cit.*, p. 12

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 12

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 12

¹⁸⁰ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 18

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 18

¹⁸² MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 10

¹⁸³ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione* / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 17

¹⁸⁴ SCOLARI, A., *La Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro* / A. Scolari, Milano : Alfieri & Lacroix, 1919, p. 10

¹⁸⁵ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. XII

¹⁸⁶ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *op. cit.*, p. 18

¹⁸⁷ VALENZANO, G., *L'architettura mendicante a Venezia : Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari in Il secolo di Giotto nel Veneto* / a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, pp. 527-557, p. 538

l'area sacra, donando un'aria mistica e contemplativa.¹⁸⁸ Nelle absidi minori, le due pareti esterne che si congiungono ad angolo vivo, sono alleggerite dalla presenza di altre monofore, articolate in quattro livelli di bifore mediante una traforatura in pietra.¹⁸⁹ Quest'ultima presenta una decorazione sobria, formata da esili colonnine con capitelli ottagonali a *crochet*, sui quali sono poggiati archi trilobati.¹⁹⁰

Un concetto che serve come una sorta di guida allo spettatore, in via di non perdersi in mezzo a tantissimi monumenti ed immagini, è quello della mediazione tra il Cielo e la terra, Dio e l'uomo peccatore.¹⁹¹ Esponenti di questo tema sono le ricorrenti sculture a mezzo busto dei profeti che si sollevano da un cespo con motivi ornamentali, rappresentando il versetto biblico: *Il giusto fiorirà come palma*. Vediamo esemplari nel Padre Eterno sul portale, nella cappella Corner e nella tomba al Beato Pacifico. In relazione a Venezia, possono essere ritrovati nella chiesa di S. Stefano e nella Basilica di S. Marco.¹⁹² Evidentemente non si può parlare della mediazione senza toccare nei temi mariani che sono ritrovati nella basilica. Oltre all'Assunta, l'Immacolata è un tema caro all'Ordine Franciscano, e che attraverso la loro devozione ed argomentazione fu dichiarata Verità di Fede durante il Concilio di Basilea nel 1439, e la sua festa essendo inserita nel calendario liturgico nel 1476 dal Papa Sisto IV, egli francescano.¹⁹³

La chiesa dei Frari ospita un'ornamentazione vasta e ricchissima, con pezze che datano dal Duecento all'Ottocento. Inoltre, lungo i secoli, la loro disposizione fu cambiata per diversi motivi, tanti quelli voluti e fatti dalle necessità pratiche, come nello spostamento dell'altare del Crocifisso per aprire spazio al monumento al Tiziano; oppure quelli successi durante la soppressione napoleonica, quando tante opere decorative furono disperse o alterate.¹⁹⁴ A dispetto delle numerose modifiche che succedettero attraverso la storia della Basilica, ci sono rimasti ancora alcuni tratti della decorazione originale. Ad esempio, fu stato ritrovato durante un rimaneggiamento del XVII secolo l'affresco rappresentando il Cristo Morto a metà busto sul fondo azzurro, oppure il Crocifisso dell'altare principale, nonostante esso abbia subito delle modifiche sulla base durante il periodo barocco.¹⁹⁵

1.9 Introduzione alle varie cappelle

Le varie cappelle dei Frari, ognuna con il suo proprio attrattivo e distinzione, ad esempio; la cappella dei Fiorentini presenta il suo altare magnifico; vicina ad essa, la cappella del SS. Sacramento, che oltre all'adorazione eucaristica, presenta i monumenti sepolcrali al

¹⁸⁸ FIORE, S., *Costruire con la luce* / Sandra Fiore ; Almanacco della Scienza, pubblicato il 08 giugno 2022. Disponibile in: <https://almanacco.cnr.it/articolo/3955/costruire-con-la-luce>. Accesso il 22 settembre 2025.

¹⁸⁹ VALENZANO, G., *op. cit.*, p.536

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 536

¹⁹¹ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 37

¹⁹² *Ibid.*, p. 37

¹⁹³ *Ibid.*, p. 37

¹⁹⁴ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione* / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 19

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 19

guerriero sconosciuto – forse Trevisan, secondo il Fogolari¹⁹⁶ – ed a Duccio degli Alberti; alla punta, la cappella Bernardo, col suo polittico raffigurando la Madonna e santi, da Bartolomeo Vivarini. Passando all'abside centrale, col punto focale essendo l'Assunta di Tiziano, oltre ai due monumenti sepolcrali dei dogi Francesco Foscari e Nicolò Tron.¹⁹⁷

La detta Cappella dei Milanesi, localizzata nella parte più esterna del braccio sud del transetto, già doveva essere finalizzata nella seconda metà del XIV secolo, quando il Concilio dei Dieci gli concesse lo *ius patronato* dello spazio.¹⁹⁸

Nelle cappelle a sinistra dell'abside centrale, la prima dedicata a s. Francesco (*fig. 09*), mostra una pala con la Vergine e santi francescani, da Bernardo Licino; la seconda, dei Trevisan, anche chiamata di s. Michele (*fig. 10*), a causa del suo bellissimo altare e scultura lignea rappresentando l'arcangelo, assieme ai santi Francesco e Sebastiano; e alla fine, passando alla cappella dei Milanesi, troviamo la serie di pitture del Contarini, raffigurando i santi Antonio e Carlo, così come la tavola del Vivarini.¹⁹⁹

Del Crocifisso

La cappella attualmente riconosciuta come “del Crocifisso”, a causa dell'altare realizzato in marmo richiesto dal P. Agostino Maffei (*fig. 11*), e disegnato da Baldassare Longhena, con la sua costruzione fatta dal fiammingo Giusto La Court nel 1672.²⁰⁰ Anteriormente, nel 1436, fu completata dalla Scuola dei Fiorentini, ed ora ospita uno dei primi monumenti funebri della chiesa, la tomba del senatore Simonetto Dandolo, morto il 1360, che aiutava spesso i frati con donazioni.²⁰¹ La Cappella del Crocifisso fu anteriormente della Scuola dei Fiorentini, come si percepisce dal simbolo dei gigli sulla finestra e sull'occhio circolare.²⁰²

Inizialmente, i Fiorentini ottennero l'autorizzazione del Consiglio dei Dieci per far costruire la loro Scuola nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Tuttavia, il 17 aprile 1436, l'anno seguente alla concessione, loro si sono messi d'accordo con i Frati Minori, raggiungendo così uno spazio per l'altare alla sinistra verso l'entrata.²⁰³ Attorno il 1504, i fiorentini si indebolirono molto, risultando nella privazione dei diritti alla loro cappella, la quale fu abbattuta dai frati.²⁰⁴ I fiorentini invertirono la situazione al loro favore ricorrendo al Nunzio Apostolico e al Consiglio dei Dieci.²⁰⁵ Un altro episodio gli colpì nel 1675, quando loro perdettero nuovamente la concessione, questa volta in favore della

¹⁹⁶ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. XVIII

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. XVIII

¹⁹⁸ VALENZANO, G., *L'architettura mendicante a Venezia : Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari in Il secolo di Giotto nel Veneto* / a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, pp. 527-557, p. 534

¹⁹⁹ FOGOLARI, G., *op. cit.*, p. XIX

²⁰⁰ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 14

²⁰¹ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 24

²⁰² BERGAMO, S., *La basilica dei Frari* / Silvio Bergamo, Venezia : Ardo, c1983, p. 18

²⁰³ SCOLARI, A., *La Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro* / A. Scolari, Milano : Alfieri & Lacroix, 1919, p. 7

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 7

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 7

Scuola di S. Francesco.²⁰⁶ In questo modo, la Scuola dei Fiorentini soltanto ebbe messo la loro statua di S. Giovanni Battista nella Cappella di S. Francesco.²⁰⁷ Alla fine, dopo il 1843 il loro altare fu messo nella Cappella di S. Michele, e posteriormente in quella del Beato Gentile.²⁰⁸

S. Pietro o Emiliani

A partire dal XV secolo, i lavori furono riaperti con l'ampliamento dell'abside centrale, poi essa mostra nel suo traforo lapideo più punti in comune con i capitelli a fogliame della Cappella dedicata a San Pietro, datata tra il 1432 e 1434 (*fig. 12*). Inoltre, la sua planimetria già dimostrava alcune tracce che possono essere considerate rinascimentali, con la scelta della proporzione 1:1, in distinzione al verticalismo presente nelle altre chiese degli ordini mendicanti.²⁰⁹

La cappella anche conosciuta come “degli Emiliani”, poi fu fatta costruire dal vescovo Pietro Emiliani, o Miani, e seppellito nell'urna che si trova sulla parete frontale all'entrata. Il monumento fu realizzato da un allievo dalla scuola dei Dalle Masegne, e si presenta nello stile gotico fiorito, con le statue di S. Giovanni Evangelista; S. Pietro; S. Giovanni Battista; S. Faustino e S. Andrea sopra.²¹⁰ L'altra opera realizzata dalla scuola dei Dalle Masegne trovata nella stessa cappella è l'altare, composto da una pala in marmo di 3, 85m X 3, 13m, con sculture di vari santi.²¹¹ Inoltre, sono presenti nella cappella un crocifisso in legno di grandi dimensioni, fatto da un maestro veneto alla fine del XV secolo, e una tela raffigurando il Giudizio Universale, del XVI secolo, d'Andrea Michieli, il Vicentino.²¹²

La cappella maggiore delle absidi

Il transetto la cui larghezza coincide con quella della navata principale, accoglie sulla parete di fondo le aperture della Cappella Maggiore – prolungamento diretto della navata centrale – e delle sei cappelle laterali, disposte simmetricamente in numero di tre per ciascun lato, tutte concluse da absidi a pianta poligonale.²¹³ Su dodici piedritti dotati di base attica poggiante su plinti ottagonali, costruiti mediante sovrapposizione di massici conci di pietra d'Istria e coronati da capitelli decorati con due ordini di foglie ad uncino, si innestano le arcate ogivali sia longitudinali sia trasversali delle navate minori oltre ai pilastri sagomati che sostengono l'imposta degli arconi trasversali della navata centrale.²¹⁴ Dopo che si attraversa il coro, lo spazio si apre orizzontalmente nella zona

²⁰⁶ SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, p. 22

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 22

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 22

²⁰⁹ VALENZANO, G., *L'architettura mendicante a Venezia* : Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari in Il secolo di Giotto nel Veneto / a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, pp. 527-557, pp. 538-539

²¹⁰ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 18

²¹¹ *Ibid.*, p. 19

²¹² *Ibid.*, p. 19

²¹³ SCOLARI, A., *La Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro* / A. Scolari, Milano : Alfieri & Lacroix, 1919, p. 9

²¹⁴ *Ibid.*, p. 10

presbiteriale, dove ogni cappella fu concepita come un'area a sé stanti, non avendo comunicazione diretta da una verso l'altra.²¹⁵

L'altra parte più antica della chiesa è la cappella maggiore, la quale durante la sua costruzione fu rifatta,alzata ed approfondata, mostrando le caratteristiche dello stile gotico, con le sue fine finestre e l'arcata moltissima alta, tutto riuscito in uno spazio relativamente piccolo e stretto, considerando la sua localizzazione tra le due absidi. Inoltre, l'edificazione sembra essere scissa in due, una volta che i pilastri e le mura non sono allineati con le pareti delle cappelle delle absidi.²¹⁶ Sulle pareti laterali è possibile guardare gli stemmi della famiglia Gradenigo, essi sui conci di pietra, indicando così che tale parte della chiesa continuò la sua edificazione durante il secolo XIV, ed arrivando, forse, ai primi anni del XV secolo, una volta che si riprende da una deliberazione del Maggior Consiglio nel 1391, la quale concedeva permesso per l'utilizzo dei lasciti della costruzione ai Gradenigo.²¹⁷ La famiglia Gradenigo fu una delle famiglie nobili veneziane che più ebbe contribuito con elemosine per il cantiere della chiesa dei Frari lungo il XVI secolo, oltre a richiedere ai frati per seppellire i loro membri negli ambienti sacri, come il proprio Doge Giovanni Gradenigo nel 1356, un omonimo suo nel 1346, e la moglie di Nicolò Gradenigo, Fiordaliso nel 1348.²¹⁸

S. Marco o Corner

La cappella Corner fu edificata a parte, quando la fabbrica si trovava in uno stato abbastanza avanzato di completezza, con la sua decorazione essendo distinta dal restante, e fu ordinata la sua costruzione a partire dal testamento di Ferigo Corner (*fig. 13*), il 15 maggio 1378, con le opere messe in esecuzione nel 1417 da suo figlio Giovanni.²¹⁹ Modifiche furono realizzate per metterla in armonia e in linea di comunicazione con il restante dell'edificio, attraverso la porta S. Carlo.²²⁰ Alcune prove ulteriori dimostrano che tale cappella non era presente nei primi piani della fabbrica, si ottengono osservando la decorazione sontuosa nell'uso della terracotta, delle cornici e dei contorni delle finestre. Inoltre, la sua abside è a numero dispari, al contrario delle altre presenti in chiesa.²²¹

Del B. Gentile o S. Giovanni Battista

Questa cappella ebbe ricevuto variabili denominazioni lungo i secoli, essendo originalmente chiamata di "S. Girolamo" a causa di una scultura del santo presente lì. Poi del "Beato Gentile", quando il suo corpo fu trasferito per tale spazio; in sequenza, dal Seicento fino alla soppressione napoleonica, di "S. Francesco di Paola". Venne onorata a

²¹⁵ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 17*

²¹⁶ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. XI*

²¹⁷ *Ibid.*, p. XII

²¹⁸ D'AMBROSIO, S., *Il Doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevembroch in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 163-176, p. 165*

²¹⁹ SCOLARI, A., *La Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro / A. Scolari, Milano : Alfieri & Lacroix, 1919, p. 7*

²²⁰ *Ibid.*, p. 7

²²¹ *Ibid.*, p. 7

S. Giuseppe nel 1821, e il cambiamento più recente fu successo nel 1909, durante le opere di restauro, quando fu collocato l'altare di S. Giovanni della Scuola dei Fiorentini.²²²

La cappella fu ordinata dal Senatore Simonetto Dandolo, la ponendo come il suo luogo di riposo, conforme espresso nel suo testamento nel 1360, dove la sua tomba rimane fino al 1822, poi cedendo posto alle reliquie del Beato Gentile, con altri benefattori della cappella essendo; la Scuola di S. Antonio; la famiglia Panita; e i conti Piovene.²²³

Le reliquie del Beato Gentile da Matelica dei Frati Minori si trovano nell'interno di una scultura lignea, portate dal Marco Corner dalla Persia, locale dove il religioso fu stato martirizzato, e qui erano venerate anche le reliquie del Patriarca di Grado, il Beato Francesco Querini.²²⁴

Del Sacramento e i suoi monumenti

L'attuale Cappella del Sacramento, nel passato corrispondeva alla cappella della Scuola di San Francesco, la quale fu fondata l'8 settembre 1261, e avendo la sua sede costruita nel 1397, per voglia testamentaria di Domenico dal Pozzo, restando visibile soltanto l'emblema araldico messo al di sopra l'arco d'ingresso.²²⁵ L'altare, di datazione più recente, progettato da Max Ongaro nel 1910, ispirandosi alla tradizione della Scuola di San Rocco, e realizzato dallo scultore Vincenzo Cadorin, con dorature curate dai fratelli Micheli dai Frari.²²⁶

Una memoria con la data della consacrazione della chiesa, il 27 maggio 1492, si ritrova su un'iscrizione sul pilastro a sinistra, e sotto un bassorilievo risalente al XIII secolo con Cristo morto.²²⁷ La cappella diventa "del Sacramento" nel 1825, in cui momento il clero secolare responsabile per la chiesa dopo la soppressione trasporta l'altare di S. Francesco alla Cappella Bernardo, e fa costruire un altro per il Santissimo.²²⁸

All'interno della seconda cappella di destra della chiesa, si conserva il sepolcro trecentesco di Duccio degli Alberti, ambasciatore fiorentino presso la Repubblica di Venezia, deceduto nel 1336.²²⁹ Il monumento, realizzato in pietra d'Istria e attribuito ad autore ignoto, presenta una tipica struttura gotica: un'urna con statua giacente collocata sotto un arco ogivale sorretto da colonnine spiraliformi, sormontato da un frontone triangolare recante tre stemmi, riferibili alla famiglia Alberti e alla Repubblica di Firenze.²³⁰ Elementi decorativi come quadrilobi, croci, angeli e ulteriori stemmi completano l'apparato iconografico, e sulla facciata dell'urna si trovano delle statuette raffigurando le Virtù Cardinali a due a due su ogni lato, la Fortezza e la Speranza, e dall'altra parte, la Prudenza e la Giustizia.²³¹ Di fronte, si trova un altro monumento

²²² SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, p. 48

²²³ *Ibid.*, p. 49

²²⁴ *Ibid.*, p. 50

²²⁵ *Ibid.*, p. 51

²²⁶ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 65

²²⁷ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 31

²²⁸ SARTORI, A., *op. cit.*, p. 52

²²⁹ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *op. cit.*, p. 65

²³⁰ *Ibid.*, p. 65

²³¹ BERGAMO, S., *La basilica dei Frari* / Silvio Bergamo, Venezia : Ardo, c1983, p. 54

sepolcrale, dedicato a un ignoto soldato – identificato da alcuni come Arnaldo teutonico²³², altri come Arnaldo d'Este²³³, o ancora come dalla famiglia Trevisan – con la probabile data del 1337, che, pur condividendo lo stesso impianto formale, appare meno raffinato nella resa esecutiva, evidenziando l'evoluzione stilistica dell'arte ogivale veneziana nella seconda metà del XIV secolo.²³⁴

1.10 La parete terminale del transetto e i suoi monumenti

Sulla parete del transetto, prima di passare alla sacrestia, troviamo l'aggruppamento dei monumenti a Paolo Savelli; a Benedetto Pesaro; al Beato Pacifico; e sulla parete ad angolo, a Jacopo Marcello, tutti separati per drappi finti e vari stemmi (*fig. 14*).²³⁵

Il monumento al principe romano, Paolo Savelli, può essere trovato sulla parete terminale del transetto; egli fu uno dei principali comandanti delle truppe veneziane nella guerra contra Padova, morto di peste nel 1405, più specificamente sul campo di Bassanello, come indica l'iscrizione, oltre ad essere la prima opera del genere, cioè monumento equestre, realizzato a Venezia.²³⁶ L'espressiva e dettagliata statua del comandante, fatta in legno, lo raffigura sul cavallo in modo forte ed imponente; sulla mano destra aveva il bastone della lancia, e tiene le redini con la mano sinistra.²³⁷ Quando la tomba fu aperta, si verificò che l'opera lignea fu realizzata tenendo come base i suoi abbigliamenti indossati nel suo seppellimento, cioè un giubbotto in velluto ed un berretto rosso.²³⁸ Ancora sulla tomba sorretta, essa raffigura sul suo prospetto, due mensole, la Vergine col Bambino e il mistero dell'Annunciazione.²³⁹ L'opera è attribuita a Jacopo della Quercia, artista toscano, mentre l'urna, di gusto raffinato, è riconducibile alla scuola dei Dalle Masegne, o secondo alcune ipotesi, a Rinaldino di Francia.²⁴⁰

Dall'altra parte della parete del transetto, si ritrova il monumento sepolcrale al Beato Pacifico, fatto in terracotta, unico esemplare esistente a Venezia, con qualche probabilità, a un maestro toscano, verosimilmente Nanni di Bartolo, e datato dal 1437, in pieno stile gotico fiorito.²⁴¹ L'opera fu inizialmente commissionata dal senatore Scipione Bon, benefattore legato alla comunità francescana, il quale intendeva destinarla a sé stesso, ma successivamente la offrì in onore al beato, essendo seppellito in una tomba a terra, sotto il monumento.²⁴² Le tre virtù teologali sono raffigurate sul prospetto dell'urna, ed in

²³² SARTORI, A.; *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, 2, in Archivio Sartori : documenti di storia e arte francescana / a cura di Antonio Sartori OFM conv Padova : Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, 1986, p. 1977

²³³ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *op. cit.*, p. 65

²³⁴ SARTORI, A. *op. cit.*, p. 1977

²³⁵ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frati e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. XVII-XVIII

²³⁶ LUGATO, F., *La Basilica dei Frari* : guida / Franca Lugato Venezia : Marsilio, 2018, p. 38

²³⁷ CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, p. 56

²³⁸ SARTORI, A., *Guida storico-artistica della basilica di S.M. Gloriosa dei Frari in Venezia* / A. Sartori, Padova : il messaggero di S. Antonio, stampa 1949, p. 121

²³⁹ *Ibid.*, p. 121

²⁴⁰ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *op. cit.*, p. 68

²⁴¹ LUGATO, F., *La Basilica dei Frari* : guida / Franca Lugato Venezia : Marsilio, 2018, p. 40

²⁴² UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *op. cit.*, p. 70

mezzo la Discesa di Cristo al Limbo e la sua Risurrezione.²⁴³ Due virtù cardinali, la Giustizia e la Temperanza, furono scolpite sui lati esterni.²⁴⁴ Un altro passaggio della vita di Cristo si trova sulla lunetta superiore, il suo Battesimo.²⁴⁵ Due mensole sono messe a sostenere l'arco gotico fiorito, con il suo lato superiore ornato da tantissimi angeli e santi con strumenti musicali, raffigurati a basso rilievo, e che sono disposti a doppio ordine con fogliami in centro.²⁴⁶

Passando alle parti superiori del monumento, si può osservare l'Annunciazione, lateralmente S. Francesco ricevendo le stimmate, e i Santi Antonio di Padova e Ludovico d'Angiò, vescovo di Tolosa, dipinti.²⁴⁷ A bassissimo rilievo sono ritratti numerosi e piccoli stemmi di Venezia intercalati con varie stelle sull'intradosso.²⁴⁸ Alla fine, la statuetta della Vergine con il Bambino in braccio sta a coronare il monumento.²⁴⁹ L'affresco con l'Annunciazione e san Francesco ricevendo le stimmate, collocato nei pressi del monumento, è attribuito a Giovanni di Francia.²⁵⁰

1.11 La Sala del Capitolo e i suoi monumenti

Seguendo alla destra si raggiunge la sacrestia, dove si ritrovano l'altare delle reliquie e l'opera pittorica del Bellini, il Trittico dei Frari (1488) (*fig. 15*).²⁵¹ Oltrepassando la sacrestia si arriva alla Sala del Capitolo era lo spazio dove i frati realizzavano le riunioni generali si presenta come un raffinato ambiente in stile gotico, dal quale, grazie alle bifore con colonnine binate, si apre una suggestiva veduta sul chiostro della Trinità, e sull'antico convento adiacente, oggi sede dell'Archivio di Stato.²⁵² Al suo interno, nelle vetrine espositive, sono custoditi alcuni degli oggetti più significativi della Basilica, assieme a paramenti liturgici che costituiscono una rara testimonianza sopravvissuta alle spogliazioni seguite all'espulsione dei frati nell'800.²⁵³

Le pareti della Sala del Capitolo, con le dimensioni di 17, 80m per 10, 60m, ora vuote tranne per il monumento del doge Francesco Dandolo, erano piene di ritratti da papi, vescovi e cardinali francescani, oltre a 35 quadri raffigurando la vita di Cristo, dal P. Ambrogio Chelmi.²⁵⁴ Inoltre, nella sala si trovavano i quadri della Via Crucis da Giandomenico Tiepolo, che nel 1945 furono trasferiti all'Oratorio del Crocifisso nella chiesa di S. Polo.²⁵⁵ È subito un recente restauro che recuperò le due colonne in mezzo.

²⁴³ SARTORI, A., *op. cit.*, p. 121

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 121

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 121

²⁴⁶ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 36

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 37

²⁴⁸ SARTORI, A., *op. cit.*, p. 122

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 122

²⁵⁰ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *op. cit.*, p. 70

²⁵¹ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione* / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 20

²⁵² LUGATO, F., *op. cit.*, p. 50

²⁵³ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 80

²⁵⁴ SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, pp. 64

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 64

Una porta centrale con colonne e archi lievemente curvi si presenta in sala, oltre ad avere sei finestre in formato rotondo, essendo contornate da mattoni cotti con fori trilobati, in pietra bianca d'Istria.²⁵⁶

Il monumento del Doge Francesco Dandolo si trova nella sala del Capitolo, vicina alla sacrestia, ed è costituito da un arco leggermente policromo, sotto la pittura di Paolo Veneziano, raffigurando in centro la Vergine col Bambino, assieme agli angeli, benedicendo il doge inginocchiato alla sua destra; lui insieme a S. Francesco, e dall'altra parte la dogaresa e S. Elisabetta francescana.²⁵⁷ Sull'urna è raffigurata la Morte della Vergine in uno stile bizantino, in cui la Madonna è circondata dagli apostoli, mentre al centro appare il Redentore che solleva verso i cieli l'anima di Maria raffigurata come una bambina avvolta in fasce, presentando una composizione bella e delicata, ancora con alcune tracce dell'aspetto dorato che ora teneva più presente.²⁵⁸ Ai lati dell'urna compaiono due angeli e i simboli iconografici degli evangelisti Marco e Giovanni.²⁵⁹

1.12 Il coro ligneo

Arrivando all'interno della chiesa, il visitatore può pensare che l'imponente coro ligneo rivestito da marmo rappresenti un'ostruzione allo sguardo (*fig. 16*), tuttavia, il coro fu pensato anche per condurre il punto focale dello spettatore a uno dei capolavori della pittura rinascimentale del XVI secolo, l'Assunta di Tiziano.²⁶⁰ Nonostante tale opera fu ordinata dopo la conclusione dei lavori della fabbrica, tra il 1516 e il 1518, sembra giustamente che l'artista abbia saputo meglio usare lo spazio per coinvolgere la chiesa all'opera sua.²⁶¹ Diversamente delle chiese precedenti, l'uso del tramezzo fu lasciato in preferenza all'esecuzione del magnifico coro ligneo rivestito da vari marmi preziosi (*fig. 17*), non tagliando così la chiesa "in due", e si avvicinando ai fedeli per una maggiore partecipazione nella santa messa.²⁶²

Il bellissimo coro ligneo che occupa la parte centrale della navata, tra il quarto e il sesto pilastro, attira l'attenzione poi ora è praticamente un *unicum*, una volta che le altre strutture simili delle altre chiese veneziane furono spostate o non esistono più.²⁶³ Realizzato da una famiglia di maestri lignei da Vicenza, i Cozzi, dai quali l'unico membro che scrisse la sua firma sul coro fu Marco Cozzi, il coro ostenta raffigurazioni di vari santi a rilievo, in uno stile gotico di influsso tedesco, e presenta una altezza di 4,50m; larghezza di 13,70m; e lunghezza di 16m; oltre ad avere 124 posti per i frati, 34 nella parte inferiore,

²⁵⁶ BERGAMO, S., *La basilica dei Frari* / Silvio Bergamo, Venezia : Ardo, c1983, p. 74

²⁵⁷ CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, p. 51

²⁵⁸ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. VIII-IX

²⁵⁹ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *op. cit.*, p. 80

²⁶⁰ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione* / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 17

²⁶¹ *Ibid.*, p. 17

²⁶² VALENZANO, G., *L'architettura mendicante a Venezia : Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari in Il secolo di Giotto nel Veneto* / a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, pp. 527-557, p. 540

²⁶³ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 90

40 nella media, e 50 nella superiore.²⁶⁴ Secondo il P. Luca Pacioli, i fratelli Canozi di Lendinara hanno fatto il loro contributo ai lavori.²⁶⁵

1.13 Il Convento

Questi luoghi sacri incarnano e trasmettono lo spirito e la parola di Francesco, anche attraverso la presenza viva della comunità dei frati che vi risiede stabilmente. Il primo convento del 1234 dovrebbe essere abbastanza semplice in comparazione, forse era in legno, con una muratura, un unico piano e una sala capitolare.²⁶⁶ Annesso alla chiesa dei Frari si sviluppava il convento, edificato dopo il 1250 con dimensioni inizialmente contenute e carattere austero, secondo i canoni architettonici del monastero cistercense, in accordo con le indicazioni del concilio ecumenico Lateranense IV del 1215.²⁶⁷ Attorno a un ampio chiostro centrale, aperto verso l'esterno e circondato da portici, si disponevano, su un lato, la sala capitolare e, sull'altro, il refettorio e il dormitorio; al piano superiore erano collocate le celle individuali dei monaci.²⁶⁸ L'ex convento dei Frari fu fondato contemporaneamente alla chiesa ed era conosciuto come "Ca' Grande di Venezia", o "Magna Domus Venetarum", per la sua imponente dimensione con 300 stanze, lo differenziando dagli altri conventi esistenti nella città.²⁶⁹

Man mano fu arricchito e ampliato, come quando nel 1336, viene aggiunto l'oratorio e il piccolo convento chiamato di S. Nicolò della Lattuga, tenendo il suo nome particolare a causa di tale vegetale coltivato nell'orto dei frati, il quale, secondo la leggenda, guarisse il procuratore Nicolò Lion, essendo così il responsabile per costruzione dell'edificio in un atto di ringraziamento.²⁷⁰ Per questa ragione, e animato da una sincera devozione, volle che fosse eretta una chiesa in prossimità di quei giardini, designando come patrona la Procuratoria di cui egli faceva parte per incarico ufficiale, nel 1332. La chiesa, nota con il nome di San Nicolò della lattuga o San Nicoletto, univa così il ricordo del suo fondatore con quello della pianta ritenuta miracolosa, e la consacrazione dell'edificio avvenne il 17 agosto 1582, ma oggi non resta traccia né materiale né documentale di tale costruzione.²⁷¹

Lista con nomi di frati illustri che passarono per la Chiesa e il Convento; P. Ludovico Donato. Primo Cardinale Veneto; P. Francesco della Rovere, diventò Papa Sisto IV; P. Felice Peretti, diventò Papa Sisto V; P. Vincenzo Coronelli, cosmografo ufficiale della Repubblica.²⁷²

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 90

²⁶⁵ BERGAMO, S., *La basilica dei Frari* / Silvio Bergamo, Venezia : Ardo, c1983, p. 80

²⁶⁶ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari* : storia di una presenza francescana a Venezia / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 47

²⁶⁷ BERGAMO, S., *op. cit.*, p. 78

²⁶⁸ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari* : arte e devozione / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 58

²⁶⁹ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 46

²⁷⁰ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 84

²⁷¹ CECCHETTI, B., *L'Archivio di Stato in Venezia*, 2. Negli anni 1876-1880 / Bartolomeo Cecchetti, Venezia, Prem, Stabil. Tipogr. di P. Naratovich, 1881, p. 9

²⁷² CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, p. 109

Nell'anno 1369, colpì un gravissimo incendio al convento e parte della chiesa, il quale distrusse la maggior parte dei documenti riferenti alle prime due chiese, incluso l'atto di donazione dal doge Tiepolo, portando vent'anni di lavoro per recuperare l'edificio.²⁷³

1.14 I Chiostri della Trinità e di S. Antonio

Il Chiostro della SS. Trinità (*fig. 18*), così nominato dopo l'opera scultorea che raffigura il Mistero sopra il pozzo, ma prima aveva altre denominazioni, come *esterno*, una volta che era accessibile dal pubblico; *dei morti*, poi era pieno di sepolture; e *delle grazie*, perché c'era un'immagine miracolosa della Madonna delle Grazie nell'edicola della parete nord-occidentale, ma che fu tolta durante la Soppressione.²⁷⁴ La sua forma attuale risale al XVI secolo, basato sul modello da Andrea Palladio, tutto affrescato da Fra Lodovico da Lendinara, ma nel XVII secolo, i suoi lavori vengono tolti e sostituiti da pitture di altri artisti, come Girolamo Romano, Daniele Van Dich e Pietro Vecchia, nonostante fu fatto erigere insieme alla prima chiesa.²⁷⁵

Le opere scultori della SS. Trinità che lo nomina ora, e dei santi Pietro e Paolo, assieme al grandissimo pozzo, furono richiesti dal P.M. Antonio Pittoni tra gli anni 1713-1714.²⁷⁶ La prima fu fatta da Giovanni Trognon, e la seconda da Francesco Penso, il Cabianca, oltre ad altre di statue dei membri dell'Ordine e quattro angeli che furono realizzate dal Cabianca e dallo Zanutti, nello stesso periodo.²⁷⁷ Inoltre, il chiostro dispone 44 colonne che sostengono archi a sesto, oltre a un enorme porticato e balaustri che adornano la terrazza.²⁷⁸

Come già detto, il chiostro era pieno di tombe e sepolture, ricevendo il soprannome “dei morti”, considerando le numerose famiglie importanti non solo dalla Serenissima, ma anche appartenenti ad altre regioni, tra le quali; Bernardo; Bon; Contarini; Corner; Dandolo; Dolfin; Foscari; Pesaro; Pisani; Trevisan; Tron; Venier, e tante altre.²⁷⁹ Adesso, dei monumenti sepolcrali, rimane soltanto quello di Guido da Bagnolo, raffigurando la Madonna, s. Prospero, patrono della città, e il defunto, medico da Reggio Emilia, con l'opera essendo trovata sul secondo pilastro all'interno dello spazio del chiostro.²⁸⁰

Nel cuore dell'imponente cortile barocco conosciuto come della Santissima Trinità, sorge un pozzo che si distingue per la sua inesauribile abbondanza d'acqua, sormontato da un gruppo scultoreo che, in una celebre incisione tratta dalla Storia di Venezia di Galibert, venne erroneamente identificato come la tomba del doge Nicolò Tron — un fraintendimento analogo a quello che trasformò, in un altro disegno dello stesso volume,

²⁷³ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari : storia di una presenza francescana a Venezia* / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 53

²⁷⁴ SARTORI, A., *Guida storico-artistica della basilica di S.M. Gloriosa dei Frari in Venezia* / A. Sartori, Padova : il messaggero di S. Antonio, stampa 1949, p. 151

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 151

²⁷⁶ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *op. cit.*, p. 84

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 84

²⁷⁸ SARTORI, A., *op. cit.*, p. 151

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 152

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 152

il campo dei Frari in quello di San Rocco.²⁸¹ Questo pozzo, la cui costruzione si presume sia stata sostenuta dal convento stesso, non poté essere formalmente riconosciuto dal Senato come bene pubblico certo; pertanto, ne venne attribuita la proprietà ai monaci. Questi ultimi, oltre all'onere della ricostruzione, furono vincolati a garantire «l'uso perpetuo dell'acqua a beneficio comune», secondo quanto stabilito ufficialmente.²⁸² Tale funzione pubblica si è mantenuta viva anche nel secolo scorso e perdura ancora: l'acqua, limpida e abbondante, continua a essere attinta da questa cisterna insieme ad altre presenti nell'ex complesso conventuale.²⁸³ La figura della donna che, nelle prime ore del mattino, attinge acqua con il bigolaro, passando accanto agli archi ogivali sotto i quali è sepolto uno dei benefattori del convento, il doge Francesco Dandolo, contribuisce — con il suo abito tradizionale — ad accrescere il fascino poetico di questo luogo, nobilitandone ulteriormente la bellezza architettonica e storica.²⁸⁴

Nel contesto architettonico veneziano, la fragilità strutturale dell'antico complesso della Trinità — concepito con grande ambizione progettuale ma realizzato con murature non altrettanto solide — risultò aggravata dalla naturale instabilità del terreno lagunare, comune in tutta la città. Tali condizioni strutturali compromisero gravemente l'edificio, tanto che il 14 luglio 1778, ma non solo in quella data, si verificarono crolli significativi che interessarono una porzione del colonnato del chiostro, il refettorio e alcune stanze situate ai piani superiori.²⁸⁵ Già in precedenza, i religiosi, resisi conto del pericolo imminente, avevano richiesto l'intervento del Senato, da cui dipendeva ogni possibilità di concessione o sostegno.²⁸⁶

Adiacente al Chiostro della Trinità, si ritrova quello di S. Antonio, attualmente essendo minore in relazione alle sue originarie dimensioni, subendo modificazione dal Sansovino nel XVI secolo. Sopportato da 32 pilastri ed avendo un pozzo con la statua del santo, fatto costruire nel 1689 dal P. Giuseppe Cesena.²⁸⁷

Alcuni monumenti furono smantellati, come del Doge Jacopo Contarini, e le tombe, alcune scoperte e riempite negli anni 1754 e 1778, con altre essendo trasferite all'interno della basilica. Alla fine, intorno agli anni 1820, una buona parte delle iscrizioni vengono tolte, e lo spazio rimaneggiato per l'Archivio di Stato.²⁸⁸ La Soppressione fu successa nel 1810, quando i frati vengono cacciati da Napoleone, e il convento passa alle mani dei soldati, e rimane così fino al 13 dicembre 1815, data in cui il decreto sovrano lo fa diventare nell'Archivio di Stato di Venezia.²⁸⁹

²⁸¹ CECCHETTI, B., *L'Archivio di Stato in Venezia*, 2. Negli anni 1876-1880 / Bartolomeo Cecchetti, Venezia, Prem, Stabil. Tipogr. di P. Naratovich, 1881, p. 6

²⁸² *Ibid.*, p. 6

²⁸³ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 84

²⁸⁴ CECCHETTI, B., *op. cit.*, p. 6

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 6

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 6

²⁸⁷ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *op. cit.*, pp. 85-86

²⁸⁸ SARTORI, A., *Guida storico-artistica della basilica di S.M. Gloriosa dei Frari in Venezia* / A. Sartori, Padova : il messaggero di S. Antonio, stampa 1949, pp. 152-155

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 156

CAPITOLO II – Dalla scritta carolina fino alla gotica

2.1 Le differenti classifiche delle divisioni delle scritture

Una volta che è praticamente impossibile, o assai difficile studiare come un blocco unitario la storia delle scritture latine, dato la loro varietà che comprendono quasi duemila anni di sviluppo, così a dipendere dell'autore, possiamo trovare diversi tipi di sottodivisione per i vari periodi della storia della scritta occidentale e latina. Ad esempio, tanto il Carini quanto il Paoli la dividono in tre, con qualche variazione nei nomi (il Carini denomina il primo periodo di *romano-barbarico*, mentre il Paoli lo colloca come *scritture antiche*).¹

Lo Schiaparelli realizza una divisione simile, in tre – *la romana, la medievale e la moderna*, prendendo come punto di separazione i secoli IV e XV, ma raggiungendo oltre al IV secolo, trattando delle scritture romane che furono impiegate fino all'VIII secolo.² Già lo Steffens porta una separazione in cinque periodi diversi – *le scritture dell'età romana, le scritture nazionali, la minuscola carolina, la minuscola gotica e la scrittura umanistica e la gotica moderna*, lasciando così distacco alle scritture che succedono l'Impero Romano.³

Il Cencetti divide la storia della scrittura latina in Occidente in quattro fasi fondamentali.⁴ In un primo momento, si assiste a una sostanziale unità grafica, eredità della tradizione romana, condivisa da tutti i territori di cultura latina, essendo poi frammentato con la disgregazione dell'Impero e la formazione dei regni romano-barbarici fine del V secolo, arrivando all'età delle scritture nazionali, in cui emergono forme grafiche autonome, talvolta codificate, legate ai nuovi contesti politici e culturali post-imperiali. Una nuova unificazione scrittoria si realizza con l'affermazione della minuscola carolina, che a partire dal IX secolo si diffonde progressivamente nei territori europei occidentali, e così, con il movimento umanistico del Quattrocento, si assiste a un recupero consapevole delle forme caroline, promosse dagli intellettuali italiani e successivamente adottate in buona parte dell'Europa nei secoli successivi, fatta eccezione per la Germania, dove la tradizione gotica rimarrà dominante fino all'età moderna.⁵

Il Battelli adotta una divisione in tre, con i punti di separazione essendo i secoli VII – VIII e XV, con una sottodivisione nel secondo periodo, quello della *scrittura nei centri di cultura medievale*, prendendo dal VII al XII il momento in cui ha predominanza della cultura libraria monastica, e poi partendo dal XIII al XIV secolo, in cui ha un distacco della produzione universitaria-scolastica.⁶

¹ BATTELLI, G., *op. cit.*, pp. 52-53

² *Ibid.*, pp. 52-53

³ *Ibid.*, pp. 52-53

⁴ CENCETTI, G., *Paleografia latina* / di G. Cencetti Roma : Jouvence, c1978, pp. 27-28

⁵ *Ibid.*, pp. 27-28

⁶ BATTELLI, G., *op. cit.*, pp. 52-53

2.2 Il particolarismo grafico

Nel corso della seconda metà dell'VIII secolo, il panorama grafico europeo rifletteva una crescente frammentazione, segno tangibile delle profonde trasformazioni che stavano riplasmando le identità culturali, politiche e territoriali del continente altomedievale.⁷ Le diverse regioni europee tendevano ormai a sviluppare tradizioni scrittorie autonome, analogamente a quanto stava accadendo sul piano linguistico.⁸ In tale contesto, secondo l'interpretazione di Armando Petrucci e in linea con quanto osservato anche da Mario Cencetti⁹, si profilava la possibilità che la scrittura di tradizione romana seguisse un'evoluzione localistica, conducendo alla formazione di sistemi grafici distinti per l'Italia, la Francia, la Spagna o le isole britanniche, così come, nei secoli successivi, si sarebbero delineate lingue romanze separate.¹⁰ Nel corso dei secoli VI e VII, non fu soltanto l'aspetto esteriore del libro a subire trasformazioni, ma si assistette anche a una profonda riorganizzazione del sistema gerarchico delle scritture, il quale, nella tarda antichità, assegnava a ciascun tipo grafico una funzione precisa, in relazione tanto alla tipologia testuale quanto al pubblico destinatario.¹¹ Con la progressiva perdita di questi equilibri, si modificarono radicalmente le relazioni fra produzione libraria, pratica scrittoria e fruizione.¹² In particolare, in Italia, si affermò l'onciale come grafia dominante, mentre si attenuarono – fino a scomparire – le corrispondenze tradizionali tra forma grafica e contenuto.¹³ Ne risultarono fenomeni innovativi, come la compresenza di generi testuali differenti nello stesso codice e l'uso simultaneo di scritture eterogenee, anche all'interno di una singola pagina.¹⁴

Tuttavia, questo processo di divergenza, che avrebbe potuto ostacolare la trasmissione del sapere e la circolazione delle idee all'interno del mondo cristiano occidentale, venne parzialmente arrestato dall'affermazione di una nuova forma scrittoria. Tale sistema grafico, generalmente identificato con il nome di minuscola carolina, emerse progressivamente come mezzo espressivo della rinnovata unità culturale promossa dall'Impero carolingio, incarnando l'ideale universalistico della civiltà romano-cristiana.¹⁵ Sebbene non si possa attribuire a Carlo Magno un ruolo diretto nella sua elaborazione tecnica, né si possa ipotizzare con certezza un intervento consapevole e sistematico per promuoverne la diffusione, è innegabile che essa abbia svolto un ruolo centrale nel processo di unificazione scrittoria e culturale dell'Occidente medievale.¹⁶

⁷ HARRIS, D., *Arte della calligrafia* / David Harris Milano : A. Mondadori, Traduzione di Sabrina Moscatelli, 1996, p. 9

⁸ *Ibid.*, p. 9

⁹ CENCETTI, G., *op. cit.*, pp. 27-28

¹⁰ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 109

¹¹ PETRUCCI, A., *Scriptores in urbibus* : alfabetismo e cultura scritta nell'Italia altomedievale / Armando Petrucci, Carlo Romeo, Bologna : Il mulino, 1992, pp. 13-14

¹² *Ibid.*, pp. 13-14

¹³ MEDIAYILLA, C., *Caligrafia: Del signo caligráfico a la pintura abstracta* / Claude Mediavilla ; Campgràfic Editors, Traduzione di Carlos García Aranda, 2005, p. 125

¹⁴ *Ibid.*, p. 125

¹⁵ DROGIN, M., *Medieval Calligraphy: its history and technique* / Marc Drogin ; Dover Publications, Inc. New York, 1989, p. 47

¹⁶ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 109

2.3 La formazione della minuscola carolingia

La Protocarolingia

Già prima dell'ascesa di Carlo Magno, erano presenti nei territori del regno franco e, dal 744, anche in quello longobardo, varie forme di scrittura minuscola pienamente sviluppate, affiancate da numerose varianti semicorsive, diffuse a seconda delle specificità regionali. Alcuni centri scrittori, come quello di Corbie, si distinguevano per un livello avanzato di rigore calligrafico, testimoniato ad esempio dal cosiddetto stile Maurdrampus.¹⁷ La riforma carolingia della cultura latina ecclesiastica — volta alla purificazione di una lingua divenuta nel tempo corrotta — contribuì a consolidare un ideale di ordine, chiarezza e armonia anche nella pratica scrittoria. In tale contesto, è plausibile ritenere che gli esiti più riusciti e le soluzioni più efficaci sviluppate nei monasteri più all'avanguardia siano state progressivamente adottate da altri scriptoria, divenendo modelli di riferimento nella ricerca di una grafia più leggibile ed equilibrata.¹⁸

Le marcate variazioni grafiche riscontrabili nei manoscritti di epoca protocarolingia, soprattutto in territori come la regione del Lago di Costanza, la diocesi di Coira e alcune zone dell'Italia settentrionale¹⁹ risultano coerenti con la complessa stratificazione culturale e scrittoria tipica di quel periodo. Tali fluttuazioni sembrano indicare, da un lato, la persistenza di modelli grafici più arcaici, probabilmente appresi in una fase anteriore alla diffusione della minuscola carolina — che si afferma con maggiore chiarezza solo attorno al 780, datazione cui risalgono le testimonianze più attendibili della protocarolina libraria.²⁰ In particolare, sopravvivevano stili regionali distinti, spesso definiti come “precarolingi”. Una delle varianti più emblematiche di questa pluralità grafica è rappresentata dallo stile alemannico, ampiamente documentato nei manoscritti provenienti da centri monastici come San Gallo e Reichenau — ai quali si può presumere abbia contribuito anche Costanza.²¹ Tale stile si contraddistingue per i tratti ampi e rotondeggianti, per l'uso frequente della legatura nt all'interno delle parole, nonché per la persistenza di legature più ricercate, come quelle tra lettere e il segno *l* (es. *lr*, *lu*), mantenute da alcuni copisti.²²

L'aspetto generale della scrittura, in alcuni casi contraddistinta da una disposizione verticale, rigida e dagli angoli marcati, richiama da un'altra parte l'influenza delle pratiche grafiche sviluppatesi in ambito insulare. Tale impressione è ulteriormente rafforzata dalla frequente presenza di legature, eseguite secondo la modalità *sine virgula et superius*, tipica delle scritture corsive dell'antichità e dell'alto medioevo.²³ In maniera

¹⁷ RADICIOTTI, P., *Romania e Germania a confronto: un codice di Leidrat e le origini medievali della minuscola carolina* in Scripta / Paolo Radiciotti, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 121-144, p. 133

¹⁸ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 112

¹⁹ *Ibid.*, p. 114

²⁰ RADICIOTTI, P., *op. cit.*, p. 132

²¹ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 114

²² *Ibid.*, p. 114

²³ RADICIOTTI, P., *op. cit.*, p. 132

episodica, si riscontrano anche legamenti propri della cosiddetta "corsiva nuova", come il nesso *nt*, in cui la *t* appare inclinata o “coricata” — specialmente a fine verbale —, e la sequenza *ti*, rappresentata attraverso una *t* a forma di “3” rovesciato seguita da una *j*. La consonante *r* tende frequentemente a fondersi con la vocale successiva, in particolare nei casi di *ra*, *ri*, *ro* e *ru*.²⁴ Nella fase iniziale della scrittura carolingia si osserva una notevole libertà nella definizione delle caratteristiche grafiche da parte delle scuole scrittorie locali, senza una rigida adesione a modelli unificati. All'interno di questo contesto variegato, iniziarono tuttavia a diffondersi alcuni accorgimenti volti a migliorare la leggibilità della scrittura: tra questi, la progressiva introduzione della *a* minuscola di tipo onciale e la distinzione più netta tra le abbreviazioni per le desinenze latine *-ur* e *-us*, rappresentate rispettivamente dai segni *-t* (per *-tur*) e *-f* (per *-tus*), con ogni probabilità sviluppati nell'ambiente palatino intorno all'anno 800.²⁵ Allo stesso periodo risale anche la comparsa del punto interrogativo, la cui forma iniziale assunse rapidamente varianti stilistiche diverse nei diversi contesti scrittori.²⁶

Le varie teorie sulla origine

Il dibattito intorno all'origine della minuscola carolina fu inaugurato nel 1886 da Léopold Delisle, autorevole figura della paleografia e della codicologia francese, che attribuì la genesi di tale tipologia scrittoria allo *scriptorium* del monastero di San Martino di Tours, sotto la direzione di Alcuino di York, riconoscendovi un'elaborazione a partire da modelli semionciali.²⁷ A questa interpretazione si contrapposero, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, le ipotesi di alcuni studiosi italiani, fra cui spiccano Ignazio Giorgi e Vincenzo Federici, i quali sostenevano che la carolina fosse nata a Roma e successivamente introdotta in ambito franco mediante il trasferimento di codici — come si presumeva — al seguito delle missioni diplomatiche dell'epoca di Pipino il Breve e di Carlo Magno.²⁸ Tale visione si fondava sull'attribuzione al contesto romano di un manoscritto del *Liber diurnus*, ma fu in seguito radicalmente confutata da Ludwig Traube, che riportò l'attenzione sull'area franca, in particolare sugli ambienti di Corbie e sulla cosiddetta scuola palatina carolingia.²⁹ Studi successivi, condotti da autori come A. Hessel, H. Steinacker e Ph. Lauer, hanno ulteriormente consolidato questa linea interpretativa, sottolineando in particolare il possibile ruolo proattivo di Carlo Magno stesso nella selezione e nella diffusione del nuovo modello scrittorio.³⁰

In questo panorama interpretativo articolato, nel 1926 Luigi Schiaparelli introdusse una posizione mediana, avanzando la teoria dell'origine poligenetica della carolina. Attraverso un'analisi puntuale e fondata su un ampio apparato documentario, egli propose che la nuova scrittura non fosse frutto dell'attività esclusiva di un singolo centro, bensì il

²⁴ *Ibid.*, p. 132

²⁵ PETRUCCI, A., *Lezioni spoletine* / Armando Petrucci Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2021, p. 824

²⁶ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 112

²⁷ CENCETTI, G., *Paleografia latina* / di G. Cencetti Roma : Jouvence, c1978, pp. 110-111

²⁸ *Ibid.*, pp. 110-111

²⁹ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 110

³⁰ *Ibid.*, p. 110

risultato di più sviluppi coevi e autonomi, che si sarebbero verificati parallelamente in diversi *scriptoria*, come quelli di corte o di Corbie.³¹ Secondo questa prospettiva, l'affermazione e la diffusione della carolina avrebbero beneficiato del concorso di vari modelli grafici affini, piuttosto che della standardizzazione imposta da un unico prototipo.³² La tesi schiaparelliana, per la sua capacità di tenere conto della complessità e pluralità dei fenomeni scrittori altomedievali, fu largamente accolta dalla storiografia per diversi decenni, trovando spazio anche nei manuali di riferimento.³³

A. Gieysztor ha suggerito che l'emergere della minuscola carolina debba essere ricondotto alle esigenze comunicative proprie della nascente aristocrazia feudale, la quale, esercitando un'autorità amministrativa e politica su territori estesi tra l'Ebro e il Reno, richiedeva strumenti grafici più funzionali ed efficaci.³⁴ In una prospettiva diversa, ma non incompatibile, Giorgio Cencetti ha sostenuto l'ipotesi secondo cui la genesi della nuova scrittura non sarebbe da attribuire a un unico centro di produzione, bensì a un processo di più ampio respiro, distribuito geograficamente in varie aree dell'Europa carolingia tra l'VIII e il IX secolo.³⁵ Tale fenomeno avrebbe avuto origine da una volontà imitativa consapevole da parte degli scribi, rivolta alle forme della minuscola romana arcaica dei secoli IV e V.³⁶ Secondo questa visione, la carolina non rappresenterebbe tanto un'invenzione inedita, quanto piuttosto un recupero e una sistematizzazione di modelli tardo-antichi, reinterpretati alla luce delle nuove esigenze culturali e politiche del tempo.³⁷

Tra le ipotesi formulate sull'origine della minuscola carolina, si distingue quella avanzata da Armando Petrucci, secondo cui un ruolo significativo nella sua definizione sarebbe stato svolto da una forma di scrittura scolastica elementare, diffusa tra l'VIII e il IX secolo nei contesti educativi — sia laici che ecclesiastici — dell'Europa altomedievale.³⁸ Questa grafia di base, pur con le inevitabili varianti locali, condivideva tratti comuni riconducibili a modelli grafici di origine tardoantica. In una prospettiva complementare, Alessandro Pratesi ha osservato come la configurazione stabile e normativa della minuscola carolina debba essere collocata cronologicamente non prima della metà del IX secolo. È solo a partire da quel momento, egli sostiene, che essa assume pienamente il carattere di scrittura ufficiale dell'Impero latino-germanico, diffondendosi in modo omogeneo all'interno dei suoi confini, i quali coincidono, sul piano grafico, con precisi limiti di tipo paleografico.³⁹

Nel tentare di affrontare la questione relativa all'origine della minuscola carolina, è imprescindibile considerare alcuni elementi fondamentali che appaiono consolidati nella storiografia del periodo: in primo luogo, è necessario riconoscere che l'introduzione della nuova minuscola non rappresentò l'unica innovazione calligrafica dell'epoca carolingia,

³¹ DROGIN, M., *Medieval Calligraphy: its history and technique* / Marc Drogin ; Dover Publications, Inc. New York, 1989, p. 49

³² CENCETTI, G., *op. cit.*, pp. 112-113

³³ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 110

³⁴ *Ibid.*, p. 111

³⁵ CENCETTI, G., *op. cit.*, pp. 114-115

³⁶ *Ibid.*, pp. 114-115

³⁷ *Ibid.*, pp. 114-115

³⁸ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 111

³⁹ *Ibid.*, p. 111

la quale fu caratterizzata anche da rilevanti rielaborazioni e riprese stilistiche di altre forme grafiche, quali la capitale, l'unciale e la semionciale di imitazione.⁴⁰ In secondo luogo, è evidente che proprio durante questo periodo si assistette alla reintroduzione — dopo un lungo intervallo — di un sistema scrittorio gerarchico ben definito, modellato sull'autorità dei manoscritti e delle epigrafi tardo-antiche.⁴¹ Infine, pur riconoscendo la natura complessa e plurigena del processo di formazione della nuova minuscola, è possibile affermare che le riprese scrittorie più consapevoli e formalmente elaborate (come la capitale e le forme unciali) trassero origine, con ogni probabilità, in ambienti ristretti ma culturalmente centrali, come la corte imperiale carolingia e il monastero di San Martino di Tours, dove tali prassi furono promosse attraverso un deliberato programma di imitazione di modelli grafici d'età tardo-romana, alcuni dei quali riconducibili a esemplari provenienti direttamente da Roma.⁴² Entrambi i filoni evidenziano come la nuova scrittura sia frutto di scelte consapevoli legate a funzioni culturali e materiali specifiche del tempo.⁴³

La rinascita promossa da Carlo Magno ed il suo contesto

Con l'incoronazione imperiale di Carlo Magno, celebrata nella notte di Natale dell'anno 800, si compì un atto simbolico che ambiva a ristabilire, in chiave cristiana, l'unità spirituale dell'Occidente, richiamando idealmente la *respublica romana* pur in un contesto profondamente trasformato. In questo clima di rinnovamento politico e culturale, maturò anche l'esigenza di una coerenza formale sul piano grafico. Tale impulso trovò espressione nella nascita di una nuova forma scrittoria, la minuscola carolina che, pur rappresentando un'innovazione, recuperava elementi di tradizioni precedenti.⁴⁴ Denominata talvolta “romana”, questa definizione risultò in seguito impropria sotto il profilo geografico, poiché la sua origine e diffusione non furono legate a Roma; eppure, in senso simbolico, essa poteva legittimamente evocare l'ideale di universalità culturale e imperiale a cui il nuovo potere carolingio si richiamava.⁴⁵

L'espansione dell'apparato scolastico e la conseguente intensificazione dell'impiego sociale della scrittura, così come l'emergere di una produzione libraria più ampia e qualificata, si configurano come fenomeni strettamente connessi alle esigenze strategiche dell'Impero carolingio, il cui assetto politico-amministrativo e le istanze ideologiche richiedevano strumenti grafici e culturali adeguati alla propria riorganizzazione unitaria.⁴⁶ Tali dinamiche trovano riscontro anche nelle scelte operate direttamente da Carlo Magno e dal suo entourage, i quali favorirono la concentrazione a corte di autorevoli figure intellettuali europee, assegnando loro ruoli specifici in ambito educativo e culturale. Tra queste personalità spiccano nomi come l'anglosassone Alcuino, l'irlandese Dungal, il

⁴⁰ MEDIAVILLA, C., *Caligrafia: Del signo caligráfico a la pintura abstracta* / Claude Mediavilla ; Campgràfic Editors, Traduzione di Carlos García Aranda, 2005, p. 141

⁴¹ PETRUCCI, A., *op. cit.*, pp. 112-113

⁴² *Ibid.*, pp. 112-113

⁴³ RADICIOTTI, P., *Romania e Germania a confronto: un codice di Leidrat e le origini medievali della minuscola carolina* in Scripta / Paolo Radiciotti, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 121-144, p. 144

⁴⁴ CENCETTI, G., *Paleografia latina* / di G. Cencetti Roma : Jouvence, c1978, p. 110

⁴⁵ *Ibid.*, p. 110

⁴⁶ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 112

goto Teodulfo e, per l'Italia, Pietro da Pisa, Paolino d'Aquileia e Paolo Diacono, tutti impegnati a vario titolo nella definizione di un progetto culturale coerente con la visione universalistica dell'Impero.⁴⁷

Tra le conseguenze non primarie ma comunque significative del rinnovamento culturale promosso nell'ambito carolingio, si annovera un progressivo affinamento dell'organizzazione interna agli *scriptoria* di nuova fondazione, spesso affidati alla direzione di figure dotate di solida formazione intellettuale.⁴⁸ Parallelamente, si osserva un potenziamento della formazione degli scribi, tanto sotto il profilo grafico quanto sotto quello grammaticale, ambiti nei quali Alcuino di York intervenne con particolare sollecitudine, riconoscendone il ruolo centrale nella trasmissione del sapere e nella standardizzazione culturale dell'Impero.⁴⁹

2.4 Lo sviluppo della scritta carolina

Nel contesto della riforma scrittoria altomedievale, si affermò una tipologia di minuscola caratterizzata da un'impostazione formale rotondeggiante, che si distingueva per l'equilibrio compositivo tra le aste verticali e l'ampiezza orizzontale degli occhielli. Il *ductus* risultava ordinato e regolare, con una disposizione delle lettere che privilegiava la chiarezza visiva attraverso spaziature più marcate tra i singoli segni piuttosto che tra le parole, e la struttura, priva quasi del tutto di legature e con un uso estremamente contenuto delle abbreviazioni.⁵⁰ Tali elementi restituiscono un modello grafico che, per sobrietà e proporzioni, richiama le forme della minuscola romana tardoantica, in particolare quella dei secoli IV e V, nonché alcune soluzioni formali riconducibili alla semionciale del VI secolo.⁵¹ Già nei primi decenni del IX secolo, la minuscola carolina comincia a espandersi nei territori del Sacro Romano Impero, penetrando nei centri scrittori locali mediante un processo di assimilazione progressiva. Essa tende inizialmente a uniformare gli elementi grafici condivisi con le scritture preesistenti, rispettando però le specificità regionali più marcate.⁵²

All'interno dell'orizzonte culturale carolingio, si può cogliere un'affinità con la concezione di *spolia*, ben nota nell'ambito della storia dell'arte. Tale pratica, esemplificata con chiarezza nelle mura leonine di Roma — dove elementi scultorei antichi, rilievi, sarcofagi e iscrizioni non furono impiegati soltanto come materiali da costruzione, ma anche come ornamentazione intenzionale, valorizzata da un gioco di contrasti cromatici tra i marmi chiari e il fondo laterizio — riflette un'estetica del riuso consapevole e selettivo.⁵³ Trasponendo questa logica al campo della scrittura carolina, si

⁴⁷ *Ibid.*, p. 112

⁴⁸ *Ibid.*, p. 112

⁴⁹ DROGIN, M., *Medieval Calligraphy: its history and technique* / Marc Drogin ; Dover Publications, Inc. New York, 1989, p. 48

⁵⁰ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 110

⁵¹ *Ibid.*, p. 110

⁵² BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 115

⁵³ RADICIOTTI, P., *Romania e Germania a confronto: un codice di Leidrat e le origini medievali della minuscola carolina* in *Scripta* / Paolo Radiciotti, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 121-144, p. 143

può forse comprendere la ragione della predominanza della a onciale tra le varie forme grafiche coesistenti nei codici più antichi e prestigiosi, interpretandola come una sorta di *spolium* grafico, un richiamo deliberato alla tradizione scrittoria tardoantica cristiana più solenne. Sebbene la diffusione della a onciale possa essere anche ricondotta all'influenza di manoscritti in semionciale — la minuscola libraria dell'età tardoantica — nei quali tale forma è già attestata, questa spiegazione, pur rilevante, non esaurisce il significato simbolico e culturale sotteso alla scelta carolingia.⁵⁴

Nella fase conclusiva del processo di consolidamento della minuscola carolina, soltanto alcune scuole scrittorie — pur conservando tratti del proprio stile locale — riuscirono a raggiungere una forma di scrittura semplificata, regolare e perfezionata. Altre, invece, pur tentando un certo allineamento con tali modelli, continuarono a impiegare grafie dal *ductus* tendenzialmente tondeggiante, marcato da tratti più spessi e da un uso generoso di legature.⁵⁵ Fu soltanto a partire dal secondo decennio del IX secolo, tra l'810 e l'820 circa, che la maggior parte degli *scriptoria* — inclusi quelli maggiormente legati alle tradizioni regionali — adottò in maniera definitiva uno stile grafico più sobrio e uniforme. Questa trasformazione si riflette anche nella produzione libraria del *scriptorium* e dell'atelier imperiale sotto Ludovico il Pio.⁵⁶

Parallelamente al perfezionamento della minuscola carolina, anche le scritture maiuscole — che nei primi decenni dell'epoca carolingia apparivano ancora spesso commiste o alterate rispetto ai modelli antichi — furono oggetto di una sistematizzazione ispirata agli esempi classici. In diversi *scriptoria*, come quello di Tours, si fece anche uso della semionciale come scrittura di titolazione o per evidenziare sezioni testuali.⁵⁷ L'intera fase compresa tra l'inizio e la metà dell'età carolingia è caratterizzata da una spiccata attenzione per la cultura letteraria e per la raffinatezza calligrafica. Fino almeno al terzo quarto del IX secolo — e in alcuni casi oltre — è possibile individuare e descrivere, a condizione che la trasmissione manoscritta sia sufficientemente documentata, numerosi stili locali, spesso distinguibili anche grazie all'apparato ornamentale.⁵⁸ Una nota eccezione è rappresentata da Tours, che mantenne pressoché invariato il proprio stile grafico nel corso del secolo. Diversamente, molte scuole scrittorie della Francia — tra cui Corbie, Reims, Lione, Saint-Denis e Saint-Germain-des-Prés — modificarono progressivamente le loro prassi scrittorie nel corso del IX secolo. In particolare, durante il terzo medio del secolo, si rileva un'interazione così stretta tra i centri di Fleury e Auxerre (in particolare la sede di Saint-Germain) da rendere talvolta difficile distinguere in modo netto i rispettivi stili grafici.⁵⁹

Con il progressivo abbandono delle scritture insulari nei territori della Germania e della Bretagna, la minuscola carolina si affermò come grafia dominante — sia in ambito

⁵⁴ *Ibid.*, p. 143

⁵⁵ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 114

⁵⁶ *Ibid.*, p. 114

⁵⁷ MEDIAVILLA, C., *Caligrafia: Del signo caligráfico a la pintura abstracta* / Claude Mediavilla ; Campgràfic Editors, Traduzione di Carlos García Aranda, 2005, p. 142

⁵⁸ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 116

⁵⁹ *Ibid.*, p. 116

librario che documentario — in un'area geografica vastissima, che si estendeva dalla Catalogna alla Sassonia orientale e alla Dalmazia, e dal regno danese fino alle regioni poste a oriente di Roma.⁶⁰ Nei secoli successivi, tale modello scrittorio si impose anche in Inghilterra e nella penisola iberica, dove finì per soppiantare definitivamente le grafie tradizionali autoctone, e dalla Germania, inoltre, la minuscola carolina fu esportata verso le ampie aree recentemente cristianizzate, attraverso l'influenza di centri missionari e scrittori come Salisburgo, Ratisbona, Passavia, Amburgo-Brema, Magdeburgo e Gniezno.⁶¹

Soltanto intorno all'anno 1000, e nei decenni immediatamente successivi, si assiste alla piena coesione formale di una scrittura che, fino ad allora, si era presentata con una certa discontinuità e mancanza di uniformità.⁶² In questa fase matura, il *ductus* raggiunge una padronanza calligrafica completa, evitando tanto l'eccessiva esilità quanto un rigonfiamento eccessivo dei tratti. La tensione visiva che ne deriva è ottenuta attraverso un'estensione calibrata delle forme, la cui struttura di base si fonda su un ovale inclinato, elemento distintivo che conferisce equilibrio e dinamismo all'impianto grafico.⁶³ La vivace espansione delle scuole, insieme alla crescente esigenza di lettura e commento della Bibbia e degli autori scolastici, rese necessario lo sviluppo di una scrittura più funzionale e contenuta dal punto di vista economico. Tale esigenza portò alla riduzione dello spazio interlineare e all'introduzione di grafie di minori dimensioni, particolarmente adatte per l'inserimento di glosse marginali o interlineari.⁶⁴ Da questa pratica derivò progressivamente una tipologia scrittoria distinta, impiegata anche per le glosse in alto tedesco antico, che inizialmente si configurava come una semplice miniaturizzazione della scrittura libraria, ma che con il tempo diede origine a forme divergenti. Tra queste si segnalano la *a* con asta allungata, la *s* e la *f* che solo lievemente attraversano la linea di base, e soprattutto una variante della *r*, il cui tratto discendente si prolunga marcatamente al di sotto del rigo.⁶⁵

La morfologia della scritta carolina

Nel corso dei primi decenni del IX secolo, la minuscola carolina conobbe una rapida diffusione, venendo adottata in modo capillare dai principali *scriptoria* situati nei territori della Francia, della Germania renana e meridionale, nonché in quelli dell'Italia centro-settentrionale.⁶⁶ Questo tipo di scrittura si impose come una vera e propria *koinè* grafica europea grazie alla sua leggibilità, regolarità e adattabilità. I tratti distintivi della carolina consistono in un *ductus* regolare e privo di forti contrasti, in un modulo omogeneo, nonché in una tendenza alla separazione tra le singole lettere piuttosto che tra le parole. Si notano inoltre una leggera inclinazione delle lettere verso destra, l'ispessimento

⁶⁰ *Ibid.*, p. 116

⁶¹ *Ibid.*, p. 116

⁶² *Ibid.*, pp. 119-120

⁶³ *Ibid.*, pp. 119-120

⁶⁴ *Ibid.*, p. 121

⁶⁵ *Ibid.*, p. 121

⁶⁶ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 115-116

sommitale delle aste (le cosiddette aste clavate), l'impiego della *a* di forma onciale, la *e* tonda e ben chiusa, la *n* con estremità inferiori leggermente divergenti e la *g* caratterizzata da due occhielli aperti.⁶⁷ Non mancano alcuni legamenti tipici, come quelli tra *ct* e *st*, e il nesso abbreviativo *et*, mentre è generalmente limitato il ricorso a legature e abbreviazioni.⁶⁸ Con il tempo, si osserva anche un progressivo abbandono delle forme corsive della *a*, a favore di una maggiore standardizzazione delle lettere.⁶⁹ Complessivamente, la chiarezza formale della carolina, la cui fisionomia richiama da vicino quella dei moderni caratteri tipografici, rende superflue descrizioni analitiche più dettagliate.⁷⁰

Nel corso del X secolo prosegue la fase stilistica avviata agli inizi del secolo precedente, ma si assiste, in molti casi, a un'accentuazione della durezza grafica o, quanto meno, a una crescente irregolarità nel tratto scrittoria. Sebbene la documentazione manoscritta non sia sempre pienamente disponibile per un'analisi esaustiva, è possibile riconoscere all'interno della produzione legata al cosiddetto *Registrum Gregorii* una qualità grafica particolarmente elevata già in una fase precoce.⁷¹ Nella scrittura di fine X secolo, e anche in quella dell'XI, si diffonde un effetto peculiare, riconoscibile per l'ispessimento marcato all'inizio di alcune lettere — come *z*, *n*, *w*, *m*, *s*, *f*, *r* e *p* — che conferisce al *ductus* un aspetto nodoso e distintivo.⁷² La minuscola carolina, in tale fase, appare spesso trasandata, con segni evidenti di irregolarità sia nell'allineamento sia nelle proporzioni delle lettere. In questo nuovo assetto, il modulo grafico tende ad ampliarsi e il tratto si fa più marcato e pesante, differenziandosi nettamente dai modelli più equilibrati del pieno IX secolo, nei quali era ancora visibile l'influenza del cosiddetto stile “clavato” nelle aste.⁷³

È possibile osservare, nel contesto scrittoria tedesco tra la fine del IX secolo e il XII (prima della transizione definitiva verso la scrittura gotica), una serie di trasformazioni strutturali della minuscola carolina, alcune delle quali si riscontrano anche in ambiti geografici come la Francia, l'Inghilterra e l'Italia. Lettere come *k* e *z* si presentano in forme variabili e talvolta mal integrate nel rigo, rendendo vana qualsiasi tentativo di attribuzione cronologica o topografica precisa.⁷⁴ La lettera *h*, che già nel IX secolo mostrava un'ansa arcuata simile a un artiglio, a partire dal XII secolo tende ad estendere tale curva al di sotto della linea di scrittura.⁷⁵ La *N* scompare progressivamente dall'inventario della minuscola, mentre la *a* aperta con due tratti distinti viene

⁶⁷ MEDIAVILLA, C., *Caligrafia: Del signo caligráfico a la pintura abstracta* / Claude Mediavilla ; Campgràfic Editors, Traduzione di Carlos García Aranda, 2005, p. 146

⁶⁸ *Ibid.*, p. 146

⁶⁹ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 113

⁷⁰ *Ibid.*, p. 113

⁷¹ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, pp. 119-120

⁷² *Ibid.*, pp. 119-120

⁷³ PETRUCCI, A., *op. cit.*, pp. 115-116

⁷⁴ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 122

⁷⁵ HARRIS, D., *Arte della calligrafia* / David Harris Milano : A. Mondadori, Traduzione di Sabrina Moscatelli, 1996, p. 38

gradualmente abbandonata.⁷⁶ Al contrario, la *d* rotonda e la *v* — anche in posizione interna — si affermano stabilmente, soprattutto a partire dall’XI secolo.⁷⁷ Lo *s* finale, generalmente elevato, fa la sua comparsa già nel X secolo, spesso in legatura con la *v*.⁷⁸ Proveniente dalla scrittura corsiva, l’ispessimento a forma di cuneo delle aste ascendenti — sovente ridotto in forma tondeggiante o triangolare, talvolta simile alle soluzioni della tradizione insulare — comincia a decadere già dopo il X secolo.⁷⁹ Da quest’ultimo stile, in Francia, si sviluppa intorno al 1050 una biforcazione aperta, che compare anche nella scrittura dell’area germanica occidentale attorno all’anno 1100.⁸⁰

Il libro carolingio

L’alternarsi del nero e del bianco, in un sistema grafico come il nostro, che si sviluppa lungo linee orizzontali da sinistra a destra, ha come scopo quello di strutturare il testo in modo tale da renderlo facilmente distinguibile e leggibile. Questa disposizione permette di identificare con chiarezza gli elementi scritti, conferendo al testo un alto grado di leggibilità. La distanza tra le righe, inoltre, è fondamentale per facilitare il fluire dell’occhio durante la lettura, evitando che gli elementi di una riga si confondano con quelli della successiva.⁸¹ Lo spazio che circonda il testo sia nella parte superiore, inferiore che laterale, svolge una funzione altrettanto importante: da un lato, aiuta a focalizzare l’attenzione del lettore sul contenuto principale, dall’altro, consente di inserire eventuali sezioni subordinate, come note o commenti, senza compromettere la chiarezza visiva del corpo principale del testo.⁸²

Considerando la complessità delle sue espressioni culturali, il periodo carolingio si configura non già come una semplice prosecuzione dell’antichità, bensì come una realtà profondamente diversa. A differenza del mondo antico, fortemente caratterizzato da un’interazione costante tra oralità e cultura scritta, in cui il libro coesisteva con pratiche aurali di trasmissione del sapere, l’orizzonte intellettuale carolingio si fonda in maniera quasi esclusiva sulla centralità del testo scritto.⁸³ Nel contesto altomedievale, le condizioni materiali e culturali non favorivano la pratica della lettura, che si svolgeva in spazi non progettati a tale scopo — come celle monastiche, chiostri o refettori — rendendo l’esperienza faticosa e sporadica. Sebbene l’epoca carolingia avesse conosciuto un incremento nella produzione libraria e una maggiore circolazione dei codici, la lettura rimase un’attività secondaria e riservata a contesti d’élite. Solo a partire dall’XI secolo si osserva un progresso concreto nelle modalità di fruizione del testo, favorito dall’introduzione di innovazioni grafiche — come la scrittura separata, segni di rinvio, marcatori grafici e l’uso selettivo di lettere maiuscole — che preannunciano una nuova

⁷⁶ MEDIAVILLA, C., *Caligrafia: Del signo caligráfico a la pintura abstracta* / Claude Mediavilla ; Campgràfic Editors, Traduzione di Carlos García Aranda, 2005, p. 146

⁷⁷ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 122

⁷⁸ MEDIAVILLA, C., *op. cit.*, p. 146

⁷⁹ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 122

⁸⁰ *Ibid.*, p. 122

⁸¹ PETRUCCI, A., *Prima lezione di paleografia* / Armando Petrucci, Roma [etc.] : GLF editori La terza, 2002, p. 11

⁸² *Ibid.*, p. 11

⁸³ RADICIOTTI, P., *Romania e Germania a confronto: un codice di Leidrat e le origini medievali della minuscola carolina* in *Scripta* / Paolo Radiciotti, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 121-144, p. 143

fase per la cultura scritta all'interno di una società in trasformazione.⁸⁴ Sebbene destinata a una ristretta cerchia colta, questa cultura libraria altamente selettiva si distingue per l'elaborazione di un codice simbolico raffinato, ricco di riferimenti e allusioni riservati a un'élite capace di decifrarne appieno il significato.

La rinascita della cultura grafica in epoca carolingia non si limitò a un semplice recupero formale delle capitali monumentali di tradizione classica o delle rustiche tardoantiche, né alla loro riproposizione priva di rielaborazione critica. Essa implicò anche la rivalutazione e il riuso sistematico dell'onziale e della semionziale, con la conseguente ricostruzione di una gerarchia funzionale tra i diversi tipi di scrittura.⁸⁵ A ciò si accompagnò la definizione di un nuovo modello di codice di prestigio, ispirato alla tarda antichità, spesso decorato o miniato, destinato a veicolare visivamente l'autorità culturale e politica del nuovo impero carolingio.⁸⁶ La crescente diffusione dell'alfabetismo nelle città, soprattutto tra la borghesia artigiana e mercantile, favorì la nascita di nuovi tipi di produzione scritta privata.⁸⁷ Questi documenti, come lettere, registri contabili, libri di famiglia e manuali tecnici, venivano conservati all'interno delle abitazioni, talvolta in ambienti protetti per garantire la loro riservatezza.⁸⁸ Tali pratiche non si limitarono all'Italia, ma si diffusero anche in altri contesti europei, come Francia, Inghilterra, Germania, Europa orientale e Spagna.

Nel contesto dell'Alto medioevo occidentale, il rapporto tra i luoghi di produzione e quelli di conservazione dei testi scritti assumeva una caratteristica autarchica, con la produzione libraria che, privatasi del mercato commerciale, veniva generalmente limitata ai grandi monasteri e alle chiese cattedrali. Questi centri, come San Gallo e Montecassino, si occupavano principalmente della produzione di libri destinati ad usi interni, liturgici ed educativi, servendo le necessità delle comunità religiose.⁸⁹ I codici di lusso prodotti in ambito carolingio si distinguono per l'impiego di scritture solenni di matrice tardoantica, per la rigorosa strutturazione gerarchica dei modelli grafici, nonché per l'adozione di materiali e tecniche di alto pregio, quali pergamene colorate, in particolare in tonalità rosse, e inchiostri metallici dorati o argentati.⁹⁰ Tali manoscritti, frequentemente arricchiti da miniature a piena pagina e da un ricco apparato ornamentale, erano generalmente commissionati da esponenti di rango elevato dell'aristocrazia regia o imperiale e destinati principalmente a testi biblici o liturgici, con minore frequenza ad opere agiografiche o di altro genere.⁹¹

Nel confronto tra la produzione libraria della scuola palatina e quella dell'ambiente turonense, emerge con chiarezza, già nella fase iniziale dell'età carolingia, un marcato

⁸⁴ PETRUCCI, A., *Scrivere e leggere nell'Italia medievale* / Armando Petrucci ; a cura di Charles M. Radding, Milano : S. Bonnard, 2007, p. 157

⁸⁵ PETRUCCI, A., *Lezioni spoletine* / Armando Petrucci Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2021, p. 820

⁸⁶ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 130

⁸⁷ PETRUCCI, A., *Prima lezione di paleografia* / Armando Petrucci, Roma [etc.] : GLF editori La terza, 2002, p. 7

⁸⁸ *Ibid.*, p. 8

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 6-7

⁹⁰ PETRUCCI, A., *Scrivere e leggere nell'Italia medievale* / Armando Petrucci ; a cura di Charles M. Radding, Milano : S. Bonnard, 2007, p. 139

⁹¹ *Ibid.*, p. 139

disallineamento tanto sotto il profilo stilistico quanto tecnico. A Tours, il modello tardoantico del codice di lusso venne recepito solo in parte e con ritardo, pur integrandosi con elementi di matrice classica non documentati altrove.⁹² La prevalenza della nuova minuscola e l'uso più frequente della capitale rustica, a scapito dell'onciale d'ascendenza italiana e della capitale epigrafica regolarizzata, riflettono una tradizione grafica peculiare.⁹³ Tale specificità, difficilmente spiegabile in modo univoco, potrebbe essere attribuita alla persistenza di influenze insulari e locali, nonché all'assenza, nel contesto turonense, di quelle competenze tecniche e conoscenze formali che resero possibile, presso la scuola di corte, l'elaborazione di modelli grafici di alta complessità ispirati all'antichità, anche attraverso l'impiego di materiali pregiati e di impaginazioni geometricamente calibrate.⁹⁴ Durante il periodo compreso tra il regno di Carlo Magno e quello di Carlo il Calvo, si consolidò definitivamente la restaurazione della capitale monumentale standardizzata; a Tours, sotto la guida dell'abate Fridugiso e successivamente di Adalardo, si svilupparono esemplari di capitale caratterizzati da un disegno rigoroso, proporzioni equilibrate e una linea di tratto armoniosa.⁹⁵ Tuttavia, proprio nel momento in cui la carolina si era imposta come forma scritta condivisa dall'intera Europa alfabetizzata, contribuendo a ristabilire una certa coesione grafica che mancava da secoli, essa cominciò a subire un processo di trasformazione. A partire dalla seconda metà dell'XI secolo, infatti, ebbe inizio una fase di profonda revisione stilistica, la quale, attraverso una lenta ma sostanziale evoluzione, condusse alla formazione di una nuova tipologia libraria: la minuscola gotica.⁹⁶

La scritta carolina in Italia

Già prima dell'anno 800, la città di Verona, nell'Italia settentrionale, aveva adottato una scrittura estremamente chiara e ordinata, che continuò ad essere utilizzata anche successivamente all'epoca dell'arcidiacono Pacifico — figura di spicco alla quale si deve la commissione di almeno 218 volumi per la biblioteca veronese. In altri centri della penisola, intorno e dopo tale data, rimanevano tuttavia in uso grafie rotonde e riccamente legate, nelle quali si riscontrano ancora forme distintive come la *r* con tratto superiore ricurvo.⁹⁷ Nonostante tali persistenze, l'accoglimento della minuscola semplificata si può ritenere sostanzialmente concluso entro il secondo quarto del IX secolo. A Nonantola, dove nel secolo precedente si era sviluppato uno stile grafico tondeggiante che potrebbe aver influenzato la nascita della scrittura beneventana, si mantenne più a lungo una tipologia locale caratterizzata da una *e* allungata e da legature marcate della *r*.⁹⁸ A Roma, nel corso del IX secolo, continuava ad essere impiegata la scrittura onciale per i

⁹² PETRUCCI, A., *Lezioni spoletine* / Armando Petrucci Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2021, pp. 823-824

⁹³ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 139

⁹⁴ PETRUCCI, A., *op. cit.*, pp. 823-824

⁹⁵ *Ibid.*, p. 834

⁹⁶ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 119

⁹⁷ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 115

⁹⁸ *Ibid.*, p. 115

manoscritti non destinati alla liturgia; solo nella seconda metà del secolo si assiste alla produzione di testi giuridico-canonici in minuscola, probabilmente redatti all'interno dell'ambiente curiale.⁹⁹ Entro la metà del secolo, la nuova grafia si è affermata stabilmente nelle aree scrittorie della Francia, della Renania e dell'Italia settentrionale. In contrasto, nel Mezzogiorno normanno, la beneventana continua a prevalere: la carolina vi resta marginale e non riesce mai a imporsi pienamente, lasciando spazio, al termine della parabola beneventana, non a una carolina matura, bensì a forme già riconducibili alla scrittura gotica.¹⁰⁰

Particolarmente degna di nota è, tra l'XI secolo e l'inizio del XII, l'emersione di uno stile grafico inclinato nell'area di Roma e nei territori circostanti. Tale grafia si distingue per l'accentuazione delle forme rotonde delle lettere — come la *o*, la *d* tondeggiante (altamente frequente) e una *g* chiusa con anse piene — nonché per l'adozione diffusa di tratti terminali sulle aste verticali, incluso il caso della *r*, il cui tratto discendente oltrepassa leggermente il rigo.¹⁰¹ Inoltre, la *f* e i tratti finali della *m* e della *n* terminano spesso con una linea orizzontale.¹⁰² Altre peculiarità includono la compressione dei corpi e degli occhielli delle lettere, nonché l'uso di legamenti — autentici o solo suggeriti — spesso tracciati nella parte superiore.¹⁰³

La denominazione attribuita a questa tipologia scrittoria varia a seconda del contesto: è talvolta identificata come "stile di Farfa", per via della ricca documentazione conservata presso il celebre monastero sabino, oppure definita minuscola romana o romanesca, appellativo che fa riferimento al suo utilizzo in ambito urbano romano, anche negli ambienti curiali, e in altre località del Lazio e dell'Italia centrale, come Subiaco e Tivoli.¹⁰⁴ È stata ipotizzata una derivazione diretta di questa forma scrittoria dalla minuscola carolina romana, benché la documentazione a supporto di tale ipotesi sia estremamente limitata.¹⁰⁵ Da una prospettiva paleografica orientata allo sviluppo della scrittura tedesca, si è invece suggerito che la romanesca possa essere il risultato di una forte sovrapposizione della grafia dell'area sud-germanica su un substrato locale, ipotesi che resta tuttavia ancora poco indagata, non si potendo escludere, in tal senso, un'influenza significativa esercitata dalle iniziali di tradizione alemannica.¹⁰⁶ Nel corso del XII secolo, Roma prende inoltre parte al fenomeno della produzione delle Bibbie giganti, adottando per questi manoscritti una forma di minuscola ormai regolarizzata e lineare, la cui diffusione raggiunge ampiamente l'Italia centrale e settentrionale.¹⁰⁷

⁹⁹ *Ibid.*, p. 115

¹⁰⁰ CENCETTI, G., *Paleografia latina* / di G. Cencetti Roma : Jouvence, c1978, p. 115

¹⁰¹ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 119

¹⁰² BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, pp. 125-126

¹⁰³ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 119

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 119

¹⁰⁵ BISCHOFF, B., *op. cit.*, pp. 125-126

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 125-126

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 125-126

Nel contesto della produzione libraria italiana del periodo post-carolingio, la perdita di coerenza stilistica appare, in generale, meno accentuata rispetto a quanto si riscontra nelle tradizioni scritte della Germania e della Francia. Le grafie italiane tendono a conservare una maggiore compattezza formale, evitando eccessive slanciature e presentando un'inclinazione del *ductus* meno pronunciata.¹⁰⁸ Si osserva, al contrario, una crescente propensione a tracciare le aste in posizione verticale, preparando così le condizioni grafiche che condurranno, in epoca successiva, allo sviluppo della *rotunda*, con alcuni casi, determinati elementi formali — come la legatura *ri* e la forma corsiva a due livelli della *l* — sopravvivendo fino al XII secolo, testimoniando la persistenza di soluzioni grafiche più antiche all'interno di un processo evolutivo ancora in divenire.¹⁰⁹

2.5 Alla nascita della scritta gotica e la penna col taglio obliquo

Nel corso dell'XI secolo si assiste, nelle regioni dell'attuale Belgio e nel nord della Francia, all'emergere di una nuova tipologia di scrittura libraria. Durante il secolo precedente, la tradizione grafica in queste aree si era ancora mantenuta aderente ai modelli carolingi, sebbene già irrigiditi e caratterizzati da una certa perdita di equilibrio formale.¹¹⁰ Nella fase terminale della minuscola carolina — talvolta designata come “scrittura di transizione” — si manifesta una progressiva stilizzazione del *ductus*, caratterizzata da un'accentuazione dei contrasti grafici e da una marcata angolosità delle forme rotonde.¹¹¹ Tuttavia, il processo in sé che portò al suo sviluppo si trova ancora in dibattito tra gli autori, una volta che non è semplice o facile da tracciarlo, portando a una serie di varianti, come durante il periodo di transizione della scritta carolingia fino alla gotica totalmente formata, con la sua espansione sulla quasi totalità dell'Europa di basi latina attraverso strumenti somiglianti, cioè da una stessa matrice ne risultò in scritture diverse, tornando una teoria poligenetica ancora possibile.¹¹² Secondo l'ipotesi avanzata da Dobiasche-Rojdestvensky, le peculiarità strutturali della gotica, definite da rapporti proporzionali attentamente calcolati e da una precisa corrispondenza tra curve e angoli, troverebbero un precedente nella scrittura beneventana dell'Italia meridionale.¹¹³ Tale influenza, mediata dai contatti tra i santuari di Monte Sant'Angelo e Mont-Saint-Michel durante il dominio normanno, avrebbe contribuito alla definizione di un modello scrittorio che, pur nascendo da esigenze estetiche, riflette un principio compositivo quasi architettonico.¹¹⁴ Tuttavia, quest'ipotesi di una relazione genetica tra la scrittura gotica e la beneventana, sulla base della comune frammentazione del tratto, è stata criticata da Schiaparelli, il quale ha distinto correttamente tra la segmentazione delle aste tipica della beneventana e la scomposizione delle curve propria della gotica.¹¹⁵ Più recentemente,

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 125

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 125

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 127-128

¹¹¹ CENCETTI, G., *Paleografia latina* / di G. Cencetti Roma : Jouvence, c1978, p. 122

¹¹² DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *Come cambia la scrittura* in *Change in medieval and Renaissance scripts and manuscripts : proceedings of the 19th Colloquium of the Comité international de paléographie latine*, Berlin, September 16-18, 2015 / edited by Martin Schubert and Eef Overgaauw Turnhout : Brepols, 2019, pp. 09-23, p. 11

¹¹³ BATTELLI, G., *Lezioni di paleografia* / Giulio Battelli. - 4. Ed Città del Vaticano : Libreria editrice vaticana, 1999, pp. 205-207

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 205-207

¹¹⁵ CENCETTI, G., *op. cit.*, p. 125

Boussard ha suggerito un possibile influsso della scrittura insulare nella genesi della gotica, attribuendone l'evoluzione all'introduzione della penna a punta mozza e obliqua, già diffusa nelle Isole britanniche e adottata in alcuni centri scrittori della Francia nordorientale.¹¹⁶ Sebbene tale spiegazione tecnica non debba essere esclusa, appare plausibile che la spezzatura delle curve derivi anche da una progressiva stilizzazione grafica interna alla tradizione carolina, riscontrabile già in alcuni manoscritti francesi del X e XI secolo, soprattutto nella modulazione di lettere come la *u* e la *n*.¹¹⁷

Nel panorama scrittorio tardo-medievale, le medesime dinamiche culturali attive nei diversi contesti europei condussero alla diffusione di grafie dai tratti angolosi e fortemente stilizzati, affiancate da forme più semplici e funzionali, talvolta ancora legate alla tradizione carolina.¹¹⁸ Queste manifestazioni scrittorie, pur eterogenee, vennero accomunate dagli umanisti italiani sotto la denominazione di "gotica", in contrapposizione all'"antiqua", ritenuta più affine all'eredità romana.¹¹⁹ Il termine "gotico", impiegato in senso dispregiativo, rifletteva un giudizio di valore più che una classificazione storicamente accurata, come dimostra anche il parallelo uso del medesimo aggettivo per l'architettura contemporanea.¹²⁰ Nonostante alcuni tentativi di denominazione specifica, come quello di Wattenbach che definì "monacale" la scrittura gotica (termine oggi considerato impreciso), è consuetudine distinguere due grandi categorie: la gotica libraria, di andamento regolare e verticale, e la gotica corsiva, impiegata nei contesti documentari ma anche in ambito librario, all'interno della quale si riconoscono sottotipi come la mercantesca, la cancelleresca e la bastarda.¹²¹

La trasformazione della scrittura *antiqua* alla *textualis* si configura come un processo di lunga durata, e articolato attraverso una serie di fasi intermedie. Queste fasi sono incarnate da una tipologia grafica – o più precisamente, da un insieme variegato e complesso di pratiche scrittorie – che furono da *trait d'union* tra i due modelli, e che, per comodità terminologica, vengono generalmente identificate come minuscole di transizione.¹²² Tale trasformazione, particolarmente evidente nell'ambito della scrittura gotica libraria, è almeno in parte riconducibile a innovazioni di tipo tecnico, come l'introduzione della penna d'oca tagliata in obliquo, che incide direttamente sulla morfologia dei tratti grafici.¹²³ Questo nuovo utensile introdusse una trasformazione sostanziale nel *ductus* della minuscola carolina tardoantica, incidendo profondamente sulla sua morfologia. Le lettere, infatti, iniziarono a essere costruite mediante una successione di tratti brevi, disposti in modo giustapposto e contraddistinti da un'evidente alternanza tra linee sottili

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 125

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 125

¹¹⁸ BATTELLI, G., *Lezioni di paleografia* / Giulio Battelli. - 4. Ed Città del Vaticano : Libreria editrice vaticana, 1999, p. 204

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 204

¹²⁰ MANDEL, L., *Escritas, espelhos dos homens e das sociedades* / Landislas Mandel ; São Paulo, Editora Rosari, Traduzione di Constância Egredas 2006, p. 87

¹²¹ BATTELLI, G., *op. cit.*, p. 204

¹²² DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *Come cambia la scrittura* in *Change in medieval and Renaissance scripts and manuscripts : proceedings of the 19th Colloquium of the Comité international de paléographie latine*, Berlin, September 16-18, 2015 / edited by Martin Schubert and Eef Overgaauw Turnhout : Brepols, 2019, pp. 09-23, p. 12

¹²³ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in *Scripta* / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 33

e spesso, generando un ritmo visivo fortemente contrastato.¹²⁴ All'interno di tali forme scritte, le modifiche e le innovazioni rispetto alla tarda carolina si manifestano attraverso uno sviluppo graduale, privo di cesure evidenti o bruschi distacchi dal paradigma precedente, fino al raggiungimento di un punto di svolta definitivo e non più reversibile.¹²⁵

Oltre all'elemento materiale gli studiosi hanno evidenziato l'importanza di dinamiche più ampie di natura socioculturale: tra queste, il rinnovato sistema educativo diffuso su base più ampia, l'evoluzione dell'impaginazione dei testi, nonché la trasformazione delle pratiche di lettura e di studio, che contribuiscono in modo determinante alla ridefinizione complessiva del panorama scrittorio.¹²⁶ Le trasformazioni diventano più evidenti nel secolo seguente, quando si diffondono grafie più allungate, compresse o angolose, con l'aggiunta di tratti sottili inclinati sia nella parte superiore che inferiore delle lettere. Le aste verticali sono spesso concluse con terminali a forma di spatola, e la lettera *a* assume un asse decisamente verticale.¹²⁷ Questa caratteristica, tutt'altro che inedita, era già presente nelle scritture insulari dell'VIII e IX secolo e nelle grafie inglesi posteriori che ne conservarono l'influenza.¹²⁸ La rapida diffusione del nuovo stile si deve in gran parte all'intensa produzione libraria dei centri scrittori della Francia settentrionale nello stesso periodo. Tra la fine del XII e il XIV secolo, la gotica si impose come grafia predominante nel mondo latino, ristabilendo temporaneamente una certa unità scrittoria.¹²⁹ Si può affermare che la modificazione verso la *littera textualis* fu occorsa con la semplificazione del sistema grafico attraverso della riduzione a elementi basilari i tratti formativi delle lettere; all'impiego costante di trattini nei legamenti, soprattutto verticali, e la soppressione degli spazi tra le lettere.¹³⁰

Tale dualismo grafico, proprio del nascente stile scrittorio, si manifesta con particolare nitidezza nel modo in cui le aste superiori vengono avviate: esse mostrano spesso un'inclinazione obliqua verso sinistra all'attacco iniziale. Inoltre, si osserva come anche gli elementi orizzontali — in particolare quelli della lettera *t* e il segno tironiano corrispondente alla congiunzione *et* — acquisiscano uno spessore che non risulta inferiore a quello massimo delle aste verticali, contribuendo ulteriormente all'effetto di marcata articolazione visiva del tracciato.¹³¹

La variante *gantoise* di tale scrittura fratturata, riconoscibile per le aste corte e per le proporzioni quasi quadrate di lettere come *n* e *u*, conobbe una diffusione limitata e di breve durata.¹³² Di contro, il tipo settentrionale francese, più allungato e strutturalmente

¹²⁴ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 128

¹²⁵ DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *op. cit.*, p. 12

¹²⁶ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 33

¹²⁷ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, pp. 127-128

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 127-128

¹²⁹ BATTELLI, G., *Lezioni di paleografia* / Giulio Battelli. - 4. Ed Città del Vaticano : Libreria editrice vaticana, 1999, p. 207

¹³⁰ DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *op. cit.*, p. 13

¹³¹ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 128

¹³² BISCHOFF, B., *op. cit.*, pp. 127-128

fratturato, diede origine a un modello con implicazioni molto più ampie. In Inghilterra, questa scrittura di matrice normanna entrò in contatto con una forma di minuscola carolina già profondamente trasformata dall'interazione con la tradizione scrittoria locale, generando risultati ibridi di notevole interesse paleografico.¹³³

La morfologia della gotica e le regole di Meyer

Le caratteristiche formali più marcate della scrittura gotica — quali l'accentuazione della spinta verticale, l'articolazione spezzata delle linee curve e una propensione decorativa riconducibile a uno stile arabescato — hanno portato, già a partire dal XIX secolo, diversi studiosi a stabilire un parallelo tra il linguaggio grafico di questa scrittura e quello architettonico della medesima epoca, comunemente definito anch'esso "gotico".¹³⁴ Tale accostamento si fonda sul fatto che entrambe le espressioni stilistiche nacquero e si svilupparono in un contesto cronologico e geografico simile, in particolare nell'Europa nord-occidentale tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo.¹³⁵

Tuttavia, pur essendo suggestivo, questo confronto tra scrittura e architettura gotica consente di individuare solo alcune tendenze formali generali condivise, più che una reale equivalenza strutturale o concettuale tra i due linguaggi artistici. Un'analisi comparata dei rispettivi codici estetici mostra, infatti, convergenze limitate a certi orientamenti di fondo, come il verticalismo accentuato e il gusto per la complessità formale, piuttosto che un'effettiva corrispondenza tra sistemi espressivi.¹³⁶

Nel suo studio *Calligraphie*, Claude Mediavilla propone una distinzione tra le forme alfabetiche gotiche a struttura angolosa, sia maiuscole che minuscole, che egli identifica con il termine *gothique textura*, e una serie di lettere maiuscole dal tratto più arrotondato, delle quali sottolinea l'uso frequente come alternativa grafica, pur senza attribuire loro una classificazione formale.¹³⁷ Partendo da questa osservazione, studiosi come Filipa Gomes de Avelar interpretano tali lettere rotonde come esemplari di un alfabeto iniziale definibile come carolino-gotico.¹³⁸ Tale denominazione si giustifica non solo per l'evidente derivazione morfologica da modelli carolini, ma anche per la funzione ornamentale e la solennità visiva che esse conferiscono al testo. In virtù di queste caratteristiche, tali lettere assumerebbero un valore gerarchicamente superiore rispetto alle maiuscole gotiche angolose, situandosi al vertice dell'organizzazione formale del codice scrittoria gotico.¹³⁹

¹³³ *Ibid.*, pp. 127-128

¹³⁴ MANDEL, L., *Escritas, espelhos dos homens e das sociedades* / Landislas Mandel ; São Paulo, Editora Rosari, Traduzione di Constância Egredas 2006, p. 87

¹³⁵ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 132

¹³⁶ *Ibid.*, p. 132

¹³⁷ MEDIAVILLA, C., *Caligrafia: Del signo caligráfico a la pintura abstracta* / Claude Mediavilla ; Campgràfic Editors, Traduzione di Carlos García Aranda, 2005, p. 154

¹³⁸ DO AVELLAR, F. G., *As inscrições góticas em Portugal: séculos XV a XVI – estado da questão e particularismos* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval* : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 237-262, p. 240

¹³⁹ *Ibid.*, p. 240

La *textura* gotica, giunta ormai alla sua piena maturità formale, assume un aspetto distintivo con l'introduzione sistematica delle cosiddette "connessioni a morsi", la cui logica compositiva fu successivamente codificata da Wilhelm Meyer.¹⁴⁰ Le regole individuate da Meyer si fondano su due principi fondamentali. In primo luogo, laddove due lettere contigue presentano arcate orientate l'una verso l'altra — come nei casi di *be*, *oc*, *po* — esse vengono avvicinate fino a far parzialmente sovrapporre le rispettive curvature.¹⁴¹ Inoltre, qualora tali arcate siano sostituite da tratti verticali rettilinei (come accade nelle forme più rigide della *textura*), questi vengono condivisi tra le lettere adiacenti, creando una continuità strutturale lungo l'asse verticale.¹⁴² La definizione della *littera textualis* si iscrisse in dinamiche che trascendono il mero mutamento morfologico, concentrandosi piuttosto sulle relazioni strutturali tra i singoli tratti e tra le lettere. Le variazioni, pur osservabili, nell'aspetto di alcuni grafemi specifici — come nel caso della *a* o della *g* — non sembrano rivestire un ruolo determinante all'interno di questo processo.¹⁴³ Il secondo principio riguarda la gestione dell'incontro tra arcata e tratto dritto, che si cerca di evitare.¹⁴⁴ A tal fine, la *r* rotonda derivata dalla legatura or viene utilizzata in combinazione con lettere che possiedono un'arcata anteriore — quali *b*, *d* rotonda, *h*, *p*, *v*, *y* — favorendo una maggiore omogeneità nel *ductus*; alla fine di una parola si usa la *s* maiuscola; all'inizio di una parola, la *v* presenta il suo disegno nel formato angolare; e l'uso della nota tachigrafica nella forma di "7" per l'espressione *et*; quando non è possibile utilizzare i tratti d'attacco e stacco tra le lettere assai fitte, ad esempio la *c* si chiude nella *o*.¹⁴⁵

Queste regole vennero accolte e applicate già all'inizio del XIII secolo tanto nella *textura* occidentale quanto in quella germanica e italiana. Il loro obiettivo primario, perfettamente in linea con l'estetica gotica, era quello di generare un'immagine grafica quanto più possibile uniforme e coesa.¹⁴⁶ Nonostante ciò, l'impiego concreto delle connessioni a morsi variava sensibilmente tra gli scribi, il che influenzava la selezione delle forme delle lettere.¹⁴⁷ Le norme calligrafiche qui descritte rimasero operative fino alla soglia dell'invenzione della stampa tipografica, continuando a plasmare la forma della scrittura manoscritta nei secoli conclusivi del Medioevo.¹⁴⁸

La scrittura gotica conobbe il suo massimo affinamento nei codici solenni o di lusso, caratterizzati da lettere di grandi dimensioni, regolari e di impronta quasi geometrica. Tale grafia, nota con denominazioni come *textura*, *lettres de forme* o "lettera di messale", si

¹⁴⁰ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 130

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 130

¹⁴² *Ibid.*, p. 130

¹⁴³ DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *Come cambia la scrittura* in *Change in medieval and Renaissance scripts and manuscripts : proceedings of the 19th Colloquium of the Comité international de paléographie latine*, Berlin, September 16-18, 2015 / edited by Martin Schubert and Eef Overgaauw Turnhout : Brepols, 2019, pp. 09-23, pp. 15-16

¹⁴⁴ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 130

¹⁴⁵ DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *op. cit.*, p. 14

¹⁴⁶ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 130

¹⁴⁷ DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *op. cit.*, pp. 12-13

¹⁴⁸ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 130

distinse per l'elevato grado di calligrafia.¹⁴⁹ Per ottenere sequenze regolari di aste costruite secondo criteri uniformi, gli amanuensi medievali ricorrevano frequentemente all'eliminazione dei tratti sottili iniziali, facendo sì che i cosiddetti "quadrangoli" risultassero a contatto tra loro nei vertici.¹⁵⁰ A seconda che la frattura delle aste verticali si verificasse sia nella parte superiore che in quella inferiore, oppure soltanto superiormente, i maestri di scrittura distinguevano rispettivamente tra *textus fractus* (detto anche *textus quadratus*) e *textus semifractus* (o *textus semiquadratus*).¹⁵¹ Parallelamente a queste soluzioni, continuava ad essere praticato l'approccio grafico più semplice, caratterizzato da tratti iniziali brevi anche sulle aste principali. Quando la *textura* era priva di aste spezzate, veniva definita *rotunda* dai maestri di scrittura delle regioni tedesche e olandesi.¹⁵² Le aste oblique, nella maggior parte dei casi, presentano un'inclinazione marcata; soltanto in rari esemplari di scrittura gotica primitiva si rilevano tentativi di ristrutturarle come tratti orizzontali di base.¹⁵³ Più frequentemente, lettere come *i*, *m*, *n*, *r* e simili vengono troncate nettamente sulla linea di base.¹⁵⁴ Per questa tipologia di scrittura, attestata successivamente, fu adottata la denominazione di *textus praecisus*.¹⁵⁵ Questa soluzione formale riflette pienamente il carattere costruttivo della scrittura gotica, che persegue una coerente razionalizzazione del rapporto tra l'elemento lineare predominante, di natura verticale, e le componenti oblique.¹⁵⁶

In ambito italiano, le forme gotiche conservarono una tendenza alla rotondità e alla proporzione, visibile sia nei manoscritti d'apparato che in quelli più semplici. Un esempio emblematico è rappresentato dalla *littera bononiensis*, adottata nei codici giuridici prodotti nello Studio di Bologna, poi ampiamente imitata in altri centri della penisola.¹⁵⁷ Già nella seconda metà del Trecento si osservano grafie di transizione verso la riforma umanistica, come nel caso della scrittura del Petrarca, definita *fere humanistica* da Ehrle o *gotico-antiqua* da Hessel.¹⁵⁸ In Francia, i codici cerimoniali si distinguono per una grafia alta, stretta e angolosa, mentre nei manoscritti universitari prevale la *littera parisiensis*, meno regolare, con tratti inclinati, altezze variabili e andamento sopra la riga, prossima per alcuni aspetti alle forme corsive.¹⁵⁹ In questo contesto si diffonde anche l'uso della *bastarda*, scrittura di origine corsiva. In Germania, le forme risultano più acute, con un tratteggio deciso: nei manoscritti solenni domina la *textura*, la cosiddetta *fraktur* con lettere massicce e spezzate in modo da assumere contorni squadrati; nei testi

¹⁴⁹ MEDIAVILLA, C., *Caligrafia: Del signo caligráfico a la pintura abstracta* / Claude Mediavilla ; Campgràfic Editors, Traduzione di Carlos García Aranda, 2005, p. 154

¹⁵⁰ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 129

¹⁵¹ DROGIN, M., *Medieval Calligraphy: its history and technique* / Marc Drogin ; Dover Publications, Inc. New York, 1989, p. 60

¹⁵² BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 129

¹⁵³ *Ibid.*, p. 129

¹⁵⁴ HARRIS, D., *Arte della calligrafia* / David Harris Milano : A. Mondadori, Traduzione di Sabrina Moscatelli, 1996, p. 55

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 55

¹⁵⁶ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 129

¹⁵⁷ BROWN, MICHELLE P., *A guide to western historical scripts from antiquity to 1600* / Michelle P. Brown; London : The British Library, 1993, pp. 116-117

¹⁵⁸ BATTELLI, G., *Lezioni di paleografia* / Giulio Battelli. - 4. Ed Città del Vaticano : Libreria editrice vaticana, 1999, pp. 209-210

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 209-210

meno formali compaiono varianti semicorsive e bastarde (*schwabacher*).¹⁶⁰ In Inghilterra, la grafia solenne appare alta, stretta ed elegante, mentre la *littera oxoniensis* dei manoscritti universitari, affine a quella francese, si distingue per la maggiore compattezza e una minore frammentazione dei tratti.¹⁶¹ In Spagna, la scrittura gotica presenta rotondità marcata, pur mantenendo un tratto pesante: le aste superiori si alzano poco, la *a* ha testa piccola, la *d* segue spesso il modello onciale; frequenti sono la *r* rotonda, la *s* capitale e una *z* dal profilo simile al numero 3, ma priva di discendente.¹⁶²

Sebbene l'idea di una "scrittura gotica" come tipologia omogenea sia concettualmente riduttiva — sarebbe più appropriato riferirsi a uno stile gotico, al cui interno si distinguono differenti varianti scritte — è possibile individuare, a partire dall'ultimo quarto del XII secolo, alcune caratteristiche comuni che ne definiscono l'aspetto generale.¹⁶³

Tra gli elementi distintivi più evidenti della scrittura della Francia settentrionale — e successivamente della *textura* gotica propriamente detta — vi è, in netto contrasto con la minuscola carolina e con la scrittura tedesca prevalente dell'XI secolo, una fitta densità grafica, tanto a livello di singola riga quanto dell'intera pagina, determinata da un forte accostamento tra lettere e da uno spazio interlineare minimo; l'accentuata verticalizzazione delle aste, comprese quelle della lettera *a*, che risultano fortemente allungate e rigidamente allineate.¹⁶⁴ Particolarmente significativo è anche l'allineamento regolare dei tratti terminali delle lettere posate sul rigo, i quali terminano spesso con un filetto o un breve tratto spezzato orientato verso destra.¹⁶⁵ Tali caratteristiche portarono alla riduzione delle aste superiori, alla quasi eliminazione di quelle inferiori e all'integrazione dei segni accessori nel corpo stesso delle lettere, contribuendo all'effetto di omogeneità e densità visiva della pagina.¹⁶⁶ Secondo Bischoff, la conformazione uniforme delle aste terminali, spezzate o incurvate secondo uno schema preciso, rappresenta un elemento definitorio della gotica.¹⁶⁷ Nelle prime fasi della scrittura gotica francese e inglese, la morfologia di queste aste segue una normativa ben definita: la *i*, le aste iniziali di *u*, *r*, *p*, così come le prime aste di *m* e *n*, sono costruite alla maniera delle ascendenti, con forche, spesso particolarmente evidenti.¹⁶⁸

L'evoluzione grafica delle singole lettere nella scrittura gotica mostra una marcata varietà formale. La *a* tende presto a chiudersi, assumendo due configurazioni principali: una che richiama la semionciale, con curva sinistra pronunciata e asta destra spezzata; l'altra caratterizzata da una linea superiore che si incurva verso l'occhiello, producendo un

¹⁶⁰ MEDIAVILLA, C., *Caligrafia: Del signo caligráfico a la pintura abstracta* / Claude Mediavilla ; Campgràfic Editors, Traduzione di Carlos García Aranda, 2005, p. 162

¹⁶¹ BATTELLI, G., *op. cit.*, pp. 209-210

¹⁶² *Ibid.*, pp. 209-210

¹⁶³ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 131

¹⁶⁴ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 128

¹⁶⁵ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 131

¹⁶⁶ CENCETTI, G., *Paleografia latina* / di G. Cencetti Roma : Jouvence, c1978, pp. 123-124

¹⁶⁷ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 128

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 128

effetto visivo di strozzatura interna.¹⁶⁹ La *d* si presenta sia in forma minuscola che onciale, con prevalenza progressiva di quest'ultima, riconoscibile per l'asta obliqua generalmente contenuta.¹⁷⁰ La *i* comincia a essere segnata da un puntino invece del tradizionale trattino diacritico, mentre la *r* presenta varianti contestuali (diritta o rotonda).¹⁷¹ La *s* rotonda, di derivazione capitale, ritorna in uso in posizione finale, accanto alla *s* diritta.¹⁷² Quanto alla *u*, è normalmente rotonda, ma all'inizio di parola compare spesso nella variante acuta (*v*), con l'asta sinistra più sviluppata e la destra talvolta chiusa, fino a farla somigliare a una *b* obliqua.¹⁷³ Altre lettere mostrano ambiguità formali: la *t*, spesso di difficile distinzione dalla *c*, o la *u*, che può apparire come *v* all'inizio di parola, senza distinzione fonetica.¹⁷⁴ La *z* assume, soprattutto in Italia e in Spagna, una forma tripartita e ornamentale, da cui deriva la *ç*, impiegata con valore fonetico di *z* nei manoscritti italiani tra XII e XIV secolo.¹⁷⁵ Nelle realizzazioni più accurate, si riconosce un preciso equilibrio tra pieni e vuoti, tra tratti spessi e sottili, che conferisce all'intera pagina un'eleganza ritmica quasi architettonica e decorativa, affine al gusto ornamentale e calligrafico che caratterizza anche la pittura tardogotica dei secoli XIV e XV.¹⁷⁶ Va inoltre menzionato lo sviluppo di un peculiare alfabeto maiuscolo, di uso esteso sia nei codici miniati che nelle epigrafi lapidee, caratterizzato da forme rigonfie e duplicazioni strutturali, le cui radici vanno ricercate nella tradizione onciale e in influenze della capitale epigrafica romana.¹⁷⁷

Nel corso dell'evoluzione della *textura*, le forme delle lettere subiscono solo modifiche limitate, sebbene alcune di esse si rivelino significative e siano già state evidenziate in parte. Sul finire del XIII secolo, la lettera *a* tende progressivamente ad assumere una struttura a due livelli, conseguenza di una curvatura dell'asta verticale, fenomeno che ricorda analoghe soluzioni adottate nelle scritture corsive coeve, e che diviene particolarmente evidente nel secolo successivo.¹⁷⁸ Parallelamente, si riscontra una tendenza alla semplificazione della parte sinistra della *a*, dove l'arco viene talvolta reso mediante una linea retta, determinando la cosiddetta forma "a scatola", con una netta divisione centrale.¹⁷⁹ In ambito germanico, la *z* si distingue per varianti grafiche particolarmente eccentriche, tra cui forme a tre archi o, una configurazione simile alla *ç*, che diventerà canonica nelle aree della Romania meridionale.¹⁸⁰ Un altro elemento degno di nota è l'introduzione sempre più frequente, nel XIV secolo, della lettera *w* in sostituzione della sequenza *vv* (come in *wlt*), mentre i segni vocalici sovrascritti — o ed *e*, impiegati per rappresentare *umlaut* e dittonghi — tendono progressivamente a ridursi

¹⁶⁹ CENCETTI, G., *op. cit.*, pp. 125-126

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 125-126

¹⁷¹ BATTELLI, G., *Lezioni di paleografia* / Giulio Battelli. - 4. Ed Città del Vaticano : Libreria editrice vaticana, 1999, pp. 207-209

¹⁷² *Ibid.*, pp. 207-209

¹⁷³ CENCETTI, G., *op. cit.*, pp. 125-126

¹⁷⁴ BATTELLI, G., *op. cit.*, pp. 207-209

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 207-209

¹⁷⁶ CENCETTI, G., *op. cit.*, pp. 123-124

¹⁷⁷ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 131

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 131

¹⁷⁹ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 135

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 135

a semplici tratti, con tali abbreviazioni che si evolveranno in segni come la moderna forma ad arco della *w* e i due puntini sovrascritti dell'*umlaut* tedesco.¹⁸¹

Il libro gotico

Fino al pieno XII secolo, la produzione libraria e l'attività scolastica rimasero circoscritte all'ambito ecclesiastico, trovando sede privilegiata nei monasteri e nelle cattedrali, dove si copiavano manoscritti destinati principalmente all'uso liturgico e all'insegnamento teologico.¹⁸² Tale concezione emerge con evidenza dalle sottoscrizioni lasciate da alcuni copisti nei manoscritti, nelle quali si sottolinea lo sforzo corporeo dello scrivere (*tres digiti scribunt, totum corpusque laborat*) e si invoca una ricompensa spirituale (*dentur pro penna scriptori caelica regna*).¹⁸³ Tra XII e XIII secolo, il panorama della cultura scritta europea si trasforma radicalmente, sotto l'impulso di fattori ben noti: la crescente alfabetizzazione, l'espansione della documentazione privata, l'intensificarsi della produzione libraria e la nascita di nuove istituzioni scolastiche e universitarie.¹⁸⁴ A partire dalla metà del secolo, l'emergere delle università — con Bologna riconosciuta nel 1158, Parigi nel 1215 e Oxford poco dopo, tuttavia, istituzioni come la scuola medica di Salerno e Montpellier vantavano una tradizione anteriore — segnò un'espansione della cultura oltre i chiostri, trasformando i centri urbani in poli di sapere frequentati da un pubblico variegato.¹⁸⁵ Sebbene gli *scriptoria* abbiano continuato a operare anche oltre il Rinascimento, essi risultarono inadeguati a rispondere al crescente fabbisogno di libri — ora richiesti anche da un pubblico laico — determinato dallo sviluppo delle grandi Università a partire dal XII secolo.¹⁸⁶ (Paleografia Latina, Cencetti, pg. 19/20) Nella prima metà del XIII secolo, sei atenei italiani ricevettero il riconoscimento ufficiale, tra cui Padova (1222) e Napoli (1224), mentre nel secolo successivo si aggiunsero Roma (1303), Perugia (1308) e Pisa (1340).¹⁸⁷

Questa nuova domanda educativa stimolò la nascita di officine librerie laiche, dove il lavoro degli amanuensi si professionalizzò e assunse carattere mercantile.¹⁸⁸ Inoltre, troviamo anche l'affermazione di un nuovo tipo di biblioteca, tipica degli ordini mendicanti: ambienti ampi, a pianta basilicale, attrezzati con banchi ordinati in file parallele, dove i volumi, incatenati ai legghi, erano consultati in comune.¹⁸⁹ Tali strutture, spesso aperte anche a utenti laici, fungevano da centri di studio universitario, riflettendo un'esigenza crescente di accesso collettivo al sapere scritto.¹⁹⁰ In questo modo, la scrittura si adattò a funzioni pratiche e diversificate, mentre il libro, divenuto bene commerciale, rispecchiava sia l'efficienza seriale sia una crescente attenzione estetica, grazie

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 135

¹⁸² BATTELLI, G., *Lezioni di paleografia* / Giulio Battelli. - 4. Ed Città del Vaticano : Libreria editrice vaticana, 1999, pp. 203-204

¹⁸³ CENCETTI, G., *Paleografia latina* / di G. Cencetti Roma : Jouvence, c1978, pp. 19-20

¹⁸⁴ PETRUCCI, A., *Scrivere e leggere nell'Italia medievale* / Armando Petrucci ; a cura di Charles M. Radding, Milano : S. Bonnard, 2007, p. 157

¹⁸⁵ BATTELLI, G., *op. cit.*, pp. 203-204

¹⁸⁶ CENCETTI, G., *op. cit.*, pp. 19-20

¹⁸⁷ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 138

¹⁸⁸ BATTELLI, G., *op. cit.*, pp. 203-204

¹⁸⁹ PETRUCCI, A., *Scrivere e leggere nell'Italia medievale* / Armando Petrucci ; a cura di Charles M. Radding, Milano : S. Bonnard, 2007, p. 159

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 159

all'evoluzione della miniatura e all'introduzione di apparati decorativi più ampi e narrativi.¹⁹¹ Tali trasformazioni riflettono l'emergere di un diverso rapporto con il testo scritto e di nuove modalità interpretative in ambito colto.¹⁹²

Nel periodo compreso tra il XII e il XIII secolo, le università e i loro studenti manifestarono un'esigenza significativa di numerose copie di testi didattici, sia per la lettura che per la loro annotazione, inclusi i commenti prodotti dai docenti.¹⁹³ Inizialmente, il rapporto tra committenti e scrittori, prevalentemente laici, si basava su accordi contrattuali formali stipulati da notai, caratterizzati da una certa libertà operativa.¹⁹⁴ Per far fronte alla domanda di testi scolastici, gli atenei istituirono il sistema delle *peciae*: fascicoli sciolti ricavati da un *exemplar* ufficiale, conservati dai librai e concessi in affitto agli studenti o ai copisti, a tariffa fissa.¹⁹⁵ Tuttavia, ben presto, soprattutto nei principali centri accademici, le istituzioni universitarie intervennero imponendo regolamentazioni piuttosto rigorose che disciplinavano la produzione e la distribuzione dei libri. Tale contesto favorì lo sviluppo di un fiorente mercato librario, che vedeva coinvolti produttori di pergamena (cartolari) e librai titolari di botteghe, detti *stationarii*.¹⁹⁶ Ogni *exemplar* era suddiviso in un numero definito di *peciae*, le quali dovevano essere restituite prontamente dopo la copia, garantendo così un'organizzazione efficiente e controllata della riproduzione testuale.¹⁹⁷ Inoltre, tali fascicoli rappresentavano anche la base per la determinazione della retribuzione spettante ai copisti.¹⁹⁸

Nel contesto dello sviluppo universitario, si assiste a una profonda trasformazione della scrittura, determinata da esigenze pratiche legate alla didattica e allo studio.¹⁹⁹ L'organizzazione interna del contenuto viene sistematicamente articolata mediante dispositivi grafici complessi — rubriche, segni paragrafali, iniziali gerarchizzate, titoli correnti e apparati di riferimento — che facilitano la consultazione rapida e puntuale.²⁰⁰ Generalmente si presentava in dimensioni piccole, poi doveva essere costantemente portato da un posto all'altro, essendo addirittura un modello unico, portava la sua struttura materiale in modo pratico ed organizzato al banco di lettura in modo che la scrittura gotica si adattava perfettamente agli spazi più fitti, diventando simbolo della rinnovazione grafica scrittoria.²⁰¹ Tale configurazione risponde a esigenze pratiche di accesso selettivo all'informazione, tipiche dell'uso scolastico e della lettura professionale, segnando una

¹⁹¹ BATTELLI, G., *op. cit.*, pp. 203-204

¹⁹² PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 157

¹⁹³ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 139

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 139

¹⁹⁵ CENCETTI, G., *Paleografia latina* / di G. Cencetti Roma : Jouvence, c1978, pp. 19-20

¹⁹⁶ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 139

¹⁹⁷ CENCETTI, G., *op. cit.*, pp. 19-20

¹⁹⁸ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 139

¹⁹⁹ DE RUBEIS, F., *La capitale romana e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 33

²⁰⁰ PETRUCCI, A., *Scrivere e leggere nell'Italia medievale* / Armando Petrucci ; a cura di Charles M. Radding, Milano : S. Bonnard, 2007, p. 158

²⁰¹ PETRUCCI, A., *La scrittura : ideologia e rappresentazione* / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1986, p. 16

profonda trasformazione delle modalità di fruizione del testo scritto.²⁰² Parallelamente, si sviluppa un elaborato sistema di scritture distintive, finalizzato a rendere immediatamente riconoscibili le diverse sezioni del testo all'interno del libro.²⁰³ Così, attraverso il libro scolastico nasce la gotica maiuscola, ornata ed elegante, determinando il tipo librario, e dalla scrittura distintiva dei codici all'impaginazione epigrafica, prendendo e mescolando aspetti della scrittura onciale, si facendo sempre più presente nelle iscrizioni pubbliche o private, esterne o interne, laiche o ecclesiastiche, essendo una propria e vera rottura con i sistemi grafici classici.²⁰⁴ Questi mutamenti non solo incidono sulla percezione della scrittura come strumento comunicativo, ma ne ridisegnano radicalmente la configurazione formale, modificando anche l'organizzazione strutturale dell'oggetto libro.²⁰⁵

La confezione dei codici medievali seguiva criteri codificati, in parte già consolidati nell'antichità romana. La composizione dei fascicoli era basata su una scelta iniziale del numero di bifogli — generalmente due, tre, quattro, cinque o sei — mantenuta costante per l'intera struttura dell'opera, fatta eccezione per l'ultima unità, spesso adattata alle esigenze finali.²⁰⁶ Particolare attenzione era riservata all'ordine interno dei fogli, disposti affinché le pagine combaciassero per tonalità del lato: il *recto* fronteggiava sempre un altro *recto* e il *verso* un altro *verso*, evitando l'alternanza cromatica tra il lato interno più chiaro e quello esterno più scuro della pergamena.²⁰⁷ La preparazione della pagina implicava un'attenta squadratura e rigatura, realizzate con strumenti come compassi o *punctoria* per garantire la regolarità delle linee, tracciate mediante un punteruolo su più fogli sovrapposti e guidato da una piccola riga (*ligniculus*).²⁰⁸ Spazi vuoti venivano lasciati per l'inserzione successiva di titoli in rosso (*rubricae*), affidati a un rubricatore, nonché per eventuali miniature o decorazioni.²⁰⁹ Completata la scrittura, i fascicoli venivano consegnati al rilegatore: per preservarne l'ordine durante l'assemblaggio, a partire dall'XI secolo si introdusse l'uso del richiamo, riportando al margine inferiore dell'ultima pagina di ogni fascicolo le prime parole del successivo.²¹⁰

Nel XII secolo, la nascita del libro didattico e scientifico, prodotto principalmente in ambito laico e utilizzato dai nuovi intellettuali gotici, segnò una vera e propria "età dell'oro" per il formato bicolonnare.²¹¹ Questo modello si rivelò particolarmente adatto alla concentrazione di ampie porzioni di testo, alla velocità di lettura e alla facilità di consultazione e citazione.²¹² Tra il XIII e il XV secolo, il formato bicolonnare si diffuse in tutta Europa, adattandosi anche ai testi in volgare, sia poetici che prosastici, diventando

²⁰² PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 158

²⁰³ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 33

²⁰⁴ PETRUCCI, A., *op. cit.*, pp. 16-17

²⁰⁵ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 33

²⁰⁶ CENCETTI, G., *Paleografia latina* / di G. Cencetti Roma : Jouvence, c1978, pp. 16-17

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 16-17

²⁰⁸ AGATI, M. L., *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente* : per una codicologia comparata / Maria Luisa Agati. - [Nuova ed.] Roma : L'Erma di Bretschneider, 2009, p. 187

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 271

²¹⁰ CENCETTI, G., *op. cit.*, pp. 16-17

²¹¹ PETRUCCI, A., *Prima lezione di paleografia* / Armando Petrucci, Roma [etc.] : GLF editori La terza, 2002, pp. 14-15

²¹² PETRUCCI, A., *Scrivere e leggere nell'Italia medievale* / Armando Petrucci ; a cura di Charles M. Radding, Milano : S. Bonnard, 2007, p. 158

il nuovo standard per il libro destinato allo studio.²¹³ Solo la reazione umanistica, tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, a partire da Firenze, riuscì a imporsi come alternativa, con il modello di testo disposto su pagina intera, con spazi ampi tra lettere, parole e righe, e margini più ampi, caratteristici dei nuovi codici umanistici.²¹⁴

La gotica distintiva

Nel corso della piena maturazione della scrittura gotica, anche le lettere capitali — da non confondere con le iniziali decorate di tipo lombardo — abbandonano le forme maiuscole semplici, subendo trasformazioni influenzate dai medesimi criteri ornamentali che regolavano le lettere maggiori delle scritture documentarie e corsive.²¹⁵ Tra queste, si segnalano l'alternanza di differenti tipologie scrittorie, l'adozione di uno stesso *ductus* tracciato però con modulo ampliato, con tratti marcati da forti contrasti, con inchiostri di colore diverso, oppure con un trattamento formale chiaramente ispirato alla scrittura epigrafica.²¹⁶ Tale complessità formale riflette non solo una crescente “estetizzazione” della scrittura, ma anche una perizia tecnica sempre più sofisticata da parte degli amanuensi.²¹⁷ Non è raro, infatti, che uno stesso scriba fosse esperto in diversi stili di minuscola, abilità che spesso veniva messa in evidenza proprio nella sottoscrizione dei manoscritti, dove il copista manifestava consapevolmente la padronanza di una scrittura diversa rispetto a quella impiegata nel corpo principale del testo.²¹⁸

Gli studiosi concordano nell'attribuire a tali strategie una duplice funzione: da un lato, quella di attirare l'attenzione del lettore e guidarne il percorso visivo all'interno del manoscritto; dall'altro, in alcuni casi specifici — soprattutto nei codici di pregio — una funzione decorativa, poiché la resa formale e la varietà cromatica contribuivano a integrare questi elementi nel programma ornamentale complessivo del libro, accrescendone il valore estetico e simbolico.²¹⁹ Come osservato più volte da V. García Lobo, tali grafie, da lui definite *scritture pubblicitarie* in quanto associate al concetto di notorietà, rispondono a finalità sia estetiche che funzionali.²²⁰ Da un lato, esse si ispirano visibilmente a modelli epigrafici; dall'altro, agiscono come dispositivi programmati per la strutturazione e la fruizione del contenuto scritto. L'impiego di queste ultime — la cui origine risale alla tradizione libraria dell'Antichità classica — rispondeva, allora come nelle epoche successive, all'esigenza di marcare visivamente le differenti sezioni compositive dei testi e dei volumi.²²¹

²¹³ PETRUCCI, A., *op. cit.*, pp. 14-15

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 14-15

²¹⁵ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, pp. 135-136

²¹⁶ SALCEDO, P. O., *Escritura distintiva en códices y documentos castellanos de la baja edad media* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 45-64, pp. 47-48

²¹⁷ BISCHOFF, B., *op. cit.*, pp. 135-136

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 135-136

²¹⁹ SALCEDO, P. O., *op. cit.*, p. 46

²²⁰ LOBO, V. G., *La escritura publicitaria* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 29-44, pp. 29-30

²²¹ SALCEDO, P. O., *op. cit.*, pp. 47-48

Nella produzione libraria del tardo Medioevo, la varietà delle cosiddette *scritture distintive* o *decorative* — secondo la terminologia adottata da W. Koch e J. Vezin — si presenta strettamente legata tanto all'evoluzione del modello grafico dominante quanto alla pluralità dei *ductus* gotici in uso nel periodo.²²² Tale varietà riflette, da un lato, il carattere multi-grafico che contraddistingue i secoli finali del medioevo e, dall'altro, l'influenza crescente delle tendenze rinascimentali, le quali introducono progressivamente nuovi modelli di maiuscole formali.²²³

All'interno dei manoscritti gotici, i titoli, gli *incipit*, gli *explicit* e altre porzioni testuali evidenziate vengono talvolta tracciati con lo stesso tipo di scrittura impiegato per il corpo del testo, ma con un modulo più ampio e arricchiti da elementi decorativi. Questo è particolarmente frequente nei codici vergati in *textualis*.²²⁴ Nei casi in cui, invece, il testo principale sia redatto in una forma corsiva o ibrida, si ricorre abitualmente a una scrittura più solenne per le sezioni evidenziate, privilegiando una *textualis* di maggiore calibro calligrafico per sottolinearne il rilievo.²²⁵

La gotica in Italia

L'XI secolo si configura come una fase di svolta nella storia della penisola italiana, non solo per gli sviluppi grafici, ma anche per le trasformazioni sul piano linguistico e nei contesti sociopolitici.²²⁶ In questo periodo emergono, per la prima volta in modo consistente, testimonianze scritte in volgare, segnando l'inizio di un nuovo rapporto tra lingua parlata e lingua scritta.²²⁷ Posteriormente, tra l'XI e il XII secolo, in Italia centrosettentrionale, si verificò un cambiamento radicale nella documentazione, con l'abbandono delle tradizionali scritture cursive tardoantiche in favore della "minuscola carolina", ormai consolidata nei contesti librari e scolastici.²²⁸ Contestualmente, proprio in prossimità della progressiva disgregazione delle strutture altomedievali, si delineano con maggiore chiarezza le tradizionali aree scrittorie dell'Italia, organizzate in fasce distinte e giustapposte lungo il territorio.²²⁹ Questo passaggio fu favorito dall'emergere di un ceto notarile più colto, che condivideva una solida preparazione giuridica, strettamente legata alla riscoperta del diritto romano e alla nascita delle università, come quella di Bologna.²³⁰ In questo contesto, le università introdussero una vera e propria rivoluzione formale nel libro professionale, che si adattò alle nuove esigenze didattiche.²³¹ Parallelamente, la riorganizzazione della curia romana e l'evoluzione del notariato verso pratiche più razionali ed efficienti segnano un deciso passo in avanti nelle forme della produzione documentaria.²³² Tra tutti questi cambiamenti, si distingue in particolare

²²² *Ibid.*, p. 49

²²³ *Ibid.*, p. 49

²²⁴ *Ibid.*, p. 49

²²⁵ *Ibid.*, p. 49

²²⁶ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 121

²²⁷ *Ibid.*, p. 121

²²⁸ PETRUCCI, A., *Prima lezione di paleografia* / Armando Petrucci, Roma [etc.] : GLF editori La terza, 2002, pp. 61-62

²²⁹ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 121

²³⁰ PETRUCCI, A., *op. cit.*, pp. 61-62

²³¹ *Ibid.*, pp. 61-62

²³² PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 121

l'aumento della produzione libraria e il graduale ampliamento della capacità di lettura e scrittura tra i laici, a testimonianza di un processo di alfabetizzazione che coinvolge in misura crescente anche le fasce non clericali della popolazione.²³³ È in questo stesso contesto che si assiste alla nascita di nuove figure intellettuali laiche e alla formazione di poli culturali non ecclesiastici di rilievo, come la scuola medica salernitana e l'insegnamento giuridico a Bologna, destinati a svolgere un ruolo fondamentale nel panorama culturale europeo.²³⁴ Il formato, la disposizione del testo e del commento furono riorganizzati per facilitare la lettura e la consultazione dei principali testi, come la Bibbia, il Corpus Iuris e le opere di Galeno.²³⁵ Questo modello segnò una netta separazione dai precedenti modelli tardo-antichi e carolingi, che, pur dimenticati per alcuni secoli, avrebbero trovato una nuova vita solo con l'avvento dell'umanesimo italiano.²³⁶

particolare forma di carolina influenzò direttamente le prime manifestazioni della scrittura gotica in ambito italiano, contribuendo a conservarvi una certa morbidezza del disegno e una predilezione per forme larghe e tondeggianti, elementi che si pongono in contrasto netto con le stilizzazioni più rigide e verticalizzanti proprie della tradizione gotica dell'Europa settentrionale.²³⁷ Le lettere gotiche vengono introdotte in Italia attraverso differenti mezzi ed agenti, variando conforme la regione. Nel Sud viene con i normanni e dal nuovo ordine dei cistercensi, i quali occuparono la maggioranza degli spazi lasciati dai benedettini, che dalla loro parte continuavano ad impiegare la scritta beneventana, già in processo di disuso.²³⁸ Salendo verso il Centro e il Nord, in queste regioni, la gotica arrivò attraverso l'influsso dei francesi, ed ebbe maggior estensione quando fu adottata dal notariato.²³⁹ Tuttavia, a differenza delle scritture gotiche *textura* strette e verticali, sviluppatasi prevalentemente in Francia e in Inghilterra e successivamente diffuse nella maggior parte dell'Occidente latino — con l'eccezione significativa dell'Italia e del sud della Francia — la variante italiana della *textura* mantenne una configurazione più ampia e regolare.²⁴⁰ Nonostante la fondatezza di tale valutazione, è necessario riconoscere che alcune aree del nord Italia — in particolare il Piemonte, la Lombardia e l'entroterra veneto — furono sensibili alle influenze grafiche provenienti dai contesti franco-tedeschi, riflettendone parzialmente le caratteristiche stilistiche.²⁴¹

²³³ *Ibid.*, p. 121

²³⁴ *Ibid.*, p. 121

²³⁵ PETRUCCI, A., *Prima lezione di paleografia* / Armando Petrucci, Roma [etc.] : GLF editori La terza, 2002, pp. 61-62

²³⁶ *Ibid.*, pp. 61-62

²³⁷ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 133

²³⁸ BROWN, MICHELLE P., *A guide to western historical scripts from antiquity to 1600* / Michelle P. Brown; London : The British Library, 1993, pp. 116-117

²³⁹ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 27

²⁴⁰ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 131

²⁴¹ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 133

Nonostante la varietà delle forme e delle influenze regionali che ne caratterizzarono l'origine, già nella prima metà del XIII secolo si assiste, in particolare nelle regioni centrali della penisola italiana, all'elaborazione di una variante grafica gotica destinata a una notevole fortuna: associata all'impiego delle connessioni “a morsi”, giustifica l'appellativo tradizionale di *rotunda*.^{242 243} Questa tipologia, pur inscrivendosi nel quadro generale della scrittura gotica, si distingue per un *ductus* ampio e regolare, con lettere tondeggianti, schiacciate e poco sviluppate in altezza rispetto al rigo.²⁴⁴ La disposizione grafica appare equilibrata: le lettere, pur mantenendosi spaziate, formano un insieme compatto e leggibile, privo di eccessive spezzature o curvature accentuate alla base.²⁴⁵ La *rotunda* si impose soprattutto nel contesto della produzione liturgica, in particolare nei codici destinati al canto corale, da cui derivò in seguito la denominazione di “scrittura corale”, sopravvissuta per secoli in ambito ecclesiastico.²⁴⁶ Forme grafiche affini alla *rotunda* sono documentate anche in alcune regioni del sud della Francia tra il XIII e il XIV secolo, così come in vari centri della Penisola Iberica.²⁴⁷ Tra le sue espressioni più rappresentative si annovera la cosiddetta *littera Bononiensis*, impiegata nella città di Bologna per la copiatura, da parte di scribi professionisti, del vasto corpus giuridico universitario — comprendente tanto il diritto romano quanto quello canonico.^{248 249}

In tale sistema calligrafico, solo le aste finali delle lettere *n* e *m* (oltre a quelle di *i* e *u*) tendono a chiudersi con una leggera curva verso destra.²⁵⁰ Per contro, le aste di *h* e *r* si impiantano saldamente sulla linea di scrittura, con andamento orizzontale marcato; lo stesso vale per *f* e per la *s* lunga, che spesso scende lievemente al di sotto del rigo, così come per i tratti discendenti, tutti caratterizzati da terminali espansi.²⁵¹ Tali soluzioni formali, costanti nel tempo, escludono l'adozione delle biforcazioni tipiche delle scritture gotiche settentrionali, benché le sommità delle aste possano talvolta risultare leggermente ispessite. Per queste ragioni non si sviluppano veri e propri moduli quadrangolari né alle estremità superiori né a quelle inferiori dei tratti mediani.²⁵² Il tratto che collega la seconda asta nelle lettere *n* e *m* si distingue per un angolo d'attacco più ampio, mentre la *d* rotonda e la *s* finale in forma tondeggianti risultano largamente diffuse.²⁵³ Inoltre, la *r* che segue la *o* adotta regolarmente la variante rotonda. La lettera *z*, che anche in Italia presenta difficoltà d'inserimento nella linea di scrittura, assume una nuova forma simile

²⁴² BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 131

²⁴³ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 135

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 135

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 135

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 135

²⁴⁷ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 131

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 131

²⁴⁹ BROWN, MICHELLE P., *A guide to western historical scripts from antiquity to 1600* / Michelle P. Brown; London : The British Library, 1993, pp. 116-117

²⁵⁰ BISCHOFF, B., *op. cit.*, pp. 129-130

²⁵¹ *Ibid.*, pp. 129-130

²⁵² *Ibid.*, pp. 129-130

²⁵³ *Ibid.*, pp. 129-130

a una ç, benché priva di qualsiasi valore fonetico specifico nella tradizione italiana. Al posto della legatura classica, si afferma l'uso del *et* tironiano dalla forma curva.²⁵⁴

L'introduzione della scrittura gotica in Italia non avvenne in modo uniforme, ma seguì dinamiche specifiche in base alle diverse realtà regionali. Nell'Italia settentrionale, in particolare, si osserva una precoce adozione delle caratteristiche distintive del nuovo *ductus* nei centri culturali di Padova e Bologna.²⁵⁵ In entrambe le città, le prime manifestazioni della gotica si riscontrano inizialmente in ambito documentario, all'interno di atti privati redatti da notai laici, per poi diffondersi anche nella produzione libraria.²⁵⁶

A Padova, le prime tracce di scrittura gotica appaiono già prima della metà del XII secolo nei documenti notarili, mentre l'ingresso di tale grafia nei codici è attestato attorno al 1170.²⁵⁷ A Bologna, invece, è nella seconda metà del secolo che si registra l'attività di Guido tabellone e della sua cerchia, considerata fondamentale per la diffusione della nuova grafia.²⁵⁸ Tra i più antichi esempi di gotici librari prodotti in questo contesto, si segnala un codice datato al 1180, che testimonia l'avvenuta transizione anche nel campo della produzione manoscritta.²⁵⁹ Tra i tratti formali che connotano queste prime fasi si riconoscono la marcata rigidità del disegno e la consistenza materica del tratto, dovute in gran parte all'adozione della penna mozza, elemento tecnico che influenzò profondamente l'aspetto stilistico della nuova scrittura.²⁶⁰

A differenza del quadro osservabile nell'Italia settentrionale, la situazione relativa all'adozione della scrittura gotica risulta significativamente diversa tanto a Roma quanto nelle regioni meridionali della penisola.²⁶¹ Per quanto riguarda la Toscana, e in particolare Firenze, le fonti disponibili non forniscono dati precisi sull'introduzione del nuovo stile grafico; va però ricordato che quest'area fu uno dei principali centri di produzione della grande carolina rotonda nel corso del XII secolo, che vi conobbe una fioritura particolarmente significativa.²⁶²

A Roma, l'uso prolungato di una scrittura documentaria legata alla tradizione curiale, soprattutto nei documenti privati, rappresentò un ostacolo concreto alla diffusione precoce della grafia gotica, che tardò ad affermarsi rispetto ad altri contesti geografici.²⁶³ Nelle regioni meridionali, invece, la penetrazione della gotica avvenne attraverso canali differenti: inizialmente introdotta dai Normanni, fu poi consolidata dagli Svevi a partire dal XIII secolo. Si segnala, già nel 1160, un documento redatto in Puglia da un notaio di

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 129-130

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 131

²⁵⁶ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 134

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 134

²⁵⁸ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 131

²⁵⁹ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 134

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 134

²⁶¹ BISCHOFF, B., *op. cit.*, pp. 129-130

²⁶² PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 134

²⁶³ BISCHOFF, B., *op. cit.*, pp. 129-130

probabile origine francese, in cui è riscontrabile una scrittura gotica libraria pienamente matura — testimonianza precoce dell’impatto delle influenze transalpine nell’area.²⁶⁴

Nel Mezzogiorno, tuttavia, la vera diffusione della gotica libraria fu principalmente promossa dai Cistercensi.²⁶⁵ Questo nuovo ordine monastico, che nella prima metà del XIII secolo subentrò ai Benedettini nella gestione di numerosi monasteri in declino, ebbe un ruolo decisivo nella trasformazione del panorama scrittorio meridionale, veicolando modelli grafici e culturali di matrice francese.²⁶⁶

In ambito siciliano, durante il periodo normanno, la corte e i principali complessi monastici commissionavano codici di particolare pregio, realizzati secondo modelli grafici riconducibili alla scrittura gotica di tradizione francese. Tale tipologia libraria, per le sue caratteristiche formali, appare strettamente affine alla grafia utilizzata, nello stesso arco cronologico, nei principali centri scrittori del Regno latino di Gerusalemme.²⁶⁷ Alla luce di queste affinità stilistiche e della comune matrice culturale, risulta legittimo ipotizzare, per i secoli XII e XIII, l’esistenza di un orientamento grafico unitario — definibile come gotica franco-mediterranea — con epicentri produttivi tra la Sicilia e la Palestina.²⁶⁸

²⁶⁴ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 134

²⁶⁵ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 27

²⁶⁶ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 134

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 134-135

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 134-135

CAPITOLO III – La gotica epigrafica

3.1 Sull'epigrafe

La sua definizione

Il concetto stesso di “epigrafe” si rivela pertanto ampio e, in certa misura, problematico, in quanto implica una delimitazione fondata su criteri non sempre chiaramente definibili, come quello della durabilità del materiale.¹ Nel lessico latino, il termine *inscriptio* designava tanto l'atto materiale dello scrivere quanto il contenuto scritto stesso.² Quando però ci si riferiva al supporto fisico recante l'iscrizione — sia esso una tavoletta, una lastra o un altro tipo di superficie — era più comune l'uso del termine *titulus*.³ Secondo la definizione di epigrafe, o iscrizione, dal Petrucci, essa si intende come “un testo di natura commemorativa, enunciativa o indicativa, di solito di non lunga estensione, inciso (ma a volte anche dipinto o eseguito a mosaico) con propositi di accuratezza ed intenzioni di solennità su un supporto di materia dura (marmo, pietra o più raramente metallo) o su oggetti (dipinti, arredi, oreficerie e così via), ed esposto alla pubblica visione e lettura in un luogo chiuso (chiesa, cappella, palazzo) o all'aperto (piazza, via, cimitero).”⁴ Seguendo l'orientamento consolidato dagli studiosi continentali, per «iscrizioni» si intende qualsiasi testo scritto realizzato su supporti diversi da manoscritti, libri a stampa, documenti, monete o sigilli, i quali rappresentano ambiti disciplinari autonomi e ben definiti, la cui inclusione amplierebbe in modo eccessivo e poco gestibile il corpus analizzato.⁵ Le epigrafi, infatti, appaiono su una vastissima gamma di manufatti, impiegando tecniche, idiomi e sistemi grafici eterogenei.⁶ Tuttavia, fatta eccezione per ambiti disciplinari specifici che si concentrano su altre tipologie testuali o su supporti effimeri, si può affermare che l'epigrafia abbraccia ogni forma di comunicazione scritta che presenti, come caratteristica distintiva, un'intenzione di permanenza, rivolta alla memoria collettiva o alla pubblica visibilità.⁷ L'analisi formale dei caratteri può offrire dati utili per l'attribuzione cronologica o geografica di oggetti privi di contesto; la lingua utilizzata contribuisce a chiarire aspetti dell'evoluzione del latino o delle lingue volgari; mentre i contenuti restituiscono tracce significative della circolazione del sapere, della alfabetizzazione e dello sviluppo culturale.⁸

¹ AGNATI, U., BRACCESI, L., *Epigrafia latina* / Ulrico Agnati, Lorenzo Braccesi Bologna : Monduzzi, c2007, p. 9

² CALABI LIMENTANI, I., *Epigrafia latina* / Ida Calabi Limentani. - 4. ed
Milano : Cisalpino, 1991, pp. 15-16

³ *Ibid.*, pp. 15-16

⁴ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 38

⁵ BERTRAM, J., *Mediaeval inscriptions* : the *epigraphy of the City of Oxford / edited by Jerome Bertram Woodbridge : The Boydell press, 2020, p. 2

⁶ *Ibid.*, p. 1

⁷ AGNATI, U., BRACCESI, L., *op. cit.*, p. 9

⁸ *Ibid.*, p. 1

Una trattazione propriamente storica dell'Epigrafia può dirsi possibile solo a partire dal momento in cui le iscrizioni vengono esaminate come oggetti autonomi di interesse, sia nella loro globalità sia nei singoli elementi che le compongono. È soltanto quando studiosi o ricercatori iniziano a raccogliere sistematicamente tali testimonianze epigrafiche, attribuendo loro valore documentario o interpretativo a sostegno delle proprie indagini, che si configura una vera coscienza disciplinare nei confronti del fenomeno epigrafico.⁹ L'Epigrafia, intesa come disciplina scientifica, si occupa dell'analisi sistematica delle iscrizioni trasmesse dall'antichità, includendo in questa categoria tutte le forme di scrittura — incise, graffite, impresse o tracciate — realizzate su materiali concepiti per durare nel tempo,¹⁰ ma concentrandosi in modo particolare sull'analisi delle manifestazioni grafiche prodotte su supporti rigidi.¹¹ In questa prospettiva, essa mira a ricostruire l'evoluzione delle forme alfabetiche, esaminandone le tipologie e le varianti in relazione al contesto cronologico e geografico in cui si svilupparono.¹² Tali forme, ottenute attraverso tecniche di incisione che differiscono sensibilmente da quelle impiegate nella scrittura su materiali più duttili — oggetto specifico della paleografia — richiedono pertanto un approccio metodologico distinto, fondato sulla specificità del mezzo e del procedimento scrittorio.¹³

Inoltre, compongono le epigrafi, in maniera generale, i seguenti attributi; la sua permanenza nel tempo, attraverso l'impiego di materiali durevoli; il carattere solenne della sua presentazione; si realizzano attraverso tecniche di esecuzione lente; e sono pensate e configurate per essere lette pubblicamente, comunemente lontane dagli occhi.¹⁴ L'organizzazione dei campi di scrittura si fonda su tre configurazioni principali: il rapporto tra testo e immagine, la divisione del testo in colonne verticali, e l'integrazione di più testi gerarchicamente strutturati in spazi distinti ma interconnessi. Il legame tra testo e figura è particolarmente flessibile, permettendo che l'immagine si trovi all'interno del testo, nei margini o in uno spazio adiacente separato.¹⁵ Sebbene sia comunemente accettato che l'epigrafia si occupi dello studio delle scritture incise su supporti duri, risulta altrettanto evidente che essa non possa essere semplicemente considerata una mera articolazione della paleografia.¹⁶ Infatti, pur condividendo con quest'ultima l'interesse per il fenomeno scrittorio, l'epigrafia si distingue per l'oggetto specifico della sua indagine: la scrittura tracciata su materiali rigidi, mediante strumenti e procedimenti differenti rispetto a quelli impiegati per la scrittura su supporti più duttili — ambito di pertinenza della paleografia tradizionale.¹⁷ Questa differenza sostanziale nei mezzi e nelle modalità esecutive comporta inevitabilmente la necessità di un adattamento

⁹ CALDERINI, A., *Epigrafia*, Torino : SEI, c1974, p. 3

¹⁰ AGNATI, U., BRACCESI, L., *op. cit.*, p. 9

¹¹ BANTI, O., *op. cit.*, p. 34

¹² *Ibid.*, p. 34

¹³ *Ibid.*, p. 34

¹⁴ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano* / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 38

¹⁵ PETRUCCI, A., *Prima lezione di paleografia* / Armando Petrucci, Roma [etc.] : GLF editori La terza, 2002, pp. 12-13

¹⁶ BANTI, O., *op. cit.*, pp. 33-34

¹⁷ *Ibid.*, pp. 33-34

metodologico, che si traduce nell'adozione di criteri e tecniche analitiche almeno in parte differenti. Sebbene l'epigrafia, in quanto "paleografia delle iscrizioni", si serva di strumenti d'analisi propri della disciplina paleografica per esaminare le forme grafiche e ricostruirne l'evoluzione storica, la specificità del supporto materiale e delle finalità comunicative dell'epigrafe richiedono un impianto metodologico autonomo.¹⁸

La sua produzione

Nel contesto della scrittura monumentale e decorativa dell'antichità e del Medioevo, i supporti determinavano in larga misura le tecniche di realizzazione delle iscrizioni. Su superfici lignee trattate con strati di bianco o su pareti intonacate, le lettere venivano solitamente tracciate mediante pittura; nei casi di scritte effimere o popolari, soprattutto sui muri, era invece frequente l'uso della tecnica a graffito.¹⁹ Inoltre, nella maggior parte dei casi, il testo epigrafico nasce da un processo compositivo articolato, in cui intervengono più soggetti: il committente — o una figura colta da lui incaricata — ne cura la redazione, mentre la trasposizione grafica sulla superficie lapidea è affidata a un lapicida o ordinatore, il quale provvede a trasformarlo in una forma scrittoria adatta alla destinazione epigrafica.²⁰ Quanto ai materiali lapidei, l'epigrafia si esprimeva prevalentemente attraverso la scultura: nei contesti più modesti o nei reperti più antichi si preferiva tuttavia l'incisione semplice.²¹ Alla particolarità intrinseca dell'epigrafe, legata alla sua natura di oggetto unico e pubblico, si aggiunge quella relativa alla sua forma, che risulta strettamente connessa tanto alla qualità dell'incisione quanto alla conformazione delle lettere.²² Entrambi questi aspetti, già richiamati in precedenza per la loro rilevanza analitica, non derivano esclusivamente da scelte individuali, ma sono spesso il risultato di tradizioni scrittorie consolidate e di tendenze stilistiche proprie di un determinato contesto culturale.²³

Con l'evolversi delle pratiche epigrafiche, si osserva una crescente raffinatezza nell'intaglio delle lettere, le cui cavità assumevano sezioni triangolari, quadrangolari o semicircolari, talvolta evidenziate mediante l'applicazione di colore.²⁴ Non mancavano casi in cui le lettere stesse venivano realizzate in metallo e successivamente applicate al supporto marmoreo tramite grappe; sebbene spesso queste lettere si siano perdute, i fori lasciati dai sistemi di fissaggio consentono, in alcuni casi, di ipotizzare la disposizione e il contenuto originari, anche laddove la lastra sia stata riutilizzata per nuove iscrizioni.²⁵

La realizzazione di un'iscrizione su supporto lapideo non ha inizio direttamente con la scultura, ma presuppone una fase preparatoria fondamentale: la predisposizione grafica del testo sulla superficie, operazione nota come *ordinatio*.²⁶ Essa consisteva nel tracciare

¹⁸ *Ibid.*, pp. 33-34

¹⁹ CALDERINI, A., *Epigrafia*, Torino : SEI, c1974, pp. 42-43

²⁰ BANTI, O., *Epigrafia medioevale e paleografia : specificità dell'analisi epigrafica*, in *Scrittura e civiltà* / Ottaviano Banti, Torino : Bottega d'Erasmus, 14 (1995), pp. 31-51, p. 42

²¹ CALDERINI, A., *op. cit.*, pp. 42-43

²² BANTI, O., *op. cit.*, p. 44

²³ *Ibid.*, p. 44

²⁴ CALDERINI, A., *op. cit.*, pp. 42-43

²⁵ *Ibid.*, pp. 42-43

²⁶ CALABI LIMENTANI, I., *Epigrafia latina* / Ida Calabi Limentani. - 4. ed
Milano : Cisalpino, 1991, pp. 15-16

preventivamente la disposizione delle parole e delle linee, attraverso segni eseguiti con materiali come carbone, gesso o inchiostri colorati — spesso rosso o azzurro — copiando un testo previamente redatto su papiro, pergamena o tavoletta cerata.²⁷

Tanto le iscrizioni di carattere pubblico e ufficiale quanto quelle private seguivano generalmente un iter esecutivo articolato in tre momenti distinti. In primo luogo, si procedeva alla composizione del testo su un supporto scrittorio effimero.²⁸ Nei casi in cui si trattava di epigrafi appartenenti a generi formulari — come quelle funerarie — è verosimile che si facesse ricorso a repertori di formule precostituite, l'esistenza dei quali è confermata dalla presenza, in alcune iscrizioni, di espressioni ripetitive che sembrano essere state trascritte in modo meccanico.²⁹

La seconda fase vedeva l'intervento di uno specialista nella disposizione epigrafica, definibile come *ordinator*, quello che deve comporre il testo e sistemare la sua impaginazione, raramente fatto dall'una altra persona, ma può occorrere; tutto questo per finalmente arrivare alla pratica con la maestranza che farà l'incisione (o il dipinto nei casi degli affreschi, o l'organizzazione dei mosaici) delle lettere sul supporto scelto.³⁰

Infine, lo scalpello procedeva alla fase incisoria vera e propria, fino a giungere alla fase finale dell'incisione vera e propria, concettualmente e linguisticamente espressa nel latino attraverso il verbo *sculper* scolpendo le lettere seguendo fedelmente le linee guida fornite dall'*ordinator*.³¹ Questo processo, tutt'altro che puramente tecnico, assumeva rilevanza anche sotto il profilo paleografico: proprio nella fase di *ordinatio*, infatti, la scrittura monumentale poteva essere influenzata, in misura non trascurabile, dalle forme grafiche in uso nella scrittura quotidiana, mostrando così una porosità stilistica più ampia di quanto si possa supporre a prima vista.³² L'arte epigrafica medievale, in tal senso, si inserisce in una linea di continuità storica con la pratica dell'incisione di epoca tardo-romana, dalla quale eredita modelli formali che vengono poi rielaborati, adattati o trasformati secondo le esigenze e i linguaggi della nuova epoca, in modo analogo a quanto avviene nel campo della scrittura libraria.³³

La memoria e le scritture esposte

L'iscrizione epigrafica, in quanto documento individuale, può contenere una varietà notevole di informazioni: dalla raffigurazione di oggetti d'uso quotidiano all'indicazione toponomastica e al relativo statuto giuridico di un luogo, da particolarità linguistiche a estratti normativi, da signature di confine alla narrazione della carriera pubblica di un

²⁷ CALDERINI, A., *op. cit.*, pp. 43-44

²⁸ FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563, p. 542

²⁹ CALDERINI, A., *op. cit.*, pp. 43-44

³⁰ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano* / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, pp. 41-42

³¹ CALABI LIMENTANI, I., *op. cit.*, pp. 15-16

³² CALDERINI, A., *op. cit.*, pp. 43-44

³³ BANTI, O., *Epigrafia medioevale e paleografia : specificità dell'analisi epigrafica*, in *Scrittura e civiltà* / Ottaviano Banti, Torino : Bottega d'Erasmus, 14 (1995), pp. 31-51, p. 44

individuo.³⁴ In questo senso, essa è spesso valorizzata come testimonianza autonoma, analizzata nella sua singolarità. Il significato ideologico, la materia e l'estetica delle iscrizioni epigrafiche — siano esse dipinte o incise — risultano strettamente determinati dal contesto spaziale e dalla natura del manufatto monumentale a cui appartengono, configurandosi così come dispositivi di mediazione tra il fruitore e l'ambiente architettonico.³⁵ Tradizionalmente, le iscrizioni epigrafiche sono state analizzate prevalentemente come strumenti ausiliari per la datazione di manufatti architettonici o per l'acquisizione di informazioni di natura biografica. In tale ottica, l'epigrafia è spesso rimasta subordinata a un approccio documentario e quantitativo, più che orientata a una lettura qualitativa dei testi incisi.³⁶

Va inoltre sottolineato il carattere intrinsecamente polisemico dell'epigrafe, che si configura simultaneamente come documento individuale e collettivo, come testo organizzato graficamente, come fonte utile alla ricostruzione delle strutture sociali, delle consuetudini e dei modelli familiari.³⁷ Ma essa è anche, a un tempo, elemento decorativo, segno architettonico integrato nello spazio costruito e reperto litico dotato di valore materiale e simbolico.³⁸ A partire dalla definizione proposta da Robert Favreau, secondo cui l'iscrizione è ciò che viene scritto su un monumento o oggetto con l'intento di garantire una pubblicità universale e duratura, alcuni studiosi come Vicente García Lobo hanno ampliato tale concetto, riconoscendo nell'epigrafe un mezzo privilegiato di comunicazione pubblica nell'Antichità e nel Medioevo.³⁹ In quest'ottica, la scrittura epigrafica può essere intesa come una vera e propria forma di scrittura pubblicitaria, concepita per attirare l'attenzione visiva e veicolare messaggi di forte impatto, spesso commemorativi o legati al prestigio del soggetto coinvolto.⁴⁰ Le motivazioni alla base della produzione epigrafica, così come le sue funzioni, risultano pertanto estremamente varie e strettamente legate ai contesti specifici in cui le iscrizioni venivano concepite.⁴¹

Riprendendo l'efficacia comunicativa dell'epigrafia classica, quella medievale si configura come un sofisticato dispositivo testuale capace non solo di trasmettere memoria e celebrare eventi, ma anche di orientare la percezione collettiva attraverso strategie propagandistiche ben definite.⁴² La preponderanza delle epigrafi pervenute sino a noi è

³⁴ AGNATI, U., BRACCESI, L., *Epigrafia latina* / Ulrico Agnati, Lorenzo Braccesi Bologna : Monduzzi, c2007, p. 9

³⁵ FERRAIUOLO, D., *Reflexiones sobre los 'polos epigráficos' y la topografía de las inscripciones en los monasterios de la Alta Edad Media* in Monumentum, documentum : l'epigrafia come documentazione medievale / a cura di Leonardo Magionami e María Encarnación Martín López Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2023, pp. 51-65, p. 3

³⁶ FERRAIUOLO, D., *Interpretare lo spazio, la scrittura, il contesto. Nuove ricerche di archeologia dei monasteri* in La dimensione spaziale della scrittura esposta in età medievale : discipline a confronto : atti del Convegno di studio, Napoli, 14-16 dicembre 2020 / a cura di Daniele Ferraiuolo Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2022, pp. 75-94, p. 75

³⁷ AGNATI, U., BRACCESI, L., *op. cit.*, p. 9

³⁸ *Ibid.*, p. 9

³⁹ LOBO, V. G., *La escritura publicitaria* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafia medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 29-44, pp. 29-30

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 29-30

⁴¹ AGNATI, U., BRACCESI, L., *op. cit.*, p. 9

⁴² GIOVÈ, N., *Ripresa dell'antico e nuove modalità comunicative nell'epigrafia medievale* in La seconda vita delle iscrizioni : e molte altre ancora / a cura di Enrica Culasso Gastaldi Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 87-107, p. 103

costituita da quelle incise nella pietra, una scelta che riflette la volontà degli antichi di affidare alla durabilità del materiale la sopravvivenza del messaggio epigrafico attraverso i secoli.⁴³ In essa, la scrittura assume un ruolo performativo: non si limita a registrare, ma costruisce significati, influenzando la lettura del passato e la comprensione del presente.⁴⁴ Le iscrizioni si inseriscono così nel tessuto urbano e simbolico delle città tardomedievali, divenendo parte integrante del paesaggio visivo e mentale della comunità, analogamente a quanto accadeva nei contesti urbani dell'antichità romana.⁴⁵ In tale contesto, l'atto di iscriverne un nome assume anche un valore memoriale profondo: la persistenza dell'identità personale è assicurata dalla comprensione e riconoscimento del nome da parte della comunità.⁴⁶ Finché tale nome resta leggibile e significativo per gli altri, il soggetto continua simbolicamente a esistere.

Secondo Jacques Le Goff, la gestione della memoria e dell'oblio rappresenta una delle principali preoccupazioni di chi ha esercitato o esercita il potere nelle società storiche.⁴⁷ La memoria, infatti, è uno degli spazi dell'ideologia, poiché attraverso la narrazione del passato, essa giustifica il presente e orienta il futuro in una prospettiva sociale.⁴⁸ Questi documenti sono conservati in istituzioni pubbliche e private, come archivi, biblioteche e musei, o inseriti in strutture monumentali, o ancora distribuiti sul territorio. In questo contesto, la memoria scritta risulta essere il risultato di tre tendenze parallele: la produzione continua di testi, la conservazione di quelli ereditati dal passato e la selezione, che porta all'eliminazione di scritti considerati superflui.⁴⁹ In ambito epigrafico e grafico, si riconoscono forme di scrittura concepite non solo come veicoli di contenuti verbali, ma anche come strumenti visivi dotati di una valenza simbolica e cerimoniale. Tali manifestazioni si distinguono per una marcata intenzionalità formale: la cura nell'esecuzione, la collocazione strategica o altri elementi distintivi ne evidenziano il ruolo nel rafforzare l'autorevolezza e la solennità del messaggio, sottolineando il carattere performativo della scrittura stessa.⁵⁰ In ambito funerario, ad esempio, le iscrizioni mirano a preservare la memoria del defunto, segnalandone il luogo di sepoltura mediante formule ricorrenti come *hic iacet* o *hic est sepultus*.⁵¹ Tali espressioni non solo identificano lo spazio tombale, ma evocano anche, attraverso il verbo "giacere", l'immagine del corpo inumato, spesso resa visivamente nelle effigi scolpite sulle lastre sepolcrali tardo-medievali.⁵²

⁴³ CALDERINI, A., *Epigrafia*, Torino : SEI, c1974, p. 38

⁴⁴ GIOVÈ, N., *op. cit.*, p. 103

⁴⁵ *Ibid.*, p. 103

⁴⁶ DONATI, A., *Epigrafia romana : la comunicazione nell'antichità* / Angela Donati
Bologna : Il mulino, \2002, pp. 27-28

⁴⁷ LE GOFF, J., *Storia e memoria* / Jacques Le Goff Torino : Einaudi, 1986, pg. 347-350

⁴⁸ PETRUCCI, A., *Prima lezione di paleografia* / Armando Petrucci, Roma [etc.] : GLF editori La terza, 2002, pp. 116-117

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 116-117

⁵⁰ PETRUCCI, A., *La scrittura : ideologia e rappresentazione* / Armando Petrucci, Torino : G. Einaudi, 1986, p. XIX

⁵¹ FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563, p. 543

⁵² *Ibid.*, p. 543

La civiltà romana si contraddistinse per un uso intensivo della scrittura esposta, diffusa su supporti sempre più diversificati e destinata a una comunicazione pubblica di vasta portata.⁵³ Nel contesto cristiano medievale, tale logica non viene abbandonata, ma assume nuove connotazioni: nelle chiese, le offerte votive e gli oggetti dedicati — spesso accompagnati da iscrizioni — rendono esplicita la gratitudine verso Dio, la Vergine o i Santi, evidenziando una continuità semantica con le pratiche religiose del passato, pur entro un sistema teologico e iconografico trasformato.⁵⁴ Fu nel tardo medioevo, e in particolare nel contesto comunale italiano, che l'epigrafia conobbe una rinascita significativa, caricandosi di nuovi valori ideologici e propagandistici, in parallelo con il processo di rinnovamento urbano e la crescente vitalità culturale delle città.⁵⁵

È ampiamente riconosciuto che la funzione primaria dell'epigrafia medievale è di natura pubblicitaria, poiché mira a trasmettere un messaggio specifico al più ampio numero possibile di destinatari all'interno di una determinata comunità, con l'intento di garantirne la permanenza nel tempo e la trasmissione alle generazioni future.⁵⁶ Tale nozione di "pubblicità" non implica necessariamente finalità commerciali, ma piuttosto una volontà di rendere il messaggio evidente e memorabile.⁵⁷ Accanto ai concetti di scrittura epigrafica e scrittura distintiva, A. Petrucci ha proposto l'espressione *scritture esposte* per designare quelle forme grafico-scrittorie caratterizzate da un'elevata solennità formale, impiegate nei titoli dei libri, nelle sezioni testuali a forte valore indicativo, nonché in epigrafi, documenti cerimoniali e legende numismatiche.⁵⁸ La loro presenza è ricorrente nei codici di lusso, dove si distinguono per un tratto eseguito con estrema cura, mediante un *ductus* lento e modulato, spesso di dimensioni superiori rispetto al corpo del testo.⁵⁹ In molti casi, tali scritture sono integrate da elementi decorativi e da inchiostri preziosi, contribuendo a un equilibrio compositivo che oscilla tra funzionalità comunicativa ed estetica visiva, in un gioco deliberato tra leggibilità e magnificenza grafica.⁶⁰

Da questa prospettiva si comprende appieno l'affermazione di Robert Favreau, secondo cui una delle funzioni fondamentali dell'iscrizione — almeno fino all'introduzione della carta e, in particolare, della stampa — è stata proprio quella di diffondere l'informazione in modo visibile e duraturo.⁶¹ Affinché una scrittura possa essere considerata realmente efficace nella trasmissione pubblica del contenuto, essa dovrebbe possedere tre

⁵³ GIOVÈ, N., *Ripresa dell'antico e nuove modalità comunicative nell'epigrafia medievale* in La seconda vita delle iscrizioni : e molte altre ancora / a cura di Enrica Culasso Gastaldi Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 87-107, p. 90

⁵⁴ DONATI, A., *Epigrafia romana : la comunicazione nell'antichità* / Angela Donati Bologna : Il mulino, 2002, pp. 27-28

⁵⁵ GIOVÈ, N., *op. cit.*, p. 90

⁵⁶ FERNÁNDEZ, J. S., *op. cit.*, p. 543

⁵⁷ LOBO, V. G., *La escritura publicitaria* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafia medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 29-44, p. 32

⁵⁸ PETRUCCI, A., *La scrittura : ideologia e rappresentazione* / Armando Petrucci, Torino : G. Einaudi, 1986, p. XIX

⁵⁹ SALCEDO, P. O., *Escritura distintiva en códices y documentos castellanos de la baja edad media* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafia medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 45-64, p. 48

⁶⁰ *Ibid.*, p. 48

⁶¹ LOBO, V. G., *op. cit.*, p. 32

caratteristiche fondamentali: risultare visivamente d'impatto, garantire un'elevata leggibilità e, nel caso delle iscrizioni, assicurare anche la durata materiale del supporto.⁶²

3.2 “I Secoli Bui” dell’alto medioevo

Nel contesto della produzione epigrafica tardoantica, si rileva l'azione simultanea di numerosi fattori di natura strutturale, la cui incidenza si manifesta in maniera particolarmente evidente all'interno dello spazio urbano — per tradizione, fulcro tanto della redazione quanto della ricezione dell'iscrizione.⁶³ Con l'affermarsi del Cristianesimo tanto nelle regioni orientali quanto in quelle occidentali dell'Impero, e in concomitanza con le gravi turbolenze provocate dalle invasioni barbariche — accompagnate da una prolungata crisi economica e sociale — si assistette a un progressivo venir meno dell'interesse per l'eredità monumentale dell'antichità classica.⁶⁴ La riduzione nell'uso della scrittura esposta nell'alto medioevo si spiega non solo con il generale declino della cultura scritta, il crollo del sistema scolastico antico, l'aumento dell'analfabetismo e la crisi delle città e dell'amministrazione pubblica, ma anche con l'affermazione di una cultura funeraria di antica matrice, che privilegiava codici espressivi diversi da quelli della civiltà classica mediterranea e che non valorizzava la comunicazione scritta.⁶⁵ In questo modo, il VI secolo può essere considerato l'ultima fase di effettiva vitalità per la scrittura funeraria esposta, soprattutto in ambito italiano. In quel periodo, infatti, si registra una notevole continuità della tradizione epigrafica tardoantica, che perdurò ancora per alcuni decenni, rappresentando una sorta di epilogo del sistema culturale scritto ereditato dal mondo romano.⁶⁶ La tipologia dei testi epigrafici ancora esistenti del secolo X è la funeraria, la quale si sotto divide tra obituari ed epitaffi, di variabili quantità e qualità.⁶⁷ I primi contengono testi che si presentano versificati in lodi al defunto, in modo semplice e senza molta informazione; e i secondi, più rari nell'alto medioevo, ma rappresentano una tradizione continua nell'area della scrittura esposta sepolcrale, una volta che si facevano presenti dall'epoca romana.⁶⁸ Le nuove generazioni dell'alto Medioevo, spesso animate da indifferenza o da aperto disprezzo nei confronti delle vestigia pagane, contribuirono alla loro alterazione o distruzione: edifici e monumenti furono smantellati, riconvertiti a uso abitativo o liturgico, oppure utilizzati come semplici cave da cui trarre materiale per le costruzioni cristiane emergenti.⁶⁹

⁶² *Ibid.*, p. 32

⁶³ CARLETTI, C., *Littera et Figura: Osservazioni sulle dinamiche interattive nell'epigrafia funeraria tardoantica in Farrago epigraphica: scritti di epigrafia cristiana e altomedievale* / Carlo Carletti ; a cura di Antonio Enrico Felle Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2022, pg. 21-36, p. 28

⁶⁴ CALDERINI, A., *Epigrafia*, Torino : SEI, c1974, p. 6

⁶⁵ PETRUCCI, A., *Lezioni spoletine* / Armando Petrucci Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2021, p. 279

⁶⁶ PETRUCCI, A., *Scrittura e figura nella memoria funeraria* in Testo e immagine nell'alto medioevo : 15-21 aprile 1993 [Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo] / Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Tomo I, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994, pp. 277-297, p. 280

⁶⁷ BOTTAZZI, M., *Italia medievale epigrafica : l'alto medioevo attraverso le scritture incise* (secc. 9.-11.) / Marialuisa Bottazzi, Trieste : CERM, 2012, p. 77

⁶⁸ *Ibid.*, p. 77

⁶⁹ CALDERINI, A., *op. cit.*, p. 6

In questa dimensione complessa, che coniuga elementi materiali, istituzionali e culturali, si osserva un progressivo indebolimento della cultura scritta, fenomeno strettamente legato al declino dell'istruzione formale e all'erosione del sistema scolastico di matrice classica, con conseguente ampliarsi dei livelli di analfabetismo.⁷⁰ In tale contesto, la scrittura funeraria assumeva un ruolo marginale, più simbolico e iconico, analogamente a quanto accadeva sulle monete, mentre la segnaletica dei defunti tornava a essere principalmente figurale e simbolica, spesso veicolata internamente tramite corredi funebri piuttosto che da elementi esterni.⁷¹ Pur riconoscendo che l'alfabetizzazione fosse più diffusa in età romana rispetto ai secoli altomedievali, periodo in cui si registra una trasformazione nei modi di produzione e uso della scrittura, la lettura dei dati epigrafici non può limitarsi a tali considerazioni.⁷² L'analisi del panorama scrittorio tardoantico e altomedievale è infatti resa complessa da molteplici variabili, tra cui spicca la dispersione sistematica delle testimonianze epigrafiche nel tempo, fattore che compromette la ricostruzione completa del quadro originario.⁷³ Questo processo determinò la perdita irreparabile di numerose epigrafi greche e latine, fatta eccezione per quelle che recavano espliciti riferimenti al Cristianesimo, in particolare a figure di martiri o santi, le quali furono maggiormente preservate per il loro valore devozionale.⁷⁴

Durante l'alto medioevo europeo, soprattutto nell'Occidente, la commemorazione dei defunti si allontanò quasi completamente dalla scrittura visibile. In quello che sono stati definiti i «secoli bui», la pratica epigrafica fu in gran parte abbandonata, subendo un confinamento negli spazi chiusi e di illuminazione scarsa, oltre alla perdita di alcune conoscenze dei periodi classico e tardoantico⁷⁵ e il linguaggio funerario si affidò prevalentemente a immagini, simboli e strutture, piuttosto che a testi scritti.⁷⁶ Le funzioni della scrittura, specialmente l'esposta, erano essenzialmente omogenee, con una tipologia dei mezzi articolata in modo scarso, soprattutto celebrativa e commemorativa.⁷⁷ Tale processo determina una crescente diffusione di sepolture prive di iscrizioni, totalmente anepigrafe, che non conservano più alcuna traccia identificativa del defunto.⁷⁸ Anche quando accompagnate da simboli o da immagini più o meno elaborate, queste tombe risultano comunque incapaci di trasmettere alla posterità la memoria individuale del

⁷⁰ CARLETTI, C., *op. cit.*, p. 28

⁷¹ PETRUCCI, A., *op. cit.*, 2021, p. 279

⁷² DE RUBEIS, F., *Scritture nazionali e aree culturali: le epigrafi tra forme, contenuti e trasmissioni testuali in Italia e nell'Europa altomedievale* in *Post-roman transitions : christian and barbarian identities in the early medieval west* / Flavia De Rubeis, edited Walter Pohl and Gerda Heydemann Turnhout : Brepols, 2013, pp. 549-580, p. 553

⁷³ *Ibid.*, p. 553

⁷⁴ CALDERINI, A., *op. cit.*, p. 6

⁷⁵ PETRUCCI, A., *La scrittura : ideologia e rappresentazione* / Armando Petrucci
Torino : G. Einaudi, 1986, p. 5

⁷⁶ PETRUCCI, A., *Lezioni spoletine* / Armando Petrucci Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2021, p. 278

⁷⁷ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 4

⁷⁸ CARLETTI, C., *Littera et Figura: Osservazioni sulle dinamiche interattive nell'epigrafia funeraria tardoantica in Farrago epigraphica : scritti di epigrafia cristiana e altomedievale* / Carlo Carletti ; a cura di Antonio Enrico Felle Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2022, pg. 21-36, p. 28

soggetto sepolto, contribuendo così alla progressiva perdita della sua identità personale nel tempo.⁷⁹

Nei secoli VII e VIII, nonostante una significativa riduzione quantitativa, persistette una forma di scrittura funeraria esposta, concentrata principalmente nelle chiese.⁸⁰ Questo fenomeno si sviluppò parallelamente al trasferimento, iniziato dalla seconda metà del VI secolo e intensificatosi nel secolo successivo, delle sepolture di vescovi e membri dell'alto clero nelle chiese urbane ed extraurbane.⁸¹ Questo processo di "ecclesializzazione" dell'epigrafia funeraria, unito alla sua esclusiva destinazione ai ceti dirigenti della società, riflette una duplice dinamica: da un lato, la sacralizzazione dello spazio sepolcrale attraverso la scrittura; dall'altro, l'affermazione di un uso epigrafico fortemente selettivo e rappresentativo del potere.⁸² A testimonianza di ciò, alcuni provvedimenti legislativi, come un capitolare dell'813, limitavano la sepoltura nelle chiese a categorie specifiche, quali vescovi, abati e preti *fideles et boni* Teodulfo d'Orléans, pur confermando un divieto generale, escludeva dal divieto sacerdoti e uomini giusti con particolari meriti, delineando così una sorta di aristocrazia ecclesiastica e laica.⁸³ Tuttavia, è opportuno non dimenticare che, all'interno dell'epigrafia alto-medievale, vi furono interessanti eccezioni a questa prassi dominante. Tali eccezioni si manifestarono soprattutto in contesti dove i legami con la tradizione epigrafica antica si mantennero più solidi, come nel caso di epitaffi dedicati a personaggi di altissimo rango sociale, in particolari *carte lapidarie* e nei cosiddetti *decreti* iscritti secondo un'*ordinatio* tipicamente epigrafica.⁸⁴

Oltre allo spostamento di buona parte delle popolazioni in direzione agli ambienti più rurali, la città dell'alto medioevo non presentava epigrafi realizzate durante quelli anni esposte all'aperto, tranne per le iscrizioni rimanenti del periodo antico o tardoantico, le quali già non erano più decifrate da maggioranza degli abitanti.⁸⁵ Nonostante, in Italia fu il posto dove i numeri sono più alti nella scarsa produzione epigrafe di età alto medievale, e nelle sopravvivenze del periodo anteriore.⁸⁶ Per la sola Roma, si calcola una produzione di decine di migliaia di iscrizioni tra III e V secolo, con una netta prevalenza di testi funerari.⁸⁷ All'interno di questo corpus, le iscrizioni cristiane, concentrate soprattutto nel IV secolo, mostrano un progressivo declino nei secoli successivi, raggiungendo il minimo

⁷⁹ *Ibid.*, p. 28

⁸⁰ PETRUCCI, A., *op. cit.*, 2021, pp. 279-280

⁸¹ *Ibid.*, pp. 279-280

⁸² PETRUCCI, A., *Scrittura e figura nella memoria funeraria* in Testo e immagine nell'alto medioevo : 15-21 aprile 1993 [Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo] / Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Tomo I, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994, pp. 277-297, p. 279

⁸³ PETRUCCI, A., *op. cit.*, 2021, pp. 279-280

⁸⁴ BANTI, O., *Epigrafia medioevale e paleografia : specificità dell'analisi epigrafica*, in Scrittura e civiltà / Ottaviano Banti, Torino : Bottega d'Erasmus, 14 (1995), pp. 31-51, p. 45

⁸⁵ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 39

⁸⁶ *Ibid.*, p. 39

⁸⁷ DE RUBEIS, F., *Scritture nazionali e aree culturali: le epigrafi tra forme, contenuti e trasmissioni testuali in Italia e nell'Europa altomedievale* in Post-roman transitions : christian and barbarian identities in the early medieval west / Flavia De Rubeis, edited Walter Pohl and Gerda Heydemann Turnhout : Brepols, 2013, pp. 549-580, p. 550

nell'VIII secolo.⁸⁸ Dati analoghi, seppur più contenuti, si riscontrano anche nelle province iberiche e galliche, dove si contano rispettivamente circa 1.250 e 1.500 epigrafi funerarie cristiane tra il IV e l'VIII secolo.⁸⁹

I popoli germanici, protagonisti dei nuovi regni del Nord, privilegiarono sepolture in cimiteri all'aperto, dove le tombe erano contrassegnate da segni figurativi, contrapposti alle catacombe sotterranee, veri e propri spazi urbani dello scritto, sostituite da antiche modalità funerarie prive di iscrizioni.⁹⁰ È stato osservato che, già in epoca relativamente precoce, l'ambiente longobardo accolse la forma del *carmen* epigrafico celebrativo, rielaborandola sulla base della tradizione ecclesiastica sviluppata tra V e VI secolo.⁹¹ Rispetto a quest'ultima, tuttavia, le iscrizioni funerarie di ambito longobardo ampliano la portata della commemorazione, affiancando alla dimensione spirituale riferimenti alla vita attiva del defunto.⁹² L'ultimo grande momento della scrittura funeraria esposta in Occidente fu il VI secolo, soprattutto in Italia, dove si mantenne ancora per alcuni decenni il sistema culturale antico.⁹³ Le iscrizioni funerarie continuarono a essere prodotte in modo consistente sia in Italia sia nella Gallia franca per quasi tutto il secolo.⁹⁴

3.3 Dopo la frammentazione grafica, l'epigrafe di Adriano I

Una volta superata la frammentazione grafica caratteristica dell'alto medioevo, il processo di ricostituzione di un'unità scrittoria – promosso dall'introduzione della minuscola carolina – determina un quadro nuovamente coerente e relativamente omogeneo.⁹⁵ Il Morison ha interpretato l'adozione di specifiche innovazioni grafiche, riscontrabili tanto nelle epigrafi legate direttamente all'ambiente curiale carolingio quanto nei manoscritti di lusso prodotti a corte o presso il centro di Tours, come espressione di una deliberata strategia politico-culturale, sviluppando uno stile scrittoria coerente con l'ideologia imperiale, rifacendosi consapevolmente a modelli classici.⁹⁶ Tale tendenza si consolida già nel X secolo e trova pieno sviluppo nell'XI, sia nell'ambito della produzione libraria e documentaria, sia nel campo epigrafico.⁹⁷

Nei manoscritti di più alto prestigio del periodo carolingio, le scritture capitali rivelano un chiaro riferimento all'alfabeto monumentale romano, con forme estremamente lineari e proporzioni studiate per trasmettere equilibrio e solennità.⁹⁸ La disposizione armonica tra lettere più snelle e più robuste, iscritte idealmente in un quadrato, conferisce alla

⁸⁸ *Ibid.*, p. 550

⁸⁹ *Ibid.*, p. 550

⁹⁰ PETRUCCI, A., *op. cit.*, 2021, p. 278

⁹¹ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 573

⁹² *Ibid.*, p. 573

⁹³ PETRUCCI, A., *op. cit.*, 2021, pp. 279-280

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 279-280

⁹⁵ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in *Scripta* / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 33

⁹⁶ PETRUCCI, A., *op. cit.*, 2021, pp. 815-816

⁹⁷ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 33

⁹⁸ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, pp. 15-16

pagina un'impressione visiva di calma e sospensione.⁹⁹ Le sue principali peculiarità includono un tratteggio poco marcato dal punto di vista chiaroscurale, una marcata tendenza alla forma circolare nelle lettere rotonde come *C*, *G* e *O*, e l'adozione, in sostituzione dei terminali decorativi tipici della tradizione filocaliana, di semplici tratti rettilinei conclusivi alle estremità delle aste, elemento che ne accentua la distinzione rispetto ad altre varianti coeve.¹⁰⁰ Tra gli accorgimenti formali spiccano la variazione intenzionale dell'allineamento delle lettere, l'uso consapevole della "mediana ottica" — come nel caso della traversa dell'*A* leggermente rialzata per evitare una percezione visiva distorta — e l'uniformità delle grazie terminali.¹⁰¹ L'inclinazione del tracciato si presenta più aperta rispetto ai modelli precedenti, variando generalmente tra i 50 e i 55 gradi.¹⁰² Il modulo delle lettere risulta piuttosto disomogeneo: nei testi redatti con maggiore ordine, privi di legature o sovrapposizioni, le proporzioni tendono alla quadratura; viceversa, nei contesti grafici più densi o con spazio limitato, le lettere assumono proporzioni di circa 2:1, risultando cioè sensibilmente più alte che larghe.¹⁰³

Se la minuscola carolina si distingue per chiarezza e regolarità, l'epigrafia di età carolingia tende a un'imitazione diretta delle forme capitali romane di età imperiale.¹⁰⁴ Nel contesto della rinascita culturale carolingia, la celebrazione funeraria delle élite trovò ispirazione nei modelli epigrafici e grafici tardo-antichi, in particolare nella tradizione damasiana.¹⁰⁵ Con l'impiego sempre più sistematico, sebbene non uniforme, della capitale epigrafica di ascendenza romana contribuisce in maniera decisiva alla ricomposizione del panorama scrittorio, superando il frazionamento tipico della tradizione alto-medievale, pur attraverso modalità di rielaborazione antiquaria tra loro differenti.¹⁰⁶ Attraverso il monumento funebre al Papa Adriano I, morto il 25 dicembre 795, il quale fu ordinato non a Roma, ma in Francia, l'epitaffio, realizzato in marmo nero, e con la scritta probabilmente elaborata da Alcuino di York, presentava una miscela di ritorno all'antico, con le decorazioni realizzate a motivi fitomorfi spiralati, e, con la *T* innalzata e i nessi presenti nelle lettere successive, un 'accenno assai imitativo ai codici tardo-antichi, come quello del Virgilio Augusteo o il Sangallese.¹⁰⁷ Rappresentando così,

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 15-16

¹⁰⁰ PETRUCCI, A., *op. cit.*, 2021, pp. 826-829

¹⁰¹ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 15-16

¹⁰² LOBO, V. G., *La escritura publicitaria* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 29-44, p. 42

¹⁰³ *Ibid.*, p. 42

¹⁰⁴ PETRUCCI, A., *Lezioni spoletine* / Armando Petrucci Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2021, pp. 817-818

¹⁰⁵ PETRUCCI, A., *Scrittura e figura nella memoria funeraria* in *Testo e immagine nell'alto medioevo : 15-21 aprile 1993* [Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo] / Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Tomo I, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994, pp. 277-297, p. 286

¹⁰⁶ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in *Scripta* / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 33

¹⁰⁷ PETRUCCI, A., *Le scritture ultime : ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale* / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1995, p. 55

una ripresa dei grandi monumenti sepolcrali che una volta erano in vigore dalla buona parte dell'Impero Romano.¹⁰⁸

3.4 I cambiamenti verso il tardo medioevo

A partire dai secoli XI e XII, in concomitanza con la riorganizzazione dello spazio urbano e con l'emergere di una nuova coscienza identitaria, l'epigrafia ufficiale si rinnova profondamente: si afferma come strumento di celebrazione civica e politica, sia per committenti individuali di alto profilo sia per collettività urbane.¹⁰⁹ Esemplari significativi di questa evoluzione si riscontrano nelle iscrizioni del duomo di Salerno e della facciata del duomo di Pisa, dove il messaggio epigrafico si adatta a un'*ordinatio* nuovamente concepita secondo criteri monumentali.¹¹⁰ Parallelamente, si assiste alla riattivazione su larga scala dei cantieri architettonici, inclusi quelli dedicati alle infrastrutture urbane, come nel caso emblematico della ricostruzione e fortificazione delle cinte murarie.¹¹¹ Inoltre, ebbe successo anche durante gli XI e XII secoli un'evoluzione architettonica dei monasteri verso una maggiore apertura verso l'esterno ha determinato la comparsa di nuove tipologie epigrafiche. Analogamente ai secoli precedenti, i nuovi centri epigrafici si modellano sulle suggestioni simboliche derivanti dall'evoluzione liturgica e dalle diverse funzioni architettoniche degli spazi coinvolti.¹¹² Tale trasformazione risponde a una dinamica intenzionale, in cui ciascun edificio monastico riveste un ruolo liturgico e commemorativo specifico all'interno di un articolato progetto spirituale e ideale.¹¹³ Fu successo anche la diversificazione delle tipologie delle iscrizioni messe a poste, le quali si limitavano praticamente a quelle del tipo funerario, ora tornano le commemorative, le celebrative e comunicative, sistemate sotto un'impaginazione più regolare, con separazione fra testo ed immagine, ed il primo si presentando allineamenti ordinati.¹¹⁴

Questo cambiamento non fu partito dall'improvviso, essendo il risultato di una produzione libraria più efficace e numerosa, così come l'aumento nel numero di alfabetizzati, in particolare quelli delle *élites* e da una primitiva classe borghese specialmente nei grandi centri urbani dalla parte centro-settentrionale d'Italia, come Pisa, Firenze, Milano e Venezia.¹¹⁵ Con la crescente alfabetizzazione della popolazione, conseguentemente i dirigenti locali delle città italiane, tra il XII e XIII secolo, riconobbero nel valore della scrittura di carattere monumentale per così meglio celebrare la

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 55

¹⁰⁹ BANTI, O., *Epigrafia medioevale e paleografia : specificità dell'analisi epigrafica*, in Scrittura e civiltà / Ottaviano Banti, Torino : Bottega d'Erasmus, 14 (1995), pp. 31-51, p. 44

¹¹⁰ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 43

¹¹¹ AUGENTI, A., *Epigrafia e città medievale (V-XIV secolo): uno sguardo archeologico* in La dimensione spaziale della scrittura esposta in età medievale : discipline a confronto : atti del Convegno di studio, Napoli, 14-16 dicembre 2020 / a cura di Daniele Ferraiuolo, Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2022, pp. 15-35, p. 31

¹¹² FERRAIUOLO, D., *Reflexiones sobre los 'polos epigráficos' y la topografía de las inscripciones en los monasterios de la Alta Edad Media* in Monumentum, documentum : l'epigrafia come documentazione medievale / a cura di Leonardo Magionami e María Encarnación Martín López Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2023, pp. 51-65, p. 62

¹¹³ *Ibid.*, p. 62

¹¹⁴ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 43

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 43

conclusione o inaugurazione delle opere pubbliche, eventi ricordabili, o fissare testi legislativi.¹¹⁶ Queste finalità risultano particolarmente incisive quando il testo epigrafico opera in stretta integrazione con l'immagine, sia nel caso in cui la scrittura sintetizzi iconograficamente un contenuto, sia quando la parola interviene a esplicitare e completare la narrazione visiva.¹¹⁷ Tale fenomeno testimonia una mutata, e allo stesso tempo più articolata, percezione del ruolo sociale attribuito nell'atto grafico.¹¹⁸ Tale interazione presuppone un destinatario attivo, capace di decodificare simultaneamente i diversi livelli del messaggio, il quale può svolgere tanto una funzione narrativa quanto celebrativa o persino dialogica.¹¹⁹ A partire dal XIII secolo, l'epigrafia funeraria nobiliare assume chiaramente una funzione autocelebrativa. Il sepolcro, inteso come oggetto di prestigio, diventa strumento attraverso cui l'élite afferma pubblicamente il proprio status, e l'iscrizione associata ne rafforza il valore simbolico, rendendo esplicita la *dignitas* del defunto.¹²⁰ Le iscrizioni non si limitano a registrare dati essenziali — come date o nomi di promotori e artefici — ma documentano anche imprese politiche, militari o urbanistiche, assumendo un ruolo propagandistico e memoriale.¹²¹ In questo intreccio comunicativo, cronaca e retorica encomiastica si fondono, generando una narrazione stratificata in cui la funzione informativa si mescola alla celebrazione pubblica.¹²²

3.5 La scrittura romanica

Nella produzione epigrafica della penisola italica appare, durante il XII secolo, una scritta che presenta i suoi tratti più tondi e contrastanti tra di loro; uso del segno di abbreviazione formato da un semicircolo nel centro delle lettere; influssi su alcune lettere dai distintive bizantine, come la *E* nella forma di epsilon e la *M* con il tratto di mezzo più lungo (in particolare nelle aree normanni meridionali); e l'intrusione delle lettere più piccole dentro di quelle più grandi.¹²³ Tale scrittura fu chiamata *romanica*, considerata una maiuscola, essa anticipa l'arrivo della gotica, la quale si stabilisce pienamente nel XIII secolo, all'ambito epigrafico, nonostante sia bene distinta in relazione alle forme e al periodo dalle scritte precedenti e posteriori.¹²⁴ Alla base della maiuscola romanica si colloca un processo consapevole di recupero della tradizione epigrafica classica, in particolare della capitale quadrata, concepita come paradigma formale di solennità e monumentalità.¹²⁵

¹¹⁶ PETRUCCI, A., *La scrittura : ideologia e rappresentazione* / Armando Petrucci

Torino : G. Einaudi, 1986, p. 9

¹¹⁷ GIOVÈ, N., *Ripresa dell'antico e nuove modalità comunicative nell'epigrafia medievale* in La seconda vita delle iscrizioni : e molte altre ancora / a cura di Enrica Culasso Gastaldi Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 87-107, p. 89

¹¹⁸ CAVALLO, G., MAGISTRALE, F., *Mezzogiorno normanno e le scritture esposte* in Epigrafia medievale greca e latina: ideologia e funzione : atti del Seminario di Erice, 12-18 settembre 1991 / a cura di Guglielmo Cavallo e Cyril Mango, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1995, pp. 293-329, p. 316

¹¹⁹ GIOVÈ, N., *op. cit.*, p. 96

¹²⁰ FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafia medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563, p. 553

¹²¹ GIOVÈ, N., *op. cit.*, p. 96

¹²² *Ibid.*, p. 96

¹²³ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano* / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 44

¹²⁴ *Ibid.*, p. 44

¹²⁵ GIOVÈ, N., *op. cit.*, p. 88

Tale operazione imitativa, orientata alla rievocazione dei tratti distintivi delle scritture esposte d'età romana, fornisce il fondamento teorico e grafico su cui si costruisce l'identità della nuova scrittura maiuscola di età romanica.¹²⁶

L'imitazione dell'antico, intesa non tanto come ripresa formale di modelli oggettuali, quanto come recupero di pratiche culturali sottese alla loro produzione e fruizione, si manifesta nel Medioevo avanzato attraverso una rinnovata adesione a quello che Ramsay MacMullen ha definito, in un noto e influente contributo, *epigraphic habit*.¹²⁷ Con questa espressione si designa l'uso sistematico dell'epigrafia quale strumento di comunicazione pubblica, caratteristico del mondo romano, esteso a contesti, finalità e destinatari eterogenei. Tale consuetudine, dopo una lunga fase di rarefazione, trova nuovo impulso nella tarda età medievale, in particolare in ambito italiano, dove si assiste a una vera e propria riattivazione della funzione monumentale della parola scritta, strettamente connessa alla riformulazione dei linguaggi del potere e della rappresentazione politica.¹²⁸

Tanto nell'ambito pisano quanto in quello reatino, la rielaborazione dei modelli antichi contribuisce in modo determinante alla definizione formale della maiuscola romanica, scrittura epigrafica che si consolida tra XI e XII secolo ispirandosi, in maniera più o meno consapevole, alla capitale epigrafica di età classica.¹²⁹ Sebbene condivida con quest'ultima una certa regolarità formale, la maiuscola romanica se ne distingue per specifiche peculiarità, come l'allungamento delle lettere e l'adozione di elementi decorativi – ad esempio, coronamenti o apicature a spatola.¹³⁰ Alcune forme, come la *G* e la *C* quadrata, riflettono l'eredità carolingia della riscoperta della capitale antica.¹³¹ L'inserzione progressiva di elementi *minuscoleschi*, l'intensificazione del contrasto chiaroscurale e la crescente rotondità dei tratti segnalano, infine, l'evoluzione della maiuscola romanica e la sua transizione verso la gotica epigrafica nel corso del XIII secolo.¹³²

3.6 Il sorgimento della gotica epigrafia

Nel passaggio dalla tradizione carolingia a nuove pratiche scrittorie, si assiste a una trasformazione profonda sia nella tipologia della scrittura epigrafica che nella sua organizzazione spaziale.¹³³ La rinascenza carolingia dei secoli VIII e IX, strettamente legata al programma di *correctio* culturale e alla riscoperta dell'antichità romana, prese come modello privilegiato le iscrizioni monumentali dell'età imperiale, in particolare quelle del II secolo, considerato il momento culminante dell'arte epigrafica classica,

¹²⁶ *Ibid.*, p. 88

¹²⁷ *Ibid.*, p. 89

¹²⁸ *Ibid.*, p. 89

¹²⁹ *Ibid.*, p. 93

¹³⁰ GIOVÈ MARCHIOLI, N., *Le iscrizioni medievali dei Musei Civici di Padova : Note paleografiche in Corpus dell'epigrafia medievale di Padova 1.: Le iscrizioni medievali dei Musei Civici di Padova*. Museo d'arte medievale e moderna / a cura di Franco Benucci, Sommacampagna : Cierre, 2015, pp. 25-36, p. 28

¹³¹ GIOVÈ, N., *op. cit.*, p. 93

¹³² GIOVÈ, N., *op. cit.*, p. 28

¹³³ PETRUCCI, A., *Scrittura e figura nella memoria funeraria* in Testo e immagine nell'alto medioevo : 15-21 aprile 1993 [Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo] / Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Tomo I, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994, pp. 277-297, p. 290

soprattutto in reazione alla frammentarietà del periodo merovingio.¹³⁴ I primi indizi del cambiamento adoperato nelle città in relazione alle occupazioni degli spazi destinati alle scritture esposte, i quali, come le piazze, l'esterno e l'interno degli edifici sacre e civili, sono ripresi, specialmente quando si pensa a quale del campo funebre, cominciano durante l'XI secolo, si accentuando progressivamente lungo il XIII.¹³⁵ Non soltanto il numero delle lastre funerarie cresce, come la tipologia e la disposizione delle lettere si modificano verso modelli di definizione libraria, riprendendo dai codici le scritture distintive e la sistemazione fitta, senza cornici, sostituendo la capitale classica e larga di ambito carolingio, per una scritta che poi si è accordato di chiamarla *maiuscola gotica*.¹³⁶ La nascita della scrittura gotica può dunque essere intesa come esito di una trasformazione tecnica e stilistica all'interno della tradizione scrittoria latina. Una delle innovazioni determinanti in questo processo fu l'introduzione della penna tagliata obliquamente verso sinistra, che generava tratti più marcati, spezzati e angolosi, conferendo alla lettera quella fisionomia caratteristica.¹³⁷ Tuttavia, questa spiegazione risulta pienamente valida solo se riferita alla scrittura libraria o documentaria. Nel contesto epigrafico, infatti, le lettere gotiche non sono tracciate con strumenti calligrafici, ma piuttosto disegnate e successivamente colorate o scolpite in rilievo.¹³⁸ Parallelamente, forme scrittorie derivate dalla prassi libraria penetrarono nel campo epigrafico, adattandosi a esso attraverso trasformazioni più o meno evidenti.¹³⁹ Da ciò deriva una differenza sostanziale: la scrittura epigrafica gotica non nasce contemporaneamente a quella libraria, ma ne segue cronologicamente lo sviluppo, in quanto riproduce attraverso il disegno lettere già codificate nel contesto della produzione libraria.¹⁴⁰

Alla capitale classicheggiante si sostituisce progressivamente una maiuscola di tipo gotico, caratterizzata da tratti spessi, forme arrotondate d'ispirazione onciale, legature tra lettere, inclusioni grafiche e motivi ornamentali come filetti e bottoni.¹⁴¹ L'integrazione di modelli grafici differenti porta alla costruzione di una scrittura unitaria e coerente, ottenuta attraverso la selezione mirata di morfologie specifiche.¹⁴² Questo processo determina il graduale superamento della gerarchia grafica tipica dell'organizzazione

¹³⁴ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, pp. 14-15

¹³⁵ PETRUCCI, A., *Le scritture ultime* : ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1995, pp. 69-70

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 69-70

¹³⁷ SUÁREZ, N. R., *Paleografía epigráfica: la transición hacia la letra gótica minúscula en las inscripciones españolas* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 469-478, p. 470

¹³⁸ *Ibid.*, p. 470

¹³⁹ KOCH, W., *op. cit.*, p. 10

¹⁴⁰ SUÁREZ, N. R., *op. cit.*, p. 470

¹⁴¹ PETRUCCI, A., *Scrittura e figura nella memoria funeraria* in Testo e immagine nell'alto medioevo : 15-21 aprile 1993 [Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo] / Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Tomo I, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994, pp. 277-297, p. 290

¹⁴² DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 34

antiquaria propria della produzione carolina, sostituita da una struttura più omogenea.¹⁴³ Nel contesto epigrafico dell'Europa medievale, la maiuscola gotica rappresenta la scrittura di riferimento nelle regioni di tradizione latina, estendendosi ovunque fosse in uso l'alfabeto latino.¹⁴⁴ Si tratta di una grafia composita, che combina elementi capitali e onciali, spesso con soluzioni formali ricercate e ornamentali.¹⁴⁵ Le chiese cittadine, in tutta Europa, diventano così luoghi saturi di sepolcri e iscrizioni, testimonianza di un diritto alla memoria scritta ormai esteso a gruppi sociali sempre più ampi.¹⁴⁶ Tale scrittura non si limitava a superfici preziose come il vetro dipinto o gli oggetti d'arte applicata, ma veniva impiegata anche nei supporti più durevoli, come la pietra e il metallo.¹⁴⁷

Parallelamente, anche il formato delle iscrizioni muta: dalla targa incorniciata si passa a composizioni simili alla pagina, con testi disposti in formato orizzontale, senza cornici e con righe fitte, secondo modelli librari.¹⁴⁸ In tale assetto, la scrittura gotica si configura come un sistema completo e armonizzato, nel quale la minuscola del corpo testuale è affiancata da una maiuscola distintiva destinata agli elementi di apparato.¹⁴⁹ Queste due componenti risultano strettamente coordinate, sia dal punto di vista formale – come si nota, ad esempio, nel trattamento grafico delle curve e nel contrasto tra pieni e filetti – sia nell'uso sistematico e complementare che ne viene fatto nei manoscritti.¹⁵⁰ I modelli gotici epigrafici possono essere posti in un processo di rottura quasi che totale con il passato classico, una volta che ereditarono poco o nulla in relazione alla disposizione, formato e formulario dei testi sulle superficie, oltre a introdurre alcune novità al campo epigrafo.¹⁵¹ A seconda delle circostanze, essa può assumere un ruolo ornamentale, celebrativo o commemorativo, oppure svolgere una funzione esplicitamente didascalica.¹⁵² Ad esempio, tanto all'interno quanto all'esterno degli edifici ecclesiastici, a volte si trovavano iscrizioni che portavano la trascrizione da un documento beneficiario, le cosiddette *carte lapidarie*, con lo scopo di conferire più autenticità e solennità all'atto giuridico.¹⁵³

Contemporaneamente, in Europa settentrionale si afferma un altro tipo di impaginazione funeraria, in cui il testo corre lungo il bordo della lastra terragna, in una fascia continua.¹⁵⁴ Questa soluzione, estranea alla tradizione classica, sembra derivare da modelli ornamentali di arti minori, come oreficeria, intaglio d'avorio, smalti e tessuti, oltre che,

¹⁴³ *Ibid.*, p. 34

¹⁴⁴ KOCH, W., *op. cit.*, p. 10

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 10

¹⁴⁶ PETRUCCI, A., *op. cit.*, pp. 291-292

¹⁴⁷ KOCH, W., *op. cit.*, p. 10

¹⁴⁸ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 290

¹⁴⁹ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 34

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 34

¹⁵¹ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 45

¹⁵² DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 34

¹⁵³ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 45

¹⁵⁴ PETRUCCI, A., *Scrittura e figura nella memoria funeraria* in Testo e immagine nell'alto medioevo : 15-21 aprile 1993 [Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo] / Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Tomo I, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994, pp. 277-297, p. 290

con ogni probabilità, dall'influenza dell'epigrafia vichinga.¹⁵⁵ Spesso collocata in posizione indipendente all'interno dello spazio monumentale, e non vincolata a campiture rigidamente definite o a specchi di iscrizione formalmente delimitati, questa tipologia grafica gode di una libertà compositiva che la sottrae alle costrizioni imposte dalla rigatura preliminare tipica dell'impaginazione libraria, permettendole una maggiore espressività formale.¹⁵⁶ In questo quadro, la capitale epigrafica e quella libraria tradizionale tendono a scomparire quasi del tutto, lasciando spazio a un modello duale altamente codificato.¹⁵⁷

Lo sviluppo e la pluralità delle forme gotiche

La maiuscola gotica, riconoscibile per le sue forme strutturali distintive, fa la sua comparsa tra la fine del XII e quella del XIII secolo, con variazioni regionali significative.¹⁵⁸ Nel panorama della scrittura gotica, è possibile individuare tre fasi principali corrispondenti ai secoli XIII, XIV e XV, ciascuna caratterizzata da un'inclinazione del ductus sensibilmente più chiusa rispetto ai modelli precedenti, con angolazioni comprese tra i 25 e i 35 gradi.¹⁵⁹ Dal punto di vista epigrafico, la seconda metà del XII secolo e le prime decadi del XIII costituiscono una fase di particolare complessità e interesse, contraddistinta da una notevole pluralità di soluzioni grafiche.¹⁶⁰ In questo contesto, le differenze regionali assumono un peso significativo e, in aree caratterizzate da un'alta concentrazione di testimonianze — come la Francia centro-meridionale — è talvolta possibile riconoscere la mano di specifici atelier.¹⁶¹

Nei secoli XIII e XIV prevalgono ancora forme maiuscole, mentre nel XV si afferma una minuscola solenne, affine alla *littera formata* dei codici cerimoniali delle epoche precedenti.¹⁶² Il criterio distintivo tra la grafia del XIII e quella del XIV secolo risiede essenzialmente nel modulo: se nel primo caso si mantiene una proporzione tendenzialmente quadrata (1:1), nel secondo si registra un ritorno alla proporzione 2:1, con lettere visibilmente più alte che larghe.¹⁶³ Il suo apice si colloca nel XIV secolo, periodo in cui, in alcune aree, rappresenta l'unica tipologia scrittoria impiegata.¹⁶⁴ Nonostante alcune differenze, restano comuni a entrambe le fasi gotiche la tendenza alla rotondità delle lettere e alla loro chiusura formale, più marcata nel XIV secolo.¹⁶⁵ A nord delle Alpi, intorno al 1400, essa viene progressivamente sostituita dalla Minuscola gotica

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 290

¹⁵⁶ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 34

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 34

¹⁵⁸ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafia medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, pp. 12-13

¹⁵⁹ LOBO, V. G., *La escritura publicitaria* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafia medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 29-44, p. 43

¹⁶⁰ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 19-20

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 19-20

¹⁶² LOBO, V. G., *op. cit.*, p. 43

¹⁶³ *Ibid.*, p. 43

¹⁶⁴ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 12-13

¹⁶⁵ LOBO, V. G., *op. cit.*, p. 43

per la redazione di testi integrali, pur continuando a essere utilizzata per lettere iniziali e capilettura.¹⁶⁶

Si può affermare che, nonostante, la scrittura gotica sia in linea di successione alla romanica, l'ultima sembra competere con la prima, rimanendo non soltanto lungo il Trecento, ma prolungando la sua vita fino al Quattrocento, quando ancora impresta le morfologie di alcune lettere sue alla gotica distintiva.¹⁶⁷ Tale sistema misto permane in uso per un lungo arco temporale, arrivando almeno fino al pieno XIV secolo, a dimostrazione della persistente vitalità della capitale romanica, pur in una forma contaminata dalla gotica epigrafica.¹⁶⁸ Si tratta di un periodo di transizione e sperimentazione, in cui la scrittura romanica tradizionale, ancora presente, inizia a non rispondere più pienamente alle esigenze espressive del tempo, dando così spazio a soluzioni formali insolite, talvolta eccentriche o perfino grottesche.¹⁶⁹ Nel corso della seconda metà del XIV secolo, pur mantenendo contemporaneamente l'uso del sistema scrittorio descritto in precedenza, la gotica epigrafica assume gradualmente il ruolo di scrittura predominante nell'ambito epigrafico, soppiantando la capitale romanica.¹⁷⁰ Già nel XIII secolo si erano evidenziati alcuni cambiamenti significativi: si osservano ispessimenti in alcune parti delle lettere, una crescente tendenza alla rotondità complessiva della grafia, con l'introduzione di lettere onciali quali *E*, *D* e *M*, nonché la sostituzione progressiva della *U/V* maiuscola con la forma minuscola, accanto all'adozione della *H* minuscola e della *N* minuscola.¹⁷¹

Per quanto riguarda la scrittura del XV secolo, essa si colloca nel solco delle tradizioni librerie più solenni.¹⁷² Nel panorama della scrittura gotica, una tipologia calligrafica caratterizzata da tratti angolosi, pesanti, con aste brevi e un modulo complessivamente più largo che stretto — comunemente associata alla cosiddetta *gothique textura* — scompare temporaneamente dalle produzioni epigrafiche a partire da un certo momento, per poi ricomparire soltanto nel 1409.¹⁷³ Nella forma allargata comunemente denominata "Longobarda", essa rimane in uso nei codici anche per tutto il XV secolo.¹⁷⁴

Sebbene le origini della scrittura gotica epigrafica siano indubbiamente influenzate dalle forme librerie coeve, il suo sviluppo successivo evidenzia una progressiva emancipazione rispetto a tale matrice.¹⁷⁵ Questa autonomia si manifesta sia nell'organizzazione dello

¹⁶⁶ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 12-13

¹⁶⁷ GIOVÈ MARCHIOLI, N., *La minuscola gotica epigrafica nell'Italia settentrionale* : Il caso di Padova in I Longobardi a Venezia : scritti per Stefano Gasparri / a cura di Irene Barbiera, Francesco Borri e Annamaria Pazienza Turnhout : Brepols, 2020, pp. 451-460, p. 458

¹⁶⁸ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, p. 68

¹⁶⁹ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 19-20

¹⁷⁰ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 68

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 68

¹⁷² LOBO, V. G., *op. cit.*, p. 43

¹⁷³ DO AVELLAR, F. G., *As inscrições góticas em Portugal: séculos XV a XVI – estado da questão e particularismos* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 237-262, pp. 239-240

¹⁷⁴ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 12-13

¹⁷⁵ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 34

spazio epigrafico, sia nella definizione morfologica dei caratteri, che acquisiscono tratti distintivi propri.¹⁷⁶ Tale repertorio grafico viene spesso designato con il termine "maiuscola carolino-gotica iniziale" o "capitolare", per via del suo evidente legame con le lettere iniziali ornamentali dei manoscritti, piuttosto che con le maiuscole ordinarie.¹⁷⁷ Queste lettere, infatti, presentano proporzioni amplificate rispetto sia alle minuscole sia alle maiuscole convenzionali, configurandosi come una sorta di "super-maiuscole", dotate di un'evidente funzione gerarchica e decorativa all'interno del testo.¹⁷⁸ La loro presenza conferisce un tono solenne e cerimoniale maggiore rispetto alla rigidità formale delle maiuscole angolose. Anche in ambito moderno, studiosi e calligrafi confermano tale distinzione. Claude Mediavilla, ad esempio, nella sua opera *Calligraphie*, distingue chiaramente tra gli alfabeti gotici angolosi, che identifica con il termine *gothique textura*, e una serie di lettere dalla forma più arrotondata, spesso impiegate come variante formale alle maiuscole gotiche angolose, pur senza proporre una classificazione sistematica di queste ultime.¹⁷⁹

Le caratteristiche della gotica maiuscola

La maiuscola gotica, pur seguendo principi compositivi del tutto distinti rispetto alla tradizione classica, rappresenta una scrittura epigrafica di altissimo livello formale e stilistico. L'aspetto marcatamente ornamentale assunto dalla scrittura gotica nell'ambito della produzione epigrafica trova conferma anche nelle specifiche tecniche esecutive adottate.¹⁸⁰ Caratterizzata da un'estrema varietà di modulazioni — da lettere snelle e ravvicinate a grafie più ampie e distese — si distingue per un'impronta visiva complessivamente rotondeggiante.¹⁸¹ Elementi come la tipica *A* pseudo-onciale, la *N* rotonda di derivazione minuscola ma adattata alla morfologia maiuscola, e la *T* in forma onciale contribuiscono a questa percezione di circolarità, ulteriormente accentuata dai rigonfiamenti dei lobi in lettere come *D*, *B* e *P*, che ne aumentano la tensione visiva.¹⁸² La gotica maiuscola epigrafica presenta, come la sua precedente romanica, i tratti assai contrastanti; ornamenti sui filetti che serrano le lettere arrotondate e finiscano le aste.¹⁸³ Un tratto distintivo della Maiuscola gotica è la chiusura dei tratti terminali mediante linee sottilissime, inizialmente applicata alla *E* onciale e successivamente estesa alla *C* e alla *E* capitale.¹⁸⁴ Tale soluzione contrasta nettamente con le strategie grafiche romaniche, come l'inclusione delle lettere minute, l'intersezione dei tratti o l'uso del *nexus litterarum*, di cui solo quest'ultimo trova talvolta spazio anche nella scrittura gotica.¹⁸⁵ In quanto alfabeto misto tra capitale e onciale, la maiuscola gotica offre un repertorio ricco di forme

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 34

¹⁷⁷ DO AVELLAR, F. G., *op. cit.*, pp. 239-240

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 239-240

¹⁷⁹ MEDIAVILLA, C., *Caligrafia: Del signo caligráfico a la pintura abstracta* / Claude Mediavilla ; Campgràfic Editors, Traduzione di Carlos García Aranda, 2005, p. 154

¹⁸⁰ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 34

¹⁸¹ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 16-17

¹⁸² *Ibid.*, pp. 16-17

¹⁸³ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 44

¹⁸⁴ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 16-17

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 16-17

e varianti, spesso integrate da elementi decorativi,¹⁸⁶ con presenza di bottoni decorativi conforme lo spessore dei tratti.¹⁸⁷

Nel repertorio grafico della maiuscola gotica, la *A* pseudo-onciale assume un ruolo predominante rispetto alla *A* trapezoidale di derivazione capitale,¹⁸⁸ ancora presente, sebbene con minore frequenza, in epoca successiva alla stagione romanica.¹⁸⁹ La forma onciale autentica della *A*, visibile nelle fasi pre-gotiche del XII secolo, tende a scomparire con l'affermarsi delle tipologie più evolute, restando marginale. In epoca matura, si riscontra talvolta una variante a doppia curvatura.¹⁹⁰ La *D* capitale, fortemente arrotondata e ingrandita, rappresenta una delle lettere più distintive del sistema, relegando la forma onciale a un ruolo secondario.¹⁹¹ Analogamente, la *E* onciale è preferita alla variante capitale, mentre per la *H* prevale quasi esclusivamente la forma onciale, con quella capitale attestata solo raramente.¹⁹² Per quanto riguarda la *M*, si distinguono tre varianti onciali: con lobi aperti su entrambi i lati, con lobo sinistro chiuso e con forma circolare;¹⁹³ tutte contrapposte alla *M* capitale.¹⁹⁴ La versione più frequente nel XII secolo è quella a lobi aperti, ma la forma con lobo sinistro chiuso si afferma come la più significativa nelle fasi successive.¹⁹⁵ Anche le opposizioni tra *V* capitale e *U* onciale, così come tra *T* capitale e *T* rotondo, riflettono l'alternanza sistematica tra morfologie capitali e onciali all'interno di questo alfabeto misto.¹⁹⁶

L'introduzione di forme grafiche più morbide e rotonde, accompagnate da un iniziale appiattimento orizzontale delle lettere, segnò l'avvio di una nuova sensibilità stilistica nella scrittura.¹⁹⁷ A differenza di quanto avviene per la maggior parte delle scritture esposte di tradizione latina, la gotica epigrafica presenta spesso un trattamento formale in cui le lettere non vengono incise in profondità mediante scavo diretto del supporto, ma piuttosto ricavate per scontornamento, risultando così rilevate rispetto alla superficie del materiale di scrittura.¹⁹⁸ Non fu soltanto le lettere gotiche ad essere riprese dai codici, così come la propria impaginazione tante volte si prestò a modello per le epigrafi, con alcune disponendo il testo a doppie colonne o su lunghe linee, con un interlineo assai fitto tra le parole.¹⁹⁹ Questo procedimento, che si estende talvolta anche agli elementi di rigatura e alle abbreviazioni — anch'essi visibili come rilievi entro lo schema tracciato — contribuisce ulteriormente a sottolineare la valenza decorativa e plastica del segno grafico

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 16-17

¹⁸⁷ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 44

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 44

¹⁸⁹ KOCH, W., *op. cit.*, p. 17

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 17

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 17

¹⁹² *Ibid.*, p. 17

¹⁹³ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 44

¹⁹⁴ KOCH, W., *op. cit.*, p. 17

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 17

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 17

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 17-19

¹⁹⁸ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 34

¹⁹⁹ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 44

in ambito monumentale.²⁰⁰ Tale transizione si manifestò dapprima con l'apparizione sporadica di elementi onciali — in particolare *E*, *U* e *M* — all'interno di alfabeti altrimenti ancora ancorati alla tradizione capitale.²⁰¹ Nei codici carolingi, specialmente quelli di alto prestigio, le scritture ornamentali anticiparono questa evoluzione con maggiore rapidità rispetto all'epigrafia lapidaria, che mantenne più a lungo la rigidità formale di matrice classica.²⁰² L'adattamento alle caratteristiche fisiche degli strumenti grafici, come penna e pennello, favorì naturalmente la tendenza verso la rotondità e l'espansione orizzontale dei tratti.²⁰³ Altre funzioni, possiamo dire così, puramente decorative della gotica maiuscola, più legate all'interno delle strutture e pensate spesso come letture individuale, si mostrano nei cicli degli affreschi, quando essi avevano delle strisce scritte in formato di cartigli,²⁰⁴ costituendo un importante punto di mediazione tra la prassi libraria e la produzione epigrafica su pietra, fungendo spesso da modello stilizzato per quest'ultima.²⁰⁵

L'intrusione della gotica minuscola

Secondo diversi studiosi, nel panorama epigrafico dei secoli finali del Medioevo si osserva una duplice realtà grafica. Se, da un lato, nel XIV secolo prevale l'uso della *maiuscola gotica* — un alfabeto misto che combina forme capitali, elementi unciali e tratti ingranditi di lettere minuscole —, a partire dalla seconda metà di quel secolo, e con maggior evidenza nel XV, tale modello viene progressivamente sostituito da una minuscola di tipo *textualis*, dotata di maggiore formalità calligrafica, si trattando della prima volta in cui una scrittura minuscola priva di tradizione epigrafica penetra nel campo dell'iscrizione monumentale.²⁰⁶ La sostituzione della tradizionale maiuscola monumentale con la minuscola gotica rappresenta un fenomeno peculiare dell'epigrafia medievale, circoscritto alla scrittura a funzione pubblicitaria, indipendentemente dal supporto materiale.²⁰⁷ Questa transizione avviene in un momento in cui la grafia gotica era già pienamente affermata nei codici e nei documenti, e le sue caratteristiche formali erano state ampiamente assimilate,²⁰⁸ essendo letto come il riflesso diretto dell'influenza esercitata dall'ambito librario sul repertorio epigrafico, segnando la fine della separazione fra le due sfere scritte che ancora persisteva nel secolo precedente.²⁰⁹ Le lettere presentano un modulo del disegno non necessariamente continuo e più chiaro scurale in

²⁰⁰ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 34

²⁰¹ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 17-19

²⁰² *Ibid.*, pp. 17-19

²⁰³ *Ibid.*, pp. 17-19

²⁰⁴ PETRUCCI, A., *La scrittura : ideologia e rappresentazione* / Armando Petrucci
Torino : G. Einaudi, 1986, p. 17

²⁰⁵ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 17-19

²⁰⁶ SALCEDO, P. O., *Escritura distintiva en códices y documentos castellanos de la baja edad media* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 45-64, p. 50

²⁰⁷ SUÁREZ, N. R., *Paleografía epigráfica: la transición hacia la letra gótica minúscula en las inscripciones españolas* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 469-478, pp. 476-477

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 476-477

²⁰⁹ SALCEDO, P. O., *op. cit.*, p. 50

comparazione alla sua controparte maiuscola.²¹⁰ Tale fatto si fa più presente nelle aree germaniche o franche, nonostante possiamo osservarlo in alcune area del Mediterraneo, come Spagna²¹¹ o Portogallo²¹², essendo poco attestato in Italia, specialmente nella sua porzione meridionale, ma presente nelle zone settentrionali di influsso franco-germanico.²¹³

È particolarmente significativo osservare come la minuscola gotica venga spesso impiegata nella rappresentazione delle *filatterie*, elementi visivi che evocano il supporto cartaceo o i rotoli manoscritti di epoche precedenti, stabilendo un legame diretto con l'universo del codice.²¹⁴ Tale associazione solleva interrogativi interpretativi complessi: ci si potrebbe chiedere se ci si trovi di fronte a un'iscrizione di tipo librario, a una *Explanatio* figurata, o piuttosto a un puro artificio grafico integrato nella scena pittorica.²¹⁵ Si testimoniano due livelli di esecuzione nella gotica minuscola epigrafica. Il primo, di alta qualità, che riproduce con sicura perfezione la scrittura libraria presente nei codici tedeschi, come la *fraktur*, spezzata e di forte contrasto.²¹⁶ Già l'altro si presenta nelle iscrizioni di basso livello di esecuzione, con lettere essendo praticamente quelle elementari di base, fatte probabilmente dalle persone che non avevano gran abilità o conoscenza della pratica scrittoria.²¹⁷

Le ragioni di tale scelta non sono univoche, ma derivano da un insieme di fattori: da un lato, la complessità decorativa della maiuscola e la maggiore solennità attribuita alla *textualis* minuscola; dall'altro, esigenze pratiche di economia dello spazio e, soprattutto, l'influenza crescente del libro manoscritto, la cui forma diventa progressivamente modello da emulare anche nel linguaggio epigrafico.²¹⁸ Ciò che risulta innegabile, tuttavia, è che la scrittura minuscola esce ormai dal contesto strettamente codicologico per entrare nel dominio dell'immagine e della pittura murale, assumendo in questo nuovo ambiente una funzione *paratestuale* e pubblicitaria, propria delle cosiddette iscrizioni *extralibrarie*.²¹⁹ Il rogatore, nel tentativo di imitare fedelmente la minuscola gotica, trasferisce inconsapevolmente a tale grafia una nuova valenza comunicativa: essa non è più solo scrittura testuale, ma diventa strumento di enunciazione visiva e di rafforzamento del messaggio iconografico.²²⁰

²¹⁰ GIOVÈ MARCHIOLI, N., *La minuscola gotica epigrafica nell'Italia settentrionale* : Il caso di Padova in I Longobardi a Venezia : scritti per Stefano Gasparri / a cura di Irene Barbiera, Francesco Borri e Annamaria Pazienza Turnhout : Brepols, 2020, pp. 451-460, p. 460

²¹¹ SUÁREZ, N. R., *op. cit.*, pp. 469-478

²¹² DO AVELLAR, F. G., *As inscrições góticas em Portugal: séculos XV a XVI – estado da questão e particularismos* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 237-262

²¹³ GIOVÈ MARCHIOLI, N., *op. cit.*, p. 460

²¹⁴ SUÁREZ, N. R., *op. cit.*, p. 471

²¹⁵ *Ibid.*, p. 471

²¹⁶ GIOVÈ MARCHIOLI, N., *op. cit.*, p. 460

²¹⁷ *Ibid.*, p. 471

²¹⁸ SUÁREZ, N. R., *op. cit.*, pp. 476-477

²¹⁹ *Ibid.*, p. 471

²²⁰ *Ibid.*, p. 471

CAPITOLO IV – La gotica epigrafica in Italia e a Venezia

4.1 L'epigrafe gotica nel contesto italiano

Un cambio significativo si comincia ad operare in Italia dal XII secolo in poi con il ritorno alle aree aperte nelle città, con l'uso più consapevole delle classi dirigenti in relazione alla scrittura esposta, la quale durante il periodo altomedievale si operava in maniera ridotta e ristretta agli spazi ecclesiastici, incluso la sua committenza.¹ Ora, oltre alle iscrizioni di carattere celebrativo o funerario agli interni delle chiese, sono messe a posto iscrizioni di contenuto vario come; economico; giuridico; amministrativo; oltre alla parte dei laici, inseriti nei monumenti; palazzi e porte.² Comprendere il significato di tali iscrizioni implica analizzare il legame tra testo e architettura, ovvero quel rapporto materiale e simbolico che unisce l'epigrafe al contesto monumentale. In particolare, le scritture civili prodotte dalle autorità laiche manifestano un'intensa forza comunicativa, riprendendo modalità già presenti nella tradizione epigrafica romana.³ Queste iscrizioni regolano, celebrano e narrano la vita cittadina, traducendo la memoria collettiva in forma visibile e duratura, spesso collocata in punti nodali e simbolici del tessuto urbano.⁴

Nel contesto comunale italiano, l'impiego di iscrizioni poste su edifici pubblici, cinte murarie o infrastrutture come i ponti, riflette la volontà di rendere visibile e durevole la memoria dei promotori delle opere.⁵ Tale prassi, ereditata dal mondo romano, contribuisce a diffondere e radicare progressivamente l'uso pubblico della scrittura come strumento di documentazione e celebrazione delle iniziative edilizie.⁶ Inoltre, all'inizio i costruttori e tagliapietre trovarono qualche difficoltà nell'inserire le iscrizioni sulle strutture architettoniche, a causa del ancora incipiente sistema d'intaglio e la collocazione asimmetrica del testo scritto, situazioni che pian piano furono superate.⁷ Nel complesso panorama comunicativo del tardo Medioevo italiano, l'epigrafe trascende la sua funzione alfabetica primaria per assumere un ruolo ipercomunicativo, divenendo non solo veicolo di testo, ma anche oggetto simbolico dotato di valenza iconica autonoma.⁸ Essa si rivolge a un pubblico potenzialmente diversificato, capace di recepire il messaggio su più livelli, anche in assenza di una piena competenza nella lettura. Indipendentemente dalla disposizione testuale o dalla leggibilità, l'iscrizione agisce come elemento figurale: rappresenta e tramanda un evento, talvolta integrandosi con il repertorio visivo, in una sinergia espressiva fra parola e immagine.⁹

¹ PETRUCCI, A., *La scrittura : ideologia e rappresentazione* / Armando Petrucci
Torino : G. Einaudi, 1986, p. 11

² *Ibid.*, p. 11

³ GIOVÈ, N., *Ripresa dell'antico e nuove modalità comunicative nell'epigrafia medievale* in *La seconda vita delle iscrizioni : e molte altre ancora* / a cura di Enrica Culasso Gastaldi Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 87-107, pp. 90-91

⁴ *Ibid.*, pp. 90-91

⁵ *Ibid.*, p. 99

⁶ *Ibid.*, p. 99

⁷ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 11

⁸ GIOVÈ, N., *op. cit.*, p. 102

⁹ *Ibid.*, p. 102

Le discontinuità formali osservabili all'interno della produzione epigrafica gotica sembrano riflettere l'interazione di molteplici fattori, tra cui si evidenzia in particolare l'influenza esercitata dalla scrittura libraria gotica d'ambito universitario — tanto nella sua declinazione meridionale, con Napoli quale centro principale, quanto in quella settentrionale, rappresentata soprattutto da Bologna e Padova — sembra riflettersi con particolare evidenza anche nelle scritture esposte.¹⁰ In questi contesti, si riscontra un impiego della gotica epigrafica tendenzialmente regolare, coerente e privo delle marcate irregolarità riscontrabili altrove, suggerendo una certa standardizzazione derivante dalla stretta interazione tra cultura libraria e pratiche epigrafiche.¹¹ Al contrario, nelle aree distanti dai principali poli di produzione libraria, dove la scrittura gotica entra in contatto — e in certa misura in competizione — con tradizioni grafiche locali preesistenti, si assiste a una perdita di coerenza stilistica. In questi casi, la gotica tende a incorporare elementi formali provenienti dalla capitale romanica o da sue evoluzioni periferiche, generando sistemi grafici ibridi.¹² In tali situazioni, più che una gotica stabilizzata secondo un canone riconoscibile, si riscontra una scrittura romanica profondamente influenzata dalla morfologia gotica, il che impone una revisione delle categorie interpretative tradizionalmente applicate all'analisi di queste manifestazioni scrittorie.¹³ Già nelle aree dove la minuscola gotica non si affermò pienamente, la maiuscola gotica continuò a essere utilizzata nei testi epigrafici per un periodo più prolungato rispetto al centro e all'occidente dell'Europa.¹⁴ A Roma, per esempio, se ne registrano esempi fino al secondo quarto del Quattrocento, mentre in Liguria la sua presenza si estende ben oltre la metà del secolo, prima di essere gradualmente sostituita dalle forme capitali ispirate all'umanesimo.¹⁵

Centro, nord e sud 'Italia

In Italia centrale, e in particolare a Roma, si riscontra tra gli anni Venti e Settanta del XIII secolo una fase precoce di scrittura gotica, attestata su alcuni monumenti accanto a iscrizioni che, nella maggior parte dei casi, continuano a privilegiare l'uso delle capitali pure.¹⁶ Per quanto riguarda la Toscana, e in particolare Firenze, le fonti disponibili non forniscono dati precisi sull'introduzione del nuovo stile grafico; va però ricordato che quest'area fu uno dei principali centri di produzione della grande carolina rotonda nel corso del XII secolo, che vi conobbe una fioritura particolarmente significativa.¹⁷ Questo stile, probabilmente riconducibile a un atelier specifico, si distingue nettamente dalla

¹⁰ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 35

¹¹ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, p. 57

¹² DE RUBEIS, F., *op. cit.*, 2008, p. 35

¹³ *Ibid.*, p. 35

¹⁴ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, p. 14

¹⁵ *Ibid.*, p. 14

¹⁶ *Ibid.*, pp. 21-23

¹⁷ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 134

forma pienamente sviluppata della maiuscola gotica che comparirà nella stessa Roma solo a ridosso del 1300.¹⁸ Rispetto alle soluzioni più audaci dell'Europa occidentale o meridionale, tali forme risultano più contenute, suggerendo un'evoluzione relativamente lineare e graduale verso la scrittura gotica, con la scrittura romanica mantenendo a lungo la sua egemonia; attorno al 1200, in una fase tardo-romanica, si osservano iscrizioni caratterizzate da un ductus imponente e ampiamente spaziato, in cui spicca la *A* trapezoidale con asta orizzontale superiore pronunciata.¹⁹ In aree come l'Austria, tali forme persistono fino alla seconda metà del XIII secolo, quando avviene la transizione alla maiuscola gotica anche nei supporti lapidei.²⁰

L'introduzione della scrittura gotica in Italia non avvenne in modo uniforme, ma seguì dinamiche specifiche in base alle diverse realtà regionali.²¹ Nel contesto milanese della seconda metà del XII secolo, un'iscrizione datata al 1171, commemorante la ricostruzione delle mura urbane a cura delle autorità civiche, offre un interessante esempio di scrittura in fase di transizione.²² Nonostante l'adozione di un andamento più tondeggiante e la presenza incipiente di tratti riconducibili alla scrittura gotica, il repertorio letterale rimane ancora fortemente ancorato ai modelli della capitale romanica.²³ Si riscontrano infatti caratteri come la *T* romanica, la *G* chiusa a ricciolo, la *A* con aste divergenti appoggiate sul rigo di base, la *M* in duplice versione — gotica e capitale — nonché la *E* onciale, aperta alle estremità.²⁴

Estendendo l'analisi alle altre zone dell'Italia Settentrionale, si osserva una precoce adozione delle caratteristiche distintive del nuovo ductus nei centri culturali di Padova e Bologna.²⁵ Le dinamiche osservate sembrano replicarsi in contesti influenzati direttamente dalla produzione libraria, sia essa di ambito universitario o meno, dove le tipologie epigrafiche si modellano chiaramente sui repertori grafici dei manoscritti.²⁶ In questa prospettiva, Bologna si configura come un centro propulsore per la diffusione della gotica epigrafica, mentre a Padova — anch'essa sede universitaria — si assiste, nel volgere di pochi decenni, a una marcata transizione: la scrittura romanica, fino ad allora predominante nell'ambito epigrafico, entra in progressiva dismissione, cedendo spazio alla gotica.²⁷ In entrambe le città, le prime manifestazioni della gotica si riscontrano inizialmente in ambito documentario, all'interno di atti privati redatti da notai laici, per poi diffondersi anche nella produzione libraria.²⁸ Specialmente in alcune zone del Nord Italia, lungo il XIV secolo e nei primi del XV secolo, a volte si trovavano alcune iscrizioni

¹⁸ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 21-23

¹⁹ *Ibid.*, pp. 21-23

²⁰ *Ibid.*, pp. 21-23

²¹ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 134

²² DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 38

²³ *Ibid.*, p. 38

²⁴ *Ibid.*, p. 38

²⁵ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 134

²⁶ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, p. 63

²⁷ *Ibid.*, p. 63

²⁸ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 134

che presentavano al posto della gotica maiuscola, la sua versione minuscola *rotonda*, ripresa dai codici; sulla stessa zona di influsso francese e tedesco, un'altra particolarità presenta era la doratura impiegata sui solchi delle lettere incise.²⁹ Questa tipologia, pur inscrivendosi nel quadro generale della scrittura gotica, si distingue per un ductus ampio e regolare, con lettere tondeggianti, schiacciate e poco sviluppate in altezza rispetto al rigo.³⁰ La disposizione grafica appare equilibrata: le lettere, pur mantenendosi spaziate, formano un insieme compatto e leggibile, privo di eccessive spezzature o curvature accentuate alla base.³¹

Tale configurazione formale mostra evidenti affinità con la scrittura accademica in uso presso lo studium di Bologna, nota come *littera bononiensis*,³² favorendo una stretta connessione tra la produzione manoscritta e quella epigrafica.³³ Durante i secoli XII e XIII, anche in questa città si riscontra una fase di transizione in cui la capitale romanica e la gotica epigrafica coesistono, riflettendo un momento di sperimentazione e graduale affermazione del nuovo stile.³⁴ Superata questa fase iniziale, la gotica epigrafica assume progressivamente caratteristiche più definite, ispirandosi in maniera evidente alle tipologie librerie, in particolare a quelle scritture distintive impiegate nei codici.³⁵ Rispetto a quanto osservato a Padova, dove permane una certa ambivalenza tra modelli grafici antichi e innovativi, Bologna sembra operare una selezione più netta dei riferimenti formali: le contaminazioni con la capitale romanica si riducono a minime oscillazioni, riscontrabili essenzialmente in alcune lettere, come la *D* e la *T*, confermando un orientamento più deciso verso l'omogeneità stilistica della nuova epigrafia gotica.³⁶

Nel confronto tra le diverse declinazioni regionali della gotica epigrafica, si rilevano significative differenze tra le forme attestate nell'Italia meridionale e quelle sviluppatesi a Padova nel corso del XIII secolo e, con continuità, nel XIV.³⁷ Mentre al Sud si assiste a un progressivo ispessimento dei tratti pieni e a una marcata riduzione dei filetti, generando un contrasto grafico accentuato, nel contesto padovano la scrittura gotica si distingue per un disegno più sottile e sobrio, con un chiaroscuro complessivamente meno pronunciato.³⁸ Oltre a questa peculiarità legata prevalentemente all'esecuzione grafica, va sottolineata la persistenza di elementi formali riconducibili al repertorio della capitale romanica, i quali sopravvivono tanto nelle prime fasi dello sviluppo della gotica epigrafica quanto, in epoche successive (tra XIV e XV secolo), come tratti arcaizzanti.³⁹ Tale fenomeno risulta ampiamente documentato nell'area veneta, con una presenza particolarmente marcata nella città di Venezia, dove la coesistenza di elementi tradizionali

²⁹ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 44

³⁰ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 135

³¹ *Ibid.*, p. 135

³² *Ibid.*, p. 135

³³ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 66

³⁴ *Ibid.*, p. 66

³⁵ *Ibid.*, p. 66

³⁶ *Ibid.*, p. 66

³⁷ *Ibid.*, p. 64

³⁸ *Ibid.*, p. 64

³⁹ *Ibid.*, p. 64

e innovativi riflette un processo di transizione stilistica fortemente radicato nel tessuto culturale e artistico locale.⁴⁰

Possiamo osservare nelle iscrizioni gotiche presenti a Padova, una tendenza alla chiusura laterale a destra delle lettere come la *C*, la *E*, o a volte, anche la *F*.⁴¹ Altre caratteristiche presenti sono gli ispessimenti, dette “gemmate”, sulla parte centrale di lettere come la *C*, la *E*, la *O* e la *Q*, e in quel periodo, le abbreviazioni essendo poco impiegate.⁴² Inoltre, nei tratti costitutivi delle lettere si può riscontrare un ispessimento progressivo, accompagnato da un’intensificazione del contrasto tra linee sottili e segmenti più marcati, segno di una maggiore attenzione alla resa formale del *ductus*.⁴³

Il ritorno all’uso degli spazi aperti e delle iscrizioni con caratteri monumentali, in relazione al periodo altomedievale, si verifica diverse manifestazioni lungo la penisola italiana, ad esempio i territori meridionali normanni, dove si verifica l’impiego più espressivo dell’area esterna degli edifici sacri, attraverso l’epigrafia celebrativa seguendo il modello salernitano, come il portale della Cattedrale di Caserta vecchia e il portale dei Santi Niccolò e Cataldo di Lecce (1180).⁴⁴ Nelle regioni meridionali la penetrazione della gotica avvenne attraverso canali differenti: inizialmente introdotta dai Normanni, fu poi consolidata dagli Svevi a partire dal XIII secolo. Si segnala, già nel 1160, un documento redatto in Puglia da un notaio di probabile origine francese, in cui è riscontrabile una scrittura gotica libraria pienamente matura — testimonianza precoce dell’impatto delle influenze transalpine nell’area.⁴⁵ Nel Mezzogiorno, tuttavia, la vera diffusione della gotica fu principalmente promossa dai Cistercensi. Questo nuovo ordine monastico, che nella prima metà del XIII secolo subentrò ai Benedettini nella gestione di numerosi monasteri in declino, ebbe un ruolo decisivo nella trasformazione del panorama scrittorio meridionale, veicolando modelli grafici e culturali di matrice francese.⁴⁶

Nel contesto napoletano, si assiste, in un arco cronologico relativamente breve, a un’evoluzione significativa delle forme grafiche epigrafiche, caratterizzata da una crescente attenzione all’aspetto ornamentale delle lettere, da un ispessimento evidente dei tratti e da una definizione formale più accurata del *ductus*.⁴⁷ Tale trasformazione sembra trovare impulso non tanto nella produzione libraria universitaria, quanto piuttosto nei codici di pregio del Mezzogiorno italiano, in particolare in quelli destinati a funzioni di rappresentanza o esposizione più che alla semplice fruizione letta.⁴⁸ Tale tipologia libraria, per le sue caratteristiche formali, appare strettamente affine alla grafia utilizzata,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 64

⁴¹ GIOVÈ MARCHIOLI, N., *La minuscola gotica epigrafica nell’Italia settentrionale* : Il caso di Padova in I Longobardi a Venezia : scritti per Stefano Gasparri / a cura di Irene Barbiera, Francesco Borri e Annamaria Pazienza Turnhout : Brepols, 2020, pp. 451-460, p. 457

⁴² *Ibid.*, p. 457

⁴³ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 64

⁴⁴ PETRUCCI, A., *La scrittura* : ideologia e rappresentazione / Armando Petrucci, Torino : G. Einaudi, 1986, pp. 8-9

⁴⁵ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 134

⁴⁶ *Ibid.*, p. 134

⁴⁷ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 36

⁴⁸ *Ibid.*, p. 36

nello stesso arco cronologico, nei principali centri scrittori del Regno latino di Gerusalemme.⁴⁹ Alla luce di queste affinità stilistiche e della comune matrice culturale, risulta legittimo ipotizzare, per i secoli XII e XIII, l'esistenza di un orientamento grafico unitario — definibile come gotica franco-mediterranea — con epicentri produttivi tra la Sicilia e la Palestina.⁵⁰ Si tratta di manoscritti che impiegano scritture distintive e didascaliche dotate di una forte carica estetica, la cui influenza si riflette anche sulla prassi epigrafica.⁵¹

Le lettere rivelano una marcata tendenza alla quadratura del modulo, con un forte contrasto grafico tra tratti pieni e filetti sottili. Si riscontrano inoltre specifiche caratteristiche morfologiche: l'adozione di apici terminali sulle lettere *C* ed *E*, in forme che richiamano l'onciale; l'impiego di apici decorativi arricchiti da piccoli elementi sferici alle estremità libere; la *M* modellata secondo lo stile onciale, con aste che si estendono oltre la linea di base; la *T*, rappresentata in due varianti — una con apici triangolari e filetti discendenti, l'altra con l'asta inclinata verso destra e ricurva verso l'alto; e infine la *A*, contraddistinta da un coronamento arcuato a ponte.⁵² Tali tratti definiscono una morfologia scrittoria che si inserisce pienamente nel repertorio gotico elaborato localmente, riflettendo una sofisticata elaborazione stilistica dell'epigrafia urbana.⁵³ Appare dunque verosimile ritenere che, nell'ambito di quella specifica area dell'Italia meridionale, il panorama scrittorio napoletano — fortemente influenzato dall'attività dell'Università, dalla produzione manoscritta e dal repertorio epigrafico urbano — abbia costituito il principale modello di riferimento per l'elaborazione delle forme epigrafiche locali.⁵⁴ In particolare, è alla tradizione gotica sviluppatasi a Napoli che si guarda come fonte privilegiata, sia per la qualità formale, sia per il valore culturale attribuito a tali soluzioni grafiche nel contesto delle pratiche scrittorie monumentali.⁵⁵

Nella Sicilia Normanna, inizialmente Palermo con la Cappella Palatina eretta dal re Ruggero II (*fig. 01*), le iscrizioni ecclesiastiche, come *tituli*, passi biblici o versi, furono realizzate da una maestranza di mosaicisti, non lapidici, probabilmente di origine o da influsso bizantino, osservandosi nei mosaici la presenza dell'alfabeto greco accanto a quel latino.⁵⁶ Tale processo, inizialmente rilevato per la Sicilia, si estende progressivamente anche alla Calabria e alla Puglia.⁵⁷ È però soprattutto tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII che si assiste alla definizione di una fisionomia grafica autonoma: in questa fase, la scrittura gotica si diffonde con rapidità, sostituendo definitivamente le pratiche

⁴⁹ PETRUCCI, A., *op. cit.*, pp. 134-135

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 134-135

⁵¹ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 36

⁵² DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, pp. 59-61

⁵³ *Ibid.*, pp. 59-61

⁵⁴ *Ibid.*, p. 63

⁵⁵ *Ibid.*, p. 63

⁵⁶ CAVALLO, G., MAGISTRALE, F., *Mezzogiorno normanno e le scritture esposte* in Epigrafia medievale greca e latina: ideologia e funzione : atti del Seminario di Erice, 12-18 settembre 1991 / a cura di Guglielmo Cavallo e Cyril Mango, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1995, pp. 293-329, pp. 295-296

⁵⁷ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, pp. 57-58

calligrafiche pregresse, dalle ultime manifestazioni della scrittura longobarda alle forme romaniche consolidate.⁵⁸

Nella Cappella Palatina (*fig. 02*), nella proporzione delle iscrizioni greche e latine è dimostrata in un modo un tanto quanto particolare, poi le prime si trovano spesso nella zona presbiteriale, ma nel momento in cui si avanza verso la navata, quest'area presenta soltanto lettere latine, non avendo la presenza delle scritture greche.⁵⁹ Le iscrizioni greche nella Cappella Palatina presentano lo stile grafico bizantino datato tra il X – XI secolo, dimostrando le sue forme, in generale, prolungate e a volte schiacciate, più specificamente un' *alpha* forte; una *beta* con pance ridotte; il *kappa* con il suo punto d'attacco in alto; il *my* con asta verticale con la convergenza degli altri due tratti obliqui; e un *ny* con un tratto centrale "a scala".⁶⁰

Le iscrizioni trovate nella Cattedrale di Monreale hanno la sua base nelle scritture distintive provenienti dai codici e dai documenti realizzati nei periodi dei re Guglielmo II e Tancredi (*fig. 03*), più o meno contemporanei all'edificazione della cattedrale, replicando la tendenza assai stabilita nel XIII secolo, cioè di sistemare in modo più unitario le testimonianze scritte, attraverso il rapporto delle scritture distintive librarie e documentarie verso le iscrizioni esposte, in questo caso, musive.⁶¹

Nelle iscrizioni analizzate, è possibile distinguere due sistemi grafici differenti, riconducibili a momenti distinti dell'evoluzione stilistica tra la tradizione epigrafica e le prime manifestazioni del gotico (*fig. 04*).⁶² Il primo sistema, pur ancorato a modelli classici, rivela segnali di transizione verso il nuovo stile, evidenti in alcuni dettagli come l'accentuazione del contrasto tra tratti pieni e sottili, la forma della *d* influenzata dall'onziale, la legatura *or* e l'impiego della nota tironiana per *et*.⁶³ Tuttavia, persistono forme canoniche in diverse lettere, segno della resistenza del lessico formale tradizionale. Un secondo stile, meno diffuso ma più radicalmente orientato verso modelli gotici, si caratterizza per una maggiore sperimentazione grafica: oltre all'ulteriore marcatura nei contrasti di tratto, si osservano terminali a forma triangolare e lettere con curvature e modulazioni più pronunciate, richiamanti pratiche incisive tardoantiche riprese nel corso del XII secolo.⁶⁴ Tali soluzioni sono visibili in punti specifici del complesso decorativo, come nel portale absidale, dove una scritta si distingue per un'impostazione grafica atipica rispetto al resto del ciclo epigrafico, con innovazioni formali che evidenziano una cosciente rielaborazione dei modelli precedenti.⁶⁵

4.2 Il caso particolare di Venezia

La scrittura alla greca

Nonostante il fenomeno della contrazione epigrafica nell'alto medioevo sia conosciuto ed attestato non solo a livello italiano, ma anche a livello europeo, questo non significa

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 57-58

⁵⁹ CAVALLO, G., MAGISTRALE, F., *op. cit.*, pp. 295-296

⁶⁰ *Ibid.*, p. 296

⁶¹ *Ibid.*, pp. 314-315

⁶² *Ibid.*, p. 313

⁶³ *Ibid.*, p. 313

⁶⁴ *Ibid.*, p. 313

⁶⁵ *Ibid.*, p. 313

l'interruzione completa della pratica epigrafica nel periodo dopo la caduta dell'Impero Romano, almeno non per tutte le zone.⁶⁶ Una volta che attraverso gli studi realizzati d'Armando Petrucci e la raccolta ed analisi di trentanove ritrovamenti funerari da parte della storica dell'arte, Michela Agazzi, mostrarono che a Venezia, subì una riduzione, ma non sospensione delle iscrizioni esposte.⁶⁷ Inoltre, è interessante notare che il luogo dell'epigrafia funeraria per eccellenza era l'isola di Torcello, specialmente tra il IX e X secolo, attraverso il reimpiego dei sarcofagi dei periodi classico e tardoantico, una volta che la città presso Rialto si stava soltanto sviluppando durante quelli secoli.⁶⁸ Nel contesto veneziano tardo-medievale, la produzione epigrafica assume un ruolo di particolare rilievo, come attestano numerose testimonianze materiali sopravvissute, realizzate su supporti durevoli quali marmo, pietra d'Istria, metalli preziosi, vetro musivo e tavole dipinte.⁶⁹ Le iscrizioni rispondono a una molteplicità di funzioni — commemorative, celebrative, funerarie e didascaliche — ma sono accomunate dalla volontà di assicurare la permanenza del messaggio nel tempo.⁷⁰ Le testimonianze più antiche, risalenti alla metà del XII secolo, impiegano una capitale romanica quasi integra, che perdura localmente per secoli, intrecciandosi progressivamente con la scrittura gotica.⁷¹ Quest'ultima si sviluppa gradualmente, assume forme più definite ma non giunge mai a una piena formalizzazione a Venezia, proprio per la persistente presenza di tradizioni scrittorie precedenti.⁷² Emblematica, in tal senso, è anche la presenza della capitale epigrafica nella seconda metà del Quattrocento, che, in forme ora classiciste ora romaniche, segna il declino definitivo della gotica epigrafica nell'ambito lagunare.⁷³

A Venezia, l'impiego della tecnica a rilievo di matrice bizantina si riscontra sia nelle epigrafi redatte in volgare sia in quelle in latino. Nell'ambito dei testi funerari, frequentemente incisi su lastre terragne — tipico rivestimento tombale delle sepolture interne alle chiese medievali — si osserva la consueta raffigurazione del defunto giacente, accompagnata da iscrizioni che ne riportano nome e data di morte.⁷⁴ Parallelamente, sono attestati esempi di epigrafi commemorative o dedicatorie, spesso legate alla fondazione o consacrazione di edifici religiosi, in cui la funzione documentaria si unisce a quella celebrativa.⁷⁵

Nelle aree con un influsso bizantino più forte e diretto, specialmente a Venezia e nella Sicilia normanna, tra il XII e XIII secolo, si verifica un fenomeno di importazione dell'Impero Orientale, attraverso maestranze che furono educate o di provenienza diretta

⁶⁶ BOTTAZZI, M., *Italia medievale epigrafica* : l'alto medioevo attraverso le scritture incise (secc. 9.-11.) / Marialuisa Bottazzi, Trieste : CERM, 2012, pp. 101-102

⁶⁷ BOTTAZZI, M., *op. cit.*, pp. 101-102

⁶⁸ GASPARRI, S., GELICHI, S., *Le isole del rifugio* : Venezia prima di Venezia / Stefano Gasparri, Sauro Gelichi, Bari ; Roma : Laterza, 2024, p. 224

⁶⁹ SEMINARIO PATRIARCALE DI VENEZIA, DI LENARDO, L., *La collezione epigrafica del Seminario patriarcale di Venezia* : catalogo (secoli 12-15) / a cura di Lorenzo Di Lenardo, Venezia : Marcianum Press, 2014, p. 15

⁷⁰ *Ibid.*, p. 15

⁷¹ *Ibid.*, p. 34

⁷² *Ibid.*, p. 34

⁷³ *Ibid.*, p. 34

⁷⁴ *Ibid.*, p. 36

⁷⁵ *Ibid.*, p. 36

da zone con tale cultura.⁷⁶ I manoscritti destinati a un uso pratico rispondevano alla domanda di una ristretta élite colta, composta da aristocratici e ambienti ecclesiastici, anche di provenienza orientale.⁷⁷ Essi venivano realizzati in botteghe laiche, nelle quali operavano scribi originari del mondo greco-orientale, che, lontani dai propri contesti d'origine, venivano influenzati da modelli grafici latini, in particolare dalle forme capitali e onciali.⁷⁸ Nel lavoro dei copisti esaminati si riscontra una significativa influenza greco-bizantina, particolarmente evidente nelle maiuscole d'apparato, ricollegabili al fenomeno della cosiddetta «scrittura alla greca».⁷⁹ Così, impiegavano le loro conoscenze sulla scrittura monumentale in stile e tipologia grecizzanti negli spazi sacri, all'interno in modo didascalico, spesso nei cicli dei mosaici, e li disponevano secondo i principi orientali, cioè a grappoli, a cerchi o a fasce.⁸⁰ Su varie città italiane alcuni edifici sacri, come San Marco a Venezia, San Paolo fuori le mura a Roma, e Monte Sant'Angelo, si può tracciare all'XI secolo l'impiego di una capitale monumentale «alla greca».⁸¹ Essa portò conseguenze quando, nel XV secolo, si cercò ispirazione nello stile grafico romanico, riconfigurando la maiuscola greca a diverse situazioni, fino alla fine del Quattrocento, con il ricupero imitativo dell'antica capitale monumentale romana.⁸² L'interferenza dell'alfabeto greco — particolarmente evidente nei contesti siciliani e veneziani — è stata in parte ricondotta alla presenza di maestranze bizantine attive nei cantieri musivi, come quelli di Palermo e della basilica di San Marco.⁸³ Tuttavia, nel caso dell'Italia meridionale, tale persistenza dell'elemento greco sembra trovare giustificazione anche in motivazioni di ordine sociopolitico, interpretate dalla storiografia come un segno di riconoscimento e rispetto nei confronti della cultura greco-bizantina preesistente sull'isola.⁸⁴

Sebbene la cosiddetta *M alla greca* sia stata spesso assunta come indicatore privilegiato per identificare influenze bizantine nelle epigrafi medievali, la sua presenza non è condizione imprescindibile per connotare una scrittura in tal senso.⁸⁵ Una variante meno evidente, con tratti obliqui inseriti sotto l'estremità superiore delle aste verticali, è attestata a Torcello in un'iscrizione dell'XI secolo situata nella cappella del SS. Sacramento della basilica di Santa Maria Assunta.⁸⁶ Testimonianze precedenti si registrano già nel IX secolo, come nell'iscrizione dedicatoria originaria di Santa Maria di Murano, dove la *M* presenta occasionalmente una peculiare appendice triangolare.⁸⁷

⁷⁶ PETRUCCI, A., *La scrittura : ideologia e rappresentazione* / Armando Petrucci
Torino : G. Einaudi, 1986, p. 12

⁷⁷ PANCIERA, S., *Epigrafi, epigrafia, epigrafisti : scritti vari editi e inediti*, 1956-2005 con note complementari e indici / di Silvio Panciera, Roma : Quasar, 2006, pp. 1638-1639

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 1638-1639

⁷⁹ BARILE, E., *Littera antiqua e scritture alla greca : notai e cancellieri copisti a Venezia nei primi decenni del Quattrocento* / Elisabetta Barile Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1994, pp. 69-73

⁸⁰ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 12

⁸¹ *Ibid.*, p. 13

⁸² *Ibid.*, p. 13

⁸³ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in *Scripta* / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 35

⁸⁴ *Ibid.*, p. 35

⁸⁵ BARILE, E., *op. cit.*, pp. 73-74

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 73-74

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 73-74

Singolare risulta anche la forma della *G*, composta da due curve contrapposte, successivamente recepita nella grafia delle maiuscole protoumanistiche.⁸⁸

La scrittura greca a San Marco

La diffusione di grafie riconducibili alla cosiddetta *scrittura alla greca* nel contesto veneziano, e in particolare a San Marco, risulta coerente con la presenza, in quel periodo, di figure come Giacomo Veneto e probabilmente Cerbano, noti per l'attività di traduzione dal greco.⁸⁹ A Giacomo Veneto, inoltre, è stata attribuita l'elaborazione del programma iconografico marciano.⁹⁰ Anche l'iscrizione dedicatoria della chiesa veneziana di San Daniele (1138) testimonia l'adozione di forme bizantineggianti — come la *C* crestata o a “3” speculare e la *N* con traversa innestata a metà asta — in un contesto epigrafico denso di nessi.⁹¹ Analogamente, nella seconda metà del Duecento, i mosaici della cappella Zen con le storie di San Marco presentano tratti tipici della grafia bizantina, come la *M* con attacchi obliqui bassi, l'*A* pseudoonciale e un ampio ricorso ai nessi.⁹² Tali caratteristiche trovano riscontro anche nell'epigrafe funeraria del doge Giovanni Dandolo (1289), conservata nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo.

Alcune epigrafi musive realizzate nel XII secolo nella basilica di San Marco, pur prive della *M alla greca*, possono essere incluse tra le manifestazioni della cosiddetta *scrittura alla greca* e sono state successivamente riprese in ambito quattrocentesco.⁹³ Nel contesto decorativo delle cupole di San Giovanni (*fig. 05*) e della Pentecoste (*fig. 06*), entrambe situate nella basilica di San Marco a Venezia e databili rispettivamente alla prima e alla seconda metà del XII secolo, si rinviene una tipologia scrittoria particolarmente significativa.⁹⁴ Tra i tratti distintivi si notano forme curve ridotte a moduli ornamentali ricorrenti, come la *O* a doppio arco sovrapposto simile a un otto, o lettere come *D*, *Q*, *C*, *G* ed *E* con andamenti sinuosi e stilizzati, talvolta riconducibili all'epsilon greco.⁹⁵ Anche la *N* appare in due varianti: una con traversa inclinata e innestata a mezza altezza, l'altra con attacco tradizionale alle estremità.⁹⁶ L'iscrizione che corre lungo le superfici cupolari, pur interrotta dagli elementi iconografici a raggiera, è eseguita in una forma di gotica ancora in fase embrionale, la cui strutturazione appare non del tutto stabilizzata.⁹⁷ Nella cupola della Pentecoste, la densità grafica è accentuata da lettere di modulo minore e nessi frequenti, mentre le altre iscrizioni mantengono una disposizione bilineare più regolare.⁹⁸

Un confronto utile per l'analisi delle epigrafi marciane emerge dall'osservazione di analoghi motivi dentellati nelle curve di lettere in scritture monumentali greche e latine di origine costantinopolitana, elemento che induce a ipotizzare uno sviluppo ornamentale

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 73-74

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 80-81

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 80-81

⁹¹ *Ibid.*, pp. 80-81

⁹² *Ibid.*, pp. 80-81

⁹³ *Ibid.*, pp. 75-76

⁹⁴ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 41

⁹⁵ BARILE, E., *op. cit.*, pp. 75-76

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 75-76

⁹⁷ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 41

⁹⁸ BARILE, E., *op. cit.*, pp. 75-76

autonomo in contesti differenti.⁹⁹ Tali caratteristiche, che non sembrano aver avuto significativa fortuna nella successiva produzione epigrafica, trovano però riscontro nei modelli librari coevi, più precisamente nelle scritture distintive adottate nei codici redatti in beneventana.¹⁰⁰ Tale decorazione, basata su una stilizzazione interna a doppio arco sovrapposto, è attestata, ad esempio, nella *O* e nella *C* (intesa come sigma rotondo) di un'iscrizione greca in capitale rilievo del X secolo incisa sulla cornice in argento dorato di una stauroteca bizantina, oggi conservata nel tesoro del Duomo di Limburg an der Lahn.¹⁰¹ Queste forme, ben documentate nei territori dell'opposta sponda adriatica — in particolare lungo la costa dalmata — sono legate all'attività scrittoria dei monasteri benedettini, i quali, nello stesso arco cronologico, producevano manoscritti in cui ricorrevano simili morfologie.¹⁰² Analoghi fenomeni si osservano anche a Bari, dove, nello stesso periodo, si assiste alla compresenza di elementi grafici propri della maiuscola beneventana epigrafica con tratti riconducibili alla capitale romanica in fase di evoluzione, dando luogo a soluzioni ibride di notevole interesse paleografico.¹⁰³

Dagli inizi del XIV secolo, la *M alla greca* — riconoscibile per i tratti obliqui convergenti a formare una terza asta — entra con una certa frequenza nell'alfabeto latino utilizzato a Venezia.¹⁰⁴ Questa forma è attestata, ad esempio, in una scritta in maiuscola gotica in volgare veneziano datata 1310, associata all'icona lignea di San Donato nella chiesa muranese di Santa Maria e San Donato.¹⁰⁵ La si ritrova, inoltre, nei mosaici trecenteschi del Battistero e della cappella di San Isidoro in San Marco, così come in alcune epigrafi lapidee di varia provenienza. In merito alla decorazione del Battistero, è stata avanzata — seppur non unanimemente accolta — l'ipotesi di un intervento di Paolo Veneziano, la cui adesione a modelli bizantini è stata letta da Sergio Bettini come un'estrema espressione del tentativo veneziano di elaborare un linguaggio figurativo autonomo, capace di riflettere la propria identità storica e la continuità ideale con la tradizione imperiale di Costantinopoli.¹⁰⁶ La variante di *M alla greca* maggiormente distintiva della riscoperta quattrocentesca — configurata con tre aste verticali e una traversa orizzontale rettilinea, assimilabile a una *H* arricchita da un elemento discendente centrale — compare con regolarità nell'epigrafe incisa sul fronte del sarcofago pensile dei dogi Tiepolo, collocato sulla facciata della basilica dei Santi Giovanni e Paolo, probabilmente avvenuta alla fine del XIII o alla metà del XIV secolo.¹⁰⁷ Tra le caratteristiche grafiche più rilevanti si segnalano, oltre alla *M alla greca*, una *A* con traversa sovrapposta alla cuspid e barra trasversale a forcella.¹⁰⁸ Nel contesto della cancelleria veneziana dei primi decenni del Quattrocento si rileva la presenza di forme letterarie influenzate dalla tradizione grafica greco-bizantina, in continuità con modelli già attivi nel secolo precedente.¹⁰⁹ Tuttavia, un

⁹⁹ *Ibid.*, p. 77

¹⁰⁰ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 41

¹⁰¹ BARILE, E., *op. cit.*, p. 77

¹⁰² DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 41

¹⁰³ *Ibid.*, p. 41

¹⁰⁴ BARILE, E., *op. cit.*, pp. 81-83

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 81-83

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 81-83

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 84

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 84

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 86

caso di particolare rilievo si distingue per l'intenzionalità e l'alto livello culturale dell'intervento: l'introduzione consapevole di moduli grafici di derivazione bizantina nella scrittura latina da parte di Guarino Veronese, il quale, nel 1406, fece uso della *M alla greca* a tre aste con traversa rettilinea, in un gesto che testimonia un contatto diretto con la scrittura greca e riflette l'orientamento filologico dell'umanesimo veneziano nascente.¹¹⁰

Il sistema romanico-gotico

In alcune aree geografiche, come Venezia e Vicenza tra il XII e il XIV secolo, la convivenza di molteplici sistemi grafici — tra cui la capitale romanica, la gotica epigrafica e forme “maiuscolari” non sistematizzate — ha rallentato la formazione di una prassi scrittoria unificata.¹¹¹ In questi contesti, la capitale romanica mantiene una presenza significativa, influenzando anche l'evoluzione della scrittura gotica epigrafica che, pur ispirandosi ai modelli librari integra elementi propri della tradizione romanica.¹¹² Questo duplice movimento — da un lato di differenziazione, dall'altro di integrazione — testimonia una fase di transizione grafica complessa.¹¹³ Questo intreccio genera esiti stilistici distintivi, caratterizzati da tensioni formali peculiari. In alcune iscrizioni, pur nel rispetto della struttura capitale, emergono tratti riconducibili alla tradizione bizantina — come l'asta apicale sinistrorsa della lettera *A* — segnalando influenze scrittorie dell'Italia meridionale.¹¹⁴ Tale coesistenza testimonia un dialogo complesso e articolato, espressione della ricca realtà culturale urbana tardo-medievale. Va tuttavia precisato che tale fenomeno non configura un sistema grafico codificato in senso stretto, quanto piuttosto il risultato di esperimenti calligrafici locali, il cui impatto rimase circoscritto sia dal punto di vista cronologico che geografico.¹¹⁵ Tale contaminazione, attestata anche nei *Libri Commemoriali* del Quattrocento, trova riscontri al di fuori della laguna, in ambito veneto, dove si rileva la diffusione di soluzioni grafiche analoghe, a conferma della circolazione condivisa di modelli epigrafici.¹¹⁶

Le variazioni nell'adozione della scrittura gotica epigrafica possono essere ricondotte all'intensità dell'influsso esercitato dalle scritture librarie coeve, particolarmente evidente nelle zone sede di importanti centri universitari, come nel caso di Napoli angioina.¹¹⁷ In questi ambiti, le istituzioni accademiche hanno favorito una più rapida e organica diffusione della gotica, sia in ambito manoscritto sia epigrafico, determinando il progressivo affermarsi di tale sistema grafico a scapito delle forme precedenti.¹¹⁸ Ne deriva una predominanza della scrittura gotica che limita fortemente la persistenza o la compresenza di modelli grafici alternativi.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 86

¹¹¹ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, p. 67

¹¹² *Ibid.*, p. 67

¹¹³ *Ibid.*, p. 64

¹¹⁴ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, pp. 39-40

¹¹⁵ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 64

¹¹⁶ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, pp. 39-40

¹¹⁷ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 67

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 67

Nel momento in cui la capitale romanica si consolida a Venezia, la scrittura gotica inizia a comparire nel repertorio epigrafico locale, seppur con una lieve sfasatura cronologica. A differenza della romanica, che si confronta con le consuetudini grafiche di matrice greca, l'adozione veneziana della gotica sembra ispirarsi a modelli norditaliani, pur mostrando caratteristiche autonome: la rigidità e l'accentuata angolosità delle forme potrebbero infatti riflettere l'influsso persistente della capitale precedente.¹¹⁹ Tale peculiarità suggerisce una mediazione stilistica che rende complesso il processo di assimilazione della gotica, richiedendo un'analisi attenta delle dinamiche culturali che ne hanno orientato l'adattamento in ambito veneziano.¹²⁰

L'evoluzione della scrittura monumentale a Venezia, in particolare durante la fase gotica, evidenzia una complessità strutturale che riflette un ambiente culturale dinamico e stratificato. La persistente presenza della capitale romanica, anche in epoche in cui la gotica era già pienamente affermata e rappresentata da esempi di alta qualità formale, non appare come semplice inerzia conservatrice, ma piuttosto come esito di scelte consapevoli legate a identità locali e a specifici orientamenti culturali.¹²¹ L'interazione tra codici grafici differenti, lontana dall'essere un processo lineare, contribuisce alla definizione di un profilo scrittoria autonomo, emblematico nel panorama epigrafico medievale.¹²²

¹¹⁹ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, pp. 40-41

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 40-41

¹²¹ *Ibid.*, p. 41

¹²² *Ibid.*, p. 41

CAPITOLO V – Le iscrizioni analizzate e i suoi monumenti

5.1 Le iscrizioni gotiche della Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari

5.1.1 L'iscrizione del campanile

L'iscrizione è di tipo commemorativo-documentario (atto pubblico inciso che registra la costruzione, il committente e le date) (*fig. 01*), essendo quindi un'epigrafe civica/monumentale relativa al lavoro realizzato.¹ Inoltre, può essere considerata come una scrittura d'apparato, una volta che presenta collocazione su facciata, il tono amministrativo, solenne e di modulo grande.²

La costruzione del campanile fu iniziata nel 1361, e finalizzata nel 1396, XIV secolo. Così, si può indurre che l'iscrizione sia stata realizzata nell'anno della sua completezza.³

La lastra appare come pietra calcarea chiara (probabilmente pietra d'Istria); la sua porosità visibile fa propendere per un materiale di non grande qualità.⁴

L'epigrafe si *in situ*⁵ trova sulla parete esterna del campanile verso il campo.⁶ La lastra è stata infissa o intonacata nella parete laterizia.⁷

La conservazione generale è interamente ricomposto, una volta che la lastra mostra una crepa che corre orizzontalmente lungo la sua estensione, indicando che, forse, in un momento l'iscrizione fosse rotta e poi riasssemblata;⁸ essendo in generale discreta — la lastra è leggibile ma mostra chiari segni di usura, dimostrando; abrasione diffusa della faccia (granulazione superficiale consumata), specie nella parte centrale superiore; ridotta profondità dei solchi in alcuni punti; perdita di alcune parti di lettera per erosione chimica (probabile azione di acqua meteorica ed eventuali depositi biologici);⁹ fessurazioni e stuccature: lieve fratturazione superficiale e interventi di consolidamento visibili come riempimenti più chiari.¹⁰ Questi danni mostrano una combinazione di cause naturali con eventuali cause accidentali, poi la linea di frattura sembra essere spontanea.¹¹

¹ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista* : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

² PETRUCCI, A., *La scrittura* : ideologia e rappresentazione / Armando Petrucci
Torino : G. Einaudi, 1986, p. XX

³ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. XI

⁴ ARTE 2000, *La Pietra d'Istria Segna la Storia e la Bellezza di Venezia* ; Arte 2000, pubblicato il 05 dicembre 2019. Disponibile in: <https://arte2000.it/blog/la-pietra-istria-segna-la-storia-la-bellezza-veneziana/>. Accesso il 30 ottobre 2025.

⁵ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

⁶ VALENZANO, G., *L'architettura mendicante a Venezia* : Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari in Il secolo di Giotto nel Veneto / a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, pp. 527-557, p. 535

⁷ *Ibid.*, p. 40

⁸ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

⁹ *Ibid.*, pp. 66-67

¹⁰ *Ibid.*, pp. 66-67

¹¹ *Ibid.*, pp. 66-67

Lo specchio di corredo è rettangolare verticale che corre lungo la parete (lastra montata in verticale);¹² la superficie è piatta con il testo lievemente incassato a causa della tecnica d'incisione;¹³ non presenta cornici, nemmeno semplice e l'orientamento del testo è orizzontale; il numero di righe è completo, nonostante non è possibile leggere alcune parole, presentando circa 14 linee, che probabilmente avevano qualche linea di guida, poi le lettere se presentano allineate e uniformi e l'impaginazione è a blocco giustificato.¹⁴

La scrittura è una maiuscola gotica epigrafica con elementi della romanica, tipica veneziana della seconda metà del XIV secolo;¹⁵ dunque presenta alternanza tra i morfemi capitali e onciali (specialmente nelle lettere *E, M, N, T, U, V*);¹⁶ modulazione irregolare dello spessore dei tratti con le apicature essendo sottili e allungate, terminando in puntini triangolare o diagonali;¹⁷ nella *A* prevale la sua forma caratteristica, con l'asta sinistra incurvata, il tratto destro eretto, e una traversa superiore che unisce le aste, con terminazione che sporge verso sinistra;¹⁸ la *M* mostra una forma derivata della onciale, con tratti obliqui, ma con lobi aperti sui due lati;¹⁹ la *E* appare talvolta in forma onciale, conferendo maggiore rotondità, e la caratteristica lineetta chiudendo i terminali, si allontanando della sua variazione romana;²⁰ un'altra lettera che appare derivata dell'unciale è la *D* fortemente rotonda, con l'ascendete che si piega sopra la sua forma;²¹ la *T* presenta la sua barra trasversale ampia e orizzontale – capitale – e il terminante con sottili apici divergenti;²² per le lettere *U/V* prevale la distinzione tra *V* iniziale e *U* interna, presentando tratti sinuosi e chiusura inferiore arrotondata;²³ la *R* ha una gamba discendente curvilinea che si piega sotto la pancia; la *G* ha il suo tratto caratteristico ripreso dalla scritta romanica, il tratto inferiore con terminazione a spirale.²⁴

La scrittura è stata realizzata con incisione a scalpello – colpi di matello e cesello, cioè a “V” – con successiva rifinitura al bulino per delineare apici e contorni.²⁵ I segni risultano in basso-rilievo negativo (solchi scavati), tipici delle lapidi medievali eseguite da maestranze lapidarie.²⁶ Non sono evidenti residui di pigmentazione originale; qui il contrasto attuale è dato da ombre e usura.²⁷ L'epigrafe presenta diverse abbreviazioni segnalate da punti sovrapposti o da lineetta soprascritta, come in *MAGR. (M)*

¹² *Ibid.*, p. 117

¹³ *Ibid.*, p. 118

¹⁴ *Ibid.*, p. 126-128

¹⁵ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, pp. 39-41

¹⁶ *Ibid.*, pp. 39-41

¹⁷ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafia medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, pp. 16-17

¹⁸ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano* / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 44

¹⁹ *Ibid.*, p. 44

²⁰ *Ibid.*, p. 44

²¹ KOCH, W., *op. cit.*, p. 17

²² *Ibid.*, p. 17

²³ *Ibid.*, p. 17

²⁴ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 38

²⁵ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 126-127

²⁶ *Ibid.*, pp. 126-127

²⁷ *Ibid.*, pp. 126-127

(*magistrum*); *D.NI* (*domini*); *P.* (*procuratores*); *FRATR.* (*fratres*).²⁸ Inoltre, è presente il punto e virgola in forma di “3” tracciati in modo continuo, segnalando un troncamento, indicando la mancanza di una *m*, come nel caso già sopracitato *MAGR. (M)* (*magistrum*), o qualche altra lettera, come *PO(R)RESERV.T.*²⁹ Inoltre, è presente il segno tironiano a forma di “7” per indicare *et*.³⁰ Sono presenti alcuni nessi, spesso utilizzando la lettera *A*, come il nesso *AR* (*MARCUS, BARBARO*), o *AL* (*ALIS*). Non appaiono legamenti, pur trattasse di una scritta maiuscola epigrafica. Le apicature sono finemente allungate e sottili, producendo un effetto chiaro-scuro sopra il fondo grigio-avorio della superficie. La punteggiatura è regolare, con i punti mediani impiegati come separatori di parole, più decorativi che grammaticale.³¹

*A. D. M.CCC.LXI. FVIT I.CEP/ TVM ISTVD. CA.PANILE PER/ MAGISTRVM IACOBVM CEILE/GA. E REDVCTVM VSQVE ADE/ SVPERFICIEM TERRE CO.PL/ETVM FVIT P. FILIVM EI MAGR.M PE/TRVM PAVLVM A. D. M. III. LXXXVI/ PROCVRATORES EI.DEM O.PIS FVE/RV.T FRATR. [...] ET/ THO.AS VIARO E NOBILES VIRI/ PETRVS DE BERNARDO MARCVS/ BARBARO E MAFEVS AYMO. ORATE P./ EIS E P. ALIS QVI PORRESERV.T/ MANV. ADIVTRICE.*³²

Descrizione del monumento

La costruzione del campanile, avviata nel 1361 finanziata da Tommaso Viaro inizialmente con un contributo di ottomila ducati, altra fonte dice sedicimila,³³ fu portata a compimento nel 1396 grazie al sostegno economico dei mercanti milanesi e modenesi.³⁴ Anche gli ambienti annessi, come la sacrestia e il santuario, furono progettati in armonia con la solennità dell'intero complesso, arricchiti da marmi pregiati e destinati alla custodia delle reliquie e degli arredi liturgici più preziosi della chiesa.³⁵ Come si può riprendere dalla iscrizione, il campanile fu iniziata la sua costruzione nel 1361, opera dal maestro veneziano Jacopo Celega, e finalizzata soltanto nel 1396, da suo figlio Pietro Paolo.³⁶ Lungo 70m ed in stile romanico, con il materiale principale di costruzione essendo il mattone, tranne le fasce trasversali che lo dividono, le colonne, le colonnine della loggia

²⁸ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 74

²⁹ *Ibid.*, p. 75

³⁰ *Ibid.*, p. 76

³¹ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 169

³² CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 998

³³ GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari : storia di una presenza francescana a Venezia* / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992, p. 42

³⁴ CORNER, F., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello* / Flaminio Corner ; introduzione di Ugo Stefanutti Bologna : Forni, stampa 1990, p. 363

³⁵ *Ibid.*, p. 363

³⁶ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. XI

superiore e gli archi della cella, tutto questo essendo in pietra bianca.³⁷ Dopo il crollo del campanile di San Marco nel 1902, preoccupazioni girarono intorno a quello dei Frari, con esso subendo dei rinforzamenti nelle sue fondamenta con l'impianto di centinaia di pali nello stesso anno.³⁸ Troviamo le sculture della Madonna e sotto di s. Francesco che riceve le stimmate, sulla metà della struttura nel lato verso il campo, realizzate in pietra bianca.³⁹ Oltre a chiamare la preghiera, il campanile dei Frari, assieme a quelli di S. Marco, S. Geremia e S. Francesco della Vigna, era suonato anche per avvisare sulle riunioni del Maggior Consiglio.⁴⁰

5.1.2 La Tomba di Simonetto Dandolo

Il testo che è chiaramente funerario-celebrativo, poi oltre ad avere le formule tipiche della tipologia funeraria (*ANNO... SEPULTVRA...*)⁴¹ (*fig. 02*), con data espressa in numeri romani (*MCCCLX*), espressa attraverso nominativi esaltativi (*AMADOR... DISIROSO...*) la persona sepolta.⁴²

1360, anno di morte di Simonetto Dandolo, XIV secolo.⁴³

La scrittura fu realizzata su marmo bianco greco che compone la struttura del sarcofago.⁴⁴

La tomba si trova in alto sulla parete occidentale della Cappella del Crocifisso, a sinistra di chi entra in chiesa. *Extra situm* di origine nota,⁴⁵ subì degli spostamenti due volte, con la sua localizzazione originale essendo nella Cappella del Beato Gentile.⁴⁶

Tanto l'iscrizione quanto il monumento in sé presentano uno stato di conservazione complessivamente buono, cioè integro e completo,⁴⁷ malgrado lo stratto di polvere e sedimenti sopra,⁴⁸ ma con qualche segno indicativo del suo tempo, come; smussamento di alcune apicature e abrasione delle superfici orizzontali; lettura ancora possibile; piccole incrinature e depositi di sporco nelle cavità.⁴⁹

³⁷ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, pp. 14-15

³⁸ *Ibid.*, p. 15

³⁹ *Ibid.*, p. 15

⁴⁰ GATTI, I. L., *op. cit.*, p. 42

⁴¹ FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563, p. 553

⁴² DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo* / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

⁴³ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 14

⁴⁴ CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, p. 27

⁴⁵ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

⁴⁶ SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, p. 20

⁴⁷ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

⁴⁸ WOLTERS, W., *La scultura veneziana gotica : (1300-1460)*, 1: Testo e catalogo / Wolfgang Wolters Venezia : Alfieri, 1976, p. 197

⁴⁹ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

Lo specchio di corredo epigrafico consiste in una fascia rettilinea lungo il bordo inferiore del monumento, progettata per essere letta frontalmente da una certa distanza;⁵⁰ l'iscrizione è piatta si svolgendo in una linea unica continua (una riga che corre da sinistra a destra), e con il testo leggermente incassato a causa della tecnica d'incisione;⁵¹ si può che l'iscrizione è incorniciata dal bordo del sarcofago, e presenta il suo orientamento orizzontale, tenendo così una unica linea regolare, con lo spazamento regolare tra le parole, nonostante non sia centralizzato sulla cornice, tenendo una giustificazione a sinistra.⁵²

La tipologia scrittoria si presenta come una gotica epigrafica, con *ductus* regolare e modulo proporzionale, mostrando residui romanici visibili in alcune lettere più rigide e verticalizzate, tipico della fase di transizione in cui la capitale romanica, ancora influente a Venezia, si mescola con la gotica maiuscola, fenomeno ben documentato nel XIV secolo della laguna.⁵³ La *A* presenta l'asta sinistra curva e quella destra verticale, formando un equilibrio sinuoso, e ha il suo arco superiore ampio, chiuso da un tratto obliquo;⁵⁴ la *E* presenta il suo braccio mediano corto, in forma onciale e con i tratti terminali chiusi da una linea sottile, così come la *C*, tratto distintivo della gotica epigrafica settentrionale;⁵⁵ *M* con entrambi i lobi aperti, le terminazioni a curve, e tratto centrale verticale e rigido;⁵⁶ *D* appare nella sua forma derivata dall'onziale, arrotondata e regolare, con il *ductus* dell'ascendente curvato sopra la lettera;⁵⁷ *V* capitale, simmetrica e rigida, con i tratti marcati dai solchi, usata come la *U* vocale;⁵⁸ *S* alta e angolosa, con andamento sinuoso, con i tratti terminali sottili e acuti; *N* rotonda di derivazione minuscola, con l'asta sinistra dritta e la destra con terminazione a curva;⁵⁹ la *T* di modello capitale, con i tratti rettilinei, priva della rotondità gotica.⁶⁰

La tecnica esecutiva è incisione con solco a “V”, tenendo una L'esecuzione è precisa: si nota controllo della profondità e della larghezza del tratto, coerente con un lapicida esperto, con alcune lettere mostrando passaggi di cesello più fini (bulino) per rendere le apicature e le curvature più armoniose e delicate.⁶¹ L'iscrizione non presenta abbreviazioni evidenti, soltanto gli *interpuncti* per come separatori tra parole o frasi, nemmeno nessi o legamenti.⁶² Le apicature terminali sono a curve, con un certo

⁵⁰ *Ibid.*, p. 117

⁵¹ *Ibid.*, p. 118

⁵² *Ibid.*, p. 126-128

⁵³ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, p. 67

⁵⁴ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 44

⁵⁵ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, pp. 16-17

⁵⁶ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 44

⁵⁷ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 64

⁵⁸ KOCH, W., *op. cit.*, p. 17

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 16-17

⁶⁰ *Ibid.*, p. 17

⁶¹ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 126-127

⁶² PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 74

decorativismo nell'esecuzione delle lettere. Uso de una piccola croce decorativa alla fine dell'iscrizione, a destra, frequentemente visibili nelle lapidi.⁶³

*ANNO MCCCLX. PRIMA DIE IULII/ SEPULTVRA DOMINI SIMON DANDOLO
AMADOR DE IUSTISIA E DISIROSO DE ACRESE EL BEN CHOMUN.*⁶⁴

Descrizione del monumento

Simone Dandolo, o Simonetto, deceduto nel 1360, fu il fratello del doge Andrea, guidando le truppe veneziane nell'assedio di Zara, nella Dalmazia, nel 1345.⁶⁵ Tra gli anni 1347-1351 fu appontato come potestà a Treviso.⁶⁶ Nel 1354, il suo voto aiutò nell'elezione a doge di Marin Falier, posteriormente essendo uno dei senatori a condannare la sua cospirazione.⁶⁷

La struttura del suo monumento è estremamente decorata, tutta in marmo greco e dettagli in porfido, e sostenuta da due mensole scolpite in modo raffinato ed elegante.⁶⁸ La composizione, in pietra d'Istria e databile al XIV secolo, si presenta un tanto inusitata e particolare attorno a un'urna ogivale sorretta da mensole, sulla cui fronte è scolpita una Madonna tenendo un libro aperto con Bambino, seduto sul suo ginocchio, appunta con il dito per tale libro, ed è collocata entro una nicchia affiancata da colonnine tortili; ai lati compaiono figure di santi.⁶⁹ Gli angeli invece, tanto quelli che prendono le tende indietro al trono, quanto gli altri sugli angoli del sarcofago, sono motivi rappresentanti nella pittura veneziana del XIV secolo.⁷⁰ L'opera, non firmata e generalmente ritenuta di autore ignoto, viene tuttavia menzionata da diverse guide d'epoca, con una probabile attribuzione ai fratelli Pier Paolo e Jacobello dalle Masegne, noti protagonisti della scultura veneziana tardo-gotica.⁷¹

Il monumento aveva il suo posto originario nella Cappella del Beato Gentile da Matelica, posteriormente fu spostato nel 1822 dove oggi si trova la piramide al Canova, e quando

⁶³ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 169

⁶⁴ CICOGLIA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafica di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 981

⁶⁵ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 14

⁶⁶ WOLTERS, W., *La scultura veneziana gotica : (1300-1460)*, 1: Testo e catalogo / Wolfgang Wolters Venezia : Alfieri, 1976, p. 197

⁶⁷ *Ibid.*, p. 197

⁶⁸ CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanichelli, 1964, p. 27

⁶⁹ SARTORI, A., *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, 2, in Archivio Sartori : documenti di storia e arte francescana / a cura di Antonio Sartori OFM conv Padova : Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, 1986, p. 1977

⁷⁰ WOLTERS, W., *op. cit.*, p. 197

⁷¹ SARTORI, A., *op. cit.*, p. 1977

essa fu eretta, nuovamente la tomba fu riallocata nel 1827 per la Cappella del Crocifisso, dove si ritrova fino ad oggi.⁷²

5.1.3 Tomba di Faustino Emiliani

Si tratta chiaramente di una epigrafe funeraria,⁷³ tipica delle lapidi sepolcrali pavimentali veneziane del XV secolo.⁷⁴ L'iscrizione ricorda Faustino Emiliani, membro di una famiglia nobile veneziana (*fig. 03*).⁷⁵ L'uso della formula "*spectabilis domini*" — titolo onorifico riservato ai membri del ceto dirigente veneziano — conferma la posizione sociale elevata del defunto.⁷⁶

1435, d'accordo con la data presente sull'iscrizione, XV secolo.⁷⁷

La lastra è in marmo rosso di Verona, materiale ampiamente usato a Venezia per la sua durezza e cromia calda, e il bordo epigrafico è costituito da inserto in pietra bianca d'Istria, destinato a far risaltare le lettere mediante contrasto cromatico, producendo un effetto visivo di forte distinzione semantica.⁷⁸

La lastra si trova giacente *in situ*⁷⁹ su terra nella Cappella di San Pietro, o degli Emiliani, nella parte settentrionale della chiesa, a sinistra di chi entra.⁸⁰

Lo stato di conservazione è buono nel complesso, con l'iscrizione in sé essendo integra e completa,⁸¹ benché; si osservino consunzioni meccaniche dovute al traffico pedonale secolare (ora con un cordone protettivo che impedisce il calpestio); microfratture e perdita parziale del riempitivo delle lettere (specialmente sulla seconda e terza lettera della parola *SEPULTURA*); il bordo inferiore presenta una frattura lineare restaurata, ma che non affetta direttamente la scritta.⁸² L'iscrizione resta comunque leggibile e coerente nel suo impianto originario.

Lo specchio di corredo epigrafico presenta il testo correndo lungo il bordo perimetrale della lastra, seguendo il formato quadrangolare della sepoltura pavimentale, con la superficie essendo evidentemente piatta, con le lettere incassate a causa della tecnica d'incisione.⁸³ L'orientamento è orizzontale e continuo, senza righe spezzate né cambi di

⁷² SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, p. 20

⁷³ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista* : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

⁷⁴ SEMINARIO PATRIARCALE DI VENEZIA, DI LENARDO, L., *La collezione epigrafica del Seminario patriarcale di Venezia* : catalogo (secoli 12-15) / a cura di Lorenzo Di Lenardo, Venezia : Marcianum Press, 2014, p. 36

⁷⁵ BENT, M., *The Emiliani Chapel in the Frari: background and questions* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 177-187, pp. 180-181

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 180-181

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 180-181

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 180-181

⁷⁹ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

⁸⁰ BARILE, E., *Littera antiqua e scritture alla greca* : notai e cancellieri copisti a Venezia nei primi decenni del Quattrocento / Elisabetta Barile Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1994, p. 114

⁸¹ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

⁸² *Ibid.*, pp. 66-67

⁸³ *Ibid.*, p. 117

direzione, ma con andamento perimetrale, essendo così una singola riga,⁸⁴ e come cornice decorativa nella parte superiore essa si presenta a scacchi, delimitata inferiormente dalla lastra con decorazione a treccia. Inoltre, le lettere sembrano essere state fatte con qualche linea di guida, probabilmente rettrici, poi si presentano centralizzate e spaziate sul bordo in modo regolare.⁸⁵

La scrittura è una capitale epigrafica con caratteri di matrice greca, la cosiddetta “scritta alla greca”⁸⁶, tipica della Venezia tra i XII e il XV secolo.⁸⁷ Inoltre, presenta una prevalenza di tratti verticali sottili e curve ampie e regolari; alternanza tra lettere rigide e geometriche (influsso romanico), e lettere morbide e rotondeggianti (influsso gotico e bizantino); impiego di modulazione minime di spessore senza un contrasto molto marcato;⁸⁸ la *A* presenta la sua traversa mediana alta, e i suoi tratti hanno delle terminazioni triangolare, con apici acuti, talvolta leggermente “aperti”, sembrando non toccarsi, oltre ad avere, in alcune occasioni, una leggera inclinazione verso la destra;⁸⁹ oltre alla *E* capitale con le traverse perfettamente ortogonali, appare la sua versione “alla greca” assimilabile all’epsilon greco nella parola *SPECTABILIS*;⁹⁰ un’altra lettera con influssi greci presente è la *M* a tre aste con traversa orizzontale nella parola *EMILIANI*;⁹¹ la *N* presenta la sua traversa alta tra le aste che sono comprese lateralmente;⁹² *D* con un corpo ampio e fortemente arrotondato, con l’occhiello espando; il tratto discendente della *R* mostra un accenno di curva a uncino, oltre ad avere l’occhiello non chiuso sull’asta sinistra; la *S* presenta un modulo più stretto che largo, con le curve superiori ed inferiori tracciate in maniera sottile e delicata, e anch’essa presenta una variazione di influsso greco, con una *S* a “specchio” nella parola *SCI*.

Le lettere sono incise a scalpello con tratto profondo e regolare, con il solco essendo molto probabilmente a “V”.⁹³ Sono presenti le tipiche abbreviazioni operate nel sistema medievale, come la lineetta soprascritta apparendo un *omega* greco allungato per le parole;⁹⁴ *D.NI* per *domini* (titolo onorifico); *SCI.* per *Sancti*. È presente il segno abbreviativo a forma di “9”, derivato dalle note tironiane, indicando troncamento nella parola *CON.D*⁹⁵, e nella stessa parola, appare una lineetta ondulata, sulla lettera *D*, indicando soppressione di una lettera. È presente il nesso *HE* nella parola *HEREDUM*; l’inclusione della lettera *I* sopra la *L* nelle parole *NOBILIS* ed *EMILIANI*, e la *I* dentro

⁸⁴ *Ibid.*, p. 118

⁸⁵ CALDERINI, A., *Epigrafia*, Torino : SEI, c1974, pp. 43-44

⁸⁶ BARILE, E., *op. cit.*, p. 114

⁸⁷ PETRUCCI, A., *La scrittura : ideologia e rappresentazione* / Armando Petrucci
Torino : G. Einaudi, 1986, p. 12

⁸⁸ CAVALLO, G., MAGISTRALE, F., *Mezzogiorno normanno e le scritture esposte* in *Epigrafia medievale greca e latina: ideologia e funzione : atti del Seminario di Erice, 12-18 settembre 1991* / a cura di Guglielmo Cavallo e Cyril Mango, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1995, pp. 293-329, p. 313

⁸⁹ BARILE, E., *op. cit.*, pp. 73-74

⁹⁰ *Ibid.*, p. 114

⁹¹ *Ibid.*, p. 114

⁹² *Ibid.*, pp. 75-76

⁹³ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 126-127

⁹⁴ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 74

⁹⁵ *Ibid.*, p. 76

della C nella parola *SCI*.⁹⁶ Le apicature sono sottili, appuntite, più ornamentali che funzionali. Si identifica l'uso di punteggiatura – eseguita in modo ornamentale, a diamante con quattro puntini negli angoli – come separatori di parole, regolarmente distribuiti.⁹⁷ Indicazione numerica con un piccolo punto sopra la lettera M in *MCCCCXXXV*.⁹⁸

*SEPVLTVRA SPECTABILIS D.NI/ FAVSTINI EMILIANI NOBILIS VENETI CON.D D.NI
PETRI/ SCI. CASSIANI ET/ SVORVM HEREDVM MCCCCXXXV*.⁹⁹

Descrizione del monumento

Pietro Miani, prima di classicizzare il suo cognome per Emiliani nel verso 1407 – 1409, era un nobile veneziano nato nel 1362, e quando aveva quarant'anni e già vedovo, ingressò nella vita ecclesiastica, e dopo alcuni anni, egli fu ordinato come vescovo di Vincenza verso 1409 dal Papa Alessandro V.¹⁰⁰ Ancora nel 1429, quattro anni prima della sua morte nel 1433, Pietro Emiliani fece il suo testamento richiedendo di essere seppellito nella chiesa dei Frari, lasciando a loro 2.500 ducati per i lavori, ottenendo permissione per la costruzione di una cappella per la propria famiglia.¹⁰¹

Inoltre, egli chiedeva di essere seppellito nella Chiesa di S. Michele caso la Cappella di S. Pietro ai Frari non fosse ancora finita.¹⁰² Pietro Emiliani morì il 4 maggio 1433, con un seppellimento provvisorio a Vincenza, mentre suo figlio, Faustino, cercava i preparativi per completare più velocemente la cappella ordinata da suo padre.¹⁰³

Il monumento ordinato da Faustino per Pietro Emiliani rappresenta il defunto giacente in vesti vescovili sull'urna pensile, sostenuta da due mensole con figure angeliche, e sopra cinque sculture di santi.¹⁰⁴ In centro, S. Pietro con la tiara papale e le chiavi; S. Faustino alla sua sinistra; S. Giovanni Battista con un piccolo agnello sulla mano alla sua destra. Negli estremi, S. Matteo e S. Filippo.¹⁰⁵ Tutti sono santi omonimi dal proprio Pietro, suoi figli e nipoti.

Completa il monumento la lastra con l'iscrizione in eleganti caratteri in maiuscola umanistica, che attira l'attenzione per un dettaglio un tanto strano: la data del 1464, più

⁹⁶ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 16-17

⁹⁷ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 169

⁹⁸ *Ibid.*, p. 176

⁹⁹ CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafà di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 999

¹⁰⁰ BENT, M., *The Emiliani Chapel in the Frari: background and questions* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 177-187, p. 178

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 179

¹⁰² *Ibid.*, p. 179

¹⁰³ *Ibid.*, p. 180

¹⁰⁴ SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, p. 28

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 28

di trent'anni dopo la morte di Pietro. Alcuni autori, come il Sartori, ritengono che il monumento, il quale sarebbe pronto dal 1434, fu messo a posto soltanto nel 1464, prendendo come base l'iscrizione.¹⁰⁶ Il motivo per tale errore, specula l'autore Margaret Bent, può essere semplicemente uno sbaglio dall'incisore nei numeri romani, oppure questa lastra fu addizionata posteriormente alla costruzione del monumento, e non si sa chi l'abbia ordinato, una volta che i principali discendenti dell'Emiliani erano già morti attorno il 1450.¹⁰⁷

Verso il 1434, Faustino chiede autorizzazione ai Frati Minori per costruire una tomba per sé e i suoi nipoti. Loro gliela confermano, e versando la somma di 800 ducati, Faustino ordina una tomba per essere messa a terra nella stessa cappella di suo padre.¹⁰⁸ La lapide in pietra rossa di Verona, attualmente abbastanza consumata dal tempo, mostra al suo centro l'incisione raffigurando un leone alato e rampante, si trovando sopra un elmo inserito in uno stemma, simbolo dei nobiluomini veneziani.

Questa lastra è incorniciata da un'iscrizione semplice, che riafferma le origini nobili da Faustino, però senza ulteriori dettagli, e così come quella da suo padre, presenta un caso particolare con la data incisa.¹⁰⁹ Qui, l'anno inciso è il 1435, ma si sa che Faustino era ancora vivo attorno il 1437, con la sua morte si succedendo verso il 1446, portando a pensare che essa sarebbe la data di completezza della tomba, non indicando la data della morte in sé.¹¹⁰

5.1.4 Lastra del filoso e teologo Nicolò

È chiaramente una iscrizione funeraria-celebrativa¹¹¹, destinata a ricordare un personaggio dotto, probabilmente un chierico o teologo veneziano, di nome Nicolò, che si distingue per la sua fama di *doctor* (dottrina e teologia) e di *philosophus mirus*, e che fu *minister comitibus*, forse funzionario o segretario presso i conti o rettori veneziani (*fig. 04*). La menzione dell'anno *MCCCC* colloca la morte nel XIV secolo, quindi in pieno Umanesimo veneziano primitivo, ancora fortemente radicato nella tradizione gotica tardo-medievale.¹¹²

1400, d'accordo con la data presente sull'iscrizione, XIV secolo.

La lastra appare scolpita in pietra d'Istria, materiale molto usato a Venezia, specialmente presente nella Basilica, per la sua resistenza alla salsedine e per il tono avorio chiaro.¹¹³

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 28

¹⁰⁷ BENT, M., *op. cit.*, pp. 182-183

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 180-181

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 180-181

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 180-181

¹¹¹ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo* / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

¹¹² DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 42

¹¹³ ARTE 2000, *La Pietra d'Istria Segna la Storia e la Bellezza di Venezia* ; Arte 2000, pubblicato il 05 dicembre 2019. Disponibile in: <https://arte2000.it/blog/la-pietra-istria-segna-la-storia-la-bellezza-veneziana/>. Accesso il 30 ottobre 2025.

La lastra si trova su terra tra la porta del campanile e l'esterno del coro, parte settentrionale della chiesa a sinistra di chi entra. È giacente *extra situm*¹¹⁴, una volta che fu trasportata dal Chiostro della Trinità, ma non si sa esattamente dove era il suo posto originale.¹¹⁵

Lo stato di conservazione è medio-cattivo, con i danni principali essendo abrasioni per calpestio, e perdita di definizione di alcune lettere.¹¹⁶ Inoltre, compaiono due crepe che corrono lungo la lastra; la prima in modo orizzontale nell'altezza del collo della figura; e la seconda in modo longitudinale nella parte inferiore della lastra, essendo indicativi che il monumento fu ricomposto interamente.¹¹⁷ L'iscrizione in sé appare abbastanza danneggiata non direttamente da questi danni, più spesso a causa del calpestio dei visitatori durante gli anni. Le fratture furono causate, molto probabilmente in modo accidentali, quando la lastra fu trasportata dal Chiostro della Trinità verso l'interno della Basilica.¹¹⁸ Mediana-bassa leggibilità generale; il rilievo conserva una parte della volumetria originaria; la patina scura nei solchi rende il testo ancora contrastato, nonostante alcune lettere non sono più distinguibili.

Il testo corre lungo il bordo perimetrale della lastra, in un rettangolo epigrafico che incornicia la figura scolpita in rilievo del defunto, essendo pertanto una superficie piatta.¹¹⁹ L'iscrizione è incisa a rilievo negativo, ossia le lettere sono scavate rispetto alla superficie, creando un contrasto chiaroscurale con le ombre che ne evidenziano il profilo.¹²⁰ La disposizione del testo è orizzontale, con le lettere incassate rispetto alla superficie, le quali probabilmente furono realizzate attraverso linee di guida rettrici, una volta che seguono la linea perfettamente in modo regolare.¹²¹

Le lettere sono capitali regolari, con proporzioni verticalizzate e linee spezzate, essendo molto probabilmente una gotica epigrafica, con qualche influsso romanico,¹²² una volta che soltanto alcune caratteri sono pienamente distinguibili, come già menzionato dallo stato di conservazione non essendo il migliore. La *E* appare nella sua forma onciale, simile alla *C*, tonda e con la cravatta corta e ricurva;¹²³ la *T* di modello capitale, con la traversa superiore fatta in maniera rigida e diritta;¹²⁴ la *O* presenta forte contrasto tra i pieni e filetti, con le parti superiore ed inferiore più sottili in rispetto alle laterali; la *F* presenta la sua asta sinistra dritta, con i tratti orizzontale fatti a somiglianza della *E*; la *V*

¹¹⁴ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

¹¹⁵ D'AMBROSIO, S., *Il Doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevembroch* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 163-176, pp. 167-168

¹¹⁶ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 66-67

¹¹⁸ D'AMBROSIO, S., *op. cit.*, p. 167

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 117

¹²⁰ *Ibid.*, p. 118

¹²¹ CALDERINI, A., *Epigrafia*, Torino : SEI, c1974, pp. 43-44

¹²² DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, pp. 39-40

¹²³ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, p. 17

¹²⁴ *Ibid.*, p. 17

assume la forma gotica acuta, mostrando una grande simmetria;¹²⁵ la *S* è sinuosa e abbastanza contrastata nel suo *ductus*; la *P* ha il suo occhiello grande e rotondo in rispetto all'asta.¹²⁶

Il tratto delle lettere appare netto, molto possibilmente inciso con scalpello a "V", lasciando una linea profonda e precisa.¹²⁷ Le seguenti abbreviazioni sono indicati ora solo attraverso la trascrizione della scrittura, essendo identificato nelle foto soltanto il segno della lineetta soprascritta tipicamente medievale;¹²⁸ q. per *que*; THOLOG per *theologus*; EXIMIV.Q per *eximiusque*; D.NI per *Domini*; CV.RETIB. per *curatoribus*; AI.A per *anima*; ALTISS.IO DO. per *Altissimo Domino*. Non sono presenti nessi o legamenti identificabili. Le apicature appaiono come piccole terminazioni triangolari o appuntite nelle estremità dei tratti. Inoltre, è ancora possibile identificare qualche punto di separazione tra le parole.¹²⁹

*HIC TVMVLANT OSSA NICHOLAI FAMAQ. BONA/DOCRINAL APEX SACQ. BVCINA
VE.BI PHILOSOFV. MIRVS THOLOG EXIMIV.Q HIC D. COMITIB. OLIM MINISTER
AMA/ TORQ. IVSTICIE [...] VERITATIS/ DECESSIT FEL. D.NI CV.RETIB. ANIS
MCCCC. OSSA DAT. [...] D.DIT AI.A ALTISS.IO DO.*¹³⁰

Descrizione del monumento

Al centro della lastra, si staglia una figura maschile in piedi, le mani incrociate sul petto come in preghiera. Veste un abito lungo sino a terra, con pieghe verticali, uno stile ricorrente nella scultura gotica veneziana. Il viso, consumato dal tempo, è circondato da un nimbo trilobato, un arco decorativo in stile gotico fiorito, con elementi vegetali stilizzati ai bordi. Il rilievo ha poco spessore, caratteristica delle lastre tombali a pavimento, pensate per esser calpestate senza impedimenti. Una cornice con un motivo a cordone ritorto, un torciglione, fa da confine fra la scritta e la figura.

Con l'introduzione della lastra terragna, impiegata per coprire integralmente il corpo del defunto, la superficie epigrafica si amplia ma, al contempo, cambia radicalmente funzione: da elemento di chiusura diventa mezzo di esposizione visiva.¹³¹ Tale trasformazione comporta la centralità dell'immagine corporea del defunto, spesso occupante quasi tutto lo spazio disponibile, relegando la scrittura alle fasce marginali

¹²⁵ *Ibid.*, p. 17

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 16-17

¹²⁷ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 126-127

¹²⁸ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 74

¹²⁹ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 169

¹³⁰ CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 998

¹³¹ PETRUCCI, A., *Scrittura e figura nella memoria funeraria* in Testo e immagine nell'alto medioevo : 15-21 aprile 1993 [Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo] / Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Tomo I, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994, pp. 277-297, p. 291

della lastra.¹³² A partire dall'XI secolo, inoltre, l'egemonia della testualità viene progressivamente superata, e la figurazione — in particolare il ritratto del defunto, inizialmente generico e poi personalizzato — torna a occupare un ruolo centrale nel linguaggio funerario.¹³³

Questa lastra fu possibilmente portata dal Chiostro della Santissima Trinità durante i lavori di smantellamento successi nel periodo dell'invasione napoleonica nella seconda metà del XVIII secolo.¹³⁴ Jan Grevemboch ebbe successo nel registrare quattro sepolture — tre tombe terragne e un monumento più complesso — che facevano parte del Chiostro della Trinità prima di essere demolite o messe a parte.¹³⁵ Tuttavia, nessuna apparenta essere la lastra sopra analizzata.

5.1.5 Lastra di Benigno, vescovo francescano

La formula e la disposizione del testo ne indicano la natura funeraria, e celebrativa (*DIGNISSIMI*) del defunto ecclesiastico qui tumulato.¹³⁶ Il contesto linguistico e formale suggerisce la ricorrenza di un vescovo francescano, probabilmente del XIV o XV secolo, appartenente all'Ordine dei Minori, forse della propria Basilica dei Frari (*fig. 05*).

Non è possibile stabilire una data precisa, ma basandosi sull'analisi morfologica delle lettere, si può stabilire una fascia temporale tra il XIV e il XV secolo.

Somigliante al monumento anteriore, anch'essa fu realizzata possibilmente in pietra d'Istria, pratica comune a Venezia mentre controllavano tale regione, e fu spesso impiegata durante la costruzione della chiesa.¹³⁷

La lastra si trova su terra tra la porta del campanile e l'esterno del coro, parte settentrionale della chiesa a sinistra di chi entra. È giacente *extra situm*¹³⁸, così come l'anteriore, una volta che fu trasportata dal Chiostro della Trinità, ma non si sa esattamente dove era il suo posto originale.¹³⁹

La lastra si trova in un cattivo stato di conservazione, con usura meccanica da calpestio, soprattutto sulle lettere più centrali e sugli angoli inferiori;¹⁴⁰ così come l'altra lastra, la presente mostra una frattura diagonale, probabilmente causata dal trasporto dal Chiostro verso la chiesa, che taglia l'angolo inferiore sinistro;¹⁴¹ alcune lettere risultano corrose o quasi illeggibili (soprattutto nella parte inferiore destra). L'iscrizione rimane comunque

¹³² *Ibid.*, p. 291

¹³³ *Ibid.*, p. 291

¹³⁴ D'AMBROSIO, S., *op. cit.*, p. 167

¹³⁵ *Ibid.*, p. 167

¹³⁶ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista* : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

¹³⁷ ARTE 2000, *La Pietra d'Istria Segna la Storia e la Bellezza di Venezia* ; Arte 2000, pubblicato il 05 dicembre 2019. Disponibile in: <https://arte2000.it/blog/la-pietra-istria-segna-la-storia-la-bellezza-venezia/>. Accesso il 30 ottobre 2025.

¹³⁸ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

¹³⁹ D'AMBROSIO, S., *Il Doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevemboch* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 163-176, pp. 167-168

¹⁴⁰ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 66-67

perfettamente leggibile nella parte superiore, dove compare la formula principale *S. REVERE.DI IN XPO PATRIS D.NI BENIGNI...*

Il testo corre lungo il perimetro della lastra, un rettangolo epigrafico incornicia la scultura in rilievo del morto, creando insomma una superficie piatta.¹⁴² L'iscrizione, al contrario, è incisa a rilievo negativo le lettere affossate rispetto la superficie, un gioco di luci ed ombre sottolinea il profilo.¹⁴³ Disposizione orizzontale del testo, con le lettere scavate rispetto alla superficie, probabilmente seguivano linee guida, un tempo, seguivano la linea perfettamente in modo regolare, chissà.¹⁴⁴

Una volta che quest'iscrizione appare in stato di conservazione ancora peggio in rispetto alla prima, ma attraverso le lettere che sono state possibile la loro analisi, si può affermare che sia nuovamente una scritta gotica epigrafica (o *capitalis gothica*), con qualche contaminazione romanica.¹⁴⁵ La *A* ha la sua forma capitale, con l'asta destra dritta e la sinistra curva;¹⁴⁶ la *N* si presenta in un modello che riprende dalla minuscola, somigliante all'*A*, ma questa volta con l'asta sinistra dritta e la destra con terminazione a curva;¹⁴⁷ la *E* è arrotondata ed ampia, così come la *O*, con il tratto mediano più corto in relazione agli altri;¹⁴⁸ la *X* ha un andamento sinuoso e curvilineo, abbastanza espansiva; anche qui la *P* mostra il suo occhiello pronunciato e tondo verso la destra, che occupa più della metà del suo corpo;¹⁴⁹ la *T* è capitale, con il tratto orizzontale alto e proporzionale e l'asta verticale severo.¹⁵⁰

La tecnica di incisione fu possibilmente eseguita con il solco a "V".¹⁵¹ Nuovamente qui la maggioranza delle abbreviazioni sono state tracciate dalla trascrizione realizzata dal Cicogna, con la più visibile essendo una *nomina sacra*, XPO per *Christo* (*crismon* abbreviato), indicato con una lineetta sopra.¹⁵² Le altre seguono; ORDINIS MINO. per *Ordinis Minorum*; E.PI per *Episcopi*; D.NI per *Domini*. Non si notano nessi o legamenti, le lettere sono ben spazzate tra di loro. Le apicature sono triangolari o uncinat. Anche qui è possibile indicare qualche puntino per la separazione tra le parole.¹⁵³

¹⁴² *Ibid.*, p. 117

¹⁴³ *Ibid.*, p. 118

¹⁴⁴ CALDERINI, A., *Epigrafia*, Torino : SEI, c1974, pp. 43-44

¹⁴⁵ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, pp. 39-40

¹⁴⁶ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafia medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, pp. 16-17

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 16-17

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 17

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 17

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 16-17

¹⁵¹ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 126-127

¹⁵² PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 74

¹⁵³ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 169

*S. REVERE. DI IN XPO PATRIS/ D. NI BENIGNI ORDINIS MINO. ET DIGNISSIMI E. PI/ CONAVIEN [...] Q. [...] OB [...] / [...] XX. [...] VIII. FEBRVARII.*¹⁵⁴

Descrizione del monumento

La lastra mostra in rilievo la figura intera del vescovo defunto, scolpito a bassorilievo: Egli è rappresentato disteso, frontalmente, con le mani giunte sul petto in atto di preghiera; indossa piviale e pianeta con pieghe schematiche ma armoniose; sul capo porta la mitra episcopale, segno della sua dignità; alla sinistra tiene un pastorale con ricca voluta gotica, che occupa il campo superiore; ai lati del capo compaiono piccoli rilievi ornamentali a motivi fitomorfi; il bordo decorativo della lastra è ornato da tralci e fogliami, tipici del gotico veneziano, entro cui corre l'iscrizione. Il rilievo è poco profondo, ma elegantemente modellato. Questa lastra sembra essere simile a una registrata da Jan Grevemboch, la quale configurava un vescovo nelle sue vesti episcopali, ma alcuni dettagli come la disposizione del testo, la presenza certi ornamenti come una croce e libri, indicano che si una lastra diversa da presente analizzata.¹⁵⁵

Un'altra innovazione nel campo epigrafico funerario fu la rottura con l'esclusività del testo sui monumenti, tenendo ora la rappresentazione personalizzata del morto, la quale continuò fino all'età rinascimentale, che sulle lastre terragne esibivano la raffigurazione in corpo intero del defunto, tutto ornato con gli attributi disposti in vita, poi una volta, quando lo si era rappresentava, era in modo assai generico.¹⁵⁶

5.1.6 Monumento a Duccio degli Alberti

L'iscrizione appartiene chiaramente alla tipologia funeraria-celebrativa¹⁵⁷, essendo associata a un monumento sepolcrale con figura giacente (*gisant*), tale tipologia ebbe successo principalmente nell'Europa del Nord, ma eventualmente arrivando nel Nord Italia, sulle quali erano incise la maiuscola gotica (*fig. 06*), con ornamentazione fitomorfa a spirale, riprendendo esempi dall'oreficeria (*fig. 07*), dalla lavorazione sull'avorio e dai tessuti.¹⁵⁸ Il testo, oltre ad avere la formula sepolcrale tipica (*H. IACET*),¹⁵⁹ celebra la dignità civica e politica del defunto (*HONORABILIS... AMBASSATOR*).

¹⁵⁴ CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 998

¹⁵⁵ D'AMBROSIO, S., *Il Doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevemboch* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 163-176, p. 168

¹⁵⁶ PETRUCCI, A., *Le scritture ultime* : ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1995, pp. 70-71

¹⁵⁷ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista* : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

¹⁵⁸ PETRUCCI, A., *op. cit.*, pp. 70-71

¹⁵⁹ FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563, p. 553

1336, XIV secolo, secondo le varie testimonianze che tale data.¹⁶⁰

Il supporto epigrafico fu probabilmente realizzato in pietra bianca d'Istria, così come la tomba del Guerriero Anonimo che si trova nella stessa cappella, essendo leggermente brunita dal tempo e dall'ossidazione naturale.¹⁶¹

Il monumento si trova giacente *in situ*¹⁶² nella Cappella del Santissimo Sacramento sulla parete destra.¹⁶³

Lo stato conservativo è relativamente buono, considerando l'età dell'opera. Tuttavia, è caduto la parte della superficie che conteneva le lettere *C*, *T* e *O* della parola *OCTOBRIS* alla fine dell'iscrizione nella parte destra, essendo presente anche una crepa che corre lungo verso ai fogliami giù, indicando che il monumento fu riassemblato in un periodo anteriore. Così, l'iscrizione non è integra, ma incompleta.¹⁶⁴ Sono presenti abrasioni superficiali dovute a secoli di esposizione e possibili interventi di pulitura. Si notano piccole lacune nel campo epigrafico in corrispondenza di alcune aste (in particolare nella zona centrale della lastra), con i caratteri si presentando ancora leggibili nella sua maggioranza, la sbiancatura di circa metà dell'iscrizione compromette in parte la sua lettura, con una superficie fortemente consumata.¹⁶⁵

L'iscrizione si sviluppa in una sola linea orizzontale continua che corre lungo il bordo superiore del sarcofago, seguendo l'andamento rettilineo dell'architrave decorata a motivi fitomorfici, essendo così la superficie piatta con il testo incassato per la tecnica di esecuzione delle lettere.¹⁶⁶ L'effetto complessivo è di austera eleganza, coerente con la funzione civica e rappresentativa del defunto, *honorabilis civis civitatis Florentiae*. La scritta è incorniciata dal proprio bordo del monumento,¹⁶⁷ tenendo la sua disposizione orizzontale con una sola riga, la quale probabilmente fu eseguita impiegando linee di guida, poi non sarebbe possibile vederle dalla distanza che si trova il monumento.¹⁶⁸ Non si riscontrano rientranze o variazioni nella giustezza, segno di un accurato calcolo preventivo dello spazio epigrafico.

La scritta è una tipica gotica epigrafica, portando le principali caratteristiche di tale tipologia, come l'aspetto fortemente ornamentale, lettere ampie e arrotondate, e contrasto tra i pieni e filetti.¹⁶⁹ La *M* appare nella sua forma circolare, simile a una *phi* greca;¹⁷⁰ la *H* è di derivazione minuscola, onciale, con la terminale dell'asta tenendo un'apicatura

¹⁶⁰ VALENZANO, G., *L'architettura mendicante a Venezia* : Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari in *Il secolo di Giotto nel Veneto* / a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, pp. 527-557, p. 533

¹⁶¹ WOLTERS, W., *La scultura veneziana gotica* : (1300-1460), 1: Testo e catalogo / Wolfgang Wolters Venezia : Alfieri, 1976, pp. 162-163

¹⁶² DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

¹⁶³ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *op. cit.*, p. 65

¹⁶⁴ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 66-67

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 117

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 118

¹⁶⁸ CALDERINI, A., *Epigrafia*, Torino : SEI, c1974, pp. 43-44

¹⁶⁹ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in *Scripta* / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 34

¹⁷⁰ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 44

acuta a curva;¹⁷¹ la *C* e la *E* presentano il tratto distintivo della gotica epigrafica, cioè la chiusura delle terminali attraverso sottili linee;¹⁷² questa volta la *U* onciale, con l'asta destra verticale e dritta e la sinistra terminando a curva, è impiegata in maniera alternata alla *V* capitale;¹⁷³ altra lettera derivata dall'unciale è la *D*, espansiva e tonda; la lettera *A*, che simile alla *U*, presenta l'asta destra dritta e la sinistra con terminazione curvilinea, oltre ad avere una sorta di "cappellino" che sporge verso la sinistra, chiudendo la lettera;¹⁷⁴ anche la *N* si presenta dai modelli minuscoli; le lettere che appaiono in modo capitali sono la *T*, spesso usata nei contesti analizzati, e la *R*, con modulo proporzionale, ben composta ed equilibrata, simile alla *B*, con gli occhielli non essendo compressi lateralmente o si spandendo verso la destra;¹⁷⁵ la *S* ha il suo *ductus* sinuoso, ricordando la forma di un "8" schiacciato.

La tecnica di incisione è a scalpello fino (solco a "V"), con tratti netti e profondità costante, ottenuti mediante martellina e cesello appuntito, seguiti da rifinitura con bulino per la definizione dei dettagli delle lettere.¹⁷⁶ La regolarità delle lettere e la perfetta distribuzione dello spazio denotano un maestro epigrafista di alto livello, probabilmente legato a officine fiorentine o venete del primo Trecento.¹⁷⁷ Sono presenti alcune abbreviazioni convenzionali; *H.* per *Hic*; *A. D.NI* per *Anno Domini Nostri Iesu*. Tuttavia, non appaiono qualche segno di abbreviazione.¹⁷⁸ È stato identificato un unico nesso nella parola *ALBERTIS* dove la *A* e la *L* condividono lo stesso tratto verticale. Le apicature non sono uniformi, con le aste verticali risultando triangolari e allungate, mentre nelle lettere curve assumono un profilo più arrotondato. Nuovamente appare il sistema di *interpuncta* usato per marcare la separazione tra le parole.¹⁷⁹

*H. IACET DVCIVS DE ALBERTIS HONORABILIS CIVIS CIVITATIS FLORENCIE
AMBASSATOR IN VENECHIIS QVI OBIIT A. D.NI MCCCXXX. VI. DIE XXX.
OCTOBRIS.*¹⁸⁰

¹⁷¹ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, p. 17

¹⁷² PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 44

¹⁷³ KOCH, W., *op. cit.*, p. 17

¹⁷⁴ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 44

¹⁷⁵ KOCH, W., *op. cit.*, p. 17

¹⁷⁶ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 126-127

¹⁷⁷ WOLTERS, W., *La scultura veneziana gotica : (1300-1460)*, 1: Testo e catalogo / Wolfgang Wolters Venezia : Alfieri, 1976, p. 37

¹⁷⁸ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 74

¹⁷⁹ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 169

¹⁸⁰ CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 981

Descrizione del monumento

Duccio degli Alberti discendeva da una ricca famiglia fiorentina, con la sua devozione a S. Francesco si estendendo agli altri membri, ad esempio suo fratello, Alberto di Lapo Alberti, il quale fu i benefattori dell'altare principale della chiesa francescana di Santa Croce a Firenze.¹⁸¹ Ai Frari, Duccio donò una somma per la costruzione della Cappella S. Francesco, ora del S. Sacramento, e nel 1336 il suo luogo di riposo finale, col suo corpo essendo trasportato da Brenta, dove morì, a Venezia.¹⁸²

Il suo monumento funebre si ritrova nella Cappella del Sacramento assieme alla tomba del Guerriero Anonimo (o Arnolfo d'Este, o Trevisan), furono due dei primi ad essere messi in chiesa e sono delle testimonianze ancora esistenti *in situ* dalla costruzione trecentesca.¹⁸³ Ambedue le strutture sono definiti della tipologia del sarcofago gotico, sul quale il corpo riposa inserita in una nicchia sulla parete.¹⁸⁴ Il primo presenta gli emblemi araldici della Serenissima e di Firenze, e sopra il simbolo dell'Agnus Dei,¹⁸⁵ ma lo stesso cielo stellato non fa parte dell'opera originale, essendo un'aggiunta tardiva, non si conoscendo se ebbe sostituito qualche immagine anteriore.¹⁸⁶ Le Virtù Cardinali ritrovate sul sarcofago, la Giustizia e la Temperanza, forse appartenevano propriamente al fiorentino, una volta che egli fu uno dei principali patrocinatori dell'accordo tra Firenze e Venezia contro la Verona di Cangrande della Scala.¹⁸⁷ Inoltre, il monumento riflette l'innovazione successa nella scultura gotica veneziana del Trecento, più attenta ai dettagli anatomici che si possono verificare nel modo in come il defunto fu raffigurato, con il suo volto definito, presenza di rughe sul fronte, bocca leggermente aperta e capelli tracciati e ondulati.¹⁸⁸

Non ci sono documentazioni o qualche testimonianza precisa che possa appontarci con sicurezza la maestranza che realizzò la tomba di Duccio degli Alberti, ma secondo il Wolters, è possibile attribuirlo ad Andriolo de Santi, scultore ed architetto veneziano, attivo dal Trecento fino alla data della sua morte nel 1376, e autore confermato del portale della chiesa di S. Lorenzo a Venezia.¹⁸⁹ Oltre a ciò, ci sono delle somiglianze nei ritratti dei Da Carrara, e la piegatura del manto si avvicina a quella di Enrico Scrovegni, morto nello stesso anno.¹⁹⁰

¹⁸¹ GOFFEN, R., *Piety and patronage in Renaissance Venice* : Bellini, Titian and the Franciscans / Rona Goffen New Haven ; London : Yale University Press, copyr. 1986, p. 7

¹⁸² *Ibid.*, p. 7

¹⁸³ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari* : arte e devozione / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 21

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 21

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 21

¹⁸⁶ WOLTERS, W., *op. cit.*, pp. 173-174

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 37

¹⁸⁸ GUARNIERI, C., *Il monumento funebre di Francesco Dandolo nella Sala del Capitolo ai Frari in Santa Maria Gloriosa dei Frari* : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 151-162, p. 158

¹⁸⁹ WOLTERS, W., *op. cit.*, p. 37

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 173-174

5.1.7 Monumento a Paolo Savelli

Non è stata possibile un'analisi più approfondita e dettagliata sull'iscrizione, una volta che essa si trova in una altezza molto grande, essendo difficile avvicinarsi, nemmeno attraverso le foto, in modo ad essere soltanto osservazioni approssimative.

In base ai dati del testo – *HIC IACET...* (formula tipica funeraria)¹⁹¹ e la narrazione delle vittorie militari (*PROPE VICTOR...*) – si potrebbe dire che sia un'iscrizione funeraria celebrativa (*fig. 08*),¹⁹² pensata per ricordare la figura del personaggio di alto grado militare e politico appartenente all'aristocrazia romana (*fig. 09*).¹⁹³

1415-1420, anni di completezza del monumento, XV secolo.¹⁹⁴

Sulla parete di fondo del transetto, in posizione elevata ed a sinistra, si colloca il monumento equestre dedicato a Paolo Savelli, principe romano e comandante dell'esercito veneziano, deceduto a causa della peste nel 1405.

L'iscrizione si trova incisa su una lastra lapidea, probabilmente in calcare locale o in pietra arenaria finemente levigata,¹⁹⁵ integrata nel complesso architettonico del monumento. Sulla parete di fondo del transetto, in posizione elevata ed a sinistra.¹⁹⁶ È giacente *in situ*, integra e completa,¹⁹⁷ poi per quello che si può osservare dalle foto, non sembra avere qualche sorta di frattura o crepa più significativa.

L'epigrafe si trova in stato di conservazione relativamente buono, essendo possibile identificare abrasione in alcune zone, soprattutto nella parte superiore, dove la lettura del testo risulta difficoltosa.¹⁹⁸ Come risultato dell'età del monumento e la sua esposizione al tempo, non si può scartare erosioni meccaniche del materiale; una leggera patina biologica e alterazione della cromia originale.¹⁹⁹

Il testo si svolge nello specchio epigrafico di corredo in una superficie piatta, con il testo prominente in relazione alla stesura della lastra, essendo delimitato da una cornice semplice, appresentando disposizione orizzontale della scrittura, la quale è giustificata a sinistra su circa 20-22 linee apparentemente complete.²⁰⁰ Inoltre, nonostante non sia possibile vederle data la distanza, molto probabilmente il testo fu eseguito impiegando

¹⁹¹ FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563, p. 553

¹⁹² DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo* / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

¹⁹³ LUGATO, F., *La Basilica dei Frari : guida* / Franca Lugato Venezia : Marsilio, 2018, p. 38

¹⁹⁴ GOFFEN, R., *Piety and patronage in Renaissance Venice* : Bellini, Titian and the Franciscans / Rona Goffen New Haven ; London : Yale University Press, copyr. 1986, p. 7

¹⁹⁵ ARTE 2000, *La Pietra d'Istria Segna la Storia e la Bellezza di Venezia* ; Arte 2000, pubblicato il 05 dicembre 2019. Disponibile in: <https://arte2000.it/blog/la-pietra-istria-segna-la-storia-la-bellezza-venezial/>. Accesso il 30 ottobre 2025

¹⁹⁶ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. XVII-XVIII

¹⁹⁷ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 66-67

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 66-67

²⁰⁰ *Ibid.*, pp. 117-118

linee di guida, una volta che lo stesso appare essere perfettamente allineato con lo stesso spazio tra le righe, dunque rettrici, e non si può scartare l'uso di linee marginali, poi, come detto, anteriormente, il testo è giustificato a sinistra in modo diritto.²⁰¹

Sulla base delle fotografie, l'iscrizione appartiene al tipo gotico epigrafico, anche denominato *Lombardic Capitals* da alcuni autori²⁰², presentando residui morfologici della scritta romanica, pratica assai diffusa nella Venezia tra il XII e il XIV secolo²⁰³. La *G* mostra un tratto terminale orizzontale sviluppato, talvolta chiuso da un piccolo uncino, una reminiscenza romanica²⁰⁴; la *M* appare con una delle forme caratteristiche, ambedue lobi aperti con terminazioni a curve, e asta centrale dritta²⁰⁵; la *D* (come la maggioranza delle scritte fino a qui) presenta la sua forma onciale, ripresa dalla minuscola, cioè, pancia rivolta a sinistra, corpo tondo, con l'ascendente destra piegata a sinistra e terminazione triangolare²⁰⁶; si nota la forma capitale dell'*A*, con i suoi tratti distintivi dell'asta destra dritta e la sinistra con terminazione a curva, e tratto orizzontale che chiude e unisce le due aste, si sviluppando verso la sinistra²⁰⁷; anche qui la *T* prevale nella sua forma capitale, asta verticale rigida e traversa alta con terminazioni acute²⁰⁸; la *E* e la *C* presentano le sue forme distintive riprese dall'onziale, cioè corpo tondo, con il tratto mediano della *E* più corto in relazione agli altri, però senza la lineetta che chiude le terminazioni, forse per la tecnica d'incisione²⁰⁹; è possibile indentificare l'uso della *U* vocalica nelle parola, che mostra i suoi tratti simili alla lettera *A*, con l'asta destra dritta, e la sinistra con terminazione curvata²¹⁰; la *P* ha il suo occhiello sviluppato verso la destra, senza compressione laterale, e occupando più della metà dell'asta verticale; la *R* ha la sua coda con una terminazione acuta sul rigo di base.

Questa volta la tecnica d'incisione fu realizzata attraverso lo scontornamento dello spazio circostante alle lettere, a rilievo positivo, dandole prominenza in rispetto alla superficie²¹¹. Non è stato possibile indicare qualche segno di abbreviazione, però come sono presenti parole abbreviate nella trascrizione (*ARMIPO.TES*, *BELLOQ.*, *PRVDE.SQ.*, è plausibile che ne abbiano, forse la lineetta soprascritta o il puntino, o segno

²⁰¹ *Ibid.*, p. 126-128

²⁰² HARRIS, D., *Arte della calligrafia* / David Harris Milano : A. Mondadori, Traduzione di Sabrina Moscatelli, 1996, pp. 62-65

²⁰³ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, p. 67

²⁰⁴ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafia medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, pp. 16-17

²⁰⁵ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 44

²⁰⁶ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 68

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 44

²⁰⁸ KOCH, W., *op. cit.*, p. 17

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 16-17

²¹⁰ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 34

²¹¹ *Ibid.*, p. 34

a forma di “3”²¹². Non è possibile affermare se ci sono nessi o legamenti, nemmeno se ci sono i punti per separare le parole, poi non sono identificabili attraverso le fotografie.

*HIC IACET ARMIPO.TES PAVLVS DE STIRPE SABELLA/ INCOLVMI QVO ROMA
PA.RES GAVDEBAT ALV.NO:/ HEC SIBI AD EXTREMV. STATVERAT SEMINA PRISCE/
PERDITA VIRTVTIS. NON HIC SCIPIONIB. IMPAR/ NEC FABIIS VIRTUTE FVIT
BELLOQ. DOMIQ./ MAGNVS ERAT VIR MARTEQ. FEROX PRVDE.SQ. TOGATIS./
CONSILIIS HIC APPVLIE VICTRICIA CAMPIS/ AGMINA DIREXIT KAROLI SVB
NOIE REGIS./ ET CVM DVX LIGVRVM GALEA IVSTISSIMVS HEROS/ CRESCIT IN
ITALIA MVLTA CVM LAVDE SVB ILLO/ HIC TVLIT ARMA ACIES STRAVIT TERRASQ.
SVBEGIT./ POSTQ. CVM VENETI VIRTVS AIOSA SENATVS/ CARRIGERAM DELERE
DOMVM CVPIT OBSIDET VRBEM EVGANEAM BELLI DVCTOR CASTRISQ.
LOCATIS/ AD BASANELLVM CVM IAM PROPE VICTOR H.RET/ IN MANIB.
PATAVVM MELIORIS AD ALTA TRIVPHI/ GAVDIA PESTE SVVM EST CORPVS
RAPIENTE VOCATVS./ PHEBVS ADORATO X.PI DVM VOLVIT AB ORTV/ LVSTRA
DVCENTA VNVM E CENTVM QVATER AVREVS ANNOS/ TERTIAQ. OCTVBRIS LVX
IN FAVSTISSIMA FVLGET/.*²¹³

Descrizione del monumento

All'inizio del Quattrocento, Venezia ospita un esempio precoce di scultura equestre rinascimentale con il monumento funebre attribuito a Paolo Savelli, situato nella chiesa dei Frari. Nonostante l'anonimato dell'autore e la posizione elevata e poco visibile dell'opera, si tratta di una composizione di notevole forza espressiva, in cui si coglie una vivace intesa tra cavallo e cavaliere, già orientata verso i principi del nuovo realismo.²¹⁴ A differenza del celebre Colleoni di Verrocchio — realizzato in bronzo e collocato in un contesto urbano altamente visibile — il monumento a Savelli impiega materiali più modesti come legno, gesso e pigmenti, senza però sacrificare l'efficacia artistica.²¹⁵ Si ipotizza che il cavallo fosse originariamente dorato, o almeno dipinto per imitarne l'effetto, e che l'insieme presentasse un contrasto cromatico accentuato: il gesso bianco del cavallo, oggi ingrigito dal tempo, dialogava con i toni accesi dell'armatura lucente, del mantello e del copricapo rossi del condottiero.²¹⁶ Nonostante la scarsa attenzione ricevuta dalla critica, l'opera rappresenta una tappa significativa nell'evoluzione del monumento equestre rinascimentale.

Nei primi anni del Quattrocento, l'espansione veneziana sulla terraferma coinvolse città come Padova, Treviso, Verona, Ferrara e Ravenna, e l'azione militare di Paolo Savelli si

²¹² PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 74-75

²¹³ CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 980

²¹⁴ VALENTINER, W. R., *The equestrian statue of Paolo Savelli in the Frari* / by W. R. Valentiner [S.l. : s.n., 1953?], p. 281

²¹⁵ *Ibid.*, p. 281

²¹⁶ *Ibid.*, p. 281

inserisce in questo contesto strategico di consolidamento territoriale.²¹⁷ Egli era di nobile origine, barone romano che battagliò per Venezia contra Padova dei Carraresi nel 1405, tanto che prima, il Senato veneziano lo aveva ringraziato per altri sforzi suoi con una casa sulla laguna.²¹⁸ Nonostante un esimio guerriero e comandante, non fu attraverso un colpo di spada che lo uccise in quella data, ma sì la peste alle porte padovane, e con gran pompa del corteo funebre, il suo corpo fu trasferito a Venezia.²¹⁹

L'urna, di fattura trecentesca, nonostante sia dal XV secolo, presenta le figure della Madonna col Bambino Gesù in centro, e ai canti, l'Annunciazione dipinta in maniera viva e dorata, risaltando le forme.²²⁰ L'opera, realizzata con sollecitudine probabilmente per esigenze igieniche legate alla peste, riflette una coerenza tra il sepolcro e la statua equestre, nonostante il contrasto stilistico tra gli elementi gotici dell'arca e il linguaggio plastico già pienamente rinascimentale della figura a cavallo.²²¹ L'accuratezza nella rappresentazione del mantello in velluto, corrispondente a quello rinvenuto accanto allo scheletro durante un'apertura del sepolcro nel 1907, conferma che l'artista conosceva direttamente l'equipaggiamento del defunto.²²² L'epigrafe ci informa in modo esaltativo delle memorie dei Camilli e dei Fabrizi, e commemora le sue virtù eroiche.²²³ Lui è raffigurato sul suo cavallo nero in maniera vivace ed espressiva, e l'opera lignea è la prima del genere in onore a un capitano della Serenissima.²²⁴ Le statuette inserite nel monumento funebre di Paolo Savelli si discostano in modo significativo dalla decorazione scultorea comunemente adottata in tombe analoghe del tardo Trecento e primo Quattrocento, frequenti a Venezia e in centri vicini come Padova e Verona.²²⁵ La tipologia con tre edicole sovrastanti il coperchio del sarcofago, derivata da modelli di sarcofagi romani tardi, costituisce una forma consueta: le nicchie, ornate da colonnine tortili, sono intervallate da pannelli marmorei non decorati e sormontate da fregi a foglie d'acanto in stile gotico.²²⁶

L'attribuzione, tanto del sarcofago quanto della scultura, è ancora dibattuta dagli autori, con alcuni indicando Jacopo della Quercia²²⁷, e altri a Rainaldino di Francia²²⁸, o ai Dalle Masegne²²⁹; o anche con la possibilità di essere stato uno scultore nordico per la statua equestre e un veneziano per la tomba.²³⁰ D'accordo con l'autore Silvia D'Ambrosio,

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 282-283

²¹⁸ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. 38

²¹⁹ *Ibid.*, p. 38

²²⁰ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione* / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, pp. 41-42

²²¹ VALENTINER, W. R., *op. cit.*, pp. 282-283

²²² *Ibid.*, pp. 282-283

²²³ FOGOLARI, G., *op. cit.*, p. 38

²²⁴ *Ibid.*, p. 38

²²⁵ VALENTINER, W. R., *op. cit.*, pp. 283-284

²²⁶ *Ibid.*, pp. 283-284

²²⁷ *Ibid.*, p. 281

²²⁸ SARTORI, A., *Guida storico-artistica della basilica di S.M. Gloriosa dei Frari in Venezia* / A. Sartori, Padova : il messaggero di S. Antonio, stampa 1949, p. 121

²²⁹ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 68

²³⁰ FOGOLARI, G., *op. cit.*, p. 38

quando messa a confronto l'urna di Paolo Savelli con altre della stessa tipologia, come quella del Doge Giovanni Gradenigo, mostrando una profilatura simile nei riquadri e nel formato, si sostiene che le statuette possono essere attribuite allo stesso scultore veneziano, Filippo di Domenico, verso il 1405.²³¹

5.1.8 Il Monumento al Beato Pacifico

D'accordo con le formule trovate (*IN HOC SEPVLCHRO...*),²³² si può affermare che si di una iscrizione funeraria,²³³ ed essa non accumula altra tipologia, una volta che sono disposti soltanto il nome del defunto, il suo ordine e la data di morte (*fig. 10*).

Secondo l'iscrizione del monumento, l'anno sarebbe 1437 (*fig. 11*), XV secolo.²³⁴

L'iscrizione di trova dipinta direttamente sull'intonaco della parete, essendo una pittura murale con pigmento scuro applicato sull'intonaco chiaro.²³⁵

Il monumento del Beato si trova giacente *in situ*²³⁶ in alto sulla parete del transetto destro, prima di entrare in sacrestia, con l'iscrizione sotto l'urna²³⁷.

La conservazione dell'iscrizione è buona, soltanto con qualche sbiancamento dovuto al passaggio del tempo, dunque integra e completa²³⁸, specialmente dopo il restauro realizzato dallo scultore Guido Giusti nel 1908, una volta che la tomba e le sculture non si trovavano in un buon stato di conservazione, poi varie parti furono riassemblate ancora nel 1896, come la testa di Cristo nella scena del Battesimo.²³⁹ Successivamente, alcune sculture, come gli angeli e i santi, subirono reintegrazioni moderni, potendo verificarsi in relazione all'acquarello del Grevemboch.²⁴⁰ Nonostante le pesanti integrazioni, alcune tracce originali di policromia e doratura sono ancora riconoscibili, tra cui il fondo in lapislazzuli del sarcofago, probabilmente autentico.²⁴¹

²³¹ D'AMBROSIO, S., *Il Doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevemboch* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 163-176, p. 174

²³² FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563, p. 553

²³³ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo* / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

²³⁴ LUGATO, F., *La Basilica dei Frari : guida* / Franca Lugato Venezia : Marsilio, 2018, p. 40

²³⁵ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, p. 127

²³⁶ *Ibid.*, pp. 41-42

²³⁷ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. XVII-XVIII

²³⁸ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

²³⁹ WOLTERS, W., *La scultura veneziana gotica : (1300-1460)*, 1: Testo e catalogo / Wolfgang Wolters Venezia : Alfieri, 1976, pp. 269-270

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 269-270

²⁴¹ SCHULZ, A. M., *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino* / Anne Markham Schulz ; con un saggio di Luciano Bellosi ; e interventi di Brunella Teodori, Giorgio Semmoloni Firenze : Centro Di, [1997], p. 58

L'iscrizione si trova entro una cartella decorata stesa sulla superficie murale (cartiglio rettangolare), con lo specchio di corredo essendo chiaro e le lettere tracciate in nero sulla superficie piatta, essendo il testo così a medesima quota.²⁴² Attorno al riquadro si osserva una cornice e, al di sotto, lo stemma della famiglia Bon,²⁴³ che delimita visivamente il testo, il quale si dispone orizzontalmente, centralizzato sul cartiglio, presentando 6 righe che probabilmente furono tracciate con l'ausilio di linee rettrici e marginali.²⁴⁴

L'iscrizione appartiene alla gotica minuscola, la *gothique textura*²⁴⁵, manifestando chiari tratti di influenza libraria, poi questa volta si presenta il fenomeno dell'intrusione della gotica minuscola nell'epigrafia monumentale, cioè, l'adozione di una scrittura di origine libraria in un contesto murario con poco o nessun adattamento²⁴⁶. Il tracciato delle lettere si presenta modulato, compatto e verticale, con un *ductus* regolare e rigido;²⁴⁷ un'altra caratteristica presente è la forte angolosità delle lettere, con le chiusure acute, spezzate, e i contrasti marcati tra tratti verticali e i collegamenti orizzontali.²⁴⁸ Un elemento proprio delle scritture del tipo *textualis* assente nell'iscrizione è la sequenza dei minimi (*i, m, n, u*) che creano aree visivamente fitte, ma qui le lettere se presentano con una spazialità equilibrata, essendo possibile distinguerle in modo relativamente facile tra di loro.²⁴⁹

La *a* compare con la forma “doppia”, chiusa con il corpo compatto e un piccolo occhiello in alto, essendo da un'esecuzione rigida, con la parte inferiore quasi trapezoidale, fortemente angolosa;²⁵⁰ lettere come *b, o, d*, mostrano gli archetti non tondi ma angolosi;²⁵¹ gli ascendenti delle lettere *b* e *d* superano largamente l'altezza dell'asse mediano, e in controparte, i discendenti (*p, q*) sono relativamente corti ma ben marcate;²⁵² la *d* presenta un'asta alta con ramo chiuso sviluppato a sinistra;²⁵³ la *s* mostra i tratti spezzati, somigliandosi a un “8”;²⁵⁴ la *t* ha l'asta verticale poco sviluppata, con la traversa relativamente corta e un piccolo allungamento alla sua estremità; la *e* con occhiello chiuso, di forma triangolare;²⁵⁵ la *h* mostra la sua asta verticale con tratto orizzontale

²⁴² DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 17-18

²⁴³ FOGOLARI, G., *L'urna del Beato Pacifico ai Frari* / Gino Fogolari Venezia : Officine grafiche Carlo Ferrari, 1930, p. 937

²⁴⁴ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, p. 126-128

²⁴⁵ MEDIAVILLA, C., *Caligrafia: Del signo caligráfico a la pintura abstracta* / Claude Mediavilla ; Campgràfic Editors, Traduzione di Carlos García Aranda, 2005, p. 154

²⁴⁶ SUÁREZ, N. R., *Paleografía epigráfica: la transición hacia la letra gótica minúscula en las inscripciones españolas* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 469-478, pp. 476-477

²⁴⁷ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 130

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 130

²⁴⁹ DO AVELLAR, F. G., *As inscrições góticas em Portugal: séculos XV a XVI – estado da questão e particularismos* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 237-262, pp. 239-240

²⁵⁰ MEDIAVILLA, C., *op. cit.*, p. 154

²⁵¹ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 129

²⁵² PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 131

²⁵³ CENCETTI, G., *Paleografia latina* / di G. Cencetti Roma : Jouvence, c1978, pp. 125-126

²⁵⁴ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 128

²⁵⁵ BATTELLI, G., *Lezioni di paleografia* / Giulio Battelli. - 4. Ed Città del Vaticano : Libreria editrice vaticana, 1999, pp. 207-209

decorativo che si unisce al tratto discendente;²⁵⁶ presenza di una *I* maiuscola, rubricata all'inizio del testo, ripresa dai codici.²⁵⁷

Le lettere furono dipinte in nero (o bruno scuro) su fondo avorio/crema dell'intonaco (probabilmente tecnica a fresco o più verosimilmente a secco).²⁵⁸ Le abbreviazioni trovate sono quelle tipiche del periodo medievale, cioè la lineetta soprascritta nelle parole *AN.O* per "ANNO", e *D.NI* per "DOMINI",²⁵⁹ e nella parola *MINO.* per "MINORUM" si trova alla sua fine il segno simile a una *z*, per marcare la mancanza di una *r*, questa volta seguita da altre lettere *um*.²⁶⁰ È presente quello può essere considerato un legamento, almeno un'approssimazione tra le lettere, nelle tre prime *c* dell'anno *MCCCC*, dove le traverse toccano l'asta della lettera vicina. Le apicature sono accentuate e a volte triangolari, di aspetto fortemente decorativo. Non è presente gli *interpuncta*, ma si nota un'indicazione numerica con un piccolo punto sopra la lettera *M* e la *C* in *MCCC*, così come sopra *XXX*, nella seconda *X*, e quello che sembra essere una piccola *a* sopra *XXI*.²⁶¹

L'iscrizione riportata nell'Ultima Cena nella chiesa di San Giorgio a S. Polo di Piave, presenta fortissime somiglianze con quella del Beato Pacifico, lettere gotiche minuscole nere sul fondo bianco.²⁶²

Non significa affermare precisamente che le iscrizioni furono realizzate direttamente dalla mano di Giovanni di Francia; possono essere da un ausiliare suo, una persona della sua equipe, ma in qualche modo furono eseguite se non da una maestranza proveniente dalle regioni d'oltralpe, almeno da qualcuno sotto tale influsso dello stile di scrittura da quelle zone.

*IN HOC SEPVLCHRO DEPOSITVM FVIT CORPVS BEATI/ PACIFICI ORDINIS
FRATRVM/ MINO. AN.O D.NI MCCCC/XXX. VII. DIE. XXI. / IVLII.*²⁶³

5.1.9 La tomba di Scipione Bon

Qui nuovamente abbiamo una lastra della tipologia funeraria con la formula tipica (*HIC IACET*),²⁶⁴ potendo essere considerata anche celebrativa,²⁶⁵ una volta che ci ricorda che

²⁵⁶ MEDIAVILLA, C., *op. cit.*, p. 154

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 154

²⁵⁸ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, p. 127

²⁵⁹ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 75

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 76

²⁶¹ BISCHOFF, B., *op. cit.*, p. 169

²⁶² FOSSALUZZA, G., *La Chiesa di San Giorgio in San Polo di Piave e gli affreschi di Giovanni di Francia* : guida breve / Giorgio Fossaluzza ; premessa di Sergio R. Molesì [San Polo di Piave] : Gruppo per San Giorgio, 2023, p. 38

²⁶³ CICOGLA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 979

²⁶⁴ FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563, p. 553

²⁶⁵ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista* : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

il defunto fu *SPECTABILIS ET GENEROSVS*, nonostante siano dei detti semplici (fig. 12).

Non è presente un anno specifico sulla lastra, ma come l'iscrizione riferente al Beato Pacifico è del 1437, e il testamento di Scipione Bon fu scritto nel 1436,²⁶⁶ dunque si può supporre che l'iscrizione sia dello stesso anno (1437), o poco tempo dopo, XV secolo.

L'iscrizione si trova incisa su lastra di pietra calcarea chiara, probabilmente marmo tenero o pietra d'Istria, materiale largamente utilizzato nelle iscrizioni di ambito ecclesiastico tra il tardo medioevo e il primo Rinascimento.²⁶⁷

La tomba si trova a terra, sotto il Monumento al Beato Pacifico, cioè nel transetto destro, prima di entrare in sacrestia.²⁶⁸

La lastra, di fattura semplice e riutilizzata²⁶⁹ — come dimostrano le cancellature di stemma, appare con la superficie abrasa in diversi punti, con patina di ossidazione ed erosione superficiale che, nonostante la maggioranza delle lettere sono ancora leggibili, ha cancellato le ultime due lettere della parola *BARNABAE*, e probabilmente altre della parola *VIR*. Inoltre, parte iniziale dell'iscrizione (*HIC IACET, D.NI SCIPIO*) è coperta da un pesante mobile sopra, ora essendo impossibile leggerla nella sua totalità. In questo modo, l'iscrizione è integra, ma incompleta, con i danni essendo una combinazione di cause naturali (erosione) con intenzionali (mobile sopra).²⁷⁰

Lo specchio di corredo, si può osservare che la superficie fu preparata, scalpellata per, forse, abolire un testo precedente, si svolge in una superficie piatta, con le lettere incise essendo incassate in relazione al livello di stesura del testo, non presentando propriamente una modanatura, soltanto l'area preparata per riceverlo.²⁷¹ La sua disposizione è orizzontale, con due righe, non essendo possibile osservare linee di guida, ma non si scartando il loro impiego, una volta che le parole sono perfettamente allineate ed equilibrate.²⁷²

L'iscrizione appartiene alla tipologia della gotica epigrafica, più specificamente quella che si trova nella porzione settentrionale in Italia, con modulo più compreso lateralmente e le forme sono meno marcate dal contrasto tra i pieni e i filetti.²⁷³ Inoltre, particolarmente a Venezia si presenta della contaminazione derivante della scrittura romanica, con attenzione sulle lettere *D, E, M*, che appartengono al sistema onciale, e le lettere *H, U, N*, che vengono dalla minuscola.²⁷⁴ Le lettere disposte si presentano con il *ductus* assai angoloso, con le terminazioni abbastanza acute e fine. La *G*, ripresa dalla romanica,

²⁶⁶ FOGOLARI, G., *L'urna del Beato Pacifico ai Frari* / Gino Fogolari Venezia : Officine grafiche Carlo Ferrari, 1930, pp. 940-941

²⁶⁷ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 70

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 70

²⁶⁹ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, p. 81

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 66-67

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 117-118

²⁷² *Ibid.*, pp. 126-128

²⁷³ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, p. 64

²⁷⁴ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 38

appare con il suo distintivo, la terminazione del tratto inferiore a ricciolo;²⁷⁵ la *A* presenta un coronamento con un tratto superiore leggermente ondulato che chiude le aste, la sinistra con terminazione a curva e la destra diritta;²⁷⁶ la *E* e la *C* si presentano tonde, e hanno la sottilissima linea che chiude i terminali a destra, con la prima tenendo il tratto mediano più corto e a punta;²⁷⁷ qui si trovano due forme della lettera *S*, la prima essendo la sua forma capitale, sinuosa e più arrotondata, ma anche una ripresa della *gotica testualis*, dal codici, cioè l'uso di una *S* lunga (*long-s*) alla fine di una parola (*GENEROSVS*);²⁷⁸ la *T*, capitale, presenta la sua trasversale con grandi ed acuti allungamenti nelle estremità;²⁷⁹ uso della *V* capitale, angolosa e simmetrica nei tratti, al posto della *U* vocale;²⁸⁰ la *D* derivante dall'unciale, con la sua tipica ascendente che si svolge verso sinistra, presenta (somigliante alla *T*) allungamento acuto nell'estremità;²⁸¹ la *M* presenta la sua variazione con i due lobi aperti sul rigo di base;²⁸² la *N* ha l'asta sinistra dritta, e apicatura marcata, e quella destra si finisce a curva.²⁸³

L'iscrizione fu incisa, con i tratti delle lettere sono scavati a scalpello con tecnica a “V” (incisione a sezione triangolare), con il tono scuro delle lettere essendo più probabilmente acquistato attraverso ossidazione, non che loro fossero riempite con pigmento nero.²⁸⁴ Si trovano due abbreviazioni (*CO{N}FINIO*, e *S.CI*), marcate dalla tipica lineetta soprascritta indicando soppressione di lettere, ambedue i casi, la lettera *N*.²⁸⁵ Inoltre, è presente il segno tironiano a forma di “7” per indicare l'espressione *et*. Non appaiono nessi nemmeno legamenti, e la punteggiatura è assente.²⁸⁶ Le apicature, come detto anteriormente, sono fine ed acute, con tratti abbastanza sottili, come piccole “uncini”.

*HIC IACET SPECTABILIS ET GENEROSVS VIR D.NI SCIPIO BONO DE CONFINIO S.CI BARNABAE.*²⁸⁷

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 38

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 39-40

²⁷⁷ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafia medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, pp. 16-17

²⁷⁸ DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *Come cambia la scrittura* in Change in medieval and Renaissance scripts and manuscripts : proceedings of the 19th Colloquium of the Comité international de paléographie latine, Berlin, September 16-18, 2015 / edited by Martin Schubert and Eef Overgaauw Turnhout : Brepols, 2019, pp. 09-23, p. 14

²⁷⁹ KOCH, W., *op. cit.*, p. 17

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 17

²⁸¹ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 38

²⁸² PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 44

²⁸³ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 38

²⁸⁴ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 126-127

²⁸⁵ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 74

²⁸⁶ DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *op. cit.*, p. 14

²⁸⁷ CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 1021

Descrizione del monumento

L'insieme architettonico, costituito dal sepolcro pensile, dalla lunetta e dall'arco soprastante, è arricchito da una serie di sculture modellate in terracotta dipinta e dorata.²⁸⁸ Il programma figurativo del sarcofago presenta un ciclo di Virtù teologali e cardinali collocate entro nicchie: sul lato sinistro si trovano Giustizia e Carità, su quello destro Speranza e Temperanza, mentre la Fede occupa la posizione centrale.²⁸⁹ La parte frontale del monumento è decorata con due scene della vita di Cristo, ovvero la Resurrezione e la Discesa al Limbo, elementi che rafforzano la dimensione salvifica dell'intero apparato iconografico.²⁹⁰

La tomba destinata originalmente al procuratore della fabbrica dei Frari, Scipione Bon, con il suo testamento realizzato il 14 giugno 1436, rappresenta scene in modo un tanto quanto inusitato per tale tipologia,²⁹¹ richiedendo per la comprensione iconografica del monumento che le varie scene siano lette in stretta relazione con la raffigurazione del Battesimo di Cristo, situata nella lunetta sovrastante l'urna.²⁹² Questa scena si staglia su uno sfondo blu punteggiato di stelle, evocando una dimensione celeste. L'arco che incornicia il baldacchino presenta, lungo il bordo interno, dodici angeli musicanti a mezzo busto, inseriti entro riquadri ornati da motivi vegetali.²⁹³ Sull'estremità esterna dello stesso arco, sei profeti con cartigli sembrano emergere da una complessa decorazione fitomorfa, suggerendo un legame visivo e simbolico con le sacre Scritture.²⁹⁴ Al centro della composizione, una colomba in volo discendente occupa una posizione chiave, interpretata come segno dell'intervento divino, probabilmente inviato dal santo la cui statua un tempo campeggiava sulla sommità del baldacchino.²⁹⁵ Un'altra figura che forse raffigurasse Dio Padre, oggi perduta, fu stata sostituita da una piccola scultura della Vergine con il Bambino, la cui resa stilistica e tecnica appare estranea all'impianto originario del complesso.²⁹⁶

Nella parte inferiore, immediatamente sopra il sarcofago, due angeli inginocchiati sorreggono una lastra con l'iscrizione commemorativa dedicata al Beato, rivolgendola idealmente allo spettatore.²⁹⁷ Ai lati della scena si ergono due leoni in posizione eretta,

²⁸⁸ MURAT, Z., *The Tomb of the Beato Pacifico in the Basilica dei Frari: Personal Devotion or Public Propaganda?* In *Hortus artium medievalium* : journal of the International research center for Late Antiquity and Middle Ages / Zuleika Murat, Vol. 20/2, Zagreb : International research center for Late Antiquity and Middle Ages, 2014, pp. 874-886, p. 874

²⁸⁹ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 70

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 70

²⁹¹ WOLTERS, W., *La scultura veneziana gotica : (1300-1460)*, 1: Testo e catalogo / Wolfgang Wolters Venezia : Alfieri, 1976, pp. 92-93

²⁹² MURAT, Z., *op. cit.*, p. 875

²⁹³ SARTORI, A., *Guida storico-artistica della basilica di S.M. Gloriosa dei Frari in Venezia* / A. Sartori, Padova : il messaggero di S. Antonio, stampa 1949, pp. 122-123

²⁹⁴ MURAT, Z., *op. cit.*, p. 875

²⁹⁵ SCHULZ, A. M., *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino* / Anne Markham Schulz ; con un saggio di Luciano Bellosi ; e interventi di Brunella Teodori, Giorgio Semmoloni Firenze : Centro Di, [1997], p. 57

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 57

²⁹⁷ MURAT, Z., *op. cit.*, p. 876

ciascuno con un cartiglio tra le zampe anteriori.²⁹⁸ La decorazione pittorica si prolunga anche sulla parete adiacente, dove un ulteriore angelo solleva un lembo del tessuto dipinto, come a voler osservare con discrezione quanto avviene all'interno dello spazio ecclesiale.²⁹⁹

Sul lato sinistro del baldacchino, l'Arcangelo Gabriele è raffigurato avvolto in un ampio drappo rosso che richiama cromaticamente le sue ali, ornate da motivi a piume di pavone.³⁰⁰ A destra, la Vergine, interrotta nella lettura, solleva lo sguardo per accogliere la colomba che si libra in volo verso di lei, immersa in un alone di luce divina.³⁰¹ Il volatile funge da messaggero celeste inviato da Dio Padre, il quale è rappresentato nella parte centrale della scena, con le braccia aperte nell'atto di aver appena liberato il suo araldo alato.³⁰² La decorazione continua sul fianco sinistro del baldacchino, dove, nella parte superiore, è illustrato l'episodio della ricezione delle stigmate da parte di san Francesco.³⁰³ Nella zona inferiore, all'interno di una loggia, compaiono due santi francescani in piedi: il primo, in parte occultato dalla tomba tardiva di Benedetto Pesaro (1503), è stato identificato con Luigi da Toulouse, mentre il secondo, che tiene un libro e un cartiglio, è generalmente riconosciuto come il Beato Pacifico, destinatario del monumento funerario stesso.³⁰⁴

Sui possibili autori delle sculture e degli affreschi

Come è stato già riconosciuto da diversi studiosi, le sculture del sepolcro possono essere attribuite con verosimiglianza a Nanni di Bartolo.³⁰⁵ Documenti attestano che l'artista lasciò Firenze nel 1424 per sottrarsi alla restituzione di alcuni debiti, trasferendosi a Venezia, dove risulta presente a partire dal 24 maggio dello stesso anno e attivo fino al 1435.³⁰⁶ Tra le opere più significative si annoverano il monumento funebre di Niccolò Brenzoni nella chiesa dei Santi Fermo e Rustico a Verona, il capitello raffigurante il Giudizio di Salomone per il Palazzo Ducale veneziano e i tre doccioni marmorei della facciata settentrionale della Basilica di San Marco, con giovani che sorreggono otri d'acqua.³⁰⁷ Questi ultimi, per l'accurato studio anatomico e l'equilibrio compositivo delle figure, offrono un interessante punto di confronto con la decorazione scultorea del sepolcro del Beato Pacifico.

Le due scene laterali – la Resurrezione e la Discesa al Limbo – presentano invece un livello qualitativo decisamente inferiore, tanto che l'attribuzione a Nanni è stata spesso contestata e si ritiene plausibile l'intervento successivo di restauratori, forse non

²⁹⁸ SARTORI, A.; *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, 2, in Archivio Sartori : documenti di storia e arte francescana / a cura di Antonio Sartori OFM conv
Padova : Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, 1986, p. 1983

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 1983

³⁰⁰ MURAT, Z., *op. cit.*, pp. 876-877

³⁰¹ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *op. cit.*, p. 70

³⁰² *Ibid.*, p. 70

³⁰³ SARTORI, A., *Guida storico-artistica della basilica di S.M. Gloriosa dei Frari in Venezia* / A. Sartori,
Padova : il messaggero di S. Antonio, stampa 1949, pp. 122-123

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 122-123

³⁰⁵ WOLTERS, W., *op. cit.*, pp. 92-93

³⁰⁶ MURAT, Z., *op. cit.*, pp. 875-876

³⁰⁷ WOLTERS, W., *op. cit.*, pp. 269-270

esperti.³⁰⁸ Tuttavia, la mano dello scultore è ancora riconoscibile nella figura della Carità, il cui panneggio raffinato e atteggiamento aggraziato confermerebbero la sua responsabilità almeno nei rilievi principali.³⁰⁹ Le pose dinamiche della Speranza e del bambino nella Carità, benché anticipino soluzioni formali che diventeranno canoniche solo un secolo più tardi, rispondono a esigenze compositive legate alla collocazione angolare delle nicchie, secondo una prassi già attestata nei sarcofagi del Trecento.³¹⁰

Le attribuzioni originarie di questo ciclo pittorico hanno conosciuto una notevole varietà critica: inizialmente assegnate a Jean Charlier, le opere sono state successivamente ricondotte, in momenti diversi, a Ercole del Fiore figlio adottivo di Jacobello del Fiore e noto per opere analoghe — include evidenti richiami all'iconografia francescana.³¹¹ Tuttavia, studi più recenti hanno messo in discussione la distinzione tra Jean Charlier e Giovanni di Francia, noto anche come Zanino di Pietro, dimostrando che si tratta non di due personalità artistiche differenti, bensì di una sola figura la cui produzione riflette fasi stilistiche distinte.³¹² Attualmente, il consenso storiografico converge sull'attribuzione delle pitture a Zanino, artista attivo tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, di origini francesi ma formatosi e operante prevalentemente nei territori del Veneto e dell'Emilia.³¹³

L'attività di Zanino in questo ambito specifico non sembra essere casuale, dal momento che era considerato un maestro riconosciuto nella resa pittorica di tessuti simulati e marmi fittizi.³¹⁴ La sua competenza in questo genere decorativo è ben documentata: tra il 1431 e il 1432 fu incaricato da Marino Contarini di ornare con affreschi illusionistici — comprendenti appunto marmi dipinti e arazzi — gli interni della celebre Ca d'Oro a Venezia, residenza privata del patrizio.³¹⁵

Sull'identità del Beato Pacifico

Secondo quanto si può desumere dall'epigrafe collocata alla base del sepolcro, l'individuo identificato come Beato fu un frate minore e venne inumato il 21 luglio 1437.³¹⁶ Le fonti non forniscono ulteriori elementi certi sulla sua identità: gli archivi agiografici dell'Ordine francescano, pur menzionando figure con lo stesso nome, non permettono di stabilire una connessione univoca con il personaggio in questione.³¹⁷ Anche

³⁰⁸ SCHULZ, A. M., *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino* / Anne Markham Schulz ; con un saggio di Luciano Bellosi ; e interventi di Brunella Teodori, Giorgio Semmoloni Firenze : Centro Di, [1997], pp. 58-60

³⁰⁹ *Ibid.*, pp. 58-60

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 58-60

³¹¹ FOGOLARI, G., *L'urna del Beato Pacifico ai Frari* / Gino Fogolari Venezia : Officine grafiche Carlo Ferrari, 1930, p. 945

³¹² VANNI, L., *Zanino di Pietro a Sant'Angelo in Vado* / Laura Vanni [Fermignano] : Centro studi G. Mazzini, stampa 2008, pp. 18-21

³¹³ MURAT, Z., *op. cit.*, p. 876

³¹⁴ *Ibid.*, p. 879

³¹⁵ BARADEL, V., *Zanino di Pietro : un protagonista della pittura veneziana fra Tre e Quattrocento* / Valentina Baradel ; presentazione di Cristina Guarnieri Padova : Il poligrafo, 2019, pp. 84-85

³¹⁶ MURAT, Z., *op. cit.*, p. 877

³¹⁷ CORNER, F., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello* / Flaminio Corner ; introduzione di Ugo Stefanutti Bologna : Forni, stampa 1990, p. 364

la documentazione conservata presso la Basilica risulta lacunosa, fatta eccezione per un attestato di epoca posteriore che ne colloca la morte al 13 luglio 1432.³¹⁸

Nel 1538, Marco Barbaro avanzò l'ipotesi che il Beato Pacifico potesse coincidere con Francesco Querini, prelado di Grado; tuttavia, tale identificazione risulta storicamente insostenibile, poiché Querini morì nel 1372 e fu sepolto sotto l'altare della cappella di famiglia, situata immediatamente a destra della cappella maggiore nella chiesa francescana di Venezia.³¹⁹ Nel corso del tempo, varie teorie sono emerse riguardo all'identità del Beato Pacifico: alcuni lo hanno ritenuto responsabile della progettazione architettonica dell'edificio sacro,³²⁰ mentre altri lo hanno confuso con Fra' Pacifico, uno dei primi compagni di san Francesco, conosciuto come il "Re dei versi", essendo il primo con la denominazione Pacifico, deceduto in Francia nel 1234.³²¹ È possibile, secondo una consuetudine propria dell'umiltà francescana, che l'epigrafe abbia omissso volutamente il cognome del defunto, così come accade nell'iscrizione in caratteri gotici visibile su un cartiglio all'interno del reliquiario contenente la mano del beato, conservato nel sacrario delle reliquie della sagrestia dei Frari.³²² A rendere ancora più complessa la questione, vi è infine l'associazione con il Beato Carissimo da Chioggia, anch'egli sepolto nella Basilica dei Frari, con essa teoria formulata dal P. Amedeo Sanvidotto, che afferma categoricamente che il corpo appartiene al Beato Carissimo, Giovanni da Chioggia, il quale morì nel convento dei frati minori durante il XIII secolo, e i suoi resti mortali sarebbero stati esumati nel 1435 per essere disposti sulla sepoltura offerta da Scipione Bon.³²³

Se l'identificazione dell'individuo raffigurato nel monumento sepolcrale risulta problematica, ancor più complessa è la determinazione del suo committente. Lo stemma policromo, visibile sulle mensole e sull'epitaffio, corrisponde a quello della famiglia veneziana Bon, in particolare al ramo "da San Barnaba", secondo quanto rilevato da Fogolari sulla base degli *Arbori de' patritii veneti* di Marco Barbaro.³²⁴ Tuttavia, la figura di Scipione Bon — menzionato da Barbaro nel 1538 come promotore della costruzione e destinatario originario del sepolcro — presenta un profilo biografico singolare: espulso dal Maggior Consiglio nel 1386, ma attivo dal 1417 come procuratore della fabbrica dei Frari, a lui si devono interventi fondamentali nella chiesa, tra cui il restauro dell'abside, la costruzione della navata e il completamento del transetto.³²⁵ Nel testamento del 1436, Scipione esprime il desiderio di essere sepolto nella propria tomba presso i Frari, ma alla sua morte — avvenuta tra il 1436 e il 1439 — fu inumato in una sepoltura pavimentale, situata esattamente sotto la tomba del Beato Pacifico.³²⁶ Nel medesimo documento egli disponeva: "Item voio esser vestido de l'abito di S. Francesco. Ancor voio el mio corpo

³¹⁸ MURAT, Z., *op. cit.*, p. 877

³¹⁹ CORNER, F., *op. cit.*, p. 364

³²⁰ FOGOLARI, G., *op. cit.*, p. 942

³²¹ FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931, p. 35

³²² FOGOLARI, G., *op. cit.*, p. 942

³²³ SARTORI, A., *Guida storico-artistica della basilica di S.M. Gloriosa dei Frari in Venezia* / A. Sartori, Padova : il messaggero di S. Antonio, stampa 1949, p. 127

³²⁴ FOGOLARI, G., *op. cit.*, pp. 940-941

³²⁵ SCHULZ, A. M., *op. cit.*, p. 53

³²⁶ FOGOLARI, G., *op. cit.*, pp. 940-941

sia sepolto in la mia archa mesa in la dita giesia de misier S. Francescho. Al deto convento io lascio per avrir l'archa a mio esequio ducati X d'oro".³²⁷ Ciò ha condotto la critica a ritenere che il monumento superiore, forse già predisposto per lui, sia stato ceduto volontariamente al frate beato, la cui fama sarebbe sorta in concomitanza con gli scavi per le fondamenta della navata.³²⁸

L'autore Fogolari sostiene che la tomba non fosse stata realizzata originalmente per Scipione Bon, ma sì per un beato della famiglia Querini qualche anno prima del 1437, e posteriormente egli l'avrebbe preso per sé.³²⁹ In tale contesto, Scipione Bon — nella sua veste anche di provveditore della Fabbrica — potrebbe aver assunto il monumento originariamente destinato ad altri, rilevandolo per sé una volta divenuto disponibile.³³⁰ La soluzione, forse inizialmente controversa, sarebbe stata poi accolta favorevolmente dai frati e dagli eredi, che, cogliendo l'opportunità offerta dalla riscoperta del culto del Beato Pacifico, legittimarono l'utilizzo dell'urna per la venerazione di quest'ultimo.³³¹ Inoltre, a rafforzare tale dubbio interviene anche la presenza, nella parte superiore del monumento, di un rilievo raffigurante il Battesimo di Cristo, episodio del tutto eccezionale nella scultura funeraria coeva per dimensioni e collocazione.³³² Sebbene il tema battesimale non fosse inappropriato nel contesto funebre, poiché alludeva sia alla morte mistica sia alla speranza nella salvezza eterna, esso implicava una pretesa soteriologica più consona a un tributo postumo rivolto a una figura ritenuta santa, piuttosto che a un monumento autoreferenziale voluto da un semplice laico veneziano.³³³ Diversi resoconti tramandano infatti, con insistenza tale da suggerire un fondo di verità, la sostituzione delle spoglie del nobile Scipione con quelle di un corpo santo, sia esso identificato nel Beato Querini o nel Beato Pacifico.³³⁴

Contrariamente a quanto si potrebbe supporre a prima vista, almeno secondo l'autore Murat, le scelte operate da Scipione non sembrano scaturire da sentimenti di umiltà o autentica devozione.³³⁵ Al contrario, tali decisioni avrebbero sottratto ai frati non solo il controllo, ma anche la custodia delle presunte reliquie sacre, le quali furono progressivamente poste sotto l'egida della famiglia Bon, che ne trasse prestigio e legittimazione sociale.³³⁶ La sepoltura e i resti del cosiddetto Beato finirono così per essere trattati come beni patrimoniali di competenza familiare. In questo stesso contesto, e probabilmente con finalità analoghe, si consolidò una tradizione secondo cui Pacifico sarebbe appartenuto alla stirpe dei Bon — un'affiliazione certamente priva di riscontri documentari, ma estremamente vantaggiosa per una casata che, in quel periodo, era stata

³²⁷ MURAT, Z., *op. cit.*, p. 877

³²⁸ SCHULZ, A. M., *op. cit.*, p. 53

³²⁹ FOGOLARI, G., *op. cit.*, p. 949

³³⁰ *Ibid.*, p. 949

³³¹ *Ibid.*, p. 949

³³² SCHULZ, A. M., *op. cit.*, pp. 55-56

³³³ *Ibid.*, pp. 55-56

³³⁴ FOGOLARI, G., *op. cit.*, p. 949

³³⁵ MURAT, Z., *op. cit.*, p. 878

³³⁶ *Ibid.*, p. 878

marginalizzata dal Consiglio dei Dieci e cercava di riaffermare la propria posizione nel tessuto politico veneziano.³³⁷

5.1.10 Monumento al Doge Francesco Dandolo

Si tratta di una epigrafe funeraria-celebrativa,³³⁸ poiché il testo appare organizzato in modo solenne e retorico, con menzione di virtù e qualità morali (*LIBERTATIS, VENERABILIS, VIRTUS*) (fig. 13), tipiche dei testi di memoria pubblica monumentale,³³⁹ nonostante lo spazio sia chiuso e riservato, piuttosto che di semplice sepoltura (fig. 14).

1339, anno della morte del doge, XIV secolo, come propriamente indica l'iscrizione.³⁴⁰

L'iscrizione in oggetto è realizzata su lastra lapidea rettangolare, molto probabilmente pietra d'Istria, una volta che tale materiale fu molto impiegato nella costruzione della chiesa, e a Venezia in modo generale.³⁴¹

Il monumento e l'iscrizione si trovano nella Sala del Capitolo, il quale è formato dall'urna bizantina raffigurando la scena della *Dormitio Virginis*, e la pittura sulla tavola da Paolo Veneziano.³⁴² È giacente *extra situm*,³⁴³ poi subì vari spostamenti, con l'ultimo tenendo successo nel 1920, dopo la secolarizzazione della chiesa dei Frari, con il sarcofago essendo messo nel chiostro della chiesa di S. Maria della Salute, e la lunetta nella sagrestia minori, prima del monumento essere ricomposto e ritornare alla Santa Maria Gloriosa, ma senza menzione all'iscrizione; probabilmente era assieme al sarcofago.³⁴⁴

L'iscrizione si presenta in condizioni di conservazione medie, con: erosione diffusa della superficie lapidea; una frattura verticale centrale attraversa la lastra, probabilmente dai vari spostamenti che si succedevano, una causa accidentale; linea di frattura spontanea; tra la prima e la seconda riga, nella parte centrale, è presente un foro, forse dovuto a un'operazione di fissazione senza molto successo; zone abrase che compromettono la lettura di alcune linee inferiori; sbiancamento di quasi metà della superficie; essendo così interamente ricomposto.³⁴⁵ Nonostante tali danni, la struttura generale del testo rimane leggibile, e le forme delle lettere sono chiaramente distinguibili.

Il testo è disposto in uno specchio di corredo, lastra pensata e destinata per ricevere l'iscrizione, rettangolare, orizzontale, e con la superficie piatta, con righe allineate al centro, e spazi regolari tra le lettere e tra le parole, le quali sono prominente in relazione

³³⁷ *Ibid.*, p. 878

³³⁸ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista* : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

³³⁹ PETRUCCI, A., *La scrittura* : ideologia e rappresentazione / Armando Petrucci
Torino : G. Einaudi, 1986, pp. XX-XXI

³⁴⁰ SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, pp. 64

³⁴¹ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, p. 10

³⁴² WOLTERS, W., *La scultura veneziana gotica* : (1300-1460), 1: Testo e catalogo / Wolfgang Wolters
Venezia : Alfieri, 1976, pp. 163-164

³⁴³ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

³⁴⁴ WOLTERS, W., *La scultura veneziana gotica* : (1300-1460), 1: Testo e catalogo / Wolfgang Wolters
Venezia : Alfieri, 1976, pp. 163-164

³⁴⁵ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

al livello di stesura.³⁴⁶ Si osserva una cornice realizzata dai bordi a scacchi, nonostante sia abbastanza deteriorata e rovinata. Si contano 14 righe, con altezza uniforme e interlinea ridotta, tipica delle epigrafi gotiche tardo-medievali, con il probabile uso di linee rettrici e marginali, dada l'equilibrio e la simmetria del testo.³⁴⁷

La scrittura qui impiegata è una gotica epigrafica di tipo maiuscolo, con elementi derivati tanto dalla *capitalis quadrata* (*T, R, P, V*), quanto dalla romanica (*D, E, M, H, U, N*).³⁴⁸ Le lettere presentano modulo equilibrato, ma più verticalizzato in rispetto alla variazione gotica disponibile nelle zone meridionali dell'Italia, essa più quadrata e con il contrasto tra i pieni e filetti più accentuato, qui tale caratteristica è attenuata.³⁴⁹ La lettera *M* mostra la sua variazione con entrambi i lobi aperti, con le aste laterali che sviluppano sotto il rigo di base, e con terminazione a puntini;³⁵⁰ *E* e *C* hanno la sua lineetta distintiva che chiude i tratti, con terminazioni acute, ma qui il tratto mediano della *E* non appare più corto in rispetto agli altri;³⁵¹ un'altra lettera che presenta simile lineetta è la *F*, con il tratto mediano sviluppato verso sinistra, con una lunga terminazione verso il rigo di base, portando l'apparenza di un'*A* "al contrario"; la *N* di derivazione romanica e minuscola, così come la *H*, con la sua asta sinistra dritta e la destra curva, con un leggero prolungamento sotto il rigo di base;³⁵² la *Q* ha il suo *ductus* rotondo, con il disegno interno nella forma oblunga, simile alle *O* e *D*, e la coda a ondina che scende sotto il rigo di base; inoltre, appare la sua forma minuscola quando in presenza del segno a forma di "3" alla fine di parola; la *G* presenta il suo tratto tipico di origine romanica, la terminazione inferiore a spirale;³⁵³ la *A* nuovamente appare con l'asta destra dritta e la sinistra curva, con terminazione a puntino, e il coronamento delle aste abbastanza sviluppato verso la sinistra, simile a un triangolo;³⁵⁴ presenza di una *L* maiuscola, all'inizio del testo, caratteristica ripresa dai codici.³⁵⁵

La tecnica esecutiva è attraverso lo scontornamento diretto su pietra, mediante scalpello metallico a punta piatta o leggermente tondeggiante.³⁵⁶ Presenza della lineetta soprascritta simile a un *omega* slanciato orizzontalmente, indicando abbreviazione o contrazione, e del segno in forma di "3", per punto e virgola.³⁵⁷ Essendo una scritta maiuscola, non sono presenti legamenti, ma si i nessi, specialmente con la lettera *A* (*AR, AB*). Presenta le

³⁴⁶ *Ibid.*, pp. 117-118

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 126-128

³⁴⁸ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 38

³⁴⁹ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, pp. 59-64

³⁵⁰ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 44

³⁵¹ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, pp. 16-17

³⁵² DE RUBEIS, F., *op. cit.*, (2008), p. 38

³⁵³ *Ibid.*, p. 38

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 39-40

³⁵⁵ MEDIAYILLA, C., *Caligrafia: Del signo caligráfico a la pintura abstracta* / Claude Mediavilla ; Campgràfic Editors, Traduzione di Carlos García Aranda, 2005, p. 154

³⁵⁶ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, (2008), p. 34

³⁵⁷ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 74-75

apicature fortemente accentuate; le terminazioni assumono forma di piccole cuspidi o triangoli acuti, tipiche del ductus gotico inciso; sono evidenti soprattutto in lettere come E, T, L, S. Presenza del sistema di puntini per separare le parole, alcune volte, nel formato a diamante, oltre a comparire una traversa con la stessa funzione.³⁵⁸

*LAVDIBVS INNMERIS MERITISQ. PARENTIBVS ISTE/ FRANCISCVS VIRTUTE
NITENS CLARISSIMA PROLES/ DANDVLA QVEM GENVIT PATRIAE VENERABILIS
HVIVS/ DVX FVIT ILLVSTRIS. QVI LIBERTATIS AMORE/ EDMVIT FASTVS
TIMIDOS ET VINCOLA RESOLVIT./ MARCHIA QVIS DVDV. NIMIVM QVAQ. PRESSA
LACEBAT/ TERVISINA QVIDEM VICINAQ. CASTRA SALINIS/ ATTENTATA RVIT.
CLARIS DVM REXIT HABENAS/ QVOQ. DECVS TERRAQ. MARI SVCCESIBVS
AVXIT./ HIC VENETV. PATRIAMQ. HOSTI MAGIS ESSE TIMENDAM/ FECIT. AT
VNDENO SOLII PRESIGNIS IN ANNO/ DECESSIT FELIX. D.NI HVNC MILLE
TRECENTOS/ TER DENOSQ. NOVEM PHOEBVS DEVOLVERAT ANNOS/ LVXQ. NO-
VEMBRIS ERAT CVNCTIS CELEBERRIMA SANCTIS.*³⁵⁹

Descrizione del monumento

Il monumento del Doge Francesco Dandolo, realizzato nel 1339 è composto dalla pittura notevole realizzata da Paolo Veneziano, raffigurando la Madonna col Bambino Gesù, benedicendo il doge inginocchiato e sopportato da s. Francesco in piedi, e dall'altra parte, la dogaresa Elisabetta Contarini, anch'essa inginocchiata con la s. Elisabetta d'Ungheria.³⁶⁰ Il Doge Francesco Dandolo pochi giorni prima di morire, il 31 ottobre 1339, precisò nel suo testamento la voglia di essere seppellito nella chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari, non specificando un posto di preferenza per la sua sepoltura.³⁶¹ Dal dogato di Andrea Dandolo in poi furono vietati la costruzione di altri monumenti funebri dogali nella Basilica di San Marco, portando così i dogi successivi a scegliere altri chiese per il loro seppellimento.³⁶² Tra questi, Giovanni Gradenigo fu il terzo doge ad avere una tomba nella Chiesa dei Frari, indietro a Francesco Dandolo nel 1339, e da Jacopo Contarini, egli seppellito ancora nel chiostro della seconda chiesa nel 1280.³⁶³ Egli voleva soltanto che l'urna non fosse esagerata negli ornamenti e nella pompa. Le persone in carica di ordinarla furono la sua moglie, Elisabetta Contarini, suo nipote Andrea Michiel,

³⁵⁸ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 169

³⁵⁹ CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 1004

³⁶⁰ MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010, pp. 42-45

³⁶¹ GUARNIERI, C., *Il monumento funebre di Francesco Dandolo nella Sala del Capitolo ai Frari* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 151-162, p. 151

³⁶² D'AMBROSIO, S., *Il Doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevembroch* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 163-176, p. 164

³⁶³ *Ibid.*, p. 164

e suo cognato Nicolò Contarini.³⁶⁴ Il posto scelto per essere messo fu la Sala del Capitolo, uno spazio più intimo, riservato ai frati, dove i laici non potevano accedere, e dove tale opera si ritrova ancora oggi, ma subì per varie volte spostamenti e riordinamenti.³⁶⁵

L'urna in sé, una composizione bizantina, rappresenta in centro la scena della *Dormitio Virginis*, con il Redentore portando ai cieli l'anima di Maria involta in fasce come una bambina, e accanto, due angeli e i simboli degli evangelisti Marco e Giovanni.³⁶⁶ Una caratteristica che rimanda la decorazione a un tempo anteriore sono gli angeli negli angoli, i quali portano incensieri con le ali aperte sulle laterali, un segno della tradizione bizantina.³⁶⁷ Nonostante la configurazione del sarcofago possa essere considerata antiquata a quell'altezza, non si può negare che l'anonimo scultore abbia avuto un'enorme abilità nel ritrattare le espressioni estremamente umane dei dolori affrontati in relazione alla Morte della Vergine.³⁶⁸ La tomba ha perso molto della moltitudine di colori che una volta aveva, presentando soltanto tracce e qualche indizio di una possibile doratura, come rappresentato dal Grevemboch.³⁶⁹ Ci sono delle tracce di un possibile sfondo stellato dipinto sulla lunetta del monumento del Dandolo, simile a quelli ritrovati nei monumenti di Duccio degli e del guerriero sconosciuto (Arnoldo d'Este), che si sono messi nella Cappella del Sacramento.³⁷⁰

Inoltre, la sua superficie è in parte corrosa, con uno strato di sedimenti sopra. L'iconografia riprodotta sul sarcofago si trovava ancora nei pressi della laguna durante il XIV secolo, con il sarcofago avendo delle somiglianze stilistiche con l'icona della chiesa di S. Donato a Murano, essa del 1310, indicando forse la presenza di una corrente tardiva di artisti con un'eredità bizantina.³⁷¹ Come detto prima, il monumento fu stato per un paio di volte scomposto e trasportato, risultando in quello che abbiamo attualmente, più ridotto in comparazione all'originale, nonostante sia nel suo posto originale.³⁷² Dall'acquarello di Jan Grevemboch si può avere soltanto un'idea approssimativa di com'era il monumento originalmente, poi già nel Settecento modifiche furono realizzate, come un nuovo stratto di pittura sulla cassa, nel momento adornata da lamine d'oro ed argento, e delle due figure angeliche trovate sui pennacchi, dove dovrebbe esserci l'insieme dell'Annunciazione.³⁷³

Il dipinto in stile bizantino presente sulle linee rigide delle forme, ma che mostra un'apertura all'innovazione gotica quando si osserva il dorsale del trono sul quale si trova la Vergine sormontata da due angeli, poi esso presenta una spazialità in relazione agli altri

³⁶⁴ GUARNIERI, C., *op. cit.*, p. 151

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 152

³⁶⁶ CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, p. 51

³⁶⁷ WOLTERS, W., *La scultura veneziana gotica : (1300-1460)*, 1: Testo e catalogo / Wolfgang Wolters Venezia : Alfieri, 1976, p. 30

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 35

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 163-164

³⁷⁰ GUARNIERI, C., *op. cit.*, p. 157

³⁷¹ WOLTERS, W., *op. cit.*, pp. 163-164

³⁷² GUARNIERI, C., *op. cit.*, p. 157

³⁷³ *Ibid.*, p. 157

personaggi che si inserisse perfettamente nella nicchia destinata.³⁷⁴ Si verifica una rigidità delle forme, ma che l'artista ha saputo mescolare con i nuovi motivi gotici emergenti.³⁷⁵ Realizzato da Paolo Veneziano, il quale sul tale opera, pur restando evidente il riferimento a modelli bizantini elaborati in anni precedenti — per quanto resi con eleganza e raffinatezza — emerge un linguaggio pittorico che anticipa soluzioni proprie del gusto pre-gotico, caratterizzato da una sobrietà solenne e da un rigore formale del tutto inedito nel contesto veneziano del tempo.³⁷⁶ Questo intervento pittorico, di chiara funzione celebrativa, segna l'inizio dell'attività di Paolo come pittore ufficiale al servizio della Repubblica.³⁷⁷

5.1.11 Monumento a Guido da Bagnolo

L'iscrizione è parte integrante di un complesso funerario tardo-medievale, con un rilievo soprastante raffigurante una Madonna col Bambino e s. Prospero (*fig. 15*).³⁷⁸ Si tratta di una epigrafe funeraria in onore a Guido de Bagnolo, medico e consigliere del re di Cipro, come indicato dal testo stesso (“PHYSICVS HIC REGIS CYPRI...”),³⁷⁹ di tipologia funeraria-celebrativa (*fig. 16*), una volta che mancano le formule tipiche di tale tipologia, essendo destinata così a perpetuare la memoria del defunto, esaltandone le virtù intellettuali e morali.³⁸⁰

1362, XIV secolo.³⁸¹

La lastra è realizzata in pietra d'Istria, materiale tipico dell'area veneziana per la sua compattezza, omogeneità e resistenza agli agenti atmosferici.³⁸²

Il monumento si ritrova sulla parete settentrionale del Chiostro della Santissima Trinità, a sinistra di chi entra dall'Archivio,³⁸³ essendo l'unico ancora giacente *in situ*.³⁸⁴

La superficie epigrafica appare levigata e piana, anche se oggi presenta usura meccanica e abrasioni, specialmente nelle zone centrali e inferiori, dovute a fenomeni di erosione e umidità, poi la lastra si incontra esposta a ogni sorta di maltempo, come la pioggia, freddo

³⁷⁴ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 171*

³⁷⁵ MARINI, L., *op. cit.*, pp. 42-45

³⁷⁶ MURARO, M., *Petrarca, Paolo Veneziano e la cultura artistica alla corte del doge Andrea Dandolo / Michelangelo Muraro Firenze : Olschki, 1976, pp. 163-164*

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 163-164

³⁷⁸ SARTORI, A., *Guida storico-artistica della basilica di S.M. Gloriosa dei Frari in Venezia / A. Sartori, Padova : il messaggero di S. Antonio, stampa 1949, p. 152*

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 152

³⁸⁰ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76*

³⁸¹ D'AMBROSIO, S., *Il Doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevembroch in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 163-176, p. 167*

³⁸² ARTE 2000, *La Pietra d'Istria Segna la Storia e la Bellezza di Venezia* ; Arte 2000, pubblicato il 05 dicembre 2019. Disponibile in: <https://arte2000.it/blog/la-pietra-istria-segna-la-storia-la-bellezza-veneziana/>. Accesso il 30 ottobre 2025

³⁸³ D'AMBROSIO, S., *op. cit.*, p. 167

³⁸⁴ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

e caldo forte.³⁸⁵ Nonostante, l'iscrizione è integra e completa, i danni naturali non hanno affettato profondamente la sua leggibilità.³⁸⁶

La lastra epigrafica si trova disposta orizzontalmente, inserita nel registro inferiore del monumento, essendo specchio di corredo, destinato ad avere l'iscrizione, la quale si trova sulla superficie piatta, con le lettere prominente al suo rispetto.³⁸⁷ È delimitata da un bordo dentellato decorativo, e il testo è orizzontale, con il numero di righe completo, essendo dieci, nuovamente con il probabile uso di linee rettrici, una volta che lo spazio interlinea è regolare.³⁸⁸

L'iscrizione fu eseguita in una gotica epigrafia con elementi della scrittura romanica, pratica comune nella Venezia tardo-medievale l'impiego di questo sistema ibrido,³⁸⁹ presentando le caratteristiche tipiche di tale tipologia, cioè; modulo più slanciato verticalmente; contrasto tra i pieni e filetti meno accentuato in relazione alla gotica trovata nel Sud Italia; e tratti arcaizzanti ripresi dalla scrittura romanica sono presenti in lettere come la *D*, la *E*, la *M* e la *N*.³⁹⁰ La *E* e la *C* hanno il modulo più compreso lateralmente, con le forme interne oblunghe, apicature marcate ed acute, con la lineetta distintiva della gotica settentrionale chiudendo i terminali;³⁹¹ la *P* ora appare con l'occhiello più sviluppato, ora esso appare più piccolo e in alto nell'asta;³⁹² la *M* presenta due variazioni, la prima, più comune e costante nelle analisi, con i due lobi aperti; e l'altra con il lobo sinistro chiuso, formando una sorta di *O*, con il tratto destro finendo in una coda sotto il rigo di base;³⁹³ la *S* presenta la sua forma capitale sinuosa e con gli apici a uncino; la *N* nella sua forma minuscola, con l'asta sinistra eretta e la destra a curva;³⁹⁴ anche la *H* si presenta nel formato minuscolo, con le apicature a uncino e terminale a curva;³⁹⁵ la *X*, meno comune, ha il tratto diagonale destro in un tracciato leggermente concavo, mentre quello a sinistra finisce in una curva ornamentale tipica della gotica; un'altra lettera meno comune, ma che appare qui, è la *Y*, simile alla *V* capitale, però con il tratto destro lievemente curvato verso la sinistra; la *D* appare nella sua forma onciale, con il suo tratto ascendente che si piega verso la sinistra, con un allungamento a curva;³⁹⁶ la *T* è in forma capitale, rigida ed erette;³⁹⁷ la lettera *A*, tipica della gotica settentrionale, tratto sinistro a

³⁸⁵ *Ibid.*, pp. 66-67

³⁸⁶ *Ibid.*, pp. 66-67

³⁸⁷ *Ibid.*, pp. 117-118

³⁸⁸ *Ibid.*, pp. 126-128

³⁸⁹ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, pp. 67-68

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 64

³⁹¹ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafia medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, pp. 16-17

³⁹² *Ibid.*, pp. 16-17

³⁹³ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 44

³⁹⁴ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 16-17

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 17

³⁹⁶ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 64

³⁹⁷ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 38

curva, destro dritto e trasversale superiore che chiude entrambi le aste;³⁹⁸ la *G* con apicatura superiore sviluppata e tratto inferiore a spirale.³⁹⁹

L'incisione è a rilievo positivo, cioè, le lettere furono ricavate per scontornamento, risultando così rilevate rispetto alla superficie del materiale di scrittura. È presente il segno a forma di "3" collegato alla fine di parole (*RENIQ.*, *CONSILIVMQ.*, *LAVDIB.S*), generalmente indicando la mancanza di *us*, *m*, o quando alla fine di una *Q*, *ue*.⁴⁰⁰ Anche la lineetta obliqua appare per indicare la mancanza di una lettera (*S.MONE*).⁴⁰¹ Non sono stati osservati qualche nesso o legamento. Altra abbreviazione particolare a fare la sua apparizione è la *P* con una traversa che corta l'asta orizzontalmente, indicando *per*.⁴⁰² Le apicature sono nette e precise, come detto anteriormente, sono eseguite alla forma di uncino, essendo più pronunciate nelle lettere *S*, *T*, *E* e *C*. Dalla terza riga in giù, appaiono i puntini con la funzione di meglio separare le parole.⁴⁰³

*PHYSICVS HIC REGIS CYPRI RENIQ. SALVBRE/ CONSILIVMQ. FVIT SOLERS
SCRVPATOR OLYMPI/ GESTA DVCVM REFERENS ET SIC S.MONE DISERTVS./
PHYLOSOPHIA TRIPLEX QVERITVR SA DO.A. Q.S VNQVAM/ PAR SIBI VENIENS
LVSTRABIT TOT LAVDIB.S EVVM./ HIC STVDIIS HAVSIT Q. C. QD PARNASIA
RVPES/ INTVS HABET SECVM VIRTVS HVMANA SEPLTA EST/ QVEM DE
BAGNOLO COGNOMINE GVIDO VOCARVNT./ A PATRIA REGI SAXVM TENET OSSA
LOCATVR/ MENS SV.PIS MVNDO VIVAX SVA FAMA SEDEBIT.*⁴⁰⁴

Descrizione del monumento

Intense opere di smantellamento delle numerose tombe furono avviate negli anni 1753 – 1754, poi furono ricominciate nel 1775 e nel 1778, a causa del cedimento di parte della mensa invernale, raggiungendo anche una porzione della Sala del Capitolo.⁴⁰⁵

Tali lavori di rimozione delle tombe dal chiostro della SS. Trinità furono realizzati a causa iniziale della soppressione napoleonica, la quale destinò il monastero ad essere una caserma, e in sequenza, la trasformazione nell'attuale Archivio di Stato di Venezia.⁴⁰⁶ Nel

³⁹⁸ *Ibid.*, pp. 39-40

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 38

⁴⁰⁰ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 75

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 75

⁴⁰² *Ibid.*, p. 76

⁴⁰³ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 169

⁴⁰⁴ CICOGLA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 1002

⁴⁰⁵ D'AMBROSIO, S., *Il Doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevembroch* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 163-176, p. 167

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 167

chiostro si trovano ancora il monumento a Guido da Bagnolo del 1362, *in situ*, e alcune epigrafi *extra situ*.⁴⁰⁷

Su tale personaggio non ci sono tante notizie o un vasto materiale. Si conosce la sua origine emiliana, da Bagnolo, come indicano i possedimenti della famiglia, la quale era nobile, il padre si chiamava Filippino degli Scopoli, e la madre era figlia di Guido Gazzata.⁴⁰⁸ Nato tra il 1320 e il 1325, e tra gli anni 1340 e 1345, si recò a Venezia dopo aver compiuto i suoi studi in medicina nell'Università di Bologna, e ingressò nella Scuola Grande di Santa Maria della Carità, una volta che il suo nome appare in una lista, del 1353, di medici confratelli, lo distinguendo come fisico, e indicando che la sua abitazione fosse a San Polo.⁴⁰⁹

Altre informazioni si possono riprendere dalla iscrizione presente nel monumento, come la professione di medico, e possiamo supporre fosse esimio nel suo esercizio, poi eventualmente diventa consigliere del re di Cipro, Pietro I, però non si conosce il percorso fino a raggiungere tale posizione.⁴¹⁰ Altri piccoli dettagli emergono dall'epigrafe, come *solers scriptator Olympi*, che potrebbe indicare una vicinanza con l'astronomia e l'astrologia, o *Philosophia triplex quetitur sua damma*, essendo forse un'allusione a un'occupazione presso alla filosofia e alla poesia.⁴¹¹

Il monumento, in formato di edicola, presenta Guido inginocchiato di fronte alla Madonna incoronata, essa come figura centrale, e indietro ad esso, in piedi, lo introducendo alla Vergine, S. Prospero, vescovo e patrono di Reggio Emilia.⁴¹²

5.2 Lastre del Chiostro della Santissima Trinità

5.2.1 Lastra di Leopardo degli Uberti

L'iscrizione è una lapide funeraria,⁴¹³ dedicata a un nobile ed "egregio" uomo, Leopardo, figlio di Taddeo degli Uberti di Firenze. La menzione dell'origine ("D. FLORENCIA") colloca l'individuo in un contesto fiorentino, ma la sepoltura è avvenuta a Venezia. La presenza di un'indicazione cronologica (anno, indizione e mese) conferma la funzione memoriale (*fig. 17*).⁴¹⁴

1361, d'accordo con la data trovata sull'iscrizione, XIV secolo.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 167

⁴⁰⁸ PELIZZA, A., *I secoli di Venezia : dai documenti dell'Archivio di Stato : catalogo della Mostra documentaria / a cura di Andrea Pelizza*, Venezia : Ca' Foscari-Venice University Press, 2022, pp. 85-86

⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 85-86

⁴¹⁰ *Ibid.*, pp. 85-86

⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 85-86

⁴¹² *Ibid.*, pp. 85-86

⁴¹³ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo* / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

⁴¹⁴ FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium*, 2010, pp. 541-563, p. 553

Il supporto è una lastra di pietra calcarea chiara, probabilmente pietra d'Istria, comunemente utilizzata a Venezia per la sua resistenza all'umidità e per la superficie compatta, adatta alla lavorazione fine.⁴¹⁵

La lastra si trova sulla parete settentrionale del Chiostro della Santissima Trinità, a sinistra di chi entra dall'Archivio, e tranne il monumento a Guido da Bagnolo, è giacente *extra situ* di origine ignota,⁴¹⁶ una volta che era disposta nel detto chiostro, ma non si sa esattamente dove.⁴¹⁷

Lo stato di conservazione è buono nel complesso con alcuni margini della cornice essendo leggermente scheggiati, soprattutto negli angoli superiori; la superficie lapidea presenta erosione superficiale e leggere sfaldature; non si riscontrano fratture o perdite di lettere, con l'iscrizione si presentando ancora leggibile, integra e completa.⁴¹⁸

È una lastra che fu preparata e pensata per ricevere un'iscrizione, cioè, specchio di corredo con le lettere essendo prominente in rispetto alla superficie piatta, la quale è delimitata da una cornice semplice con margini dentellati.⁴¹⁹ La disposizione del testo è orizzontale giustificato a sinistra, disponendo cinque righe complete, con il possibile uso di linee di guida, ma come il testo fu scontornato, le righe non appaiono più.⁴²⁰

L'iscrizione appartiene alla *littera gothica epigraphica*, con residui dalla scrittura romanica, sistema ibrido facilmente trovato a Venezia tra il XII e il XV secolo.⁴²¹ Il modulo è leggermente compreso lateralmente; le lettere hanno un certo sviluppo verticale; e appare il contrasto tipico tra i pieni e filetti.⁴²² Le lettere derivate dalla romanica e più specificamente dal sistema minuscolo, sono *H* e *N*, con le aste sinistre dritte e le destre a curva; derivante dall'onziale sono *E*, *D* e *M*;⁴²³ la *E* presenta la lineetta che chiude i terminali, così come la *C*;⁴²⁴ la *D* con l'ascendente curvato sul corpo a sinistra e apicatura sviluppata con allungamento verso il rigo di base;⁴²⁵ la *M* appare con entrambi i lobi aperti, e terminali a curve sul rigo;⁴²⁶ qui compare soltanto la *V* capitale nel posto della *U*;⁴²⁷ anche la *T* appare nella sua forma capitale, con l'asta rigida e dritta, e la

⁴¹⁵ ARTE 2000, *La Pietra d'Istria Segna la Storia e la Bellezza di Venezia* ; Arte 2000, pubblicato il 05 dicembre 2019. Disponibile in: <https://arte2000.it/blog/la-pietra-istria-segna-la-storia-la-bellezza-veneziana/>. Accesso il 30 ottobre 2025

⁴¹⁶ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

⁴¹⁷ D'AMBROSIO, S., *op. cit.*, p. 167

⁴¹⁸ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

⁴¹⁹ *Ibid.*, pp. 117-118

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 126-128

⁴²¹ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, pp. 67-68

⁴²² *Ibid.*, p. 64

⁴²³ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 38

⁴²⁴ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, pp. 16-17

⁴²⁵ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, (2016), p. 64

⁴²⁶ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 44

⁴²⁷ KOCH, W., *op. cit.*, p. 17

traversa con gli apici acuti;⁴²⁸ la *X* di formato sinuoso, sembrando due linee ondulate intrecciate; la *L*, simile alla *T*, capitale, con l'asta eretta e il tratto orizzontale appoggiato sul rigo di base, e l'apicatura fina ed acuta; la lettera *A* caratteristica della gotica del Nord, con il tratto destro diritto e il sinistra a curva, e il tratto orizzontale che chiude le aste talvolta essendo sviluppato verso sinistra.⁴²⁹

La tecnica di esecuzione fu attraverso lo scontornamento della superficie intorno al disegno delle lettere.⁴³⁰ Le abbreviazioni presenti sono; la sempre presente lineetta soprascritta, indicando contrazione (*INDIE.*, *M.S.*, *D.NI*, *H.R.DV*); il segno nella forma di "9" indicando *con*; una lineetta ondulata nella *D* per indicare la soppressione della lettera *I*; presenza di una letterina (*A*) sopra la *X* della prima riga, indicando abbreviazione per contrazione.⁴³¹ Appare un unico nesso, *AR*, nella parola *LEOPARDI*. Le apicature sono pronunciate ma regolari, essendo piccoli triangoli terminali incisi con precisione, conferendo eleganza e coerenza visiva. Sono presenti i puntini che indicano separazione e ritmo tra le parole, e segno di numerazione sopra la *M* e la seconda *C* dell'anno *M.CCC.LXI*.⁴³²

M.CCC.LXI./ INDIE. X. M.S/ A.PLIS SEPVLTVRA NOBI/LIS ET EGRHEGII VIRI LEO/PARDI CON D.NI TADEI DE VBER/TIS D. FLORENCIA ET SVO. H.R.DV.⁴³³

5.2.2 Lastra di Cresi, detto Schiavo Capello

L'iscrizione segue il modello veneziano-trecentesco, che unisce la formula dataria precisa (anno e giorno) con l'indicazione della sepoltura (*SEPVLTVRA NOBILIS*) e della provenienza familiare (*DE 9.TRATA/ SCE MARIE*).⁴³⁴ L'iscrizione segue la tipologia funeraria, di carattere privato ma collocata in uno spazio monastico di prestigio (*fig. 18*).⁴³⁵

1348, d'accordo con la data trovata sull'iscrizione, XIV secolo.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 17

⁴²⁹ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, (2008), pp. 39-40

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 34

⁴³¹ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 74-76

⁴³² BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, pp. 169-176

⁴³³ CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 1002

⁴³⁴ FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563, p. 553

⁴³⁵ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo* / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

La scrittura fu incisa, molto probabilmente, su pietra d'Istria, materiale largamente impiegato a Venezia durante una porzione considerevole della sua storia.⁴³⁶ La lastra si trova sulla parete settentrionale del Chiostro della Santissima Trinità, a sinistra di chi entra dall'Archivio, e tranne il monumento a Guido da Bagnolo, è *extra situ* di origine ignota,⁴³⁷ una volta che era disposta nel detto chiostro, ma non si sa esattamente dove.⁴³⁸

Lo stato di conservazione è cattivo, e l'iscrizione è mutila.⁴³⁹ Le lettere risultano molto consumate, con perdita di rilievo e leggibilità in più aree, soprattutto al centro e nella parte inferiore. Si evidenziano erosioni meccaniche e chimiche dovute all'umidità e all'esposizione atmosferica. Il fondo mantiene una discreta omogeneità, ma la pietra presenta sfaldature multiple, così i danni furono probabilmente originati da cause naturali.⁴⁴⁰

Nonostante si trova in uno stato deplorabile, la scritta si presenta in uno specchio di corredo, cioè una lastra destinata a ricevere un'iscrizione, la quale appare prominente in rispetto alla superficie piatta del manufatto, il quale non sembra presentare qualche sorta di modanatura.⁴⁴¹ La disposizione del testo è orizzontale, con un numero di righe tra 5-7, essendo incomplete, poi le ultime non sono chiaramente visibili a occhio nudo, e probabilmente furono impiegate linee di guida rettrici.⁴⁴²

Attraverso le lettere che sono state possibile identificarle, è possibile affermare che si tratta di una scritta gotica maiuscola, con elementi del sistema romanico, tipicamente impiegato a Venezia tra il XII e il XV secolo, presentando il modulo verticale e più compreso lateralmente, e contrasto tra i pieni e filetti.⁴⁴³ La *S* presenta la sua forma capitale, sinuosa e continua, con le apicature marcate ed acute, quasi formando una sorta di "8"; la *E*, quasi non identificabile, appare nella sua forma derivata dall'unciale, modulo oblungo con la linea sottile che unisce i terminali dall'alto verso il basso;⁴⁴⁴ la *P* presenta il suo occhiello arrotondato, più in alto nell'asta, con apicatura verso la sinistra; la *V* è capitale, impiegata nel posto della *U* vocalica, pratica comune nell'epigrafia occidentale, ed è equilibrata e simmetrica;⁴⁴⁵ la *L* ha il suo *ductus* dentro delle righe, con l'asta essendo dritta e rigida, e il tratto orizzontale con apice marcato; si somigliando ad essa, la *T*

⁴³⁶ ARTE 2000, *La Pietra d'Istria Segna la Storia e la Bellezza di Venezia* ; Arte 2000, pubblicato il 05 dicembre 2019. Disponibile in: <https://arte2000.it/blog/la-pietra-istria-segna-la-storia-la-bellezza-veneziana/>. Accesso il 30 ottobre 2025

⁴³⁷ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

⁴³⁸ D'AMBROSIO, S., *Il Doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de'Santi e i disegni di Grevembroch* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 163-176, p. 167

⁴³⁹ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

⁴⁴⁰ *Ibid.*, pp. 66-67

⁴⁴¹ *Ibid.*, pp. 117-118

⁴⁴² *Ibid.*, pp. 126-128

⁴⁴³ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, pp. 67-68

⁴⁴⁴ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafia medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, pp. 16-17

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 17

capitale ha una certa durezza nei tratti e apici acuti, a triangolo;⁴⁴⁶ anche la *I* è simile, asta dritta, verticale, e dentro delle linee limitrofe.

Le lettere furono probabilmente scontornate in relazione alla superficie, più comune nelle scritture gotiche che negli altri sistemi.⁴⁴⁷ Le abbreviazioni non sono più visibili, ma si può indurre attraverso la trascrizione che ne aveva, come la lineetta soprascritta (*D.NI*), indicando contrazione, e il segno a forma di “9” (*9.TRATA*), che sta per indicare *con*.⁴⁴⁸ Non sono identificabile nessi o qualche legamento, ma non si può scartare che esistevano. Le apicature, sebbene attenuate dall’erosione, è percepibile in alcune lettere (soprattutto *L*, *S*, *T*), e sono appuntite a forma di uncino (*S*, *E*). La punteggiatura non è più visibile.

*MCCCXLVIII. PENVLTIMA DIE/ IVLII SEPVLTVRA NOBILIS CI/VIS VENECIARVM D.NI CRESI/ 9. FVIT CHOGNOMINAT SC/LAVO CAPELO DE 9.TRATA/ SCE MARIE MATRIS D.NI/ E SVO. EREDVM.*⁴⁴⁹

5.2.3 Lastra della famiglia Bellon

Il testo, per contenuto e formulazione, appartiene alla tipologia funeraria-celebrativa.⁴⁵⁰ È dedicato a Ursia, madre del dedicante, e a Ludovico Bellon, suo fratello. L’autore dell’iscrizione, Maffeo Bellon, fa costruire la lapide “per sé e per i suoi” (*ac sibi suisque omnibus*).⁴⁵¹ La presenza di formule di parentela, di onorificenze (“*vir nobilis*”, “*vir patricius*”), e della menzione dell’esecutore, confermano la funzione celebrativa familiare di ascendenza patrizia, con tono devoto ma anche di prestigio civico (*fig. 19*).⁴⁵²

L’aspetto formale dell’iscrizione — in particolare l’impiego di caratteri che evocano modelli antichi — indusse il Cicogna a proporre una datazione al XIII secolo. Tuttavia, la consultazione dei testamenti di Ursia (1439) e Ludovico (1428) consente di collocare con maggiore precisione la realizzazione del testo epigrafico in un momento immediatamente successivo al 1439.⁴⁵³

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 17

⁴⁴⁷ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in *Scripta* / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 34

⁴⁴⁸ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 74-76

⁴⁴⁹ CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 1002

⁴⁵⁰ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo* / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

⁴⁵¹ BARILE, E., *Littera antiqua e scritture alla greca* : notai e cancellieri copisti a Venezia nei primi decenni del Quattrocento / Elisabetta Barile Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1994, p. 122 BARILE, E., *op. cit.*, p. 122

⁴⁵² FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563, pp. 553-555

⁴⁵³ BARILE, E., *op. cit.*, p. 122

Il materiale impiegato fu pietra d'Istria, comunemente usato a Venezia per tale tipologia.⁴⁵⁴ La lastra si trova sulla parete settentrionale del Chiostro della Santissima Trinità, a sinistra di chi entra dall'Archivio, e tranne il monumento a Guido da Bagnolo, è *extra situ* di origine ignota,⁴⁵⁵ una volta che era disposta nel detto chiostro, ma non si sa esattamente dove.⁴⁵⁶

Lo stato di conservazione è mediocre, con la superficie si presentando levigata ma irregolare, con zone di erosione e piccole sfaldature dovute all'esposizione atmosferica e all'umidità capillare del chiostro, cause naturali, compromettendo la leggibilità di alcune parole, nonostante l'iscrizione può essere considerata integra e completa, poi non ci sono parti mancanti.⁴⁵⁷

La lastra si presenta in uno specchio di corredo, preparato per avere l'iscrizione, con le lettere essendo incassate in rispetto alla superficie piatta, non avendo tracci di qualche modanatura (forse ne aveva prima).⁴⁵⁸ Il testo è disposto orizzontalmente, il numero di righe è completo e ne sono otto, e considerando l'equilibrio tra le parole e le righe, l'uso di linee di guida, rettrici e marginali, è possibile.⁴⁵⁹

Le lettere sono capitali incise in maiuscola epigrafica tardo-medievale, con influenze romaniche e gotiche, ma anche tratti che rimandano alla cosiddetta *scriptura "a greca" veneziana*, caratteristica dell'area adriatica tra XIII e XV secolo.⁴⁶⁰ A dispetto di presentare forme goticheggianti nella sua preparazione grafica, sviluppa un ductus ibrido di modelli arcaizzanti, riconducibili alla scrittura sviluppata tanto inizialmente nel Mezzogiorno Normanno, attraverso la maestranza bizantina impiegata nei mosaici di Palermo, come nella Cappella Palatina,⁴⁶¹ e che poi influenzarono quelli presenti nelle cupole della Basilica di San Marco a Venezia.⁴⁶² Il modulo è verticalizzato e sinuoso, più compreso lateralmente in relazione a una tipica gotica epigrafica, e lettere mostrano un basso contrasto tra i pieni e filetti.⁴⁶³ La *M* a tre aste con traverse oblique riunite, e alte in relazione al rigo di base;⁴⁶⁴ la *B* presenta occhielli distinti e slanciati verticalmente;⁴⁶⁵ la

⁴⁵⁴ ARTE 2000, *La Pietra d'Istria Segna la Storia e la Bellezza di Venezia* ; Arte 2000, pubblicato il 05 dicembre 2019. Disponibile in: <https://arte2000.it/blog/la-pietra-istria-segna-la-storia-la-bellezza-veneziana/>. Accesso il 30 ottobre 2025

⁴⁵⁵ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

⁴⁵⁶ D'AMBROSIO, S., *Il Doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevembroch* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 163-176, p. 167

⁴⁵⁷ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

⁴⁵⁸ *Ibid.*, pp. 117-118

⁴⁵⁹ *Ibid.*, pp. 126-128

⁴⁶⁰ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 35

⁴⁶¹ CAVALLO, G., MAGISTRALE, F., *Mezzogiorno normanno e le scritture esposte* in Epigrafia medievale greca e latina: ideologia e funzione : atti del Seminario di Erice, 12-18 settembre 1991 / a cura di Guglielmo Cavallo e Cyril Mango, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1995, pp. 293-329, p. 294

⁴⁶² BARILE, E., *op. cit.*, pp. 80-81

⁴⁶³ *Ibid.*, pp. 75-76

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 122

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 122

E assimilabile all'*epsilon*;⁴⁶⁶ la *N* presenta la sua traversa innestata a metà asta;⁴⁶⁷ la *Q* con la coda a ondata sotto il rigo di base, sviluppata verso la sinistra; la *S* si mostra più verticalizzata, con i terminali piccoli in comparazione alla sua versione gotica; la *D* si presenta nella sua forma capitali, alta, con l'occhiello tondo verso la destra, e l'asta affinata; la *X* è simile a due *C* accostate nelle parti anteriori.

La tecnica impiegata fu l'incisione con solco a "V" per scolpire le lettere.⁴⁶⁸ Sono identificabili due segni di abbreviazione, il punto e virgola nella forma di "3" segnalando un'abbreviazione per troncamento; e la nota tironiana a forma di "7" per *et*.⁴⁶⁹ Non sono stati identificati nessi o legamenti. Altre abbreviazioni non sono state possibili indentificarne, considerando lo stato di conservazione della lastra. Le apicature sono ben visibili in lettere come *I*, *L*, *T* e *V*, sono appuntite, triangolare, ma meno prominente in relazione alla gotica. Non è stato possibile identificare punteggiatura.

*VRSE PIE MATRI SVE MITIQVE/ LODOVICO BELONO EIVS FRATRI/VIRO NOBILI
NATO EX LVCHINO/QVI FVIT IACOBI PRONEPOTIS SV/BRII LIGVRIE VIRI
PATRICII IACO/BI BELONI MILITIS CON.DAM VBERTI/ MAPHEVS BELONVS
CON.STRVI FECIT/ AC SIBI SVISQ. OMNIBVS.*⁴⁷⁰

5.2.4 Lastra di Giovanni di Guido dei Beci degli Adimari

Questa iscrizione, concisa e priva di formule religiose estese, ha il carattere funerario,⁴⁷¹ destinato a ricordare l'origine e la data di morte del defunto, appartenente a una famiglia fiorentina nobile (gli Adimari, attestati anche da Dante).⁴⁷² La collocazione nel chiostro dei Frari, in un contesto conventuale francescano, forse indica che il defunto fosse benefattore o confratello del convento (*fig. 20*).

1336, d'accordo con la data trovata sull'iscrizione, XIV secolo.

L'epigrafe è incisa su lastra rettangolare di pietra calcarea chiara (probabilmente Istria, materiale tipico veneziano per la sua durabilità e colore chiaro).⁴⁷³ La lastra si trova sulla parete orientale del Chiostro della Santissima Trinità, di fronte per chi entra dall'Archivio,

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 122

⁴⁶⁷ *Ibid.*, pp. 80-81

⁴⁶⁸ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 126-127

⁴⁶⁹ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 74

⁴⁷⁰ CICOGLA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 1002

⁴⁷¹ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo* / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

⁴⁷² ALIGHIERI, D., *A Divina Comédia* / Dante Alighieri ; São Paulo, Editora 34, Traduzione di Italo Eugenio Mauro, 2017, pp. 68-69 / VIII canto

⁴⁷³ ARTE 2000, *La Pietra d'Istria Segna la Storia e la Bellezza di Venezia* ; Arte 2000, pubblicato il 05 dicembre 2019. Disponibile in: <https://arte2000.it/blog/la-pietra-istria-segna-la-storia-la-bellezza-veneziana/>. Accesso il 30 ottobre 2025

e tranne il monumento a Guido da Bagnolo, è *extra situ* di origine ignota,⁴⁷⁴ una volta che era disposta nel detto chiostro, ma non si sa esattamente dove.⁴⁷⁵

L'epigrafe è discretamente conservata. Sono visibili abrasioni e lievi perdite di materiale nella parte inferiore (specialmente nello scudo), dovuto all'esposizione all'umidità tipica di Venezia. Le lettere rimangono tuttavia perfettamente leggibili, con l'iscrizione essendo così integra e completa.⁴⁷⁶

Lo specchio epigrafico è una lastra rettangolare, più alta che larga, delimitata da una cornice a scacchi e decorazioni floreali agli angoli inferiori, inquadrando uno scudo araldico (oggi abraso) che verosimilmente recava lo stemma familiare.⁴⁷⁷ La superficie è piatta e le lettere sono incassate in relazione al livello di stesura del testo, e la zona testuale occupa la parte superiore del campo, disposta orizzontalmente in cinque righe complete, con il possibile ausilio di linee di guida.⁴⁷⁸

La scrittura appartiene a un tipo di capitale epigrafica tardo-medievale, di transizione tra la scrittura romanica maiuscola e la gotica epigrafica.⁴⁷⁹ Tale ibridazione è tipica della produzione veneziana e dell'Italia settentrionale del XIV secolo, in cui la capitale perde la purezza classica e adotta elementi di verticalità e contrazione propri del gusto gotico.⁴⁸⁰ Le lettere presentano tratti rigidi, verticalizzanti, con modulazione leggermente compresa lateralmente, e talvolta un certo contrasto tra i pieni e filetti.⁴⁸¹ La *A* con un coronamento nella parte superiore che chiude e unisce le aste, la sinistra che si estende verso sotto il rigo di base, la destra dritta, e la traversa mediana alta e lievemente piegata verso l'alto;⁴⁸² la *M* si presenta in due forme; nella sua forma onciale, con il lobo sinistro chiuso,⁴⁸³ e nella sua forma capitale, reminiscenza della scritta greca, costruita con aste verticali parallele, e traverse diagonale alte;⁴⁸⁴ la *E* e la *C* tipicamente presentano la lineetta che chiude i terminali a destra;⁴⁸⁵ la *F* sembra un'*A* specchiata, poi presenta un allungamento dal suo apice superiore che scende e si sviluppa sotto il rigo di base; la *N* nel suo modulo

⁴⁷⁴ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

⁴⁷⁵ D'AMBROSIO, S., *Il Doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevembroch* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 163-176, p. 167

⁴⁷⁶ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 117

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 118

⁴⁷⁹ DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, pp. 39-40

⁴⁸⁰ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, p. 67

⁴⁸¹ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, pp. 39-40

⁴⁸² *Ibid.*, pp. 39-40

⁴⁸³ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 44

⁴⁸⁴ BARILE, E., *Littera antiqua e scritture alla greca* : notai e cancellieri copisti a Venezia nei primi decenni del Quattrocento / Elisabetta Barile Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1994, p. 122 BARILE, E., *op. cit.*, p. 122

⁴⁸⁵ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, pp. 16-17

capitale; la *G* con il terminale inferiore a spirale tipico della gotica;⁴⁸⁶ la *D* derivante dall'onziale, arrotondata, con l'ascendente che si sviluppa verso la sinistra;⁴⁸⁷ impiego della *U* di derivazione minuscola, con asta destra diritta e sinistra curvata.⁴⁸⁸

Le lettere sono scavate a basso rilievo con solchi a “V” netti e regolari, indice di una mano esperta e di una tecnica lapicida controllata.⁴⁸⁹ Le abbreviazioni trovate sono; la tipica lineetta soprascritta indicando contrazione (*M.S*); uso della lineetta ondulata sopra una lettera per indicare soppressione di una o più lettere (*DECE.M, S. GIOVANI*); uso della Ç per segnalare Z.⁴⁹⁰ È presente il nesso *AR* nella parola *ADIMARI* sulla quarta riga. Le apicature non sono omogenee, con alcune aste terminando in tagli obliqui, altre con piccole *serif* triangolari. L'uso del simbolo “+” iniziale indicando riferimento cristiano o liturgico (croce introduttiva), e sono presenti gli *interpuncti* separatori (·) tra gruppi di lettere o abbreviazioni.⁴⁹¹

*M.CCC.XXXVI./ DIE. V. M.S DECE.M/ S. GIOVANI DI GVI/DO
BE.ZI DI ADIMARI/ D. FLORE.CIA.*⁴⁹²

5.2.5 Lastra di Pietro Pisani

Le formule osservate (es. *Hec est sepultura..., XPS...*)⁴⁹³ sono tipiche di tabelle tombali che indicano il luogo di sepoltura e ricordano il defunto. Questa iscrizione, dunque, ha funzione funeraria-celebrativa:⁴⁹⁴ segnala la tomba di un personaggio nobile, identifica la famiglia e stabilisce la memoria per i posteri; la presenza di stemmi araldici e la formula religiosa completano il dispositivo commemorativo (*fig. 21*).⁴⁹⁵

Non è presente la data sull'iscrizione, però le caratteristiche morfologiche e il tipo di cornice a dentelli sono compatibili con un arco cronologico XIV–inizio XV secolo.

⁴⁸⁶ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 38

⁴⁸⁷ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, (2016), p. 64

⁴⁸⁸ KOCH, W., *op. cit.*, p. 17

⁴⁸⁹ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 126-127

⁴⁹⁰ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 74-75

⁴⁹¹ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 169

⁴⁹² CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 1003

⁴⁹³ FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563, pp. 553-555

⁴⁹⁴ DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo* / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987, pp. 75-76

⁴⁹⁵ FERNÁNDEZ, J. S., *op. cit.*, pp. 553-555

Le lastre sembrano essere di pietra calcarea locale / pietra d'Istria, molto usata a Venezia.⁴⁹⁶ La lastra si trova sulla parete orientale del Chiostro della Santissima Trinità, di fronte per chi entra dall'Archivio, e tranne il monumento a Guido da Bagnolo, è *extra situ* di origine ignota,⁴⁹⁷ una volta che era disposta nel detto chiostro, ma non si sa esattamente dove.⁴⁹⁸

Lo stato di conservazione è medio-buono, con erosione superficiale diffusa, e sfaldatura concentrata nella parte inferiore della lastra, risultando in una perdita parziale della leggibilità dell'iscrizione, e sbiancamento degli stemmi disposti. Inoltre, la modanatura presenta alcune perdite di lastra, con bordi scheggiati nella parte inferiore a sinistra, probabilmente di cause accidentali, quando stavano muovendola, ma non interferendo nella lettura del testo, il quale, malgrado sia un po' difficile leggere le ultime lettere, risulta ancora completo e integro.⁴⁹⁹

Il testo è disposto nella zona superiore dello specchio di corredo, con scudi araldici parte inferiore, superficie piatta e lettere incassate; modanatura ornamentale a dentelli che incornicia la lastra.⁵⁰⁰ L'allineamento è giustificato al centro della lastra, con la sua disposizione è orizzontale, essendo presenti cinque righe complete del testo, le quali, probabilmente furono eseguite con l'ausilio di linee di guida, rettrici e/ o marginali.⁵⁰¹

La scrittura appartiene chiaramente al tipo gotico epigrafico veneziano, databile tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, con persistenze romaniche tipiche dell'ambiente lagunare, dove la transizione tra i due stili fu più lenta che altrove in Italia.⁵⁰² La gotica epigrafica si manifesta qui in una forma regolare e monumentale, adattata al mezzo lapideo, con lettere incise a scalpello in maiuscola epigrafica goticeggiante. Tuttavia, alcune lettere e proporzioni richiamano ancora la *capitalis* romanica tardo-medievale, mostrando la tipica ibridazione veneziana tra modelli formali classici e influssi gotici d'oltralpe.⁵⁰³

Le lettere presentano persistenza della simmetria verticale e dell'ampiezza orizzontale, con assenza di eccessiva compressione laterale, ma più in relazione a quelle trovate al Sud Italia; contrasto tra aste spesse e sottili accentuato dalla profondità dell'incisione e angolosità marcata nei tratti obliqui.⁵⁰⁴ Presenza della *H* di derivazione romanica

⁴⁹⁶ ARTE 2000, *La Pietra d'Istria Segna la Storia e la Bellezza di Venezia* ; Arte 2000, pubblicato il 05 dicembre 2019. Disponibile in: <https://arte2000.it/blog/la-pietra-istria-segna-la-storia-la-bellezza-veneziana/>. Accesso il 30 ottobre 2025

⁴⁹⁷ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 41-42

⁴⁹⁸ D'AMBROSIO, S., *Il Doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevembroch* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 163-176, p. 167

⁴⁹⁹ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 66-67

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 117

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 118

⁵⁰² DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, pp. 39-40

⁵⁰³ *Ibid.*, pp. 39-40

⁵⁰⁴ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, pp. 63-64

minuscola, e terminazione a uncino, con il tratto scendendo sotto il rigo di base;⁵⁰⁵ uso della *U* minuscola, con l'asta sinistra curvata e destra eretta, al posto della *V* capitale;⁵⁰⁶ *M* onciale con entrambi i lobi aperti e apicature a curve;⁵⁰⁷ *N* minuscola, con asta sinistra dritta e destra curva, con terminazione a uncino che si sviluppa sotto il rigo di base; la *E*, onciale tondeggiante, presenta il tratto mediano più corto in relazione agli altri, e così come la *C*, ha la lineetta che chiude i terminali a destra dall'alto verso il basso;⁵⁰⁸ la *A* presenta alcune variazioni nelle forme, talvolta compare la tipica gotica, *pseudo-unciale*, con l'asta destra diritta, e la sinistra che si unisce al tratto superiore, formando una sorta di punta verso la destra; oppure, con il modulo più geometrico e simmetrico, con ambedue aste diritte e con le apici appuntite;⁵⁰⁹ la *R* ha la sua coda che scende sotto il rigo di base e occhiello tondo, a metà dell'asta; la *G* con il suo tipico tratto inferiore a spirale;⁵¹⁰ la *T* capitale, con le apicature acute a triangolo, quasi toccando la riga inferiore;⁵¹¹ la *D* onciale, arrotondata con il suo ascendente distintivo con un allungamento verso la sinistra.⁵¹²

Tecnica impiegata con incisione a scalpello (solco a “V”).⁵¹³ Questa volta non sono state trovate le tipiche abbreviazioni medievali, tranne per il *nomina sacra* *XPS* per *CHRISTUS*.⁵¹⁴ Presenza del nesso *UR* nella parola *SEPVLTVRA* nella seconda riga *AN* nella parola *PISANI* sulla terza riga. Le apicature sono abbastanza sviluppate verticalmente, finendo a uncino, acute ed eseguite con precisione. Punti separatori fra le parole, con funzione meramente separativa e l'uso del simbolo “+” iniziale indicando riferimento cristiano o liturgico (croce introduttiva).⁵¹⁵

*XPS/ + HEC EST SEPVLTVRA EGREGII ET/ NOBILIS VIRI DOMINI PETRI PISANI/ DE CONFINIO SANCTI BASSI ET SV/ORVM HEREDVM.*⁵¹⁶

⁵⁰⁵ KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo, León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28, p. 17

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 17

⁵⁰⁷ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo* italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 44

⁵⁰⁸ KOCH, W., *op. cit.*, pp. 16-17

⁵⁰⁹ *Ibid.*, pp. 16-17

⁵¹⁰ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, (2008), p. 38

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 38

⁵¹² DE RUBEIS, F., *op. cit.*, (2016), p. 64

⁵¹³ DI STEFANO MANZELLA, I., *op. cit.*, pp. 126-127

⁵¹⁴ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, pp. 74

⁵¹⁵ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, p. 169

⁵¹⁶ CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II, p. 1003

CAPITOLO VI – L’arrivo della scritta umanistica e la continuazione delle vicende ai Frari

6.1 La reazione anti-gotica

Tra la fine del Duecento e i primi decenni del Trecento si registrò in Italia un progressivo mutamento del clima culturale, che avvenne con tempi diversi a seconda delle aree.¹ L’orizzonte intellettuale dell’uomo colto si ampliava sensibilmente, includendo un repertorio di autori fino ad allora poco accessibile a causa della rigida struttura dell’educazione scolastica tradizionale.² Parallelamente si manifestò un rinnovato interesse verso l’antichità classica, accompagnato da un impegno sistematico nella ricerca di fonti sia dirette che indirette della cultura antica, spaziando dai manoscritti alle iscrizioni.³ Tale riscoperta si tradusse nell’imitazione della lingua, dello stile, dei generi letterari e dell’immaginario fantastico di quel mondo, sebbene solo una parte ristretta degli studiosi avesse piena consapevolezza della necessità di un distacco critico e di una riforma profonda.⁴ Le correnti di riscoperta dell’antico, osservabili nella produzione grafica di specifici contesti, si ponevano in aperto contrasto con la consueta pratica libraria del periodo, nascondendo motivazioni più profonde di carattere culturale piuttosto che puramente formale.⁵

Tali fenomeni riflettevano la tensione irrisolvibile tra due mondi culturali antagonisti, evidenziando una crisi che divenne manifesta attraverso l’intervento di figure di spicco come Francesco Petrarca.⁶ Il giudizio negativo espresso dai preumanisti, tenendo nel Petrarca la loro voce principale, non si estendeva solo al libro scolastico-universitario, ma anche alla scrittura gotica in sé, essa, secondo loro, era assai condensata, difficile da leggere e troppo artificiosa, non si comparando alla chiarezza della scritta carolina.⁷ Posteriormente, figure come Poggio Bracciolini e Niccolò Niccoli furono capaci di imitarla con precisione e portarla ai libri umanistici.⁸ In relazione alla cosiddetta “reazione anti-gotica” iniziata dal Petrarca e poi propagata dagli altri umanisti, con l’adozione di una “nuova” scrittura o, meglio, la ripresa della *littera antiqua*, in altri termini, la minuscola carolina avendo il suo impiego durante il Quattrocento, speso nei testi dei classici latini, o nelle opere dei propri autori umanisti, ma non cancellando subitaneamente in Italia la scrittura gotica.⁹

¹ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 162

² *Ibid.*, p. 162

³ *Ibid.*, p. 162

⁴ *Ibid.*, p. 163

⁵ *Ibid.*, p. 163

⁶ *Ibid.*, p. 163

⁷ PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere* : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992, p. 28

⁸ *Ibid.*, p. 28

⁹ DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *Come cambia la scrittura* in *Change in medieval and Renaissance scripts and manuscripts* : proceedings of the 19th Colloquium of the Comité international de paléographie

Così, si fa un ritorno, tanto a livello librario quanto a livello epigrafico, alle scritture carolingi o post-carolingi, li assumendo come modelli degni di essere seguiti e copiati.¹⁰ Tuttavia, la *littera textualis* continuò ad essere usata negli ambienti ecclesiastici e universitari, qui essendo impiegata anche la mercantesca.¹¹ Fino a tempi relativamente recenti, i paesi di lingua germanica adottavano un tipo di alfabeto latino, sviluppato nel Medioevo e poi utilizzato nella stampa, noto come "gotico".¹² Sebbene gradualmente abbandonato in altre regioni europee, rimase in uso principalmente nelle aree germaniche, in particolare in Germania, dove divenne un simbolo della tradizione culturale e del nazionalismo.¹³ A Firenze, tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento, un gruppo di giovani umanisti, guidati da Niccolò Niccoli, promosse un deciso ritorno ai modelli librari dell'età romanica, rigettando le convenzioni grafiche e testuali della tradizione scolastico-universitaria.¹⁴ Tale impulso, ispirato dagli ideali petrarcheschi, produsse i suoi primi frutti nei numerosi autografi di Petrarca, dove convivono scritture diverse — spesso una cancelleresca, altre volte una mercantesca, talvolta una gotica libraria, e più frequentemente una forma meno elevata e funzionale, dedicata all'annotazione.¹⁵ In esse si coglie un chiaro desiderio di ottenere una grafia più sciolta e naturale, in contrasto con la rigidità ostentata dalla scrittura gotica.¹⁶ Lo stesso Petrarca espresse, con parole programmatiche, il suo disappunto rispetto alle *litterae scholasticae*, e al contempo coltivò l'aspirazione a uno stile più degno, essenziale, gradevole e chiaro.¹⁷ I tratti distintivi del suo scrivere personale si ritrovano poi nei manoscritti redatti da Boccaccio e, soprattutto, da Salutati.¹⁸ Questi, intorno al 1406, era già avvezzo alla scritta di cancelleria e alla cosiddetta "semi-gotica", cui apportò graduali modifiche stilistiche nel corso degli anni.¹⁹

Francesco Petrarca (1304-1374) manifestò da sempre un interesse profondo e appassionato nei confronti del libro e della scrittura, tanto da autografare personalmente numerosi manoscritti, alcuni dei quali sono pervenuti fino ai nostri giorni.²⁰ Egli intraprese una critica decisa nei confronti delle scritture gotiche scolastiche diffuse nel suo tempo, nonché degli scribi incompetenti che alteravano i testi con trascrizioni eseguite

latine, Berlin, September 16-18, 2015 / edited by Martin Schubert and Eef Overgaauw Turnhout : Brepols, 2019, pp. 09-23, pp. 15-16

¹⁰ PETRUCCI, A., *La scrittura : ideologia e rappresentazione* / Armando Petrucci
Torino : G. Einaudi, 1986, p. 19

¹¹ DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *op. cit.*, pp. 15-16

¹² PETRUCCI, A., *Prima lezione di paleografia* / Armando Petrucci, Roma [etc.] : GLF editori La terza, 2002, p. 63

¹³ *Ibid.*, p. 63

¹⁴ PETRUCCI, A., *Scrivere e leggere nell'Italia medievale* / Armando Petrucci ; a cura di Charles M. Radding, Milano : S. Bonnard, 2007, pp. 161-162

¹⁵ BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990, pp. 145-146

¹⁶ *Ibid.*, pp. 145-146

¹⁷ *Ibid.*, pp. 145-146

¹⁸ *Ibid.*, pp. 145-146

¹⁹ *Ibid.*, pp. 145-146

²⁰ PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992, p. 164

in modo artigianale e privo di cura culturale.²¹ In una missiva rivolta a Boccaccio, Petrarca manifesta la sua ammirazione per la «vetustioris littere maiestas» e per il «sobrius ornatus» di un manoscritto carolino dell’XI secolo.²² Essendo proprietario di numerosi codici medievali, aveva familiarità con le forme scrittorie antiche; fu probabilmente poco dopo il 1400 — durante l’operazione di completamento di un codice più antico contenente le lettere di Plinio — che egli introdusse nuovamente la *s* lunga terminale, le legature *ae* ed *e*, e il simbolo &, determinando così la nascita concreta della scrittura umanistica.²³ Sebbene criticasse tale sistema, egli stesso utilizzava le scritture in uso del suo tempo e si serviva di copisti per la produzione delle sue opere.²⁴ Allo stesso modo, impiegava sia la pergamena, per i manoscritti originali, che la carta, ormai diffusa anche in Italia, per le sue lettere e le stesure preliminari dei suoi testi.²⁵

Tale mutamento comportò una vera e propria trasformazione della lettura: il testo divenne protagonista assoluto della pagina, e la fruizione si fece più lenta, meditativa, priva di ausili di consultazione.²⁶ Inoltre, la nuova disposizione grafica — più ariosa, con lettere e parole chiaramente separate — segnò un passaggio decisivo verso le modalità visive e cognitive che, di lì a poco, sarebbero state adottate dal libro a stampa.²⁷ La cosiddetta “reazione anti gotica” che un inizio quasi che simultaneo tra Padova e Firenze, si spande anche all’ambito funerario, con la ripresa dei modelli antichi, idealmente d’accordo con il Petrarca, essendo applicati ai caduti in battaglia, e i sapienti che contribuirono a qualche fatto di rilevanza pubblica, non soltanto per la loro ricchezza.²⁸ Egli proprio fu l’ordinatore di alcuni monumenti funebri destinati alle persone care per sé, come nel caso di suo nipote, morto in maniera prematura nel 1368, a Pavia.²⁹ Nonostante la sua conosciuta critica alle scritture gotiche, Petrarca ordinò due iscrizioni per tale monumento funebre in una gotica maiuscola con i tratti pesanti, ma spaziosi e leggibili (una delle sue principali lamentazioni con relazione ai codici gotici).³⁰ Durante questo periodo, era perfettamente possibile per coloro che avessero una biblioteca propria, rivolgendosi spesso allo stesso *atelier*, ordinare tanto un libro con decorazione e *mise en page* umanistici, quanto un codice che presentava le sue ornamentazioni nello stile tardo gotico assieme alla *littera textualis*.³¹

²¹ *Ibid.*, p. 164

²² *Ibid.*, p. 164

²³ BISCHOFF, B., *op. cit.*, pp. 145-146

²⁴ PETRUCCI, A., *Prima lezione di paleografia* / Armando Petrucci, Roma [etc.] : GLF editori La terza, 2002, pp. 72-74

²⁵ *Ibid.*, pp. 72-74

²⁶ PETRUCCI, A., *Scrivere e leggere nell'Italia medievale* / Armando Petrucci ; a cura di Charles M. Radding, Milano : S. Bonnard, 2007, pp. 161-162

²⁷ *Ibid.*, pp. 161-162

²⁸ PETRUCCI, A., *Le scritture ultime* : ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1995, pp. 90-92

²⁹ *Ibid.*, pp. 90-92

³⁰ *Ibid.*, pp. 90-92

³¹ DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *Come cambia la scrittura* in Change in medieval and Renaissance scripts and manuscripts : proceedings of the 19th Colloquium of the Comité international de paléographie latine, Berlin, September 16-18, 2015 / edited by Martin Schubert and Eef Overgaauw Turnhout : Brepols, 2019, pp. 09-23, pp. 15-16

6.2 L'epigrafia umanistica

Nel panorama epigrafico del Quattrocento si delinea una compresenza di istanze contrastanti, in cui la persistenza della maiuscola gotica si intreccia con l'affermazione di una nuova tendenza scrittoria: la cosiddetta maiuscola antiquaria.³² Quest'ultima, affermata con maggiore evidenza a partire dal terzo quarto del secolo, si configura come una rielaborazione consapevole e stilisticamente autonoma della capitale classica, reinterpretata secondo criteri di rigore formale e geometrizzazione ispirati ai modelli epigrafici dell'antichità romana.³³ Contestualmente, però, si assiste a un'espansione significativa dell'epigrafia classica nel resto dell'Europa, fenomeno che va interpretato come eredità e diffusione del secolare impegno italiano in questo ambito.³⁴ Nel XVI secolo, il contributo dei grandi antiquari affina ulteriormente la disciplina, con figure di rilievo come lo spagnolo Antonio Agostino — giurista, filologo e antiquario, allievo di Alciato — che si distingue per la sua profonda incidenza nel panorama erudito.³⁵ Al suo cerchio, accanto a italiani stimati come Onofrio Panvinio e Fulvio Orsini, si inserisce la figura singolare di Pirro Ligorio, architetto napoletano attivo a lungo a Roma e a Ferrara, che coniuga nel suo profilo le identità di artista, antiquario ed epigrafista.³⁶

Studiosi come Lovato Lovati, Albertino Mussato e Rolandino da Piazzola si fecero promotori di un ritorno a modelli grafici ispirati all'antichità, auspicando — seppur senza successo immediato — l'adozione di uno stile scrittorio più armonico e rotondeggiante, in netto contrasto con la rigidità della forma gotica allora dominante.³⁷ Questo orientamento classicista trovò terreno fertile anche nel contesto epigrafico, favorito da episodi simbolicamente rilevanti, come la riscoperta e la ricollocazione all'interno della chiesa di Santa Giustina di una lapide funeraria erroneamente attribuita a Tito Livio.³⁸ Sebbene l'iscrizione si riferisse in realtà a un liberto omonimo, l'equivoco contribuì a rafforzare il legame ideale con l'eredità latina e a nutrire ulteriormente la tensione anti-gotica che andava diffondendosi nel milieu culturale padovano del tempo.³⁹ In questo processo di riscoperta e rinnovamento formale, un ruolo centrale è attribuito alla figura di Andrea Mantegna, che ne incarna non solo l'ideale estetico, ma anche l'applicazione concreta più raffinata.⁴⁰ Tale orientamento classicista si afferma in particolare a Padova, dove la ripresa della capitale romana non si limita alle iscrizioni monumentali, ma si estende anche alle arti figurative e alla produzione manoscritta, indicando una più ampia volontà di recupero dell'eredità formale antica.⁴¹

³² GIOVÈ MARCHIOLI, N., *Le iscrizioni medievali dei Musei Civici di Padova : Note paleografiche* in Corpus dell'epigrafia medievale di Padova 1.: Le iscrizioni medievali dei Musei Civici di Padova. Museo d'arte medievale e moderna / a cura di Franco Benucci Sommacampagna : Cierre, 2015, pp. 25-36, p. 31

³³ *Ibid.*, p. 31

³⁴ CAMPANA, A., *Studi epigrafici ed epigrafia nuova nel Rinascimento umanistico* / Augusto Campana ; a cura di Armando Petrucci, Roma : Edizioni di storia e letteratura, 2005, p. 16

³⁵ *Ibid.*, p. 16

³⁶ *Ibid.*, p. 16

³⁷ DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71, pp. 64-65

³⁸ *Ibid.*, pp. 64-65

³⁹ *Ibid.*, pp. 64-65

⁴⁰ GIOVÈ MARCHIOLI, N., *op. cit.*, p. 31

⁴¹ *Ibid.*, p. 31

Nel panorama della capitale epigrafica umanistica del Quattrocento, è possibile distinguere due momenti distinti, ciascuno contraddistinto da caratteristiche formali peculiari.⁴² Una prima fase rivela ancora la presenza di elementi grafici ereditati dal lessico gotico, in particolare nella conformazione di alcune lettere, dove le aste, pur prive di apici, presentano un progressivo allargamento verso le estremità.⁴³ A questa segue una seconda fase, nella quale si impone un trattamento grafico più sofisticato, basato su un chiaro contrasto tra tratti marcati e tratti più sottili — un effetto chiaroscurale che richiama da vicino le convenzioni epigrafiche dell'età augustea.⁴⁴ Tale evoluzione sembra derivare da uno studio intenzionale delle iscrizioni antiche, di natura tanto tecnica quanto estetica, come dimostra l'intervento teorico di Felice Feliciano attorno al 1470, il quale, attraverso un breve trattato, ha codificato la costruzione geometrica delle lettere capitali in una prospettiva filologica e artistica profondamente ancorata all'antico.⁴⁵

Benché le critiche mosse nei confronti della scrittura gotica — originate in larga parte dall'ambito librario e successivamente estese anche al contesto epigrafico — avessero già cominciato a delinearsi nel corso del XIII secolo, tali posizioni non produssero effetti immediati sul piano della pratica scrittoria monumentale.⁴⁶ In effetti, le scritture esposte continuarono a mantenere le convenzioni gotiche senza significative deviazioni stilistiche.⁴⁷ In questo quadro, si assiste a una netta contrapposizione tra la capitale lapidaria romana — considerata la scrittura epigrafica per eccellenza — e le forme gotiche, tanto maiuscole quanto minuscole, che progressivamente cessarono di essere impiegate per evidenziare i passaggi salienti dei testi.⁴⁸ Emblematico, in tal senso, risulta il caso del sepolcro di Lovato de' Lovati, figura nota per il suo rifiuto teorico nei confronti della grafia gotica e per il suo impegno in favore di un ritorno ai modelli classici: eppure, in un curioso paradosso storico, la sua lapide funeraria del 1309 fu realizzata proprio in una raffinata forma di gotica epigrafica, testimoniando la persistente fortuna di questo stile anche tra i suoi più accesi detrattori.⁴⁹

Fu soltanto a partire dalla seconda metà del Trecento, con l'avvento dell'Umanesimo, che le iscrizioni dell'antichità cominciarono a essere rivalutate non più soltanto come oggetti di curiosità erudita, ma anche in quanto manifestazioni artistiche.⁵⁰ Nel corso del terzo decennio del Quattrocento, si consolidarono in maniera determinante le nuove forme grafiche elaborate in ambito umanistico, le quali, pur declinate in differenti varianti stilistiche, avevano già trovato ampia diffusione nei contesti librari dell'Italia centro-settentrionale.⁵¹ In questo scenario, l'introduzione della maiuscola ispirata ai modelli

⁴² CAMPANA, A., *op. cit.*, p. 31

⁴³ *Ibid.*, p. 31

⁴⁴ *Ibid.*, p. 31

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31

⁴⁶ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, pp. 64-65

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 64-65

⁴⁸ SALCEDO, P. O., *Escritura distintiva en códices y documentos castellanos de la baja edad media* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López, Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 45-64, p. 51

⁴⁹ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, pp. 64-65

⁵⁰ CALDERINI, A., *Epigrafia*, Torino : SEI, c1974, pp. 6-7

⁵¹ PETRUCCI, A., *Le scritture ultime : ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale* / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1995, p. 97

«antichi» di matrice fiorentina nel repertorio epigrafico — benché si trattasse di una reinterpretazione più romanica che autenticamente classica — rappresentò un passaggio significativo nel progressivo abbandono delle convenzioni grafiche di stampo gotico, promossa fin dalle origini dagli umanisti di area toscana.⁵² Questo rinnovato interesse per il patrimonio epigrafico si manifestò già con la figura di Cola di Rienzo, tribuno romano coevo del Petrarca, il quale impiegò le iscrizioni classiche come strumenti retorici nelle sue campagne contro il papato avignonese, contrapponendo la magnificenza e l'autorità della Roma antica alla decadenza politica e morale del suo presente.⁵³ Tuttavia, studi più recenti tendono a riconoscere in tale raccolta un nucleo preliminare dell'opera epigrafica di Nicola Signorili, notaio e segretario del senato romano, incaricato pontificio per la conservazione e il restauro dei monumenti cittadini. Signorili realizzò almeno tre redazioni del suo lavoro: una seconda fu dedicata a papa Martino V, mentre una terza versione venne integrata nella sua *Descriptio urbis Romae*.⁵⁴

Fu nel contesto delle prime ricerche filologiche e delle edizioni dei testi classici che prese avvio anche l'interesse sistematico per le iscrizioni antiche. In questo clima di rinnovata attenzione per la cultura dell'antichità, Niccolò Niccoli, umanista fiorentino, si dedicò allo studio delle forme epigrafiche delle lettere greche e latine, ricavandone indicazioni preziose per l'ortografia delle rispettive lingue.⁵⁵ In parallelo, Poggio Bracciolini (1380–1459), figura centrale dell'Umanesimo, può essere considerato uno dei primi epigrafisti in senso moderno.⁵⁶ La sua attività in questo ambito ebbe inizio nel 1402, anno in cui si trasferì a Roma come segretario pontificio, pur mantenendo stretti legami con il circolo umanista fiorentino, in particolare con Niccoli e Coluccio Salutati.⁵⁷ Durante la sua permanenza al Concilio di Costanza (1414–1417), condusse ricerche manoscritte in diversi monasteri della Svizzera, dove, tra le altre cose, si imbatté in una versione dell'*Itinerarium* che, secoli dopo, sarebbe stata riscoperta nell'abbazia di Einsiedeln. Tornato a Roma, Bracciolini proseguì nella raccolta epigrafica, che portò avanti con continuità almeno fino al 1429.⁵⁸

Nel contesto fiorentino — e più in generale italiano — della prima metà del Quattrocento, il sepolcro di Giovanni XXIII esercitò un'influenza significativa e pressoché immediata sulle modalità grafiche adottate nelle iscrizioni funerarie.⁵⁹ Questa incisiva ricezione va compresa anche alla luce del mutamento culturale promosso dagli umanisti del tempo, come Vergerio, Gasparino Barzizza e Poggio Bracciolini, i quali intervennero profondamente nella trasformazione dei modelli commemorativi destinati agli illustri defunti.⁶⁰ Attraverso il recupero di forme retoriche e stilistiche di ispirazione classica, essi ridefinirono l'orazione funebre pubblica secondo criteri antiquari, contribuendo in tal

⁵² *Ibid.*, p. 97

⁵³ CALDERINI, A., *op. cit.*, pp. 6-7

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 6-7

⁵⁵ *Ibid.*, p. 7

⁵⁶ *Ibid.*, p. 7

⁵⁷ *Ibid.*, p. 7

⁵⁸ *Ibid.*, p. 7

⁵⁹ PETRUCCI, A., *op. cit.*, p. 97

⁶⁰ *Ibid.*, p. 97

modo a un più ampio superamento delle convenzioni formali di matrice medievale che fino ad allora avevano plasmato i riti e i linguaggi della memoria postuma.⁶¹

Nel contesto veneziano, a breve distanza temporale, si assiste a una graduale ma decisa reintroduzione della scrittura capitale, la quale si manifesta secondo differenti direttrici: da un lato, nella forma classicistica ispirata al recupero della maiuscola epigrafica promosso nei circoli umanistici romani e padovani; dall'altro, attraverso l'influenza di Firenze, dove si riscoprivano le forme della capitale romanica dell'XI secolo o si mantenevano vive le soluzioni grafiche proprie di tale tradizione.⁶² Questo ritorno della capitale non avviene in modo episodico, ma segue un andamento accelerato che, anche nel caso veneziano, conduce nel corso del Quattrocento alla progressiva estromissione della scrittura gotica in favore della capitale umanistica di matrice antiquaria.⁶³ La lastra funeraria di Nicolò Vitturi, conservata nella basilica veneziana dei Santi Giovanni e Paolo, può essere considerata tra le prime attestazioni di epigrafia umanistica veneziana influenzata da modelli greci.⁶⁴ La sobrietà formale del monumento parve esercitare un certo influsso già sui contemporanei: secondo alcune fonti testamentarie, Bartolomeo Morosini nel 1444 ne indicò la tipologia come riferimento per la propria sepoltura, oggi perduta.⁶⁵ Nell'iscrizione si distinguono caratteri epigrafici peculiari, successivamente adottati anche nell'ambito della miniatura veneziana, in particolare nella bottega di Cristoforo Cortese: la *M* con aste incrociate, simile a una *W* capovolta, e una *D* con fusto centrale assottigliato e estremità espanse, prossima alla forma di due triangoli uniti per il vertice.⁶⁶ Quest'ultima fu utilizzata per l'iniziale del nome del dedicante, Daniele, patrizio veneziano di formazione umanistica, legato agli ambienti scolastici di Gasparino Barzizza e in contatto con figure di spicco quali Guarino Veronese, Francesco Barbaro e Leonardo Giustiniani.⁶⁷ Tale persistenza, sia nelle sue forme più residuali e mimetiche, sia nelle più esplicite riformulazioni, potrebbe aver contribuito a rendere più agevole e naturale il recupero dell'antico modello capitale, favorendone la rapida affermazione come nuova norma scrittoria nell'epigrafia del pieno umanesimo.⁶⁸

Nel corso del Seicento, l'epigrafia funeraria conosce una fase di raffinata sperimentazione formale e materica: all'uso consolidato della capitale epigrafica si affianca l'impiego di supporti pregiati, come il marmo nero, prediletto soprattutto dalle committenze più elevate. In contesti urbani come Roma e Venezia, si afferma una nuova concezione monumentale della memoria, dove le iscrizioni si svincolano progressivamente dalla lastra tradizionale, adottando impaginazioni centrate e superfici articolate.⁶⁹ Le solenni

⁶¹ *Ibid.*, p. 97

⁶² DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in *Scripta* / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43, p. 42

⁶³ *Ibid.*, p. 42

⁶⁴ BARILE, E., *Littera antiqua e scritture alla greca* : notai e cancellieri copisti a Venezia nei primi decenni del Quattrocento / Elisabetta Barile Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1994, pp. 112-113

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 112-113

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 112-113

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 112-113

⁶⁸ DE RUBEIS, F., *op. cit.*, p. 42

⁶⁹ DE RUBEIS, F., *L'epigrafe monumento-documento* in *Monumentum, documentum* : l'epigrafia come documentazione medievale / a cura di Leonardo Magionami e María Encarnación Martín López Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2023, pp. 35-50, pp. 47-48

celebrazioni funebri, con drappi neri ricamati in oro e apparati effimeri, influenzano la trasposizione del testo epigrafico sul monumento, dando origine a forme testuali più libere e scenografiche, espressione di quella che è stata definita una vera e propria teatralità del dolore.⁷⁰

Nel XVII secolo, l'epigrafia funeraria si distingue per una crescente sofisticazione sia nei materiali impiegati — tra cui spicca il marmo nero, prerogativa delle committenze più prestigiose — sia nelle soluzioni compositive del testo. In un clima di innovazione, soprattutto a Roma e Venezia, si assiste all'abbandono temporaneo della lastra tradizionale a favore di superfici dinamiche e di impaginazioni svincolate dai margini, con testi centrati nello specchio decorativo.⁷¹ Tali scelte risentono delle pratiche effimere delle cerimonie funebri, caratterizzate da stendardi e drappi neri ricamati con iscrizioni dorate, che fungono da modello per una nuova epigrafia più libera e scenografica.⁷² L'impaginazione centrata, inoltre, permette di modulare visivamente il testo, attribuendo rilievo espressivo a termini isolati e accentuando il ritmo della composizione.⁷³

6.3 La Soppressione Napoleonica, l'Archivio di Stato e il restauro

Nel 1797, con l'ingresso delle truppe francesi a Venezia, ebbe inizio una sistematica spoliazione del patrimonio artistico locale. Tre commissari, tra cui Barthelemejs, Bertholet e successivamente Pietro Edwards, furono incaricati di selezionare le opere più significative da trasferire a Parigi.⁷⁴ In un primo momento, tra i capolavori presi in considerazione figuravano anche l'*Assunta* e un'altra opera di Tiziano custodite nella chiesa dei Frari, ma tale scelta fu poi abbandonata, forse a causa delle difficoltà logistiche legate alle dimensioni dell'una, il simbolo massimo che rappresenta l'edificio, fu portata all'Accademia durante un tempo,⁷⁵ e alla scarsa visibilità dell'altra.⁷⁶ Nemmeno la biblioteca del convento fu lasciata, con la sua enorme raccolta e collezioni di libri e codici essendo inviati alla Biblioteca Marciana e ad altre istituzioni.⁷⁷ Parallelamente, tra il 1806 e il 1810, Napoleone attuò una politica di soppressione degli ordini religiosi, incorporando i loro beni allo Stato.⁷⁸ Il convento dei Frari fu ufficialmente soppresso nel 1810, sebbene la confisca dei beni fosse già avvenuta nel 1806.⁷⁹ In seguito alla riorganizzazione ecclesiastica, diverse parrocchie veneziane — come quelle di San Stin, Sant'Agostino, San Polo e San Tomà — furono accorpate alla chiesa dei Frari, ora officiata

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 47-48

⁷¹ *Ibid.*, pp. 47-48

⁷² *Ibid.*, pp. 47-48

⁷³ *Ibid.*, pp. 47-48

⁷⁴ SARTORI, A.; *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, 2, in Archivio Sartori : documenti di storia e arte francescana / a cura di Antonio Sartori OFM conv
Padova : Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, 1986, p. 1953

⁷⁵ BERGAMO, S., *La basilica dei Frari* / Silvio Bergamo, Venezia : Ardo, c1983, p. 3

⁷⁶ SARTORI, A.; *op. cit.*, p. 1953

⁷⁷ AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari : arte e devozione* / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994, p. 13

⁷⁸ SARTORI, A.; *op. cit.*, p. 1953

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1953

dal clero secolare.⁸⁰ (Archivio Sartori, pg. 1953) Parte dell'ex convento fu destinata a residenza del parroco, mentre gli spazi rimanenti vennero convertiti a uso militare.⁸¹

Successivamente, nel 1814, gli austriaci trasformarono l'ora ex convento nell'attuale Archivio di Stato di Venezia, mentre nel 1810 la chiesa fu affidata a un ordine secolare, con i frati ritornando alla loro dimora soltanto nel 1921 sotto decreto.⁸² La sua facciata principale e quella verso il rio sono opera di Lorenzo Santi (1839), risalenti al XIX secolo.⁸³ Anteriormente, si poteva accedere al Chiostro della Trinità attraverso il portale gotico vicino alla chiesa. I due edifici designati per ospitare gli archivi storici, sia antichi che moderni, sono il complesso del convento dei Frari — che include anche gli annessi alberghi delle confraternite di Sant'Antonio e dei Fiorentini, i quali costituiscono un corpo architettonico unitario — e il convento di San Nicoletto.⁸⁴ L'idea di concentrare tali archivi in un'unica sede risale al 1804, mentre la realizzazione formale di questa decisione fu sancita dall'imperatore d'Austria Francesco I con un decreto emanato il 13 dicembre 1815.⁸⁵

Il trasferimento progressivo degli archivi verso la nuova sede unificata avvenne per gradi, e si presume che l'Ufficio sia stato definitivamente organizzato intorno al 1823. Da quel momento, l'edificio non avrebbe richiesto ulteriori interventi di restauro strutturale di rilievo fino ai lavori più recenti.⁸⁶ Nel 1828, fu la volta dell'Archivio Notarile, che inizialmente venne trasferito all'interno del complesso, ma solo nel 1851 fu sistemato nell'ala che ancora oggi occupa.⁸⁷ È interessante notare che, al primo piano del complesso dei Frari, dalla stanza numero 73, un accesso ora murato conduceva direttamente a tale sezione archivistica, indicando una continuità funzionale tra gli spazi. La sala di lettura e consultazione dell'Archivio di Stato nell'epoca dei frati era il loro refettorio, e l'operazione relativamente recente di restauro nel 1982 ha messo in evidenza le maestose cinque colonne che sostengono la struttura.⁸⁸

A causa della carenza di spazi adeguati alla Fabbriceria, si rese necessario un accordo tra diverse istituzioni, formalizzato nel verbale del 9 marzo 1911, con la partecipazione di rappresentanti del Ministero dell'Interno, dell'Archivio di Stato, del Demanio, dell'Ufficio dei Monumenti e della Fabbriceria stessa.⁸⁹ Quest'ultima, rinunciando al diritto di passaggio nel cortile e nel chiostro della Trinità — che rimasero in uso esclusivo all'Archivio — ottenne in compenso vari ambienti adiacenti alla chiesa dei Frari, tra cui la sala contigua alla sagrestia, il sottopassaggio tra il chiostro della Trinità e la Calle del Cristo, la Sala del Capitolo affacciata sul chiostro, porzioni scoperte della Calle e dei cortili della Madonnetta e di San Rocco, oltre a una casetta demaniale e ad altri locali

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1953

⁸¹ *Ibid.*, p. 1953

⁸² AUGUSTI, A., *op. cit.*, p. 13

⁸³ CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964, p. 22

⁸⁴ CECCHETTI, B., *L'Archivio di Stato in Venezia*, 2. Negli anni 1876-1880 / Bartolomeo Cecchetti, Venezia, Prem, Stabil. Tipogr. di P. Naratovich, 1881, p. 10

⁸⁵ *Ibid.*, p. 10

⁸⁶ *Ibid.*, p. 13

⁸⁷ *Ibid.*, p. 13

⁸⁸ BERGAMO, S., *op. cit.*, 78

⁸⁹ SARTORI, A.; *op. cit.*, p. 1989

annessi.⁹⁰ Per quanto riguarda gli ambienti dell'antico Capitolo, destinati a ospitare la ricomposizione del monumento a Francesco Dandolo, si stabilì la redazione di un progetto specifico, da realizzarsi con fondi statali e municipali dedicati alla tutela dei monumenti veneziani.⁹¹

L'ultima operazione grande di restauro e ripristino che ebbe successo nella Chiesa dei Frari fu tra il 1902 e il 1912, inizialmente rafforzando le basi del campanile, dopo il crollo da quello di S. Marco nel 1902.⁹² I responsabili per il restauro successo tra il 1902 e 1912 furono gli ingegneri Max Ongaro, Arturo Bortolotti e Aldo Scolari.⁹³ Lungo il processo che cominciò a partire dalla ristrutturazione dell'arcata a crociera della Cappella dei Fiorentini, espandendosi così a tutte le strutture e monumenti della chiesa, i trittici del Vivarini tornarono ai suoi posti originali nelle Cappelle di S. Marco e S. Bernardo,⁹⁴ ristaurando alla chiesa il suo vecchio splendore,⁹⁵ con l'Assunta tornando ai Frari soltanto nel 1919,⁹⁶ per poi essere elevata a basilica minore il 1° febbraio 1926, dal Papa Pio XI, in occasione del VII centenario della morte di S. Francesco.⁹⁷ Attualmente, la Basilica è aperta ai visitatori e ai fedeli da tutta parte del mondo, celebrando ancora messe sotto i frati francescani, ospitando dei concerti, e delle cerimonie, come matrimoni e veglie, essendo una delle attrazioni principali nel contesto architettonico-religioso sulla laguna veneta.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 1989

⁹¹ *Ibid.*, p. 1989

⁹² SCOLARI, A., *La Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro* / A. Scolari, Milano : Alfieri & Lacroix, 1919, pp. 17-24

⁹³ SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956, p. 9

⁹⁴ CACCIN, A. M., *op. cit.*, p. 13

⁹⁵ SCOLARI, A., *op. cit.*, pp. 17-24

⁹⁶ CACCIN, A. M., *op. cit.*, p. 13

⁹⁷ UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978, p. 8

CONCLUSIONE

Nei vari periodi lungo i secoli, l'epigrafe non si configurava soltanto come strumento commemorativo, ma svolgeva anche una funzione di carattere pubblico e comunicativo, contribuendo in modo significativo alla diffusione di informazioni ufficiali.¹ Più che ai grandi eventi storici, spesso tralasciati o solo marginalmente menzionati, le iscrizioni si dedicavano con maggiore assiduità alla documentazione della vita civica e istituzionale: leggi, decreti assembleari, regolamenti comunitari, disposizioni amministrative e atti economici vi trovavano spazio come espressione tangibile della gestione politica e sociale delle città e degli Stati.² Non è sempre agevole determinare se il messaggio epigrafico medievale fosse concepito prioritariamente per un pubblico contemporaneo o per la posterità.³ Sebbene ogni iscrizione stabilisca un legame immediato con il presente, essa può essere anche proiettata verso un orizzonte futuro, in funzione della portata del contenuto e del tipo di destinatario ideale cui si rivolge.⁴ Tale relazione è ulteriormente complessa se si considera la variabilità nelle competenze di lettura dei fruitori, i quali non coincidono necessariamente con un pubblico alfabetizzato, ma comprendono anche spettatori in grado di coglierne il significato attraverso la sua collocazione e il suo contesto visivo.⁵

Tuttavia, l'interesse dell'epigrafia non si limita alla sfera politico-istituzionale. Essa costituisce anche una preziosa fonte per lo studio della dimensione individuale e sociale dell'essere umano antico, offrendo dati che raramente trovano eco nella storiografia tradizionale.⁶ In tal senso, le iscrizioni restituiscono tracce della quotidianità, degli affetti familiari, delle dinamiche domestiche e delle relazioni interpersonali, permettendo di cogliere aspetti psicologici, morali e comportamentali spesso ignorati dalle fonti letterarie coeve.⁷ È proprio attraverso queste testimonianze epigrafiche che emerge una rappresentazione più autentica e diretta di quella moltitudine di individui marginalizzati dal racconto ufficiale: persone comuni, appartenenti ai ceti meno visibili della società, che nelle iscrizioni trovano una voce altrimenti destinata al silenzio.⁸ Si apre così, per il ricercatore, uno spazio di indagine che illumina l'universo degli umili e degli esclusi, restituendoci — pur entro certi limiti — uno specchio vivido e non filtrato della realtà umana dell'antichità, nella sua forma più essenziale e talvolta più sincera.⁹

Il rapporto con la morte si è sempre data, lungo i secoli della storia registrata, in un modo, apparentemente, contraddittorio in un primo momento, di rispetto e un certo fascino, e allo

¹ CALDERINI, A., *Epigrafia*, Torino : SEI, c1974, p. 243

² *Ibid.*, p. 243

³ GIOVÈ, N., *Ripresa dell'antico e nuove modalità comunicative nell'epigrafia medievale* in La seconda vita delle iscrizioni : e molte altre ancora / a cura di Enrica Culasso Gastaldi Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 87-107, p. 91

⁴ *Ibid.*, p. 91

⁵ *Ibid.*, p. 91

⁶ CALDERINI, A., *op. cit.*, p. 243

⁷ *Ibid.*, p. 243

⁸ *Ibid.*, p. 243

⁹ *Ibid.*, p. 243

stesso tempo, timore per lo sconosciuto e il ritorno fisico dei defunti.¹⁰ Tanto che fu attestato nei primi tempi, e in alcune culture ancora esistenti, la pratica di lasciare alla disposizione del morto qualche sorta di bisogno per la sua vita al di là, una dimostrazione di preoccupazione, ma anche erano messi rivestimenti rigidi sui luoghi di seppellimento per che loro non potessero ritornare ai viventi.¹¹ Tali posti erano indicati con pietre grosse o grandi cumuli dello stesso materiale, ma non era presente la segnalazione degli individui, che rimanevano nella memoria della gente per mezzo della tradizione orale.¹² Alla fine, si può considerare che un monumento funebre sia un'opera al ricordo da quel morto, anche dalle sue azioni in vita e dalla sua famiglia, la quale poteva partecipare alla memoria con qualche intervento sulla parte scrittoria, essa tenendo un peso più di documento che di monumento in sé.¹³

Inoltre, tale tipologia si pone anche come celebrativa, specialmente delle persone di notorietà, con la parte figurativa essendo posta in un'altezza più alta, e la parte dell'epigrafe, generalmente, più vicina agli occhi.¹⁴ Si garantiva così una certa leggibilità; tuttavia, essa a volte era sacrificata per una riduzione dello spazio destinato alla scrittura nel monumento, con un contatto esagerato tra le lettere e maggiore fittezza tra di loro, al passo che quello figurativo si ampliava pian piano.¹⁵ L'epigrafe medievale non solo assolve a funzioni comunicative, celebrative e propagandistiche, ma si configura anche come strumento privilegiato di conservazione della memoria e di trasmissione della storia, assumendo il ruolo di sintesi visibile e leggibile di eventi e valori condivisi.¹⁶ Quando associata a un apparato iconografico coerente, essa rafforza ulteriormente il proprio impatto simbolico, divenendo espressione della stabilità istituzionale e della coesione civica.¹⁷ Le scritture esposte sanciscono il legame tra autorità e comunità, fungendo, al contempo, da documenti attivi del presente e da monumenti della memoria per le generazioni successive.¹⁸

¹⁰ PETRUCCI, A., *Le scritture ultime* : ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1995, p. 4

¹¹ *Ibid.*, p. 4

¹² *Ibid.*, p. 4

¹³ *Ibid.*, pp. 79-80

¹⁴ *Ibid.*, pp. 79-80

¹⁵ *Ibid.*, pp. 79-80

¹⁶ GIOVÈ, N., *op. cit.*, p. 102

¹⁷ *Ibid.*, p. 102

¹⁸ *Ibid.*, p. 102

APPARATO FOTOGRAFICO

Capitolo I

Figura 01

Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo (Venezia).
Fonte: Da autore (2024).



Figura 02

Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari (Venezia).
Fonte: Da autore (2024).

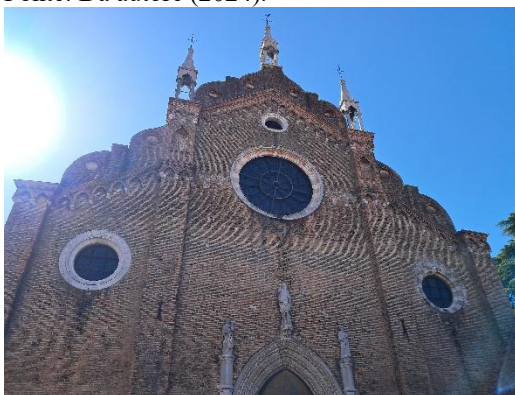


Figura 03

Chiesa di S. Niccolò (Treviso).
Fonte: Da autore (2024).

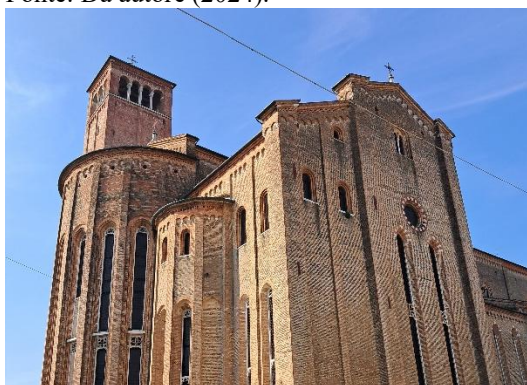


Figura 04

Chiesa di S. Francesco (Treviso).
Fonte: Da autore (2024).



Figura 05

Veduta di Venezia (Cl. XLIV n. 0057); Jacopo de' Barbari (1460/1470).
Fonte: Wikimedia Commons (2017).



Figura 06

Facciata e le sculture.

Fonte: Da autore (2024).



Figura 07

Il coro ligneo con l'Assunta al fondo.

Fonte: Da autore (2024).



Figura 08

Interiore della Basilica dei Frari.

Fonte: Da autore (2024).



Figura 09

La Cappella di S. Francesco.

Fonte: Da autore (2024).



Figura 10

Altare della Cappella di S. Michele.

Fonte: Da autore (2024).



Figura 11

L'altare del Crocifisso.
Fonte: Da autore (2024).



Figura 12

La Cappella di S. Pietro o degli Emiliani.
Fonte: Da autore (2024).



Figura 13

Altare della Cappella di S. Marco o Corner.
Fonte: Da autore (2024).



Figura 14

I monumenti della parete terminale del transetto destro.
Fonte: Da autore (2024).



Figura 15

La sacrestia della Basilica.
Fonte: Da autore (2024).



Figura 16

Il coro ligneo dei Frari.
Fonte: Da autore (2024).



Figura 17

Dettaglio in marmo del coro ligneo.

Fonte: Da autore (2024).



Figura 18

Vista per il Chiostro della Santissima Trinità.

Fonte: Da autore (2024).



Capitolo IV

Figura 01

L'interno della Cappella Palatina (Palermo).

Fonte: Da autore (2023).



Figura 02

Il Pantokrator della Cappella Palatina (Palermo).

Fonte: Da autore (2023).



Figura 03

Interiore della Cattedrale di Monreale.

Fonte: Da autore (2023).



Figura 04

Dettagli gotica epigrafica nella Cattedrale di Monreale.

Fonte: Da autore (2023).



Figura 05

Cupola di S. Giovanni (S. Marco, Venezia).

Fonte: Da autore (2024).



Figura 06

Cupola della Pentecoste (S. Marco, Venezia).

Fonte: Da autore (2024).



Capitolo V

Figura 01

L'iscrizione del campanile.

Fonte: Da autore (2025).



Figura 02

La tomba di Simonetto Dandolo.

Fonte: Wikimedia Commons (2016).



Figura 03

Tomba di Faustino Emiliani.

Fonte: Da autore (2025).



Figura 04

Tomba del filosofo e teologo Niccolò.

Fonte: Da autore (2025).



Figura 05

Tomba del vescovo francescano Benigno.

Fonte: Da autore (2025).



Figura 06

Dettaglio dell'iscrizione a Duccio degli Alberti.

Fonte: Da autore (2025).



Figura 07

Dettaglio dell'iscrizione a Duccio degli Alberti.

Fonte: Da autore (2025).

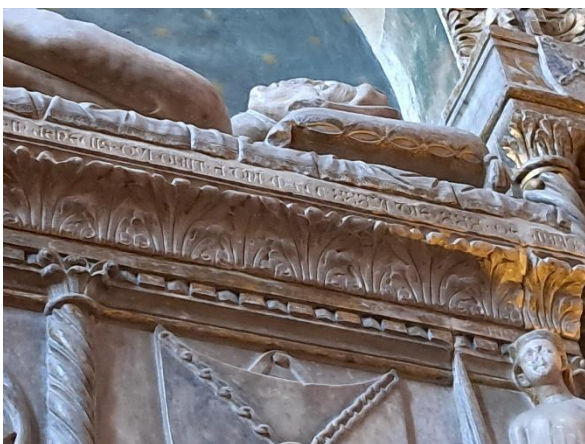


Figura 08

Monumento a Paolo Savelli.

Fonte: Da autore (2025).

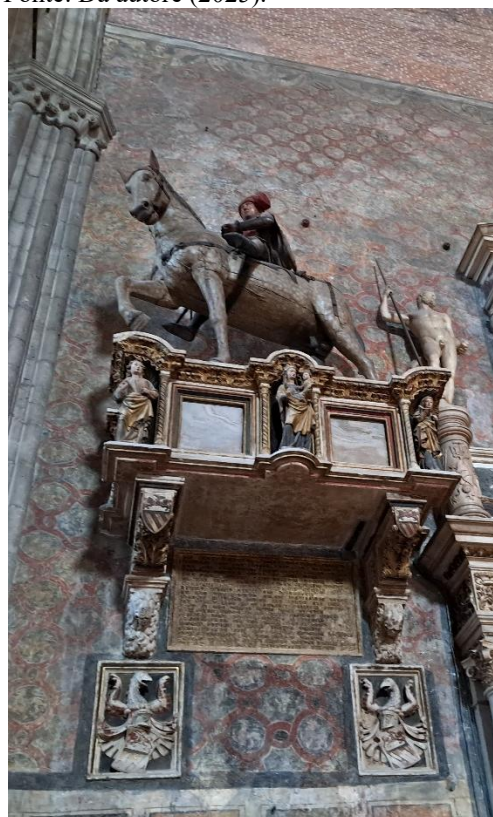


Figura 09

Dettaglio dell'iscrizione a Paolo Savelli.

Fonte: Da autore (2025).

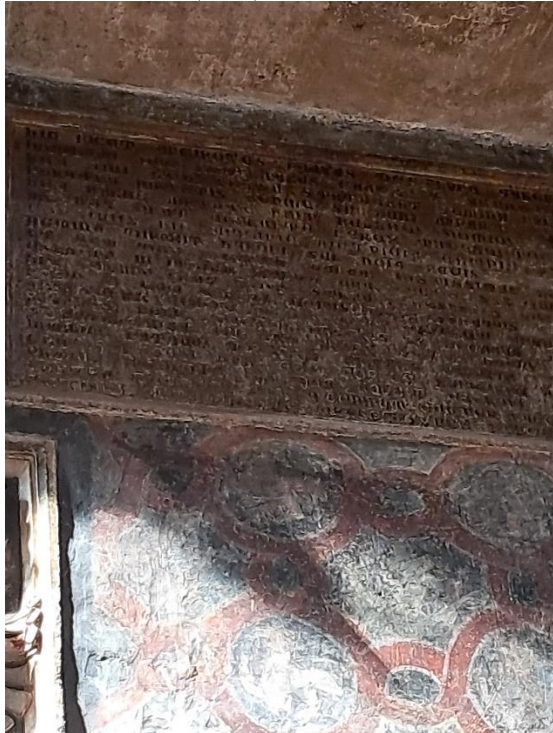


Figura 10

Monumento al Beato Pacifico.

Fonte: Da autore (2025).

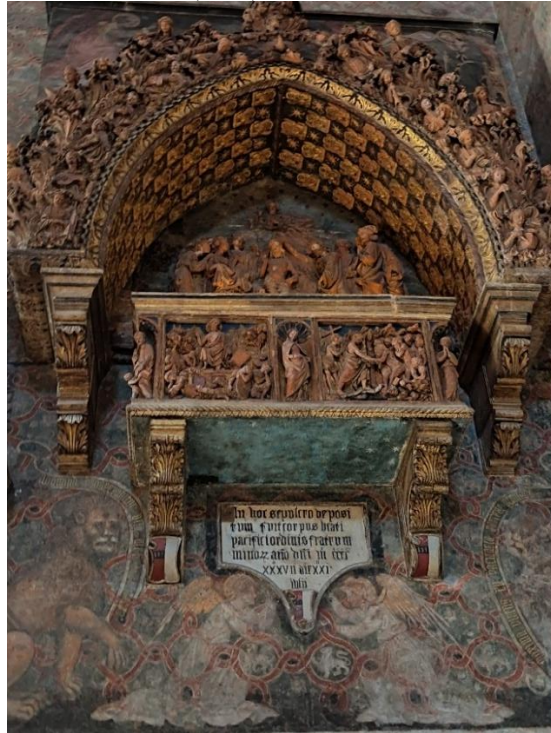


Figura 11

Dettaglio dell'iscrizione del Beato Pacifico.

Fonte: Da autore (2025)



Figura 12

Tomba di Scipione Bon.

Fonte: Da autore (2025)



Figura 13

Monumento al Doge Francesco Dandolo.
Fonte: Da autore (2025).



Figura 14

L'iscrizione del monumento a Francesco Dandolo.
Fonte: Da autore (2025).



Figura 15

Monumento di Guido da Bagnolo.
Fonte: Da autore (2025).



Figura 16

L'iscrizione di Guido da Bagnolo.
Fonte: Da autore (2025).

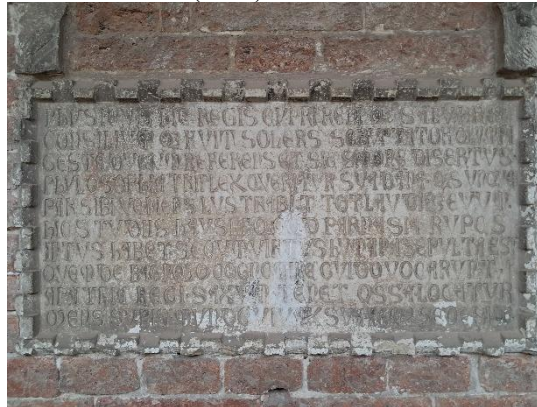


Figura 17

Lastra di Leopardo degli Uberti.
Fonte: Da autore (2025).

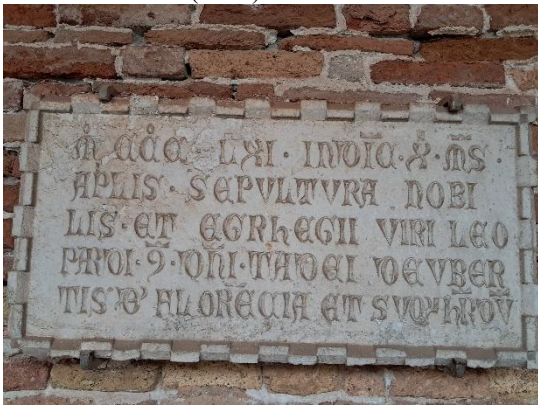


Figura 18

Lastra di Cresi, Schiavo Cappello.
Fonte: Da autore (2025).



Figura 19

Lastra della famiglia Bellon.

Fonte: Da autore (2025).

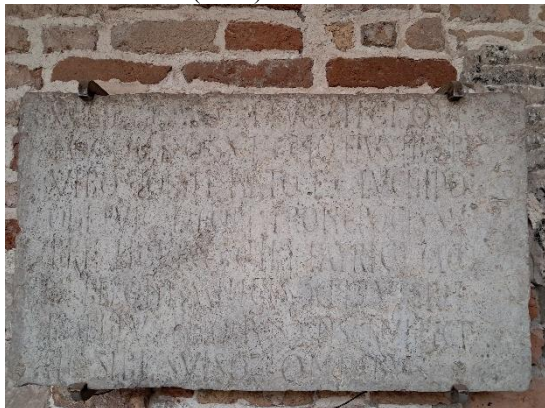


Figura 20

Lastra di Giovanni di Guido dei Beci degli Adimari.

Fonte: Da autore (2025).



Figura 21

Lastra di Pietro Pisani.

Fonte: Da autore (2025).



BIBLIOGRAFIA

- AGATI, M. L., *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente* : per una codicologia comparata / Maria Luisa Agati. - [Nuova ed.] Roma : L'Erma di Bretschneider, 2009
- AGNATI, U., BRACCESI, L., *Epigrafia latina* / Ulrico Agnati, Lorenzo Braccesi Bologna : Monduzzi, c2007
- ALIGHIERI, D., *A Divina Comédia* / Dante Alighieri ; São Paulo, Editora 34, Traduzione di Italo Eugenio Mauro, 2017
- ARTE 2000, *La Pietra d'Istria Segna la Storia e la Bellezza di Venezia* ; Arte 2000, pubblicato il 05 dicembre 2019. Disponibile in: <https://arte2000.it/blog/la-pietra-istria-segna-la-storia-la-bellezza-veneziana>
- AUGENTI, A., *Epigrafia e città medievale (V-XIV secolo): uno sguardo archeologico* in La dimensione spaziale della scrittura esposta in età medievale : discipline a confronto : atti del Convegno di studio, Napoli, 14-16 dicembre 2020 / a cura di Daniele Ferraiuolo Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2022, pp. 15-35
- AUGUSTI, A., *Basilica dei Frari* : arte e devozione / testi di Adriana Augusti, Sara Giacomelli Scalabrin ; Ministrero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, Curia patriarcale di Venezia, Venezia : Marsilio, 1994
- BANTI, O., *Epigrafia medioevale e paleografia : specificità dell'analisi epigrafica*, in Scrittura e civiltà / Ottaviano Banti, Torino : Bottega d'Erasmus, 14 (1995), pp. 31-51
- BARADEL, V., *Zanino di Pietro* : un protagonista della pittura veneziana fra Tre e Quattrocento / Valentina Baradel ; presentazione di Cristina Guarnieri Padova : Il poligrafo, 2019
- BARILE, E., *Littera antiqua e scritture alla greca* : notai e cancellieri copisti a Venezia nei primi decenni del Quattrocento / Elisabetta Barile Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1994
- BATTELLI, G., *Lezioni di paleografia* / Giulio Battelli. - 4. Ed Città del Vaticano : Libreria editrice vaticana, 1999
- BENT, M., *The Emiliani Chapel in the Frari: background and questions* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 177-187
- BERGAMO, S., *La basilica dei Frari* / Silvio Bergamo, Venezia : Ardo, c1983

- BISCHOFF, B., *Latin palaeography : antiquity and the Middle Ages* / Bernhard Bischoff ; translated by Daibhi O Croinin and David Ganz Cambridge [etc.] : Cambridge University press, 1990
- BOTTAZZI, M., *Italia medievale epigrafica : l'alto medioevo attraverso le scritture incise (secc. 9.-11.)* / Marialuisa Bottazzi, Trieste : CERM, 2012
- BROWN, MICHELLE P., *A guide to western historical scripts from antiquity to 1600* / Michelle P. Brown; London : The British Library, 1993
- CACCIN, A. M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia* / a cura di P. Angelo M. Caccin, Venezia : Edizioni Zanipolo, 1964
- CALABI LIMENTANI, I., *Epigrafia latina* / Ida Calabi Limentani. - 4. ed Milano : Cisalpino, 1991
- CALDERINI, A., *Epigrafia*, Torino : SEI, c1974
- CAMPANA, A., *Studi epigrafici ed epigrafia nuova nel Rinascimento umanistico* / Augusto Campana ; a cura di Armando Petrucci, Roma : Edizioni di storia e letteratura, 2005
- CARLETTI, C., *Littera et Figura: Osservazioni sulle dinamiche interattive nell'epigrafia funeraria tardoantica in Farrago epigraphica : scritti di epigrafia cristiana e altomedievale* / Carlo Carletti ; a cura di Antonio Enrico Felle Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2022, pg. 21-36
- CAVALLO, G., MAGISTRALE, F., *Mezzogiorno normanno e le scritture esposte in Epigrafia medievale greca e latina: ideologia e funzione : atti del Seminario di Erice, 12-18 settembre 1991* / a cura di Guglielmo Cavallo e Cyril Mango, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1995, pp. 293-329
- CECCHETTI, B., *L'Archivio di Stato in Venezia, 2. Negli anni 1876-1880* / Bartolomeo Cecchetti, Venezia, Prem, Stabil. Tipogr. di P. Naratovich, 1881
- CENCETTI, G., *Paleografia latina* / di G. Cencetti Roma : Jouvence, c1978
- CICOGNA, EMMANUELE A., *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, anno della morte dell'insigne erudito, rimaste in attesa di pubblicazione* / opera compilata da Pietro Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco Venezia : Edizioni Biblioteca Orafa di Sant'Antonio abate, 2001, Tomo II
- CORNER, F., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello* / Flaminio Corner ; introduzione di Ugo Stefanutti Bologna : Forni, stampa 1990

- CORSATO, C., HOWARD, D., *Santa Maria Gloriosa dei Frari: architecture and community* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. IX-XIX
- D'AMBROSIO, S., *Il Doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevembroch* in Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 163-176
- DE ROBERTIS, T., GIOVÈ, N., *Come cambia la scrittura* in Change in medieval and Renaissance scripts and manuscripts : proceedings of the 19th Colloquium of the Comité international de paléographie latine, Berlin, September 16-18, 2015 / edited by Martin Schubert and Eef Overgaauw Turnhout : Brepols, 2019, pp. 09-23
- DE RUBEIS, F., *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 33-43
- DE RUBEIS, F., *Scritture nazionali e aree culturali: le epigrafi tra forme, contenuti e trasmissioni testuali in Italia e nell'Europa altomedievale* in Post-roman transitions : christian and barbarian identities in the early medieval west / Flavia De Rubeis, edited Walter Pohl and Gerda Heydemann Turnhout : Brepols, 2013, pp. 549-580
- DE RUBEIS, F., *La gotica epigrafica in Italia tra sud e nord. Tra manoscritti ed epigrafi, tra sculture e miniature* in Scripta / Flavia De Rubeis, Fabrizio Serra Editore, Vol. 9 (2016), pp. 57-71
- DE RUBEIS, F., *L'epigrafe monumento-documento* in Monumentum, documentum : l'epigrafia come documentazione medievale / a cura di Leonardo Magionami e María Encarnación Martín López Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2023, pp. 35-50
- DI STEFANO MANZELLA, I., *Mestiere di epigrafista : guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo* / Ivan Di Stefano Manzella, Roma : Quasar, 1987
- DO AVELLAR, F. G., *As inscrições góticas em Portugal: séculos XV a XVI – estado da questão e particularismos* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 237-262
- DONATI, A., *Epigrafia romana : la comunicazione nell'antichità* / Angela Donati Bologna : Il mulino, \2002
- DROGIN, M., *Medieval Calligraphy: its history and technique* / Marc Drogin ; Dover Publications, Inc. New York, 1989

- FERNÁNDEZ, J. S., *Las inscripciones góticas de la familia Arce en su capilla de la Catedral de Sigüenza* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval* : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 541-563
- FERRAIUOLO, D., *Interpretare lo spazio, la scrittura, il contesto. Nuove ricerche di archeologia dei monasteri* in *La dimensione spaziale della scrittura esposta in età medievale : discipline a confronto : atti del Convegno di studio*, Napoli, 14-16 dicembre 2020 / a cura di Daniele Ferraiuolo Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2022, pp. 75-94
- FERRAIUOLO, D., *Reflexiones sobre los 'polos epigráficos' y la topografía de las inscripciones en los monasterios de la Alta Edad Media* in *Monumentum, documentum : l'epigrafia come documentazione medievale* / a cura di Leonardo Magionami e María Encarnación Martín López Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2023, pp. 51-65
- FIORE, S., *Costruire con la luce* / Sandra Fiore ; Almanacco della Scienza, pubblicato il 08 giugno 2022. Disponibile in: <https://almanacco.cnr.it/articolo/3955/costruire-con-la-luce>. Accesso il 22 settembre 2025
- FOGOLARI, G., *L'urna del Beato Pacifico ai Frari* / Gino Fogolari Venezia : Officine grafiche Carlo Ferrari, 1930
- FOGOLARI, G., *Chiese veneziane : I Frari e i SS. Giovanni e Paolo* / Gino Fogolari ; con 105 illustrazioni e 2 piante Milano : F.lli Treves, 1931
- FOSSALUZZA, G., *La Chiesa di San Giorgio in San Polo di Piave e gli affreschi di Giovanni di Francia* : guida breve / Giorgio Fossaluzza ; premessa di Sergio R. Molesi [San Polo di Piave] : Gruppo per San Giorgio, 2023
- GASPARRI, S., GELICHI, S., *Le isole del rifugio : Venezia prima di Venezia* / Stefano Gasparri, Sauro Gelichi, Bari ; Roma : Laterza, 2024
- GATTI, I. L., *S. Maria gloriosa dei Frari* : storia di una presenza francescana a Venezia / Isidoro Gatti Venezia : Grafiche Veneziane, 1992
- GIOVÈ MARCHIOLI, N., *Le iscrizioni medievali dei Musei Civici di Padova : Note paleografiche* in *Corpus dell'epigrafia medievale di Padova 1.: Le iscrizioni medievali dei Musei Civici di Padova. Museo d'arte medievale e moderna* / a cura di Franco Benucci Sommacampagna : Cierre, 2015, pp. 25-36
- GIOVÈ MARCHIOLI, N., *La minuscola gotica epigrafica nell'Italia settentrionale* : Il caso di Padova in *I Longobardi a Venezia : scritti per Stefano Gasparri* / a cura di Irene Barbiera, Francesco Borri e Annamaria Pazienza Turnhout : Brepols, 2020, pp. 451-460

- GIOVÈ, N., *Ripresa dell'antico e nuove modalità comunicative nell'epigrafia medievale* in *La seconda vita delle iscrizioni : e molte altre ancora* / a cura di Enrica Culasso Gastaldi Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 87-107
- GOFFEN, R., *Piety and patronage in Renaissance Venice : Bellini, Titian and the Franciscans* / Rona Goffen New Haven ; London : Yale University Press, copyr. 1986
- GUARNIERI, C., *Il monumento funebre di Francesco Dandolo nella Sala del Capitolo ai Frari* in *Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of piety* / a cura di Carlo Corsato, Deborah Howard Padova : Centro Studi Antoniani, 2015, pp. 151-162
- HARRIS, D., *Arte della calligrafia* / David Harris Milano : A. Mondadori, Traduzione di Sabrina Moscatelli, 1996
- KOCH, W., *The gothic script in inscriptions. Origin, characteristics and evolution* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 09-28
- LE GOFF, J., *Storia e memoria* / Jacques Le Goff Torino : Einaudi, 1986
- LOBO, V. G., *La escritura publicitaria* in *Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006* / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 29-44
- LORENZONI, G., *Le chiese degli ordini mendicanti* in *L'architettura gotica veneziana : atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996* / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.105-107
- LUGATO, F., *La Basilica dei Frari : guida* / Franca Lugato Venezia : Marsilio, 2018
- MANDEL, L., *Escritas, espelhos dos homens e das sociedades* / Landislas Mandel ; São Paulo, Editora Rosari, Traduzione di Constância Egredas 2006
- MARINI, L., *La Basilica dei Frari* / P. Luciano Marini Milano : Kina Italia, 2000-2010
- MEDIAYILLA, C., *Caligrafía: Del signo caligráfico a la pintura abstracta* / Claude Mediavilla ; Campgràfic Editors, Traduzione di Carlos García Aranda, 2005
- MURAT, Z., *The Tomb of the Beato Pacifico in the Basilica dei Frari: Personal Devotion or Public Propaganda?* In *Hortus artium medievalium : journal of the International research center for Late Antiquity and Middle Ages* / Zuleika Murat, Vol. 20/2, Zagreb : International research center for Late Antiquity and Middle Ages, 2014, pp. 874-886

- PANCIERA, S., *Epigrafi, epigrafia, epigrafisti : scritti vari editi e inediti*, 1956-2005 con note complementari e indici / di Silvio Panciera, Roma : Quasar, 2006
- PELIZZA, A., *I secoli di Venezia : dai documenti dell'Archivio di Stato : catalogo della Mostra documentaria / a cura di Andrea Pelizza*, Venezia : Ca' Foscari-Venice University Press, 2022
- PETRUCCI, A., *La scrittura : ideologia e rappresentazione* / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1986
- PETRUCCI, A., *Breve storia della scrittura latina* / Armando Petrucci. - Nuova ed. riveduta e aggiornata Roma : Bagatto Libri, 1992
- PETRUCCI, A., *Medioevo da leggere : guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano* / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1992
- PETRUCCI, A., *Scriptores in urbibus : alfabetismo e cultura scritta nell'Italia altomedievale* / Armando Petrucci, Carlo Romeo, Bologna : Il mulino, 1992
- PETRUCCI, A., *Scrittura e figura nella memoria funeraria* in Testo e immagine nell'alto medioevo : 15-21 aprile 1993 [Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo] / Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Tomo I, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994, pp. 277-297
- PETRUCCI, A., *Le scritture ultime : ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale* / Armando Petrucci Torino : G. Einaudi, 1995
- PETRUCCI, A., *Prima lezione di paleografia* / Armando Petrucci, Roma [etc.] : GLF editori La terza, 2002
- PETRUCCI, A., *Scrivere e leggere nell'Italia medievale* / Armando Petrucci ; a cura di Charles M. Radding, Milano : S. Bonnard, 2007
- PETRUCCI, A., *Lezioni spoletine* / Armando Petrucci Spoleto : Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2021
- RADICIOTTI, P., *Romania e Germania a confronto: un codice di Leidrat e le origini medievali della minuscola carolina* in Scripta / Paolo Radiciotti, Fabrizio Serra Editore, Vol. 1 (2008), pp. 121-144
- SALCEDO, P. O., *Escritura distintiva en códices y documentos castellanos de la baja edad media* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 45-64

- SARTORI, A., *Guida storico-artistica della basilica di S.M. Gloriosa dei Frari in Venezia* / A. Sartori, Padova : il messaggero di S. Antonio, stampa 1949
- SARTORI, A., *S. M. Gloriosa dei frari, Venezia* / A. Sartori. - 2 ed Padova : Il messaggero di s. Antonio, 1956
- SARTORI, A.; *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali, 2*, in Archivio Sartori : documenti di storia e arte francescana / a cura di Antonio Sartori OFM conv Padova : Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, 1986
- SCHULZ, A. M., *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino* / Anne Markham Schulz ; con un saggio di Luciano Bellosi ; e interventi di Brunella Teodori, Giorgio Semmoloni Firenze : Centro Di, [1997]
- SCOLARI, A., *La Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro* / A. Scolari, Milano : Alfieri & Lacroix, 1919?
- SEMINARIO PATRIARCALE DI VENEZIA, DI LENARDO, L., *La collezione epigrafica del Seminario patriarcale di Venezia* : catalogo (secoli 12-15) / a cura di Lorenzo Di Lenardo, Venezia : Marcianum Press, 2014
- SUÁREZ, N. R., *Paleografía epigráfica: la transición hacia la letra gótica minúscula en las inscripciones españolas* in Las inscripciones góticas : 2. coloquio internacional de epigrafía medieval : León del 11 al 15 de septiembre 2006 / coord. Encarnación Martín López , Vicente García Lobo León : Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2010, pp. 469-478
- UNGARO, G. (FRATE MINORI CONVENTUALI), *La Basilica dei Frari, Venezia* / a cura di Giuseppe Ungaro Venezia : Basilica dei Frari, stampa 1978
- VALENTINER, W. R., *The equestrian statue of Paolo Savelli in the Frari* / by W. R. Valentiner [S.l. : s.n., 1953?]
- VALENZANO, G., *Santa Maria Gloriosa dei Frari* in L'architettura gotica veneziana : atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996 / a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000, pp.123-131
- VALENZANO, G., *L'architettura mendicante a Venezia* : Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari in Il secolo di Giotto nel Veneto / a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, pp. 527-557
- VANNI, L., *Zanino di Pietro a Sant'Angelo in Vado* / Laura Vanni [Fermignano] : Centro studi G. Mazzini, stampa 2008

- WOLTERS, W., *La scultura veneziana gotica* : (1300-1460), 1: Testo e catalogo / Wolfgang Wolters Venezia : Alfieri, 1976