

## La ‘firma’ nell’arte

### Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti

#### Introduzione

Stefano Riccioni  
(Università Ca’ Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Maria Fara  
(Università Ca’ Foscari Venezia, Italia)

Nico Stringa  
(Università Ca’ Foscari Venezia, Italia)

**Sommario** Medioevo. – Età moderna. – Il XX secolo.

Un esame essenziale della storia critica sulle firme degli artisti vede in Giorgio Vasari, nel *Proemio delle Vite* e nelle *Vite* della ‘prima età’ della seconda edizione (1568), non solo il primo interprete di antiche memorie d’artisti, ma anche il primo a riconoscerle come fonti per la comprensione dello *status* degli artisti. Sebbene, infatti, Vasari manifestasse una certa diffidenza per le iscrizioni nelle pitture, che aveva definito «gofferia»,<sup>1</sup> non mancava di registrarle personalmente o di chiedere le trascrizioni agli eruditi, come nel caso dell’amico umanista Cosimo Bartoli che, con gran fatica, lesse «quelle cosacce» nel Camposanto di Pisa.<sup>2</sup> Col termine ‘gofferia’ Vasari denunciava, infatti, il senso di estraneità dell’opera d’arte nei confronti dell’iscrizione che, per sua natura, richiama anzitutto un codice linguistico segnico e verbale, ed è pertanto avulso da un esame visivo tradizionalmente inteso.

La diffidenza di Vasari nei confronti delle iscrizioni è a lungo rimasta in eredità agli studi storico artistici che solo recentemente sono giun-

ti a riconoscere alle testimonianze epigrafiche un valore significativo nell’ambito della cultura e dell’arte. Il primo studioso ad occuparsi delle iscrizioni con metodi scientifici fu Julius von Schlosser che nella sua imponente ricerca sulle ‘fonti’ della storia dell’arte, confluita poi nella *Kunstliteratur*,<sup>3</sup> si dimostrò consapevole del legame che unisce iscrizioni e immagini.<sup>4</sup> Più tardi, Ernst Gombrich (1982) osservò che anche l’immagine contiene un codice da decifrare, imponendo in termini concettuali il superamento della distinzione tra immagine e segno.

Oggi la disciplina storico-artistica, nel più ampio contesto della storia delle immagini, della loro percezione e ‘visibilità’, si è aperta agli studi in campo antropologico e socio-culturale (Kessler 2004). L’attenzione si è dunque spostata dal campo della storiografia a quello del ‘visibile’, un settore nel quale rientra anche la storia della scrittura che è, essenzialmente, storia di forme visive, pertanto non distante dalla storia dell’arte.

Stringendo il campo, dal tema generale della scrittura nell’arte a quello specifico delle ‘firme’

Si specifica che Stefano Riccioni è autore della prima parte dell’introduzione e della presentazione sul Medioevo, Giovanni Maria Fara della presentazione dell’età moderna, Nico Stringa della presentazione sul XX secolo.

1 Vasari ed. Bettarini, Barocchi (1967), II, 171.

2 Archivio di Stato di Arezzo, AV, 11 (XLV), cc. 23-4, Cosimo Bartoli in Pisa a Giorgio Vasari in Firenze, 17-04-1561, Fondazione Memofonte, Carteggio vasariano, 1532-74, [http://www.memofonte.it/home/ricerca/singolo\\_17.php?id=351&daGiorno=&Giorno=&daMese=&Mese=&daAnno=1561&Anno=1561&intestazione=cosimo%20bartoli&trascrizione=&segnatura=&bibliografia=&cerca=cerca&](http://www.memofonte.it/home/ricerca/singolo_17.php?id=351&daGiorno=&Giorno=&daMese=&Mese=&daAnno=1561&Anno=1561&intestazione=cosimo%20bartoli&trascrizione=&segnatura=&bibliografia=&cerca=cerca&).

3 von Schlosser (1924). Di Julius von Schlosser veda inoltre la vasta serie di testimonianze letterarie (1896; 1992; 1938; 1977).

4 Secondo Schlosser il *titulus* era: «Sottoscrizione versificata dell’immagine che esso spiega», ad essa «sostanzialmente legato» (1977, 35).

nell'ambito della percezione e della rappresentazione degli artisti, una specifica menzione meritano gli studi seminali di André Chastel (1971) e, in particolare, dei medievisti quali Heinrich Klotz (1976), ma soprattutto Peter Cornelius Claussen (1987) che ha imposto all'attenzione della medievistica europea le firme intese come 'fonti' per la sociologia dell'arte (Claussen 1992), evidenziando così l'importanza di tali documenti e la loro chiave di lettura più efficace. Negli stessi anni, Xavier Barral i Altet curava il convegno sull'artista medievale, *Artistes artisans et production artistique au Moyen Age* (1986) e Enrico Castelnuovo avviava i suoi lavori sullo *status* e la storia sociale degli artisti medievali (1988; 2004), temi che alimentarono il dibattito sull'artista medievale scaturito negli anni Novanta presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, la cui eredità è stata raccolta dal lavoro di Maria Monica Donato e di Michele Bacci (Bacci 2007). Donato, in particolare, aveva avviato e sviluppato una specifica ricerca sulle iscrizioni-firma degli artisti (2000; 2003) contribuendo a definire i temi e le metodologie di indagine, orientando lo studio sull'autocoscienza dell'artista medievale, il suo *status* e il suo livello di alfabetismo (capacità di lettura e scrittura). La studiosa aveva elaborato, con Castelnuovo, il progetto *Opere firmate dell'arte italiana / Medioevo* (OFAI/M), che intendeva censire non tanto (o non solo) le sottoscrizioni autenticanti, quanto le opere che queste attestazioni contengono e gli artisti che le hanno realizzate e, infine, aveva fondato la rivista *Opera Nomina Historiae* (2009-11) con il preciso scopo di trattare tematiche legate alla sottoscrizione degli artisti.<sup>5</sup>

Un ampio repertorio di sottoscrizioni di artisti italiani, con pagine di efficaci riflessioni, si trova nell'opera di Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur* (2009); con un arco cronologico più ampio, anche Tobias Burg (2007) ha contribuito ad arricchire il censimento delle opere firmate. Un attento ragionamento, dall'antichità all'età contemporanea, sulle firme degli artisti, con nuovi approcci metodologici e nuovi materiali è stato proposto nel volume curato da Nicole Hegener (2013). Più recentemente è tornato sul tema Manuel Castiñeiras, che ha organizzato il convegno *Entre la letra y el pincel: El artista medieval* (2017) nell'ambito del progetto *Magistri Cataloniae*, «dizionario virtuale di artisti attivi in Catalogna e nella sua area di influenza tra i

secoli XI-XV» (2017, 33), iniziato dall'Università autonoma di Barcellona nel 2012.

La considerazione della produzione artistica durante il Medioevo, a lungo ritenuta prevalentemente anonima, è stata pertanto ribaltata negli ultimi decenni proprio grazie alle numerose 'firme' che hanno aiutato a delineare lo statuto culturale, economico e sociale dell'artista medievale.

La sottoscrizione dell'artista medievale e moderno è dunque un documento e, comunque, una fonte che, al pari delle altre fonti letterarie, aiutano lo storico dell'arte nella ricostruzione e nella comprensione della cultura dell'opera e dell'artista. Se analizziamo la composizione della firma medievale, inoltre, potremo osservare che contiene, anche se non necessariamente insieme e non sempre tutti presenti: il nome del maestro, il patronimico, la provenienza, il predicato (sempre coniugato in terza persona), l'oggetto realizzato (o il pronome determinativo/dimostrativo oppure il pronome personale - nel caso di un'opera parlante). A questi si possono aggiungere: la datazione, l'epiteto indicante lo *status*, la committenza. Soprattutto, il testo può essere una dichiarazione di umiltà, una preghiera o una manifestazione di devozione rivolta all'immagine raffigurata, oppure presentarsi come una formula notarile che denota la volontà di manifestare un adempimento contrattuale, o una sorta di «marchio di fabbrica» (Previtali 1985, 12), di una bottega o di una società di artisti, altre volte può essere una memoria apposta postuma ma, in ogni caso, la sottoscrizione dell'artista medievale è sempre estranea al concetto di autografia che interviene, molto più tardi, durante la piena età moderna.

La firma dell'artista medievale non è necessariamente scritta dall'artista stesso, ma rientra anch'essa nelle pratiche della bottega, sebbene sia sempre strettamente collegata all'opera, anche visivamente, fino a costituire essa stessa un'immagine.

Nell'ambito della medievistica, gli studi di paleografia ed epigrafia medievale di Augusto Campana che interpretava le iscrizioni come una «testimonianza multipla» e un «monumento complesso» (1967; 1976, 85; 1984, 363), di Armando Petrucci su forme e funzioni della «scrittura esposta» (1986), di Robert Favreau sulla definizione dell'epigrafia svincolata dal supporto lapideo e agganciata alla funzione di «pubblicità universale e duratura» (1979; 1986) hanno ampliato lo studio delle epigrafi medievali alle testimonian-

<sup>5</sup> Nei *Quaderni di Opera, Nomina, Historiae*, è stato pubblicato il primo volume del repertorio che tratta le opere firmate degli orafi senesi, Donato, Riccioni, Tomasi 2013.

ze grafiche, redatte su ogni tipo di supporto (dipinte, a mosaico, su bronzo, ecc.), e considerate come documenti 'visivi' soggetti a un'indagine multidisciplinare di ampio respiro. Più recentemente, su questa via, gli studi di Jeffrey Hamburger (2014), di Vincent Debais (2017) e del sottoscritto (Riccioni 2008) hanno portato le ricerche sulla scrittura nell'ambito della storia delle immagini e del visibile.

Questo numero di Venezia Arti intende ampliare la riflessione sulle 'firme' d'artista e il concetto di autorialità partendo dal Medioevo e arrivando fino all'arte contemporanea.

## Medioevo

Per quanto riguarda l'arte medievale, il contributo di Pierno, parte proprio dall'indagine condotta con gli strumenti della paleografia e dell'epigrafia per analizzare gli aspetti identitari e di autocoscienza degli artisti medievali attivi in Puglia centro settentrionale, al passaggio tra il dominio bizantino e l'avvento dei Normanni e all'età svevo-angioina. Diciotto testimonianze epigrafiche, datate dal secolo XI alla fine del secolo XIII, edite in modo rigoroso, restituiscono un piccolo, ma significativo, catalogo di attestazioni di artisti (ma anche di committenti), indissolubilmente legati alle loro opere, che tracciano un percorso dal principio del Romanico al volgere della nuova era, segnata dal secolo XIII.

Ivan Foletti propone una lettura delle iscrizioni di *Wolvinius magister phaber* e di *Angilbertus* sull'altare di S. Ambrogio a Milano, partendo dall'ipotesi di Marco Petoletti, che l'altare debba essere interpretato come un'arca dell'alleanza. Secondo questa lettura l'artista Vuolvino costituirebbe il richiamo a Bezalèl, autore dell'arca, pertanto la sua figura sarebbe 'strumento' divino e non, quindi, un proto-artista in senso vasariano. Inoltre, dal momento che nell'*Esodo* vengono nominati due artigiani, Foletti suggerisce che l'artefice dell'arca-altare non sia solo Vuolvino, ma anche Angilberto, il donatore, che assumerebbe così il ruolo dell'*eruditus* veterotestamentario.

L'ampio censimento proposto da Emilie Mineo, che raccoglie le sottoscrizioni di artisti in territorio francese, tra XI e XII secolo, indaga il tema della firma sia dal punto di vista paleografico, esaminando le capacità grafiche degli scriventi (artisti?), sia gli aspetti di visibilità di questi testi. Tradizionalmente considerate le testimonianze dell'autografia, e dell'autocoscienza dell'artista, Mineo osserva che queste firme erano spesso esposte in modo da renderle invisibili a un largo

pubblico, inoltre, esse erano prevalentemente collocate negli spazi simbolici della chiesa, assolvendo così a esigenze devozionali ed escatologiche.

Nel contributo di Stefano Riccioni viene presentato il progetto sulle sottoscrizioni degli artisti attivi a Venezia durante il Gotico e tardo Gotico con una breve trattazione delle firme di Lorenzo Veneziano.

Con il contributo di Roberta Del Moro e Anna Lucchini approdiamo al tardo Medioevo. Il ciclo di *Storie della vita della regina Teodolinda*, nell'omonima cappella nel Duomo di Monza, è firmato dagli Zavattari, con l'elegante epigrafe in esametri latini che reca anche la data: 1444. Gli affreschi sono stati sottoposti ad un accurato restauro tra il 2009 e il 2014, curato e qui descritto da Anna Lucchini. I lavori hanno rivelato che l'iscrizione, dipinta nel quarto registro, fu tracciata direttamente sull'intonaco ancora umido, pertanto, è plausibile che suggellasse la conclusione della prima parte della decorazione (completata all'altezza della trentaduesima scena). L'esame del testo, condotto da Roberta Del Moro, in relazione alla testimonianza del contratto di committenza stipulato il 10 marzo 1445, rivela un'elegante composizione in esametri latini. I versi, ispirati all'*Eneide*, sono in linea con l'ambiente umanistico lombardo e con lo stesso Petrarca. Anche per questo, probabilmente, la critica ha frainteso il contenuto dell'iscrizione, identificando la famiglia *de Zavattarijs* con quella dei committenti, consanguinei dei Visconti. Tuttavia, Delmoro segnala come l'autocoscienza degli Zavattari sia molto evidente, sia nell'uso di versi di chiara reminiscenza letteraria, sia nell'invito ai passanti ad ammirare l'apice che è stato raggiunto, degno dei pittori celebrati dai poeti, ed esortando quindi l'osservatore a esaltare la magnificenza della loro impresa.

Per concludere, Maria Lidova, si concentra sul tema della firma nell'arte bizantina e in particolare sulla questione dell'anonimato. Gli artisti bizantini, in effetti, lasciarono sulle loro opere numerose testimonianze a memoria del loro operato. Lidova propone un cospicuo numero di esempi, in prevalenza su mosaici, su pitture murali e icone, attraverso i quali dimostra che la tradizione di scrivere il nome del maestro non è un fenomeno limitato a un particolare periodo cronologico della storia di Bisanzio, né collegato a trasformazioni storico o culturali. Al contrario, la 'firma' nell'arte bizantina, redatta in varie forme linguistiche e paleografiche, è presente con continuità nelle opere, dalla tarda antichità fino alla fine del Medioevo. Occorre quindi riconsiderare la percezione dell'artista bizantino e il suo *status*, non più caratterizzato dal completo anonimato.

## Età moderna

Il volume curato da Nicole Hegener, che raccoglie le relazioni di un convegno internazionale di studi tenutosi fra il 25 e il 28 settembre 2008 presso l'Institut für Kunst-und Bildgeschichte della Humboldt-Universität di Berlino, anche se pubblicato recentemente (2013) è già diventato un testo di riferimento, non soltanto perché copre un periodo estesissimo, dall'antichità ai giorni nostri. Nei quattordici importanti contributi dedicati alle firme d'artista durante il Rinascimento e l'età barocca, sono stati infatti approfonditi alcuni temi della vasta ricerca che, negli ultimi decenni, ha cominciato a formarsi intorno all'argomento: ad esempio la presenza dei monogrammi nelle opere di grafica, con il conseguente utilizzo in altre tecniche, e la loro deliberata copia e falsificazione; il ruolo di artisti, committenti ed eruditi nella determinazione delle firme umanistiche; la pertinenza e riconoscibilità della firma nei suoi caratteri ortografici, anche in relazione con il problema fondante della sua autografia.

Una varietà di argomenti, e di approcci metodologici e storiografici, che, ovviamente, in parte ritornano anche nei contributi raccolti in questo numero di *Venezia Arti*. Dei sei testi dedicati all'arte dell'età moderna, due sono specificamente dedicati all'arte veneta. Il contributo di Amanda Hilliam è un'ampia e circostanziata analisi dei numerosi dipinti siglati da Carlo Criwelli - delle trentatré opere a lui concordemente attribuite dalla critica, ben ventinove recano la firma. Un tema quindi fondamentale, come riconosciuto anche da Louisa Matthew nel suo seminale contributo sulle firme degli artisti veneziani del Rinascimento (1998), che, in questa analisi della Hilliam viene globalmente analizzato ed interpretato. L'altro contributo, di Marco Tagliapietra, si occupa del 'come', del 'dove' e del 'perché' Tiziano incluse la propria firma in alcune sue opere celebri. La lettura critica di questi significativi particolari viene svolta con il supporto delle fonti dipinte e scritte che quelle stesse firme citano, descrivono e, in alcune occasioni, fanno diventare mito.

Il contributo di Elisabetta Fadda verte sulle firme in latino dei principali pittori della Scuola di Parma, attivi nella prima metà del XVI secolo. Con una raffinata analisi filologica, frutto dei numerosi importanti saggi su questi artisti che la studiosa ha pubblicato e ha in preparazione, viene qui dimostrato come tale varietà di firme - già considerate, per quanto riguarda il Correggio, in termini di raggiungimento di un'identità per-

sonale e artistica - non sia estranea invece alla precoce diffusione di emblemi e divise nell'arte a Parma del primo Cinquecento, in cui anche il nome stesso dell'artista, con le sue varianti linguistiche e alfabetiche, coincide col suo ritratto intellettuale. Il contributo di Chiara Travisonni ha come oggetto d'indagine la corposa raccolta di matrici lignee conservata presso la Galleria Estense di Modena, più specificamente i legni databili verosimilmente tra Cinque e Settecento, che si può supporre fossero destinati o potessero adattarsi alla stampa di fogli sciolti. Fra questi, l'attenzione dell'autrice è particolarmente concentrata su alcuni casi di firme seicentesche, e quindi sul livello di autocoscienza degli xilografi in merito al valore artistico del proprio lavoro; una consapevolezza che sembra in alcuni contesti distaccarsi dallo scarso interesse dimostrato dalle fonti letterarie coeve per la loro attività.

Il contributo di Valentina Frascarolo pone in piena luce la straordinaria convinzione e fierezza del pittore genovese Giovanni Battista Paggi di svolgere un'attività «nobilissima e degnissima», come egli stesso la definisce nelle accorate lettere scritte al fratello nel 1590; una ferma convinzione che lo portò a rivendicare la paternità delle sue opere, firmando la maggior parte delle numerose commissioni che riuscì ad adempiere durante la sua lunga carriera divisa tra Genova e Firenze. Infine, il contributo di Benjamin Binstock è una ricca ed elaborata analisi di uno dei più celebri dipinti della storia dell'arte, il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck, un'opera che può essere definita la prima rappresentazione autonoma e illusionistica di una realtà secolare, in cui compare una firma modernamente intesa, che inquadra la scena come percepita e rappresentata da una particolare persona.

## Il XX secolo

Per quanto riguarda il XX secolo, l'affermarsi delle avanguardie porta con sé un inedito 'attacco' contro la tradizione, che mette in discussione, nei momenti più radicali di contrapposizione, anche la 'firma', nel suo valore identificativo. Mentre da un lato le firme degli artisti sono indispensabili, come nel Futurismo, per garantire la responsabilità della proposta rivoluzionaria, nel caso più estremo come il Dadaismo, la firma comincia ad essere espulsa dall'opera che si sta trasformando in non-opera o in anti-opera e addirittura diventa motivo di ironica demistificazione e di severa destrutturazione quando, con *Fountain* di Marcel

Duchamp, il non-artista per eccellenza si avventura in una azione di plateale falsificazione (come argomenta Nico Stringa nel suo contributo qui raccolto). L'automatismo psichico che i surrealisti pongono alla base della loro poetica e le 'opere' collettive che promulgano, sono tutti fattori che, almeno teoricamente, tendono a espungere la firma dalla realizzazione. Se il periodo del 'ritorno all'ordine' in generale riporta con la compostezza figurativa anche a un rientro della firma, è con il secondo dopoguerra che il rapporto opera-firma acquisisce un nuovo significato e nuove forme. Il caso di Lucio Fontana è emblematico della svolta, dopo il ritorno in Italia nella primavera del 1947; nelle sue innovative installazioni luminose (dal 1949 in avanti) addirittura non c'è più il 'posto' per la firma, che sarebbe proprio fuori luogo oltretutto sembrare fuori tempo. Non sarà un caso che mentre viene superato, con Fontana, l'equivoco del titolo (risolto con l'equivalente generale di *Concetto spaziale*) anche la firma quasi sempre scompare e si ritrovi sul retro delle opere trasformata in annotazioni e digressioni (studiate sistematicamente per la prima volta da Salvagnini 2014). Le conseguenze di questa decisione sono evidenti nei casi di Piero Manzoni da una parte (non firma i suoi 'dipinti' ma 'firma' eccome le più originali non-opere: modelle, scatolette, rotoli e individua nell'impronta digitale l'alter ego del nome, la forma visiva asemanticamente più significativa e individuale); dall'altra molta arte programmata d'équipe che, per esempio nel Gruppo N, agli inizi, prevede l'anonimato del prodotto collettivo. Con il diffondersi dell'opzione concettuale, è interessante notare come la firma scompare dall'opera per ricomparire nei 'contratti' assai vincolanti che gli artisti sottopongono ai collezionisti per garantire una corretta esposizione delle loro opere; in questi casi le firme sono due: artista e collezionista. L'evolversi dell'arte contemporanea in manifestazioni performative comporta un'ulteriore evoluzione del ruolo e della presenza/assenza della firma che compare o scompare, o prende nuove forme e nuovi luoghi per uno statuto instabile e a volte inafferrabile.

Il contributo di Patricia G. Berman traccia una storia di come i dipinti di Edvard Munch rimarchino talora accanto alla sua firma dei toponimi che indicano la testimonianza diretta di un luogo o una persona, ma anche delle segnalazioni di alcuni particolari relativi al suo stato di salute, fisico e mentale. Interpretando dunque questi toponimi come forme di 'viaggi nel tempo' e 'viaggi nello spazio', l'articolo considera le firme di Munch anche come dispositivi promozionali per la sua carriera.

Il contributo su Marcel Duchamp di Nico Stringa mette al centro dell'analisi la contrapposizione volutamente antifrastica proposta dal pittore (non più pittore dal 1912) francese, nel 1917, tra la 'merce' - esito anonimo della produzione capitalistica - e la (impossibile) appropriazione da parte dell'artista; operazione che ha sintomatiche consonanze con l'analisi che Karl Marx aveva fatto, cinquant'anni prima, nell'analisi della forma-merce nella prima parte del *Capitale*. Per la critica dell'economia politica.

Martina Rossi, considerando come si ponga la firma dell'artista nel contesto dello *happening*, propone l'azione di Pino Pascali *Requiescat in Pace Corradinus*, che si è svolta il 22 luglio 1965 nel castello di Torre Astura (Nettuno), quale caso di studio significativo - e poco conosciuto, anche rispetto alla biografia dell'artista - da considerare durante una fase di mutazione radicale dei media artistici. Il saggio di Stefania Portinari, dal titolo *Alighiero Boetti: sulla firma come identità e duplicazione*, tratta dello sdoppiamento 'reale' e ideale dell'artista, analizzando come a partire da sue opere che evocano il tema del doppio, quali la fotografia *Gemelli* (1968) o *lo che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969* (1969), si arrivi nel 1972 alla scissione del suo nome anche come firma autoriale, da 'Alighiero e Boetti' alla variante grafica 'Alighiero & Boetti'. La trattazione rivela dunque come il cambiamento sottenda un mutamento di strategie e di poetica, in coincidenza anche con una 'perturbazione' della sua biografia.

Concludiamo questa introduzione con alcune precisazioni. Senza considerare i contributi dei curatori, quelli di Ivan Foletti, Emilie Mineo e Maria Lidova per la sezione sul Medioevo e di Elisabetta Fadda e Marco Tagliapietra per la sezione sull'età moderna sono il risultato di specifici inviti rivolti dai curatori di questo numero della rivista. I restanti contributi sono il risultato di una *call for abstracts* internazionale svoltasi fra i mesi di febbraio e marzo del 2017, a cui è seguito un processo di *blind peer review* sui saggi selezionati. Ringraziamo quindi volentieri la direzione della rivista e i revisori coinvolti in questo numero monografico per avere offerto uno spazio prezioso a questo progetto e per averlo sostenuto con generosità nelle varie fasi di realizzazione.

Venezia, novembre 2017

**Bibliografia**

- Bacci, Michele (a cura di) (2007). *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale = Giornate di studio* (Scuola Normale Superiore, 21-2 novembre 2003). Pisa: Ed. della Normale.
- Barral i Altet, Xavier (ed. par) (1986). *Artistes artisans et production artistique au Moyen Age = Colloque internationale* (Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2-6 mai 1983). Paris: Picard.
- Barocchi, Paola; Bettarini, Rosanna (1967). *Giorgio Vasari: Le vite dei più eccellenti pittori e scultori...nelle riedizioni del 1550 e del 1568*. Edizione a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi. Firenze: Sansoni.
- Burg, Tobias (2007). *Der Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*. Berlin: Lit-Verl.
- Campana, Augusto (1967). «Paleografia oggi. Rapporti, problemi e prospettive di una 'coraggiosa disciplina'». *Studi Urbinati*, LXI, 1013-130.
- Campana, Augusto (1976). «Le iscrizioni medievali di S. Gemini». *S. Gemini e Carsulae*. Milano; Roma: Bestetti, 81-132.
- Campana, Augusto (1984). «La testimonianza delle iscrizioni». *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*. Modena: Panini, 363-73.
- Castelnuovo, Enrico (1988). «L'artista». J. Le Goff (a cura di), *L'uomo medievale*. Bari: Laterza, 235-69.
- Castelnuovo, Enrico (2004). *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*. Roma: Laterza.
- Castiñeiras, Manuel Antonio Gonzalez (a cura di) (2017). *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. El Ejido; Almería: Circulo Roio, 2017.
- Chastel, André (a cura di) (1971). «L'art de la signature». *Revue de l'art*, XXVI.
- Claussen, Peter Cornelius (1987). *Magistri doctissimi romani, die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*. Wiesbaden; Stuttgart: F. Steiner Verlag.
- Claussen, Peter Cornelius (1992). «Nachrichten von den Antipoden oder der Mittelalterliche Künstler über sich selbst». Winner, Matthias (Hrsg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk = Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana* (Rom 1989). Weinheim: VCH-Acta Humaniora, 19-54.
- Debias, Vincent (2017). *La croisée des signes: l'écriture et les images médiévales (800-1200)*. Paris: Les éditions du Cerf.
- Dietl, Albert (2009). *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag.
- Donato, Maria Monica (a cura di) (2000). *Le opere e i nomi: prospettive sulla "firma" medievale. In margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del medioevo italiano*. Pisa: Ed. della Normale.
- Donato, Maria Monica (2003). «"Kunstliteratur" monumentale. Qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento». *Letteratura e Arte*, I, 23-47.
- Donato, Maria Monica (a cura di) [2003] (2008). «L'artista medievale». Pisa: Ed. della Normale. *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa* 4, Quaderni 16.
- Donato, Maria Monica (2011-12). «Il repertorio Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo». *Opera. Nomina. Historiae = Giornale di cultura artistica* 5/6, I-XXI.
- Favreau, Robert (1979). *Les inscriptions médiévales*. Tournhout: Brepols.
- Favreau, Robert (éd. par) (1996). *Épigraphie et iconographie = Actes du Colloque* (Poitiers, 5-8 octobre 1995). Poitiers: Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale.
- Hegener, Nicole (Hrsg.) (2013). *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart = Beiträge des internationalen Studienkonferenz* (Berlin, 25-8 September 2008). Petersberg: Imhof.
- Kessler, Herbert Leon (2004). *Seeing Medieval Art*. Peterborough, Ontario: Broadview Press.
- Gombrich, Ernst (1982). «Image and code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation». *The image and the Eye, Further studies in the psychology of pictorial representation*. Oxford: Phaidon, 278-97.
- Hamburger, Jeffrey F. (2014). *Script as Image*. Paris: Peeters.
- Klotz, Heinrich (1976). «Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance». Pamela Z. Blum (ed.), *Essays in Honour of Summer Mc Knight Crosby. Gesta*, XV, 1-2, 303-12.
- Mattew, Louisa (1998). «The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures». *The Art Bulletin*, 80(4), 616-48.
- Petrucci, Armando (1986). *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*. Torino, Einaudi.

- Previtali, Giovanni (1985). «Introduzione». *Simone Martini e 'chompagni' = Catalogo della mostra* (Siena 1985). Firenze: Centro Di, 11-32.
- Riccioni, Stefano (2008). «L'Epiconografia: l'opera d'arte medievale come sintesi visiva di scrittura e immagine». Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), *Medioevo: arte e storia = Atti del convegno internazionale di studi di Parma* (18-22 settembre 2007). Milano: Mondadori Electa, 465-80.
- Salvagnini, Sileno (2014). «Possibili fonti iconografiche nel Fontana degli anni Cinquanta». Bignami, Silvia; Zanchetti, Giorgio (eds.), *Klein Fontana. Milano Parigi 1957-1962 = Catalogo della mostra*. Milano: Mondadori Electa, 148-9.
- von Schlosser, Julius (1896). «Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters». *Eitelberger-Ilgs Quelleschriften*, n.s. VII.
- von Schlosser, Julius (1924). *Die Kunstliteratur*. Wien: Schroll.
- von Schlosser, Julius (1938). «Poesia e arte figurativa nel Trecento». *La critica d'arte*, III, 1938, 81-90.
- von Schlosser, Julius (1977). *La letteratura artistica*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- von Schlosser, Julius (1992). *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*. Trad. con aggiornamenti a cura di J. Vegh. Firenze: Le Lettere.

