



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E
DELLA MUSICA

Corso di Laurea triennale in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

La figura di Davide nel Salterio di Parigi:
come l'arte cristiana attinge a modelli classici.

Relatore: Prof. ssa Valentina Cantone

Laureanda: Vittoria Bellon
Nr. Matr.: 1201396

Anno Accademico
2022/2023

Indice

1. INTRODUZIONE.....	1
2. IL SALTERIO DI PARIGI	3
a. Descrizione della miniatura.....	6
b. Primi confronti con altre opere	12
3. GLI UCCISORI DI LEONI.....	19
a. Origini iconografiche	27
b. Virtù eroiche di Davide.....	29
4. CONTINUITÀ DELLA TRADIZIONE CLASSICA.....	35
a. Il movimento di compilazione	40
b. Ultime considerazioni	42
BIBLIOGRAFIA	45

1. INTRODUZIONE

La persistenza del soggetto classico nell'arte bizantina è un tema più volte discusso dalla comunità di studiosi per portata e modalità di trasmissione. Risulta affascinante in quanto ha contribuito alla riscoperta della classicità nel Rinascimento, che avviene anche attraverso il magistero dei bizantini che si recarono nel XIV-XV secolo in Italia, per scappare dalla minaccia ottomana. In questo periodo molti signori delle corti italiane impararono greco e latino da maestri bizantini, i quali portarono con sé il bagaglio culturale -corredato di immagini- dell'antichità classica.

In questo elaborato però, non andrò a riassumere il suddetto fenomeno databile agli ultimi anni dell'Impero Romano d'Oriente, bensì mi concentrerò sulle origini della presenza della classicità nell'arte bizantina e come questa venne mantenuta viva a tal punto che molte creazioni dell'Oriente medievale, sembrano vere e proprie opere antiche.

Andrò, in particolare, a trattare il caso emblematico del Salterio di Parigi (Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia, codice greco 139), caro alla critica per il tono classicheggiante delle sue miniature, che ha fatto discutere riguardo la datazione e i modelli di riferimento utilizzati o meno dal miniaturista. Nello specifico la mia ricerca si concentra sulla seconda miniatura del manoscritto (foglio 2v: *Davide uccide il leone e l'orso*), mettendola a confronto con altri casi di studio, in particolare l'argenteria del VI secolo. Oltre che identificare i possibili diversi modelli iconografici che hanno ispirato il miniatore nella realizzazione della figura di Davide, la mia analisi verte sulla natura della figura di *Ischys* , le ragioni della presenza di questa personificazione e il suo, ipotetico, significato simbolico.



Fig. 1- Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits., salterio, codice gr.139, foglio 2v, *Davide uccide il leone e l'orso*, BNF, [ark:/12148/btv1b10515446x](https://nla.gov.au/ark:/12148/btv1b10515446x).

2. IL SALTERIO DI PARIGI

Il salterio (dal latino *psalterium*, greco ψαλτήριον, deriva da ψάλλω “cantare, accompagnandosi con la cetra” -antico strumento musicale a corde pizzicate del tipo dell’arpa-) si tratta del libro biblico dei salmi (così detto dall’abitudine di accompagnare con il salterio -strumento- il canto dei salmi) ovvero la raccolta dei 150 salmi composti, secondo la tradizione, da re David.

Il Salterio di Parigi, probabilmente comprato a Costantinopoli tra il 1557 e il 1559 da Jean Hurault di Boistailè, è un’opera lussuosa del X secolo, con 14 splendide miniature, considerabile uno dei salteri più importanti della tipologia del “salterio aristocratico”, anche chiamato, in maniera meno fuorviante, “salterio a piena pagina”¹, dal momento che presenta miniature a piena pagina all’interno di cornici, come fossero pitture da cavalletto.

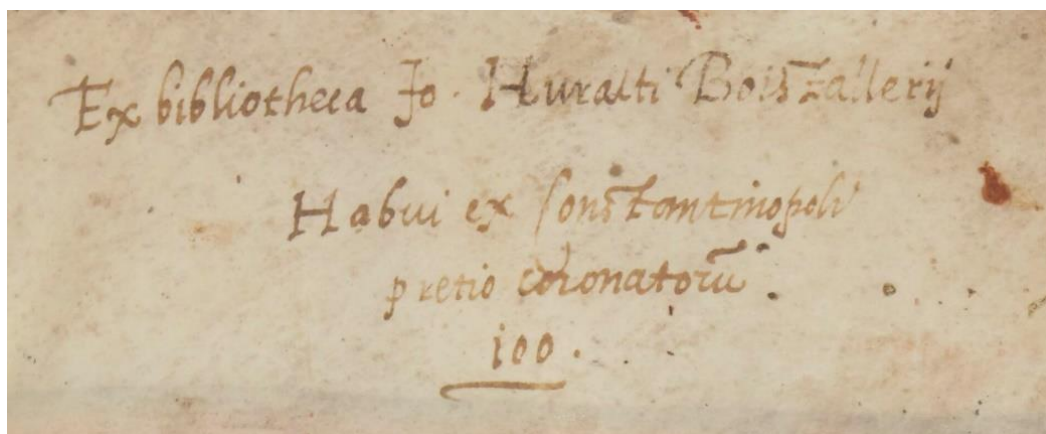


Fig. 2- Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits., codice gr.139, foglio 1r, BNF, ark:/12148/btv1b10515446x.

Nel margine superiore del foglio 1r del Salterio vediamo l’ex libris di Jean Hurault e la menzione di acquisto (fig. 2), che indica che fu comprato al Sultano al prezzo di cento corone d’oro. Rimane a far parte della collezione di Hurault fino al 1622, quando fu venduto insieme ad altri manoscritti costantinopolitani, veneziani e francesi, alla Corona di Francia. A venderli fu il bisnipote del proprietario, Philippe Hurault vescovo di Chartres, con la volontà di star “preservando dalla

¹ A. Cutler, *The Aristocratic Psalter in Byzantium*, Paris 1984, pp. 63-4.

dispersione la preziosa raccolta di manoscritti”². La collezione conteneva 150 manoscritti greci: tra questi, il Salterio che, dal 1740, fu preservato con il numero 139 nel Fondo greco della Biblioteca reale e poi della Biblioteca nazionale di Francia. Nel primo catalogo a stampa dei manoscritti della Biblioteca Reale, il Salterio è così descritto:

“Codex membranaceus, olim Huralti Boistallerii. Ibi continetur catena in Psalmos, Cantica, et preces biblicas, quorum contextus integer exhibetur. Auctores e quorum scriptis haec catena collecta est, sunt anonymi, Apollinarius, Asterius, Athanasius, Basilius, Chrysostomus, Cyrillus, Didymus, Diodoro, Eudoxius Philosophus, Eusebius Caesareensis, Gregorius Nyssenus, Gregorius Theologus, Hesychius, Presbyter Hierosolymitanus, Hippolytus, Romae Episcopus, Joannes Alexandrinus, Maximus, Nicolaus Presbyter, Origenes, Severus Antiochenus, Theodorus Antiochenus, Theodorus, Eracleae Episcopus, Theodoretus, Theophilus Alexandrinus, Victor Antiochenus. Accedunt picturae pro illo aevo nequaquam rudes, quas describendas curavit vir doctissimus Bernardus de Montfaucon, Palaeog. p. 11. Is codex saeculo decimo ineunte exaratus videtur” (Catalogus codicum manuscrittorum Bibliothecae Regiae, t. II, Paris 1740, p. 23)³.

Si tratta di un codice miniato di grandi dimensioni (360 x 260 mm) composto da 449 pagine in pergamena spessa che contiene i Salmi e le Odi scritti in Minuscola "bouletée", molto simile o identica a quella del tetravangelo miniato codice greco 70. I manoscritti di Londra, Additional 11.300, Venezia, Marciano greco I 18, Oxford Canonici 110 (tetravangelo) e di Oxford, Corpus Christi 26 (Basilico di Cesarea) hanno anch'essi una scrittura molto simile e potrebbero provenire dallo stesso *scriptorium* costantinopolitano⁴. Si tratta di un salterio con catena: i brani dei commentari patristici che circondano i versi del salterio -presentati al centro della pagina- provengono da catene di origine palestinese arricchite da frammenti tratti dai commentari di Atanasio e Teodoro di Mopsuestia.⁵

Le 14 miniature, a piena pagina su fogli singoli, si dividono in tre gruppi: 1) sette sono inserite all'inizio del manoscritto e illustrano la vita di David; 2) una miniatura è posta di fronte al Salmo

² L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Étude sur la formation de ce dépôt comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie de la miniature, de la reliure, et du commerce des livres a Paris avant l'invention de l'imprimerie*, Parigi, 1868, p. 214 in V. Cantone, *Echoes of Antiquity in Middle Byzantine Miniatures: A Matter of Style*, Roma 2015, pp. 53-4.

³ Sito della Biblioteca Nazionale Francese: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515446x>.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

penitenziale di David (Sal 50, foglio 136); 3) le sei ultime miniature che si riferiscono agli inni dell'Antico Testamento sono collocate nell'ultima parte del volume, dal foglio 419 al 446. Considerando le differenze stilistiche delle scene, queste miniature sono state attribuite a tre o addirittura cinque⁶ diversi miniatori.

Da punto di vista codicologico, le miniature appaiono su fogli che sono stati aggiunti ai regolari quaternioni del salterio: il dorso è bianco, privo di testo e il bordo dei fogli è rifilato, stando ad indicare che originariamente erano di dimensioni maggiori e sono stati poi rifilati per adattarsi alle proporzioni delle altre pagine del manoscritto⁷. Questo modo ineguale e bizzarro⁸ con cui le miniature sono posizionate all'interno del volume, insieme alla loro natura classicheggiante e alla diversa qualità degli ori delle miniature in confronto a quelli nel testo, hanno fatto supporre che i dipinti provenissero da un manoscritto più antico⁹.

Questa tesi sembra essere avvalorata dalla somiglianza delle miniature agli affreschi di Pompei, sia nelle composizioni articolate delle scene, che nella corporeità delle figure, ma soprattutto per il modo di dipingere "impressionistico" nella pennellata e nella vasta gamma cromatica caratterizzata da tonalità piuttosto brillanti¹⁰. In realtà, l'ipotesi più accreditata è che i dipinti siano contemporanei al testo del Salterio, dato che l'inserimento delle miniature sembra pianificato fin dall'inizio, come mostrato nel foglio 427v che il copista ha lasciato in bianco per consentire alla miniatura seguente (foglio 428v) di affrontare il cantico che illustra. Appurato che il Salterio di Parigi è databile al X secolo, a partire dal 1800 tra gli studiosi sorge la discussione riguardo la genesi della sua creazione:

⁶ V. Cantone, *Echoes of Antiquity in Middle Byzantine Miniatures: A Matter of Style*, Roma 2015, p. 54.

⁷ H. Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris 1883, p. 110.

⁸ *Ivi*, p. 4.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

da un lato, chi credeva che si trattasse di una copia di un modello precedente all'iconoclastia dall'altro chi pensava si trattasse di un'opera ex novo, risultato di uno studio approfondito dell'arte antica¹¹.

a. *Descrizione della miniatura*

La seconda miniatura del codice greco 139 (fig.1) presenta un ampio bordo a sfondo dorato decorato alternativamente da foglie blu e verdi, da cui spuntano dei rametti di edera anch'essa blu. Questa cornice è racchiusa a sua volta da altre due più esterne e più piccole, una blu e una rossa: quella rossa presenta, nei due angoli a destra, dei nastri. Anche quelli a sinistra dovevano avere la stessa decorazione, ma la pagina è stata tagliata.

Racchiusa dal fregio vi è la scena che raffigura l'episodio di Davide che uccide il leone, ambientato nello stesso paesaggio della prima miniatura, ossia le pendici del monte di Betlemme. Il cielo è rosato: in alto a sinistra vi si stagliano una nuvola e un albero blu, mentre sulla destra, sullo sfondo, vediamo un piccolo edificio frontonato con a fianco delle arcate interrotte dalla presenza di un albero dalla chioma gialla e verde. Il cielo è diviso a metà da un gruppo roccioso brullo, dal quale sgorga dell'acqua. Dietro a questo, una figura femminile vestita di arancione dall'incarnato grigiastro, viene rappresentata impaurita nella smorfia del volto, mentre alza il braccio sinistro in un gesto di sorpresa alla vista del combattimento. Vicino a lei vediamo un vaso sopra la colonna: alla

¹¹ V. Cantone, *Echoes of Antiquity in Middle Byzantine Miniatures: A Matter of Style*, Roma 2015, p. 57.



Fig. 3- Parigi, BNF, codice gr.139, foglio 2v (orso).



Fig. 4- Parigi, BNF, codice gr.139, foglio 2v (pecore).



Fig. 5- Parigi, BNF, codice gr.139, foglio 2v (Davide e il leone).

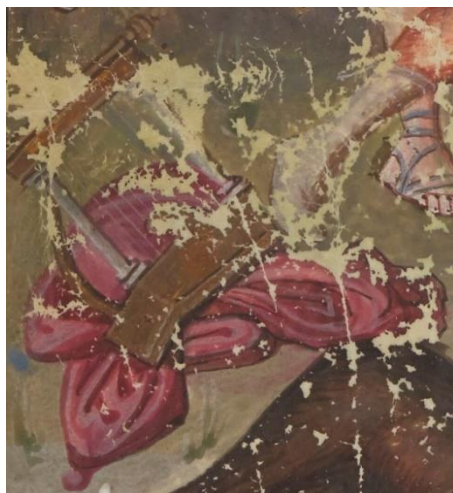


Fig. 6- Parigi, BNF, codice gr.139, foglio 2v (cetra).

stessa altezza ma a sinistra, un plinto di pietra che sorregge un sarcofago o una vasca. Le figure principali al centro della scena poggiano i piedi sul terreno erboso, colorato di un verde tenue, per poi virare nella parte bassa della miniatura in un tono neutro tendente al bianco sporco. In primo piano si stagliano la figura dell'orso bruno -di piccole dimensioni- morente, mentre gli esce sangue dalle fauci (fig. 3), ed un gruppo di quattro pecore, posizionate similmente a quelle che troviamo nella miniatura di Davide e Melodia: una è scura e con le corna, le altre tre sono chiare, con il pelo sporco di sangue e i segni delle fauci o degli artigli delle fiere (fig. 4).

Il passo che viene illustrato in questa miniatura lo possiamo leggere nel primo libro di Samuele: “Ma Davide disse a Saul: «Il tuo servo pascolava il gregge di suo padre e veniva talvolta un leone o un orso a portar via una pecora dal gregge. Allora lo inseguivo, lo abbattevo e strappavo la pecora dalla sua bocca. Se si rivoltava contro di me, l'afferravo per le mascelle, l'abbattevo e lo uccidevo.” (1 Samuele 17:34-37). Il miniatore dipinge la figura di David girato di tre quarti verso sinistra, nell'atto di alzare una clava nodosa sopra la sua testa con la mano destra, mentre con la sinistra afferra la criniera bruna del leone, il quale era intento ad azzannare una pecora, come si vede anche dalle gocce di sangue che cadono sul terreno di fronte alle due bestie (fig. 5).

Davide indossa lo stesso chitone bianco della prima miniatura del salterio, che è decorato da due fasce che corrono verticalmente sul tessuto: in vita ha una cintura rossa, mentre sul petto ha annodato un mantello azzurro. Il mantello color vinaccia che indossava nella miniatura precedente, invece, lo vediamo al di sotto della piccola arpa trasportabile (fig. 6) che prima David stava suonando (lo strumento è costituito da una teca lignea intagliata e da un manico), mentre in piedi ha gli stessi stivali bianchi annodati dietro ai polpacci con un fiocco.

A fianco della figura di David, a sorreggerlo, vi è la personificazione della Forza (fig.7), identificata dalla scritta in lettere bianche *ICXYC* (Ισχυς), sopra la testa. Si tratta di una figura femminile nimbata

(il nimbo è di color rosa) con una corona d'alloro (con foglie di quercia¹²) legata da un nastro rosso, come copricapo. Veste un peplo azzurrino dagli ampi panneggi che le arriva fino ai piedi e che presenta delle trasparenze localizzate: la stoffa è leggera all'altezza del torace e sulle gambe, mentre si opacizza da sotto al seno fino al bacino. La lunga gonna dell'abito, se nella parte alta fa intravedere la coscia destra di Ἰσχυς, cambia colore sul finire, diventando marrone: dal momento che è poco probabile che si tratti di una scoloritura, l'artista stava forse cercando ancora di rendere la trasparenza della stoffa, facendo intravedere il colore dello sfondo, che però sovrasta (o copre) la gamba sinistra della personificazione (fig. 8). Oltre al peplo indossa in vita una stoffa color porpora e sotto il seno una cintura, a cui sembra essere appesa una sacca rettangolare in cuoio su cui si vede una *lambda* minuscola (λ): potrebbe trattarsi di una resa semplificata di una piega, dipinta a forma di *lambda* dal miniatore (fig. 9). Ἰσχυς ha poi un mantello verde drappeggiato sulla spalla sinistra che, come anche la gonna, svolazzano dietro di lei come alzati dal vento, e vanno – insieme alla sua posa dinamica, con braccio e gamba destra protesi in avanti- a suggerire il fatto che sta correndo. Ai piedi indossa dei sandali allacciati con nastri blu, come quelli di Melodia nella prima miniatura del salterio.

La composizione sembra quasi concepita per cerchi concentrici, accompagnando l'occhio dai protagonisti della vicenda fino all'edificio di sfondo, passando per gli animali in primo piano, poi il vaso su colonna e la ninfa dietro le rocce. Il senso di profondità è dato, oltre che dai diversi modi in cui sono posizionate le pecore e le figure, disposte per piani paralleli sovrapposti, -in maniera che sembri che occupino dello spazio calpestabile- e dalla resa del tempio frontonato in una

¹² H. L. Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Parigi 1883, p. 112.



Fig. 7- Parigi, BNF, codice gr.139, foglio 2v (*Ischys*).



Fig. 8- Parigi, BNF, codice gr.139, foglio 2v (gonna di *Ischys*).

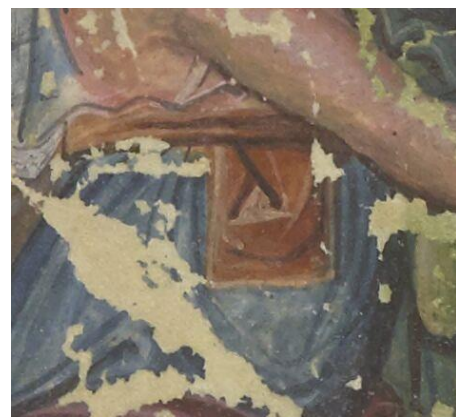


Fig. 9- Parigi, BNF, codice gr.139, foglio 2v (cintura).

prospettiva illusoria, anche dall'abile utilizzo di chiaroscuri sulle figure e sul complesso roccioso, ma soprattutto dall'uso consapevole del colore: il pittore doveva aver capito che ciò che si vede a distanza sembra cambiare colore ed acquistare una tonalità azzurrina, come il ramo in alto a sinistra della composizione e la collina in alto a destra.

Questo forte mimetismo del paesaggio lo vediamo anche nella resa delle figure umane e quelle animali: la pelliccia delle bestie viene resa in maniera diversa a seconda che sia un pelo lanuginoso e morbido come quello delle pecore o si tratti invece della pelliccia ispida delle due fiere. Le pennellate impressionistiche¹³ accostate l'una vicino all'altra con sfumature diverse, danno una sensazione di volumetria, sia sul manto degli animali che per l'incarnato delle figure, come si vede in particolare sulla gamba destra di Ισχυς, chiara sulla coscia e poi più scura per rendere la forma del polpaccio. Anche i panneggi degli abiti acquistano senso del volume grazie all'abile uso delle ombre e delle luci per rendere le pieghe della stoffa. Ne risulta una scena dal profondo naturalismo, dato anche dalla spontaneità delle sue figure: sia animali che personaggi antropomorfi sono fortemente espressivi nella resa plastica delle azioni che compiono e nell'atteggiamento dei loro volti, tanto che è percepibile quello che sta accadendo e quali emozioni stanno provando.

Il carattere fortemente mimetico delle miniature del Salterio di Parigi è direttamente riconducibile all'interesse per la resa naturalistica del mondo, tipico dell'antichità classica, visibile sia nella comprensione perfetta dell'anatomia umana, che nella resa del mondo animale e vegetale.

¹³ H. L. Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Parigi 1883, p. 4.

b. *Primi confronti con altre opere*

Come ho già accennato, il miniaturista dovrebbe star illustrando un passo del primo libro di Samuele 17, 34-35: bisogna rilevare tuttavia che il Testo Masoretico, la Versione dei Settanta e la Vulgata, narrano che Davide afferra l'animale prendendolo per la parte inferiore del muso, non per la criniera, e non menzionano alcun bastone¹⁴, per non parlare del fatto che la presenza di ἰσχύς non è facilmente riconducibile ad un'interpretazione del testo biblico. Quando sono presenti discrepanze tra un'illustrazione biblica e il testo, spesso si cercano altre risorse letterarie per spiegare tali incongruenze o si va a sospettare un adattamento di uno schema compositivo estraneo alla tradizione testuale¹⁵.

Wander ritrova nel testo delle *Antiquitates Judaicae* di Giuseppe Flavio una spiegazione per la presenza della personificazione della Forza¹⁶ andando ad ipotizzare che le miniature del Salterio di Parigi siano direttamente delle illustrazioni di questo testo e non del libro dei re. La sua tesi si basa sul fatto che nel testo delle *Antiquitates Judaicae*, Saul “non poteva riporre piena fiducia in lui a causa dei suoi anni, per cui, disse, era troppo debole per combattere con un abile guerriero” (AJ VI 181; Thackery e Marcus; v: 256-57): questa parte del testo dovrebbe spiegare la presenza di ἰσχύς, in quanto essa diventa allora la confutazione pittorica all'accusa di debolezza di re Saul, la prova visibile che Davide stesso possiede la Forza per la battaglia. Nella Settanta, invece, sottolinea Wander, si fa riferimento al “sostegno divino” che possiede Davide, che non giustifica la presenza di una personificazione. Secondo Cantone l'utilizzo delle personificazioni di concetti astratti posizionate al seguito dei protagonisti in scene di battaglia andrebbero ad arricchirla di dettagli narrativi ed emotivi, aggiungendo sfumature psicologiche al personaggio in questione, rendendolo partecipe nell'evento

¹⁴ M. L. Fobelli, *Fonti e cronologia dei piatti argentei di Cipro con le storie di Davide*, 1983-84, p. 97.

¹⁵ K. Weitzmann, *The survival of mythological representations in early christian and byzantine art and their impact on christian iconography*, 1960, p. 58.

¹⁶ S. H. Wander, *The Paris Psalter (Paris, Bibliothèque nationale, cod. gr. 139) and the Antiquitates Judaicae of Flavius Josephus*, 2014, p. 90.

raffigurato¹⁷: David diventa così contraddistinto dall'aver Forza, dall'essere forte, che si esplica, come scrive Bordier, in un bellissimo “atteggiamento erculeo¹⁸” dell'eroe veterotestamentario.

La figura di David vede diversi schemi iconografici confluire nella sua rappresentazione, che è bene analizzare per comprendere meglio come mai si discosti dal testo biblico.

Il primo confronto è quello con un'altra opera in cui viene illustrata la scena di lotta tra Davide e il leone, ossia uno dei nove piatti d'argento decorati a sbalzo con scene della vita di Davide¹⁹, ritrovati a Cipro nel 1902, che Dodd ha datato fra il 613 e il 629/30 d.C. (durante il regno dell'imperatore Eraclio) e considerati da Kitzinger un prodotto dell'arte di corte²⁰. In particolare, il quinto piatto, largo 14 cm di diametro e pesante 389 grammi, ora nel Metropolitan Museum di New York, raffigura la stessa scena della seconda miniatura del Salterio di Parigi, con un David posizionato similmente (fig. 10). Viene rappresentato nimbato mentre brandisce la clava con la mano destra e trattiene la belva per la criniera con la sinistra. La gamba sinistra è piegata sul dorso del leone, mentre l'altra è a terra. La fiera ha le fauci spalancate e volge la testa indietro nel vano tentativo di liberarsi dalla presa²¹. Nell'esergo giace una pecora riversa. Si tratta di un'opera del reame imperiale²², lontana dall'austerità degli argenti liturgici, sia dalla vitalità della tradizione ellenistica, come possiamo vedere facilmente confrontando il piatto alla miniatura del Salterio di Parigi: l'illustratore del Salterio rimarca l'immediatezza della violenza della scena, mentre l'argentiere crea quasi un'immagine onirica: il Davide del piatto regge la clava senza forza e dal suo viso non traspare alcuna emozione²³.

¹⁷ V. Cantone, *Echoes of Antiquity in Middle Byzantine Miniatures: A Matter of Style*, Roma 2015, p. 74.

¹⁸ H. L. Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Parigi 1883, p. 111.

¹⁹ J. Trilling, *Myth and metaphor at the byzantine court: A literary approach to the David plates*, 1978, p. 252.

²⁰ M. L. Fobelli, *Fonti e cronologia dei piatti argentei di Cipro con le storie di Davide*, 1983-84, p. 191.

²¹ *Ivi*, p. 197.

²² K. Weitzmann, *The survival of mythological representations in early christian and byzantine art and their impact on christian iconography*, 1960, p. 68.

²³ J. Trilling, *Myth and metaphor at the byzantine court: A literary approach to the David plates*, 1978, p. 253.

La composizione del piatto è derivata da immagini di Mitra tauroctono²⁴ (come la spilla in bronzo con *Mitra che uccide il toro*, III secolo, Ashmolean Museum, Oxford) (fig. 11), icona centrale del culto Mitraico. Una posa simile la vediamo anche nella statua di Eracle che uccide la cerva Cerinea, conservata nel Museo Nazionale di Palermo (fig. 12): entrambi poggiano la gamba sinistra sul dorso degli animali e li trattengono con una o, come nel caso di Eracle, due mani. Nessuno dei due però ha un bastone, che invece è presente nella figura di Atteone all'interno del sarcofago marmoreo del Louvre (I sec d.C.) (fig. 13): questi, come Davide nella miniatura del gr. 139, alza il braccio destro armato, mentre con il sinistro tiene per la collottola uno dei suoi cani, che lo sta assalendo. Anche il viso è similmente contorto in una smorfia. La stessa identica posa la ritroviamo su un'altra immagine che raffigura Atteone in un affresco pompeiano²⁵ del I secolo d.C. nella casa di Sallustio (fig. 14), in cui compare anche la figura di sfondo con un braccio alzato per indicare la sorpresa²⁶ (gesto dell' *ἀποσκοπεῖν*). Nel sarcofago questo personaggio si vede in alto a sinistra, mentre nell'affresco sta sopra una roccia, ma entrambi sono riconducibili a quel modello che molto verosimilmente ha ispirato l'illustratore del Salterio di Parigi per la figura della ninfa dalle vesti arancioni e l'incarnato grigiastro (fig. 15).

²⁴ M. L. Fobelli, *Fonti e cronologia dei piatti argentei di Cipro con le storie di Davide*, 1983-84, p.197

²⁵ K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art, Studies in Manuscript Illumination*, London, 1951, p.16

²⁶ Questo gesto è legato alla tradizione presente nelle *Metamorfosi* di Ovidio, ma risalente a Callimaco, per cui l'alzare il braccio indicherebbe la sorpresa di vedere la dea Diana nuda, rendendo casuale l'evento e quindi Atteone colpevole non intenzionale (<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/diana-e-atteone/fonti-classiche/attfc17/>).



Fig. 10- New York, Metropolitan Museum, piatto d'argento, *La lotta di Davide con il Leone*, accession number: 17.190.394.



Fig. 11- Oxford, Ashmolean museum, spilla incisa, *Mitra inginocchiato su di un toro che sta per uccidere*, accession number: AN1927.187.



Fig. 12- Palermo, Museo archeologico regionale "A. Salinas" di Palermo, statua in bronzo con funzione di fontana, *Eracle abbatte la cerva di Cerinea*.



Fig. 13- Parigi, Musée du Louvre, sarcofago marmoreo, *Sarcofago di Atteone* (dettaglio), numero d'inventario: MR 878.



Fig. 14- Pompei, Casa di Sallustio, Regio VI, ins. 2,4, affresco, *Diana e Atteone*.



Fig. 15- Parigi, BNF, codice gr.139, foglio 2v (ninfa).



Dettaglio *Sarcofago di Atteone*.



Disegno dal *Sarcofago di Atteone* (Vittoria Bellon).



Dettaglio affresco *Diana e Atteone*, casa di Sallustio.



Disegno dall'affresco *Diana e Atteone*, casa di Sallustio (Vittoria Bellon).

3. GLI UCCISORI DI LEONI

Il modello a cui più facilmente si ricollega la figura di Davide della seconda miniatura del Salterio è quello dell'uomo che combatte il leone: modello molto antico che troviamo a partire dalle tauromachie mesopotamiche²⁷, per poi appartenere al genere di imprese proprie della παιδεία maschile aristocratica greca -si tratta infatti di una delle prove di ἀνδρεία- fa parte anche di una delle tipiche lotte dei gladiatori dell'antica Roma ed è dunque largamente rappresentato e diffuso nelle arti visive, molto apprezzato anche per il suo mero aspetto decorativo²⁸.

Per quanto nelle rappresentazioni dell'Occidente medievale sia difficile distinguere combattenti di leoni²⁹, nelle opere che ci sono rimaste delle maestranze bizantine, vi sono differenze importanti tra gli eroi più famosi, per quanto l'iconografia di ognuno abbia influenzato quella dell'altro, come nel caso del Davide della miniatura del Salterio di Parigi.

Prima di analizzare delle opere di natura visiva, trovo sia necessario fare riferimento a delle fonti scritte, dal momento che molto probabilmente i miniatori bizantini avevano una buona conoscenza dei testi che andavano a copiare e illustrare³⁰.

Il primo uccisore di leoni è l'eroe classico per eccellenza: Eracle. A questi vengono collegate in particolare due lotte con il leone, quello di Citerone e quello di Nemea. Come leggiamo in Apollodoro (*Biblioteca* II, 4) una delle primissime imprese dell'eroe è quella che compie a diciotto anni, quando era "ancora guardiano di buoi³¹": sull'Elicono si trovava il leone di Citerone che faceva strage del bestiame di Anfitrione e di Tespio, quando Eracle decise di uccidere la belva. Una volta compiuta

²⁷ A. Kirk, *Samson, David, or Hercules? Ambiguous Identities in some Romanesque Sculptures of Lion Fighters*, p. 9

²⁸ *Ivi*, p.1.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ K. Weitzmann, *The survival of mythological representations in early christian and byzantine art and their impact on christian iconography*, p. 57.

³¹ Apollodoro, *Biblioteca* II, 4.

l'impresa, l'eroe utilizzò la sua pelliccia come copricapo, creando la cosiddetta λεοντή: è per quello che spesso Eracle viene rappresentato mentre la indossa quando uccide il leone di Nemea, in una sorta di "raddoppiamento" per sottolineare il carattere iniziatico dell'impresa. Sempre in Apollodoro leggiamo di come Eracle ottenga le sue armi: "da Ermes una spada, da Apollo arco e frecce, da Efesto una corazza d'oro, da Atena un peplo; si tagliò da sé la clava, a Nemea"³², che quindi non utilizza per uccidere il leone di Citerone, secondo questa versione del mito.

Non utilizzerà la clava, né altre armi, neanche per uccidere il leone di Nemea, poiché -come specificato sia nell'Apollodoro (*Biblioteca* II, 5 vv. 9-17), che in Diodoro Siculo (*Biblioteca storica*, IV 11,4), la pelle del leone è impenetrabile e l'unico modo che ha Eracle per ucciderlo è quello di strangolarlo, mettendogli un braccio intorno al collo.

Le rappresentazioni di Eracle che troviamo nell'arte bizantina sono principalmente risalenti al periodo paleobizantino, dal III al VI secolo, e appartengono all'ambito di produzione secolare, che ha lasciato meno testimonianze visive di quello religioso e imperiale³³, cosa dovuta principalmente alla perdita delle decorazioni dei palazzi residenziali³⁴. Ci rimangono solamente oggetti di piccole o medie dimensioni adorni di immagini mitologiche, come piatti in argento o placche in avorio.

La prima rappresentazione di Eracle e il leone che voglio esporre qui è il frammento di un rotolo di papiro, il Papiro di Eracle (P. Oxy XXII 2331= M.-P.3 1931; LDAB 5363, Oxford, Sackler Library): si tratta di un manoscritto greco risalente al III secolo di un poema burlesco sulle fatiche di Eracle. Sopravvivono due colonne di testo, tracciato in buon corsivo, con le rispettive illustrazioni non incorniciate (fig. 16): si tratta di una filastrocca in forma di dialogo tra Eracle ed un interlocutore non

³² Apollodoro, *Biblioteca* II, 4, vv.230-235.

³³ K. Weitzmann, *The survival of mythological representations in early christian and byzantine art and their impact on christian iconography*, p. 68.

³⁴ V. Cantone, *Echoes of Antiquity in Middle Byzantine Miniature: A Matter of Style*, Roma 2015, p. 53.

meglio identificato³⁵. Parlano della prima fatica dell'eroe e sembra probabile che il resto del poema tratti delle altre dodici fatiche³⁶. Le illustrazioni sono abbozzate e semplici: hanno contorni definiti da una linea spessa, disegnata velocemente e i colori (verde e giallo) sono applicati liberamente. Nella prima scena Eracle sta intagliando la sua clava, momento piuttosto raro nell'arte antica³⁷ (fig. 17). In alto a destra, invece, l'eroe ha lasciato da una parte la clava ed è intento a lottare corpo a corpo con il leone di Nemea, rappresentato su di un terreno lievemente rialzato. Come abbiamo letto in Apollodoro e come leggiamo anche nel testo del frammento, Eracle sta strangolando la belva con le sue forti braccia³⁸ (fig. 18).

Presentano una simile iconografia le placche d'avorio del IV secolo ritrovate in Egitto, ora conservate a Baltimora, nella The Walters Art Gallery: nella placca A (fig. 19), Eracle pota i rami dalla sua clava e nella placca B la impugna con la mano destra, mentre strangola il leone con il braccio sinistro (fig. 20): l'aggiunta della clava può essere stata una scelta dello scultore, dal momento che tale rappresentazione contraddice il mito³⁹.

Fedeli alle fonti scritte sono invece un piatto d'argento del VI secolo conservato al Cabinet des Médailles nella Biblioteca Nazionale di Francia (fig. 21) e una ciotola di terracotta rossa del IV secolo, ora al Römisch-Germanisches-Zentrum di Mainz (fig. 22). In entrambe le opere

³⁵ K. Weitzmann, *Age of spirituality: late antique and early Christian art, third to seventh century*, 1977-78, pp. 228-229.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 230.

³⁸ *Ivi* p. 229.

³⁹ *Ivi*, p. 230.

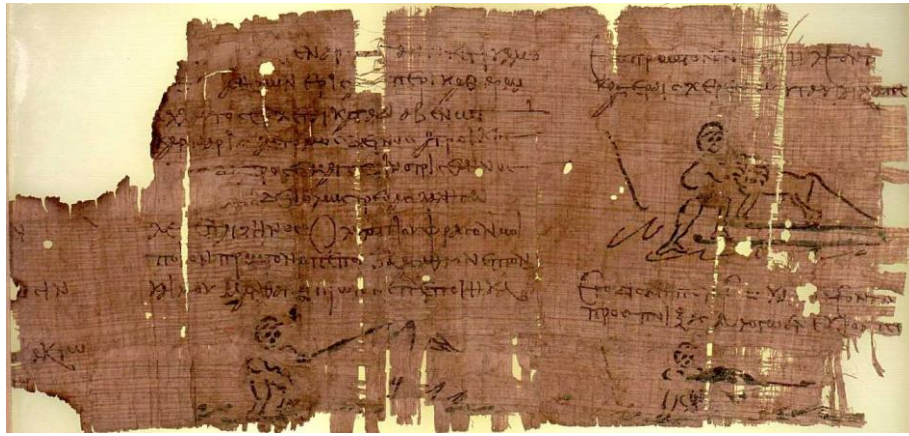


Fig. 16- Sackler Library, University of Oxford, manoscritto, *Papiro di Eracle*, P. Oxy. XXII 2331.



Fig. 17- Sackler Library, University of Oxford, manoscritto, *Papiro di Eracle*, P. Oxy. XXII 2331.



Fig. 18- Sackler Library, University of Oxford, manoscritto, *Papiro di Eracle*, P. Oxy. XXII 2331.



Fig. 19- Baltimora, The Walters Art Gallery, dittico eburneo, *Scena di Eracle*, accession number: 71.12. (PLACCA A)



Fig. 20- Baltimora, The Walters Art Gallery, dittico eburneo, *Scena di Eracle*, accession number: 71.11. (PLACCA B)

Eracle è rappresentato in nudità eroica mentre strozza il leone: la clava, la faretra e l'arco sono invece lasciati da parte. Mi soffermo in particolare sul piatto argentato di Parigi per metterlo a confronto con il piatto di Davide già citato in precedenza, in cui si vede l'eroe biblico uccidere un leone. Entrambi i piatti presentano un simile stile ispirato classicamente⁴⁰ con una precisa cura per i dettagli, come vediamo nella resa delle criniere e delle pellicce di entrambi i leoni, nel terreno che è punteggiato con piccoli dettagli di vegetazione⁴¹ o nella muscolatura di Eracle e nel raffinato vestiario di Davide. In entrambi i piatti, poi, vi è un albero ricurvo sulla destra, espediente compositivo comune nell'argenteria della tarda età imperiale⁴² (fig. 23 e 24): probabilmente, nel piatto di Eracle si tratta di un ulivo, dal momento che vi è una versione del mito in cui l'eroe sradica un albero di olive⁴³ per usarlo come clava e potrebbe essere che l'argentiere fosse a conoscenza di questa versione. Sia Trilling che Fobelli comparano questi piatti, ipotizzando che per la realizzazione del piatto di Davide del VII secolo, l'argentiere debba essere stato a conoscenza di quello di Eracle del VI, il che andrebbe a spiegare non solo le somiglianze stilistiche, ma anche, come già detto, l'aggiunta della clava alla figura di Davide. Non è dato sapere, però, se altre rappresentazioni dell'eroe fossero conosciute dall'argentiere dei piatti di Davide -per quanto sia molto probabile- e se quindi l'aggiunta della clava possa essere stata dovuta dalla conoscenza di modelli simili alla placca B analizzata in precedenza.

Altro combattente di leoni è Sansone: eroe veterotestamentario come Davide, incontra la belva -che poi ucciderà- mentre sta cercando moglie accompagnato dai genitori (come leggiamo nel *Libro dei Giudici*, 14, 5) e che quindi nella maggior parte delle rappresentazioni è ritratto come un giovinetto

⁴⁰ J. Trilling, *Myth and metaphor at the byzantine court: A literary approach to the David plates*, 1978, p. 254.

⁴¹ K. Weitzmann, *Age of spirituality: late antique and early Christian art, third to seventh century*, pp. 162-3.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ "L'oleastro, o olivo selvatico, era un albero sacro per i greci: lo andavano a collegare, dal punto di vista simbolico, con il primo mese dell'anno e credevano svolgesse una funzione apotropaica." (R. Graves, *Greek Myths*, 1992, p. 165).



Fig. 21- Paris, Cabinet des Médailles, Biblioteca Nazionale di Francia, piatto missorium d'argento, *Eracle e il leone di Nemea*, numero di inventario: 56.345.



Fig. 22- Mainz, Römisch-Germanisches-Zentralmuseum, ciotola in terracotta, *Eracle e il leone di Nemea*.



Fig. 23- Paris, Cabinet des Médailles, Biblioteca Nazionale di Francia, piatto missorium d'argento, *Eracle e il leone di Nemea*, dettaglio.



Fig. 24- New York, Metropolitan Museum, piatto d'argento, *La lotta di Davide con il Leone*, dettaglio.

imberbe, come succede per Davide e per Eracle, proprio a sottolineare che la lotta con il leone fosse una prova di forza del passaggio dalla giovinezza all'età adulta. Secondo il testo biblico, Sansone "spezza" (συντριβω) o "fa in brandelli" (διασπάω) il leone, ma succede che venga rappresentato invece secondo il modello erculeo, ossia nell'atto di strangolare la fiera, come in una miniatura dell'XI secolo (fig. 25) nel codice vaticano greco 747, foglio 248v, o in una fibbia per cintura in bronzo fuso e cesellato del VI secolo (fig. 26).

La ripresa dello stesso schema compositivo⁴⁴, ossia quello erculeo in questo caso, è dunque un fenomeno ripetuto dagli artisti bizantini, che rappresentano Sansone e Davide con pose e attributi dell'eroe mitologico.

Cito per ultimo un altro eroe che ha a che fare con un leone e che assimila -forse più spiccatamente degli altri- elementi erculei, per quanto non vi siano sue rappresentazioni grafiche: si tratta del protagonista di un romanzo epico del XII secolo, il *Digenis Akritis*. Si legge nel IV capitolo, versi 93-97: "Ed ecco un leone orribile uscì fuori dal bosco, e stava per assalire anch'esso la ragazza. La giovane lanciò un grido per chiamarmi in aiuto: a udirlo, rapidamente mi levai dal mio letto; e come vidi il leone, svelto facendo un balzo, tenendo in mano una mazza, gli fui subito addosso, e, colpitolo sul capo, quello morì all'istante."

Qui l'eroe utilizza proprio una mazza (o clava) per uccidere il leone, come se l'anonimo autore del *Digenis Akritis* avesse visto la placca d'avorio di Eracle o le rappresentazioni di Davide del piatto di Cipro o del Salterio di Parigi.

⁴⁴ K. Weitzmann, *The survival of mythological representations in early christian and byzantine art and their impact on christian iconography*, 1960, p. 58.



Fig. 25- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, codice vaticano greco 747, foglio 248v, *Sansone e il leone*, numero identificativo: 67378.



Fig. 26- Baltimore, The Walters Art Museum, fibbia per cintura in bronzo fuso e cesellato, *Sansone lotta con il leone*, accession number: 54.2331 (dettaglio).

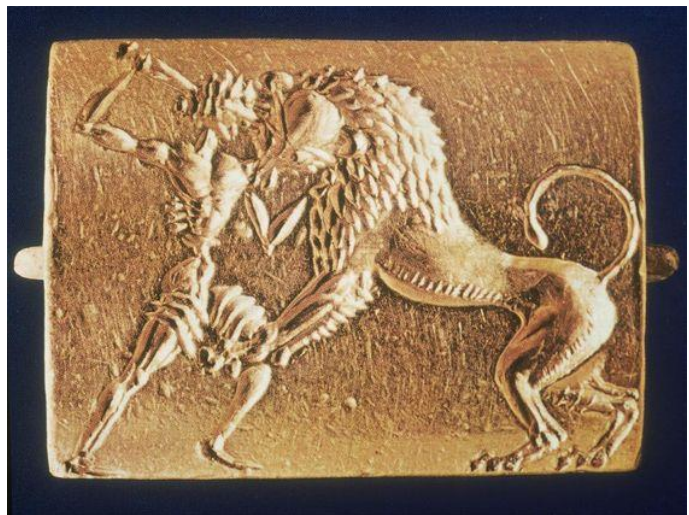
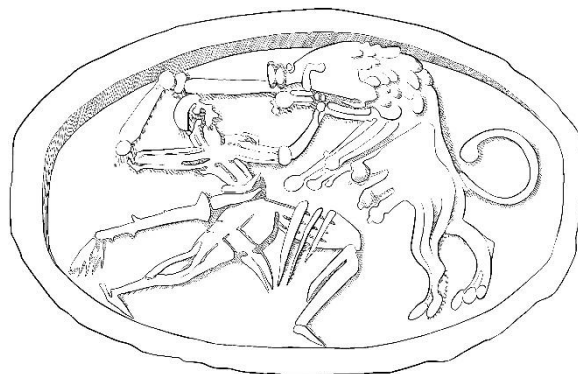


Fig. 27- Micene, Grave Circle A, Shaft Grave III, sigillo, *Uomo che lotta contro il leone*.



Disegno di sigillo di pietra ritrovato a Pylos (Vittoria Bellon).

a. *Origini iconografiche*

Questo schema compositivo che vediamo assegnato alla figura di Davide nella miniatura del Salterio di Parigi, e che si ritrova –come appena visto- declinato in modalità diverse su molte opere di arte bizantina, si tratta, per quanto io l’abbia chiamato “erculeo”, di un modello che nell’età arcaica non era circoscritto alla rappresentazione di Eracle. Utilizzato sin dal III secolo a.C. (come vediamo nella decorazione di alcune perle d’oro ritrovate negli Shaft Graves di Micene) si tratta dello schema specifico dell’uomo che combatte con il leone, che vede l’eroe che attacca da sinistra, con la gamba sinistra piegata in avanti e il braccio destro alzato mentre tiene l’arma, pronta ad essere scagliata verso il basso⁴⁵ per colpire la bestia o sulla testa o sul collo (fig. 27). Questa posa -che è esattamente la stessa del Davide della miniatura- è caratteristica del duello eroico⁴⁶, dove uomo e animale si scontrano da soli, in una lotta epica che, una volta vinta, va ad indicare la forza incredibile dell’essere umano che trionfa sulla belva.

Il leone non è una fiera qualsiasi: visto raramente dalla maggior parte delle persone, si pensava avesse poteri leggendari pari a quelli del grifone; era estremamente rispettato per la sua ferocia il che lo rendeva, durante le *venationes* e gli spettacoli gladiatori, estremamente popolare. In esso coesisteva il duplice significato simbolico di distruttore e protettore⁴⁷: da una parte la sua pelle, simbolo di coraggio⁴⁸, veniva usata per l’uniforme di soldati come i *cornicines*⁴⁹ per dar loro forza durante la guerra; dall’altra la sua immagine viene scolpita e posizionata a guardia degli ingressi di templi e palazzi, o a sostegno di troni e altari⁵⁰. Animale reale e mitologico, ucciderlo significa eguagliarlo

⁴⁵ L. Morgan, *Of animals and men: the symbolic parallel*, Firenze 1995, p. 177.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 172.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ C. Epplett, *The Capture of Animals by the Roman Military*, 2001, p. 217.

⁵⁰ L. Morgan, *Of animals and men: the symbolic parallel*, Firenze 1995, p. 172.

per forza fisica e per sconfiggerlo è necessario essere un eroe dai poteri straordinari⁵¹. Eracle, Sansone e Davide uccidono leoni quando ancora sono estremamente giovani: questo perché si trattava di un rito di passaggio⁵² nelle società antiche, una prova iniziatica di forza in cui sopprimere la bestia era un modo per appropriarsi del suo potere rendendo il giovinetto che passava all'età virile, un combattente. In particolare, per Eracle -ma prima di lui il leggendario re mesopotamico Gilgamesh- l'uccisione del leone rappresenta la prima delle fatiche che lo porteranno al raggiungimento dell'immortalità. Questo particolare aspetto rende Eracle un soggetto molto amato dagli artisti medievali, che vedono in lui una prefigurazione cristiana: uomo, super uomo e semidio che eventualmente raggiunse il Cielo; la storia della sua vita, con il miracolo di evitare la morte il giorno stesso della sua nascita⁵³, le fatiche della maturità, fino alla morte tramite tradimento e la sua ultima trasfigurazione e ascensione, si prestava prontamente all'interpretazione, fosse essa Platonica, Stoica o Cristiana⁵⁴. Anche gli uccisori di leoni dell'Antico Testamento sono considerati delle prefigurazioni di Cristo: Sansone, simbolo della Fortezza⁵⁵, combatte il leone come farà Cristo con il demonio; Davide che strappa l'agnello o il capretto dalle fauci del leone o dell'orso, preannuncia la figura di Cristo che salva le anime dagli inferi⁵⁶ o che mette in salvo la Chiesa minacciata da forze ostili⁵⁷.

⁵¹ L. Morgan, *Of animals and men: the symbolic parallel*, Firenze 1995, p. 172.

⁵² *Ivi*, p.180.

⁵³ M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, Parigi 1955, p. 63.

⁵⁴ K. Weitzmann, *Age of spirituality: late antique and early Christian art, third to seventh century*, 1977-78, p. 128.

⁵⁵ Treccani online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/sansone>.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ M. L. Fobelli, *Fonti e cronologia dei piatti argentei di Cipro con le storie di Davide*, 1983-84, p. 206.

b. *Virtù eroiche di Davide*

Per quanto siano continui i riferimenti e i collegamenti che si possono fare tra Davide ed Eracle, trovo necessario prestare attenzione a come, nelle opere precedentemente citate in cui vediamo rappresentato quest'ultimo, la maggioranza -ad eccezione della placca B in The Walters Art Gallery- ritraggano l'eroe pagano in modo congruente alle fonti testuali, non utilizzando lo schema iconografico arcaico -descritto in precedenza- del (generico) eroe che combatte il leone. Questo modello, che vede l'uomo che impugna l'arma con la destra e piega la gamba sinistra mentre si scaglia sull'animale, viene invece utilizzato dal miniatore del Salterio di Parigi, che facendo ciò, mostra non solo di possedere un'accurata conoscenza della mitologia greca, ma anche dei significati di specifici modelli iconografici antichi. Non si può avere la certezza che l'artista della seconda miniatura del Salterio fosse a conoscenza di questo schema o dove possa averlo visto, ma non mi sembra azzardato ipotizzare che -nel caso lo avesse utilizzato- debba averlo fatto in modo consapevole per distinguere Davide da Eracle: li collega scegliendo la clava come arma da fargli brandire, ma li differenzia non usufruendo della posa -esclusivamente erculea- dell'uccisione del leone tramite strangolamento. Dona così a Davide una *vis vitalis* unica e specifica, lontana da, ad esempio, la rappresentazione dell'eroe dei piatti di Cipro: l'argentiere non utilizza lo schema iconografico del combattente di leone, ma quello del Mitra tauroctono⁵⁸ a cui aggiunge la clava erculea, perché ha scelto di dare alla scena un'emblematica dignità⁵⁹ adatta a celebrare l'imperatore Eraclio connettendolo agli eroi dell'antichità e paragonandolo al re biblico⁶⁰. Il piatto di Davide, pur non essendo un'immagine di culto, ha preso in prestito dal suo prototipo pagano un'idea del trionfo dell'eroe che è iconico più che strettamente narrativo⁶¹. Nella miniatura di *Davide che combatte il leone e l'orso* del Salterio di Parigi invece, il

⁵⁸ A sua volta ha origine dall'iconografia di Nike mentre compie il rituale dello *sphagion*. (C. A. Faraone, *The amuletic design of the Mithraic bull-wounding scene*, 2013, p.99).

⁵⁹ J. Trilling, *Myth and metaphor at the byzantine court: A literary approach to the David plates*, 1978, p. 253.

⁶⁰ *Ivi*, p.255.

⁶¹ *Ivi*, p.254.

carattere narrativo della composizione è dato in particolare dall'utilizzo consapevole da parte del miniatore di quelle che mi sembrano un chiaro esempio di *pathosformeln*, per usare un termine warburghiano⁶². La prima di queste formule patetiche è la posa in cui il miniaturista ritrae Davide: grazie ad essa, le virtù del combattente di leoni della Grecia arcaica sono impresse nella figura dell'eroe biblico, che quindi, oltre a possedere le qualità erculee presenti idealmente nella clava, ha anche forza, potere e controllo sulle forze distruttive della natura⁶³, come i guerrieri antichi.

Questa seconda miniatura mostra dunque il momento di transizione in cui Davide da giovinetto coraggioso si prepara a diventare il guerriero valoroso che sfiderà il gigante Golia, ma il miniatore riesce ad alludere contemporaneamente anche agli altri -contraddittori- caratteri della figura veterotestamentaria: dipinge elementi che rimandano al suo essere cantore (la cetra), semplice pastorello (le capre) e futuro glorioso sovrano. Avanzo l'ipotesi -probabilmente azzardata- per cui penso che ciò che va ad alludere alla regalità di Davide, sia la presenza di Ισχυς . L'uccidere belve e mostri è in sé un simbolo della responsabilità del re, come anche della sua autorità e forza⁶⁴, ma trovo interessante analizzare la presenza della personificazione a partire da ciò che scrive Bordier⁶⁵, ossia la sua corona di foglie di quercia (fig. 28). Ισχυς , qui come figura femminile dalle vesti svolazzanti (a cui solo visivamente mi sembra si possa connettere la rappresentazione tipica della menade), prende il nome da un personaggio maschile della mitologia greca, chiamato anche Chilo o Alcioneo, famoso perché sposo della principessa Coronide nel momento in cui questa era incinta di quello che verrà poi chiamato Asclepio, figlio di Apollo e padre della medicina⁶⁶. In realtà, per una versione precedente del mito connessa alla sfera della ritualità arcaica⁶⁷, Coronide sarebbe uno dei tanti nomi

⁶² E. Kitzinger, *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, 1963, p.114.

⁶³ L. Morgan, *Of animals and men: the symbolic parallel*, 1995, p.172.

⁶⁴ J. Trilling, *Myth and metaphor at the byzantine court: A literary approach to the David plates*, 1978, p. 263.

⁶⁵ H. L. Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Parigi 1883, p. 112.

⁶⁶ Apollodoro, *Biblioteca*, III.

⁶⁷ R. Graves, *Greek Myths*, 1992, pp. 158-9.

di Atena, sposata con Ischi (Ισχύς), la quale come panacea usava il vischio: secondo Graves la parola ἰσχύς si collega a ἰξός, che significa proprio "vischio", pianta che, nell'Europa orientale, è un parassita della quercia⁶⁸. Facendo riferimento a ciò, trovo sia più semplice spiegare la presenza delle foglie di quercia⁶⁹ tra i capelli della personificazione della miniatura di *Davide e il leone*: lei è Ισχύς, il vischio, e la quercia, così strettamente collegatagli nel mondo naturale, le fa da corona. La quercia era, secondo gli antichi, la pianta sacra a Zeus e quindi il serto di quercia di Ισχύς potrebbe trattarsi di un attributo della Maestà Divina del Padre degli Dei, del sovrano, quasi a fare riferimento alla regalità di Davide. Possiamo solo supporre che il miniatore fosse a conoscenza della versione arcaica del mito di Ισχύς e che quindi la personificazione, con la sua presenza, non vada ad attribuire a Davide solamente la forza, il vigore e la potenza-ossia il significato del sostantivo greco "ἰσχύς" -, ma sia un espediente colto del miniaturista di accennare alla sovranità di Davide con un motivo classicheggiante come una personificazione.

Che il modo di accennare alla regalità di Davide sia da ricercarsi in Ισχύς, nel combattimento con il leone o nella posa stessa in cui l'eroe biblico è stato dipinto, penso che comunque ci sia una volontà del miniaturista di fare riferimento a quest'aspetto della figura veterotestamentaria, dal momento che Davide-imperatore era un accostamento ben radicato nell'immaginario della corte bizantina. L'elaborazione della figura di David come modello di regalità si ha, nell'Impero Romano d'Oriente, a partire dal V secolo⁷⁰: nonostante David fosse il capostipite della dinastia scelta dal Signore per guidare Israele, colui che aveva fatto di Gerusalemme la capitale del suo regno e il primo sovrano che aveva ottenuto il potere regio per la sua discendenza, non viene scelto come modello di riferimento da Costantino e bisogna aspettare Marciano perché diventi un esempio di virtù per gli imperatori

⁶⁸ "Il vischio era considerato come i genitali della quercia e quando i druidi lo tagliavano ritualmente con una falce d'oro, stavano eseguendo una simbolica evirazione." (R. Graves, *Greek Myths*, 1992, p. 158).

⁶⁹ H. L. Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Parigi 1883, p. 112.

⁷⁰ P. Pellegrini, *David come modello per l'imperatore nella Tarda Antichità*, 2003, p. 236.

ortodossi⁷¹. I motivi dell'abbinamento Davide-imperatore sono sì da ritrovarsi nella vittoria su Golia, cioè sul paganesimo, e nella fondazione della regalità sacra riunendo le tribù di Israele⁷², ma la spinta più forte all'utilizzo di Davide come modello, sembra essere stato il bisogno di legittimazione del potere da parte di imperatori che lo avevano preso usurpando il trono. Eraclio usufruisce dell'immagine di Davide con questa valenza, anche grazie a Giorgio di Pisidia, che fa una magistrale opera di propaganda, decantando le imprese di Eraclio paragonandole a quelle della figura veterotestamentaria⁷³. Tale lavoro compiuto dal poeta sembra essere stato agevolato dall'incredibile somiglianza tra la vita di Eraclio e quella di Davide: entrambi usurpatori, le gloriose imprese in guerra avevano assicurato loro, grazie alla protezione divina, straordinari successi sui nemici⁷⁴, per poi vederli peccatori in unioni matrimoniali malviste: David con Betsabea, donna già sposata, ed Eraclio con la nipote Martina, quindi un incesto. Come conseguenza di questi matrimoni, ebbero entrambi problemi di successione: Adonia, figlio di Davide, cospirò contro Salomone, mentre alla morte di Eraclio l'impero fu sconvolto da una sanguinosa lotta di potere tra i suoi figli⁷⁵. Comunque, oltre alle notevoli similitudini, nella Bisanzio del 630 d.C., essere paragonato a Davide, per Eraclio significava incarnare il ruolo di un liberatore recuperando il senso implicito nelle raffigurazioni di Davide e Golia sin dall'era protocristiana, identificarsi con l'immagine di un sovrano che mette la propria vita al servizio del popolo e soprattutto presentarsi alla nazione come un re ideale, in accordo con la concezione politica bizantina secondo cui la sovranità discende direttamente da Dio⁷⁶. Non stupisce che i nove piatti di Cipro con le scene della vita di Davide -che ho già precedentemente citato e che più volte sono stati connessi alle miniature del Salterio di Parigi- siano considerati prodotti dell'arte di corte che "riflettono un tentativo consapevole- non innaturale in un usurpatore vittorioso come

⁷¹ P. Pellegrini, *David come modello per l'imperatore nella Tarda Antichità*, 2003, p. 240.

⁷² *Ivi*, p. 251.

⁷³ Giorgio di Pisidia, *De expeditione Heraclii imperatoris contra Persas libri tres*.

⁷⁴ P. Pellegrini, *David come modello per l'imperatore nella Tarda Antichità*, 2003, p. 251.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ M. L. Fobelli, *Fonti e cronologia dei piatti argentei di Cipro con le storie di Davide*, 1983-84, p.218.

Eraclio- di forzare il tradizionale e in particolare di imitare standard e ideali associati con il primo periodo dell'impero⁷⁷. I piatti derivano ed incorporano molteplici tradizioni: pur trattandosi di una storia di carattere sacro, tramite l'utilizzo di riferimenti cerimoniali l'artista è in grado di rappresentare l'aspetto regale della vita di Davide nei termini dell'ordine imperiale Bizantino⁷⁸. Sono presenti poi, nessi classici e mitologici, che interessano sia il piano iconografico che quello stilistico: il quinto piatto, con la lotta con il leone mostra uno schema iconografico i cui prototipi sono di origine classica, mentre a livello semantico le medesime raffigurazioni, nell'oriente persiano, simboleggiano il trionfo del sovrano sulle forze del male⁷⁹.

Nella seconda miniatura del Salterio di Parigi, la regalità di Davide -complice il fatto che il Salterio non è un'opera appartenente al reame imperiale- non si presenta con un carattere cerimoniale. Non vi sono diretti riferimenti all'imperatore Bizantino regnante nel periodo in cui venne prodotto il manoscritto, e mi sembra piuttosto che l'interesse del miniaturista fosse quello di alludere alla regalità di Davide rappresentando una delle virtù che deve possedere il sovrano, la Forza. È difficile invece, avere la certezza che fosse a conoscenza della cerimonia del combattimento rituale con gli animali che faceva parte dell'incoronazione dei re sacri nella Grecia arcaica, in Asia Minore, a Babilonia e in Siria⁸⁰, come si tratta di uno scenario non dimostrabile che la presenza di *Ισχύς* sia dovuta alla dimestichezza con il materiale mitologico della Grecia antica: non possiamo sapere con certezza le fonti del committente e del miniatore, come non possiamo sapere precisamente quali modelli, testuali e visivi, sono stati utilizzati nella realizzazione della miniatura. Tuttavia, l'ampiezza e la coerenza degli elementi citati, costituiscono una tesi che meriterebbe di essere ulteriormente approfondito.

⁷⁷ E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, 1958, IV, 1, pp.6-7.

⁷⁸ J. Trilling, *Myth and metaphor at the byzantine court: A literary approach to the David plates*, 1978, p. 253-4.

⁷⁹ M. L. Fobelli, *Fonti e cronologia dei piatti argentei di Cipro con le storie di Davide*, 1983-84, p.217.

⁸⁰ R. Graves, *Greek Myths*, 1992, p.430.



Fig. 28- Parigi, BNF, codice gr.139, foglio 2v (*Ischys*).



Disegno del dettaglio di *Ischys*, dal codice gr. 139, foglio 2v. (Vittoria Bellon)

4. CONTINUITÀ DELLA TRADIZIONE CLASSICA

Il Salterio di Parigi presenta al suo interno delle miniature dal carattere così profondamente classicheggiante -come visto anche prendendone in considerazione una soltanto- da risultare per gli esperti, un caso di studio estremamente affascinante. Se inizialmente si pensava si trattasse di una copia identica di un manoscritto più antico, Weitzmann invece lo considera uno degli esempi emblematici⁸¹ della cosiddetta Rinascenza Macedone, ossia il prodotto di un'assimilazione di modelli classici riscoperti nel X secolo, utilizzati e liberamente accostati ad elementi cristiani⁸². Comprendere a pieno il contesto storico che produce il Salterio di Parigi è complesso e trovo sia necessario riportare la discussione sulla natura della presenza dell'eredità classica nel Medioevo Bizantino, ossia se si trattasse di una continuità o una rinascita. Inizio esponendo parte delle teorie di Weitzmann, in cui distingue diversi momenti nell'arte bizantina in cui avviene un'assimilazione della classicità: nella Tardo Antichità, tra il X e l'XI secolo (che chiama Rinascenza Macedone) e a partire dal XIII (Rinascenza Paleologa). Nel periodo Tardoantico i primi illustratori dell'Antico Testamento, con lo scopo di creare un'iconografia cristiana, devono aver esplorato estesi cicli pittorici classici alla ricerca di figure e composizioni che avessero significati simili⁸³ a quelle che dovevano illustrare. Essendo per la maggior parte ex pagani -abituati alla testimonianza visuale⁸⁴ del loro credo nelle statue, nei dipinti, e in immagini di piccola scala delle divinità del *Pantheon*- per creare la nuova tradizione pittorica cristiana, sembra più che naturale pensare che facessero affidamento su quel familiare vocabolario formale dell'arte classica, complice anche il fatto che questa era giunta al punto in cui padroneggiava la resa del corpo umano da ogni aspetto, fisicamente e psicologicamente, da averlo

⁸¹ K. Weitzmann, *The survival of mythological representations in early christian and byzantine art and their impact on christian iconography*, 1960, p. 62.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ivi*, p.57.

⁸⁴ K. Weitzmann, *Age of spirituality: late antique and early Christian art, third to seventh century*, 1977-78, pp. 513-14.

rappresentato in ogni possibile posa⁸⁵ e quindi fosse possibile trovare, per ogni scena cristiana, una controparte pagana. Molti sono dunque i prestiti dall'arte classica, utilizzati per rendere le storie bibliche più comprensibili ad un pubblico che conosceva la mitologia pagana⁸⁶: il pastore bucolico con l'agnello, diventa Cristo buon pastore, giovane e imberbe; il διδασκάλος greco viene utilizzato per Gesù con i discepoli; Endimione dormiente sarà Giona sotto la zucca; la vite e il κάνθαρος di Dioniso saranno poi importanti simboli cristiani; Iside che allatta ricorda le prime rappresentazioni della Vergine e Orfeo o Apollo che suonano la cetra vengono collegati a Davide. Si tratta comunque, di un periodo di forte sincretismo religioso, dove le immagini e i loro significati erano a volte confusi, ciascuna religione che interpretava in maniera specifica immagini di uso comune⁸⁷: convivono così rappresentazioni cristiane dal carattere classicheggiante insieme a quelle pagane a cui erano ispirate, in quel clima di libertà di culto che caratterizza il regno di Costantino il Grande.

Weitzmann rimarca che con il rafforzarsi della Chiesa cristiana e la soppressione del culto pagano, le immagini delle divinità diventarono più scarse e vi fu una sopravvivenza selettiva di dei ed eroi a cui era possibile collegare specifiche virtù⁸⁸. Il corredo di immagini mitologiche, dunque, secondo Weitzmann, si ritira ai manoscritti miniati, stesso mezzo in cui avviene il processo di trasformazione da scene mitologiche a bibliche, che quindi non può essere ricostruito completamente.

Sempre ai manoscritti, Weitzmann affibbia il ruolo di essere il mezzo da cui gli artisti bizantini del X secolo hanno desunto il vocabolario formale classico che hanno poi utilizzato: questi antichi modelli papiracei illustrati consistevano in rotoli o codici di papiro o pergamena, che però, si perderanno quasi totalmente, lasciandoci oggi solo dei frammenti. Questi "archetipi perduti"⁸⁹ furono quelli che

⁸⁵ K. Weitzmann, *The survival of mythological representations in early christian and byzantine art and their impact on christian iconography*, 1960, p. 57.

⁸⁶ K. Weitzmann, *Age of spirituality: late antique and early Christian art, third to seventh century*, 1977-78, pp. 513-514.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 366-357.

⁸⁸ *Ivi*, pp. XIX-XX..

⁸⁹ Á. Bollók, *Rediscovering Antiquities and Reviving the Past. Byzantium during the 9th and 10th Centuries*, 2016, p. 62.

hanno dato il via a quella che Weitzmann chiama “Rinascenza Macedone”, ossia il secondo periodo di riscoperta della classicità nell’Impero Bizantino, che si collega al movimento di revival letterario sostenuto dall’imperatore Costantino VII Porfirogenito: si tratta di una grande impresa di raccolta, copiatura e collezione di testi classici, uno sforzo deciso per ravvivare l’interesse per l’antichità⁹⁰. Questa riscoperta del libro, scrive Weitzmann in *The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography*, permise agli artisti bizantini del X secolo di venire a conoscenza del repertorio di immagini pagane racchiuse negli antichi manoscritti e così poterle copiare e riutilizzare anche su media diversi (marmi, argenteria, mosaici, affreschi...) con un approccio ben più libero⁹¹, rispetto all’atteggiamento degli illustratori di epoca paleocristiana.

Se il fenomeno letterario della Rinascenza Macedone è documentato, lo stesso non può essere detto per le arti visive: non vi sono prove di questa conscia e diretta imitazione di modelli papiracei antichi nel IX-X secolo, per quanto l’eco sia così forte da lasciare pochi dubbi⁹². Certamente i manoscritti antichi furono fonte di ispirazione e modelli per artisti e committenti⁹³ nel periodo macedone, ma considerarli come l’unica forza motrice di una riscoperta dell’antichità, sembra irrealistico. L’utilizzo stesso del termine “Rinascenza” evoca le etichette tipiche che si affibbiano all’Occidente post Medievale⁹⁴ -e per certi aspetti ciò che avviene tra il IX e il X secolo nell’Impero Bizantino si correla sorprendentemente bene con questi sviluppi occidentali successivi- ma nessun termine (Rinascimento, Umanesimo, Enciclopedismo) copre l’estensione⁹⁵ del fenomeno della presenza della classicità nell’Impero d’Oriente. Circoscrivere l’interesse dei bizantini per la classicità solo a precisi

⁹⁰ K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art, Studies in Manuscript Illumination*, London 1951, pp.3-4.

⁹¹ *Ivi*, pp. 206-207.

⁹² V. Cantone, *Echoes of Antiquity in Middle Byzantine Miniatures: A Matter of Style*, Roma 2015, p. 83.

⁹³ Á. Bollók, *Rediscovering Antiquities and Reviving the Past. Byzantium during the 9th and 10th Centuries*, 2016, p. 66.

⁹⁴ Á. Bollók, *Rediscovering Antiquities and Reviving the Past. Byzantium during the 9th and 10th Centuries*, 2016, p. 64.

⁹⁵ *Ivi*, p. 64.

periodi di revival, significa ipotizzare che durante certe epoche i modelli classici di rappresentazione furono rimossi e non utilizzati, per poi essere ripresi consapevolmente con la volontà di far rivivere le perse tradizioni di un'età gloriosa⁹⁶. Tuttavia è stato notato come non vi siano testimonianze di un'effettiva cesura nell'utilizzo di temi e stile classicheggianti: nemmeno durante il periodo iconoclasta si ha la certezza che non si producessero opere del reame secolare⁹⁷. Anzi, Cantone sottolinea come il continuo lavoro -anche nei periodi che noi identifichiamo come di transizione, come da Antichità a Tardo Antichità- delle botteghe artistiche, permise ai maestri bizantini di rimanere familiari con una tradizione che non è mai morta a Costantinopoli⁹⁸. Si ha dunque una convivenza e uno sviluppo parallelo di temi e modalità di rappresentazioni ellenistiche, con invece quel nascente stile statico-ieratico che sorge appositamente per soddisfare le nuove necessità di rappresentazione della religione cristiana: gli artisti scelgono consapevolmente quale stile utilizzare per soddisfare diverse esigenze rappresentative e per veicolare specifici significati. Anche nel Salterio di Parigi possiamo vedere come i miniaturisti scelgano di usufruire della tradizione classica per dipingere scene che rimandano all'idillio pastorale o all'epica eroica, mentre utilizzano lo stile ieratico per creare una dimensione metastorica adatta ad illustrare le *Odi*⁹⁹.

Anche nell'utilizzo della stessa tradizione classica si vedono diverse "declinazioni": la miniatura di *Davide e il leone* del Salterio di Parigi è un esempio di come in una sola opera si possano individuare diverse modalità, dal momento che non solo vi è stata una trasformazione di modelli classici in cristiani (Davide con Eracle/Mitra/Atteone e i cacciatori di leoni della Grecia arcaica), ma la presenza di una personificazione (*Ischys*), la raffigurazione del tempio o del vaso su colonna (utilizzo di motivi classici) e la resa pittorica profondamente naturalistica. Il Salterio è comunque un'opera religiosa: per quanto riguarda di ambito imperiale o secolare, l'impiego della tradizione ellenistica è

⁹⁶ Á. Bollók, *Rediscovering Antiquities and Reviving the Past. Byzantium during the 9th and 10th Centuries*, 2016, p. 73.

⁹⁷ V. Cantone, *Echoes of Antiquity in Middle Byzantine Miniatures: A Matter of Style*, Roma 2015, p. 53.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ivi*, p. 52.

ancora diverso, poiché sceglie di utilizzare certi elementi formali dell'arte antica (pannaggi, volti, elementi del paesaggio...), piuttosto che illustrare una scena mitologica coerentemente al testo a cui fa riferimento. I piatti d'argento del VI-VII secolo sono l'unica testimonianza materiale che rimane di questa continuità¹⁰⁰ nell'utilizzo della tradizione ellenistica, ma è dai testi scritti che comprendiamo la costante presenza dell'antichità nell'Impero Bizantino, a partire dal periodo Tardo Antico: reliquie cristiane realizzate in stile classico, oggetti antichi portati a Costantinopoli da Costantino, monumenti classici o successivamente creati in stile classico, erano un'esperienza quotidiana¹⁰¹ per i cittadini dell'Impero d'Oriente a partire dal III secolo. I resoconti scritti consentono di visualizzare una serie di modelli esistenti a Bisanzio direttamente disponibili per essere utilizzati dagli artisti quando dovevano creare opere classicheggianti¹⁰². Leggiamo queste *ἔκφρασις* di luoghi e monumenti di Costantinopoli in testi del X secolo¹⁰³, ma ritroviamo testimonianza di quello che si sarebbe potuto vedere all'interno dei palazzi aristocratici medio bizantini anche nel romanzo del *Digenis Akritis*¹⁰⁴, che ho precedentemente citato: il palazzo di Basilio ha i muri decorati da un ciclo di mosaici dorati che unisce le storie di Achille e Odisseo, Alessandro e Dario, Mosè e Giosuè, in un *continuum* di eroi antichi¹⁰⁵. Dunque, le immagini antiche non sono solo reliquie riscoperte nel X secolo¹⁰⁶, ma elementi integranti nel mondo bizantino sin dalla sua nascita, e si potevano vedere decorare i palazzi sottoforma di mosaici, dipinti o statue. Le opere alla “moda all'antica” del X secolo, vennero create

¹⁰⁰ V. Cantone, *Echoes of Antiquity in Middle Byzantine Miniatures: A Matter of Style*, Roma 2015, pp. 83-84.

¹⁰¹ Á. Bollók, *Rediscovering Antiquities and Reviving the Past. Byzantium during the 9th and 10th Centuries*, 2016, pp. 70-71.

¹⁰² *Ivi*, pp. 71-72.

¹⁰³ *Ivi*, pp.70-71.

¹⁰⁴ V. Cantone, *Echoes of Antiquity in Middle Byzantine Miniatures: A Matter of Style*, Roma 2015, pp. 83-84.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Á. Bollók, *Rediscovering Antiquities and Reviving the Past. Byzantium during the 9th and 10th Centuries*, 2016, pp. 71-72.

anche grazie all'abbondanza di queste fonti visive che continuamente circondavano committenti e artisti¹⁰⁷.

a. *Il movimento di compilazione*

Oltre alle opere monumentali classiche e classicheggianti di Costantinopoli che continuamente circondavano artisti e intellettuali dal III secolo in poi, nella creazione di opere in stile ellenistico databili al X secolo, è comunque necessario riconoscere l'importanza dei modelli presenti nei manoscritti miniati antichi e comprendere la natura del fenomeno per cui, a partire dal IX secolo, questi vennero accumulati all'interno della città.

Con il finire del periodo iconoclasta, gli ambienti intellettuali di corte sponsorizzarono una ricerca meticolosa ed estensiva di codici e documenti, al fine di sistematizzare e rendere più accessibili quelle informazioni che andavano a servire bisogni pratici: dalla legislazione militare, alle panoramiche storiche dell'Impero, sino alle cerimonie di corte o le raccolte di "temi bizantini"¹⁰⁸. Si passerà poi ad un approccio più antiquario intorno al X secolo che sembra nascere sì, da una volontà degli intellettuali di "riparare il vuoto" lasciato dal periodo iconoclasta -per plasmare la propria era in una continuazione del glorioso passato di Costantino, Giustiniano ed Eraclio- ma che allo stesso tempo andasse a soddisfare il bisogno di creare un'ortodossia intellettuale¹⁰⁹ che doveva costituire la base della nuova cultura imperiale. Bollok spiega come i colti e i letterati di corte erano spinti a commissionare prodotti letterari e artistici che esprimevano e rafforzavano la comprensione della propria cultura: andare a utilizzare modelli classici o uno stile classicheggiante significava dichiarare

¹⁰⁷ Á. Bollók, *Rediscovering Antiquities and Reviving the Past. Byzantium during the 9th and 10th Centuries*, 2016, pp.71-72.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 64.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 69.

il proprio livello di erudizione¹¹⁰ e di conoscenza di un passato glorioso che si voleva riprendere. Questo “revival” Bollok lo chiama “fittizio” e lo considera la risposta ad un bisogno dell’élite colta di costruirsi una nuova identità bizantina: dopo il periodo iconoclasta e la politica malcondotta degli imperatori precedenti alla dinastia Macedone, si sentiva il bisogno di creare una cultura che seguisse la “grande tradizione antica” ma purificata e ridefinita, per essere conforme all’ortodossia intellettuale¹¹¹ che caratterizzava il periodo. L’approccio alla classicità cambia durante il lungo millennio di dominazione bizantina¹¹² e tra IX-X secolo, per quanto temi ed immagini pagane fossero presenti, si nota la preferenza per l’Antichità Cristiana che è quella che più rimane entro i prerequisiti della nuova richiesta ortodossia¹¹³: cito Bollok “materiali privi di significato o quelli considerati pericolosi, furono deliberatamente omessi, come attestano centinaia di opere letterarie o capolavori artistici perduti o riscritti, rimodellati e ricontestualizzati”¹¹⁴. Trovo che questa sia considerabile come un’altra prova di come i modelli antichi non vengano copiati e riportati meccanicamente come un peso morto dagli artisti per assecondare il gusto antiquario dell’élite intellettuale¹¹⁵, ma anzi che la “dissezione”, la scelta e il riutilizzo specifico di certe tecniche ed immagini, combinandole tra loro con consapevolezza, sia opera di artisti colti che avevano maturato una particolare abilità nell’utilizzo della tradizione ellenistica: le miniature del X secolo sono frutto di un “trattamento frammentario”¹¹⁶, costruite pezzo per pezzo da una varietà di raffigurazioni precedenti prese da modelli diversi per contenuto, epoca e mezzo di trasmissione. Molteplici poi sono stati i modi di combinare contenuti visivi e testuali dei manoscritti antichi, preservandoli senza necessariamente mantenere un testo

¹¹⁰ Á. Bollók, *Rediscovering Antiquities and Reviving the Past. Byzantium during the 9th and 10th Centuries*, 2016, pp.73-74.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² V. Cantone, *Echoes of Antiquity in Middle Byzantine Miniatures: A Matter of Style*, Roma 2015, p. 83.

¹¹³ Á. Bollók, *Rediscovering Antiquities and Reviving the Past. Byzantium during the 9th and 10th Centuries*, 2016, pp. 72-73.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 73.

¹¹⁵ V. Cantone, *Echoes of Antiquity in Middle Byzantine Miniatures: A Matter of Style*, Roma 2015, p. 84.

¹¹⁶ Á. Bollók, *Rediscovering Antiquities and Reviving the Past. Byzantium during the 9th and 10th Centuries*, 2016, cita a p. 63, C. Walter.

legato alla sua illustrazione: il concetto di peregrinazioni unificate di testi ed immagini tra una serie di codici, copiandoli dall'uno all'altro, è rilevante sotto certe condizioni, mentre non funziona in altri casi¹¹⁷. Certe combinazioni di testo ed immagine sono estremamente longeve, mentre altre possono aver circolato indipendenti l'uno dall'altra attraverso i secoli¹¹⁸: la diversità dei modelli di trasmissione non ci permette di stabilire una regola e ogni caso è necessario considerarlo a sé.

b. *Ultime considerazioni*

Le opere del periodo medio bizantino presentano tanti modi in cui è stata interpretata l'eredità classica: tanti stili diversi vengono utilizzati nel realizzare opere classicheggianti e ciò è dovuto al contesto in cui vengono create, così riccamente fornito di diverse antichità. La Costantinopoli del X secolo, come abbiamo visto, è un ricettacolo di opere architettoniche, oggetti d'artigianato e manoscritti che provengono da diverse epoche del passato e che quindi racchiudono molteplici modi di interpretare la tradizione ellenistica. Opere del III secolo sono differenti da quelle del VII e quindi non c'è da stupirsi che anche le creazioni del X secolo presentino un modo innovativo di utilizzare la classicità: diverso è il dominio imperiale, diversa la situazione religiosa, ma anche economica. Creazioni come il Salterio di Parigi difficilmente sarebbero potute nascere senza l'ambiente intellettuale del IX-X secolo¹¹⁹, ambiente che nella produzione di opere porta particolari ideologie, come anche un buon quantitativo di risorse monetarie.

Il Salterio di Parigi è frutto della sua epoca, un manoscritto lussuoso che rappresenta al meglio il carattere tanto pronunciato quanto inafferrabile¹²⁰ della presenza della tradizione classica nell'arte

¹¹⁷ A. Borezky, *Classical Heritage and Medieval Innovation*, in *Convivium* III, 1, p.17.

¹¹⁸ *Ivi*, p.16.

¹¹⁹ Á. Bollók, *Rediscovering Antiquities and Reviving the Past. Byzantium during the 9th and 10th Centuries*, 2016, p. 74.

¹²⁰ V. Cantone, *Echoes of Antiquity in Middle Byzantine Miniatures: A Matter of Style*, Roma 2015, p. 84.

bizantina: pur essendo il libro biblico dei Salmi, vi sono nessi classici e mitologici che interessano sia il piano iconografico che stilistico. Guardando ancora una volta la seconda miniatura, *Davide uccide il leone e l'orso*, trovo che i molteplici modelli a cui i miniatori potrebbero essersi ispirati non si escludono l'un l'altro: l'argenteria del VII secolo, la Biblioteca di Apollodoro illustrata o altri manoscritti (precedenti o successivi), i dittici eburnei del IV secolo, ma anche le decorazioni palaziali, che siano state pittoriche o musive e che erano una presenza costante nelle città imperiali abitate dagli artisti di corte. Purtroppo, non possiamo sapere esattamente in che modo certi modelli antichi che utilizzavano, venissero compresi o adattati o il perché siano stati preferiti ad altri, ma trovo interessante ipotizzare che, nelle trasformazioni del mondo bizantino, la sopravvivenza continuativa di certe forme dotate di significato, sia collegabile come concetto a quello già citato delle *pathosformel* del Warburg. La seconda miniatura del Salterio di Parigi mi sembra un esempio di come delle immagini che sopravvivono dall'antichità vengano sapientemente utilizzate perché esprimono un significato consono al messaggio che voleva portare il miniatore: tutto il lavoro di costruzione pezzo per pezzo sembra estremamente consapevole e maturo, dalle soluzioni innovative allo stile pittorico.

BIBLIOGRAFIA

1883

BORDIER 1883

HENRI LÉONARD BORDIER, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1883;

1938

BUCHTHAL 1938

HUGO BUTCHAL, *The Miniatures of the Paris Psalter: A Study in Middle Byzantine Painting*, London, 1938;

1944

COCHRANE 1944

CHARLES NORRIS COCHRANE, *Christianity and Classical Culture: A Study of Thought and Action from Augustus to Augustine*, Oxford, 1940;

1951

WEITZMANN 1951

KURT WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art, Studies in Manuscript Illumination*, 4 vol., London, 1951; *The survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their impact on Christian Iconography*, in "Dumbarton Oaks Papers", XIV, 1960, pp. 43-69;

1955

GRAVES 1955

ROBERT GRAVES, *Greek Myths*, Milano, 1992, pp. 165, 421, 430-431;

SIMON 1955

MARCEL SIMON, *Hercule et le Christianisme*, Parigi, 1955;

1960

WEITZMANN

KURT WEITZMANN, *The survival of mythological representations in early christian and byzantine art and their impact on christian iconography*, in “Dumbarton Oaks Papers”, XIV, 1960, pp.43-68;

1970

GRABAR 1970

ANDRÉ GRABAR, *Christian Iconography: a study of its origins*, in “Revue des Etudes Byzantines” XXVIII, 1970, pp. 314-315;

1975

WANDER 1975

STEVEN WANDER, *The Cyprus Plates and the Chronicle of Fredegar*, in “Dumbarton Oaks Papers”, XXIX, 1975, pp.345-346;

1977

KITZINGER 1977

ERNST KITZINGER, *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, in “Dumbarton Oaks Papers”, XVII, 1963, pp.95-115;

WEITZMANN 1977

KURT WEITZMANN, *Age of spirituality: late antique and early Christian art, third to seventh century*; catalogo della mostra al Metropolitan Museum of art, (19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978);

SPAIN 1977

ALEXANDRE S. SPAIN, *Heraclius, Byzantine Imperial Ideology, and the David Plates*, in “Speculum”, vol.52, n.2 ,1977, pp.217-237;

1978

TRILLING 1978

JAMES TRILLING, *Myth and metaphor at the byzantine court: A literary approach to the David plates*, Byzantion , 1978, voll. 48, n.1, 1978, pp. 249-263;

1984

CUTLER 1984

ANTHONY CUTLER, *The Aristocratic Psalter in Byzantium*, Paris 1984, pp. 63-64, pp. 139-140;

FOBELLI 1984

MARIA L. FOBELLI, *Fonti e cronologia dei piatti argentei di Cipro con le storie di Davide*, Rivista dell'istituto Nazionale d'Archeologia e storia dell'arte, S.III, VI-VII, 1983-84, pp. 191-219;

1986

GREGORY 1986

TIMOTHY E. GREGORY, *The Survival of Paganism in Christian Greece: A Critical Essay*, in "The American Journal of Philology", Summer, 1986, Vol. 107, No. 2 (Summer 1986), pp. 229-242 published by The Johns Hopkins University Press;

1995

Digenis Akritas Poema anonimo bizantino, a cura di P. Odorico, Firenze 1995;

MORGAN 1955

LYVIA MORGAN, *Of animals and men: the symbolic parallel*, 1995, in "Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement", numero 63, 1995, pp. 171-184;

2001

EPPLETT 2001

CHRISTOPHER EPPLETT, *The Capture of Animals by the Roman Military*, in “Greece & Rome”, vol.48, n.2, 2001, pp.210-222;

2003

PELLEGRINI 2003

PIETRINA PELLEGRINI, *David come modello per l'imperatore nella Tarda Antichità*, in “Mediterraneo Antico. Economie, società, culture” 6, 2003, pp.235-263;

2005

AMBROSE 2005

KIRK AMBROSE, *Samson, David, or Hercules? Ambiguous Identities in some Romanesque Sculptures of Lion Fighters*, *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, 74(3), pp.131–147;

2006

MENNA 2006

MARIA R. MENNA, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini*, in “La pittura medievale a Roma 312-1431 corpus e atlante”, a cura di M. Andaloro e S. Romano, 1 voll., Milano 2006, pp. 126-130;

2013

WILKEN 2013

ROBERT L. WILKEN, *I primi mille anni, storia globale del cristianesimo*, Torino 2013;

2014

WANDER 2014

STEVEN H. WANDER, *The Paris Psalter (Paris, Bibliothèque nationale, cod. gr. 139) and the Antiquitates Judaicae of Flavius Josephus*, in “Word& Image: A Journal of Verbal Visual Enquiry”, vol.30, n.2, pp. 90-103, 2014;

2015

CANTONE 2015

VALENTINA CANTONE, *Echoes of Antiquity in Middle Byzantine Miniatures: A Matter of Style*, in “The Antique Memory and the Middle Ages”, Roma 2015;

2016

BOLLÓK 2016

ÁDÁM BOLLÓK, *Rediscovering Antiquities and Reviving the Past. Byzantium during the 9th and 10th Centuries*, in “Convivium”, vol. 3, 2016, pp.60-75.