

L'enigma, l'etnia e la pergamena

È forse possibile tentare di far convergere alcuni mondi lontani tanto nello spazio come nel tempo immaginando di utilizzare un manoscritto miniato del XI secolo, l'*Exultet* I di Bari¹, come un ipotetico specchio, una metaforica superficie levigata capace di riflettere i raggi luminosi provenienti dal passato, una rappresentazione visiva che ne proietti immediatamente l'immagine virtuale fino ai giorni nostri. Lo spazio è quello situato ai confini culturali fra Europa occidentale, Europa orientale e Oriente europeo. Il tempo è quello che si riferisce ad un codice cartografico medioevale, reinterpretato in chiave semiotica.

Si vorrebbe in sostanza proporre un'ipotesi di lettura in chiave geografica di tale enigmatico rotolo miniato «riflettendo» su alcuni criteri di valutazione tratti dalla teoria dello specchio come fenomeno di semiotica della cultura². Ciò comporta subito la necessità del contesto al quale rapportarsi, quindi a problemi di simmetria, di logica di possibili mondi eventuali contrapposti, ciascuno come uno spazio chiuso³, circoscritto, un'estensione strutturata e relativamente limitata in stretto rapporto con la complessità dell'esterno, non ancora organizzato, oppure non organizzato secondo uno stesso codice⁴.

1. «Enantiomorfizm»

Le caratteristiche compositive dell'*Exultet* I di Bari giustificano la scelta: a prima vista, le due splendide lettere miniate iniziali policrome (figg. 1-2), la E (34 cm) della parola «Exultet», che apre il preconio, e la V (27 cm) del prefazio «Vere quia

dignum», l'inizio della preghiera liturgica vera e propria, catturano l'occhio perché appaiono già molto più alte delle altre (cm 3-5) e costituiscono una delle componenti organizzatrici su cui s'impertina il gioco ad incastro dell'intera pergamena. Il testo, scritto in lingua latina, è capovolto rispetto alle otto scene del ciclo figurativo, miniato invece secondo i canoni della iconografia greco-bizantina⁵, per permettere sia all'officiante di leggere dall'alto dell'ambone, sia ai fedeli di seguire dall'altra parte.

Così, durante lo svolgimento sia del rito che del rotolo di pergamena, appariranno in successione all'assemblea le due lettere miniate E e V del versante scritto in latino, ma capovolte in senso contrario, andando a formare in tal modo due altre raffinate immagini, le uniche a concatenare il testo da una parte alle figure dall'altra. Tuttavia solo la seconda, una V di forma rotonda, si trasforma nel suo opposto grafico, la lettera omega, ovviamente significativa a sua volta per l'alfabeto greco; il suo contorno a ferro di cavallo, girandosi sull'asse orizzontale, si adatta perfettamente a circoscrivere un Cristo Pantocratore in trono, richiamando molto da vicino il codice cartografico della *mappa mundi*, inteso ancora, come voleva Tolomeo⁶, quale «pittura» del mondo. In modo analogo, anche la lettera E subisce un ribaltamento; però, ruotando da destra a sinistra sul suo asse verticale, sembra non avere più alcun significato.

In altre parole, annullando nel suo rovescio l'effetto di risonanza reciproco, tale segno grafico sembra non appartenere più ad alcun cifrario, non è più riconoscibile. Tuttavia questo non è giustificato dalla struttura composita, a più livelli di

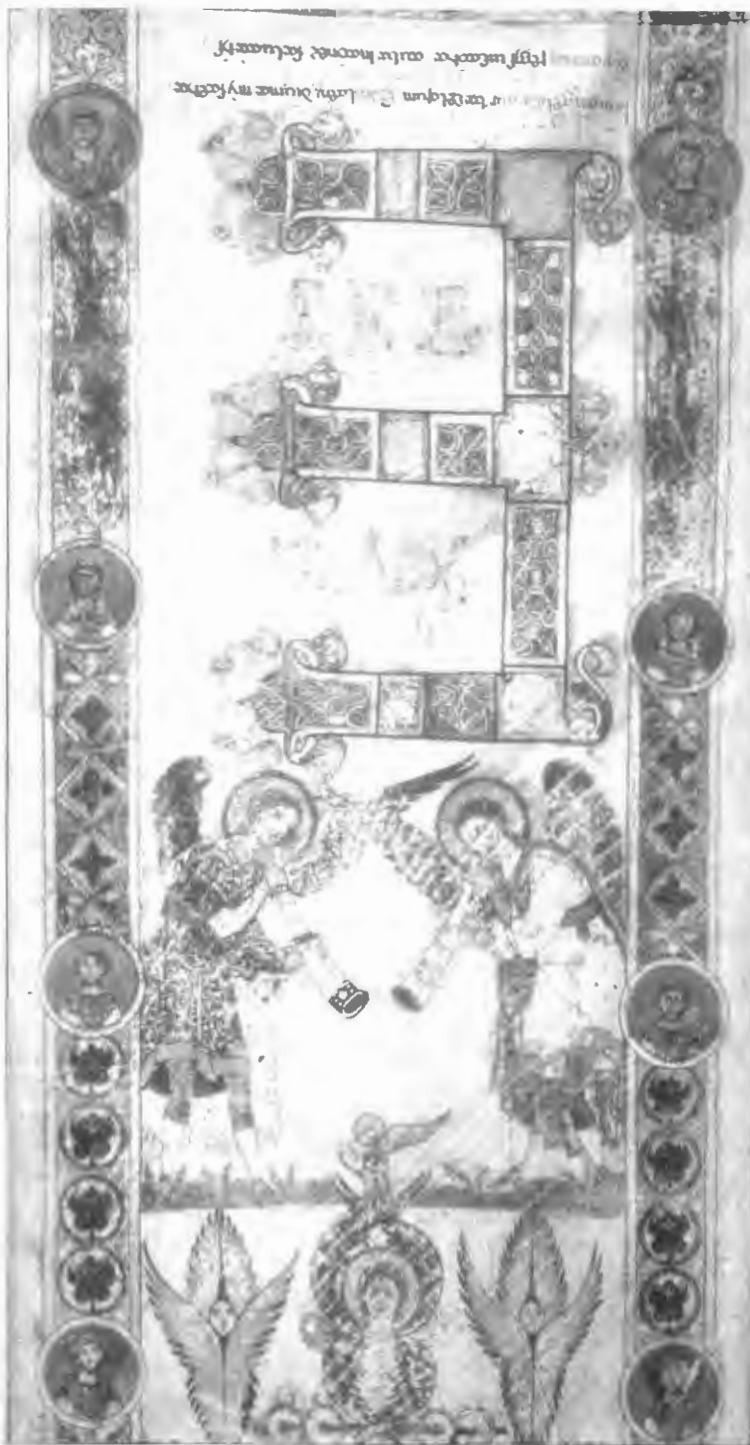


Fig. 1. *Exultet* I di Bari: lettera miniata iniziale.

lettura, dell'intera pergamena, invogliando a cercare nuovi indizi di altri codici culturali di riferimento che diano un chiaro orientamento semantico all'insieme.

Lo specchio come fenomeno di semiotica della

cultura si ricollega proprio ai segni di riconoscimento (*priznaki*) tra lo spazio esterno e l'individuo/gruppo d'individui, che riconosce/non-riconosce come propria ogni eventuale possibilità e combinazione differente⁷. Grazie a questi segni di riconoscimento, si distingue in un contesto culturale, dal punto di vista interno, l'assetto regolare dall'irregolare, così come ogni altra valutazione o apprezzamento su una qualsiasi scala di valori; in particolare, in dipendenza e connessione con l'orientamento nello spazio antropico secondo il vettore proprio/altrui, io-noi/tu-voi.

Enantiomorfizm: così il Laboratorio Semiotico di Tartu definisce la problematica della riflessione nello specchio e il cambio simbolico di destra e sinistra. Insomma, della destrosità/sinistrosità rispetto ad un centro, che acquista il carattere paradigmatico di cardine strutturale, facendo convergere dal profondo campi apparentemente divergenti, superficialmente lontani, spesso addirittura diametralmente opposti. Un sapere altamente specializzato, oppure la competenza necessaria nella quotidianità, altro non sarebbero che varianti di un unico codice segnico il cui modello può essere descritto dalla Semiotica della Cultura⁸.

Di conseguenza, ogni valutazione su una qualsiasi scala di valori può mutare o rimanere invariata in relazione all'orientamento nello spazio, sia reale che simbolico, riconosciuto come proprio secondo il vettore mio/nostro oppure tuo/vostro. Si generano in tal modo possibilità e combinazioni diverse, dalle sem-

plici alle più complesse, considerando il «proprio» mondo come ordinato, regolato, e «quelli altrui» come caotici, scartando nel contempo questi ultimi quali segni utilizzati da un codice alieno.

Nella misura in cui la dicotomia tra spazio in-



terno, semioticamente strutturato secondo un proprio codice culturale, e spazio esterno, senza familiari segni di riconoscimento, si risolve globalmente nell'insieme, il confine fra questi due spazi assume un significato di primaria importanza. Ne consegue che la Semiotica della Cultura dovrebbe identificare i processi di trasformazione da un non-segno in segno, per individuare i contorni dei reciproci sistemi di riconoscimento e comprensione⁹. Ecco allora che lo specchio semiotizzato, nella maggioranza dei casi, può essere proprio il meccanismo in grado di svelare la funzione di confine dell'organizzazione semiotica e, nello stesso tempo, di limite tra proprio e altrui, con qualsiasi sfumatura, ovvero riempimento di significato, da io/tu fino ad al di qua/al di là.

Nella rappresentazione cartografica, il linguaggio dei segni che esprimono il rapporto tra spazio esterno — o estraneo all'assetto degli elementi interni — e il senso dato alla direzione dell'orientamento di questi ultimi si trasforma in un codice del tutto artificiale quando si perde intenzionalmente ogni naturalezza, cioè ogni corrispondenza tra segno e dato naturale. L'affermazione di questo «punto di vista» avviene con la progressiva sostituzione del segno geometrico al segno disegnato, con l'adozione del punto di vista verticale su quello orizzontale. L'orientamento dell'immagine diventa così relativo e obbedisce a un sistema codificato astratto dalla realtà, interno, a patto che si proceda nel contempo ad un'analisi del contesto cartografico per comprendere il significato del nuovo segno. Il capovolgimento rispetto ai punti cardinali può allora essere il segnale di un ribaltamento anche nell'importanza del rapporto tra lo spazio rappresentato e lo spazio esterno ad esso¹⁰.

Di conseguenza, se l'oscillazione destra/sinistra, o alto/basso, si propone come segno di globale identificazione, di conformità o non conformità rispetto all'insieme, un cambiamento voluto nell'orientamento potrebbe rivelare un sottointeso e profondo cambiamento in atto anche nell'organizzazione strutturale di un territorio specifico. Allora una carta geografica, in quel preciso momento, riprodurrà gli effetti cartografici delle nuove varianti e ne rispecchierà i cambiamenti, a loro volta più facilmente decifrabili proprio grazie alle potenzialità offerte dalla simbolica dello specchio.

Se ciò si dimostrasse vero, ad esempio un capovolgimento nella segnalazione di aree di confine o un ribaltamento nel reticolo idrografico, evidenziati talvolta nelle rappresentazioni occidentali dell'Eurasia fra il '300 e il '500, potrebbero così rivelarsi voluti deliberatamente dal cartografo, un

segnale proprio per comunicare mentalmente all'osservatore un mutamento in fieri altrimenti incommunicabile, soprattutto in aree culturali che oscillano spesso tra le sfumature di occidentale/orientale¹¹.

Nella riflessione in uno specchio, ciò che appare uguale all'originale è, allo stesso tempo, perfettamente opposto al suo modello reale: il risultato è il paradosso dell'identico, A è uguale ad A, eppure A è diverso da A; ma le due immagini non sono intercambiabili, sono analoghe, non equivalenti. La riflessione permette quindi la sintesi degli opposti: rispecchiarsi in se stessi e contemporaneamente posare lo sguardo su se stessi ma dal fuori¹². Lo specchio/superficie levigata può essere perciò utilizzato nel processo semiotico come artificio rivelatore di un segno di mutamento storico e geografico profondo, riverbero di un capovolgimento analogo nel fluire del tempo, come un moto retrogrado del pensiero: dal presente al passato, per proiettarsi nel futuro.

Si dà cioè un senso ad alcuni e non ad altri avvenimenti del passato solo quando essi vengono finalmente percepiti e integrati con coerenza nel codice culturale di appartenenza dell'oggi: i fatti significativi di ieri vengono recepiti come tali per quanto essi si legano nella coscienza collettiva con il dettaglio significativo scatenante nel presente. Come segmenti logici concatenati in un testo, essi daranno un orientamento semantico che dirigerà la lettura di ciò che si vede, generando di conseguenza anche coerenti risposte nel comportamento successivo, che diventerà così soggettivo perché comprensibile da chiunque condivida lo stesso linguaggio¹³.

Dal punto di vista del presente, si produce quindi una selezione. Si dà un senso ai fatti passati per quanto si è conservata la loro memoria nella coscienza sociale. Gli accadimenti sono polivalenti dal punto di vista semantico, da soli non sono portatori di particolare significato perché non si costituiscono subito come segni; si depositano tuttavia nella memoria collettiva e sarà poi questa a dare logica concatenazione a segni elementari, quando il significato globale emergerà dalla loro lettura concatenata, come una trama in un testo retto dalle regole della comunicazione linguistica¹⁴. Ciò accadrà nel momento in cui un dettaglio significativo per l'esperienza di un gruppo sociale semiotizzerà come propri, in retrospettiva, alcuni avvenimenti passati, inizialmente neutri, non utilizzandone invece altri, che cadranno così al di fuori del proprio campo visivo, disperdendosi. Forse questi ultimi saranno percepiti da altri, o forse no.

Il passato risulta in tal modo organizzato sintat-

ticamente in un testo che si legge a partire dal presente all'indietro. La rappresentazione iconica, o cartografica, consegnerà alla memoria visiva la proiezione dello spazio culturale che l'ha prodotta, un vero e proprio testo da decifrare e saper leggere, a livello sintagmatico e paradigmatico, nel codice segnico della cultura di appartenenza.

«Senza lingua, niente patria», ricorda un proverbio irlandese. Ma il vero nodo di Gordio si configura soprattutto dove coesistono e si incontrano (o scontrano) modelli strutturanti differenti, che forgiando dall'interno lo stesso territorio in modo completamente diverso. È qui il punto in cui un'unica spesso ristretta porzione di superficie terrestre viene ordinata *non* secondo un sapere cosmografico e geografico condiviso da un solo gruppo umano omogeneo, ma attraverso logiche territorializzanti e antropologie simboliche ispirate tutte da immagini fondanti completamente diverse. Non si tratta quindi, in questo caso particolare, di analizzare la situazione geografica a partire da un unico codice segnico elaborato da una sola comunità che abita quel territorio, contigua ad un'altra con una differente organizzazione.

In ogni particolare punto della Terra dove orientamento ed ordinamento non hanno sempre la stessa direzione ed impostazione, come ad esempio il Caucaso (o Ciscaucasia, o Transcaucasia, o Subcaucasia? Dipende dal punto di riferimento) dove le relazioni significative fra territorio e gruppo umano cambiano identità di casa in casa, anzi, dove addirittura l'edificio in legno o mattoni è culturalmente contrapposto alla tenda nomade — e, di conseguenza, ogni altro aspetto significativo dell'organizzazione geopolitica di tale spazio — si può intuire una sorta di astrazione dal territorio stesso, una «smaterializzazione dell'oggetto geografico» che si tramuta in cifra simbolica dell'identità etnica del gruppo d'appartenenza. Ciascuno riconosce solo la propria e scarta quella altrui.

Per rendersi subito conto di come un unico fiume, lago o montagna, assumano denominazioni differenti che derivano da lingue, saperi geografici e cosmografici estranei l'uno all'altro, basterebbe sfogliare testi che descrivono una stessa regione a polivalenza culturale da più punti di vista contrapposti; ad esempio, la descrizione della grande migrazione armena e azera ai confini della Russia nel 1831¹⁵. Sarebbe interessante analizzare, da un lato, la profonda connessione tra il processo di denominazione dei luoghi dell'Armenia storica, in stretta connessione con i fondamenti della sua struttura sociale, e dall'altro i nomi dati agli stessi oggetti geografici da contesti sociali differenti, ma sempre

autocentrati, comunque compresenti sullo stesso territorio; qui non si tratta di attuare una sovrapposizione, di tradurre o di trascrivere i designatori già esistenti via via nelle lingue di dominazione, ma di reinventare, per così dire, un linguaggio geografico nuovo per gli stessi, identici luoghi.

Ci si riferisce in particolare ai criteri costitutivi di base di un gruppo etnico, agli elementi della sua struttura che comportano tutti una coesione interna al sistema sociale fondante: all'ordine generale di comparsa, di cristallizzazione degli elementi costitutivi nel corso del processo storico di consolidamento dell'etnia stessa (rapporti umani, lingua, territorio)¹⁶. In tal modo, potrebbe essere possibile tentare di districare il proprio dall'altrui in complessi territoriali a polivalenza culturale. Sono poi i dettagli quotidiani più semplici, ma essenziali alla sopravvivenza, a rivelare maggiormente le differenze di codice. Là dove ad esempio l'impostazione cristiana consente di allevare suini, mentre quella musulmana invece lo vieta, si riconoscerà l'amico/nemico anche a tavola: se mangerà l'arrosto di maiale, sarà da una parte; se lo rifiuterà, sarà dall'altra. Un tappeto con riferimenti cosmologici cristiani sarà di manifattura armena, altrimenti sarà turkmeno; se lo stesso tappeto conterrà cifre simboliche riconducibili alle lettere dell'alfabeto che riproduce i suoni familiari alla tessitrice, sarà collocato al posto d'onore della casa in legno, o in tufo; se invece avrà il marchio del bestiame di una specifica tribù nomade dell'Anatolia, sarà usato per ricoprire il suolo all'interno di una tenda¹⁷.

La regione caucasica è una delle aree linguistiche a maggiore concentrazione dei pochi popoli etnofoni, gruppi umani che si riconoscono non solo da sistemi linguistici prodotti autonomamente da ciascuna etnia autoctona, ma che usano da secoli alfabeti con caratteri originali, esattamente corrispondenti a ciascun sistema fonetico. I caratteri grafici diventano in tal modo i veri tratti distintivi visibili di ciascuna etnia anche al di fuori, poi, della regione d'origine, ovunque si conservi una loro traccia scritta¹⁸.

Questo è particolarmente significativo nell'evoluzione storica del territorio armeno, dove l'assetto geopolitico e la particolare conformazione montuosa della regione hanno prodotto un sistema culturale unico nel suo genere. Ogni principato (*nakhharar*) era completamente autosufficiente, spesso in lotta con un altro *nakhharar*; eppure si andò formando un'identità etnica molto forte, basata sulla pratica del sistema *tayeagut'yun*, che consisteva nel prendere reciprocamente in ostaggio ed allevare figli di famiglie rivali. In que-



sto modo si creò un tessuto sociale fitto e compatto attraverso i legami parentali, nonostante le condizioni geografiche opposte, ostili e sfavorevoli¹⁹.

Fino al V secolo tuttavia, il «popolo dell'Ararat» parlava la lingua armena, ma usava caratteri greci, oppure quelli iranici. Con la creazione di un alfabeto proprio, dove a ciascun segno grafico corrispondeva perfettamente un fonema armeno, si andò consolidando un'identità culturale ancora più forte e, per così dire, potenzialmente «scritta» su tutto il territorio. Con le secolari dominazioni dei bizantini da una parte e, dall'altra, degli iraniani, le persecuzioni e la diaspora, tale identità si rispecchia strettamente in questo alfabeto dai caratteri esclusivi, nella lingua degli antichi codici miniati, tra le poche preziosissime testimonianze delle tradizioni culturali di un popolo costretto alla mobilità forzata.

Non deve apparire dunque strano il tentativo di ipotizzare la possibilità di condensare un'identità culturale in un cifrario simbolico, di cui ogni cifra — lettera dell'alfabeto corrispondente, o numero, o superficie delimitata da un colore — rimandi a sua volta sinteticamente ad una estensione geometrica e geometrica significativa. Proprio oggi, nell'attualità drammatica dell'appartenenza etnica, i modelli di valutazione offerti dalla Semiotica della Cultura potrebbero essere utilizzati anche in ambito geografico, non solo quali strumenti di individuazione e differenziazione di gruppi umani, secondo lo schema proprio/altrui, ma per essere poi ricomposti simbolicamente su di una superficie circoscritta intellettualmente, delimitata nella mente e visualizzata in un'immaginaria figura geometrica, o in una lettera, o nella sagoma di un territorio, comunque in una cifra di un codice segnico corrispondente.

2. «Mappa mundi»

È fondamentale a questo proposito partire dal ruolo che ha l'osservatore nella misurazione dello spazio terrestre circostante per delimitarne i confini, necessariamente soggetto alla convenzione stabilita tra il gruppo umano di appartenenza e la terra abitata. Dovendo interagire continuamente con lo spazio circostante, nessun oggetto geografico è tanto distinto da esso, per cui un qualsiasi punto dello spazio si può affermare che sia contiguo tanto all'oggetto, quanto all'ambiente. Il risultato di ogni misurazione sarà un numero astratto, corrispondente ad una parola, confermando il ruolo della lingua naturale nella formazione del linguaggio simbolico, di cui quello della fisica è tra

i più rappresentativi²⁰. Tutto ciò che è utile alla conoscenza si può quindi tradurre nella lingua naturale, cioè nel sistema semiotico fondamentale, tanto che la sua struttura può essere utilizzata, come nella misurazione dello spazio, per la comprensione dell'intero quadro della descrizione fisico-simbolica del mondo²¹.

Di due immagini che rappresentano uno stesso oggetto, la più adatta sarà quella che rispecchierà il numero maggiore di connessioni essenziali, quindi quella più chiara. A parità di chiarezza, risulterà però più conveniente quella che presenterà il minor numero di relazioni superflue; la più semplice quindi, anche se, proprio perché l'immagine di un oggetto è mediata attraverso la percezione soggettiva di chi lo descrive, essa risente sempre delle caratteristiche personali e del sapere di chi la costruisce²².

La legge fisica fondamentale della riflessione della luce su di uno schermo ottico — lo specchio o un oggetto simbolico opaco che abbia la stessa funzione, in questo caso la rappresentazione iconica come superficie riflettente — potrebbe essere così in grado d'innescare, come si cercherà di dimostrare, il meccanismo semiotico attraverso il quale percepire e riconoscere la cifra familiare alla propria identità. Attraverso questo artificio preso in prestito dall'ottica geometrica è forse possibile tentare una metaforica individuazione dello spazio culturale originario rispetto al contesto.

Ci si deve avvalere però, a questo punto, anche dell'altra legge fondamentale dell'ottica geometrica, la legge di rifrazione, relativa al passaggio di un raggio luminoso da un mezzo all'altro, ad esempio dall'aria al vetro di un prisma e poi di nuovo all'aria. Nel tentativo di usare le leggi di riflessione (A) e rifrazione (B) come artifici utili ad individuare codici culturali propri che condensano etnie differenti, si applicherà la prima (A) alle proprietà dello specchio, qui trasferite alla pagina in pergamena semiotizzata, cioè al metaforico oggetto speculare preso in esame, l'*Exultet* I di Bari. La seconda (B) verrà invece riferita all'ottica prismatica, indispensabile, dell'esecutore dell'opera — l'artista, o il miniaturista, o il cartografo.

Egli si assume il compito di osservare con i propri occhi la complessa realtà così com'è, di interpretarla poi attraverso il prisma della personale percezione ed intuizione artistica. Infine di riversare sul foglio bianco di fronte a sé, oppure sulla tela, o sulla cartapeccora, comunque sulla superficie opaca scelta come 'schermo' per comunicare, la propria, unica e soggettiva rappresentazione della realtà, strutturata però secondo segni e simboli significativi nel codice comunicativo del

gruppo di appartenenza. L'approccio semiotico-culturale presuppone sempre il collegamento al punto di vista interno, comune a chi condivide quel determinato spazio circoscritto e comprende lo stesso sistema di rappresentazione simbolica.

La chiave d'interpretazione del simbolo rappresentato non si esaurisce tuttavia assolutamente nel segno osservato, ma nel valore significante che esso assume in un particolare contesto²³, rimandando così dal concreto all'astratto, dal visibile all'invisibile. Quale segno di riconoscimento, il simbolo nel suo significato primario, dimezzato, spezzato, funziona infatti solo se chi l'ha eseguito e chi l'osserva, insieme, da una parte e dall'altra, convergendo intenzionalmente su di esso, lo portano mentalmente a compimento. Il meccanismo interpretativo è però invisibile, criptico, mentale e non traspare all'esterno: il punto di confluenza, il tramite, sarà rilevabile e rivelato solo da un metaforico schermo opaco. Un oggetto intermedio, una superficie da riempire con i segni allusivi, codificati strutturalmente da chi li ha scelti, da decodificare per chi li può capire.

Un raggio luminoso, quando incontra un corpo opaco a superficie levigata, cambia direzione, si riflette. Gli angoli di incidenza (i) e di riflessione (r) sono uguali fra loro e *complanari*, proprio come sulla superficie di un foglio, ma di segno opposto. Il raggio emesso da una sorgente luminosa, giunto su di una superficie speculare, è stato rinviato da questa stessa superficie riflettente: la normale alla superficie speculare è l'asse di simmetria tra il primo e il secondo angolo, loro lato e confine in comune²⁴. Ecco il cardine strutturale di cui si parlava all'inizio, che provoca il fenomeno della simmetria speculare, ovvero del ribaltamento²⁵.

Ricordando le proprietà della propagazione della luce nella dispersione ottica, ci si rammenterà che, facendo arrivare un raggio di luce sulla faccia incidente di un prisma a sezione triangolare, tale raggio luminoso sarà soggetto ad una prima rifrazione. Successivamente, si propagherà nel cristallo del prisma e poi, prima di riemergere nell'aria, subirà una seconda rifrazione.

Intercettando il raggio luminoso emerso su di uno schermo opaco, si osserverà una striscia a diversi colori ottenuta per rifrazione del raggio di luce solare scomposta attraverso il prisma. Il fascio di luce bianca — è Newton a dirlo — si rivela come una luce composta di diversi colori fondamentali e risulta dalla sovrapposizione di sette pennelli di diversi colori (luci monocromatiche), rilevabili nello spettro, nell'ordine seguente: rosso, arancione, giallo, verde, azzurro, indaco e violetto.

Si potrebbe immaginare che questo sia valido

anche per ogni sfaccettatura di un metaforico prisma tagliato a più facce, tutte adatte a scomporre il raggio di luce secondo lo spettro cromatico, ma poi però tutte ugualmente necessarie alla ricomposizione del raggio d'uscita dal prisma stesso. Per analogia, ciascun gruppo etnico potrebbe essere identificato simbolicamente in una scheggia di vetro colorato che, insieme ad altri colorati frammenti, daranno innumerevoli caleidoscopiche immagini umane²⁶. Queste potrebbero essere infine tutte immaginate come riunite con effetto stroboscopico sulla superficie terrestre.

Gli stessi brillanti colori si ritrovano nei manoscritti medievali, nei codici miniati bizantini, nei salteri armeni, negli smalti policromi georgiani. Basta già immaginare di porsi di fronte ad una mappa mundi, ad esempio quella di Ebstorf, oppure osservare un variopinto planisfero, quello di Leardo, per entrare nel vivo del problema: perché la rappresentazione visiva sintetizzata con pochi tratti distintivi, ma codificati nel codice segnico usato dall'artista, o dal miniaturista, o dal cartografo, deve essere poi riconoscibile in modo chiaro dall'osservatore a cui è destinata²⁷. Un particolare episodio biblico che deve aver avuto luogo in un preciso spazio geografico, non importa se mitico o realmente identificabile, si sintetizza, si cristallizza in tal modo in uno specifico tassello di una globale rappresentazione.

La geografia di questo mondo così raccontato si proietta nella corrispondente rappresentazione cartografica, l'unica in grado di sistemare ogni tessera del mosaico in un disegno coordinato. La tessera-Eden, la tessera-Torre di Babele, la tessera-Colchide/Vello d'Oro; la tessera-Armenia/Ararat/Arca di Noé. Ogni tessera così connotata sulla mappa medievale è portatrice culturale di un preciso significato, ogni tassello è il precipitato di un sapere geografico condensato dal mito, un pennello di luce di colore differente, sfaccettatura di un'unica umanità.

Per un nativo, lo spazio chiuso, ritagliato e circoscritto dal codice culturale comune e familiare, separa con segni certi di riconoscimento, la propria «regolarità e giustezza», da ciò che è stato escluso dall'intera comunità che l'ha prodotto, da ciò che è «non giusto», erroneo e irregolare²⁸. La funzione semantica dello specchio o di una sua metafora — la superficie in pergamena dell'*Exultet* I di Bari in questo caso, o una rappresentazione cartografica — è in tal senso pragmatica: come una formula magica che semantizza le espressioni linguistiche, legandole ad un determinato contesto. Si vuole qui intendere il mondo riflesso proprio nel momento in cui si riflette, mettendosi in



comunicazione diretta «adesso, da questo lato» con la realtà di chi si pone di fronte, «tu, qui, ora, da quella parte»²⁹.

Lo specchio semiotizzato cambia però le coordinate spazio-temporali: io sono prestato simmetricamente al mio doppio, che esiste ora indipendente da me, faccia contro faccia, nell'immagine virtuale prodotta sulla superficie riflettente e si può proiettare, o spostare, nel passato e nel futuro; il qui si muta nel là, il mondo attuale, dove mi trovo io oggi, si capovolge da vero ad immaginario, eppure concreto, perché si può effettivamente riflettere³⁰.

La raffigurazione funge quindi da artificio, da marchingegno attraverso il quale far giungere il messaggio, espresso in un linguaggio regolato con precise corrispondenze inequivocabili fra cose e parole. Si deve escludere ogni fraintendimento, una proprietà che ha solo la logica cartografica: sulla carta geografica una cosa c'è o non c'è, non ci sono le sfumature verbali di un linguaggio ricco ed articolato³¹. E al linguaggio cartografico appartiene anche la proprietà di procedere per nomi propri o, come si cercherà di dimostrare in questo caso, anche solo per emblematiche iniziali, nella direzione indicata da P.A. Florenskij, secondo la quale il nome sta alla proposizione, come l'oggetto nominato sta alla realtà osservata³².

Ciò si avvicina anche alla criptografia mistica, il cui gioco letterale accosta determinati segni e li combina in inattese soluzioni significative solo per chi ne possiede la chiave, attribuendo a precisi tratti essenziali un valore altamente simbolico³³.

Si potrebbe sostenere così che l'immagine visiva, la rappresentazione iconica di un discorso altrimenti articolato in forma grammaticale attraverso le lettere e i suoni di un alfabeto, fino a comprendere un intero spazio etnico-ideologico, corrisponda ad un concetto appreso e depositato nella nostra memoria in forma di precise parole. La lingua è lo strumento di oggettivazione del mondo soggettivo, lo «strumento per la formazione del pensiero»³⁴. Una raffigurazione codificata di episodi ed oggetti correlati ad un testo sarà perciò in grado di evocare a ritroso nell'osservatore preparato e già «al corrente» l'intero racconto, riassumendo, attraverso pochi tratti significativi ed essenziali, tutta la valenza espressiva di centinaia di pagine.

Al contrario, un particolare inaspettato, innovativo, un «disturbo» nel codice comunicativo comune e non ancora riconosciuto dal sistema di leggi codificate all'interno dello spazio culturale da cui scaturisce, e al quale è diretto, può arrestare di rimando l'interpretazione globale. Può però an-

che ricodificare l'intero messaggio, se opportunamente veicolato dall'innovazione artistica, caricandolo di connotazioni e valenze simboliche nuove, ancora assenti nella fonte originaria d'ispirazione scritta, o letta, ovvero interpretata. A sua volta la nuova immagine così prodotta condensa in modo significativo l'interpretazione tradizionale col dettaglio incongruo, reso ora tanto lampante proprio dal contrasto rispetto al suo abituale contesto.

A tale proposito si può ricordare la corrispondenza fra il testo letterario e la sua raffigurazione nell'arte visiva medievale europea (intendendo con ciò l'estensione della *Christianitas*) per la necessità dell'epoca di mantener fede alle Sacre Scritture e nello stesso tempo di colorare, con le sfumature e i canoni stilistici adattati via via alla propria contemporaneità, un'interpretazione artistica mutevole nel tempo³⁵. È forse proprio la caratteristica di «tuttunità» (*vsëdinstvo*) del pensiero medievale³⁶ a rivelarsi uno strumento capace di liberare appieno la sua invisibile energia vitale attraverso la comprensione 'globale' del processo artistico che l'ha prodotta, perché è in grado di condurre ogni volta la mente di chi osserva verso un punto convergente, il suo cardine strutturale: il racconto biblico, il nucleo centrale ancora compatto.

Una «mandorla» che racchiude al suo interno il nocciolo della questione, una centralità spirituale originaria tra due polarità, espressa attraverso posizioni contrapposte, dentro/fuori, luce/ombra, sinistra/destra, dinamicità/staticità: l'invisibile, l'immutabile, dall'interno forgia in forme concrete l'esterno attraverso la dinamica della creatività. La rappresentazione iconica diventa così anche da quest'angolatura lo specchio attraverso il quale visualizzare di riflesso tutte le trasformazioni invisibili prodotte in una prima fase — come il raggio luminoso attraverso la faccia del prisma — nel mondo interiore dell'artista, il più sensibile a raccogliere le variazioni degli orientamenti e a tradurli in un nuovo linguaggio espressivo. Egli medierà tra la realtà osservata e la propria matrice interiore, mai in equilibrio per il potenziale conflitto del suo mondo di emozioni³⁷.

L'energia creativa si trasforma in esperienza estetica, una realtà prismatica che non è più la realtà semplicemente osservata, ma una sintesi tra questa, il punto di vista dell'artista stesso e certi modelli percettivi propri della sua epoca. È la sua ottica, la sua immaginazione che riesce dapprima a scomporre i segni tradizionali e poi a riorganizzarne di nuovi attraverso il processo creativo; a visualizzare insomma la sua idea innovativa e contemplarla immediatamente di fronte a sé. Stimo-

lato dall'esperienza estetica dell'opera d'arte, l'osservatore — di ieri e di oggi — porterà a sua volta a compimento questo processo creativo offerto dall'artista, riconoscendo, decodificando e rinnovando il messaggio attraverso il filtro della personale esperienza.

Nel travasare il testo nell'immagine corrispondente, la libertà d'espressione artistica oscilla in tal modo dal letterale al simbolico, proiettando in un soggetto (per esempio lo spazio circoscritto dell'Eden nel disegno, o nel testo descrittivo, o nella *mappa mundi* enciclopedica ancora orientata a partire da Est) e ricodificandolo ogni volta, le successive variazioni di stile, valenze espressive, canoni, di pari passo con l'evolversi dei valori sociali, culturali, teologici dominanti.

Così l'osservatore medievale, ma anche quello di oggi, può veder proiettata sulla pergamena, in un immaginario riassuntivo, un sapere cosmologico e geografico antico tramandato in riti, preghiere, sermoni, ma veicolato attraverso il muto linguaggio iconico a lui più familiare, secondo la tradizione. Esso riecheggia nel percorso iniziatico che parte già dalla soglia della cattedrale, varcata da Ovest, come voleva la regola tra gli architetti costruttori, costeggia i bassorilievi delle colonne e dei capitelli che accompagnano verso l'Est, verso il transetto, l'incrocio ortogonale con la navata orientata da Nord a Sud; poi l'altare. Qui, chi si fosse trovato ad Hereford sotto il dominio normanno, come del resto lo era ormai due secoli prima anche la città di Bari all'epoca dell'*Exultet* 1, avrebbe potuto vedere ancora appeso l'omonimo planisfero «a T in O», anch'esso organizzato secondo lo schema cartografico medievale più rigoroso: l'Est in alto, l'Ovest in basso al *Finisterrae*, il Nord alla sua sinistra, il Sud alla sua destra. La lettera *O* rappresenta visivamente l'Oceano che circonda l'orbe; all'interno, i tre continenti, a loro volta, sono organizzati secondo lo schema della lettera *T*³⁸.

Le miniature dei rotoli di *Exultet*, collocate in successione verticale anziché in orizzontale sulla lunga striscia di pergamena, in modo analogo costringevano lo sguardo, con sfavillanti riverberi, a scorrere velocemente come in un disegno di animazione, riproponendo mentalmente, con armonia, lo stesso orientamento. Pergamene medievali preziosissime utilizzate nella liturgia pasquale della benedizione del cero, esaltano con l'immagine il testo scritto, ma in maniera del tutto originale. Nell'area geostorica della Longobardia meridionale, terra di sfumato confine tra Occidente e Oriente, i centri di Benevento, Salerno, Capua, i monasteri di Montecassino e san Vincenzo al Vol-

turno, sviluppano tutti una particolare formula che costituisce l'*Exultet* detto beneventano: per l'intera lunghezza della sua superficie, si dipanano insieme parole, raffigurazioni e notazione musicale che trascendono il già complesso rapporto testo/immagine quale traduzione iconografica di una liturgia³⁹.

Qui infatti la parola, scritta in senso contrario rispetto al repertorio figurativo, espande dalle superfici murarie affrescate della chiesa alla pagina in pergamena il concetto didattico della *Bibbia pauperum*: il diacono cantore, dall'alto dell'ambone, intona il canto pasquale seguendo i segni grafici, mentre l'assemblea dei fedeli, di fronte a lui, è in grado di vedere bene, dalla parte opposta, la corrispondente sequenza di coloratissime immagini che ricadono così perpendicolari e dritte, cioè nel giusto verso, man mano che il testo viene letto e svolto in avanti, ma dall'altra parte, da chi deve leggere a voce alta.

Misteri liturgici e interi cicli di storia sono qui riversati e tramandati brillantemente dall'artista su di un'unica superficie: gli astanti potranno poi in tal modo non solo partecipare coralmente al dramma liturgico, ma proiettarsi, rispecchiarsi ed identificarsi rispettivamente nelle immagini del vescovo locale, dei presbiteri, delle autorità temporali, dei semplici pellegrini raffigurati lì, di fronte ai loro stessi occhi⁴⁰.

È qui l'immaginario punto di raccordo urbano, la cerniera tra *civitas* ed *ecclesia* dove tutte le gerarchie cittadine celebrano il rito della loro collettiva identità. L'intera assemblea si vedrà dunque riflessa in questo spazio rituale, coinvolta emotivamente e idealmente, in modo soggettivo e personale, nell'atto suggestivo della celebrazione, di secolo in secolo, di generazione in generazione, fondendo i piani del momento contingente e dell'eterno, ormai fissati nelle iconografie di questa pergamena.

Oggetti di un «teatro sacro» ad altissima efficacia simbolica⁴¹, i rotoli di *Exultet* riverberano e tramandano cineticamente le presenze umane, le vicende storiche, i poteri, l'attualità dei tempi, ma non solo. Essi rappresentano anche una sorta di convergenza geografica ideale tra Ovest ed Est, tra Roma e Bisanzio, tra le Chiese d'Occidente e d'Oriente. Sotto questo aspetto, l'*Exultet* 1 di Bari, in particolare, può essere preso in considerazione quale esempio unico di sintesi culturale tra le tradizioni cristiane occidentale ed orientale, intrecciando, in una straordinaria combinazione ad incastro, la lingua latina usata per il testo scritto e la scuola iconografica greco-bizantina per le miniature. Marginalmente sono addirittura presenti mo-



delli stilistici di scuola iranica.

In altre parole, riprendendo il linguaggio della Semiotica della Cultura, si può dire che questo particolare *libellus* sia molto adatto a rivestire il ruolo di specchio sul quale l'artista medievale ha potuto dapprima scomporre attraverso il prisma della propria arte i singoli elementi, quei metaforici pennelli di diversi colori che caratterizzavano ora l'una, ora l'altra impostazione culturale, per poi proiettarli, sfavillanti, sulla superficie levigata della pergamena. Avrà poi ricomposto successivamente tutti i pezzi in uno spazio culturale circoscritto, per così dire smontabile in più tessere e decodificabile rispettivamente da chi si potrà identificare via via nell'area latina, o in quella greco-bizantina. E forse in altre ancora.

Perché a questo punto c'è sempre un elemento incongruo che sfugge al perfetto equilibrio dell'insieme: quella curiosa lettera E (fig. 1) di cui si parlava all'inizio, che dalla parte dei fedeli appare però specularmente rispetto a se stessa, cioè rivolta a sinistra, e così non ha ormai senso nemmeno nell'alfabeto latino. Una variante grafica che non rientra più né negli schemi iconografici occidentali, né in quelli greco-bizantini; un 'disturbo' nella comunicazione artistica, inspiegabile se non tentando di ricercare codici culturali e chiavi di lettura capaci di apportare elementi nuovi all'interpretazione globale. Altrimenti cade l'intera costruzione e anche gli altri due spazi culturali già definibili ed inequivocabili, però ancora senza questo contorno chiaro, rimangono come sfuocati, non hanno ancora tutti i confini delineati. Proprio come è necessario anche nell'allestimento di una carta geografica.

Occorre ancora ricordare che questo tipo di *Exultet* fu probabilmente introdotto durante il governo bizantino dell'Italia meridionale attraverso la liturgia greco-orientale, seguendo la tradizione del *libellus missae* dei santi Giovanni Crisostomo e Basilio il Grande⁴³. All'arrivo dei primi cavalieri normanni, all'inizio del sec. XI, l'assetto geopolitico dei territori a partire dall'Abruzzo meridionale e dalla Campania settentrionale, fino alla punta estrema dell'Italia, presenta non meno di otto distinte aree istituzionali, con governi propri e tradizioni culturali autonome, radicalmente diverse. La Puglia, latina di lingua e culto, è germanica di diritto per retaggio longobardo; la Calabria è ormai grecizzata.

La tendenza all'integrazione dei gruppi umani, evidente in questo stesso secolo, non farà quindi leva su progetti politici comuni, ma dipenderà soprattutto dall'esigenza di allargare gli spazi geografici dell'economia, legando la produzione agraria dell'entroterra alle attività commerciali co-

stiare ed espandendo nel contempo le potenzialità dei mercati regionali agli sbocchi marittimi internazionali, soprattutto verso il Levante, le isole greche, Cipro, Siria⁴³. Bisanzio assicurava nel contempo protezione ai piccoli porti meridionali d'Italia, esercitando una grande influenza culturale in ogni settore della vita civile.

In particolare, l'*Exultet* 1 di Bari presenta le miniature degli imperatori bizantini Basilio II e Costantino VIII, tra i maggiori artefici anche dell'espansione ad Est dell'impero, nei territori armeni. Da questo punto di vista, si può ipotizzare la creazione di un corridoio privilegiato, che dall'Oriente cristiano, attraverso scuole di miniatura armena la cui presenza è riccamente testimoniata sia a Bisanzio che in Italia⁴⁴, abbia apportato suggerimenti tecnici originali alla tradizione benedettina beneventano-cassinese da cui il rotolo in questione proviene.

Addirittura *miracle* viene definita l'improvvisa emancipazione della qualità iconografica di questa scuola pugliese, in particolare delle lettere iniziali⁴⁵. Perché dunque non ipotizzare che ci sia stato un passaggio artistico intermedio, un anello evolutivo di connessione attraverso il mare, proprio grazie all'apporto culturale armeno, un ponte tra le tradizioni orientali e occidentali. Naturalmente questo legame va provato, ma non sarebbe il primo caso, come è ormai testimoniato dalla storia dell'architettura⁴⁶.

Questo sembra possibile attraverso un'interpretazione simbolica sintetica dell'intero messaggio dell'*Exultet* 1 barese che tenga necessariamente conto del codice medievale di lettura cartografica di cui si è parlato prima. Perché sarà forse possibile ora individuare anche un segno essenziale della proiezione dello spazio culturale armeno condensato su questa pergamena, attraverso un'analisi semiotica che tenga conto, da un lato, del processo comunicativo a più livelli innescato dal documento liturgico e, dall'altro, di una cifra di riconoscimento, un riflesso significativo dell'etnia armena.

3. Tra la mappa e il globo

Come è già stato sottolineato, un manoscritto liturgico di questo tipo ha molte superfici prismatiche e lo studio di ciascuna può solo dare una luce parziale su un determinato aspetto ad essa direttamente collegato. Ma è proprio il rito celebrato dal formulario dell'*Exultet* per l'accensione del cero pasquale a indirizzare ancora ad Oriente, per suggerire che l'origine di questa cerimonia liturgica

non è radicata né nella tradizione latina, né in quella greco-bizantina⁴⁷. Invece il *Rituale armenorum* è certamente l'ispiratore di un formulario del tutto simile, il *Lumen Christi*, in uso nella Basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme, esattamente dagli anni 464-468 fino al XII secolo⁴⁸. Dal simbolico al concreto, sarà ora la *mappa mundi* orientata a partire dall'Est ad offrire la chiave d'interpretazione, la giusta combinazione che forse permetterà di individuare chiaramente i confini di ciascuno spazio culturale di riferimento, per poi tentare di ricostruirli «globalmente» tutti ad incastro sul rotolo di pergamena.

«Globo»: ecco una parola-chiave dalla quale si può finalmente partire per afferrare in successione ogni illustrazione che scompone l'*Exultet* in singoli fotogrammi, proprio come se si trattasse di una pellicola di un film da proiettare. Questo linguaggio cinematografico non deve peraltro sembrare fuori luogo, poiché ogni singolo riquadro, miniato, scritto e poi cantato a gran voce, dà in successione il proprio necessario contributo alla dinamicità dell'insieme. Visto però che il primo capolettera (E) capovolto è fino a questo momento ancora un enigma, occorre passare subito al secondo, la lettera cangiante latino/greca V/Omega, posta proprio nel riquadro centrale del rotolo barese, nel suo punto mediano, per considerare tale «fotogramma» come la cifra più significativa per condurre alla soluzione. È necessario di conseguenza anche in questo caso procedere nella decifrazione della pergamena con un moto retrogrado, dal *centro all'indietro verso l'inizio*.

Se ci si mette al posto dell'osservatore, dunque di fronte alla pergamena, e s'immagina che in questo preciso momento il diacono cantore dall'alto dell'ambone stia svolgendo progressivamente il testo latino per intonare «Vere quia dignum», si vedrà la corrispondente illustrazione scendere dritta dalla balaustra. Allo stesso modo, l'assemblea radunata nella cattedrale di Bari poteva vedere quella stessa lettera V, vergata alla beneventana con un marcato tratto rotondo⁴⁹ e capovolta sotto gli occhi dell'officiante, tramutarsi ora magistralmente dalla loro parte nel contorno della Omega maiuscola.

Ma non basta: si può notare ancora che questa complessa immagine centrale di apertura della preghiera liturgica vera e propria, speculare a se stessa, sembra capace anche di suggerire l'idea di un simbolico vaso che, rovesciato, riversa il proprio contenuto di parole sacre per diffondere il messaggio «verbale e globale», come un flusso di simbolica acqua che scaturisce da una vivida sorgente.

Di più: questo stesso grafema, questa lettera V che è poi l'ultima dell'alfabeto latino antico, si concatena al suo omologo, la Omega, a sua volta l'ultima dell'alfabeto greco, lanciando un'altra freccia semantica. Si ricorderà forse che il contorno della Omega a ferro di cavallo è nel disegno anche una spessa e ricca cornice che circonda un Cristo Pantocratore, di iconografia bizantina, benedicente alla greca, assiso in trono⁵⁰. Così facendo però, va a comporre anche un nuovo segno grafico significativo: la base di questo trono, messa di taglio a chiudere il contorno circolare della lettera Omega, forma infatti, insieme a questo, la prima lettera sia dell'alfabeto latino, che di quello greco, A/Alfa. Quest'altra qualità cangiante concatena quindi strettamente il principio e la fine in ambedue i codici, facendo appello paradigmatico al ciclo nascita/morte sulla Terra.

Ecco che il potenziale meccanismo semiotico si è già messo in moto, definendo i contorni, i confini del discorso: l'assemblea, ma anche ogni singolo astante, può rispecchiarsi contemporaneamente ora nello spazio culturale latino, ora in quello bizantino-greco. Ritrovando la cifra più familiare al proprio mondo, ciascuno si identificherà immediatamente nel giusto gruppo di appartenenza linguistica, separato ma non staccato dall'altro, in sintonia con la propria metaforica superficie prismatica, che l'artista ha sintetizzato in icona.

Si confronti ora questa *Maiestas Domini* dell'*Exultet* I barese (fig. 2), o anche il passo «Vere dignum» del successivo rotolo, un Benedizionale cucito in epoca successiva insieme al primo⁵¹, con il linguaggio cartografico medievale. Prendendo a riferimento il planisfero di Ebstorf (fig. 3), eseguito un centinaio d'anni dopo nella Bassa Sassonia, ma maturato nello stesso ambiente benedettino della scuola di miniatura barese, si vedrà subito che i due schemi coincidono. La testa del Cristo è collocata all'Oriente, i piedi poggiano ad Occidente su di una predella ad archi e colonne, come fedelmente tramandato dai canoni della *mappa mundi* per segnalare il *Finisterrae* con le colonne d'Ercole. Le braccia sono sull'asse orizzontale Nord-Sud, evidenziato in ambedue le rappresentazioni da tacche rettangolari molto grandi.

E ancora. Il nastro policromo con intrecci geometrizzanti e perlinati che contorna questo disegno circolare può essere visto come un richiamo iconografico all'anello di flutti del *Mare Oceanum* intorno al globo. Questo spazio chiuso così ritagliato è identificabile con l'ecumene e apporta concretezza alla superficie su cui la *Maiestas Domini* si sovrappone perfettamente, nel preciso lin-



guaggio iconico che la *mappa mundi* «a T in O» lasciava intendere: la crosta terrestre è una copertura opaca, materiale⁵²; si potrebbe assimilare al guscio di una mandorla, solo una rozza e scura superficie che nasconde il segreto metafisico della Creazione invisibile all'occhio umano, ma che forgia l'esterno dall'interno, dal profondo. Siamo di nuovo al nucleo centrale, al requisito di «tuttunità».

Nel planisfero di Ebstorf emergono solo testa, mani e piedi. I tre continenti coprono, in sintonia con quanto appena detto, il corpo di Cristo e sono organizzati secondo il codice cartografico più tradizionale. Secondo una lettura filologica, si ritrova, a partire dall'alto verso il basso, dall'Oriente all'Occidente, lo spazio circoscritto che delimita l'Eden, quello della grande torre di Babele, Gerusalemme al centro, Roma, la penisola iberica con le colonne d'Ercole; poi, risalendo verso il Nord, il monastero benedettino di Ebstorf, le isole dell'Europa settentrionale, la Sarmazia, il Ponto, la Colchide, l'Armenia. Ciascuna tessera significativa al posto giusto.

Si potrebbe dire che questo planisfero sia un testo scritto di natura enciclopedica gettato sulla superficie terrestre in forma di *legendae*⁵³, la «erzählte Geographie» che rispecchia l'assetto del passato e consente nello stesso tempo, a chi si mette di fronte, di collocare se stesso e il gruppo umano a cui appartiene nel punto esatto in cui riconoscere, riflessa, la trasposizione iconografica del proprio spazio culturale.

È esattamente quello che si verifica anche per la lettera Omega miniata dell'*Exultet* 1 di Bari, che circoscrive tutto lo spazio interno, di sfondo al Cristo Pantocratore. Anzi, si potrebbe ipotizzare che il planisfero di Ebstorf, di circa un secolo dopo, sia stato ideato trasferendo in una sintesi simbolico-



Fig. 2. *Exultet* 1 di Bari: lettera miniata iniziale.

geografica quei messaggi iconografici che scaturivano in tutta Europa da cicli di affreschi e da codici miniati. Considerando il comune ambiente claustrale in cui vennero prodotti sia i rotoli di *Exultet*, sia la mappa presa in esame, si potrebbe ragionevolmente supporre che l'ispirazione sia ve-

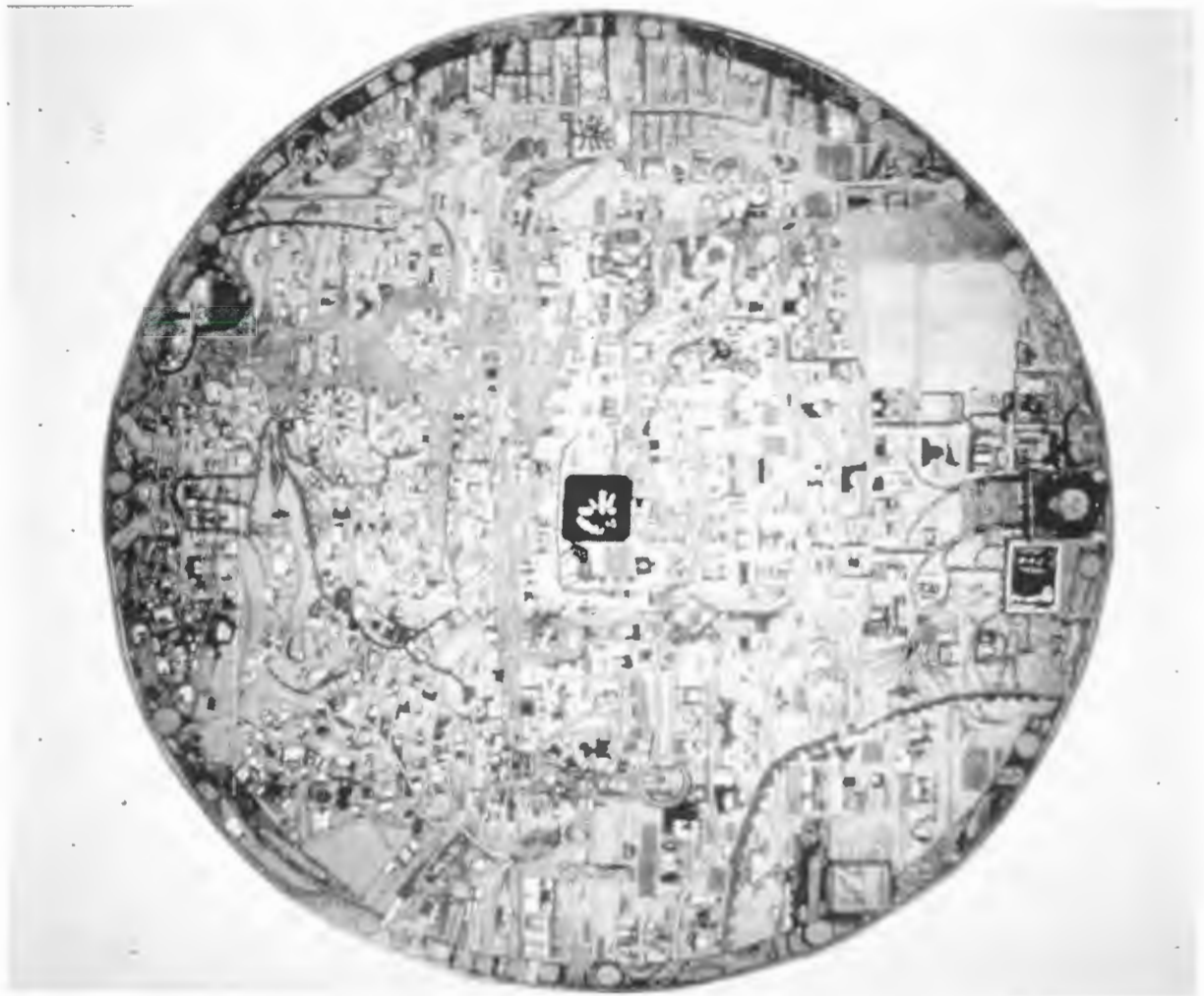


FIG. 3. Il planifero di Ebbsfleet.

nuta anche da quei manoscritti pazientemente ricopiati, e meditati, durante il giorno scandito dalle regole di san Benedetto.

Ma è giunto ormai il momento di tornare indietro lungo il rotolo, ancora in moto retrogrado come si era detto prima, quindi verso l'inizio, e passare dal quarto al secondo fotogramma. Vale a dire al secondo riquadro dell'*Exultet* barese, dove comincia il preconio. Esattamente alla prima lettera dell'intero testo scritto in latino, a quella misteriosa E ribaltata, speculare a se stessa, così ancora insignificante. Nonostante il fatto che la presenza importante, proprio qui, all'esordio, di angeli tubicini in giusta posizione (con la testa eretta) intorno all'enigmatico segno grafico, annunci un deliberato proposito.

Non è plausibile che una struttura artistica a livelli di lettura tanto concatenati fra loro, da ricodificare più volte lo stesso segno, capovolgendone il

verso in verticale da sopra a sotto, vale a dire da Est a Ovest, secondo quello schema della *mappa mundi* ritrovato nella sezione centrale e preso qui come cardine strutturale, non abbia invece usato lo stesso criterio significativo, in orizzontale da Sud a Nord, anche per questo importante capolettera iniziale. Un non-segno non potrebbe assolutamente funzionare in una lettura filologica globale, che tenga conto anche delle successive immagini, della Terra personificata, della Rosa dei venti, dell'elogio delle api, delle autorità occidentali, di quelle greco-bizantine, dei semplici cittadini.

Bisogna quindi supporre un terzo spazio culturale che eserciti un richiamo chiaro e codificato su di un altro gruppo di persone abitualmente presente nella cattedrale di Bari per cantare questo *Exultet* pieno di enigmi. Occorre ormai trovare quel certo alfabeto capace di trasformare un non-segno di questo testo iconico in segno di chiara



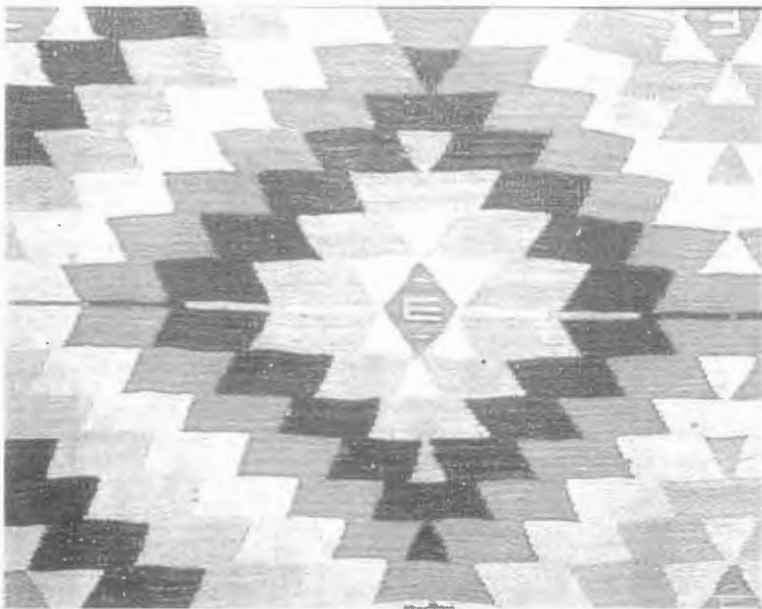


FIG. 4. Esemplare di tappeto cristiano-caucasico.

identificazione etnica; solo così sarà possibile anche definire esattamente tutti i contorni dei reciproci sistemi di riconoscimento secondo il vettore proprio/altrui.

Si è già detto del *Rituale armenorum* come spunto al suo formulario liturgico; si è accennato inoltre all'influenza politica e culturale esercitata a quel tempo da Bisanzio sia ad occidente che ad oriente dell'impero, verso l'Italia meridionale da una parte, verso l'Armenia dall'altra. La presenza nel meridione d'Italia di numerose famiglie provenienti dall'Armenia storica e da Bisanzio è del resto ampiamente documentata a partire dal secolo X, specialmente a Bari, dove possederono anche la chiesa di «Sanctus Georgius de Armenis» almeno fino al secolo XIII⁵⁴. E forse questa è la strada.

Perché la misteriosa E ruotata di 180° acquisterebbe veramente un senso, se si tramutasse nella lettera armena Յ (y), la simbolica abbreviazione di *Jesus*⁵⁵. Tramandata dalla tradizione artistica tanto nei codici miniati, come nella simbologia del tappeto cristiano-caucasico (fig. 4), essa rappresenta una chiave cifrata, mobile e trasferibile ovunque, usata dal popolo armeno per significare anche Dio onnipotente (Er). Questo tratto grafico, più arrotondato o più spigoloso, differisce leggermente nei secoli, rivelando un'esecuzione cittadina o rurale, ma si identifica sempre in un disegno capace di compattare o elaborare messaggi criptici altamente simbolici⁵⁶ per un gruppo umano di tradizione cristiana in territori a polivalenza culturale e religiosa.

L'iconografia ben squadrata di questa lettera, impreziosita da borchie, rosette, arabeschi, richiama da vicino la rilegatura metallica in oro, argento e gemme di una maestosa Bibbia orientale miniata; è simmetricamente il sopra e il sotto di una immaginaria copertina, rispettivamente l'una per il verso latino e l'altra per il suo contrario, il supposto versante armeno. Quindi, al diacono cantore dall'ambone l'immagine richiamerà alla mente un testo sacro ancora chiuso, posato su di un invisibile leggio con le pagine sulla destra e pronto per essere da lui aperto all'inizio del canto liturgico, mentre ai fedeli di fronte si connoterà come lo stesso libro, però già chiuso alla fine del rito, con le pagine verso sinistra, ormai sfogliate.

Allo stesso modo di una vera Bibbia aperta, letta, richiusa dopo aver diffuso il messaggio evangelico in forma di parole, il racconto scritto viene idealmente scandito solo dai tre momenti fondamentali dell'azione del leggere: aprire, sfogliare, chiudere un codice; ciascuno s'immaginerà poi che contenga pagine vergate nei caratteri grafici della propria lingua. Anche in questo caso, tale segmento d'interpretazione s'accorderebbe con un'altra caratteristica denotativa di questo spazio culturale: la tradizionale, particolare attenzione data agli antichi testi biblici miniati e scritti in lingua armena quale memoria collettiva del passato.

Sarebbe in sintonia anche con l'immagine da cui si è partiti per l'interpretazione globale, con il simbolico vaso rovesciato — il contorno capovolto a ferro di cavallo della lettera V, l'inizio del prefazio in latino «Vere quia dignum» — dal quale si era immaginato potesse scaturire un flusso di parole sacre, scritte e tramandate per irrigare metaforicamente la Terra. La stessa Terra che, racchiusa dalla superficie circoscritta dalla Omega e imbrigliata al suo interno, resa a sua volta visibile e più concreta dallo schema cartografico della *mappa mundi*, sarà salvata infine da Cristo Pantocratore nel Nuovo Testamento.

Ma in questa chiave l'*Exultet* I di Bari potrebbe allora rimandare a questo punto anche al Vecchio Testamento. Perché la geografia medievale colloca tradizionalmente nello spazio simbolico armeno sia l'arca di Noè sul monte Ararat, sia il Para-

diso Terrestre con la sorgente del fiume Eufrate, tramandando sempre, in questo preciso e mitico punto della Terra, i concetti di cacciata dell'uomo dall'Eden e della sua rinnovata alleanza con Dio dopo il Diluvio attraverso i sette colori dell'arcobaleno, di fine e inizio, di Omega e Alfa⁵⁷.

Perciò la prima lettera miniata, la latina E e l'armena 3 del rotolo in questione, potrebbe/ro creare la seguente stringa significativa nella mente di chi vede: Dio - Vecchio Testamento - Eden/antica Alleanza - Eufrate - Armenia - Diluvio Universale - Arca di Noè - Monte Ararat/Armenia - Arcobaleno/nuova Alleanza. Tutti segmenti legati dall'invisibile ma udibile armonia del variopinto testo biblico, scritto, letto e cantato.

Per poi passare alla successiva stringa significativa suggerita invece dalla seconda lettera miniata cangiante, la latina V/A e la greca Alfa/Omega: Cristo Pantocratore - Nuovo Testamento - *Mappa Mundi* «a T in O» - Ecumene - Spazi simbolici codificati. L'invisibile perfezione del cerchio (O) che circonda la visibile imperfezione spigolosa (T) della crosta terrestre, promettendo una vita simbolicamente rinnovata con l'accensione del cero pasquale. Per tutta la Christianitas, da Est a Ovest e da Nord a Sud, dallo spazio culturale latino a quello armeno, a quello greco-bizantino, tutti e tre organizzati sulla pagina semiotizzata di questa pergamena in icona d'immediata efficacia attraverso il codice segnico della geografia medievale.

Qui, nel punto centrale dell'intera pergamena preso di proposito nell'analisi quale cardine strutturale, c'è la *figuratio* dell'ecumene, nel linguaggio rigoroso della rappresentazione cartografica. Viceversa, al preconio, capovolto rispetto alla *figuratio*, c'è invece la *descriptio* del rito liturgico, scritta nei segni grafici della comunicazione linguistica. Questo poteva essere, si pensa, il percorso mentale lungo il quale si muoveva ogni gruppo umano presente nella cattedrale di Bari quel giorno. Potevano essere di origine etnica differente, ma tutti convergenti verso quell'*Exultet* che era in grado di comunicare di riflesso mentalmente, a livello profondo, a ciascuno nella propria lingua, rimandando dalla sua levigata superficie le tre cifre delle singole individualità polarizzate.

Un prisma a sezione triangolare doveva averlo recepito e poi proiettato sul metaforico schermo opaco della pergamena; la mente prismatica di un artista in grado di compiere quell'astrazione simbolica di tre spazi geografici culturalmente circoscritti.

Questo potrebbe essere il messaggio finale e globale. Ma poiché si è detto all'inizio che nell'ottica della Semiotica della Cultura l'orientamento

semantico per organizzare il futuro è dato dall'interpretazione del passato in moto retrogrado, questo potrebbe invece essere il messaggio iniziale e globale, valido anche al presente. Così si è del resto proceduto anche nell'applicazione di questi criteri della Semiotica della Cultura all'*Exultet* I barese.

E tale è anche, infatti, la possibile decifrazione dell'ultima/prima immagine, ultima nell'analisi, prima sulla pergamena, dell'*Exultet* I barese: una mandorla che contorna e racchiude un Cristo benedicente con i piedi sul mondo, finalmente senza alcuna lettera, o cifra simbolica. Perché questa è la prima miniatura dell'intero rotolo, il frontespizio, come una parentesi silenziosa che si apre e si chiude senza la necessità di dire una parola, né in latino, né in greco, né in armeno. Sembra di giocare con un oggetto tra due specchi paralleli, con la sua immagine riflessa che rincorre se stessa all'infinito.

Note

¹ Archivio del Capitolo Metropolitano. Il rotolo in pergamena, lungo circa cm. 525,5, è formato da otto sezioni membranacee unite da sottili listarelle. Presenta 82 linee di scrittura e altrettante linee di notazione musicale. Il testo in lingua latina, eseguito probabilmente nel monastero barese di san Benedetto, è vergato nell'elegante scrittura beneventana detta «Bari type», con un marcato rotondeggiamento dei grafemi che fa pensare ad una influenza di modelli calligrafici greci, sicuramente presenti nella Bari bizantina dell'epoca. Scritte in greco sono invece le didascalie dei 36 medaglioni laterali con vescovi e santi che accompagnano l'intero rotolo. Aggiornamenti dei nomi autorevoli sono attestati da note aggiuntive: cfr. per i dettagli F. Magistrale, «Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, *Exultet* I», in AA.VV., *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale* (Roma, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994), pp. 129-34.

² Si farà riferimento teorico soprattutto alla miscellanea, pubblicata a cura del Laboratorio di Storia e Semiotica dell'Università di Tartu, che si prefigge lo scopo di far chiarezza sui problemi della semiotica dello specchio: Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, a cura di, *Zerkalo. Semiotika Zerkal'nosti. Trudy po znakovym sistemam XXII* (Tartu, Tartuskij Gos. Universitet, 1988), pp. V-166. Nell'indice estone-russo-inglese (pp. 164-166): Redkollegija, a cura di, «On semiotics of mirror and what is behind it», pp. III-V; Y. Levin, «Mirror as a potentially semiotic object», pp. 6-24; V. Meizerski, «On interaction between iconic and linguistic symbolism in figurative processes», pp. 25-31; S. Zoljan (Zoljan), «Svet moj, zerkal'tse, skazhi... (On semiotics of the magic mirror)», pp. 32-44; L. Stolovich, «Mirror as a semiotic, epistemological and axiological model», pp. 45-51; L. Mäll, «SHUNYATA in the semiotic model of DHARMA», pp. 52-58; Z. Mints, G. Obamin, «Mirror symbolism in the early poetry of Viach Ivanov (collections 'Kormchiye zvezdy' and 'Prozrachnost')», pp. 59-65; B. Uspenski (Uspenskij), «History and semiotics (Time perception as a semiotic problem). Article 1», pp. 66-84; P. Torop, «Metamorphosis of



characters in F. Dostoyevskij's novel 'Crime and Punishment', pp. 85-96; Y. Lotman, «Technological progress as a problem of culture», pp. 97-116; A. Ospovat, «On some features of K. Aksakov's historical thinking», pp. 117-126; M. Yampolski, «On imaginary space of film», pp. 127-142; Y. Tsivyan, «On semiotics of captions of silent films (caption and oral speech)», pp. 143-154; R. Timenchik, «On telephone symbolism in Russian poetry», pp. 155-163.

³ «Spazio chiuso», tradotto dal testo, non rende appieno il significato originario del vocabolo russo corrispondente *prostranstvo*, che deriva dal verbo *prostranstuovat'* = viaggiare, pellegrinare, vagabondare; il vocabolo si lega quindi semanticamente all'esplorazione del territorio e simbolicamente a ogni campo del sapere.

⁴ L'approccio alla semiotica dello specchio alla base degli studi di Tartu pubblicati in *Zerkalo. Semiotika Zerkal'nosti* diverge dichiaratamente da quello proposto da P. Bonissac, M. Herzfeld, R. Posner, a cura di, *Iconicity. Essay on the Nature of Culture: Festschrift for Thomas A. Sebeok on his 65th birthday* (Tübingen, Stauffenburg, 1986); in particolare alle pp. 215-237. L'analisi occidentale dimostra la potenzialità dello specchio (e degli oggetti simili allo specchio) come strumento ottico che compare nella pratica quotidiana quale segno d'identità, d'individuazione della personalità. Prendendo spunto dalla concezione psicoanalitica di J. Lacan, *Écrits* (Paris, Seuil, 1966) sullo «stadio dello specchio» come tappa precisa di crescita per divenire se stessi (p. III), di fatto la tesi occidentale differisce sostanzialmente dalla tesi di Tartu (che considera il capovolgimento della rappresentazione nello specchio come fenomeno di *Enantiomorfizm* (cambio della destra/della sinistra): il ribaltamento dell'immagine nel cristallino nell'occhio umano da millenni può aver prodotto infatti un'abitudine genetica tale, per cui, ad esempio, chi si guarda allo specchio non pensa di radersi la barba con la mano sinistra anziché destra (o viceversa per i mancini), né si confonde sul braccio dell'orologio (p. IV). Sulla ricerca semiotica occidentale come metodo per affrontare le apparenze e le immagini nella logica della rappresentazione cartografica v. invece M. Quaini, *Tra geografia e storia. Un itinerario nella geografia umana* (Bari, Cacucci, 1992); in particolare, sulla distinzione di Gombrich fra le due più importanti strategie di produzione iconica, la mappa e lo specchio, pp. 296-297; e sulla mappa piena/mappa vuota, pp. 285-305.

⁵ F. Magistrale, *op. cit.*, p. 131. Il formulario beneventano riporta anche la notazione musicale; non ci sono chiavi, ma solo segni quali guida grafica agli intervalli, come «se una mano invisibile conducesse il coro»: cfr. G. Barracane, «L'Exultet I di Bari. Quando l'Occidente e l'Oriente si incontrano», *La vita in Cristo IV* (1988), aprile, Supplemento, p. 3.

⁶ Cfr. F. Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna* (Firenze, La Nuova Italia, 1992), pp. 12, 36-40.

⁷ La percezione dell'orientamento nello spazio sembra differire notevolmente tra Est ed Ovest d'Europa; un tentativo d'indagine in questa direzione è stata tentata da chi scrive in «Perceptive Divergences in Europe: the Adriatic Sea as Interface between the Slav World and the West», in E. Bianchi, a cura di, *Global Change Perception* (Milano, Guerini, 1994), pp. 217-23.

⁸ Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, a cura di, *Zerkalo*, cit., p. III.

⁹ In linea con de Saussure, si considera ogni sistema di comunicazione, e quello linguistico prima di tutti gli altri, come il meccanismo per trasmettere informazioni utilizzando una regolata composizione di segni elementari: il significato, la semantica, si definisce proprio attraverso l'attiva partecipazione al processo comunicativo. I fonemi, da soli, non sono significativi, non possiedono un significato a sé stante, ma noi non comprendiamo, non riconoscendo di conseguenza come nostri, ad

esempio due fonemi nel caso in cui la loro mescolanza trasgredisca l'atto di una corretta comunicazione verbale. Si veda Uspenskij, «History/Istoriya», in *Zerkalo*, cit., p. 69.

¹⁰ Cfr. F. Farinelli, *op. cit.*, pp. 28-34.

¹¹ Si veda la catena dei Rifei/Urali e Caucaso in P. Licini, «L'Europa orientale in una strana carta nautica manoscritta conservata a Jesi», *Europa Orientalis* (1991), novembre, pp. 27-58.

¹² Y. Levin, «Mirror/Zerkalo», in *Zerkalo*, cit., p. 9.

¹³ Uspenskij, *op. cit.*, pp. 67, 73.

¹⁴ Ivi, p. 74.

¹⁵ Non a caso di recente ristampata: si veda S.N. Glinka, *Opisanie pereselenija Armjan Azerbajdzhanskich v predely Rossii* (Moskva, Lazarevych, 1831; Baku, Elm, 1990), pp. 140.

¹⁶ Cfr. R. Breton, *Etnie. Paesaggio umano* (Torino, Ulisse, 1988), pp. 9-47.

¹⁷ È da notare che proprio nell'antico Ponto, astratto punto geografico di confluenza culturale tra Europa e Asia, tra Ovest ed Est, si possono rilevare infiniti esempi di saperi contrapposti. Ciò in sintonia con la doppia logica dell'immaginario «fatta insieme d'invarianza e di perpetue variazioni»; cfr. sulla problematica dell'immaginario geografico collettivo M. Quaini, «L'immaginario geografico medievale, il viaggio di scoperta e l'universo concettuale del grande viaggio di Colombo», in S. Pittaluga, a cura di, *Columbeis V. Relazioni di viaggio e conoscenza del mondo fra Medioevo e Umanesimo* (Genova, D.A.R.FI.C.L.E.T. «F. Della Corte», 1993), pp. 257-270 (in particolare, pp. 258-59).

¹⁸ Si prenda ad es. l'alfabeto georgiano, che appartiene alle lingue *kartveliche* (da *Kartveli*, il nome con il quale i georgiani designano se stessi e la propria terra), di ceppo non indoeuropeo: la sua antichissima origine è ancora incerta ed appassionata anche i filologi occidentali dal XVII sec., poiché né con il metodo comparativo dei vocaboli, né con l'albero genealogico delle lingue si è mai riusciti a fare chiarezza: si veda Sh. V. Dzidziguri, *The Georgian Language* (Tbilisi, Tbilisi University Press, 1969).

¹⁹ R. Bedrosian, *Armenia in Ancient and Medieval Times* (New York, Armenian National Education Committee, 1985), pp. 54-62.

²⁰ V. Vs. Ivanov, «Introduzione» a P.A. Florenskij, *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito* (Milano, Guerini, 1989), pp. 21-22.

²¹ Ivi, p. 23. Sull'evoluzione del linguaggio scientifico occidentale come codice segnico cfr. invece F. Tito, I. Arecchi, *I simboli e la realtà. Temi e metodi della scienza* (Milano, Jaca Book, 1990); in particolare, pp. 33-48.

²² P. Florenskij, «La descrizione simbolica», in *op. cit.*, p. 42.

²³ F. Farinelli, *op. cit.*, p. 24.

²⁴ Si può verificare sperimentalmente tale proprietà attraverso un goniometro particolare, costituito da una circonferenza graduata collocata in un piano verticale sul quale possono scorrere due alidade. La prima porta una fenditura alla quale si affaccia una sorgente luminosa, l'altra porta un cannocchiale; nel centro del cerchio, in direzione normale alla linea passante per lo zero dell'apparecchio, si trova uno specchio piano. Sulla scala graduata è possibile leggere l'angolo di incidenza; operando una opportuna rotazione del cannocchiale, si può captare il raggio riflesso e leggere infine il valore dell'angolo di riflessione.

²⁵ Detta anche simmetria assiale. Sulla storia culturale del concetto di infinito attraverso le scienze esatte si veda E. Maor, *All'infinito e oltre* (Milano, Mursia, 1993).

²⁶ Si potrebbe a tale proposito tentare di applicare altre proprietà dell'ottica geometrica allo spazio culturale, ad esempio attraverso la configurazione simmetrica ottenibile a partire da un oggetto con riflessioni multiple su specchi inclinati a 60°. Sulle proprietà degli specchi si veda M. Gardner, *L'Universo am-*

bidestro. Nel mondo degli specchi, delle asimmetrie e delle inversioni temporali (Bologna, Zanichelli, 1984).

²⁷ Sullo strutturalismo linguistico del de Saussure in prospettiva geografica si rimanda a M. Quaini. «Per la critica del determinismo geografico», in *Tra geografia e storia*, cit., pp. 174-176.

²⁸ Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, a cura di, «Redkolligija», in *Zerkalo*, cit., p. IV. È difficile rendere in italiano il pieno significato dei vocaboli russi qui usati, *pravil'nost' / nepravil'nost'*: in particolare *pravil'nost'* significa anche simmetria.

²⁹ S. Zoljan, «Svet moj», in *Zerkalo*, cit., p. 40.

³⁰ Ivi, p. 41.

³¹ F. Farinelli, *op. cit.*, pp. 10-11.

³² P. Florenskij, «La descrizione simbolica», in *Attualità*, cit., pp. 39-57. Questa concezione corrisponde a quella di A.N. Whitehead e B. Russell, *Introduzione ai Principia Mathematica* (Firenze, La Nuova Italia, 1977), p. 134; e F. Farinelli, *op. cit.*, p. 9.

³³ Cfr. sull'argomento M. Guarducci, *Misteri dell'alfabeto. Enigmistica degli antichi cristiani* (Milano, Rusconi, 1993), pp. 9-15.

³⁴ P. Florenskij, «Le antinomie del linguaggio», in *Attualità*, cit., pp. 71-74.

³⁵ M. Schapiro, *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo* (Parma, Pratiche Ed., 1985), pp. 13-16.

³⁶ Su questa particolare connotazione data alla definizione di «medievale» da P.A. Florenskij cfr. N. Kauchtschischwili, «Presentazione» in P. Florenskij, *Attualità*, cit., pp. 9-17.

³⁷ M. Deppermann, «Von Nutzen der Philosophie für die Slavistik — Interdisziplinäre Bemerkungen zu L. Wenzler: die Freiheit und das Böse nach V. Solov'ev», in Istituto Universitario di Bergamo, a cura di, *Andrej Belyj. Master slova, Iskusstva, Mysli* (Paris, Atheneum, 1991), pp. 163-175.

³⁸ La mappa di Hereford (Richard di Haldingham, circa 1280) fu infatti inizialmente destinata all'altare della cattedrale inglese a scopo didattico: cfr. P. Barber, «Visual Encyclopaedias: the Hereford and other Mappae Mundi», *The Map Collector* 48 (1989) autunno, pp. 3-8.

³⁹ G. Cavallo, «Cantare le immagini», in A.A.V.V., *Exultet*, cit., p. 53.

⁴⁰ Nel testo, il *memorandum* del diacono ricorda tra le autorità temporali sia i dominatori di un tempo, i bizantini, sia i nuovi, i normanni, in linea con la sfumata tradizione conciliante barese. Ciò rende tuttavia difficile oggi stabilire la datazione *post quem non*. È il momento culminante dei riti liturgici cittadini.

⁴¹ G. Cavallo, «Oltre l'Exultet», in *Exultet*, cit., p. 3.

⁴² L'E.I venne forse ordinato dall'arcivescovo Bisanzio (1025-1036) allorché papa Giovanni XIX gli affidò la giurisdizione di Bari; la datazione esatta è tuttavia problematica: cfr. F. Nitti di Vito, F. Magistrale, in F. Magistrale, *op. cit.*, p. 134. La singolarità di questo tipo di codice liturgico proprio del medioevo meridionale risiede nel particolare ciclo figurativo specifico, esclusivo di un ambito geostorico molto circoscritto quale quello beneventano-cassinese.

⁴³ Per un'analisi dettagliata della geografia politica altomedievale nell'area a partire dalla sponda meridionale del fiume Pescara da un lato, Liri e Garigliano dall'altro, si veda P. Delogu, «La terra del latte e del miele», in A.A.V.V., *Exultet*, cit., pp. 7-18.

⁴⁴ B.L. Zekiyani, a cura di, *Gli Armeni in Italia* (Roma, De Luca, 1990), passim e bibliografia.

⁴⁵ E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie Méridionale*, I (Paris - Rome, A. Fontemoing - Ecole Française de Rome, 1904), pp. 206-207.

⁴⁶ La bibliografia a tale riguardo è molto vasta. Si rimanda in particolare a P. Cuneo, *Architettura armena* (Roma, De Luca, 1988). Si tratta di due volumi scritti in collaborazione con T. Breccia Fratadocchi, M. Hasrat'yan, M.A. Lala Commeno, A. Zarian. L'ipotesi di una componente artistica armena nell'esecuzione dell'E. I di Bari è stata avanzata da chi scrive alla *Sixth Biennial Conference of AIEA* (Association Int. des Études Arméniennes), London, School of Oriental and African Studies, University of London, 2-5 Sept. 1993 («A Cryptic Armenian Hand in a Wonderful XIth c. Scroll of Bari?»).

⁴⁷ D.B. Capelle, «La procession du Lumen Christi au Samedi-Saint», *La Revue Benedictine* 40 (1932) 2, pp. 105-119; ivi cfr. anche F.C. Conybeare, «Rituale Armenorum being the Administration of the Sacraments and the Breviary Rites of the Armenian Church with the Greek Rites of Baptism and Epiphany, edited from the oldest MSS (Oxford, 1905)», pp. 105-106, 520.

⁴⁸ Ivi, pp. 105-106.

⁴⁹ F. Magistrale, *op. cit.*, pp. 129, 131. Tale grafia fu influenzata da modelli grafici greci, certamente presenti nella Bari bizantina dei secoli X e XI.

⁵⁰ Come viene spiegato all'inizio di quest'articolo.

⁵¹ È il testo della *Benedictio ignis et fontis*, che seguiva la *Benedictio cerei* nella liturgia pasquale. Presenta la sola grande lettera V/OMEGA decorata nella sezione 3. Si veda per un confronto G. Cavallo, *Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale. Exultet 1,2, benedizionale dell'Archivio della Cattedrale di Bari. Exultet 1,2,3 dell'Archivio Capitolare di Troia* (Bari, Adriatica, 1973).

⁵² P.D.A. Harvey, *Medieval Maps* (London, The British Library, 1991), p. 19.

⁵³ P. Barber, *op. cit.*, pp. 3-8.

⁵⁴ G. Casnati, «Presenze armena in Italia: testimonianze storiche ed architettoniche», in B. L. Zekiyani, a cura di, *op. cit.*, pp. 28-38.

⁵⁵ W. Gantzhorn, *Il tappeto cristiano orientale* (Fribourg, Office du Livre, 1986), p. 37.

⁵⁶ V. Sassouni, «Rugs with Armenian Inscription Progress Report on the Data-Bank», *Armenian Review* 35 (1982), pp. 420-421.

⁵⁷ P. Licini, «La regione armena nella *Mappa Mundi* medievale di tradizione occidentale», *Orientalia Christiana Periodica* 58 (1992), pp. 515-25.

