# Figure del mito classico nei pavimenti musivi medievali italiani

Autor(en): **Trovabene, Giordana**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **86 (2001)**

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835747

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# Figure del mito classico nei pavimenti musivi medievali italiani

Giordana TROVABENE

In alcuni pavimenti a mosaico di chiese medievali compaiono raffigurazioni assimilabili ad iconografie mitologiche pagane secondo una discendenza dalle scene antiche che non può essere definita come concordanza totale, ma che evidenzia una elaborazione sia concettuale, sia iconica evolutasi nel tempo[1].

La strumentalizzazione del mito da modello semantico a valore segnico, che ha inizio in età paleocristiana, nel corso dei secoli successivi definisce una linea interpretativa paradigmatica. Infatti nelle immagini medievali si conclude quell'intento mirato a dare al soggetto pagano un senso consono all'interpretazione cristiana e la narrazione mitologica si trasforma in un racconto di salvezza, dove tutti gli elementi concorrono alla spiegazione della lotta contro il male e ne codificano il significato[2].

Così miti dell'antica Grecia, fatti e personaggi idealizzati esemplarmente e riguardanti una carica di eccezionalità, entrarono nell'immaginario cristiano con il duplice intento di esemplificare un processo logico e di sostituirsi alla razionalità nel tentativo di raggiungere valori non altrimenti spiegabili[3]. Ciò fu agevolato dall'esistenza nel concetto di mito della nozione di eroe, un soggetto umano che per particolari ed eccezionali caratteristiche si imponeva all'ammirazione universale[4].

La possibilità di un parallelismo tra Cristo, l'eroe dei cristiani che ha in sé la doppia natura umana e divina e compie fatti miracolosi, e alcune figure della mitologia era non solo

---

[1] Questo assorbimento di un tema figurativo classico nel medioevo, definito da E. PANOFSKY, *Studi di iconologia*, Torino 1975, p. 22, come un processo disgiuntivo tra il vecchio tema e il nuovo significato, viene espresso con immagini diverse dalla tradizione, ma da essa ricavate, in un linguaggio che può essere narrativo o allusivo, e compendiario o prolisso, e si esplica in formule di grande libertà compositiva. Sul rapporto tra percezione e ricezione di un impianto visivo cfr. R. BRILLIANT, *Visual narratives. Storytelling in Etruscan and Roman art*, London 1984.

[2] Il cristianesimo, così come altre religioni soteriologiche, ha utilizzato figure mitologiche classiche nell'intento di sottrarre alla storia certi valori inintellegibili : il mito infatti, che ha in sé carattere di immutabilità, sottraendosi al divenire storico diviene escatologico per l'azione che si compie, oltre che per il personaggio che agisce : A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Milano 1983, p. 51-77.

[3] Infatti, come è noto, nel concetto di mito è insito il significato di racconto sacralmente garantito che deve dare un fondamento metastorico alla realtà e valorizzare un fatto che non può più succedere, perché accaduto in un tempo illusorio, diverso da quello storico. Sul problema generale dei mutamenti iconografici di età postclassica si veda M. GREENHALGH, "Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo", in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, II, I generi ritrovati*, Torino 1985, p. 153-197.

[4] Cfr. K. KERENYI, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 1982. Sull'elaborazione cristiana dalla materia mitologica si veda anche J. ENGEMANN, *Untersuchungen zur Sepulcralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit*, Munster 1973, o S.C. MURRAY, *Rebirth and artlife. A study of the transmutation of some pagan imagins in early christian funerary art*, Oxford 1981.

ineccepibile, ma anzi istantanea e innegabile ; tra queste Eracle fu utilizzato quale tramite fra il mondo divino e quello terreno[5].

Poiché le sue imprese, nonostante le numerose elaborazioni leggendarie che hanno determinato divergenze di particolari narrativi, sono sempre legate a imposizioni nelle quali rinnovò ogni volta la vittoria su esseri cattivi, egli fu considerato il vincitore di mostri e l'eroe che affermava la sovranità del salvatore sulla malvagità[6].

Ercole entrò così nell'iconografia cristiana con valore escatologico, quale immagine simbolica in grado di rappresentare la felice sorte dopo la morte e la liberazione dal peccato, esempio di benefattore dell'umanità, eroe della salvezza, simbolo di redenzione[7]. Con questi palesi significati alcuni episodi della leggenda erculea sono presenti nelle pitture della Catacomba della via Latina a Roma[8], sia con raffigurazioni filologicamente corrette sia con scene in cui, con un procedimento combinatorio, nella medesima immagine sono uniti i protagonisti di imprese

---

[5] *Heracles*, l'Ercole latino, nato da Zeus e da Alcmena, figlia del re miceneo Elettrione e sposa di Anfitrione, sovrano di Tirinto, è sicuramente il più famoso degli eroi greci (*LIMC* IV, 1, *s.v.*, Zurig-München 1988, p. 723-838 e V, 1, 1990, p. 9-17. Sull'evoluzione iconografica relativa alle rappresentazioni di questo personaggio mitologico e sul suo culto in età romana cfr. M. JACZYNOWSKA, "Le culte de l'Hercule romain au temps du Haut-Empire", *ANRW* II, 17, 2 (1981), p. 631-661 e M. LE GLAY, "Héraclès-Hercule in Afrique du Nord", in *Héraclès d'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et perspectives*, Bruxelles-Rome 1992, p. 293-317. La sua doppia natura era già nota dalle fonti classiche (APOLLODORO, II, 5, 1 ; DIODORO SICULO, IV, 11) : nella *III Ode Nemea* (v. 22) Pindaro, per la singolarità della sua sorte, lo definì "eroe divino", destinato a sperimentare successi e prigionia, trionfi e umiliazioni a causa dell'ostilità di Era.

[6] La fama di Ercole è legata alle cosiddette fatiche (*dodekathlos*), ma sono note anche altre imprese occasionali (*parerga*) tra cui lo sradicamento, sulle montagne dell'Elicona, dell'olivo selvatico che fu l'origine della clava, suo attributo perenne come la pelle di leone (*leonté)*. In queste gesta egli realizzò belle vittorie che gli fornirono l'appellativo di glorioso vincitore, determinante per la sua apoteosi che divenne un soggetto comune nella decorazione tardoantica : si vedano a questo proposito le parole di Pacato nel Panegirico del 389 (*Pan. Lat.* XII, 44, 5). Il tema erculeo è noto e diffuso nell'iconografia musiva tardoantica : la sua presenza nei pavimenti di ville dalla Gallia (H. LAVAGNE, "Au dossier des mosaïques héracléennes : la mosaïque de Saint-Paul-les Romans", *Revue Archéologique*, 1979, 2, p. 269-290 ; J. LANCHA, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, III, 2, Paris 1981 e *Les mosaïques de Vienne*, Lyon 1990), alla Tunisia e alla Spagna (S. GOZLAN, "Au dossier des mosaïques héracléennes : Acholla (Tunisie), Cartama (Espagne), Saint-Paul-les Romans (Gaule)", *Revue Archéologique*, 1979, 1, p. 35-72), dalla Grecia (N. YALOURIS, "Mosaiken eines spätrömischen Gebaudes im antichen Elis", in KOTINOS, *Festschrift fur Erika Simon*, Mainz-Rhein 1992, p. 426 ss) all'Italia (A. CORALINI, "L'*Hercules victor* di Piazza Armerina. Una proposta di lettura", in *Atti del IV Colloquio AISCOM*, Ravenna 1997, p. 299-324) mostra come variamente le sue storie siano state elaborate dalla cultura del tempo.

[7] Sullo specifico problema si veda M. SIMON, *Hercule et le christianisme*, Paris 1955 e più in generale J. HUSKINSON, "Some pagan mythological figures and their significance in early christian art", *Papers of the British school at Rome* XLII, 1974, p. 68-97.

[8] Gli ambienti di questa catacomba, a m 2,20 sotto il livello di via Dino Compagni, sono completamente affrescati : nel vano N si possono vedere, nel settore anteriore all'arcosolio, la scena dell'uccisione dell'idra, il serpente a nove teste che infestava gli abitanti di Lerna, e la cattura delle mele d'oro dal giardino delle Esperidi, vigilato da un feroce drago. A queste scene potrebbe aggiungersi anche quella sul lato dx dell'arcosolio in cui Ercole con nimbo, clava e leonté sta accanto a un uomo atterrato, forse Anteo (A. FERRUA, *Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto la via Latina*, Firenze 1990, p. 110-119, in particolare le fig. 129, 130, 126).

diverse[9] : dalla iconografia antica del soggetto sono ripresi alcuni elementi riorganizzati in nuove formule semantiche che sottintendono il valore simbolico[10].

Fin da questi primi esempi di adozione dell'iconografia di Ercole in ambito cristiano gli aspetti di parallelismo con la figura di Cristo, nel suo ruolo di eroe che compie imprese miracolose, discende agli inferi per liberare i credenti dell'antica alleanza e riscatta l'umanità, permisero alla fortunata figura del semidio pagano di essere traslitterata in immagini confacenti alla nuova religione nel significato di eroe che trionfa sul male[11]. Tuttavia all'inizio Ercole prestò la sua immagine per fornire lo strumento iconografico in grado di visualizzare gli aspetti di eccezionalità di Cristo, e solo successivamente è divenuto un autonomo soggetto cristiano recuperato quale esempio di virtù eroica[12].

Nell'alto medioevo infatti il mito erculeo è assunto, come dimostra una famosa testimonianza di età carolingia, a modello ideale per l'imperatore e a simbolo della sua illimitata potenza di sovrano cristiano : nel trono ligneo, conservato a Roma all'interno della Cattedra di San Pietro del Bernini nell'omonima basilica romana[13], il rivestimento, costituito da 18 formelle di avorio, mostra raffigurazioni legate al tema dell'Alcide e del mondo[14], in un linguaggio

---

[9] Accanto alla lunetta dell'arcosolio sx sempre del vano N, in cui compare morente Admeto re della Tessaglia e marito di Alcesti, sul lato sx dell'arcosolio sono raffigurati Atena, fonte ispiratrice degli eroi ai quali donava coraggio e calma riflessiva da opporre al furore cieco, che stringe la mano ad Ercole, nimbato e munito di clava, accogliendolo nell'Olimpo dopo la sua apoteosi. Nella lunetta opposta, sul lato dx, Ercole riconduce Alcesti dall'Ade e la riconsegna ad Admeto, alla presenza del cane Cerbero (*ibidem*, fig. 124, 125, 127, 128).

[10] Si tratta di un procedimento compositivo già tipico della produzione artistica della tarda antichità che veniva usato come strumento metaforico di messaggio e non di raffigurazione (I. BALDASSARRE, "Tre sarcofagi figurati dalla tomba 34 dell'Isola Sacra", in *Studi in memoria di Lucia Guerrini*, Studi Miscellanei 30, Roma 1996, p. 305-322.

[11] W. RAECK, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der spätantike mit klassischen Bildthemen*, Stuttgart 1992 e J. ELSNER, *Art and the roman viewer. The transformation of art from the pagan world to the christian world*, Cambridge 1995.

[12] Nelle dodici fatiche (l'uccisione del leone di Nemea, dell'idra di Lerna, degli uccelli antropofagi del lago di Stinfalo, la cattura della cerva di Cerinea, del cinghiale di Erimanto, del toro di Creta, dei cavalli di Diomede, della cintura di Ippolita regina delle Amazzoni e di Cerbero, la pulitura delle stalle di Augia, la lotta col mostro tricorpore Gerione e la conquista dei pomi d'oro del giardino delle Esperidi), l'eroe è il *victor* a cui sono destinati onori divini, ma al contempo è colui che nella vittoria non mostra solo coraggio, bensì un esempio di forza guidata (B. LIOU-GILLE, *Cultes "heroïques" romains. Les fondateurs*, Parigi 1980, p. 15-83.

[13] Senza entrare nei meandri della polemica che vede coinvolti molti studiosi sui problemi della lettura critica e soprattutto della cronologia del trono eburneo (da Giambattista De Rossi, a Weitzmann, da Margherita Guarducci a Fiaccadori e a Chiara Frugoni), sono sicuramente importanti le iconografie che compaiono nelle formelle eburne. Così come non ci sono dubbi sull'appartenenza del seggio ligneo al re Carlo il Calvo, che lo avrebbe portato a Roma forse nell'875 per la sua incoronazione da parte del pontefice Giovanni VIII (anche indagini xilologiche compiute da Elio Corona dell'Università della Tuscia nel 1995 lo hanno inequivocabilmente datato al IX secolo), altrettanto chiaro pare essere il significato del recupero tematico in chiave di politica celebrativa : sul manufatto si vedano per tutti gli studi di M. GUARDUCCI, *La Cattedra di San Pietro nella scienza e nella fede*, Roma 1982 e G. FIACCADORI, "Carlo il Calvo e Costantino. Recenti studi sulla "Cattedra di S. Pietro", *Felix Ravenna* CXVIII, 1979, 2, p. 167-184.

[14] Nei fregi che delimitano la struttura del trono, sempre in avorio, la figura dello stesso re, in proporzioni maggiori rispetto agli astanti, è collocato in modo da partecipare del cielo e della terra, in un chiaro simbolismo cosmologico di matrice imperiale (C. FRUGONI, "L'ideologia del potere imperiale nella "Cattedra di S. Pietro", in *Studi sulla cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano* (*Bollettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio muratoriano* 86, II, 1976-77, p. 60-181 ) e *Ead.*, *s.v.* "Ercole", *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, p. 845-847).

formale da pagina miniata[15]. L'attribuzione dell'intera opera all'età di Carlo il Calvo se da un lato sottolinea il motivo della scelta iconografica, dall'altro afferma la volontà di istituire un parallelismo trionfale tra l'imperatore e l'eroe mitico[16].

La stessa significante utilizzazione trova nei ricami del mantello di Enrico II[17] un esempio pregnante della volontà di ribadire la potenza senza limiti dell'imperatore, il cui dominio cosmico era sublimato dall'assimilazione dell'eroe alla simbologia astrale : infatti entro orbicoli e ottagoni stellati è raffigurato l'intero universo (*descriptio totius orbis*), a cui si associa un'immagine di Ercole nell'atto di compiere una delle sue imprese[18].

Del resto non era nuovo il significato politico del ciclo figurativo erculeo quale strumento di propaganda imperiale[19], cui si può legare un uso successivo dell'iconografia, anche in ambito religioso, a scopo esibizionistico. Il reimpiego in luoghi di culto cristiano, a Ravenna[20] e a Venezia[21], di due rilievi scultorei legati alla storia di Ercole, appartenuti in precedenza a contesti

---

[15] La tecnica esecutiva ad intarsio arricchito d'oro e di paste vitree si inquadra in una produzione che si rifà a modelli della toreutica altomedievale, così come la conoscenza esegetica del testo mitologico, seppure con qualche lieve scorrettezza filologica di alcune scene, pare più consona alla cultura carolingia rivolta al recupero dell'antichità classica, piuttosto che a quella tardoantica (sui problemi stilistico-formali e cronologici si veda anche K. WEITZMANN, "Le formelle di Ercole della cattedra di S. Pietro", in *Studi sulla cattedra lignea (cit.)*, 1979, I, p. 1-65 e G. FIACCADORI, "Costantino ritrovato", *Felix Ravenna* CXXXIII-CXXXIV, 1987, 1-2, p. 121-136).

[16] Il trionfo finale di Ercole e la sua apoteosi tra gli dei dell'Olimpo sono tra gli aspetti che più devono avere contribuito all'influenza esercitata dal soggetto su monarchi che, per primi quelli macedoni, si sono posti sotto la sua protezione (PLUTARCO, *Moralia*, 181). L'introduzione del culto erculeo a Roma da parte dell'imperatore Traiano sancì all'eroe l'aspetto di intermediario tra il divino e il sovrano (DIONE CRISOSTOMO, *Orazioni*, 1, 84) ; Lucio Vero e Commodo lo ribadirono ; Aureliano, assumendo il titolo di *Dominus et Deus*, sottolineò la doppia natura anche di colui che governa sulla terra (SIMON, 1955, p. 132-133) ; in età tetrarchica Diocleziano e Massimiano assunsero rispettivamente il titolo di *Iovius* e *Herculius* lasciando intendere uno stretto rapporto tra l'ideologia imperiale e la figura di eroi mitici (H. MATTINGLY, "Jovius and Herculis", *Harvard Theological Review*, 1952, p. 131).

[17] All'imperatore germanico, probabilmente per la sua incoronazione, nel 1015 fu donato dal duca di Apulia Ismahel (Melo di Bari) il mantello serico, oggi conservato a Bamberga : cfr. in proposito V. VON FALKENHAUSEN, "L'Italia meridionale bizantina (IX-XI secolo)", in *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, p. 47-136 e R. FARIOLI CAMPANATI, "La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo", *ibidem*, scheda n. 270, p. 426.

[18] Una didascalia, che per altro accompagna tutte le raffigurazioni, porta immediatamente all'individuazione dell'undicesima fatica che lo vide impegnato nel giardino delle Esperidi (*Hercules serpentem occidit aurea mala serventem*). L'iconografia della prova (APOLLODORO, II, 5-11) vede la presenza sia del serpente, sia di un drago quali custodi del sacro (R. GRAVES, *I miti greci,* Milano 1989, p. 466-474), ma è soprattutto la prima che prevalse e da cui derivò l'iconografia di Adamo ed Eva nell'Eden (J. HALL, *s.v.* "Adamo ed Eva", *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, p. 28-29 e F. BISCONTI, "Genesi e primi sviluppi dell'arte cristiana : i luoghi, i modi, i temi", in *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, a cura di A. Donati, Milano 1996, p. 77).

[19] In generale si veda la nota 16 e inoltre, per l'evoluzione che il mito subisce nell'età di Giuliano l'Apostata, quando l'eroe, associato alla figura del Sole, divenne un preciso modello per il sovrano, cfr. Simon, 1955, p. 154-155 e W. DORIGO, *Pittura tardoromana,* Milano 1966, p. 19-21.

[20] Si tratta di un pannello scultoreo che mostra l'impresa di Ercole nella cattura della cerva di Cerinea, conservato al Museo Nazionale, di fattura costantinopolitana e databile al VI secolo ; cfr. R. FARIOLI CAMPANATI, 1982, scheda n. 9, p. 173, fig. 55 ; *Ead.*, "Ravenna, Costantinopoli : aspetti topografico-monumentali e iconografici", in *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II, 2, Venezia 1992, p. 127-157, in particolare p. 149-150.

[21] Il primo rilievo a sinistra, verso il lato Nord, della serie posta al di sopra dei portali della facciata di San Marco presenta la scena di Ercole che consegna il feroce cinghiale dell' Erimanto ad Euristeo, rimpicciolito nelle proporzioni da una sorta di gerarchia figurativa che tende ad ingigantire l'autore della eccezionale impresa rispetto al suo mandante (cfr. R. POLACCO, *La basilica d'oro*, Milano 1991, p. 107-119).

pagani di probabile pertinenza imperiale[22], arricchisce il tema di ulteriori valori significativi per i contesti della nuova ubicazione[23]. E noto del resto che il riutilizzo dell'antico nel medioevo si è manifestato secondo modalità diverse che comprendono anche la volontà di esporre una realtà storica, come fattore predominante della ragione del reimpiego[24].

Il significato iconologico attribuito nel tempo alla leggenda di Ercole evidenzia differenze nell'uso del soggetto dalla tarda antichità al medioevo, permettendo di non avere dubbi sull'interpretazione del tema erculeo nel pavimento della chiesa reggiana di San Prospero[25], voluto e commissionato dall'arcidiacono Achille Tacoli, prevosto della basilica e membro importante dell'aristocrazia cittadina, nella seconda metà del XII secolo, quando egli stesso era interessato a diventare vescovo della città[26]. Il mosaico di quell'edificio, come recita una iscrizione nell'area più prossima al presbiterio, oltre all'augurio di una vita duratura (*durat per secula centum*) doveva col suo messaggio contribuire all'opera di salvezza per coloro che lo ammiravano (*isti salventur numine Christi*). Pur trattandosi di una chiesa privata della famiglia Tacoli, il pavimento conteneva iconografie colte[27], a cui era dato il compito di illustrare dei concetti universali (fig. 1). Poiché l'edificio era in città il più importante dopo la cattedrale, per la

---

[22] Al di là della discussione sulla resa stilistica dei manufatti, la provenienza dalla capitale orientale, dove forse erano inserite nei propilei della Porta aurea, sembra indiscutibile. Di quella esposta a Venezia si sa che giunse col bottino della quarta crociata, mentre sulla lastra ravennate è stato ipotizzata la sua presenza in una basilica erculea che Cassiodoro riferisce restaurata in città da Teodorico, e da lì poi trasferita nella cattedrale cattolica fino alla ristrutturazione di Giulio della Rovere nella seconda metà del secolo XVI (cfr. a questo proposito P. NOVARA, "Le strane vicende del pannello con l'Ercole e la cerva cerinea", *Biblioteca di studi ravennati*, II, 1, 1997, p. 3-4).

[23] Tale esigenza esibizionistica, a cui forse si può aggiungere una componente apotropaica, portò nella città lagunare all'esecuzione di un altro rilievo scultoreo (XIII secolo) con lo stesso tema iconografico, collocato nella facciata della chiesa marciana dalla parte opposta rispetto al più antico, verso il lato Sud, il quale in forma compendiaria riunisce due episodi della saga erculea. La lastra, che si data presumibilmente al 1230 (POLACCO, 1991, fig. a, p. 119), mostra infatti Ercole che porta la cerva sulle spalle, mentre schiaccia sotto i piedi l'idra in una formula figurativa che deriva dal processo di dissociazione del modello originale, con contaminazioni o errori filologici rispetto all'archetipo. La sintesi tuttavia ha il potere di rafforzare il valore simbolico di riferimento della scena stessa.

[24] Vastissima è la bibliografia sulle problematiche del riuso dell'antico, che sono state tra l'altro il tema della XLVI Settimana di studio del CISAM (*Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, Spoleto 1998, in corso di stampa). Per tutti si veda il recente S. LACHENAL, *Spolia,* Milano 1995.

[25] Sul mosaico pavimentale di questa chiesa, di cui oggi restano solo alcuni lacerti nel Museo civico, si veda G. TROVABENE, "Per una lettura iconografica del pavimento musivo proveniente dalla Chiesa di San Prospero a Reggio Emilia", in *Atti del I Colloquio AISCOM*, Ravenna 1994, p. 681-706.

[26] La committenza di tale pavimento, per altro confermata da un'iscrizione, fornì lo strumento per ribadire l'importanza di chi lo volle far eseguire, già fondatore in città della chiesa di San Giacomo Maggiore, nel 1156, in segno di affermazione familiare e di prestigio personale. Sul mosaico anche di questa chiesa e sulla figura di Achille Tacoli si veda G. TROVABENE, "Il pavimento musivo di San Giacomo Maggiore a Reggio Emilia : problemi di integrazione iconografica e stilistica", in *CARB* XLII, (1995), Ravenna 1996, p. 901-928.

[27] Al di sotto di un grande calendario figurato, posto nell'area della chiesa prossima al presbiterio e contenente i mesi dell'anno e i relativi segni zodiacali, con le fasi lunari e le raffigurazioni delle stagioni (parte oggi perduta, ma di cui resta un incisione eseguita nel 1844 immediatamente dopo il ritrovamento del mosaico), si trovavano scene di soggetto laico, relative alla storia del committente e di altri esponenti della nobiltà reggiana forse parzialmente partecipi del finanziamento, e alla fine la scena mitologica. Interessante risulta l'accostamento di iconografie cosmologiche con quelle erculee, come si è visto in precedenza anche nel seggio eburneo e nel mantello imperiale, che ha permesso l'interpretazione delle dodici fatiche anche come allegoria dell'anno solare e dei mesi (GRAVES, 1989, p. 433).

presenza delle reliquie del santo protettore[28], il ruolo didascalico del suo pavimento doveva essere più rilevante e forte, se non altro per la maggiore frequentazione del luogo, e forse per questo i soggetti figurati dei mosaici furono scelti con significato pregnante sia per i valori della cristianità, sia per implicito elogio del finanziatore. La presenza di immagini del mito di Ercole, collocate col senso di lettura contrario al resto della pavimentazione, ma corretto rispetto a chi usciva dalla chiesa, mostrava in una ormai labile derivazione dalla tradizione filologica classica la volontà di esprimere un'espressione figurata come *exemplum* di lotta contro il male e insieme di evergetismo propagandistico[29].

La scena visibile sembra riferirsi all'episodio della decima impresa in cui Ercole uccise, impadronendosi dei suoi numerosissimi buoi, il mostro Gerione dal corpo triplice[30] : nei frammenti rimasti si vede un personaggio maschile che indossa calzamaglia e copricapo neri, armato di clava (fig. 2), in atto di affrontare un essere anomalo di difficile identificazione (fig. 3), dietro il quale, dopo un racemo e in disposizione ortogonale, era forse un centauro (fig. 4).

Il mostro si presenta come un enorme mascherone cornuto, dai grandi occhi e narici dilatate, dalla bocca del quale sembrano fuoriuscire due draghetti rampanti, con le ali ripiegate e una zampa alzata ; le forme sono in tessere nere con gli elementi anatomici evidenziati in tessere bianche, e immediata è la lettura di un essere tricorpore[31].

---

[28] Sulle vicende della cattedrale reggiana e sul problema delle reliquie di San Prospero si veda P. GOLINELLI, *Culto dei santi e vita cittadina a Reggio Emilia (secoli IX-XI)*, Modena 1980 ; G. TROVABENE, "Topografia cristiana di Reggio Emilia in età tardoantica e altomedievale", in *Actes du XI Congrès international d'archéologie chrétienne*, Roma 1989, p. 273-284 e da ultimo *EAD.*, "La cattedrale medioevale di Reggio Emilia : note topografiche e testimonianze archeologiche", in *CARB XLIII*, Ravenna 1998, p. 867-885.

[29] E' evidente che il tema iconografico del mito di Ercole, dopo l'appropriazione cristiana, viene usato, come altri della tradizione pagana, in modi diversi, sia per riprendere dettagli figurativi e creare nuove immagini, sia per trasfondere in esso simbologie o parallelismi di volta in volta necessari. All'inizio fu soprattutto il concetto dell'onnipotenza di Cristo ad avere bisogno di iconografie legate a soggetti dalle facoltà straordinarie, che poi servirono alla definizione di un'identità prodigiosa anche della figura dell'imperatore. Ciò permise l'accostamento sovrano celeste - sovrano terrestre nella realizzazione dell'iconografia di Cristo cosmocrator e pantocrator, della cui gloria il monarca è partecipe e della cui iconografia è il modello (vedi note 16 e 19 e GRABAR, 1983, p. 61-65).

[30] L'iconografia di questa impresa è abbastanza frequente tra i soggetti figurati tardoantichi di pavimenti relativi a residenze private: si ritrova nei mosaici di Saint-Paul-les-Romans in Gallia e di Acholla in Tunisia (della seconda metà del II secolo), in quelli di Cartama e di Liria in Spagna (dell'inizio del III) : cfr. nota n. 6. Tuttavia non si può trascurare, riguardo il suo recupero cristiano, il fatto che, poiché i buoi di Gerione erano originari dell'*Erytheia*, l'isola del sole che tramonta, l'impresa assunse nella nuova trasposizione del mito un carattere speciale rappresentando un viaggio nell'aldilà, durante il quale Ercole coglierà anche i pomi delle Esperidi, cibo dell'immortalità (W. BURKERT, "Eracle e gli altri eroi culturali del Vicino Oriente", in *Héraclès*, 1992, p. 119-124).

[31] Sulla triplicità dell'essere mostruoso che compare nella scena reggiana, e sulla sua identificazione con Gerione, non ci sono dubbi dal momento che sempre l'iconografia del soggetto insiste sulla mostruosità di un essere dalle tre teste o tre corpi spesso umani. Non si può comunque non evidenziare che il modo in cui è qui raffigurato potrebbe essere l'esasperazione formale, triplicata graficamente, di un animale aggressivo, procedimento di cui si conoscono altri esempi nello stesso periodo (nel mosaico del Camposanto a Cremona è presente infatti un cane bicipite interpretato come sdoppiamento della figura a scopo decorativo - A. EBANI, "Il litostrato cremonese del Camposanto nell'evoluzione della stilistica ornamentale", in *Atti del IV Convegno di studi sull'alto medioevo*, Spoleto 1969, p. 402-403). Non si può escludere inoltre che la scena rappresentata fosse la cattura del tricefalo cane Cerbero, ultima delle famose imprese, dimostrando così come non esistesse un preciso criterio di scelta del dettaglio testuale, ma fosse il tema nel suo insieme a prevalere, tenendo anche conto dell'interpretazione di Ercole, fin dall'antichità, come colui che allontana ogni male (DIODORO, IV, 22, 5 ; VARRONE, *De lingua latina*, VII, 82).

La presenza di un probabile centauro, pur nella lacunosità dei brani superstiti, può essere interpretata come una contaminazione del testo classico, dal momento che Ercole venne a contatto anche con queste ibride creature[32]. Anche se non è chiaro quali scene del mito si siano volute qui esattamente raccontare né quante immagini vi facessero parte, è evidente che sono state accostate figure e personaggi in una formula narrativa deviata dal modello, ma che riassume, rafforzando il concetto, varie situazioni narrative[33].

Il motivo per il quale in una chiesa di Reggio Emilia, seppure importante per la religiosità della città, si trovò l'occasione per costruirvi un mosaico che contenesse anche un'iconografia erculea, va ricercato proprio nel significato vittorioso del tema dell'eroe che, mostrando la sua superiorità sul mondo mostruoso e quindi sul male, offriva la sua immagine come modello per chi sentiva di avere un certo ruolo di potere[34]. In questo specifico caso la raffigurazione di Ercole si trasformava in paradigma figurato per chi, uscendo dalla chiesa dopo aver osservato la rappresentazione ciclica del tempo umano regolato dalle leggi celesti e la storia di chi aveva finanziato quel pavimento, trovava come ultimo messaggio quell'*exemplum* colto. La figura mitologica, alludendo alla difficile lotta per il raggiungimento del bene, sottintendeva anche, nel principio di emulazione, un riferimento al suo costruttore, nuovo eroe urbano, che si faceva interprete e sostenitore della Chiesa[35].

Non è difficile intravedere quindi nella committenza di questo mosaico un fine politico, nella cui realizzazione il nobile reggiano, anche se ad un altro livello, si poneva in parallelo con le aspirazioni di re e imperatori.

L'utilizzo di un'iconografia erculea nel pieno medioevo, anche se estrapolata e mescolata ad altri temi, mostra come il soggetto evocasse ancora non solo il sapore della tradizione, ma soprattutto dimostrasse la continuità del suo valore di modello virtuoso, coraggioso e invincibile

---

[32] Almeno due sono i centauri che compaiono nella leggenda erculea, Chirone, preposto alla formazione dell'eroe, e Nesso che ne procurò la morte, i quali potrebbero costituire un elemento di relazione tra l'infanzia e la fine della vita mortale dell'eroe che, dandosi fuoco sul monte Eta, attraverso la combustione del suo corpo divenne immortale e permise la sua apoteosi (C. BRILLANTE, "La *paideia* di Eracle", in *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée*, Bruxelles 1992, p. 199-222.

[33] L'accostamento di più elementi episodici erculei in una stessa scena era già presente anche nelle pitture di IV secolo della catacomba della via Latina (v. note 8, 9, 10) e nella lastra dei XIII della facciata di San Marco a Venezia (v. nota 23). L'identico valore di appropriazione tematica, realizzata in modo inverso, già aveva permesso, nella tarda antichità, le iconografie sintetizzate di Ercole (con la sola presenza dei simboli delle fatiche o gli avversari delle imprese, per lo più animali), nei citati pavimenti di Elis in Grecia o di Piazza Armerina in Sicilia.

[34] Non si deve trascurare, per la comprensione dell'utilizzo del mito di Ercole nell'iconografia medievale, l'effetto nella cultura del tempo della teologizzazione del tema da parte dei Padri della Chiesa, nel momento in cui l'eroe, divenuto già simbolo della lotta del bene contro il male, acquistò un ruolo cosmico e divenne uomo divino che purificava la terra dai peccati, sconfiggeva il male ed era chiamato in cielo (SENECA, *De constantia sapientis*, 2, 1 ; *De beneficiis*, 4, 7, 1 e *Hercules Oetaeus*, 47-49 ; GIUSTINO, *Dialoghi*, 69, 3 ; DIONE CRISOSTOMO, *Orazioni*, 33, 47). In generale si veda M. NALDINI, "I miti di Orfeo e Eracle nell'interpretazione patristica", *Civiltà classica e cristiana* XIV, 3, 1993, p. 331-343.

[35] Molto importante è a questo proposito la considerazione di Ercole come eroe culturale (W. BURKERT, *Structure and history in greek mythology and ritual*, Los Angeles 1979), le cui imprese, fin dall'antichità, erano state considerate purificatrici e civilizzatrici (BURKER, 1992, p. 113-114), che può avere giocato un ruolo nella nascita di aspirazioni emulative da parte di un aristocratico che si preparava, ma non lo diventò, ad essere il futuro vescovo della sua città.

confermatogli dalla nuova religione. Da re e imperatori cristiani, fino ad Achille Tacoli, il testo figurato di Ercole fu utilizzato ad richiamare, assieme alle allegorie cosmologiche celebranti il ciclo vitale dell'universo, entro cui anche la vita umana è iscritta, soprattutto la cultura religiosa del committente, che poteva in quel modo mostrare la propria supremazia sul suo mondo.

All'interno dell'organismo della Chiesa e col suo avvallo il significato del mito si era evoluto inevitabilmente da ideale per chi lo utilizzava, a monito universale per la comunità cristiana.

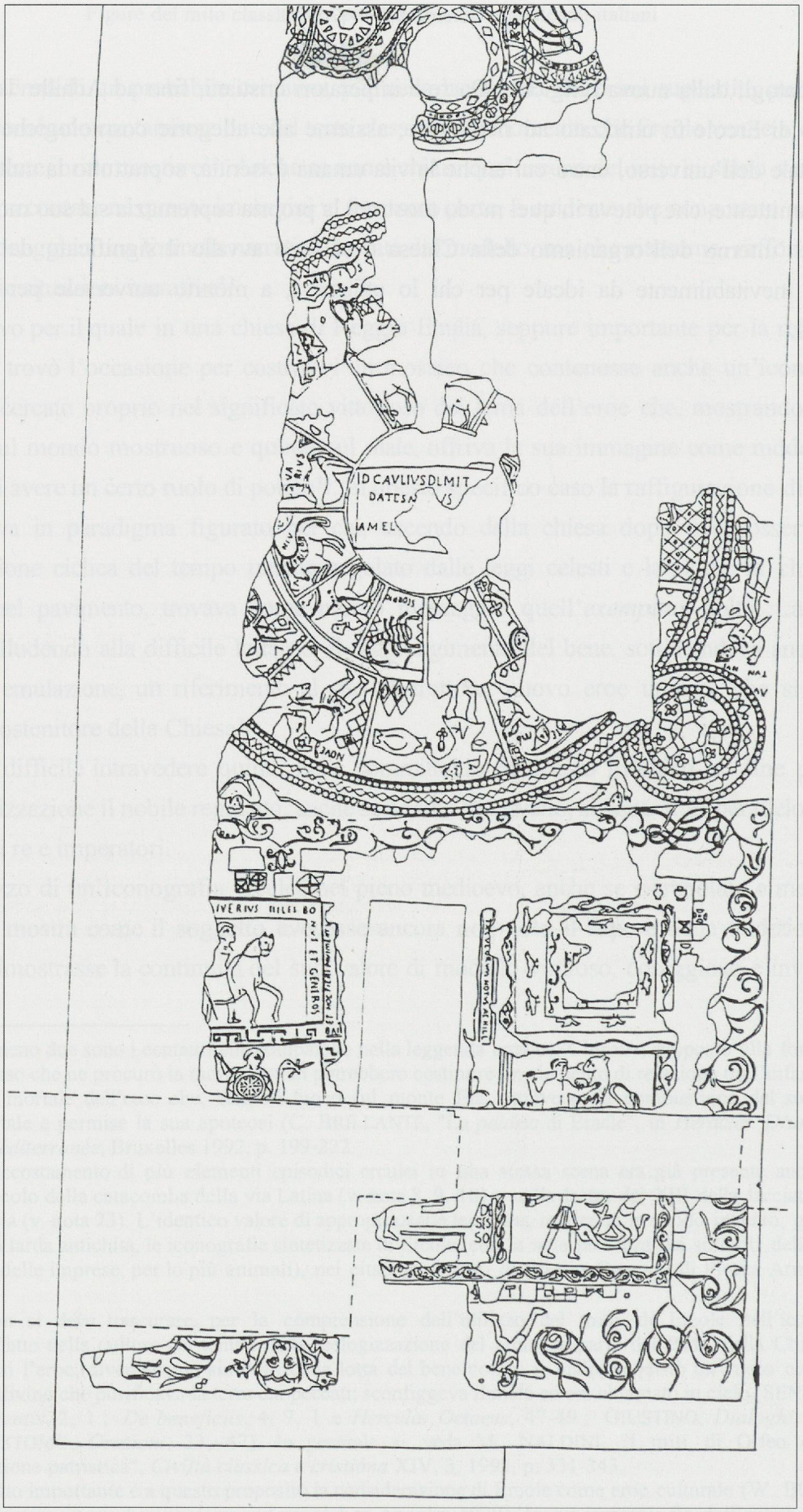


Fig. 1 - Ricostruzione planimetrica del mosaico pavimentale di San Prospero a Reggio Emilia.

Fig. 2 - Reggio Emilia, Museo Civico : Ercole con la clava.

Fig. 3 - Reggio Emilia, Museo Civico : mostro tricorpore (Gerione).

Fig. 4 - Reggio Emilia, Museo Civico : centauro (?).