



Digenis Akritas nella ceramica bizantina: aspetti iconografici e letterari

Giulia Ghilardi

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

giulia.ghilardi2@unibo.it

ORCID 0009-0003-1776-9262

Digenis Akritas in the Byzantine Pottery: Iconographic and Literary Aspects

This contribution aims to investigate the evolution and the iconography of the hero Digenis Akritas, a famous Byzantine literary figure. The hero's appearance on ceramic artefacts alone makes it possible to develop a discourse on the ultimate intentions of the artists and owners of such ceramics, by means of a cross-comparison of literary and historical sources from the mid-Byzantine period.

Keywords: Byzantium; Epic; Frontiers; Iconography; Pottery

Fenestella. Inside Medieval Art ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/24052

© 2024 | Giulia Ghilardi



La rinnovata considerazione dell'epica bizantina¹, cui sono seguite in anni recenti inaspettate scoperte storico-artistiche², ha risollevato il fenomeno culturale di Digenis Akritas, eroe delle frontiere bizantine dei secoli IX-X. Profondamente inserito in una materia narrativa ricalcata sulle vicende mitiche di Achille, Eracle e Alessandro il Macedone³, Digenis vanta attestazione sia orale che scritta: la prima, accertata dal X secolo⁴, si esemplifica in un colorito scolio del vescovo Areta di Cesarea (850-932), che incidentalmente insinua il ricordo di «mendicanti erranti [...] che ora inventano canzoni sulle avventure di uomini famosi⁵ e le cantano per pochi spiccioli di porta in porta»⁶. La controparte letteraria si attesta invece a partire dalla metà dell'XI secolo, grazie ad un anonimo compilatore pertinente al mondo ecclesiastico, dalla cui originale *Digeneide*⁷ sono poi derivati i pochi manoscritti afferenti⁸.

Il codice di Grottaferrata (G., XIV secolo⁹) è il più antico e padre degli altri¹⁰; composto da 3749 vv., venne dato alle stampe a Parigi da Legrand nel 1892¹¹. Il ms di Andros (A., XVI secolo, 4778 vv.) fu scoperto nel 1878 presso la Biblioteca Nazionale di Atene, e fu compilato nel XVI secolo da un certo Eustazio. La versione E. dell'Escorial (XVI secolo, 1867 vv.), acefala e guasta, venne annunciata all'Accademia Bavarese delle Scienze di Monaco dal bizantinista Carlo Krumbacher nel 1904, e pubblicata per intero in territorio olandese¹². Il ms di Trebisonda (T., XVI secolo, 3180 vv.) fu scoperto nel 1860 entro il convento di Sumelà¹³, mentre il ms di Oxford (O., 3094 vv.) fu copiato attorno al 1670 dal monaco Ignazio Petritzis di Chio¹⁴. Sopravvivono anche una versione in prosa greca (Paschales ms 1632, nota come versione P.) e due

¹ Notopoulos 1964: 108-109.

² Papanikola-Bakirtzi 1999: 15-16.

³ È probabile che il prototipo storico sia stato Melias il Magistros, glorioso fondatore di Lykandos: Notopoulos 1964: 52-61.

⁴ Per l'origine della tradizione orale di Digenis: Grégoire 1932: 287-302. La diffusione letteraria della morte del Rolando occidentale potrebbe aver dato avvio a molte ballate, tra le quali potrebbe rientrare anche la materia su Digenis: Frantz 1940-1941: 88. Nel ms Athous Iber. 1203 del monastero di Iviron sul Monte Athos si trova persino un'annotazione del testo musicale che avrebbe dovuto accompagnare la relativa versione della *Digeneide*.

⁵ Appunto i celebri avventurieri Digenis, Andronikos, Armouropoulos, Konstans e Theophylaktos, elencati in Swanson 1960: nn. 118-126, 153, 654-689.

⁶ Anche Grosso 1954: 332-532.

⁷ Rimane insoluta la collocazione letteraria della *Digeneide*, se romanzo, epopea, romanzo d'amore o epopea romanzesca. Odorico 2005: 32.

⁸ Per i seguenti: Impellizzeri 1940.

⁹ Théologitis 2001: 393-394.

¹⁰ Notopoulos 1964: 109-110.

¹¹ Per il testo completo in greco della versione di Grottaferrata, qui citata per la maggiore, Legrand 1892.

¹² Hesseling 1912.

¹³ Sathas-Legrand 1875.

¹⁴ Lambros 1880.

fonti tradotte in lingua russa (ms Speransky, XVIII secolo; ms Kuzmina, 1761)¹⁵. Tutti questi codici confermano implicitamente l'appartenenza del redattore originario al perimetro della Costantinopoli *comnena*, inserendolo felicemente in quella Corte imperiale da cui trarre ispirazione a partire dalla «materia di Cappadocia»¹⁶, tradizionale congerie di canzoni popolari tipiche della regione natale¹⁷ della dinastia, impegnata nel ristabilimento dei confini dell'Impero¹⁸.

A dispetto della sua multiforme espressione letteraria, e nonostante i tentativi di Pélékanides¹⁹ e di Evans di riconoscere l'Acrita, rispettivamente, in un rilievo lapideo pertinente alla chiesa di Santa Caterina di Salonicco della prima metà del XII secolo (che raffigura tuttavia un generico uomo in lotta con un leone) e nella cassetta eburnea del Metropolitan Museum (secoli X-XI, inv. MMA 17.190.237)²⁰, il panorama artistico porta memoria di Digenis soltanto sul *medium* ceramico e a partire dal XII secolo. Proprio attorno al

¹⁵ Mavrogordato 1970: 261, punti 1-7 per i commenti e per la prima critica relativa ai manoscritti; 261-264 per ulteriore bibliografia.

¹⁶ Il materiale cappadociano è un *leitmotiv* nella storiografia, ma ad oggi non si è giovato di uno studio criticamente strutturato. Théologitis 2001: 401.

¹⁷ Sull'età eroica di Bisanzio: Impellizzeri 1940: 9-16.

¹⁸ Théologitis 2001: 400-402 e 405.

¹⁹ Pélékanides 1956. Anche Darkevich 1975: 154, n. 220.

²⁰ Evans 2008. Nel corpus Goldshmidt, Weitzmann 1979 (27-28, pl. VI), in cui l'opera compare per la prima volta, i figuranti vengono intesi come guerrieri e sileni, mentre il giovane uomo alato viene identificato in Triptolemo. Nel 1951 Weitzmann (1984: 154-156) fissò le ipotesi riconoscitive, basandosi sull'assunto che tutte le iconografie registrate sulla cassetta eburnea derivassero dai manoscritti miniati trasmessi agli intagliatori di avorio e osso di X secolo; lo studioso ravvisò anche una figura di Pan, mantenendo le supposizioni precedenti e intuendo una dipendenza delle figure dalle copie illustrate di Pseudo-Oppiano e Pseudo-Nonno. Successivamente Cutler (1984-1985: 46) ha posto l'accento sulle vesti turcomanne indossate dai personaggi intagliati. Evans identifica nelle due figure più esterne della cassetta la doppia natura dell'eroe, sembrando l'una abbigliata in vesti orientali (rimandando pertanto alla nazionalità del padre emiro) mentre l'altra in capi bizantini (ricollegandosi alla madre). L'aggiunta di un guerriero e di una ballerina in livree bizantine mostrerebbe le due facce della società descritte nel poema della *Digeneide*: da un lato quella militare, dall'altro quella più colta e letterata cui si deve la stesura della materia epica. Sempre secondo Evans, nella parte sommitale del cofanetto sarebbe rappresentato inoltre l'impegno dell'eroe nel difendere sia la moglie che le terre lui donate dall'Imperatore, che a sua volta comparirebbe nel pannello sinistro del lato mancino della cassetta. Nei pannelli successivi, l'intagliatore avrebbe invece inteso raffigurare lo scontro tra Digenis e il drago di Blattolivadi, laddove Weitzmann ravvede Triptolemo in relazione al ratto di Persefone. Nelle restanti placche, Evans riconosce la guerriglia richiamata dalla soave musica della sposa di Digenis come da G., VI, 204-222, vv. 164-165, applicando la medesima interpretazione al sileno di Weitzmann, forse, in realtà, più propriamente un *gryllos* come specificato dai coniugi Maguire (Maguire, Dauterman Maguire 2007: 115). Sul lato opposto del cofanetto sarebbe quindi mostrata la richiesta d'aiuto di Maximò mediante metonimia con il di lei servitore Melimitzis, mentre la figura nuda con un grappolo d'uva sarebbe la personificazione della fertilità delle lande di Digenis.

1150 è probabile che venisse redatto a Costantinopoli il ms da cui discende la versione G., fonte, a sua volta, della maggior parte del materiale narrativo per le ceramiche²¹. Durante lo stesso secolo, inoltre, una determinante caratteristica dell'eroe, ovvero la fustanella, iniziò a costituire - come si vedrà - una sua risolutiva chiave di identificazione. Il XII secolo fu un tempo davvero propizio anche per l'affermazione 'sociale' delle ceramiche, le quali divennero, all'interno della società bizantina, bandiera della nuova stabilità economica raggiunta. L'originaria specificazione dell'invetriatura-smalto che le ricopriva, originariamente giustificata dalla finalità pratica di garantire l'impermeabilità del contenitore, finì con il sottintendere quella consapevole imitazione del metallo e dei piatti generalmente argentei richiesta da parte dell'emergente classe 'media' (1195-1200), bisognosa di una rappresentazione materiale del nuovo *status* ottenuto. Per ricordo formale si proiettava così sull'argilla il prestigio garantito ai possessori dei piatti metallici, sublimando i nuovi e ben differenti acquirenti.

Se il monaco Caesar Dapontes (1714-1784) aveva confermato una preesistenza figurativa per la *Digeneide* nelle arti del libro, annotando nella biblioteca di un altro monastero sul Monte Athos, quello di Xeropotamos, la presenza di un codice di questo eroe sicuramente illustrato, Hesseling aveva intuito come anche il ms E. dovesse essere stato concepito sin dall'origine comprensivo di illustrazioni²². In quanto a debiti letterari, gli artisti bizantini realizzarono insomma un primato nel campo della raffigurazione epica «orientale» su ceramica. Il celebre *Shah Nameh* di Firdusi²³ è infatti attestato per la prima volta su un calice di XIII secolo (Freer Gallery of Art)²⁴ con le storie di Bīžan e Manīža, mentre gli altri esemplari ceramici abbelliti dalla stessa materia narrativa permangono senza datazione. L'interesse dei piatti bizantini che vantano l'immagine di Digenis è invece inerente al XII secolo e declina con particolare attenzione quell'iconografia acritana che raccoglie la longevità della tradizione greca dai giorni di Micene sino a quelli moderni, offrendo una serie di pattern ricorrenti²⁵.

²¹ Jeffreys 1993. Dal ms costantinopolitano deriverebbe anche la versione Z. citata da Trapp 1971: 26-33, contenente due testi, uno dei quali ricalcante G. oppure E., ai quali, nello stemma, farebbero seguito le versioni T. e A. Anche Théologitis 2001: 394-396; Odorico 2005: 31.

²² Notopoulos 1964: 110-111.

²³ Per una valutazione storica del testo completo: Atkinson 1886; per la traduzione: Ferdowsi, *Le livre des rois* (179-211 per il passo relativo a Bīžan e Manīža).

²⁴ Studiato dal Diakonov, membro del Museo Statale dell'Ermitage e già di proprietà dei fratelli Tabbagh: Dunham Guest 1943: 148 e 151.

²⁵ Notopoulos 1964: 108. La rivalutazione dell'iconografia acritana è avvenuta principalmente in seguito agli scavi condotti da parte della American School of Classic Studies a Corinto e Atene. Per Corinto: Morgan 1942 e Notopoulos 1964, che pubblica anche il materiale degli scavi relativo al biennio 1959-1960. Per Atene: Frantz 1938 e Waagé 1933. Il macrogruppo acritano comprende figurazioni tratte dall'epica e animali mitologici. Morgan 1942: cat. nn. 651, 968-969, 1539 (centauri in solitaria o alle prese con draghi; anche Wallis 1907: pl. II, n. 3); cat. n. 668 (arpie; anche Talbot Rice 1930: tavv. XVb e XIXa); cat. n. 1221 (Perseo e Medusa); cat. n. 1668 (Pegaso); cat. n. 1025 (esseri antropomorfi).



1 Digenis e il drago, piatto ceramico, *Incised Sgraffito*, 1150-1200. Museo dell'Agorà di Atene, Stoà di Attalo (da Franz 1940).

I molteplici ma circoscritti schemi iconografici isolati sulle ceramiche in esame, tutte riconducibili alla macro categoria del *Free Style*²⁶, incoraggiano in sostanza a ritenere queste rappresentazioni basate su precostituiti schemi iconografici²⁷ tramandati nelle varie botteghe mediante la fedele riproposizione, da parte del ceramista, del Poema²⁸.

Ecco le lodi, delle gesta i trionfi
di Basilio Akrita, tre volte beato²⁹
(I, 1-2).

²⁶ Con questo termine si intende uno stile disegnativo libero da schemi e moduli, caratteristico della seconda metà del XII secolo, che consentiva al ceramista di disporre a proprio piacimento della superficie argillosa. Nel presente articolo si darà spazio ad una trattazione quanto più estesa dell'iconografia di Digenis, sorvolando sui tecnicismi realizzativi (ingobbiatura, vetrina, ecc.) e sulla nomenclatura anglosassone, utile a una catalogazione condivisa delle opere d'arte ceramica. Per la tecnica, con bibliografia: Cuomo di Caprio 2007; Berti, Mannoni 1988; Berti, Capelli, Mannoni 2001; Sannazzaro 1994. Nello specifico: Vogt 1993; Armstrong, Hatcher, Tite 1997. Per la chimica: Megaw, Jones 1983.

²⁷ Vassiliou 2021 (I): 244.

²⁸ Impellizzeri 1940: 3-6 (trama), 123-189 (traduzione del testo greco). Quale fonte primaria, imprescindibile è Mavrogordato 1970.

²⁹ Odorico 1995 per la traduzione dei titoli di paragrafi.

Il Poema inizia con il ratto da parte di Musour, emiro di Siria (G. I, 28-317), della futura madre di Digenis, figlia di uno stratego bizantino³⁰. Quando l'eroe compie il sesto anno di età riceve in dono il battesimo e tre nomi (G. IV, 48-59): Basilio quale principale, *Digenis* perché dalla doppia origine (pagana da parte di padre, pure convertitosi, e bizantina da parte di madre), infine Akritas giacché campione e parte dei guardiani delle frontiere (*akrites*). Il giovane si esercita nelle lettere, nel giavellotto e nell'uso di spada e clava, destando meraviglia per il suo straordinario coraggio e la sua innata destrezza. Le sue gesta iniziano con il canto IV, e da questo punto i ceramisti traggono la principale fonte per i loro decori.



2 Guerriero al passo con fustanella, coppia di frammenti, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-59-47, secoli XII-XIII; C-59-129, XIII secolo (da Notopoulos 1964).

- 1, 2 Il piatto del Museo dell'Agorà di Atene (Stoà di Attalo), pertinente al XII secolo è esemplare per il riconoscimento preferenziale di Digenis su altrimenti generici e sfuggevoli guerrieri, in ragione di caratteristiche ricorrenti (G., IV, 197-199). In primo luogo, i soldati che i ceramisti intendevano lasciare indefiniti sono sempre raffigurati stanti, mentre muovono verso destra o sinistra; l'elmo basso è tondeggiante o conico, variante maggiormente diffusa; la fustiacca è incisa a righe incrociate e le manichette anche, alle volte fuoriuscenti da una giubba oppure da una cotta di maglia. L'armatura dei guerrieri può avere un'ornamentazione elaborata, spesso caratterizzata da motivi paralleli di bande verticali o orizzontali, che ripetono in modo contrapposto la decorazione sulla giubba, enfatizzando figurativamente la rapidità del guerriero, mentre lo sfondo è solitamente abitato da un pattern

³⁰ Impellizzeri 1940: lo studio è stato condotto sulla redazione di Grottaferrata (Legrand 1892), ottima recensione in quanto ritenuta la più vicina all'originale e alla base delle altre redazioni greche. Il lavoro di Impellizzeri costituisce la prima traduzione accurata del Poema, poiché Legrand 1892 aveva restituito i versi greci in prosa volgarizzata. Per le citazioni dei passi che seguiranno, cfr. l'edizione numerata di Odorico 1995. Per una traduzione poco più recente: Jouanno 1998, che segue l'impianto di Mavrogordato.



3 Digenis e il drago, piatto, *Incised Sgraffito*, XII secolo, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-33-586, dim. max 15 cm (da Morgan 1942, n. 1532).

geometrico o vegetale³¹. In secondo luogo, in questo piatto risalta lo specifico abbigliamento dei soldati acritani ai quali apparteneva Digenis. L'eroe, raffigurato come spesso accade, con chioma lunga e riccia³², alto cappello conico, giubba aderente, calzamaglia (G. IV, 226) e armi, imbraccia con la sinistra uno scudo mentre alla destra trattiene un corto bastone sormontato da rosetta. Al suo fianco pende un fodero; i ciuffi a fiammella posti sulle sue spalle parrebbero una licenza artistica per gli accessori militari menzionati nel *Taktika* di Leone VI³³, e complementari risultano anche il bastone ῥαβδί³⁴ e il falcone, strettamente collegato ai brani tramandati dalla versione E., in cui si ribadisce il legame di Digenis con la falconeria³⁵, sebbene dallo stesso ritenuta poco pericolosa³⁶.

³¹ Notopoulos 1964: 119. Compagno in Morgan 1942: cat. nn. 432, 1275-1276, 1497, 1502-1503, 1534, 1536, 1542.1543, 1568, 1681-1683. Waagé 1933: 311, n. 8 b. Frantz 1938: 456 (A 91, n. 17) e 465 (E2, n. 30). Frantz 1941: 10 (figg. 1 e 2). Provenienti dagli scavi di Corinto ma schedati solo in Notopoulos (1964: 116) sono i manufatti C-59-47 e C-59-129. Per una sintesi sulle armi imbracciate dai militi di età comnena: Birkenmeier 2002: 206-230.

³² La caratterizzazione somatica di Digenis è infatti riconducibile a ricorrenti lineamenti che Notopoulos (1964: 119) paragona alle fattezze della Luna.

³³ Per la versione in greco, Leonis imperatori, *Tactica* 1917 (I): 102: «φλάμουλα μικρά». Non si tratta quindi di *pteruges* come suggerito in Nicolle 1988, I: 46. Anche Heath, McBride 1979: 16 e, ovviamente, *Taktika* 2014: 84-85 v. 24 e punto 3 per la traduzione inglese dell'autore, che utilizza il termine *pennons*.

³⁴ Frantz 1940-1941: 88 (e n. 3).

³⁵ Tra tutti, Lazaris 2021.

³⁶ Ricks 1989: 293.

L'armamentario di Digenis enunciato nelle fonti letterarie corrisponde sempre a quello figurato sui piatti: spada, lancia, arco, mazza, spada e mazza combinate (σπαθορράβδι), clava e scudo. Lo stesso eroe era, secondo quanto tràdito da G., sia un nobile guerriero a cavallo (IV, 58 ss) che un fante in solitaria attraversante le frontiere (IV, 956; V, 22), o ancora un vigilante, βίγλα³⁷, come d'altra parte ribadito da una coppia di piatti custodita presso il Museo Archeologico dell'antica Corinto (C-1937-1449³⁸ e C-33-202³⁹).



4 Digenis, *Incised Sgraffito*, 1180-1210, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-1937-1449, Ø 26,5 cm (da Papanikola 1999, cat. 206).

5 Digenis con lancia, *Incised Sgraffito*, XII secolo, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-33-202, Ø 26,5 cm (da Broneer 1933).

Il cappello a punta, la giubba con maniche a pipistrello, la fustanella pieghettata con calzamaglia incisa a bande orizzontali e i lunghi capelli ricci del primo, a conferma dell'identità dell'eroe, si accompagnano all'ascia da combattimento nella mano destra e allo scudo ovale appuntito con motivo a piastrine nel pugno sinistro⁴⁰; nel secondo esempio, invece, una lancia con pennone orizzontale, sommandosi al rigonfiamento delle manichette, richiama l'uniforme da arciere, fante e fromboliere medio⁴¹.

³⁷ In alcune ballate: Notopoulos 1964: 122-123.

³⁸ Morgan 1942: 318-319 n. 1531, n. 129. Frantz 1940-1941: n. 4.

³⁹ Morgan 1942: 316, n. 130, pl. 1516, che cita Broneer 1933: n. 17.

⁴⁰ Papanikola-Bakirtzi 1999: 179, cat. n. 206.

⁴¹ Morgan 1942: 153, ha supposto che la frequente resa degli scudi con tratteggi incrociati potesse dimostrare che i loro prototipi fossero di vimini, ma sarebbe più circospetto riferirla ad una licenza dell'artista per rendere coloristicamente l'egida.

Dirimente sul resto dell'abbigliamento, utile anche a fugare l'insidiosa affinità con un santo guerriero quale san Giorgio, risulta essere la fustanella⁴², sorta di kilt pieghettato ricorrente sulle trentacinque ceramiche bizantine rinvenute a Corinto e ricordata più volte in G.⁴³ (IV, 1-16 e IV, 1058). La fustanella era già appartenuta ai *milites limitatei* che vigilavano le frontiere delle lontane province; ereditata dagli *akrites*⁴⁴, venne utilizzata anche da parte degli eserciti imperiali, compresi ufficiali e imperatori a cavallo con armatura pesante, come testimonia la cassetta di Troyes⁴⁵.



6 Digenis e il drago, *Painted Sgraffito*, XII secolo, Primo Eforato delle Antichità Bizantine, Atene, inv. n. 8086, Ø 21 cm (da Papanikola 1999, cat. 24).

⁴² Frantz 1938: 435-436 e 465, n. E2. Anche Dauterman Maguire 1997: 256.

⁴³ Sempre cit. versione del Mavrogordato 1970, *passim*.

⁴⁴ Per Digenis si usa quindi l'accezione di acrita storicizzata; è curioso notare come nel X sec. gli acriti non fossero più i soldati in servizio lungo le frontiere orientali eredi dei limitanei, ma fossero i più specializzati di quanti costituivano la dimessa guardia imperiale: *Cecaumeni strategicon*: 17, 20, 24 ss. Pertusi 1971: 27-72; Oikonomidès 1979: 375-397, in cui «acrita» significa solamente «comandante delle truppe delle frontiere», rimpiazzando il termine κλεισσοῦραρχές. In ultimo, cfr. Théologitis 2001: 401-402.

⁴⁵ Non a caso, una delle opere rappresentative del periodo macedone. L'abito è simile, ma chiaramente le due figure sono imperatori. Cfr. la bibliografia stratificata con le varie interpretazioni di Grabar 1936: 50-51, e 1956: 20; ripresa in Goldschmidt, Weitzmann 1979: 63, n. 122, tavv. LXIX, LXX; De Francovich 1964; di recente Walker 2012: 45-79.



7 Digenis e il drago, *champlevé*, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-1934-0092, Ø 14,5 cm (da Papanikola 1999, cat. 209).

- 1 L'aggiunta, nel piatto già incontrato, di un drago⁴⁶ aggrovigliato in spire, si esplica nell'episodio del drago di Blattolivadi⁴⁷ (G. VI, 42-77) che, assunte sembianze umane, tenta di fare violenza alla moglie di Digenis mentre lui dorme; svegliato dalle grida dell'amata, l'Acrita combatte la creatura, nel frattempo tornata alla sua vera forma di mostro a tre teste che vomitano fiamme e lampi. Stando a G., Digenis utilizza la spada per decapitare l'animale⁴⁸, ma la licenza artistica, così come riduce i musi del serpentiforme, pure differenzia le armi da offesa scelte per l'impresa. Entusiasticamente

⁴⁶ Notopoulos 1964: 121-122.

⁴⁷ Blattolivadi (anche Vlattolivadi o Valtolivadi), zona paludosa come si evince dal toponimo, non era lontano da Aleppo: Odorico 1995: 136, n. 1.

⁴⁸ Frantz 1941: 11-12. In cinque versioni manoscritte, Digenis lo attacca con una spada: Grottaferrata, VI, 74; Trebisonda, VII, 1951; Escorial, 1118, Andros, I, VII, 2911 e II, VII; in Oxford VII, 2417 usa una mazza. Come si vedrà, questo non accade nelle ballate.

6, 7 ricorrente⁴⁹, il drago aggrovigliato può aleggiare inanellando il piatto⁵⁰ e richiamare indirettamente l'attenzione sul fondale ricco di viticci e racemi⁵¹, memore dei virtuosi girali di vite persiani e dell'arte del I millennio d.C. di diffusa parte del mondo civilizzato, dalla Cina al Mediterraneo⁵².



8 Centauro e drago, *Incised Sgraffito*, 1150-1200, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-1934-0066, Ø 12,8 cm (da Papanikola 1999, cat. 204).

9 Digenis e il drago, *Incised Sgraffito*, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-1937-0852A, B, Ø 22 cm (da Papanikola 1999, cat. 203).

8, 9 Alle volte, un centauro⁵³ si può sostituire esattamente a Digenis⁵⁴, ma la versione che mostra l'eroe invitto è sicuramente la predominante.

E allorché io lo raggiunsi, m'apparve una visione
terribile, gigantesca, spaventosa per gli uomini
(VI, 63-64).

⁴⁹ Si riportano qui altri due casi in cui si è voluto riconoscere Digenis in lotta con il mostro, sebbene il primo (inv. n. 1935, già Tebe, ora collezione del Primo Eforato delle Antichità Bizantine) sia mancante di circostanziale fustanella: Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 58, cat. n. 50, mentre il secondo (CP-962, Museo Archeologico dell'antica Corinto) sia ora privo della parte superiore del corpo: Morgan 1942: 318.

⁵⁰ Atene, collezione del Primo Eforato delle Antichità Bizantine, inv. n. 8086: Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 40, cat. 24.

⁵¹ Museo Archeologico dell'antica Corinto (inv. n. C-1934-0092): Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 182, cat. n. 209. Anche Morgan 1942: 333, n. 1681, n. 141.

⁵² Per la diffusione di questo motivo ornamentale si considerino i vari esempi bizantini, fatimidi e siriani in Harper 1978: 62; Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: cat. n. 88; Dauterman Maguire 1997: 268 cat. n. 190; Cutler 2009: 253-281, 643-645. Fogliacei simili con palmette, semipalmette, foglie cuoriformi e multilobate ricorrono anche in Katsara 2018: 302.

⁵³ Custodito presso il Museo Archeologico dell'antica Corinto, inv. n. C-1934-066: Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 176, cat. n. 204, datato 1150-1200.

⁵⁴ Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 176, cat. n. 203. Morgan 1942: pl. 1502, C-37-852, fig. 128 b. Ora Museo Archeologico dell'antica Corinto, inv. n. C-1937-0852A, B, con datazione 1170-1200.

La genesi dell'immagine del drago all'assalto, di indubbio radicamento nel folklore, fu individuata da Fontenrose⁵⁵ in Apollo che assassina Pitone. Un discorso più generale sull'iconografia del cavaliere accompagnato dalla bestia⁵⁶, entro il perimetro della secolare tradizione anatolica presso cui era valida la variante del guerriero nell'istante in cui impala il mostro, consente comunque di ricondurre l'origine della stessa soluzione figurativa alla tarda antichità. A questa altezza cronologica l'immagine si diffuse su amuleti, icone, decorazioni pertinenti alla sfera secolare e contesti funerari, approdando in età cristiana alla casistica dei santi militari, dediti inizialmente a colpire con la lancia un demone femminile in atteggiamento prostrato, che successivamente avrebbe adottato le forme del drago: così i Santi Teodoro Tirone e Stratelate⁵⁷.

Sarebbe suggestivo considerare anche la fonte pagana del cavaliere vittorioso, introdotta a corte dai Selgiuchidi romanizzati⁵⁸, intercessori presso i Persiani. Nel manoscritto⁵⁹ di XIII secolo *Daqa'iq al-haqa'iq* (BnF, ms Persan 174, f. 83) si figura un uccisore di drago nella sezione *Geomanzia e talismani*, quale eredità della tradizione precedente. Il riferimento a monte è sicuramente il Bahram Gur che uccide il drago, diffusamente miniato⁶⁰ nello *Shah Nameh* di Firdusi⁶¹ e imitato in questa missione eliminativa da Rustam, Gushtasp, Iskandar e i suoi guerrieri⁶². I Bizantini dovettero ereditare una parallela materia culturale che adattarono ai propri fini, come accade in Digenis prima e nel romanzo di XIV secolo di *Callimaco e Crisorroe*⁶³ poi. In riferimento alle ceramiche, occorre inoltre segnalare la forte valenza

⁵⁵ Fontenrose 1980. Leggenda volle che Apollo vincesses un drago a Delfi, come rammentato da un inno omerico (VII-VI a.C.). Il copione mitico della lotta tra divinità e drago era già previsto presso Sumeri, Assiri, Babilonesi ed Egizi, che identificarono in Set il personaggio di Tifone, a sua volta una rivisitazione di Pitone, il serpente-drago da cui avrebbe avuto origine ogni cosa. Negli ultimi due millenni (ivi: 515 ss) ha preso corpo la vicenda di San Giorgio, corrispondente all'avventura leggendaria di Perseo e Andromeda.

⁵⁶ Quale ultimo esempio della casistica, si segnala un altro frammento con Digenis già circondato interamente dalle spire del drago. Vassiliou 2021: 240-241 (I), n. 593 (II). Ghidoni 2019: 19-21.

⁵⁸ Gli scambi diplomatici furono inaugurati nel 1049-1050, influenzando i rapporti tra Bisanzio e il califfato del Cairo. Beihammer 2019: 86-88; Cahen, Holt (eds) 2001; Shukurov 2020.

⁵⁹ Pancaroğlu 2004. Formalmente in deposito Demotte, Wells, and Grace Rainey Rogers Collections. Il ms è accessibile online al link consultato il 28/06/2024: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8410888f>.

⁶⁰ Aga-Oglu 1934: 191 e n. 5, dall'omonimo ms custodito presso il Topkapı Sarayı Müseu, inv. 1423. Cfr. anche la miniatura del ms già in collezione Demotte, Wells, and Grace Rainey Rogers, eseguita probabilmente dalla Scuola di Tabriz (1330-1340) e oggi esposta al Cleveland Museum of Art. Lange Rosenzweig 1978-1979: 157, n. 9.

⁶¹ Per esempi ceramici iraniani dal Kashan: Watson 2022: 284-285, n. 129 (in cui arco e freccia sorretti dall'uomo denunciano immediatamente Bahram Gur; ancora, ivi: 286-7, n. 130).

⁶² Lange Rosenzweig 1978-1979.

⁶³ Cupane (ed.) 1995: 45-213.

riempitiva del soggetto in ragione dell'adattabilità delle spire dell'animale, suggestivo ed immediato motivo ornamentale, che la maggior parte delle volte veniva arricchito da criniera ed orecchie leonine, oltre che da fiamme nelle fauci⁶⁴. Pur nell'incertezza causata dalla perdita irrimediabile delle raffigurazioni sui manoscritti, sorge spontaneo domandarsi se il ceramista abbia tratto maggiore ispirazione dall'epica scritta⁶⁵ o dalle ballate orali acritane, sollevando l'irrisolvibile dilemma della precedenza da accordarsi ai canti o allo scritto⁶⁶.

Considerato che nelle ballate di tradizione orale vi è traccia di Digenis che uccide ad un sol tempo leone e drago con una pietra, stermina trecento orsi e sessantadue leoni, elimina un drago con un calcio, un leone con una bastonata e, mediante l'ausilio dei nudi pugni, uccide altri sessanta leoni e quattrocento draghi, riempiendo poi innumerevoli secchi con nasi di drago e lingue di felini, parrebbe più opportuno contestualizzare l'iconografia ceramica in riferimento alla sola materia letteraria⁶⁷.



10 Digenis e il drago, *Incised Sgraffito*, secoli XII-XIII, Museo dell'Agorà di Atene, Stoà di Attalo, inv. P8623 (da Franz 1941).

10 L'originale ed eccezionale ispirazione dalla materia orale risulta tuttavia comprovata in un piatto emerso dalle sostruzioni dell'agorà di Atene (Museo dell'Agorà di Atene, inv. P8623)⁶⁸, ma imitazione locale di un'iconografia prodotta in un altro centro, forse la stessa Costantinopoli⁶⁹. Il Digenis ritratto indossa una tunica aderente dalle maniche lunghe e porta una spada alzata nella mano sinistra. Alla sua destra trovano posto la testa, il collo e il principio della spira di un drago con orecchie e criniera equine e dalle cui fauci fuoriesce una lingua oppure una fiamma. Al di sotto del braccio dell'eroe è

⁶⁴ Notopoulos 1964: 113 e 124-125.

⁶⁵ Per il motivo di Digenis uccisore di draghi, anche Kioridis 2015.

⁶⁶ Impellizzeri 1940. Per la discussione filologica e la citazione del racconto degli aedi che andavano cantando di casa in casa: 24-26; per la *Digeneide* parrebbe confermarsi una genesi storica con antiche cantilene precedenti addirittura il canto acritico: 32-51.

⁶⁷ La materia orale, a tratti cacofonica, reca traccia di altri campioni alle prese con draghi sebbene in contesti differenti, come accade con tale Yiannes che vince una coppia di mostri nei pressi di un guado. Impellizzeri 1940: 125-127.

⁶⁸ Frantz 1941: 9, n. 1.

⁶⁹ Frantz 1940-1941: 87, che ritiene il frammento di tardo XII-inizio XIII secolo.

inciso uno strumento difensivo a forma di ventaglio, mentre cinque dardi trafiggono il collo del mostro⁷⁰. Quest'aspetto è decisivo per l'accostamento della ceramica a due canzoni: la prima, arcadica, recita: «Gli ho dato cinque lance (lett. πέντε κοντάρια)⁷¹ e un colpo di spada nel mezzo [...] e solo con la mia spada di Damasco l'ho trafitto», mentre la seconda, cipriota, aggiusta la prima utilizzando il verbo *σαίττεύκω*, che significa propriamente «trafiggere con frecce». La qui presenza dei dunque cinque dardi nel collo dell'animale, oltre alla spada imbracciata dall'eroe per finirlo⁷², denuncia la possibile influenza di una comunione orale di narrazioni, l'una non escludente l'altra, in un flusso libero di reinterpretazioni da parte del ceramista. D'altra parte in un terzetto⁷³ di piatti si figura Digenis che afferra con veemenza direttamente le fauci del mostro (C-36-685, C-60-27⁷⁴, C-60-31⁷⁵).

11 Scene di battaglia, *Incised Sgraffiti*, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-36-299 (Ø 26 cm) e C-36-295 (Morgan 1942, nn. 1536 j e 1536 h).



Il ritrovamento di alcune ceramiche con la raffigurazione di particolari scene di battaglia, seppur mancanti di elementi dirimenti per l'identificazione assoluta del soggetto, lascia presumere l'accostamento delle stesse all'epopea di Digenis⁷⁶. Nonostante le numerose battaglie intrattenute in età adolescenziale, con la crescita Digenis smania di conoscere i famigerati predoni apèlati, i cui capi sono Filopappo, Joannikis e Kinnamos⁷⁷, per vincerli. L'eroe va nel deserto per unirsi a loro (G. IV, 1058-1086) ma Filopappo gli rivela che sarà necessario imbracciare una mazza e ridiscendere i monti per montare la guardia; se per quindici giorni Digenis riuscirà a vincere il digiuno e a scacciare il sonno dalle palpebre, quindi uccidere dei leoni e portare le loro spoglie a Filopappo per poi tornare a montare la guardia, sarà

⁷⁰ Frantz 1941: 11-13.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Notopoulos 1964: 127-129.

⁷³ Morgan 1942: 318, XLIX, n. 1525.

⁷⁴ Notopoulos 1964: 117.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Morgan 1942: 151-154.

⁷⁷ Kinnamos è un eroe antico, conosciuto con il nome di Commagene e forse protagonista di una relativa epopea le cui gesta si svolgono nella Persia di Artabano III. Anche Maximò l'amazzone è una figura pre-bizantina, il cui antecedente storico è da ricercare nel II sec. d.C. Impellizzeri 1940: 19-23.



allora degno di unirsi agli apèlati. Infastidito, per tutta risposta Digenis si batte con l'intera batteria della guerriglia, convincendo Filopappo al suo inserimento nei ranghi. L'eroe disarmo inoltre i vari parenti della moglie al momento del suo rapimento e stermina altri apèlati poco prima di incontrare l'amazzone Maximò⁷⁸. I frammenti C-36-299 e C 36-295 mostrano scene di battaglia, con guerriero in cotta di maglia e fustanella, attorno cui sono disposti altri piccoli militari accompagnati da un fondale di uccelli e motivi a spirale⁷⁹, ipotetici rimandi a Digenis. Se questo gruppo ceramico non



12 Digenis (?) o guerriero con fustanella, *Incised Sgraffito*, XII secolo, BYMA, Museo Bizantino di Argo, ΠΓ. 2001/κ4, Ø 24,6 cm (da Athanasoulis, Vassiliou 2016).

consente di riconoscere in maniera incontrovertibile Digenis alle armi, il piatto meglio conservato e ricoverato nel Museo Bizantino dell'Argolide (Argo)⁸⁰, di XII secolo, offre il (probabile) eroe a passo di marcia, agghindato della solita fustanella e della corazza o *neuricon*⁸¹.

M'è scesa brama nell'anima [...],
di vedere quanto valgo nella lotta alle belve
(IV, 73-74)

⁷⁸ Poco importa che Digenis fosse entrato nella loro milizia; essendo eroe invitto, per l'intero Poema affronta gli stessi nemici, apèlati compresi, a ripetizione.

⁷⁹ Morgan 1942: 319, pl. XLIX, h, n. 1536. Stilisticamente affine è C-38-83, che inscena un guerriero frammentario, rivestito di una giubba interlacciata, mentre sullo sfondo sono le gambe di un soldato caduto, stelle e spirali: 319, pl. XLIX, g, n.1535.

⁸⁰ Βυζαντινό Μουσείο Αργολίδας, ΠΓ. 2001/κ4, Ø 24,6 cm.

⁸¹ N. 243 in Athanasoulis, Vassiliou (eds) 2016: 176-177.

- Le colorite avventure di Digenis hanno consegnato ai ceramisti una quantità di materiale⁸² ricca di spunti figurativi, relativa anche ai suoi incontri con animali. In occasione del matrimonio con la rapita sposa⁸³, gesto lestamente perdonato a Digenis, mentre la terra trasecola di gioia, i fiumi rallentano il proprio corso e le rupi cantano armoniosamente, all'eroe viene fatto dono di una serie di animali (G. IV, 899-930): dodici cavalli neri con relative gualdrappe purpuree, altrettante mule con selle e redini in argento e smalto, una dozzina di leopardi da caccia, dodici sparvieri d'Abasgia, altrettanti falconieri e falchi, due lance arabe, la spada di Cosroe e un leone addomesticato. In quanto a munificenza, la famiglia di Digenis non è ovviamente da meno e si festeggia per tre mesi interi senza che la felicità tramonti⁸⁴. Un frammento di piatto rappresenta proprio quello che pare essere un leopardo da caccia, uno dei dodici donati all'eroe (G. IV, 904), figurato mentre cammina obbediente accanto a lui⁸⁵.



13 Digenis e un leopardo addomesticato, *Incised Sgraffito*, XII secolo, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-59-47, Ø 22 cm (da Franz 1940).



14 Digenis a caccia del cervo, *Incised Sgraffito*, XII secolo, Museo di Bodrum (da Böhlendorf-Arslan 2012).

- Poiché tutti gli uomini adulti possono mostrarsi valorosi, tanto vale, per Digenis, esserlo in tenera età. Al compimento dei dodici anni⁸⁶ (IV, 94-101) il già eroe risolve di compiere diverse prodezze: soffoca due orsi, afferra in corsa un cervo 'spezzandolo' in due e assale un leone con la spada tagliandogli la testa fino agli omeri, guadagnandosi la nomea di eroe mandato da Dio e affatto uomo di questo mondo. Il piatto oggi al Museo di Bodrum raffigura un guerriero dai ricorrenti capelli ricci, fustanella, cotta di

⁸² Per le varie *ekphrasis* presenti nel Poema: Kioridis 2018a e 2018b.

⁸³ Rapire la futura sposa rientra nello schema del *Brautwerbung*, motivo comune in molte culture narrative e relativo a pratiche rituali condivise in tutto il mondo, teoricamente propiziatorie per un futuro felice. Ghidoni 2019: 13-18.

⁸⁴ Da buon eroe, nel mentre, Digenis non rimane inattivo: si reca ugualmente alle frontiere, stermina gli irregolari e occupa i territori già del padre; dopo che la sua fama è giunta sino alla corte imperiale (e la festa di nozze è terminata) l'Acrita prende con sé moglie, tenda e animali e si stabilisce presso le amate frontiere.

⁸⁵ Frantz 1940-1941: 89, n. 6. Morgan 1942: pl. L, c quindi n. 1498.

⁸⁶ Frantz 1941: 11.

maglia, cappello nella variante tondeggiante e spada, accompagnato dal canonico drago. Rispetto ai recipienti sino ad ora considerati, questo Digenis si differenzia per l'aggiunta di un minuto animale che va sostenendo con la mano sinistra, in cui Böhlendorf-Arslan ha ravvisato un cervo⁸⁷. Se fosse corretto identificare questa scena con il momento della caccia al cervo (IV, 142-145), occorrerebbe presumere che il ceramista abbia perfezionato la scena con piccoli accorgimenti che consentissero a chiunque di riconoscere (un seppur dodicenne) Digenis, ovvero drago e fustanella. Piuttosto che il singolo episodio, sarebbe insomma stato più importante per l'artista bizantino alludere, entro un solo piatto, ad una quantità di imprese tale da consentire il riconoscimento, in assoluto, dell'eroe.



15 Leone colpito da Digenis sulla testa, *Incised Sgraffito*, Seconda (?) metà del XII secolo, ubicazione sconosciuta, Ø 30 cm (da Frantz 1940).

- 15 Permane dubbio il caso di una ceramica *sgraffita* in cui Morgan ha voluto riconoscere un uomo con cappello percosso dalla spada di un'altra persona⁸⁸, mentre Frantz⁸⁹ il conflitto finale tra Digenis e Caronte, che alcune canzoni tipiche di Macedonia, Creta, Ponto, Chio e Cefalonia concorrerebbero a suggerire: Digenis si appresta alla morte ma, essendo eroe invitto, può essere sopraffatto soltanto da una forza oltremondana. È infatti lo stesso genio della morte, Caronte, a chiamarlo a sé⁹⁰: dopo tre giorni e tre notti di combattimenti, Caronte ha la meglio e trascina Digenis per i capelli nel mondo inferiore⁹¹. Sul frammento in esame, a dispetto di quanto sostenuto da Frantz, non si riconoscono tuttavia mani o braccia tiranti chiome; è possibile che l'artista abbia avuto l'intenzione di illustrare, piuttosto, il colpo inferto con un'arma da Digenis alla testa del leone che aveva insidiato la di lui moglie immediatamente dopo la morte del drago di Blattolivadi (VI, 95-97). Non sarebbe la prima volta in cui un ceramista abbia inteso rappresentare un felino dal muso relativamente antropomorfizzato: si considerino il piatto oggi custodito presso il Museo Bizantino dell'Argolide, che offre quella che è stata definita una sfinge⁹²; quello del Museo Benaki (Atene), che mostra un

⁸⁷ Böhlendorf, Arslan 2012: 84-85 e n. 10.

⁸⁸ Morgan 1942: 292, pl. XLIII, I, n. 1279 (cat. C-34-113).

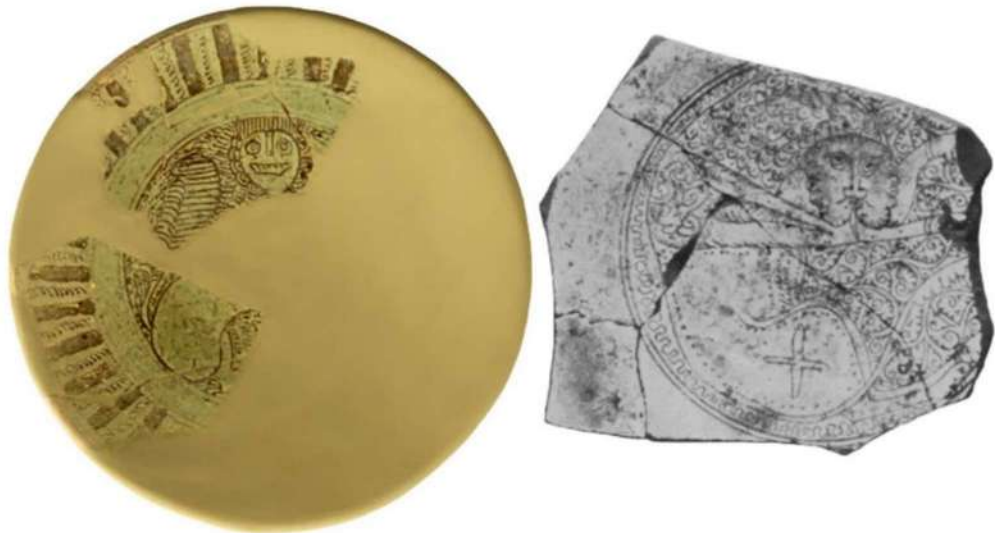
⁸⁹ Frantz 1940-1941: 89-90.

⁹⁰ Impellizzeri 1940: 27.

⁹¹ Frantz 1940-1941: 89-90, n. 7.

⁹² Athanasoulis, Vassiliou (eds) 2016: p. 183, cat. 251.

- 16 ghepardo/leone che ghermisce un cervo⁹³; infine, quello rinvenuto negli scavi condotti presso l'agorà ateniese, con un leone tra la vegetazione⁹⁴.
- 15 Il frammento analizzato dimostra comunque l'efficacia della materia letteraria nel costruire l'iconografia dell'eroe: nell'epica orale, infatti, Digenis decide di risiedere definitivamente presso l'Eufrate, ordinando la costruzione di un palazzo con relativo giardino. Raggiunto da alcuni parenti provenienti da Emes, l'eroe esce a caccia; dopo un bagno nel fiume subentra una condizione di opistotono: è lo stesso Ade, Caronte intermediario, che sta chiamando a sé l'invincibile guerriero. Sul letto di morte, rimpiangendo la mancanza di prole, Digenis prega la moglie di non vivere nella vedovanza ma, in tutta risposta, la sposa supplica Dio di non separarla dal marito. La donna cade esanime tra le braccia di Digenis che, commosso, muore l'istante dopo (VII, 1-198). Pare pertanto evidente come la pratica artistica si sia attenuta alle fonti più incontestabili della tradizione letteraria.



16 Sfinge (?) o leone, BYMA, Museo Bizantino di Argo (da Athanasoulis, Vassiliou 2016); Leone seduto tra la vegetazione (da Frantz 1938).

- 17, 18 Non sono invece riconducibili ad un momento preciso del mito i due piatti oggi custoditi presso il Museo Statale dell'Ermitage, con Digenis alle prese con un leone: nel primo (inv. X 728) Digenis impugna due spade⁹⁵ per fronteggiare il felino in posizione rampante⁹⁶, mentre nel secondo⁹⁷, afferra l'animale per le fauci. L'eroe indossa una pseudo-corazza con maniche corte, mentre la cintura alla vita ricorda quelle realizzate in stile turco-iraniano;

⁹³ Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 123 n. 134, proveniente dal naufragio di Alonessos, metà XII secolo, oggi custodito presso il magazzino del sito archeologico di Nea Anchialos, inv. N.A. 18 (1406).

⁹⁴ Frantz 1938: 462, 434-435; tuttavia non si specifica dove sia conservato oggi il pezzo.

⁹⁵ Dawson 2007: 41, 152. Darkevich 1975: n. 221.

⁹⁶ Rinvenuto nel territorio di Cherson, il manufatto è entrato nelle collezioni del Museo nel 1955. Bank 1978: n. 231.

⁹⁷ Nicolle 1988: n. 91 (II), 39 (I). Darkevich 1975: 151-152, figg. 218-219, 222.

l'iconografia è sicuramente mutuata dalle rappresentazioni di uomini veterotestamentari alla prova con un leone, quali Sansone⁹⁸ o Davide miniato sul Salterio di Basilio II (Venezia, Biblioteca Marciana, ms Gr. Z. 17 [=421], f. 4v)⁹⁹.

Nell'abisso d'adulterio di nuovo scivolai,
per leggerezza di mente e per incuria d'anima
(VI, 604-605).



17 Digenis e il leone, *Incised Sgraffito*, XII secolo, Museo Statale dell'Ermitage, X 728, Ø 31,8 cm (da Bank 1978).



18 Digenis e il leone, *Incised Sgraffito*, secoli X-XIII, Museo Statale dell'Ermitage (da Darkevich 1975).

Nella versione letteraria Digenis entra in intimità con altre due donne, oltre alla moglie¹⁰⁰: la figlia dell'emiro Aplorrabdis, non meglio menzionata, e Maximò l'amazzone. Il canto V inizia con l'ammissione di adulterio da parte di Digenis, necessaria alla sua espiazione. In romitaggio lungo la frontiera siriana (V, 1-280), l'eroe giunge presso gli aridi campi dell'Arabia, scorgendo

⁹⁸ LCI, IV: 31-35, *sub voce*, di W.A. Bulst. Per la schematicità di tale iconografia, con numerosi esempi e vasta bibliografia: Mengarelli 2019.

⁹⁹ Consultato online il 28/06/2024:

<https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3ACSTOR.240.9608>. Per il salterio, di recente, Stephenson 2003: 51-62. Per altri testi di riferimento: D'Aiuto 2008: 127, nn. 35-36.

¹⁰⁰ Il ruolo marginale cui è relegata la moglie dell'eroe è sottolineato, oltre che dai tradimenti perpetrati dal consorte e da una vita la cui durata è dipendente da quella di Digenis, dal fatto che non venga mai menzionato il suo nome se non in Z. IV, 1103: a questa rarissima «Eudocia» le altre recensioni sostituiscono un generico κόρη.

all'improvviso una sorgente e accanto ad essa una palma (V, 32) con una fanciulla in lacrime, che lo invita ad accomodarsi su di un basso sedile. Si tratta della figlia dell'emiro Aplorrabdis, abbandonata dal suo amante, figlio di uno stratego bizantino un tempo prigioniero del di lei padre, che l'ha raggirata per ottenere libertà e ricchezze. Digenis la mette in sella alla sua cavalla e galoppa alla ricerca di quest'uomo, costringendolo a sposarla una volta giunto al termine della corsa.

Maximò, chiamata in aiuto da Ankylas, Filopappo, Joannakis e Kinnamos, i più forti tra gli apèlati ormai vinti da Digenis (VI, 375), occupa invece il canto VI¹⁰¹ (vv. 546 ss). La donna è un'amazzone, discendente da quante furono trasferite dal paese di Brahmani da Alessandro Magno; convinta a battersi con l'eroe acritano (VI, 732-2654) e rivestita di una corazza, non fa in tempo a menare un sol fendente che Digenis decapita il suo cavallo, ponendo fine all'incontro. L'amazzone implora pietà e concorda una seconda sfida con l'Acrita affinché possa mostrare degnamente il proprio valore. Il giorno successivo, presso una pianura cinta dal fiume Eufrate, Maximò si presenta in groppa ad un cavallo nero, vestita con una tunica di seta, un turbante verde in feltro dai ricami dorati, lancia araba e spada appesa alla cintura; ancora una volta Digenis la vince e la risparmia, senza trattenersi dal dover dimostrare il proprio valore tagliando in due il suo cavallo. I due guerrieri si apprestano quindi a una radura boschiva vicina al fiume; Maximò spinge Digenis all'unione e l'eroe declina perché sposato, ma l'amazzone si spoglia della corazza e Digenis cede (G. VI 764-785; E. 1562-79)¹⁰².

Il frammento C-59-120 presenta un personaggio femminile con lunga tunica, corona in capo e maniche rigonfie, già identificato con Maximò dopo la battaglia, senza corazza ma coronata. Si potrebbe supporre una libera licenza artistica, considerandola regina delle amazzoni o rimarcando la sua posizione di comando: tuttavia, l'ipotesi convince poco e anche l'identificazione con la

¹⁰¹ La vicenda di Maximò ricorre in tutti i manoscritti, anche se in E. 1346-1605 la prosa è molto più vernacolare e la scena narrativa risulta disgiunta: Jeffreys 1995.

¹⁰² G. VI, 375-785; il racconto dell'unione, censurato in G., è presente in T., 2632-2671; la narrazione riprende poi in G. VI, 826-845. Notopoulos 1964: 130-132, immagina le pagine di G. strappate da qualche lettore scandalizzato per l'adulterio. L'epilogo rimane comunque infelice: dopo aver mentito alla moglie che lo attendeva nascosta in una spelunca, fingendo di aver tardato per curare le ferite di Maximò, in G. VI, 786-805, Digenis è tormentato dalla propria coscienza e assassina l'amazzone. Lo stupro della figlia di Aplorrabdis (V, 249-250), che Digenis confessa alla sposa, viene da questa accettato - interpreta Jeffreys - per via del pregiudizio guerresco maschile; nel caso di Maximò, Digenis rimpiangerà sin nel letto di morte di non averne parlato con la sposa e per questo verrà punito con l'incapacità di generare figli. Digenis avrebbe ucciso Maximò in ragione di un'apparente trasgressione della sessualità femminile, poiché era stata l'amazzone, vergine, a concedersi sua sponte all'eroe. In E. 1579-1605, invece, non muore nessuno: la sposa intende l'accaduto e ride cinicamente, convincendo Digenis all'ammissione mentre i guerriglieri, inclusa Maximò, abbandonano tristemente il campo di battaglia: Jeffreys 1995.

moglie di Digenis lascia perplessi¹⁰³. Potrebbe in verità trattarsi della figlia dell'emiro rivestita di un diadema: fino a prova contraria, la scena è destinata a rimanere insoluta.



19 Digenis e Maximò, *Early Sgraffito, Elaborated Incised Champlévé*, secoli XII-XIII, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-1934-54, Ø 25,3 cm (Papanikola 1999, cat. 211).

L'esemplare C-60-42, composto da una coppia di frammenti, è stato rinvenuto nello stesso contesto di C-34-54, di cui si dirà immediatamente, ragion per cui si è supposto rappresenti Maximò adornata dalle consuete corona e tunica¹⁰⁴.

19 L'opera ceramica più celebre, appunto C-34-54¹⁰⁵, risale ai secoli XII-XIII; rinvenuta in un contesto di suppellettili¹⁰⁶ riportate alla luce rimuovendo un riempimento dell'angolo sud-ovest della basilica meridionale della città di

¹⁰³ Jeffreys 1995: 117-118. Il frammento è stato associato ad un contesto di rinvenimento con una protomaiolica dei secoli XII-XIII.

¹⁰⁴ Jeffreys 1995: 131. Ancora una volta compare la stessa corona; come si vedrà, in C-34-54 l'amazzone porta questo simbolo, ma differente.

¹⁰⁵ Corinto, Museo Archeologico. Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 184, cat. 211, Ø 25,3 cm, 1200-1230; Morgan 1942: 333-334, pl. LII n. 1685, C-34-54; Dauterman Maguire 1997: 270-271.

¹⁰⁶ Tra le altre, anche un esemplare con centauro fronteggiante un drago con spada e scudo tanto grande da aver obbligato il ceramista a collocare la testa del serpente tra questo e il centauro. Un simile manufatto è mostrato in Wallis 1907: pl. II. 76; Morgan 1935: 76-77, e 78 per le ceramiche rinvenute insieme ai manufatti in vetro.

Corinto, il manufatto sembra appartenere ad un gruppo di pezzi non terminati o scartati appena prima del completamento. L'affine decorazione di due ceramiche numerate da Morgan 1748 e 1704¹⁰⁷, nonché di un terzo elemento custodito a Mistra, ha consentito di supporre che gli oggetti fossero tutti parte di un unico servizio commercializzato a Corinto. L'esemplare di Mistra, schedato a Sparta, figura un falcone a sinistra di uno scranno e una donna, dalla veste pieghettata, che si avvicina a un uomo: una tematica cortese, al pari del consistente piatto in esame, facilmente ravvisabile in altri recipienti bizantini di XII secolo. Similmente avviene infatti per i pezzi in argento dorato, scoperti a Chernihiv, in Ucraina e a Vil'gort, negli Urali, nei quali è pur ragionevole immaginare che l'artista abbia inteso raffigurare Davide in un contesto bucolico e dalle sembianze orfiche, impegnato all'arpa e con un cappello a tre punte, mentre una donna si volta incuriosita ad ascoltare¹⁰⁸.

La decorazione del piatto in esame, eseguita in *champlevé* a risalto del corpo ceramico rosso, reca traccia di un segno di compasso al centro. Entro un grande medaglione si dispone un uomo¹⁰⁹ dai lunghi capelli ricci, in cui è possibile riconoscere Digenis. Seduto su quello che pare essere uno sgabello pieghevole e che Morgan¹¹⁰ identifica erroneamente come trono, anziché ravvedervi una derivazione della sella curule romana denotante autorità, l'eroe ha in grembo una donna coronata e rivestita di un abito caratterizzato da lunghe pieghe. Dietro alla coppia sono due poligoni, variamente interpretati come appendici della seduta e nei quali è invece forse preferibile ravvedere montagne oppure una stilizzazione dei baldacchini figurati sulle ceramiche iraniane *mina'i* di XII secolo¹¹¹. Figurativamente, l'esemplare si configura inoltre come un antecedente delle ceramiche cipriote di XV secolo, che diffusero l'iconografia di esseri da un unico busto con impiantate due teste¹¹².

20

L'aggiunta di un tronco d'albero potato, di un coniglio in corsa e dell'edera al di sotto dello sgabello, posto che non fungano da mero riempitivo, suggeriscono un giardino coltivato, un parco da caccia oppure una radura.

¹⁰⁷ Morgan 1935: 163 e pl. LIII. I frammenti sono così contenuti che, per quanto sia suggestivo potervi riconoscere Digenis in compagnia di Maximò, è meglio intendervi soltanto delle figure umane.

¹⁰⁸ Darkevich 1975: 132-139. L'autore nota che sarebbe opportuno riconoscere nella coppia, se non già Davide e Betsabea al bagno, almeno Davide e la personificazione della melodia, come risulta in una miniatura del Salterio di Parigi (Costantinopoli, X sec., BnF, ms Grec. 139, f. 1v, al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515446x/>), e nel Salterio di Teodoro (London, British Library, ms Add. 19.352). Anche Morgan 1942: nn. 1747, 144c, 1542 e 1543, pls e,f,l.

¹⁰⁹ Il medaglione è stato rinvenuto in sei frammenti, ricomposto e liberato da un restauro invasivo precedente, per essere custodito presso il Museo Archeologico di Corinto. Morgan 1942: 333.

¹¹¹ Watson 2022: 274-275, n. 124 (coppa smaltata con decoro in rilievo, dei secoli XII-XIII, da Kashan, Iran) e 298-289, n. 135 (coppa con smalti sovrasmalto della seconda metà del XII secolo). Le ceramiche *mina'i*, prodotte dai ceramisti di Kashan, si riconoscono per lo smalto soprastante la vetrina: ivi, 260.

¹¹² Vroom 2014: 166-167.

L'evidenza iconografica conferma pertanto l'identificazione di Digenis in compagnia di Maximò¹¹³ e non già della figlia di Aplorabdis¹¹⁴. La scena non si svolge infatti in un deserto e il tronco non può fare riferimento alla palma da dattero cui Digenis lega il proprio cavallo quando incontra la figlia dell'emiro¹¹⁵: il tutto parrebbe invece avvenire in quella radura boschiva presso cui si ritirano l'eroe e l'amazzone a seguito dello scontro lungo l'Eufrate. Anche la veste indossata dalla donna calza con la descrizione letteraria, che la declama trasparente e di tessitura sottile come una ragnatela (VI, 782); ligio allo scritto, il ceramista segnala solamente le pieghe della parte terminale dell'abito, confondendovi le trasparenze dell'intreccio con il corpo di Maximò, levatasi il tabaro (G., VI, 775-778, 781-785).

Entro la materia mitologica, Digenis risultava essere insomma una figura eccezionale, sicuramente adeguata ad una valenza decorativa su ceramica. L'eroe era fonte di ispirazione per principi e uomini valorosi, gloria dei Bizantini e dell'Impero, tanto prodigioso che la notizia della sua dipartita venne accolta da un lutto universale: «Terra, apriti. Universo piangi; Sole velati, cela i tuoi raggi. Luna oscurati, sbiadisciti. Astri brillanti spegnete tutti, poiché l'astro splendente che illuminava il mondo, Basilio Digenis [...]»¹¹⁶



Cyprus



Syria



Northern Italy



Greece

20 Sequenza di piatti con scene matrimoniali / doppie teste (da Vroom 2014).

¹¹³ Notopoulos 1964: 129-130.

¹¹⁴ O ancora della sposa di Digenis, come supposto erroneamente in Sanders 2013.

¹¹⁵ Frantz 1940-1941: 90-91 e n. 8.

¹¹⁶ Si riporta la volgarizzazione di Diehl 2007: 510-511. L'autore traduce correttamente il testo, pur fornendo, nel commento in prosa, osservazioni forse troppo esornative.

si è ormai spento. Persino l'imperatore¹¹⁷ – in G. Basilio II, in T. Romano Lecapeno, resta stupefatto dalle sue mirabili imprese e insiste per andare a fargli visita, donandogli l'autorità di godere appieno delle frontiere ed estendendo una crisobolla di conferma (IV, 971-1089).

Oltre la narrazione: il ruolo delle ceramiche con le imprese di Digenis

Quale fu quindi il ruolo rivestito da Digenis sulle ceramiche bizantine? Si è detto che il contesto di formazione di questa particolare narrazione epica fosse quello delle società delle province asiatiche al limitare delle frontiere, dove i signori feudali sostenevano la causa imperiale contro gli islamici. Gli acriti guardiani di frontiera e gli apélati-briganti coesistevano in un sistema territoriale vivace e multietnico. Si ricorda che lo stesso Digenis era di sangue pagano per parte di padre, della stirpe di Agar, e greco per parte di madre, appartenente ai Duca. Il nonno era Andronico dei Cinnami, esiliato per volontà di Romano imperatore, mentre la nonna, di ascendenza Duca, una strategissa¹¹⁸. La genesi dei poemi comneni¹¹⁹ è chiaramente decifrabile se rapportata al contemporaneo influsso autoriale esercitato dall'Occidente, talmente spinto durante i regni di Giovanni II e Manuele da contribuire alla nascita di ben tre *romans d'antiquité* sotto il diretto incoraggiamento di Eleonora d'Aquitania¹²⁰, moglie di Enrico II d'Inghilterra, che ne sponsorizzò la realizzazione¹²¹.

L'interazione culturale con l'Occidente ebbe però termine al momento dell'infelice sacco occorso con la Quarta crociata del 1204, fortemente compartimentalizzata: gli stimoli culturali bizantini eruppero in racconti come *Florio e Biancifiore*¹²², nonché in resoconti entusiasti da parte di quanti mercanti, ambasciatori e soldati europei avessero visionato il Palazzo imperiale e soprattutto il suo sincrono sostituto, quello delle Blachernae¹²³. La prima moglie di Manuele, l'occidentale Berta von Sulzbach¹²⁴, raggiunse Costantinopoli nel 1142; incoraggiò la stesura di poemi antichizzanti e quattro

¹¹⁷ Secondo Mavrogordato 1970: lxxxiii-lxxxiv, a un eroe tanto legendario sarebbe stato opportuno accostare un imperatore affine: lo studioso identifica quindi in Basilio II, scomparso da poco, il probabile governante, anche se il primo riscrittore preferì intravedervi Romano Lecapeno o Niceforo Foca. Questi nomi non furono ovviamente contemporanei al compilatore del testo epico: si potrebbe altresì immaginare la *Digeneide* redatta durante l'impero di Costantino IX Monomaco, caratterizzato dalla pace lungo le frontiere di Siria e Mesopotamia.

¹¹⁸ Non si specifica mai se sia il ramo Duca imperiale o una casata omonima.

¹¹⁹ Per il periodo comneno fiorente di retorica e materiale letterario: Angold 1995: 3-4. Anche Concina 2002: 210.

¹²⁰ Per una sintesi della vita della regina: Pernoud 1989.

¹²¹ Jeffreys 1980: 484.

¹²² Cupane (ed.) 1995: 445-565.

¹²³ Asutay-Effenberger 2013. Macrides 2013. Magdalino 2007: 76-77 (I); 1-9 (XII). Berger 2001: 82-84.

¹²⁴ Magdalino 1993: 4, 117, 448, 454.

poeti composero altrettanti scritti negli stessi anni quaranta del XII secolo, al pari delle compilazioni dedicatorie di Teodoro Prodromo e di Manasse¹²⁵.

È ancor dubbio quanto le canzoni di gesta che accompagnavano i crociati abbiano influito sulla materia della *Digeneide*¹²⁶: è comunque certo che la storia di Digenis fosse una sorta di *chanson de geste*, come visto nata in Oriente verso l'XI secolo, ispiratasi ad una pregressa vicenda di un eroe nazionale e propagatasi sino in Cappadocia, a Trebisonda, a Cipro e in Russia. Beaton pone l'accento sullo spirito revivalistico che contrassegnò la pratica letteraria in età comnena, incentrata sulla rivalutazione critica del romanzo e sulle figure concomitanti di Teodoro Prodromo¹²⁷, Niceta Eugenio, Costantino Manasse ed Eustazio Macrembolita, in parte suggestionate dai *romans d'antiquité* occidentali. La *Digeneide* può allora essere considerata un 'proto-romanzo', in quanto derivante, nella sua traduzione letteraria, da una riflessione su canzoni della periferia di età media pur note negli ambienti di corte ed in particolar modo durante il governo di Giovanni II Comneno¹²⁸.

Se la sapienza popolare alla base della *Digeneide* risiede, da un lato, in opinioni generalizzate e correnti, dall'altro si rafforza inaspettatamente con constatazioni di antica data¹²⁹ oppure dal sapore biblico, sempre elaborate in funzione didattica¹³⁰. Il poema pullula infatti di riferimenti, lodi e inni al Cristianesimo: tutti si convertono (III, 171-245), l'emiro convince la propria madre ad abbracciare la fede ortodossa, quindi impara a memoria tutto il Credo niceno e abbandona le armi per dedicarsi allo studio della religione; Digenis fa costruire al centro del suo palazzo una chiesa in onore di San Teodoro martire, agisce sempre per grazia di Dio e, quando sbaglia, accusa le insidie di Satana¹³¹. L'età in cui fiorisce la narrazione della *Digeneide* è anche quella eroica di Basilio II il Macedone¹³²: non è pertanto valida l'ipotesi¹³³ che la civiltà bizantina non fosse favorevole alla poesia epica in quanto troppo raffinata e culturalmente avanzata, e che questo genere di letteratura fosse da limitarsi a gruppi sociali 'primitivi' e caratterizzati dal predominio della vita guerresca. La sola corte non era l'unica componente dell'Impero bizantino, e il resto della potenza territoriale accoglieva favorevolmente qualsiasi influsso proveniente dalla capitale, fondendolo con le simbiosi culturali sbocciate lungo i confini. Gli stessi *stratiotai* e *acritai* costituivano quell'aristocrazia

¹²⁵ Conca 1994: *sub voce*.

¹²⁶ Jeffreys 1980.

¹²⁷ Testimone diretto, Teodoro Prodromo descrisse Manuele Comneno come il «nuovo Akritas», dimostrando di aver preferito trarre materiale dalla stessa versione G, anziché dalle ballate: Notopoulos 1964: 110-111. Per Teodoro Prodromo alla corte dei Comneni: Jeffreys 1980: 476 ss; Theodore Prodromus, *Poemes Prodromiques en grec vulgaire*: 400.

¹²⁸ Beaton 2019: 539-545. Per una sintesi sui quattro autori sopra citati: Conca 1994.

¹²⁹ Odorico 2005: 32-35.

¹³⁰ Odorico 1989: 137 e 163.

¹³¹ Odorico 2005: 39-46.

¹³² Per l'arte di questo periodo, Concina 2002: 193-197 e 201-206. Per il contesto storico, Ravegnani 2006: 91-116; Ostrogorsky 2014: 200-291.

¹³³ Impellizzeri 1940: 9-13 e *passim*.

militare che avrebbe poi garantito lo slancio alle famose casate dei grandi capitani e imperatori come i Duca, gli Argiri e i Foca. Era pertanto naturale che questo clima epico-eroico esaudisse le aspettative dell'aristocrazia militare¹³⁴, tra le cui distrazioni rientrava anche la caccia, tanto rappresentata nelle ceramiche¹³⁵.

Entro l'impero bizantino l'arte venatoria si propagò nella sua declinazione 'ricreativa' alla fine dell'XI secolo, conseguentemente alla militarizzazione e alla provincializzazione delle élites, accompagnata da un continuo riferimento alla guerra¹³⁶. Una rilettura in chiave bellica consentiva di legittimare il sanguinoso 'divertimento' concesso dalla caccia, sorta di allenamento militare sostitutivo. Il parallelo tra il cacciatore e il santo militare, costituitosi proprio durante questo periodo, stimolò nuovamente la valenza positiva di questa pratica¹³⁷.

C'è tuttavia un'altra spiegazione, forte dell'analisi antropologica, in grado di giustificare la scelta di raffigurare Digenis alle prese con il drago: utile sarà una breve divagazione circa l'effettivo valore accordato all'immagine del serpente. Nella letteratura bizantina, come si leggerà, il serpente assume il significato di essere che avvelena il cibo o si riveste dello spirito del maligno in forma di drago. Se la concezione funesta del drago, come visto, è da ricondurre al mito delfico analizzato da Fontenrose, che identifica contemporaneamente il mostro come incarnazione primitiva delle acque sotterranee, demone e spirito protettore¹³⁸, la declinazione più quotidiana avanzata dalla pratica popolare consente di specificare, mediante il tempestivo utilizzo delle fonti, il nefasto delimitato al mondo delle ceramiche.

Nel campo della letteratura, il sottotesto delle agiografie bizantine¹³⁹ potrebbe spiegare implicitamente determinate scelte iconografiche. Premesso il timore di incorrere nell'avvelenamento da cibo e in un crescente peggioramento della salute, spesso il malanno veniva tradotto nel *medium* testuale con l'immagine di un serpente. L'ansia che nelle cisterne potessero cadere serpi in grado di avvelenare quanti ne avessero bevuto il contenuto, oppure che determinati rettili potessero bere da ciotole prive di coperchio, era purtroppo fondata¹⁴⁰. Nella *Vita* di VII secolo di Simeone il folle¹⁴¹ si ricorda di un serpente che, strisciato in una taverna, bevve da una giara di vino, emettendovi del veleno. Nessuno se ne accorse; soltanto il Santo, entrando per caso dalla porta, scorse la scritta «morte» inscritta nella giara: di fronte a un oste costernato, Simeone fece a pezzi il recipiente. La *Vita* di X secolo di

¹³⁴ Anche Ševčenko 1982: 186-187.

¹³⁵ Impellizzeri 1940: 9-13.

¹³⁶ Per la sua trasposizione iconografica, in generale: Patlagean 1992

¹³⁷ Walter 2003.

¹³⁸ Fontenrose 1980: 13 ss (per Apollo che combatte contro il drago di Delfi), 142-145 (per il drago simbolo di mare e morte), 515-520 (per la derivazione del mito di san Giorgio e il drago dal folklore greco, con particolare riferimento al racconto di Perseo).

¹³⁹ Per una bibliografia: Rigo (ed.) 2018.

¹⁴⁰ *Ioannis Tzetzae* 1968: 80, vv. 932-935.

¹⁴¹ Leontius Neapolis, *Vie de Syméon le Fou*: 81, par. 147.



san Basilio il Giovane¹⁴² presenta un racconto simile, tramandando di un serpente lungo tre cubiti, che sarebbe caduto inosservato in un'anfora di vino: fu soltanto grazie al Santo, che ruppe la giara rivelando il corpo putrefatto dell'animale a oste e avventori, che si scongiurò un avvelenamento generale. Nella *Vita* di san Nicone di Sparta¹⁴³ si narra invece un miracolo postumo del Santo, che dalla propria tomba fece rigettare ad un uomo un serpente covato nell'intestino; il rettile strisciò sul terreno sino al cerchio di pietra levigata - probabile *rota* di *opus sectile* - che si trovava accanto alla sacra bara e sulla quale, posizionandosi e raggomitolandosi, morì immediatamente. Da questo passo si evince come la forma circolare fosse connessa a qualità apotropaiche¹⁴⁴: parla esplicitamente di ceramiche e decorazione relativa Niceta Coniata¹⁴⁵ attraverso la storia di Michele Glica, meglio noto come Sikidites, il segretario di Manuele I studioso di astrologia¹⁴⁶, nella vulgata dedito alle arti demoniache.

Un giorno, osservando il mare presso il Palazzo imperiale in compagnia di conoscenti, alla vista di un barcaiolo che traghettava un piccolo carico di ceramiche, Glica sostenne che sarebbe riuscito a convincere il navigatore a ridurre le proprie ceramiche in pezzi¹⁴⁷. Gli amici raccolsero la scommessa; dopo che il barcaiolo ebbe polverizzato il carico di ceramiche con un remo, gli uomini si apprestarono al molo e gli domandarono il motivo di tale avventatezza. Il povero barcaiolo rispose di aver scorto tra i recipienti un serpente rosso come il sangue con una cresta simile a fiamma, intento a fissarlo alla maniera dei draghi e pronto a divorarlo; soltanto una volta distrutto tutto il vasellame, la serpe era svanita magicamente.

I Maguire notano che al tempo di Niceta erano assai diffuse ceramiche *sgraffite* con serpenti-drago disposti sulla bordura, appunto quelle di Digenis. Che l'animale venisse eliminato dall'eroe oppure dalla forma circolare del piatto, poco importava: l'essenziale era che venisse assolta la funzione talismanica del recipiente, così come avviene senza ombra di dubbio, ad esempio, in un piatto rinvenuto a Cherson in cui l'inventore bizantino neutralizza il serpente della storia di Niceta torcendolo in un nodo, ennesima
 21 figura concettuale apotropaica in larga parte dell'arte bizantina¹⁴⁸. Digenis è, in questo senso¹⁴⁹, intermediario dei possessori delle ceramiche sulle quali è raffigurato e, nell'uccidere il drago, l'eroe elimina il nefasto del mondo concreto: quanti avessero posseduto una sua ceramica si sarebbero, in altre

¹⁴² Per la fonte in russo: Maguire, Dauterman Maguire 2007: 176, n. 56.

¹⁴³ *Vita Niconis*: 174-176.

¹⁴⁴ Dauterman Maguire 1989: 5-8, 21-22, 28-29.

¹⁴⁵ Per una contestualizzazione storiografica dell'autore: Simpson 2013.

¹⁴⁶ Poi caduto in disgrazia e fatto accecare nel 1159. Angold 1995: 128-131 e 380-381 (per le idee del segretario in ambito religioso), 429, 438, 449-52, 460 (per gli altri aspetti della sua vita, in questa sede non pertinenti).

¹⁴⁷ Niceta Coniata, *Grandezza e catastrofe di Bisanzio*, I: 336-339 [VIII, 3].

¹⁴⁸ Maguire, Dauterman Maguire 2007: 74-75. Kalavrezou-Maxeiner 1985.

¹⁴⁹ Maguire, Dauterman Maguire 2007: 75-82.

22, 23, 24

parole, garantiti una protezione dai pericoli quotidiani¹⁵⁰. L'eroe può essere sostituito in questo da altri esseri dotati di forza maggiore, come leoni, grifoni, centauri o rapaci.

Ovviamente non potrà mai sussistere un'univoca interpretazione iconologica della raffigurazione di Digenis; che sia stata questa puramente decorativa, apprezzata in quanto allusiva al mondo delle frontiere delle grandi casate militari al comando, espressiva di una realtà liminare venuta a contatto con l'Occidente cortese, o ancora che fosse essa una curiosa creazione per scongiurare i malanni, il largo consenso accordato al guerriero acrita ne ha consegnato l'immagine a imperitura fama.



Dall'alto, in senso orario (da Maguire 2007): 21 Drago-serpente annodato, da Cherson, ubicazione sconosciuta; 22 Leone contro drago-serpente, da Cherson, ubicazione sconosciuta; 23 Centauro contro drago-serpente, ciotola proveniente da Costantinopoli, in deposito presso la sezione bizantina del Bode Museum di Berlino; 24 Uccello che schiaccia dei serpenti, da Tebe, collezione del Primo Eforato delle Antichità Bizantine, Atene.

¹⁵⁰ Bouras 1977: 66-67. Come ricorda l'autrice, accade diversamente con i bacini che presentano questi rettili scolpiti nella pietra, la funzione dei quali era quella di proteggere l'acqua all'interno delle *phiae* bizantine.



Bibliografia

Fonti

- Ioannis Tzetzae Historiae. Recensuit Petrus Aloisius M. Leone*, Napoli 1968.
- Ferdowsi, *Le livre des Rois*, Lazard G. (ed.), Paris 1979.
- Leontius Neapolis, *Vie de Syméon le Fou*, Festugière A.J., (ed.), Paris 1974.
- Leonis imperatoris *Tactica. Ad librorum mss. fidem edidit, recensione Constantiniana auxit, fontes adiecit, praefatus est R. Vári*, Budapest 1917.
- Niceta Coniata, *Grandezza e catastrofe di Bisanzio*, Maisano R., Pontani A. (eds), Milano 1994-1999.
- Theodore Prodromus, *Poemes Prodromiques en grec vulgaire*, Hesseling D.C., Pernot H. (eds), Amsterdam 1910, III.
- The Taktika of Leo VI. Text, Translation and Commentary. Revised Edition*, by G. Dennis, Washington D.C. 2014.
- Vita Niconis*, Sullivan D.F. (ed.) [*The Life of Saint Nikon*], Brooklyn 1987.
- Cecaumeni strategicon et incerti scriptoris de officiis regis libellus*, B. Wassiliewsky, V. Jernstedt (eds), Amsterdam 1965.

Studi

- Aga-Oglu M., *Preliminary Notes on Some Persian Illustrated MSS. in the Topkapu Sarayı Müzesi: Part I*, «Ars Islamica» 2 (1934): 183-199.
- Anastos M.V., Vryonis S. (eds), *Byzantine studies in honor of Milton V. Anastos*, Malibu 1985.
- Angold M., *Church and Society in Byzantium Under the Comneni, 1081-1261*, Cambridge 1995.
- Armstrong P., Hatcher H., Tite M., *Changes in Byzantine Glazing Technology from the Ninth to Thirteenth Centuries*, in *La céramique médiévale en Méditerranée*, Actes du VI^e congrès de l'AIECM2 (Aix-en-Provence, 13-18 novembre 1995), Aix-en-Provence 1997: 225-229.
- Asutay-Effenberger N., *The Blachernai Palace and Its Defense*, in Ergin, Redford (eds) 2013: 253-276.
- Athanasoulis D., Vassiliou A. (eds), *Byzantine Museum of Argolis: Catalogue of the Permanent Exhibition*, Athens 2016.
- Atkinson J., *The Shah Nameh of Firdausi*, London 1886.
- Bank A.V., *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, New York 1978.

Beaton R., *Byzantine Verse Romances*, in W. Hörandner, A. Rhoby, N. Zagklas (eds), *A Companion to Byzantine Poetry*, Leiden - Boston 2019: 539-555.

Beihammer A., *Changing Strategies and Ideological Concepts in Byzantine-Arab Relations in the Eleventh and Twelfth Centuries*, in Z. Chitwood, J. Pahlitzsch (eds), *Ambassadors, Artists, Theologians. Byzantine Relations with the Near East from the Ninth to the Thirteenth Centuries*, Mainz 2019: 85-100.

Berger A., *Imperial and Ecclesiastical Procession in Constantinople*, in N. Necipoğlu (ed.), *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, Leiden - Boston - Köln 2001: 73-87.

Berti G., Capelli C., Mannoni T., *Ingobbio / ingobbi e gli altri rivestimenti nei percorsi delle conoscenze tecniche medievali*, in *Atti del XXXIV Convegno internazionale della Ceramica. Problemi e aspetti delle produzioni ingobbiate. Origini e sviluppi, tecniche, tipologie* (Savona, 25-26 maggio 2001), Albisola 2001: 9-15.

Berti G., Mannoni T., *Rivestimenti vetrosi e argillosi su ceramiche medievali e risultati emersi da ricerche archeologiche e analisi chimiche e mineralogiche*, in T. Mannoni, A. Molinari (eds), *Scienze in archeologia. Ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in archeologia* (Siena, Certosa di Pontignano, 1988), Siena 1990: 89-124.

Birkenmeier J.W., *The Development of the Komnenian Army: 1081-1180*, Leiden - Boston - Köln 2002.

Böhlendorf-Arslan B., *Byzantinische Glasurkeramik: «Billige Imitate» oder «Volkskunst»?», in N. Asutay-Effenberger, F. Daim (eds), *Philopátion: Spaziergang im kaiserlichen Garten. Beiträge zu Byzanz und seinen Nachbarn. Festschrift für Arne Effenberger zum 70. Geburtstag*, Mainz 2012: 79-94.*

Bouras L., *Dragon Representations on Byzantine Phialae and their Conduits*, «Gesta» 16/2 (1977): 65-68.

Broneer O., *Excavations in the Agora at Corinth*, «American Journal of Archaeology» 37/4 (1933): 554-572.

Cahen C., Holt P.M. (eds), *The Formation of Turkey. The Seljukid Sultanate of Rum: Eleventh to Fourteenth Century*, Harlow 2001.

Conca F. (ed.), *Il romanzo bizantino del XII secolo. Teodoro Prodromo, Niceta Eugenio, Eustazio Macrembolita, Costantino Manasse*, Torino 1994.

Concina E., *Le arti di Bisanzio, secoli VI-XV*, Milano 2002.

Cuomo di Caprio N., *Ceramica in archeologia 2. Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine*, Roma 2007.

Cupane C. (ed.), *Romanzi cavallereschi bizantini*, Torino 1995.

Cutler A., *On Byzantine Boxes*, «The Journal of the Walters Art Gallery» 42/43 (1984-1985): 32-47.

Cutler A., *Image Making in Byzantium, Sasanian Persia and the Early Muslim World. Images and Cultures*, Farnham 2009.

D'Aiuto F. (ed.), *El «Menologio de Basilio II»*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613. Libro de estudios con ocasión de la edición facsímil, Madrid 2008.

Darkevich V.P., *Svetskoe iskusstvo Vizantii: X-XIII veka*, Moskva 1975.

Dauterman Maguire E., *Art and Holy Power in the Early Christian House*, Exhibition Catalogue (Illinois, Krannert Art Museum, 25 August-1 October 1989; University of Michigan, Kelsey Museum of Archaeology, 27 October 1989-29 April 1990), Urbana 1989.

Dauterman Maguire E., *Ceramic Arts of Everyday Life*, in W.D. Wixom, H.C. Evans (eds), *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1261*, Exhibition Catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 march-6 July 1997), New York 1997: 254-271.

Dawson T., *Byzantine infantryman: Eastern Roman Empire c. 900-1204*, Oxford 2007.

De Francovich G., *La cassetta d'avorio della cattedrale di Troyes*, in G. De Francovich, V. Pace (eds), *Persia, Siria e Bisanzio nel Medioevo artistico europeo*, Napoli 1984: 78-138.

Dennis G.T., *Byzantine Battle Flags*, «Byzantinische Forschungen» 8 (1982): 51-59.

Diehl C., *Figure bizantine*, Torino 2007.

Drandaki A., Papanikola-Bakirtzi D., Tourta A. (eds), *Heaven & Earth. Art of Byzantium from Greek Collections*, Exhibition Catalogue (Washington, National Gallery of Art, 6 October 2013-2 March 2014; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 9 April-25 August 2014), Athens 2013, vol. I.

Dunham Guest G., *Notes on the Miniatures on a Thirteenth-Century Beaker*, «Ars Islamica» 10 (1943): 148-152.

Ergin N., Redford S. (eds), *Cities and Citadels in Turkey: From the Iron Age to the Seljuks*, Leuven 2013.

Evans H.C., *Digenis Akritis and a Middle Byzantine Rosette Casket in the Metropolitan Museum of Art*, in A. Cutler et alii (eds), *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, Wiesbaden 2008: 97-112.

Fontenrose E., *Python: a Study of Delphic Myth and its Origins*, Berkeley 1980.

Frantz M.A., *Middle Byzantine Pottery in Athens*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 7/3 (1938): 429-467.

Frantz M.A., *Digenis Akritas: a Byzantine Epic and its Illustrators*, «Byzantion» 15 (1940-1941): 87-91.

Frantz M.A., *Akritas and the Dragons*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 10/1 (1941): 9-13.

- Ghidoni A., *Saint Théodore, Saint Georges, Digénis Akritas, Aiol: types et motifs héroïques qui traversent la Méditerranée et l'Europe*, in E. Egedi-Kovács (ed.), *Byzance et l'Occident V. Ianua Europae*, Budapest 2019: 13-24.
- Goldschmidt A., Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, I, Kästen, Berlin 1979.
- Grabar A., *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936.
- Grabar A., *La soie byzantine de l'évêque Gunther à la cathédrale de Bamberg*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst» 3/7 (1956): 7-26.
- Grégoire H., *Autour de Digénis Akritas: les cantilènes et la date de la recension d'Andros-Trèbizonde*, «Byzantion» 7/1 (1932): 287-302.
- Grosso F., *La Vita di Apollonio di Tiana come fonte storica*, «Acme» 7 (1954): 332-532.
- Harper P.O., *The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire*, Exhibition Catalogue (New York, Asia House Gallery, 1978), New York 1978.
- Heath I., McBride A., *Byzantine Armies 886-1118*, Oxford 1979.
- Hesseling D.C., *Le roman de Digénis Akritas d'après le manuscrit de Madrid*, «Laografia» 3 (1912): 537-604.
- Impellizzeri S., *Il Digenis Akritas: l'epopea di Bisanzio*, Firenze 1940.
- Jeffreys E., *The Comnenian Background to the «Romans d'Antiquité»*, «Byzantion» 50/2 (1980): 455-486.
- Jeffreys E., *The Grottaferrata Version of Digenes Akrites: A Reassessment*, in R. Beaton, D. Ricks (eds), *Digenes Akrites: New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, Brookfield 1993: 26-37.
- Jeffreys E., *Maximou and Digenis*, «Byzantinoslavica» 56 (1995): 367-376.
- Jouanno C., *Digénis Akritas, le héros des frontières*, Turnhout 1998.
- Kalavrezou-Maxeiner I., *The Byzantine Knotted Column*, in M.V. Anastos, S. Vryonis (eds), *Byzantine studies in honor of Milton V. Anastos*, Malibu 1985: 95-103.
- Katsara E., *Byzantine Glazed Pottery from Sparta (12th to 13th Centuries A.D.): Observations in the Light of New Archaeological finds*, in F. Yenişehirlioğlu (ed.), *XI Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period. Mediterranean Ceramics Proceeding (19-24 October 2015)*, II, Ankara 2018: 297-310.
- Kioridis I., *Η δρακοντοκτονία στο βυζαντινό έπος του Διγενή Ακρίτη*, in Á. Narro, J.J. Pomer (eds), *Bestiaris i metamorfosis a les literatures clàssiques i la seua tradició*, Amsterdam 2015: 51-70.
- Kioridis I. (a), *La écfraasis como parte del espacio épico en la épica bizantina de Diyenís Akritis (mss. de El Escorial, vv. 1623-1686 y de Grottaferrata, vv. VII, 8-105, VIII 237-244)* in M. Morrás Ruiz-Falcó (ed.), *Espacios en la Edad media y el Renacimiento*, Congreso internacional de la SEMYR, 6, Salamanca 2018: 425-444.

Kioridis I. (b), *La écfraſis en las versiones tardías del poema épico bizantino de Diyenís Akritis*, «Tirant» 21 (2018): 319-330.

Lambros S., *Collection de Romans grecs en langue vulgaire et en vers publiés pour la première fois d'après les mss. de Leyde et d'Oxford*, Paris 1880.

Lange Rosenzweig D., *Stalking the Persian Dragon: Chinese Prototypes for the Miniature Representations*, «Kunst des Orients» 12 (1978-1979): 150-176.

Lazaris S., *Hunting in Byzantium: a Case Study in Falconry*, in C. Burnett, B. Van den Abeele (eds), *Falconry in the Mediterranean Context During the Pre-Modern Era*, Geneva 2021: 261-276.

Legrand È., *Les exploits de Basile Digénis Acritis épopée byzantine du dixième siècle publiée d'après le manuscrit de Grottaferrata*, Paris 1892.

Lexikon der christlichen Ikonographie (Bände 1-4), Kirschbaum E. (ed.), Freiburg 1972.

Macrides R., *The Citadel of Byzantine Constantinople*, in Ergin, Redford (eds) 2013: 277-304.

Magdalino P., *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, Cambridge 1993.

Magdalino P., *Studies on the History and Topography of Byzantine Constantinople*, Aldershot 2007.

Maguire H., Dauterman Maguire E., *Other Icons: Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton - Oxford 2007.

Mavrogordato J., *Digenes Akrites. Edited with an Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford 1970.

Megaw A.H.S, Jones R.E., *Byzantine and Allied Pottery: A Contribution by Chemical Analysis to Problems of Origin and Distribution*, «The Annual of the British School at Athens» 78 (1983): 235-263.

Mengarelli C., *Osservazioni storiche su una particolare iconografia della scena di Sansone in lotta con il leone (Gdc 14,5-6)*, in F. Bisconti, M. Braconi, M. Sgarlata (eds), *Arti minori e arti maggiori. Relazioni e interazioni tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, Todi 2019: 301-321.

Morgan C.H. II, *Several Vases from a Byzantine Dump at Corinth*, «American Journal of Archaeology» 39/1 (1935): 76-78.

Morgan C.H. II, *The Byzantine Pottery*, Cambridge 1942.

Nicolle D., *Arms and Armour of the Crusading Era, 1050-1350*, New York 1988.

Notopoulos J.A., *Akritan Iconography on Byzantine Pottery*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 33/2 (1964): 108-133.

Odorico P., *La sapienza del Digenis. Materiali per lo studio dei loci similes nella recensione di Grottaferrata*, «Byzantion» 59 (1989): 137-163.

Odorico P., *Digenis Akritis: poema anonimo bizantino*, Firenze 1995.

- Odorico P., Eger Eisin Pseydea: *Les images des héros de l'antiquité dans le Digénis Akritas*, in S. Kaklamanis, M. Paschalis (eds), *Η πρόσληψη της αρχαιότητας στο Βυζαντινό και Νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Athens 2005: 31-47.
- Oikonomidès N., *L'épopée de Digénis et la frontière orientale de Byzance au X^e et XI^e siècles*, in Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance (ed.), *Travaux et Mémoires 1*, Paris 1979: 375-397.
- Ostrogorsky G., *Storia dell'impero bizantino*, Torino 2014 [München 1963].
- Pancarоğlu P., *The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia*, «Gesta» 43/2 (2004): 151-164.
- Papanikola-Bakirtzi D. (ed.), *Byzantine Glazed Ceramics. The Art of Sgraffito*, Athens 1999.
- Papanikola-Bakirtzi D., *Household Furnishings*, in Drandaki, Papanikola-Bakirtzi, Tourta (eds) 2013: 218-222.
- Patlagean È., *De la Chasse et du Souverain*, «Dumbarton Oaks Papers» 46 (1992): 257-263.
- Pélékanides S., *Un Bas-Relief de Digénes Akritas*, «Cahiers Archéologiques» 7 (1956): 215-217.
- Pernoud R. *Eleonora d'Aquitania*, Milano 1989.
- Pertusi A., *Tra storia e leggenda: Akritai e Ghazi sulla frontiera orientale di Bisanzio*, in M. Berza, E. Stănescu (eds), *Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines* (Bucarest, 6-12 septembre 1971), Bucarest 1974, I: 237-283.
- Ravegnani G., *Introduzione alla storia bizantina*, Bologna 2006.
- Ricks D., *The Pleasures of the Chase: A Motif in Digenes Akrites*, in I. Nilsson (ed.), *Byzantine and Modern Greek Studies*, Birmingham 1989: 290-294.
- Rigo A. (ed.) *Byzantine Hagiography: Texts, Themes & Projects*, Turnhout 2018.
- Sanders G.D.R., *Ceramic Plate with Lovers*, cat. 110 in Drandaki, Papanikola-Bakirtzi, Tourta (eds) 2013: 239-240.
- Sannazzaro M., *La ceramica invetriata tra età romana e medioevo*, in S. Lusuardi Siena (ed.), *Ad mensam. Manufatti d'uso da contesti fra tarda antichità e medioevo*, Udine 1994: 229-261.
- Sathas C., Legrand E., *Les exploits de Digénis Akritas, épopée byzantine du X^e siècle, publiée pour la première fois d'après le ms. unique de Trébizonde*, Paris 1875.
- Ševčenko I., *Conclusione alla Storia letteraria*, in Centro studi per la storia della civiltà bizantina nell'Italia meridionale (ed.), *La civiltà bizantina dal XII al XV secolo: aspetti e problemi*, Roma 1982: 170-188.
- Shukurov R., *Grasping the Magnitude: Saljuq Rum between Byzantium and Persia*, in S. Canby, D. Beyazit, M. Rujadi (eds), *The Seljuqs and their Successors. Art, Culture and History*, Edinburgh 2020: 144-160.
- Simpson A. *Niketas Choniates. A Historiographical Study*, Oxford 2013.

Stephenson P., *The Legend of Basil the Bulgar-Slayer*, Cambridge 2003.

Stephenson P., *The Rise of the Middle Byzantine Aristocracy and the Decline of the Imperial State*, in Idem (ed.), *The Byzantine World*, London - New York 2010: 22-33.

Swanson D.C., *Modern Greek Studies in the West. A Critical Bibliography*, New York 1960.

Talbot Rice D., *Byzantine Glazed Pottery*, Oxford 1930.

Théologitis H.A., *Digénis Akritas et la littérature byzantine: problème d'approche*, in B. Pouderon (ed.), *Les Personnages du roman grec*, Actes du colloque (Tours, 18-20 novembre 1999), Lyon 2001: 393-405.

Trapp E., *Digenes Akrites. Synoptische Ausgabe der ältesten Versionen*, Wien 1971.

Vassiliou A., *Byzantine Glazed Pottery from Argos (10th - first half of the 13th century): Aspects of the Material Culture of a Provincial Centre in the Peloponnese*, Athens 2021.

Vogt C., *Technologie des céramiques byzantines à glaçure d'époque Comnène. Les décors incisés: les outils et leurs traces*, «Cahiers Archéologiques» 41 (1993): 99-110.

Vroom J., *Human Representations on Medieval Cypriot Ceramics and Beyond the Enigma of Mysterious Figures Wrapped in Riddles*, in D. Papanikola Bakirtzi, N. Coureas (eds), *Cypriot Medieval Ceramics. Reconsiderations and New Perspectives*, Nicosia 2014: 153-187.

Waagé F.O., *The Roman and Byzantine Pottery*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 2/II (1933): 279-328.

Walker A., *The Emperor and the World. Exotic Elements and the Imaging of Middle Byzantine Imperial Power, Ninth to Thirteenth Centuries C.E.*, Cambridge 2012.

Wallis H., *Byzantine Ceramic Art: notes on examples of Byzantine Pottery recently found in Constantinople*, London 1907.

Walter V.C., *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003.

Watson O., *Ceramiche dell'Iran. Il vasellame islamico della Collezione Sarikhani*, Torino 2022.

Weitzmann K., *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1984.