

**Pre-print** di relazione presentata dall'autore alla *Giornata di studi in onore di Otto Kresten* (Roma, Istituto Storico Austriaco, 14.XI.2025).  
Gli *Atti* sono **in corso di stampa**

**Pre-print** of a paper given by the author at an international conference.  
The proceedings are now **in press**.

Francesco D'Aiuto  
(Università di Roma «Tor Vergata»)

**OGGETTO, IMMAGINE, SCRITTURA:**  
**CASE-STUDIES DALL'EPIGRAFIA BIZANTINA DI ROMA**

È per me un piacere e un onore partecipare oggi alla commemorazione scientifica di un illustre paleografo e bizantinista quale Otto Kresten, e contribuire in qualche modo, per quel che posso, a onorare il ricordo di uno studioso tanto insigne. Lo sento, del resto, come un atto di omaggio dovuto nei confronti di chi con la sua riconosciuta autorevolezza è stato prima di me, e più degnamente, membro del *Comité international de paléographie grecque*. Per ricordarlo, mi è parso opportuno prendere idealmente spunto da lavori di Otto Kresten dedicati a immagini e scrittura su alcuni manufatti bizantini conservati in Italia – come il «Vangelo purpureo di Rossano» (Rossano, Museo dell'Arcivescovado, s.n.), il «Rotolo di Giosuè» (Biblioteca Vaticana, Pal. gr. 431), gli Ottateuchi miniati o il cofanetto eburneo di Cava de' Tirreni. Il mio intervento tratterà dunque dell'interazione fra immagine ed epigrafe su oggetti d'età bizantina che sono ora, o erano un tempo, conservati in Italia, e anzi in particolare a Roma.

Il tema, peraltro, si colloca nel quadro di una più ampia indagine sull'epigrafia greca medievale di Roma e del Lazio che ho intrapreso da diversi anni, e che si è di recente concretizzata in un progetto di ricerca nazionale, finanziato dal Ministero dell'Università, al quale accennerò più avanti.

Roma, si sa, è per eccellenza, e più di ogni altra, la città nella quale *saxa loquuntur*: «le pietre parlano»<sup>1</sup>. Alla vista e alla lettura degli uomini del medioevo si offrivano, in spazi aperti e in luoghi chiusi della città, migliaia di epigrafi soprattutto classiche, per lo più latine ma in buon numero anche greche, come ben documentano le raccolte epigrafiche manoscritte, a partire dalla silloge di Einsiedeln, di età carolingia, e fino a quelle di età

---

<sup>1</sup> Per la topica espressione, di matrice lucanea, cf. ad es. *Dizionario delle sentenze latine e greche* (...), a cura di R. TOSI, Milano 2017, s.v.

umanistico-rinascimentale. Monumenti, chiese, strade, sepolcreti traboccavano di iscrizioni. Del resto, è così in parte ancor oggi, a dispetto dei vasti processi di musealizzazione moderna dei reperti archeologici ed epigrafici. E sin dall'alto medioevo, i testi di queste iscrizioni venivano trascritti e collezionati in forma manoscritta, talora nella veste di *itineraria* epigrafici che seguono il percorso delle vie dell'Urbe e si organizzano secondo la sequenza topografica.

Accanto a quelle antiche, poi, le iscrizioni medievali, pur se meno numerose, erano una presenza importante, e fra di esse non mancavano affatto le epigrafi greche. Se possiamo parlare di un'epigrafia «bizantina» di Roma, in effetti, è perché la presenza ellenofona nell'Urbe continuò a essere cospicua anche dopo la fine dell'Antichità, in una città che, dopo la riconquista giustiniana dell'Italia, fu in un primo tempo a tutti gli effetti bizantina e parte integrante dell'Impero d'Oriente e che poi, dopo il progressivo distacco del papato da Bisanzio, maturato a partire dall'età carolingia, rimase comunque a lungo memore e, almeno fino a un certo momento, fiera custode di un suo passato che era *anche* greco.

Gioverà ricordare, peraltro, i non pochi monasteri greci o orientali della Roma alto-medievale, censiti da Jean-Marie Sansterre in una corposa monografia del 1980<sup>2</sup>. Accanto alla cospicua presenza monastica greca nell'Urbe altomedievale, si registra peraltro un ampio nucleo di ecclesiastici ellenofoni anche nelle alte gerarchie, e anzi ripetutamente fin sul soglio pontificio. Si è parlato, in effetti, di un papato greco nei secoli VII-VIII, con numerosi pontefici oriundi dell'Oriente ellenofono o dell'Italia meridionale fra papa Teodoro (642-649) e papa Zaccaria (741-752).

La diffusione del greco nell'alto clero è notoriamente testimoniata, fra l'altro, dal fatto che gli atti del Concilio Lateranense del 649 furono originariamente redatti in greco, e solo successivamente tradotti in latino. Ed è pure ben noto un episodio riferito da Eddius Stephanus nella sua *Vita Wilfridi*, un passo commentato di recente da Vera von Falkenhausen: vi si legge che durante l'audizione a Roma, in un sinodo del 704, del vescovo di York Wilfrido, che era stato scacciato dalla sua sede episcopale e reclamava i suoi diritti, il presule inglese si trovò in imbarazzo quando i chierici romani «usando il greco fra loro e ridacchiando, senza farsi capire da noi, cominciarono a parlare a lungo» (*inter se graecisantes et subridentes, nos autem celantes, multa loqui ceperunt*). Questa narrazione ci mostra così la presenza, alla corte dei papi, di un clero greco (o quanto meno ellenofono) in posizione eminente: un clero che era avvezzo all'uso della lingua greca e ad esso era attaccato come elemento di distinzione, e come veicolo

---

<sup>2</sup> J.-M. SANSTERRE, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VIe s.-fin du IXe s.)*, Bruxelles 1980 (Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. Mémoires de la Classe des beaux-arts, 2e sér., 66/1).

comunicativo elitario da impiegare all'occasione come linguaggio cifrato, che pone chi lo parla su un piano di superiorità nei confronti di interlocutori di matrice culturale occidentale<sup>3</sup>.

Oltre ai numerosi chierici e monaci, certo non dovevano mancare i laici ellenofoni: i monaci ed ecclesiastici greci non potevano certo riprodursi per partenogenesi! È vero però che le tracce dei laici sono molto meno consistenti nelle fonti storiche, che in una città come Roma puntano il loro sguardo, nel medioevo, soprattutto sulla Chiesa e sulla sua gerarchia. Per i laici ellenofoni nella Roma medievale è però possibile invocare proprio qualche sparsa testimonianza epigrafica, come qualche anno fa ha notato ancora una volta Vera von Falkenhausen<sup>4</sup>.

Resta da dire quanto, di tutto il notevole patrimonio di epigrafi greche medievali che deve essere esistito, rimane fino a noi. Nel suo *Recueil* delle iscrizioni greche medievali d'Italia, André Guillou registrava per Roma e il Lazio soltanto 9 epigrafi bizantine da lui ritenute scolpite *in loco* – delle quali 6 a Roma, 2 a Grottaferrata e 1 a Terracina –, oltre a 12 iscrizioni su oggetti mobili da ritenersi importati a Roma dall'Oriente, e talora giunti nell'Urbe soltanto in epoca più recente. Dunque, le iscrizioni censite da Guillou per il Lazio sono in tutto 21, e non tutte realizzate *in loco*.

In realtà, il numero effettivo è di gran lunga superiore rispetto a quello che si evince dal volume di Guillou, giacché il taglio implicitamente dato dallo studioso francese alla sua raccolta è selettivo, sulla base di un interesse *storico* delle epigrafi; inoltre, lo studioso francese ha, in apparenza, programmaticamente omesso le iscrizioni dipinte e musive, sebbene non tutte rientrino nella categoria delle mere didascalie di immagini pittoriche. Peraltro, numerose sono anche le iscrizioni che, pur appartenendo alle categorie prese in considerazione dallo studioso, gli sono sfuggite.

Se si riconsidera, allora, il quadro dell'epigrafia greca medievale di Roma e del Lazio nel suo insieme, senza limitazioni contenutistiche o legate ai supporti epigrafici, si giunge a un considerevole nucleo di oltre 200 iscrizioni: dunque, almeno dieci volte il numero delle iscrizioni repertorate da Guillou. Questa, almeno, è la stima ancora provvisoria che mi sento di fare sulla base di un censimento per un progetto di ricerca PRIN attualmente in corso, da me diretto, che vede la collaborazione delle Università di Roma Tor Vergata e Roma Sapienza. Il numero, di più di 200, delle epigrafi superstiti o a noi note grazie alle fonti manoscritte non è certo esiguo, e lo è ancor meno se si considerano le ingentissime distruzioni comportate dal continuo «aggiornamento» alle nuove tendenze artistiche dell'aspetto di chiese, santuari, edifici pubblici e privati: un incessante processo di ammodernamento e abbellimento che una città come Roma, vero teatro del mondo, ha costantemente conosciuto nei secoli e che ne ha fatto la città di

---

<sup>3</sup> V. VON FALKENHAUSEN, atti convegno 2015, pp. 53-54; EAD., *Greek and Latin in Byzantine Italy* [rist. in EAD., *Studi...*, p. 348].

<sup>4</sup> FALKENHAUSEN, atti convegno 2015, pp. 54-57.

cupole e di travertino che tutti conosciamo. Roma ha, di fatto, masticato e digerito il suo passato; le vecchie pietre sono state tagliate, sbriciolate, reimpiegate nei pavimenti – cosmateschi e non –, o semplicemente cotte nelle calcare per farne calce. Per quanto attiene in particolare alle epigrafi, in molti casi, come è noto, ne resta traccia soltanto in trascrizioni contenute nelle sillogi manoscritte, che ci tramandano infatti diverse epigrafi greche medievali del tutto perdute, e talvolta ancora mai studiate finora da nessuno, o comunque non ancora studiate in modo soddisfacente.

Il caso che vedete è quello di un'epigrafe relativa a un santuario degli Alessandrini, dedicato a S. Mena, che sorgeva lungo la Via Ostiense, risalente al VI secolo: una epigrafe perduta, tramandata da un'unica silloge manoscritta, di cui di recente ho proposto, insieme alla collega Francesca Potenza, una nuova sistemazione e decifrazione del testo<sup>5</sup>. Un altro caso simile, d'una iscrizione verosimilmente prodotta a Roma e oggi scomparsa, lo esamineremo fra breve.

Mi resta da fare una doverosa premessa: i due casi di studio di cui tratterò oggi sono stati già da me analizzati ed esposti dieci anni fa, nel settembre 2015, in una più ampia relazione che tenni a Ravenna all'VIII Congresso Nazionale di Studi Bizantini, dedicata alla rilettura di esempi di *carmina epigraphica* bizantini. Il mio testo scritto però risultava troppo lungo per essere incluso negli Atti del Congresso, che giustamente riservavano a ciascun relatore uno spazio limitato. Decisi allora di sacrificare, nella stampa, la parte che esporrò oggi, che è dunque rimasta ancor oggi inedita, limitandomi in quella sede a ripubblicare il caso di una interessante epigrafe di Salonicco dell'XI secolo<sup>6</sup>. Delle stesse due iscrizioni di cui mi occuperò oggi, parlai inoltre in un *Seminar* e in un *Vortrag* che tenni (11 gennaio 2017) all'Università di Monaco di Baviera per gli studenti del corso di studi bizantini collega Albrecht Berger<sup>7</sup>. In entrambe le occasioni potei approfittare di suggerimenti e spunti di discussione da parte dei presenti nel pubblico (e lo stesso spero che accadrà anche oggi). Quella che propongo adesso è dunque una discussione aggiornata di queste due epigrafi, anche alla luce di alcune pubblicazioni di altri studiosi che –

---

<sup>5</sup> F. D'AIUTO - F. POTENZA, *L'epigrafe bizantina per il santuario degli Alessandrini sulla Via Ostiense (Ott. lat. 2015, f. 124r-v = ICUR ns, nr. 3974): una rilettura*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae, XXIX: Studi in memoria di Marco Buonocore*, a cura di M.G. CRITELLI, Città del Vaticano 2024 (Studi e testi, 566), pp. 191-276.

<sup>6</sup> F. D'AIUTO, *L'iscrizione dell'imperatore Michele nella basilica tessalonicense di S. Demetrio: data e contesto di un carmen epigraphicum bizantino*, in *Dialoghi con Bisanzio. Spazi di discussione, percorsi di ricerca. Atti dell'VIII Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Ravenna 22-25 settembre 2015)*, I, a cura di S. COSENTINO - M.E. POMERO - G. VESPIGNANI, Spoleto 2019 (Quaderni della *Rivista di Bizantinistica*, 20), pp. 287-304 (con II tavv. f.t.).

<sup>7</sup> I Due interventi si intitolavano «A reconsideration of the Byzantine inscriptions from Rome» e «Voices from the periphery or from “other” centres? Re-reading some medieval Greek inscriptions from Rome and Thessalonike»

inevitabilmente direi – sono venute nel frattempo a trattare in qualche caso degli stessi argomenti.

Partirò da un'iscrizione su un'opera d'arte bizantina «d'importazione», un oggetto prezioso non fatto a Roma ma conservato almeno dal Cinquecento nell'Urbe. È un avorio, infatti, prodotto non in Italia ma certamente a Costantinopoli: il celeberrimo trittico di Palazzo Venezia, le cui iscrizioni sono state riedite da Andreas Rhoby nel suo repertorio delle epigrafi metriche bizantine<sup>8</sup> ma anche da Simona Moretti nel suo volume sul collezionismo d'arte bizantina nella Roma moderna<sup>9</sup> e ancora più di recente da Anthony Eastmond in un articolo del 2015<sup>10</sup>.



L'avorio è da riferire agli ultimi anni di regno di Costantino VII Porfirogenito, e certamente alla sua committenza. In esso sono rappresentati all'interno, nella parte centrale, la scena della *Deesis*, con il Cristo al centro, in trono, cui si rivolgono intercedendo per l'umanità la Vergine Maria e s. Giovanni Battista. Al di sotto stanno s. Pietro e s. Paolo con i tre apostoli

<sup>8</sup> *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*, Hrsg. von W. HÖRANDNER – A. RHOBY – A. PAUL, I: *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, erstellt von A. RHOBY; II: *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst, nebst Addenda zu Band 1 (...)*, erstellt von A. RHOBY; III/1-2: *Byzantinische Epigramme auf Stein, nebst Addenda zu den Bänden 1 und 2*, erstellt von A. RHOBY; IV: *Ausgewählte byzantinische Epigramme in illuminierten Handschriften. Verse und ihre «inschriftliche» Verwendung in Codices des 9. bis 15. Jahrhunderts*, erstellt von A. RHOBY nach Vorarbeiten von R. STEFEC, Wien 2009-2018 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Denkschriften, 374, 408, 474, 504; Veröffentlichungen zur Byzanzforschung, 15, 23, 35, 42); II, nr. E126-30, pp. 337-342.

<sup>9</sup> S. MORETTI, *Roma bizantina. Opere d'arte dall'Impero di Costantinopoli nelle collezioni romane*, Roma 2014 (Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina, 10).

<sup>10</sup> A. EASTMOND, *The Heavenly Court, Courtly Ceremony, and the Great Byzantine Ivory Triptychs of the Tenth Century*, in *Dumbarton Oaks Papers* 69 (2015), pp. 71-114.

Giacomo, Giovanni e Andrea. Nelle due ante laterali, invece, stanno quattro martiri militari per ciascun lato. Le iconografie sono accompagnate da epigrammi in dodecasillabi bizantini, lungo la fascia mediana, che commentano le immagini e il loro significato, e invocano la protezione celeste sull'imperatore Costantino: si tratta di versi che sono stati infinite volte pubblicati e tradotti, e può sembrare curioso che ci sia ancora qualche cosa da dire al riguardo. Ma tant'è.



In questi epigrammi, in sintesi, si invoca la protezione divina per l'imperatore Costantino, e si chiede la difesa dell'Impero dai nemici esterni; difesa che è affidata in particolare ai martiri militari che sono rappresentati sulle ante esterne del trittico. È del resto tradizionale e comunissima a Bisanzio – essendo maturata nei secoli bui dell'alto medioevo – la funzione che i santi militari hanno di difensori delle singole città, e dell'Impero nel suo insieme, dalle invasioni e dagli attacchi, oltre a un più generale ruolo di condottieri celesti a capo dei cristiani nelle operazioni belliche.

A trittico chiuso, invece, sull'esterno di ciascuna delle due ante si vedono tre santi vescovi e un martire: un'associazione apparentemente inconsueta, che, come vedremo, meritava di essere commentata, e in effetti viene sottolineata e idealmente giustificata nei due epigrammi. Sull'anta di sinistra, in particolare, si vedono i ss. vescovi Basilio di Cesarea, Gregorio di Nazianzo e Gregorio Taumaturgo insieme al martire militare Severiano, e l'epigramma cerca di dare ragione, con un gioco numerologico sulla Divinità Una e Trina, di questa strana associazione.



Lo stesso accade anche sull'anta destra, dove sono invece rappresentati i ss. vescovi Giovanni Crisostomo, Clemente di Ancira e Nicola di Mira insieme al martire Agatonico. È su questo epigramma che mi concentrerò per proporre una lettura diversa da quelle correnti.

I numerosissimi editori dell'epigramma, infatti, lo hanno tutti sinora letto così:

Ἀρχιερεῖς τρεῖς εἰς μεσιτείαν μίαν  
καὶ μάρτυς ἔστι γῆν ὑποκλίνειν στέφει.

È un greco, per la verità, piuttosto traballante dal punto di vista sintattico ed esegetico, in particolare nel secondo verso. E zoppicanti, così come il testo greco, sono tutte le traduzioni moderne: ne cito soltanto tre, degli ultimi decenni:

(André Guillou, 1996)

"Trois prélats pour une intercession  
et il-y-a un martyr pour soumettre le monde à la couronne"

(Simona Moretti, 2014)

"Tre vescovi e un martire per l'intercessione comune  
per condurre il mondo sotto la corona"

(Anthony Eastmond, 2015)

«Three Bishops and a martyr with them,  
Mediate in view of one [purpose], to submit the earth to the crown»

Fa difficoltà in particolare, al v. 2, il verbo ἔστι, che Simona Moretti ed Anthony Eastmond prudentemente non traducono affatto, mentre André Guillou (e con lui Andreas Rhoby) lo intende, in maniera che a me pare incongrua, come «esistere»/«esserci». Quanto al senso, il distico, se inteso così, mostra una piatezza espressiva che non corrisponde affatto all'ideale bizantino di vivacità della poesia epigrammatica. Il testo, in effetti, merita una rilettura filologica che gli renda l'arguzia che gli spetta. Basta, infatti, mutare l'ortografia di una sola parola nel secondo verso, il già citato verbo ἔστι, e modificare l'interpunzione, per leggere:

Ἀρχιερεῖς τρεῖς; Εἰς μεσιτείαν μίαν.  
Καὶ μάρτυς, ἐς τί; Γῆν ὑποκλίνειν στέφει.

Abbiamo allora a che fare con una delle tante occorrenze dell'espressione ἐς τί – «a qual fine?», oppure «perché?» –, con la forma ionico-attica della preposizione ἐς (anziché εἰς), che è tanto frequente nella poesia classica, a partire da Omero, poi nella tragedia (Euripide e Sofocle in particolare) ma anche in Callimaco, e nell'epigramma antico tardoantico. Possiamo proporre, in particolare, un esempio in un epigramma di Paolo Silenziario (*AP VII, 307, vv. 1-2*), un componimento che ribadisce in senso cinico la *vanitas vanitatum* degli onori funebri a fronte della morte, che tutto annulla e cancella. È un epigramma sepolcrale fittizio, in cui la lapide tombale parla a nome del defunto per vantarne nome, patria, origine familiare, mentre il topico passante e osservatore interrompe ogni frase per ribadire l'inutilità e la caducità dei titoli di gloria terreni dell'uomo: cose che, dopo la morte, non vale più nemmeno la pena di menzionare.

Ὀνόμαί μοι ... – «Τί δὲ τοῦτο;» – Πατρις δέ μοι ... – «Ἐς τί δὲ τοῦτο;»  
– Κλεινοῦ δ' εἰμὶ γένους. – «Εἰ γὰρ ἀφαιροτάτου; (... )»

*Il mio nome... – «E che importa?» – La mia patria... – «A qual fine  
[parlarne?]  
– Di stirpe illustre io sono. – «E fosse pur la più abietta? (... )»*

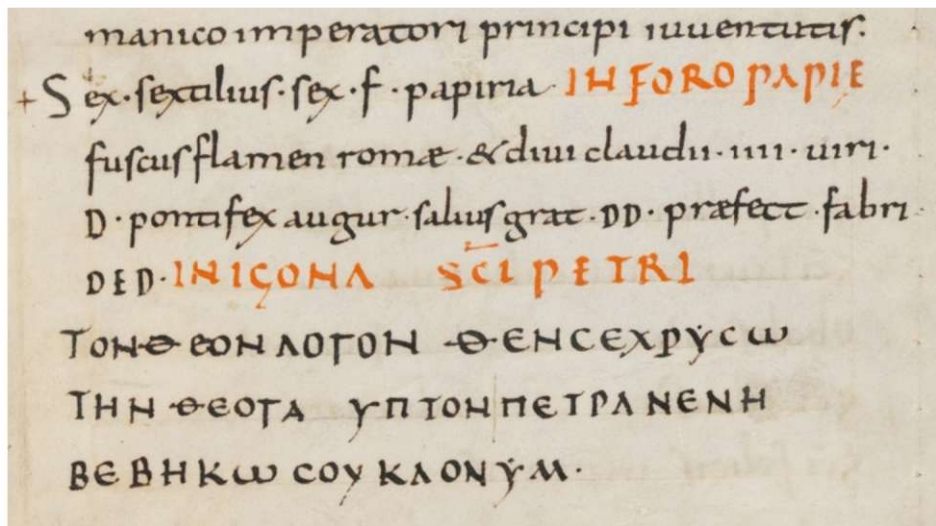
Se torniamo ora al nostro epigramma sul Trittico di Palazzo Venezia e correggiamo il testo come ho proposto, anche questo componimento viene

ad avere un andamento dialogico analogo. □ il distico riconquista la sua vivacità espressiva: si tratta di un dialogo dell'osservatore con l'opera stessa, o dell'osservatore fra sé e sé dinanzi all'opera, come infinite volte si può constatare nella poesia bizantina di carattere ecfrastrico, a fronte di figurazioni e iconografie insolite o complesse, che vanno dunque «interpretate» e commentate<sup>11</sup>. Potremo allora intendere il testo dialogicamente, sia che lo si debba intendere, anche in questo caso, come un dialogo vero e proprio dell'autore con l'opera stessa o con un altro osservatore, sia che si tratti di un dialogo interiore:

- «Tre vescovi?» – «Per un'unica intercessione».
- «E un martire, a qual fine?». – «Per sottomettere la terra  
[alla corona».

\* \* \*

L'altro esempio che proporrò è quello di un'iscrizione greca su un'opera d'arte altomedievale perduta che era conservata in Italia: ma precisamente dove? È a noi nota ormai soltanto attraverso la trascrizione nel celebre codice latino del IX secolo dell'Itinerario di □insiedeln (□insiedeln, Stiftsbibliothek, 326).



<sup>11</sup> Per ἐς τί nella poesia classica si vedano ad es. □Η□□CR. *Idyll.* 27, 55-56 (KO. φεῦ φεῦ, καὶ τὰν μίτραν ἀπέσχισας. ἐς τί δ' ἔλυσας; | ΔΑ. τῆ Παφία πράπιστον ἐγὼ τότε δῶρον ὀπάζω); ma soprattutto S□PH. *Electr.* 887-888 (Hl. τίν', ὃ τάλαιν', ἰδοῦσα πίστιν; ἐς τί μοι | βλέψασα θάλπη τῷδ' ἀν□ραίστω πυρί;), *Trach.* 403 (Λι. σὺ δ' ἐς τί δὴ με τοῦτ' ἐρωτήσας ἔχεις;), *Oed. Col.* 860 (Χο. ἀλλ' ἐς τί τρέψῃ; cf. anche 524). □ inoltre C□LLIM. *fragm.* 194, 73 (τί τῆς δάφνης ὁ καρπός; ἐς τί χρῆσωμαι;).

Come ultima iscrizione di una piccole silloge epigrafica, subito prima dell'*Itinerarium* di Roma vero e proprio, il codice reca la trascrizione della nostra epigrafe greca, che, come recita la rubrica, si trovava su un'icona di s. Pietro: «*in igona s(an)c(t)i Petri*» – qualunque cosa il termine icona significasse in una fonte altomedievale come questa (pittura, scultura, mosaico, tavola, oreficeria o altro)<sup>12</sup>:

TON ΘΕΟΝ ΛΟΓΟΝ ΘΕΝCEXPYCGΘ  
THN ΘΕΟΤΑ ΥΠΙΤΟΝ ΠΙΕΤΡΑΝ ΕΝ Η  
ΒΕΒΗΚΩΣ ΟΥ ΚΛΟΝΥΜ

Il testo fu pubblicato per la prima volta da Jean Mabillon nell'edizione complessiva del contenuto del codice di Einsiedeln, nel quarto tomo dei suoi *Vetera Analecta*, apparso nel 1685<sup>13</sup>. Pur ammettendone la difficoltà, lo studioso ne offriva un'interpretazione che ha poi fatto scuola fino a tempi piuttosto recenti, ovvero (in corsivo sono le lettere restituite da Mabillon per congettura):

TON ΘΕΟΝ ΛΟΓΟΝ ΘΕΑCΘΕ ΧΡΥCΓΘ  
THN ΘΕΟΓΛΥΠΤΟΝ ΠΙΕΤΡΑΝ ΕΝ Η  
ΒΕΒΗΚΩC ΟΥ ΚΛΟΝΟΥΜΑΙ

ovvero:

τὸν θεὸν λόγον θεᾶσθε χρυσῶ·  
τὴν θεόγλυπτον πέτραν. ἐν ἣ  
βεβήκως οὐ κλονοῦμαι

da tradursi:

Mirate il Verbo-Dio, roccia  
divinamente scolpita nell'oro, sulla quale  
fondato, io non vacillo.

---

<sup>12</sup> Cf. ad es. S. MORETTI, *Appunti di lettura dal Liber Pontificalis. Valenza dei termini imago, effigies, figura, icona ed entità dei doni dall'Impero bizantino*, in *Arte medievale* (1997), nrr. 1-2, pp. 61-74

<sup>13</sup> Alla p. 505; opera da me consultata nella nuova edizione parigina del 1723, p. 364. Mabillon mal leggeva (forse basandosi su un apografo frettoloso) ΠΙΕΤΡΑΝ come ΠΙΕΡΑΝ, ma vi riconosceva la parola giusta, chiedendosi se nel codice ci fosse un nesso fra *epsilon* e *tau*.

Il senso e il testo sono, se ci basiamo su questa lettura, lambiccati e poco rispondenti alla rubrica che introduce l'epigrafe nel codice di Einsiedeln, la quale recita "su un'icona di s. Pietro". Se questo è il testo, l'epigrafe parrebbe dirci che a essere rappresentato nell'icona, piuttosto che Pietro, era il Cristo. Mabillon vi leggeva, infatti, un riferimento a Cristo Dio Verbo, effigiato nell'oro: Cristo quale "pietra foggata da Dio" (epiteto inconsueto) con i piedi ben piantati sulla quale s. Pietro non poteva vacillare. Ma il dotto benedettino immaginava il testo come la didascalia metrica posta sulla base di una statua aurea dell'apostolo, collocata nella basilica di S. Pietro a Roma. Questa interpretazione si riverberò, da allora, in numerose pubblicazioni settecentesche e ottocentesche di parte cattolica, che in questo breve testo vedevano una testimonianza importante della chiara e consapevole affermazione da parte della Chiesa di Roma del primato petrino, già in epoca altomedievale, verosimilmente tra VII e VIII secolo.

Il testo del Mabillon è stato ripreso d'editore in editore fin quasi a oggi, ma dall'Ottocento in poi vi si è riconosciuto un epigramma in trimetri gambici (o meglio, in dodecasillabi bizantini) mutilo dell'inizio e della fine, e lo si è disposto dunque meglio nelle sue tre righe (CIG, IV, nr. 8816):

...τὸν θεὸν λόγον  
θεᾶσθε χρυσῶ τὴν θεόγλυπτον πέτραν  
ἐν ἧ βεβῶκως οὐ κλονοῦμαι...

che si dovrà forse intendere, press' a poco:

«(...) *mirate il Verbo-Dio,*  
*roccia divinamente scolpita nell'oro,*  
*sulla quale fondato, io (= Pietro) non vacillo (...)*»

Rispetto, però, a questo testo ormai *standard*, che appare citato così (ma non edito) anche nel già ricordato *corpus* delle epigrafi metriche bizantine di Andreas Rhoby, nel mio intervento al Congresso di Ravenna nel 2015 ritenevo anch'io che si dovessero accogliere gli altri interventi testuali del Mabillon – in particolare la lettura θεόγλυπτον –, ma non certo la prima congettura θεᾶσθε, per la quale proponevo la lettura che vedete, integrando al contempo la fine dell'epigramma con τῇ ζάλῃ come vedete.

Si deve dunque leggere:

...τὸν θεὸν λόγον·  
<ὄ>θεν σε χρυσῶ τὴν θεόγλυπτον πέτραν  
ἐν ἧ βεβῶκως οὐ κλονοῦμαι <τῇ ζάλῃ>.

ovvero:

«(...) *il Verbo Dio:*  
*perciò raffiguro nell'oro te (= Pietro), la pietra scolpita da Dio,*  
*poggiando i piedi sulla quale non vacillo <allo spirare*  
*[della tempesta]>»*

Devo dire che nel frattempo, indipendentemente, un grande studioso di poesia bizantina, Marc D. Lauxtermann – senza alcun dubbio ignaro di quanto avevo detto allora a Ravenna ma non avevo mai pubblicato – ha proposto nel 2020 la stessa lettura <ᾠ>θεν σε χρυσῶ per il secondo verso, mentre non ha invece integrato la fine del componimento<sup>14</sup>. Quest'ultima è una integrazione *exempli gratia* che però mi pare plausibile, e anzi molto probabile, anche perché la *iunctura* κλονοῦμαι ζάλη è piuttosto comune, e si trova nei Padri (Basilio di Cesarea, Giovanni Crisostomo) e negli autori bizantini, anche in poesia.

L'epigramma torna così finalmente a descrivere un'icona (o comunque un'immagine) aurea di s. Pietro, e non più di Cristo, proprio come dice la rubrica. E due sono a questo punto le allusioni scritturistiche compresenti nel testo: da un lato il tanto discusso versetto di *Mt* 16, 18 («Tu sei Pietro, e su questa pietra edificherò la mia Chiesa»), un passo che è all'origine della dottrina del primato petrino della Chiesa di Roma; dall'altro, però, con l'integrazione dell'ultimo verso vi si legge un chiaro riferimento ai due episodi evangelici della tempesta sedata, che spesso venivano fusi e confusi fra loro dalla tradizione:

– nel primo episodio (*Mc* 4, 35ss. e luoghi paralleli dei Sinottici) Cristo si addormenta mentre è su una barca con gli apostoli, ma scoppia una tempesta; sarà Gesù, risvegliatosi, a sedarla;

– nel secondo episodio (*Mt* 14, 22ss. e passi paralleli), Gesù camminando sulle acque soccorre i suoi discepoli sorpresi in barca sul Lago di Tiberiade da una tempesta: una scena, quest'ultima, rappresentata anche in anni vicini in un affresco di S. Saba a Roma, dove in particolare si ricorda come in quella occasione Cristo salvò s. Pietro che, venendogli incontro camminando come lui sulle acque, rischiava poi di annegare.

---

<sup>14</sup> M.D. LAUXTERMANN, *A Lombard Epigram in Greek*, in M.D. LAUXTERMANN, I. TOTH (eds.), *Inscribing Texts in Byzantium. Continuities and Transformations. Papers from the Forty-Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, London and New York 2020 (Society for the Promotion of Byzantine Studies. Publications, 23), pp. 365-376.



Roma, S. Saba sul Piccolo Aventino: affresco con iscrizioni greche dipinte (sec. VIII?): S. Pietro salvato da Cristo dalla tempesta sul Lago di Iberiade (ricomposizione: da G. BARDI, *Gli affreschi di San Saba sul Piccolo Aventino. Dove e come erano*, Milano 2008).

Se il significato del testo del nostro epigramma è ora abbastanza chiaro, un notevole problema residuo è la localizzazione dell'immagine sacra di s. Pietro che esso descrive. Poiché il nostro epigramma nel codice di Einsiedeln viene subito dopo un piccolo gruppo di iscrizioni classiche che parrebbero riferibili a Pavia, nell'ultimo secolo e mezzo si è sostenuto quasi universalmente che l'epigramma dell'icona di s. Pietro debba essere riferito anch'esso a una perduta immagine dell'apostolo ubicata non a Roma, come pensava Mabillon, ma a Pavia, nella chiesa di S. Pietro in Ciel d'oro. È così ritiene anche Lauxtermann nel suo studio del 2020, facendo però una notevole fatica per giustificare una simile iscrizione in lingua greca nell'VIII secolo in ambito longobardo.

Si tratta, infatti, di un testo che ha un'allusione chiara al primato petrino della Sede romana, ed è dunque ben difficile collocarla presso i Longobardi, data la loro persistente conflittualità con il papato. Non poche sono le difficoltà insite in questa ricostruzione:

1) Lauxtermann, in effetti, è costretto in primo luogo a considerare questa immagine aurea di Pietro, che anche lui immagina a Pavia nel contesto di S. Pietro in Ciel d'oro – forse nell'abside della chiesa – come un'opera voluta dal re longobardo Liutprando (712-744), e che sarebbe stata realizzata in una stretta finestra temporale, nei pochi anni in cui il dissidio dei Longobardi con Roma e il papato si attenua, tra il 728 e i primi anni trenta del secolo;

2) la scelta del greco anziché del latino per l'iscrizione sarebbe poi dovuta, secondo lo studioso, al fascino esercitato su re Liutprando da modelli bizantini visti a Roma, dal momento che a Pavia e presso i Longobardi la conoscenza del greco non è attestata; ma non si vede perché si sarebbe dovuta esporre al pubblico un'opera con una incomprensibile didascalia metrica in greco, e le presunte ragioni di una autorappresentazione del potere longobardo che vuole competere con quello bizantino, avanzate dallo studioso, lasciano perplessi;

3) e ancora: l'opera, i materiali per essa impiegati, il suo artista (evidentemente bizantino) e il dotto epigrammatista ellenofono forse *concepteur* dell'opera e certamente autore dell'epigrafe non possono essere ambientati a Pavia, e secondo Lauxtermann non possono essere altro che romani: artista e autore dell'iscrizione sono dunque in ogni caso uomini di quella Roma dove la lingua greca nell'alto medioevo è di casa; la nostra *icona Sancti Petri* rappresenterebbe perciò a Pavia, secondo Lauxtermann, una manifestazione artistica non autoctona ma di fatto romana, e non si può forse escludere – anzi pare addirittura probabile – che l'opera stessa sia stata importata bell'e fatta dalla Città dei Papi nell'Italia del □ord;

4) una difficoltà che, infine, Lauxtermann non affronta riguarda proprio il tono di piena adesione al primato petrino che spira nel testo dell'iscrizione: se re Liutprando, il presunto committente dell'icona, poteva comprendere appieno il significato dell'epigrafe, avrebbe davvero potuto accettarlo, dichiarandosi pronto a fare di Pietro (e dunque del papato) la roccia sulla quale fondare la propria fede (e, direi, il proprio regno) così da non vacillare al soffio dei venti? E che cosa sarebbero, fuor di metafora, questi venti? Venti dell'eresia, o del dubbio in materia di fede, o del peccato... In tutti i casi, se nell'iscrizione dobbiamo sentire la voce di un sovrano committente, ne risulta una imbarazzante confessione di fragilità, e la dichiarazione della sua necessità di una sottomissione a Roma.

Torniamo allora a esaminare i motivi che, da Theodor Mommsen in poi, passando per Giovan Battista de Rossi e una lunga serie di autorevoli studiosi, hanno spinto a pensare a una collocazione a Pavia, anziché a Roma, del nostro epigramma greco per l'icona di S. Pietro. Il motivo è che questo epigramma è l'ultima iscrizione della silloge epigrafica di Einsiedeln, la nr. 80, ed è immediatamente preceduto in essa da quattro *item* epigrafici perduti che parrebbero doversi localizzare a Pavia.

I nrr. 76-78, infatti, sono preceduti dalla curiosa rubrica *in porta Papia* (ci si aspetterebbe *Papiae*), e da Mommsen in poi sono stati ritenuti riferibili alle epigrafi onorarie di un presunto arco di Augusto in quella città: un arco di cui, per la verità, non resta alcuna pietra o traccia, né vi sono testimonianze storiche che lo ricordino; un arco la cui esistenza è certamente plausibile, anche in virtù della indiscussa fedeltà di Pavia, ovvero *Ticinum*, come la chiamavano i Romani, ad Augusto e alla sua famiglia. Si può però

ricordare che Charles Brian Rose alla fine degli anni Ottanta ha proposto di effettuare una correzione alla rubrica del codice di Einsiedeln che precede l'epigrafe nr. 76, leggendo *in porta Appia* invece che *Papia*: si tratterebbe infatti, secondo lo studioso, di iscrizioni commemorative di personaggi della dinastia augustea che si potevano vedere a Roma, forse reimpiegate in tardivi rivestimenti marmorei di reimpiego dei paramenti murari della porta Appia<sup>15</sup>. Questa interpretazione – vigorosamente rigettata da altri archeologi – avrebbe in effetti il vantaggio di armonizzare meglio questo gruppo di epigrafi con l'itinerario virtuale fra i monumenti di Roma presupposto dalle epigrafi della silloge di Einsiedeln immediatamente precedenti, che si riferiscono a epigrafi dalla via Ostiense e da S. Sebastiano, poco distante appunto dalla porta Appia.

Una difficoltà rispetto a questa interpretazione di Rose sta, però, nella rubrica e nel contenuto della iscrizione successiva della silloge, la nr. 79, collocata subito prima, dunque, rispetto a quella greca dell'icona di s. Pietro: si tratta di un'iscrizione latina *in foro Papiae*, che commemora un magistrato municipale, Sesto Sestilio Fusco, ricordandone l'appartenenza alla tribù rustica Papiria (cfr. *supra*, fig. a pag. 9). Ora, va detto che nel sistema romano gli abitanti di *Ticinum*-Pavia erano iscritti tradizionalmente nella tribù Papiria, come però gli abitanti di numerosi altri centri dell'Italia centrale e settentrionale: questo dato avvalorava la localizzazione a Pavia dell'epigrafe nr. 79 che sembra potersi desumere dalla rubrica, e retrospettivamente potrebbe confermare l'attribuzione a Pavia delle precedenti iscrizioni nrr. 76-78. Ma secondo Rose, da un lato la rubrica *in foro Papiae* ripeterebbe l'errore della rubrica precedente, e dunque andrebbe letta *in foro Appiae*, e tale definizione potrebbe indicare allora lo slargo davanti alla porta stessa, secondo un'accezione di *forum* attestata in altre fonti medievali; dall'altro, onori a defunti della tribù Papiria sono attestati in numerose città dell'Impero, e si potrebbe allora sospettare che l'iscrizione nr. 79 fosse collocata altrove.

In realtà, cercando di riassumere, non ci sono forse motivi cogenti per negare, come fa Rose, l'attribuzione a Pavia delle iscrizioni dalla nr. 76 alla nr. 79; ma si deve ammettere che la certezza con la quale le si è volute attribuire a *Ticinum*-Pavia non è d'altra parte assoluta. Come che stiano le cose, quello che più conta ai nostri fini è che non c'è alcuna ragione per credere che, se le iscrizioni da 76 a 79 sono relative a Pavia, lo debba per forza essere anche l'iscrizione nr. 80, ovvero quella della nostra perduta immagine di s. Pietro. La rubrica di essa non dice nulla rispetto alla localizzazione; e mi sembra che, più che alla posizione dopo le iscrizioni da Pavia (se tali sono), si debba guardare al fatto che la quarta unità codicologica del codice di Einsiedeln, i ff. 67r-97v, probabilmente copiata

---

<sup>15</sup> Ch.B. ROSE, *The supposed Augustan arch at Pavia (Ticinum) and the Einsiedeln 326 manuscript*, in *Journal of Roman Archaeology* 3 (1990), pp. 163-168.

nello *scriptorium* di Fulda verso l'850, è pressoché tutta romana quanto ai contenuti.

Questa porzione del codice contiene, infatti, una silloge di iscrizioni tutte o quasi trascritte da monumenti classici e cristiani di Roma, e poi una serie di itinerari fra i monumenti dell'Urbe, una descrizione delle mura della città, un trattato sulla liturgia di Roma e infine varie poesie tardoantiche e altomedievali. Subito dopo la prima sezione, contenente la silloge epigrafica, che si chiude appunto con la nostra iscrizione greca, ultima della raccolta di iscrizioni, iniziano gli *Itineraria* di Roma in senso proprio, che prendono avvio *A porta Sancti Petri*.

Mi pare allora più giustificata, o quanto meno altrettanto probabile, una localizzazione della nostra icona aurea a Roma, e anzi nella basilica romana di s. Pietro. Del resto, abbiamo un'importante attestazione di immagini auree altomedievali di s. Pietro apostolo a Roma, proprio nella basilica vaticana, già segnalata da tempo in relazione anche alla nostra epigrafe. Si può infatti ricordare come di papa Sergio (687-701), tra la fine del VII e l'inizio dell'VIII secolo, il *Liber Pontificalis* (*Vita Sergii*, § 11, ed. DUCHESNE, I, p. 374 lin. 18) riferisca che

«Hic fecit imaginem auream Petri apostoli quae est in parte mulierum. Hic fecit tymiaterium aureum maiorem cum columnis et coperculo, quem suspendit ante imagines tres aureas beati Petri apostoli, in quo incensum et odor suavitatis festis diebus, dum missarum solemnias celebrantur, omnipotenti Deo opulentius mittitur».

L'icona aurea di s. Pietro la cui iscrizione fu trascritta nella silloge di Einsiedeln da un dotto viaggiatore forse proveniente dal Nord Europa, dunque, sarà stata forse l'immagine dell'apostolo commissionata fra VII e VIII secolo da papa Sergio per la navata laterale destra della Basilica Vaticana, o forse, meno bene, una delle altre immagini auree di un piccolo ciclo di tre scene con storie di s. Pietro, già esistenti al suo tempo nella basilica, da lui insignite di incensazioni nelle feste solenni.

La frammentarietà del testo greco dell'epigrafe, così come era possibile leggerlo, non dissuase dal copiarla l'anonimo trascrittore, forse attratto dalla significatività del manufatto e dalla sua importanza simbolica, tanto da porlo a coronamento della propria silloge epigrafica. Un ruolo di suggello che poteva ben addirsi all'epigrafe su un'icona di s. Pietro nella omonima basilica romana. Nel cuore della Cristianità, dove il fedele *peregrinus* – come già il papa committente dell'opera – poteva esprimere la propria fede in Cristo e nella sua Chiesa grazie alla mediazione dell'apostolo Pietro, la salda roccia fondandosi sulla quale non temeva di vacillare allo spirare della tempesta.