

Maria Rattà

DAVIDE /1
UN PASTORE SENZA PAURA



Immagini di salvezza

Decima parte



Fede, passione, peccato, pentimento, coraggio e dolore. La storia di Davide è intrisa di sentimenti dalle tinte vivaci, che sembrano non conoscere mezze misure, ma che proprio per questo tengono il lettore sempre col fiato sospeso, catalizzandone l'attenzione. Fin dai suoi esordi nel racconto biblico questo giovane pastore ci tiene incollati al Libro, ansiosi conoscere gli sviluppi di una vicenda straordinaria, che lo vede essere unto re dal profeta Samuele quando sul trono c'è già, in verità, un sovrano – Saul – e Davide è solo un ragazzo imberbe, di cui inizialmente sappiamo solo tre cose: che è un pastore, che è giovane, che è di bell'aspetto. In realtà lo Scrittore Sacro ci fornisce, poche righe prima, un altro indizio, quando riporta la frase divina: «Non conta quel che vede l'uomo: infatti l'uomo vede l'apparenza, ma il Signore vede il cuore». Presagio della ricchezza e della profondità di sentimenti che albergano nel cuore di questo umile guardiano di greggi e che saranno svelate solo nel proseguo della storia, queste parole promettono al lettore una narrazione interessante e avvincente, in cui veramente si assisterà allo sviluppo di tutti i moti interiori di Davide, dagli slanci più generosi alle passioni più incontrollate. Nel dipanare questo racconto la Bibbia non perde tempo: siamo infatti immediatamente spettatori di una serie di rapidi eventi, che vedono Davide alla corte di Saul per tentare di risollevarne lo spirito, e poi catapultato, quasi per caso, nella lotta contro il gigante Golia. Umanamente Davide non avrebbe speranze, ma la sua fede incrollabile, unita all'astuzia, riesce a condurlo alla vittoria. Sarà, per lui, l'inizio del trionfo.

È proprio questo momento della vicenda umana e spirituale di Davide ad aver ispirato moltissimi artisti, in special modo i grandi maestri italiani come Donatello, Michelangelo, Verrocchio, Bernini e molti altri: dal XV al XVII secolo non si contano le rappresentazioni pittoriche e scultoree del David. Nomi noti e meno noti si cimentano nella propria versione della lotta tra il piccolo pastore e il grande filisteo, ognuno scegliendo una fase diversa della narrazione per mettere in scena la propria visione dei fatti; ciascuno imprimendo il proprio tocco personale all'opera; tutti, a modo loro, cercando di superare i limiti della materia per narrare un episodio che è fatto, sostanzialmente, di azione fulminea, come veloce è la pietra scagliata dalla fionda di Davide che mette al tappeto l'arrogante Golia. Il David acquista così il ruolo di simbolo non solo della vittoria dell'umiltà e della fede sulla boria e sull'incredulità, ma anche della capacità geniale di scultori e pittori di oltrepassare gli scogli tecnici e l'apparente immobilità del marmo e delle tele. Qualcuno finisce così col raffigurarsi nelle fattezze di Davide, mentre Caravaggio si rappresenta invece in quelle di Golia, o meglio, della sua testa mozzata. Espressione di una fase dolorosa e intessuta di timori per la propria vita, quella di Michelangelo Merisi è una scelta che, purtroppo, diventerà anche presagio della sua fine ingloriosa a Porto Ercole, dove si sarebbe trovato letteralmente a un passo dalla salvezza.

Ma accanto a queste due “riletture” del David se ne colloca una terza, forse la più importante nel contesto socio-culturale di quei secoli: il David come simbolo politico della lotta vittoriosa contro ogni tirannia, il David quale immagine visibile della Firenze repubblicana che ha sconfitto i suoi potenti nemici.

Religione, arte e politica si fondono così in un solo soggetto.

L'unzione di Davide

«Il Signore disse a Samuele: “Fino a quando piangerai su Saul, mentre io l'ho ripudiato perché non regni su Israele? Riempi d'olio il tuo corno e parti. Ti mando da lesse il Betlemmita, perché mi sono scelto tra i suoi figli un re». Samuele rispose: «Come posso andare? Saul lo verrà a sapere e mi ucciderà”. Il Signore soggiunse: “Prenderai con te una giovenca e dirai: Sono venuto per sacrificare al Signore. Inviterai quindi lesse al sacrificio. Allora io ti farò conoscere quello che dovrai fare e ungerai per me colui che io ti dirò”. Samuele fece quello che il Signore gli aveva comandato e venne a Betlemme; gli anziani della città gli vennero incontro trepidanti e gli chiesero: “È pacifica la tua venuta?”.



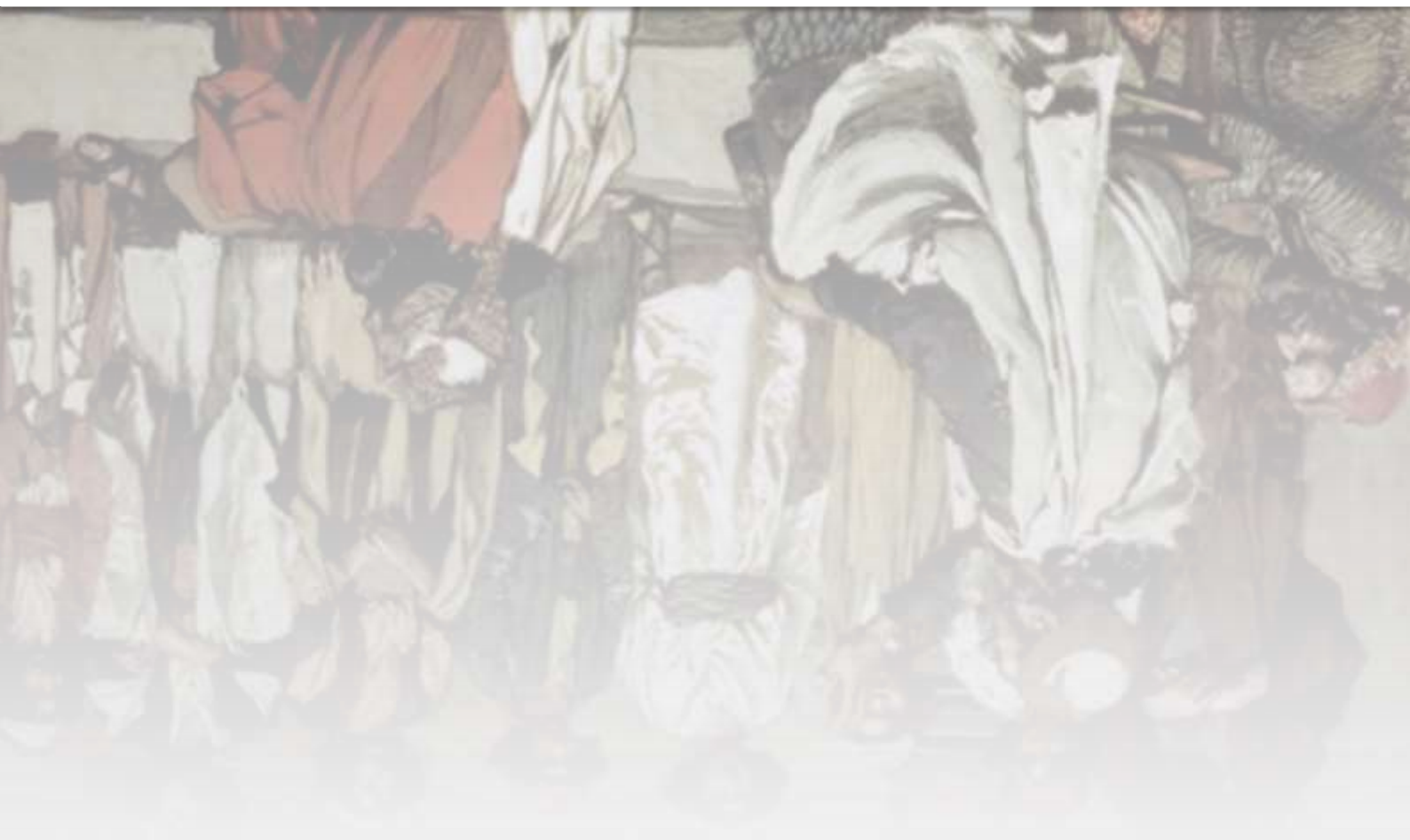
James Tissot, *Davide è presentato a Samuele*,
1896-1902, New York, Jewish Museum

“È pacifica. Sono venuto per sacrificare al Signore. Santificatevi, poi venite con me al sacrificio”. Fece santificare anche lesse e i suoi figli e li invitò al sacrificio. Quando furono entrati, egli vide Eliab e disse: “Certo, davanti al Signore sta il suo consacrato!”. Il Signore replicò a Samuele: “Non guardare al suo aspetto né alla sua alta statura. Io l'ho scartato, perché non conta quel che vede l'uomo: infatti l'uomo vede l'apparenza, ma il Signore vede il cuore”. Lesse chiamò Abinadab e lo presentò a Samuele, ma questi disse: “Nemmeno costui il Signore ha scelto”. Lesse fece passare Sanna e quegli disse: “Nemmeno costui il Signore ha scelto”. Lesse fece passare davanti a Samuele i suoi sette figli e Samuele ripeté a lesse: “Il Signore non ha scelto nessuno di questi”. Samuele chiese a lesse: “Sono qui tutti i giovani?”. Rispose lesse: “Rimane ancora il più piccolo, che ora sta a pascolare il gregge”. Samuele disse a lesse: “Manda a prenderlo, perché non ci metteremo a tavola prima che egli sia venuto qui”. Lo mandò a chiamare e lo fece venire. Era fulvo, con begli occhi e bello di aspetto. Disse il Signore: “Àlzati e ungi: è lui!”. Samuele prese il corno dell'olio e lo unse in mezzo ai suoi fratelli, e lo spirito del Signore irruppe su Davide da quel giorno in poi. Samuele si alzò e andò a Rama.

(1Sam, 1-13)



Un'altra versione tissottiana della presentazione di Davide e Samuele
(conservata sempre presso lo Jewish Museum di New York)



LE PRIME RAPPRESENTAZIONI DEL RE DAVIDE

Una delle più antiche immagini



Samuele unge Davide, Sinagoga di Dora Europos, Siria, 244-245 d.C.

La Sinagoga di Dora Europos ospita quelle che sono, molto probabilmente, le più antiche raffigurazioni di Davide, nonché un caso raro dell'uso di immagini figurative dell'arte giudaica, che di norma segue la prescrizione dell'Esodo: «Non ti farai idolo né immagine alcuna di quanto è lassù nel cielo, né di quanto è quaggiù sulla terra» (Es 20,4). Tuttavia, al tempo della consacrazione della sinagoga gli artisti a servizio dei mecenati ebrei non di rado raffiguravano soggetti simbolici e/o narrativi per supportare in maniera visiva le lezioni sulla Torah e offrire una visualizzazione concreta delle preghiere. Collocandosi all'interno di una serie di opere, l'unzione di Davide costituisce uno dei primi cicli narrativi biblici. L'autore focalizza l'attenzione su Samuele, più grande rispetto agli altri personaggi, e su Davide, abbigliato con una veste violacea a foggia di toga, probabilmente a simboleggiare il suo futuro status reale. La composizione frontale di questo dipinto murale sembra prefigurare quella del mosaico bizantino raffigurante *l'Imperatore Giustiniano e il suo seguito* che si trova nella basilica ravennate di San Vitale (immagine a ds.).



Davide nel Medioevo

Le rappresentazioni medievali di Davide non si presentano, generalmente, come opere d'arte a sé stanti, ma sono collocate all'interno di manufatti e di manoscritti miniati come Bibbie e Libri delle Ore. Al Metropolitan Museum di New York si conserva, per esempio, un



Davide unto da Samuele, 629-630, New York, Metropolitan Museum of Art

piatto bizantino in argento, raffigurante l'unzione di Davide. Il retro dell'opera, che fa parte di un vero e proprio set di nove piatti con scene della vita del personaggio biblico, è datato da uno stampo (sempre in argento) che permette di collocare l'intero servizio al 613-29/30, rimandando al tempo dell'imperatore Eraclio, che lo avrebbe commissionato. L'opera rispecchia l'usanza in voga presso la corte bizantina, al tempo della sua realizzazione, di raffigurare immagini bibliche sui piatti e rimanda, più in generale, all'uso dell'ultima fase dell'impero romano e ai primi periodi di quello bizantino, di rappresentare scene

generalmente tratte da soggetti classici all'interno di piatti dalla foggia elaborata, che simboleggiano l'elevato status sociale, economico e culturale di chi li possiede. In questo senso è possibile anche leggerne il significato politico: nel 628-29 l'imperatore conclude, infatti, una lunga e dispendiosa guerra contro la Persia, riconquistando i territori di Gerusalemme, dell'Egitto e altre zone dell'impero bizantino. Davide, dunque, all'interno di questo contesto, diventa figura simbolica del sovrano temporale, anch'egli scelto da Dio.



L'unzione di Davide in vari codici miniati, in alto da destra, in senso orario: salterio inglese del XIII sec. (prima del 1220), conservato presso la British Library di Londra; *Hunterian Psalter* (1170 c.) conservato presso la Glasgow University Library; *Bedford Psalter and Hours* (1414-1422), conservato presso la British Library; *Winchester Bible*, conservata presso la Cathedral of Winchester Library, (1160-80 c. - foto di John Crook)



Le miniature rappresentano Davide quasi sempre all'interno di lettere istoriate, non necessariamente inserite nel testo, ma comunque a esso collegate, come nel caso dell'*Hunterian Psalter*, in cui la lettera, con il suo contenuto grafico, diviene una rappresentazione visiva del commento al Salmo 26, che si ritiene essere stato scritto proprio

da Davide prima della sua unzione. Inoltre la scena rappresenta, contemporaneamente, l'unzione e l'incoronazione del giovane personaggio biblico, rese con l'inserimento tanto del corno quanto della corona. Questa modalità narrativa ritorna anche nella *Winchester Bible*, codice particolarmente importante, trattandosi della più ampia delle Bibbie inglesi del XII secolo giunte fino a noi. Il testo in latino fu scritto da un solo amanuense, mentre furono diversi gli artisti a lavorare ai capoletera miniati usando materiali preziosi come l'oro e il lapislazzulo, che hanno mantenuto la loro intensità cromatica nel corso del tempo.



In alto da sin. in senso orario, capoletera dal *Salterio del Maestro di Ingeborg*, (Francia, dopo il 1205) conservato presso il J. Paul Getty Museum di New York; *Breviario di Filippo il Bello*, (Francia, 1296), conservato a Parigi, nella Bibliothèque Nationale; *Salterio-libro delle ore di Guiliuys de Boisieux* (Arras, c. 1246-1260) conservato a New York, nella Pierpont Morgan Library.





In alto, Joseph Barrias, *L'unzione di Davide*, 1842, Parigi, Musée du Petit-Palais. Davide è chiaramente presentato nella sua veste di pastore: indossa il mantello e regge il bastone per guidare le greggi.

In basso, François-Léon Benouville, *Samuele consacra Davide*, 1842, Columbus, Columbus Museum of Art. Davide ha lasciato cadere a terra il bastone e si inchina per essere unto, allargando le braccia. Il gesto delle braccia allargate richiama alla mente alcune scene pittoriche dell'Annunciazione a Maria.





Mattia Preti, 1670 c.,
Collezione privata
I personaggi sono disposti circolarmente attorno a Davide, e così pure lo spettatore si ritrova, idealmente, in questo cerchio, nel punto che permette la migliore visione della scena. L'impostazione dei personaggi principali sembra richiamarsi alle immagini del battesimo di Cristo, con la figura di Giovanni sempre più in alto rispetto a quella di Gesù. Il bastone da pastore del giovane Davide giace in terra, ben visibile.



Nicolai Abraham
Abildgaard, *Samuele unge
Davide*, 1767, Copenhagen,
Royal Danish Academy
of Fine Arts

Il pittore sceglie un'impostazione teatrale, con i personaggi principali al centro della scena, illuminati da una fonte di luce che li abbraccia dall'alto. Anche stavolta, ben in evidenza a destra, tra luce e ombra, il bastone di Davide.



A sin. Jan Viktors,
*L'unzione di
Davide*, 1645, San
Pietroburgo, State
Hermitage
Museum; a ds.,
Solomon de Bray,
*Samuele unge
Davide*, seconda
metà del XVII sec.,
Collezione privata



L'incontro con Saul



In alto, James Tissot, *Davide reca a Saul il regalo di Iesse*, 1896-1902, New York, Jewish Museum; in basso, *Presentazione di Davide a Saul*, ambito bizantino, 629-630, New York, Metropolitan Museum of Art



«Lo spirito del Signore si era ritirato da Saul e cominciò a turbarlo un cattivo spirito, venuto dal Signore.

Allora i servi di Saul gli dissero: “Ecco, un cattivo spirito di Dio ti turba. Comandi il signore nostro ai servi che gli stanno intorno e noi cercheremo un uomo abile a suonare la cetra. Quando il cattivo spirito di Dio sarà su di te, quegli metterà mano alla cetra e ti sentirai meglio”.

Saul rispose ai ministri: “Ebbene, cercatemi un uomo che suoni bene e fatelo venire da me”. Rispose uno dei domestici: “Ecco, ho visto il figlio di Iesse il Betlemmita: egli sa suonare ed è forte e coraggioso, abile nelle armi, saggio di parole, di bell'aspetto, e il Signore è con lui”. Saul mandò messaggeri a dire a Iesse: “Mandami tuo figlio Davide, quello che sta con il gregge”. Iesse prese un asino, del pane, un otre di vino e un capretto e, per mezzo di Davide, suo figlio, li inviò a Saul.

Davide giunse da Saul e cominciò a stare alla sua presenza. Questi gli si affezionò molto ed egli divenne suo scudiero. E Saul mandò a dire a Iesse: “Rimanga Davide con me, perché ha trovato grazia ai miei occhi”. Quando dunque lo spirito di Dio era su Saul, Davide prendeva in mano la cetra e suonava: Saul si calmava e si sentiva meglio e lo spirito cattivo si ritirava da lui».

(1Sam 16, 14-23)



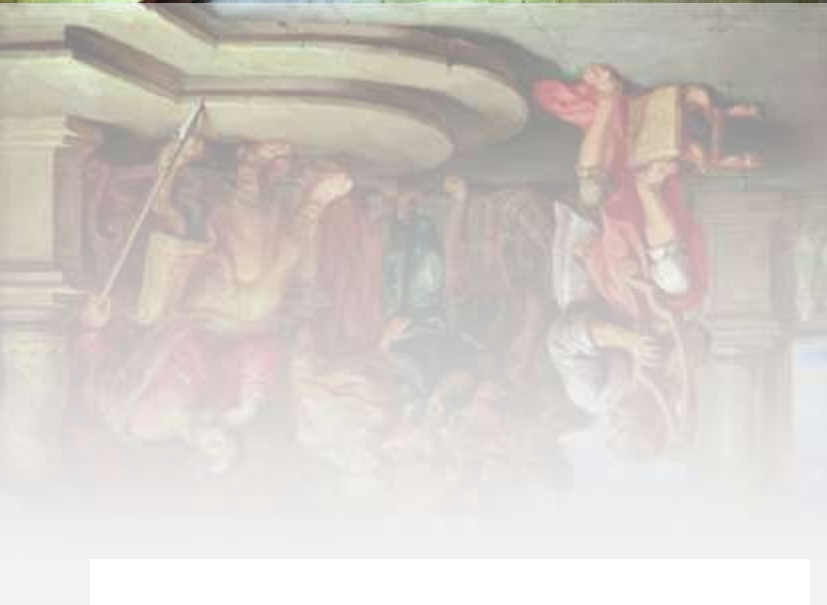
In alto, miniatura dalla *Bibbia d'Utrecht*, 1430 c., conservata a La Haag (Norvegia), Meermanno Koninklijke Bibliotheek; in basso, Mattia Preti, *David suona l'arpa alla presenza di Saul*, 1670 c., venduta all'asta da Sotheby's

Il punto di osservazione collocato in basso rende ancora più pesante e accasciato l'imponente corpo di Saul, espressione tangibile del suo stato malinconico e disturbato, ben visibile anche nell'espressione del volto. I vari presenti appaiono completamente rapiti dalla capacità musicale del giovane Saul.





In alto, Scuola franco-fiamminga, *Davide e Saul* , XIX sec.; in basso, da sin. Erasmus Quellinus II, *Saul ascolta Davide che suona l'arpa* , Budapest, Museum of Fine Arts; Ernst Josephson, *David e Saul* , 1878, Stoccolma, Nationalmuseum
Entrambe le ultime due opere sottolineano l'allontanamento di Dio da Saul. Nel primo caso presentando un re pensieroso e malinconico, nel secondo, uno fortemente turbato, dallo sguardo cupo, quasi truce, di chi non riesce a trovare pace.



NON SOLO ARTE...

Scena rara nel panorama della gioielleria, un cammeo vittoriano incorniciato in oro rappresenta Davide mentre suona l'arpa per il re Saul. Si tratta di un pezzo di grande qualità sul piano dell'intaglio in rilievo, in cui le figure sono rappresentate con particolare attenzione ai dettagli, incluse le espressioni dei volti dei due personaggi e le corde dell'arpa. Caratterizzato da linee fluente, design armonioso e un perfetto equilibrio tra le varie parti, il cammeo diventa una vera e propria miniatura artistica, che ricrea l'effetto delle statue marmoree.



Foto
Rubylane.com



Davide e Golia

«Davide disse a Saul: “Nessuno si perda d'animo a causa di costui. Il tuo servo andrà a combattere con questo Filisteo”. Saul rispose a Davide: “Tu non puoi andare contro questo Filisteo a combattere con lui: tu sei un ragazzo e costui è uomo d'armi fin dalla sua adolescenza”. Ma Davide disse a Saul: “Il tuo servo pascolava il gregge di suo padre e veniva talvolta un leone o un orso a portar via una pecora dal gregge. Allora lo inseguivo, lo abbattevo e strappavo la pecora dalla sua bocca. Se si rivoltava contro di me, l'afferravo per le mascelle, l'abbattevo e lo uccidevo. Il tuo servo ha abbattuto il leone e l'orso. Codesto Filisteo non circonciso farà la stessa fine di quelli, perché ha sfidato le schiere del Dio vivente”. Davide aggiunse: “Il Signore che mi ha liberato dalle unghie del leone e dalle unghie dell'orso, mi libererà anche dalle mani di questo Filisteo”. Saul rispose a Davide: “Ebbene va' e il Signore sia con te”. Saul rivestì Davide della sua armatura, gli mise in capo un elmo di bronzo e lo rivestì della corazza. Poi Davide cinse la spada di lui sopra l'armatura e cercò invano di camminare, perché non aveva mai provato. Allora Davide disse a Saul: “Non posso camminare con tutto questo, perché non sono abituato”. E Davide se ne liberò. Poi prese in mano il suo bastone, si scelse cinque ciottoli lisci dal torrente e li pose nella sua sacca da pastore, nella bisaccia; prese ancora in mano la fionda e si avvicinò al Filisteo».

(1Sam 17, 32-40)



Da ds., Pietro da Cortona, *David e il leone*, prima metà del XVII sec., Roma, Pinacoteca Vaticana; piatto con *Davide che uccide il leone*, ambito bizantino, 629-630, New York, Metropolitan Museum of Art





Elizabeth Jane Gardner Bouguereau, *Il pastore Davide*, 1895 c., Washington, National Museum of Women in the Arts. La figura di Davide dimostra la conoscenza della scultura classica e dei grandi maestri dell'arte da parte dell'artista, che fu la prima donna americana a esporre al Salon di Parigi assieme a Mary Cassat nel 1868. È interessante il contrasto tra la delicatezza di questo ragazzo imberbe (sottolineata anche dalla tenerezza con cui sorregge la pecorella e dall'assoluta tranquillità di quest'ultima) e la forza con cui ha ucciso il leone. Ma con la mano sinistra, sollevata verso il cielo così come i suoi occhi, il pastore sembra indicare che la forza gli viene solo da Dio.



In questa pagina, da sin. in alto, miniature dal *Bedford Psalter and Hours* (1414-1422), dall'*Omne Bonum* di James le Palmer (1360-1365 c.) conservato presso la British Library e dalla *Bible of Stephen Harding* (1109-1111).

Nelle pagine seguenti, miniature che mettono assieme diverse sequenze dell'episodio o anche più scene della vita di Davide. Molto spesso i codici miniati offrivano questa visione "d'insieme", come in una sorta di "fumetto" moderno. Le illustrazioni provengono dalla *Winchester Bible* e dalla *Crusader Bible* (uno dei più rinomati codici miniati del Medioevo), probabilmente realizzata al tempo di Luigi IX, intorno al 1240. Presenta illustrazioni dai colori vividi, con scene ambientate al tempo del sovrano. Poiché all'origine il manoscritto era privo di testi, si prestò particolare importanza ai dettagli delle illustrazioni, per rendere la storia chiaramente leggibile attraverso di esse. È conservata a New York, presso la Morgan Library & Museum.





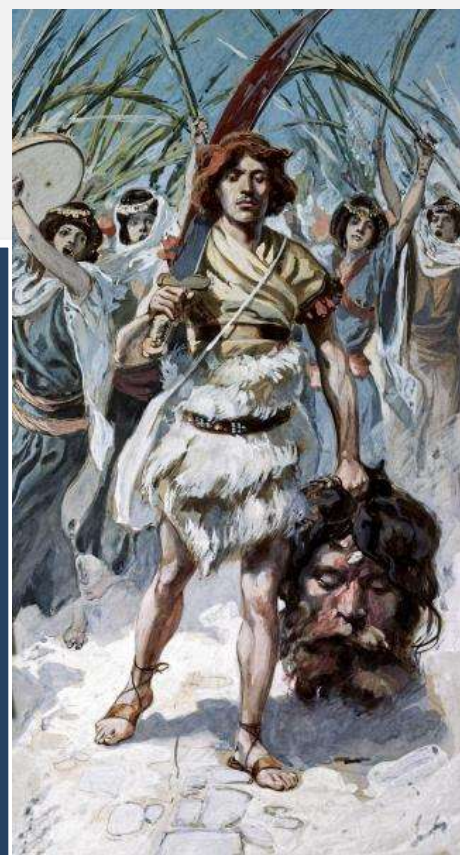
«Il Filisteo scrutava Davide e, quando lo vide bene, ne ebbe disprezzo, perché era un ragazzo, fulvo di capelli e di bell'aspetto. Il Filisteo disse a Davide: “Sono io forse un cane, perché tu venga a me con un bastone?”. E quel Filisteo maledisse Davide in nome dei suoi dèi. Poi il Filisteo disse a Davide: “Fatti avanti e darò le tue carni agli uccelli del cielo e alle bestie selvatiche”. Davide rispose al Filisteo: “Tu vieni a me con la spada, con la lancia e con l'asta. Io vengo a te nel nome del Signore degli eserciti, Dio delle schiere d'Israele, che tu hai sfidato. In questo stesso giorno, il Signore ti farà cadere nelle mie mani. Io ti abatterò e ti staccherò la testa e getterò i cadaveri dell'esercito filisteo agli uccelli del cielo e alle bestie selvatiche; tutta la terra saprà che vi è un Dio in Israele. Tutta questa moltitudine saprà che il Signore non salva per mezzo della spada o della lancia, perché del Signore è la guerra ed egli vi metterà certo nelle nostre mani”. Appena il Filisteo si mosse avvicinandosi incontro a Davide, questi corse a prendere posizione in fretta contro il Filisteo. Davide cacciò la mano nella sacca, ne trasse una pietra, la lanciò con la fionda e colpì il Filisteo in fronte. La pietra s'infisse nella fronte di lui che cadde con la faccia a terra. Così Davide ebbe il sopravvento sul Filisteo con la fionda e con la pietra, colpì il Filisteo e l'uccise, benché Davide non avesse spada. Davide fece un salto e fu sopra il Filisteo, prese la sua spada, la sguainò e lo uccise, poi con quella gli tagliò la testa. I Filistei videro che il loro eroe era morto e si diedero alla fuga. Si levarono allora gli uomini d'Israele e di Giuda, alzando il grido di guerra, e inseguirono i Filistei fin presso Gat e fino alle porte di Ekron. I cadaveri dei Filistei caddero lungo la strada di Saaràim, fino all'ingresso di Gat e fino a Ekron. Quando gli Israeliti furono di ritorno dall'inseguimento dei Filistei, saccheggiarono il loro campo. Davide prese la testa del Filisteo e la portò a Gerusalemme. Le armi di lui invece le pose nella sua tenda.

Saul, mentre guardava Davide uscire contro il Filisteo, aveva chiesto ad Abner, capo delle milizie: “Abner, di chi è figlio questo giovane?”. Rispose Abner: “Per la tua vita, o re, non lo so”. Il re soggiunse: “Chiedi tu di chi sia figlio quel giovinetto”. Quando Davide tornò dall'uccisione del Filisteo, Abner lo prese e lo condusse davanti a Saul mentre aveva ancora in mano la testa del Filisteo. Saul gli chiese: “Di chi sei figlio, giovane?”. Rispose Davide: “Di lesse il Betlemmita, tuo servo”.

(1Sam 17, 42-58)



Tissot nella scena in cui Davide sta per tagliare la testa del gigante (a sn.) evidenzia il divario fisico tra Golia e Davide dando profondità alla scena grazie alla presenza prospettica della schiera di “minuscoli” combattenti visti in lontananza. Poi immortalava (immagine a ds.) Davide con la testa di Golia. Entrambe le opere (1896-1902) sono conservate a New York, presso lo Jewish Museum.



«Davide è un giovanetto fragile e delicato, le cui armi sono un bastone-fionda e cinque ciottoli. Il suo stesso fratello maggiore Eliab lo sconsiglia di accettare la sfida e ironizza su di lui disprezzando le sue velleità “eroiche”. In realtà, la Bibbia vuole ricordare al lettore che alle spalle dei due contendenti si svolge un ben diverso confronto. Da un lato, c'è tutta la potenza e l'arroganza umana con la forza apparentemente insuperabile e vincente delle armi; d'altro lato, invece, in Davide è presente Dio stesso, il vero dominatore della storia. Lo scontro, allora, non sarà tra due forze così dispari, ma tra l'uomo e Dio stesso. Il tema, che è quindi teologico, è sviluppato dagli interventi dei due protagonisti. Il primo è quello, fanfaronesco, del filisteo che deride l'avversario, annunciandone l'imminente, scontata, tragica fine. Il secondo è basato sulle parole del giovane Davide, che era stato dissuaso dallo stesso re Saul a scendere in campo: “Tu sei un ragazzo mentre lui è uomo d'armi fin dall'adolescenza” (17,33). Ma, di fronte a Golia, Davide oppone alle tre armi del nemico – spada, lancia e giavellotto – il “nome del Signore degli eserciti, Dio delle schiere di Israele”. È costui il vero sfidato ed è per questo che il giovane avvenente dai capelli rossi è certo della vittoria “perché al Signore appartiene la lotta”. L'esito è noto: saranno una fionda e un ciottolo a risolvere la sfida e non la potenza delle armi. Il Signore opera la sua salvezza attraverso ciò che è debole e disprezzato e chi è orgoglioso e prepotente è, invece, scaraventato nella polvere perché ha provocato colui che è l'Onnipotente». (Gianfranco Ravasi¹)



Guillaume Courtois, *Davide e Golia*, 1650-60, Roma, Musei Capitolini. Courtois presenta figure plastiche, michelangiolesche. Davide è giovane, ma la sua forza è sottolineata dai muscoli, dall'espressione determinata del volto e dalla potenza evocata dall'affondo del suo piede sulla schiena di Golia, dalla sua posa e dalle mani che impugnano saldamente la spada, nell'atto di sferrare il colpo mortale.

¹ Gianfranco Ravasi, *Un ragazzo rosso di capelli*, in *Famiglia Cristiana*, 4 maggio 2017, <http://www.famigliacristiana.it/blogpost/un-ragazzo-rosso-di-capelli.aspx>



Valentin de Boulogne (il Caravaggio francese), *Davide con la testa di Golia*, 1615-16, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Qui Davide sembra essere appena giunto accanto al tavolo su cui ha posato la testa di Golia, quasi ricadendo in avanti per il peso e la fatica. Nel suo volto c'è qualcosa di fiero e malinconico al contempo.

«I Filistei, opponendosi ad Israele, si opponevano al disegno di Dio per il suo popolo e Golia era l'incarnazione dell'opposizione umana ai disegni di Dio. Le sue erano sfide continue, e proprio quando sembrava che la forza bruta stesse per prendere il sopravvento, ecco il pastorello imberbe Davide farsi avanti. Cosa lo spingeva? La fede nella fedeltà di Dio alle sue promesse. Se il Dio di Abramo, Isacco e Giacobbe aveva promesso la terra ad Israele, Davide, probabilmente, si domandava chi fosse mai quel filisteo che osava sfidare Dio e trattare con disprezzo le schiere del suo popolo.

Sappiamo come finì la storia. Davide vinse su Golia.

Quella di Davide fu la vittoria della fede sulla forza, ed ancora oggi questa sfida è per tutti noi dinanzi ai vari Golia che si parano davanti a noi, alla nostra testimonianza, alla nostra vita di Cristiani. Il nostro smarrimento davanti alle sfide della fede è spesso frutto della nostra stessa incapacità a contrastare il compromesso col peccato nella nostra vita».

(Franco Mayer²)

² Franco Mayer, *La vittoria della fede sulla forza*, in *Riforma.it*, 22 marzo 2017, <https://riforma.it/it/articolo/2017/03/22/la-vittoria-della-fede-sulla-forza>



Da sin. in alto in senso orario, lo scontro tra Davide e Golia da: *Breviario di Filippo il Bello* (Francia, 1296); *Bible of Stephen Harding* (Borgogna, 1109-1111), Dijon, Biblioteca Municipale; *Bible de Souvigny* (fine XII sec. c.), Moulins, Médiathèques Communauté; *Abner conduce Davide che regge la testa di Golia nella Bibbia d'Utrecht*, 1430 c. Le prime tre immagini raccontano in sequenza l'intero ciclo narrativo dello scontro.





Il *Breviario di Martino d'Aragona* (1398-1403) presenta lo scontro tra Davide e Golia con uno straordinario dinamismo: il piccolo Davide si piega nell'atto di scagliare la seconda pietra: ne ha ancora altre tre che trattiene in grembo, e nei suoi occhi si leggono la palpitante attesa e lo stupore per la piega che gli eventi stanno prendendo. Golia, infatti, è stato già colpito in fronte dal primo sasso; ha il capo reclinato e il suo corpo sta per vacillare, ricadendo all'indietro. Il manoscritto è conservato a Parigi, presso la Bibliothèque Nationale.



In alto, Davide prima e dopo il combattimento nelle sculture di Antonin Mercié (la prima opera si trova in una collezione privata; la seconda, risalente a dopo il 1872, a Cincinnati, Cincinnati Art Museum);



Il *David trionfante* di Thomas Crawford (1848, Washington, National Gallery of Art), artista noto soprattutto per la *Statua della Libertà*, è veramente un *unicum* nel suo genere. Realizzato in marmo e bronzo, l'opera "fonde" (come già Bernini aveva fatto) le due classiche iconografie del David, presentandolo non solo come trionfatore su Golia, ma associandolo, nella stessa scena, allo strumento musicale che lo connota nel racconto biblico: l'arpa. È un Davide quasi bambino, ma che sembra già molto sicuro di sé e, soprattutto, soddisfatto per la vittoria. Crawford fu un pioniere del neoclassicismo in America, ed ebbe per maestro Bertel Thorvaldsen, il rivale danese di Antonio Canova. Tutto questo si riflette nella scultura del *David*, abbigliato con una tunica alla greca e colto in una posa che non solo richiama le opere rinascimentali dei grandi maestri dell'arte, ma anche ad alcune statue antiche conservate presso i Musei Capitolini di Roma.

«C'era in quel tempo quel tal Golia di cui sopra s'è parlato: un uomo gigantesco per la corporatura, coperto di armi, allenato di forze, tronfio di superbia. Orgogliosamente egli provocava il popolo avverso a singolare certame, cioè che uno qualunque scelto nelle loro file venisse a combattere contro di lui e, con quel duello, si resolvesse la questione di tutta la guerra. La clausola da convenire e accettare era quella che, chi di loro due avesse vinto, si considerasse vincitrice quella parte da cui era provenuto il vincitore. Re del popolo dei giudei, figli di Israele, era Saul. Si angustiava, si tormentava, cercava in tutto l'esercito un uomo pari a Golia; ma non lo trovava, né per la statura fisica né per l'audacia provocatoria. Se ne stava così sulle spine, quando questo ragazzino, cioè Davide, coraggiosamente progettò d'avanzare contro il gigante, fiducioso non delle sue forze ma del nome del suo Dio. La cosa fu riferita al re, presentandola non come una spavalderia giovanile ma come un gesto di fiduciosa religiosità. Il re non disse di no, non negò l'assenso. Vedendo quel ragazzo così audace, comprese che qualcosa di divino era in lui, in quanto un'età così tenera non poteva presumere cose del genere senza un impulso divino. Consentì quindi volentieri, e Davide avanzò contro Golia.

Egli dunque gettò via le armi e si scelse il mezzo con cui combattere. Questo non fu senza una portata simbolica. Vedete infatti combattere fra loro come due vite: una vecchia, rappresentata nei filistei; un'altra nuova, rappresentata negli israeliti. Nella prima schiera il gruppo del diavolo, in quest'altra la raffigurazione del Signore Gesù Cristo.

Prese cinque pietre dal torrente, dal fiume, e le pose nel recipiente da pastore in cui era solito mungere il latte. Così armato avanzò in battaglia. Le cinque pietre erano la legge, la quale è contenuta nei cinque libri di Mosè. Nella legge giovano alla salvezza i dieci comandamenti, dai quali dieci comandamenti dipendono gli altri. La legge dunque è raffigurata e nel numero cinque e nel numero dieci. Per questo Davide combatté col cinque e cantò col dieci, dicendo: *Salmeggerò a te nel salterio a dieci corde*. Né scagliò tutt'e cinque le pietre, ma ne prese una. Infatti nel numero delle pietre designò il numero dei libri, nell'unica pietra l'unità di coloro che osservano la legge. È infatti l'unità che adempie la legge, cioè la carità.

Per questo furono prese quelle cinque pietre dal fiume».

(Sant'Agostino³)

³ Agostino, *Discorso 32. Su Golia e Davide e il disprezzo del mondo*, 3;5, disponibile alla pagina https://www.augustinus.it/italiano/discorsi/discorso_042_testo.htm

DAVIDE E GOLIA: UN TEMA TUTTO "ITALIANO"

Quello del David è uno dei soggetti biblici particolarmente cari all'arte italiana. Spiccano, tra quanti si sono cimentati nella sua rappresentazione, i nomi dei grandi maestri di risonanza mondiale: Donatello, Tiziano, Caravaggio, Michelangelo, Bernini, Artemisia Gentileschi, e molti altri. Innumerevoli sono anche le opere di artisti meno noti al grande pubblico, ma sempre capaci di emozionare con i loro *David*, magari rivalutati a distanza di secoli tanto da incontrare il favore di mercati esteri, come quello americano. Statici, dinamici, imberbi o

virili... i vari David italiani offrono una multiforme visione dell'episodio della Scrittura, e alcuni di essi si sono talmente impressi nell'immaginario collettivo da diventare, in un certo senso, un vero e proprio marchio di fabbrica. È il caso, per esempio, del famoso *David* michelangiotesco conservato nella Galleria dell'Accademia (Firenze), che non ha mancato di creare un vero e proprio *modello* da utilizzare e riutilizzare in tutte le possibili chiavi pubblicitarie, anche dai toni fortemente dissacratori. Ma quello di Michelangelo non è l'unico *David fiorentino*. Si tratta infatti di un soggetto veramente popolare a Firenze, a partire dal Rinascimento. Prima, infatti, è raro trovare questo soggetto in trasposizioni artistiche "a solo". Una di queste è quella di Taddeo Gaddi, nella Cappella Baroncelli di Santa Croce. In effetti, è soprattutto tra Rinascimento e Barocco che la figura di Davide assume un ruolo di spicco nel panorama artistico, come allegoria della storia e della cultura contemporanea, ma anche del mito stesso dell'artista, capace di vincere le resistenze della materia, quel gigante più grande di lui che sembra sempre porsi come limite alla capacità creativa e tecnica.



Taddeo Gaddi, *David e Golia*,
1328-20, Firenze,
Basilica di Santa Croce



Esempi pubblicitari con
il *David*
michelangiotesco



I David di Donatello

Donatello realizza due versioni del David, entrambe conservate al Museo del Bargello di Firenze.



La prima, risalente al 1408-1409, doveva essere collocata sul dado inferiore di uno degli sproni delle *Tribune del Duomo*, ma apparendo troppo piccola nella visione prospettica d'insieme, viene destinata a Palazzo della Signora, prima di approdare al Bargello. Circa trent'anni più tardi l'artista dà alla luce un nuovo David, ben diverso dal primo, frutto del passare del tempo, con la maturazione artistica che esso comporta, ma anche del viaggio a Roma che il maestro aveva fatto, nel 1433, assieme a Brunelleschi.

Innanzitutto, il nuovo *David* è nudo. Scelta senza dubbio "classica", ma si tratta del primo nudo a tutto tondo in epoca post-classica. Per il pensiero medievale la nudità era associata al peccato, mentre nel '400 si ritorna al suo significato di purezza ideale, non contaminata neppure dalle vesti. Come poi si vedrà anche in Michelangelo, l'eroe è nudo perché rivestito solo della propria virtù morale. Altrettanto classica è l'impostazione policletea, con la corrispondenza inversa degli arti, e classico è pure l'uso di una lumenosità delicata per le

superfici, legata ai risalti anatomici impressi da Donatello, e al dinamismo del personaggio, ben evidente nella mano che impugna la spada o nell'arcata ascellare che si mostra leggermente allo spettatore. Pensato per una collocazione "privata" (il cortile di Palazzo Medici), il David di Donatello offre una visione intimista dell'eroe che ha sconfitto il gigante, derivante sia dalle dimensioni stesse dell'opera (rispetto, per esempio, al colosso che Michelangelo realizzerà), ma anche per l'aspetto pensieroso, calmo e contemplativo che emerge dal viso del giovane con occhi socchiusi, i muscoli facciali totalmente rilassati mentre la bocca si allarga in un sorriso appena abbozzato, segno della vittoria da poco consumatasi. «È come se (David) stesse per venire a patti con gli eventi che hanno avuto luogo, incluso l'intervento di Dio, qui Donatello adombra la saggezza che poi caratterizzerà il suo dominio come re»⁴.

Tuttavia, pur rispettando gli "standard" iconografici, come il sasso nella mano sinistra e la testa mozzata del gigante, la scultura presenta anche degli strani elementi: l'assenza della fionda, il copricapo inghirlandato e finanche la mancanza, nella testa di Golia, della ferita inflittagli. Per tali ragioni alcuni critici hanno avanzato l'ipotesi che non si tratti del soggetto biblico, ma di Mercurio, che uccise Argo secondo il mito che Ovidio, nelle *Metamorfosi* ha narrato. Ne sarebbero infatti elementi i calzari all'antica, il *petaso*, cappello dell'antica Grecia, poi usato anche dai Romani. Inoltre il rimando a Mercurio avrebbe anche avuto senso in relazione ai Medici, dato che proprio Mercurio era il dio protettore del commercio, attività esercitata dalla potente famiglia. Ma, d'altronde, come fanno notare alcuni studiosi, è probabile che la stessa situazione politica, profondamente mutata nella Firenze del tempo, vittoriosamente vincitrice nella lotta contro forze esterne (prima Giangaleazzo Visconti di



Milano, poi il re Ladislao di Napoli e infine il figlio di Giangaleazzo, Filippo Maria Visconti) necessitasse la presentazione di un David in veste più di eroe militare che di profeta, più un simbolo politico, che religioso. E già il primo David donatelliano era stato un vero e proprio simbolo del trionfo di Firenze sui suoi tiranni. Si determina così, anche per il *David* bronzeo, una commistione tra il simbolismo politico e l'interesse umanistico di questo periodo: dopo il

1402 i fiorentini si auto-paragonano ai cittadini delle repubbliche di Roma e Atene, e in un'opera di Leonardo Bruni, *Laudatio Florentinae Urbis*, Firenze è presentata come la salvatrice dell'Italia, centro di civilizzazione e cultura al pari di Atene e di Roma.

Anche il modo in cui Donatello tratta la materia, con l'uso della cera persa e l'aspetto sensuale assunto dal suo David, caratterizzato da spigolosità tipicamente maschili e sofficietà e pienezze tipicamente femminili, fanno di questo soggetto un tema non semplicemente biblico, ma pure la rappresentazione non di un semplice ideale, ma, a parere di alcuni critici, di un oggetto del desiderio, androgino, espressione della presunta omosessualità dell'artista (tale era la sua reputazione). In questo senso Donatello non abbraccia totalmente la visione classica, dato che in epoca greca e romana anche i ragazzini assumevano, nella scultura, l'aspetto di atleti in erba, dal corpo tonico e muscoloso, quasi da adulti, mentre qui l'artista presenta un Davide dal fisico adolescenziale, tanto da ritenersi che sia stato ritratto dal vero,

⁴ Steven Zucker in Steven Zucker, Beth Harris, *Donatello, David*, Sito internet della Khan Academy, <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/early-europe-and-colonial-americas/renaissance-art-europe-ap/a/donatello-david>

come fa notare Vasari nella *Vite*. Inoltre, il tutto diventa anche un espediente usato per rappresentare non tanto «la tradizione giudaica, bensì l'antica considerazione greca e romana per la bellezza del corpo umano. Poi, proprio come i Greci e i Romani, [Donatello] ha lavorato il bronzo per levigare le giunture e le superfici e tagliarlo nei dettagli, come nei capelli»⁵. E proprio come nell'antica Grecia e nell'antica Roma, la scultura è nuovamente libera dalla costrizione all'interno di spazi, diventando così «più umana, più reale. [Il David] sembra capace di muoversi nel mondo»⁶, cosa a cui contribuisce anche l'uso del contrapposto fra le diverse parti del corpo. Il restauro cui l'opera è stata sottoposta nel 2007 ha svelato una serie di interventi donatelliani sulla superficie bronzea, finalizzati al raggiungimento dell'espressività voluta da Donatello. «"Il David è certamente uno dei bronzi tecnicamente meno riusciti dal punto di vista della fusione, ma al tempo stesso più lavorati, più restaurati e più cesellati "a freddo" di tutta l'opera di Donatello". Così anche una superficie scabra ha un precipuo fine espressivo. La pulitura ha riportato a tutta la sua evidenza la raffinatezza, la ricchezza di intagli, cesellature, linee e intrecci della parte inferiore e superiore della statua. Dove il copricapo di questo Davide fanciullo, quasi un imberbe Mercurio, è avvolto di nastri, nappe, corona d'alloro, i calzari esortati, la testa di Golia dotata di elmo alato, un tripudio di decorazioni, temi tratti anche dalle botteghe artigiane, realizzati già nel modello in cera per la fusione, ma ripassati a freddo; ecco il contrasto di quel nudo corpo acerbo di adolescente, privo di orpelli, dalla linea sinuosa e scattante. Che non rifletterà più la luce del Salone che lo ospita. Perché, una volta ripulito dalle mille stratificazioni di patine e colori, si è rivelato un intenso e spregiudicato lavoro, di pomice, di spazzola, di raspe, per abbassare la lucentezza delle superfici. Con un effetto commovente, quasi palpitante, per questo eroe così poco biblico e tanto ellenistico. Dalla raffinatezza di cesello, dalle dorature che dovevano essere ben più ricche, ma sopravvissute solo a sprazzi per la delicatezza, e preziosità, della tecnica scelta, cosiddetta "a missione", una leggera foglia d'oro applicata a colla, al contrasto con le brune carni, riportate a un colore più chiaro, caldo e coinvolgente. Irrompe l'antico, di più e di più, non nella ricerca di perfetti equilibri di un Brunelleschi, ma nella voluta già presaga di crisi dell'ellenismo. E in quella ricchezza quasi orientale si insinua leggera l'inquietudine, ancora lontana dalla vertigine delle opere successive, che si rifrange in quelle carni ora meno ferme e compatte, in quel gioco di luci e riflessi, che ce la rende quasi più "archeologica" e meravigliosamente sublime. E per comprendere appieno la maestria di Donatello, il Bargello ha posto accanto una copia, collocata su un basamento di altezza e forma simili all'originale. In modo che si possa avere piena comprensione del capolavoro bronzeo e del genio donatelliano»⁷.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Beth Harris in *Ibidem*.

⁷ Valeria Ronzani, *I capelli di David tornano allo splendore dell'oro*, in *Il Sole 24 ore*, 28 novembre 2008,

<http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2008/11/david-donatello.shtml>



Il David di Ghiberti



Nella Porta del Paradiso (1425-1452) del Battistero di Firenze, Ghiberti inserisce una formella con la scena della decapitazione di Golia. La formella è l'ultima delle dieci dedicate all'Antico Testamento, ed era collocata nel battente sinistro. Il David di Ghiberti è giovane ed esile, ma l'artista lo pone in primo piano, facendolo subito balzare agli occhi dell'osservatore. Lo si ritrova vicino all'alveo di un torrente ricco di sassi, da cui forse prima ha scelto la pietra per colpire il gigante Golia. È il momento del trionfo che qui l'artista sceglie di rappresentare, con il giovane pastore che ha ormai la vittoria in pugno e sta già decapitando il nemico. Ma in realtà, tutta la formella rappresenta una storia nella storia: a sinistra, infatti, è narrato l'inizio della guerra contro i filistei, con Saul che incita le truppe ad agire, sollevando il bastone del comando, mentre a destra e al centro della scena si svolge l'azione di combattimento corpo a corpo. Nella parte centrale, al di là delle montagne, le giovani

ragazze ebreo escono danzando e suonando i loro tamburelli per festeggiare la vittoria di David, che giunge tenendo in mano la testa del nemico.

Questa particolare scelta narrativa di Ghiberti va riletta anche alla luce del contesto giuridico-sociale del suo tempo, in cui l'impiccagione era più frequente e comune della decapitazione, quest'ultima riservata per la maggior parte ai casi di illeciti commessi da alti ufficiali dei governi. La decapitazione di Golia è dunque una sorta di tirannicidio e diventa un monito per quanti, nella Firenze repubblicana, volessero spadroneggiare, appropriandosi di tutto il potere politico. L'influsso dell'opera di Ghiberti sarà notevole e darà adito a tutta una serie di "fac-simile" presenti anche su cassoni nuziali e deschi da parti, in cui non sono sempre possibili delle riletture politiche e civiche di questo soggetto. Se, per esempio, i cassoni nuziali rinascimentali ospitano la storia di David, ciò è in perfetto accordo con il loro genere, che celebrava giovani prodi e valorosi. Le prime imprese del figlio di Isacco si concludono infatti con l'offerta in sposa, da parte di Saul, della propria figlia Micol.



Francesco Pesellino, *Trionfo di Davide*, 1445-55, Londra, National Gallery
Il pannello dipinto era parte di un cassone nuziale probabilmente commissionato dai Medici.
Ironia della sorte proprio i Medici, considerati dei tiranni, si circondavano di immagini come quelle del David, quasi per mettersi pubblicamente al riparo da ogni accusa.

Il David di Andrea del Castagno

Databile tra il 1450 e il 1455, l'opera di Andrea del Castagno rappresenta un *unicum* nel panorama artistico, trattandosi infatti di un raro (se non il solo) esempio di “scudo” a noi



pervenuto realizzato da un grande maestro. Inoltre, pur se la produzione di scudi da battaglia è frequente nel Rinascimento, è poco comune che su di essi siano presentate delle vere e proprie scene narrative invece di emblemi e stemmi araldici. Riprendendo i modelli della statuaria antica, l'artista immortalava Davide come un atleta che si sta preparando a sferrare il colpo con la fionda già carica. Sappiamo come andrà a finire, perché fra i piedi del giovane campeggia la testa mozzata del gigante. La scena è resa più dinamica anche grazie alle vesti svolazzanti di Davide e allo sfondo che si apre a V seguendo la forma dello scudo, ma anche per mezzo della conformazione del suolo che lo stesso artista decide di realizzare. Grande è l'attenzione ai dettagli, tanto anatomici (resi con un sapiente uso di luci e ombre, nonché per mezzo della perfetta realizzazione di muscoli e vene) quanto nel paesaggio. Le nuvole, dalla foggia sfilacciata, sono una caratteristica tipica di Andrea del Castagno.

Delle dimensioni di 115,5 x 76,5 cm, realizzato a tempera su pelle su legno, lo scudo viene acquistato – molto probabilmente in Italia – nel 1852 dall'inglese William Drury-Lowe; anni dopo sarà ceduto dai suoi discendenti all'americano Peter A.B. Widener, nel 1913, e, infine, gli eredi di quest'ultimo lo doneranno, nel 1942, alla National Gallery of Art di Washington.

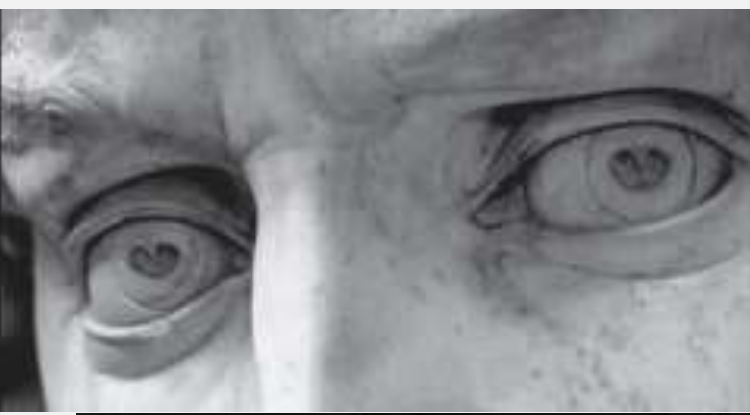
Il David di Michelangelo

La storia del David di Michelangelo è, in principio, la storia di un blocco di marmo, che dopo essere stato affidato ad Agostino di Duccio nel 1463-1464 e poi ad Antonio Rossellino nel 1476, finisce – ormai già malamente sbizzato – nel cortile dell’Opera del Duomo, dove rimane fino al 1501, quando entra in possesso di Michelangelo, incaricato proprio dall’Opera del Duomo di realizzare un David. Si tratta della prima grande commissione civica ricevuta dal giovane artista (ventiseienne), già però famoso per aver scolpito la *Pietà* vaticana, e che in tre anni riuscirà anche in questa nuova sfida. La storia del blocco da cui è stato “estratto” il *David* oltre a confermare la straordinaria maestria dell’artista, capace di ricavare una figura da un materiale già abbozzato, ribadisce anche la teoria michelangiolesca circa la sussistenza, all’interno della materia, di infinite forme dinanzi alle quali è compito dello scultore scegliere e realizzare quella che egli coglie. Il David michelangiolesco non è semplicemente una trasposizione scultorea di un personaggio biblico, ma anche e soprattutto una rappresentazione simbolica della Repubblica fiorentina impegnata nella lotta contro i tiranni, in nome della libertà. È il simbolo della nuova Repubblica, che ha soppiantato la Signoria medicea; è incarnazione della Fortezza e dell’Ira, simboli civici della Repubblica stessa. Accanto a questa rilettura politica vi è poi anche quella più ideale, tipica del periodo: Davide incarna l’uomo rinascimentale che si autodetermina ed è padrone del mondo che lo circonda. Michelangelo, rispetto ad altri artisti fiorentini come Donatello e Verrocchio, sottolinea maggiormente «il significato della coscienza dell’uomo e della calma sovrana che gli deriva dalla fede nella superiorità della *virtus*, la forza morale che è dentro di lui; non dunque, malgrado il classicismo, l’uomo in assoluto, perfetto, secondo la concezione greca, bensì l’uomo moderno del quale si evidenziano prioritariamente le qualità interiori»⁸. Ecco che allora, all’impianto classico, evidente nella corrispondenza inversa degli arti, nel profilo del volto e nei capelli a ciocche, Michelangelo unisce, nel suo *David*, una forte plasticità, che cresce dal basso verso l’alto, in base alla diversa importanza delle varie parti del corpo, fino alla testa, sede del pensiero che guida le azioni umane. Qui si concentra il dinamismo massimo della figura, con la fronte corrugata, le sopracciglia aggrottate, gli occhi fissi sul bersaglio, il tutto simbolo della concentrazione della mente (fronte) e della percezione del reale che avviene attraverso la vista ed è poi trasmessa alla ragione, che deve elaborarla e ordinarla. L’attacco della testa al busto, attraverso i muscoli sternocleidomastoidei che convergono nella fossetta giugolare, sottolinea anch’esso l’importanza della testa. Si risolve così anche il problema della sproporzione tra le diverse parti anatomiche del David: le mani, per esempio, sono più grandi rispetto al resto del corpo, ma questo è (anche) un dettaglio voluto per ribadire il ruolo di strumento a servizio della ragione. Michelangelo era un fine conoscitore dell’anatomia umana, studiata anche attraverso lo studio su cadaveri. A volte è accusato di aver distorto o inventato alcuni particolari elementi anatomici, e in alcuni casi...



⁸ Piero Adorno, *L'arte italiana*, Vol, II, tomo I, Casa Editrice G. D'Anna, 1993, p. 549.

è vero. Nel *David*, per esempio, ha allungato il bordo dell'adduttore del dito mignolo, ingrandendo così la mano destra e determinando una riduzione (innaturale) della spalla; sulla schiena, inoltre compare un'infossatura là dove dovrebbe esserci un muscolo. L'inesattezza, come lo stesso Michelangelo poi affermerà, era legata a una mancanza di materiale, ma alla fine questa imprecisione conferisce maggiore forza ed espressività alla mano e in generale all'opera. L'artista vuole trasmettere un'idea, non semplicemente riprodurre a livello naturale un corpo, nonostante qui dimostri comunque la sua competenza nella resa delle vene, dei muscoli, nella tensione plastica di alcune parti anatomiche, il tutto volto a rendere visibile un mix di paura, tensione e aggressività in questo giovane, muscoloso e aitante Davide. Il personaggio (nei suoi 5 metri e 17 centimetri di altezza) è così colto in tutte le sue sfumature psicologiche nel momento che precede l'azione, e la statua si carica di una tensione, di un'energia che sembra poter esplodere da un momento all'altro nel gesto fulmineo del lancio con la fionda. L'eroe di Michelangelo non è semplicemente l'eroe classico: è anche umanissimo. Inoltre, il *David* viene progettato per una visione dal basso, ragion per cui la testa assume dimensioni proporzionalmente maggiori e così pure le mani, al fine di sottolineare determinati elementi chiave all'occhio dell'osservatore. Neppure le pupille sono sfuggite a questo preciso intento: sono state perforate, per rendere lo sguardo più penetrante. Tutto il *David* è *enorme*, proprio per ribadire, attraverso la dimensione materiale, la portata morale del personaggio; è *nudo* perché rivestito solo della propria virtù; non possiede i classici elementi iconografici perché Michelangelo è interessato a rappresentare non tanto il fatto biblico, quanto un significato umano. Pensata dal maestro per essere vista frontalmente, la statua è tuttavia perfettamente rifinita a 360 gradi, e alcuni dettagli si colgono meglio proprio guardandola a tutto tondo. Viene inizialmente collocata inizialmente in Piazza della Signoria – come simbolo della libertà e forza della Repubblica fiorentina – dopo un viaggio di quattro giorni per le vie della città con le massime misure di sicurezza adottabili; è in seguito spostata all'interno della Galleria dell'Accademia, per proteggerla dalle intemperie, nel 1873.



Nella mano destra il *David* nasconde la pietra, mentre con la sinistra tiene la fionda, appoggiata alla spalla. Secondo gli studi dei prof. di anatomia P. A. Bernabei e M. Gulisano, l'oggetto nella mano destra sarebbe la maniglia della fionda, mentre lo storico dell'arte Mauro Di Vito ritiene che nella mano destra il *David* impugni una correggia di cuoio, strumento di lavoro per la smerigliatura del marmo. L'ipotesi si accorda alla teoria dello storico secondo la quale Michelangelo stesso si rappresentato nel *David*. Una curiosità: le pupille del *David* richiamano la forma di un cuore e sono strabiche (foto di Lucia Baldini).

*«È certo chi vede
questa, non deve
curarsi di vedere altra
opera di scultura fatta
nei nostri tempi
o negli altri
da qualsivoglia
artefice».*

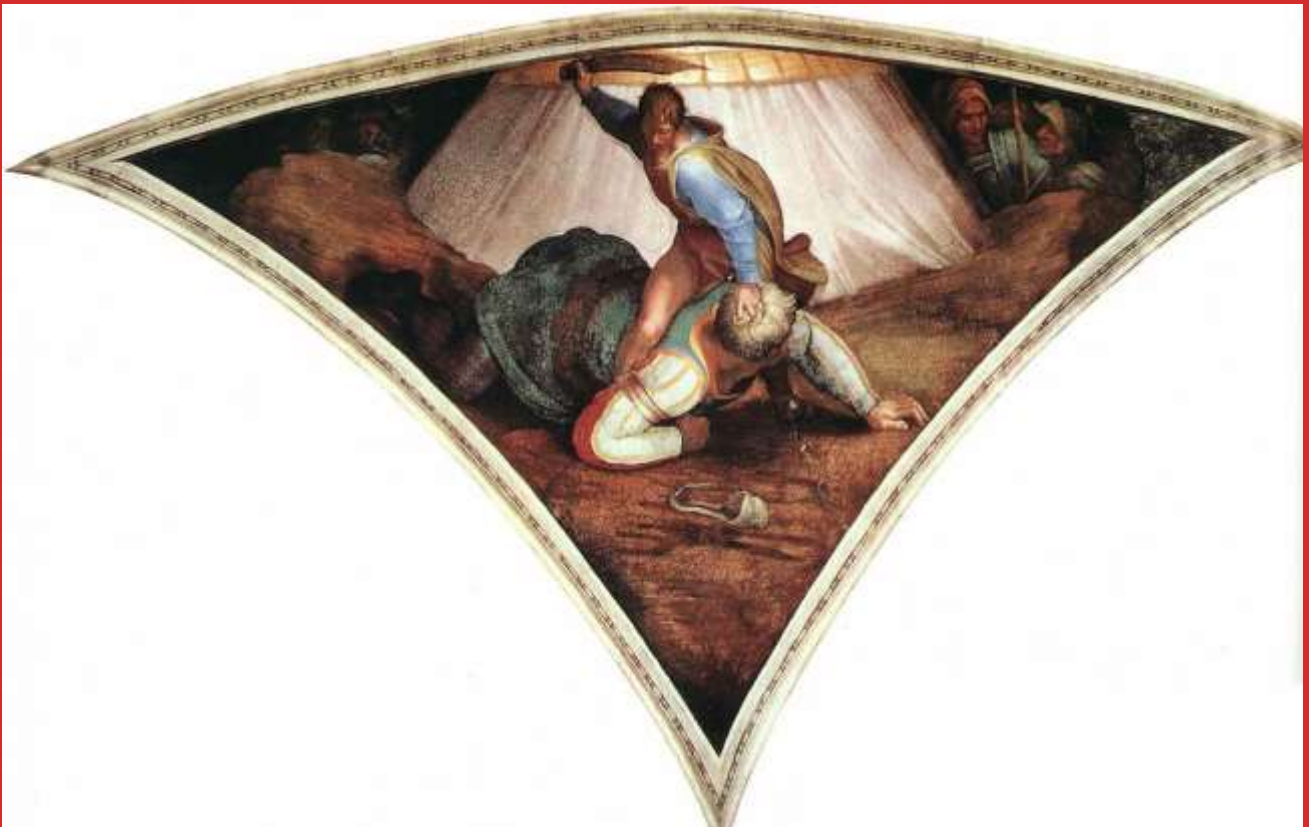
Giorgio Vasari





Il restauro del 2004 ha permesso di "ricostruire" il *David perduto*: originariamente esso presentava delle parti dorate, quali il tronco che fa da appoggio alla gamba sinistra, la striscia della fionda e 28 foglie di rame che potevano cingere il busto per nascondere il sesso oppure il capo a mo' di corona, in segno del trionfo di David, ma anche della vittoria di Firenze contro i suoi nemici.

Oltre al David degli Uffizi, esiste anche un'altra opera michelangelolesca sullo stesso soggetto: il *Davide e Golia* della Cappella Sistina, affresco del 1509.



La scena è inserita in uno dei pennacchi agli angoli della volta, quasi come se fosse evocata, assieme ad altre tre storie legate alla salvezza di Israele, dalle letture dei Veggenti. La vicenda di Davide, assieme a quella di Giuditta (sono le due scene della parete d'ingresso), è così simbolo della giustizia divina, attraverso questo giovane che con fede e astuzia riesce a sconfiggere il potente nemico, ed è anche un monito morale per chi entra nella cappella, rimandando all'umiltà, saggezza e forza del personaggio. A differenza della rappresentazione scultorea, qui Michelangelo coglie il momento in cui Davide ha già scagliato la pietra contro Golia e sta per colpirlo con la spada per tagliargli la testa. La scena è dinamica, caratterizzata dall'impeto dei momenti decisivi della lotta. Il braccio destro di Davide è levato in alto, mentre quello sinistro supporta con decisione la mano con cui trattiene il capo di Golia, che ruotato verso il nemico. Le braccia del gigante indicano un vano tentativo di rialzarsi, ma il giovane avversario lo blocca con le gambe, divaricate come una tenaglia sulla sua schiena. La fionda giace in primo piano, con una pietra dentro, come se Davide l'avesse lasciata cadere lì, ricaricata in fretta dopo aver scagliato il primo sasso. Possiamo già immaginare con quanta forza la spada verrà brandita contro il collo del gigante, per sancire la definitiva vittoria del giovane pastore.

Alle spalle dei due personaggi compare una tenda, nella parte superiore di colore giallo oro, e bianco argento in quella in basso. La tenda può essere immagine del cielo, e la fionda potrebbe essere, allegoricamente, la Scrittura con cui si combatte il diavolo, ma anche simbolo della Croce su cui è stato crocifisso Cristo, la vera pietra che ha colpito il demonio.

Anche i colori delle vesti dei protagonisti hanno un loro significato: Golia indossa un' uniforme verde, simbolo di speranze riposte nella sua armatura, ma che sono state disilluse. Davide porta una camicia celeste e un farsetto verde chiaro, simbolo di speranza e

contemplazione. La spada è l'immagine della Parola di Dio che discendendo dal cielo taglia la testa al diavolo.

Ai lati della tenda compaiono, probabilmente, i Filistei (dietro le gambe di Golia), Saul e uno dei suoi condottieri (dalla parte opposta).

La particolare composizione, con l'asse che passa per la spalla di David e di Golia, permette anche alle figure di emergere nella loro luminosità, risolvendo così il problema della curvatura della volta che rimane in penombra solo ai lati. Si crea in tal modo l'illusione di una forma convessa, a dispetto della reale concavità su cui la scena è narrata.



Il David di Andrea del Verrocchio



Il Verrocchio realizza il suo *David*, con molta probabilità, qualche anno prima del 1476, (tra il 1472-73 c.) anno in cui esso risulta venduto da Lorenzo e Giuliano de' Medici (primi destinatari dell'opera) agli "operai" di Palazzo Vecchio, cioè alla Signoria di Firenze. In origine presentava varie dorature, che sono state parzialmente riscoperte a seguito di un restauro; la statua, alta 1,26 metri, rappresenta un passo in avanti rispetto all'omonimo donatelliano. Quest'ultimo poteva infatti, in base alla tradizione statuaria, essere idealmente inscritto in una nicchia, mentre il David verrocchiano, per la libertà e articolazione della posa, e pur in presenza di alcuni elementi ancora ponderati secondo il canone precedente (per esempio nel divergere della spada e del braccio sinistro rispetto all'asse centrale) non potrebbe essere contenuto in una cornice. Così, pur trovandosi «in una condizione di provvisorio equilibrio»⁹, il *David* risulta disposto tridimensionalmente nello spazio, in «sottaciuto, ma intenzionale bilanciamento di ogni parte, che si risolve nell'enigmatico sorriso del volto»¹⁰. Inizialmente collocato a Palazzo Vecchio, a detta di alcuni il *David* presenterebbe le fattezze di un giovane allievo della bottega del Verrocchio: Leonardo da Vinci. Questione a lungo dibattuta è stata quella della collocazione della testa di Golia, che a detta di alcuni storici dell'arte non sarebbe stata inizialmente collocata tra i piedi del David, ma esternamente, accanto a quello sinistro. In occasione dell'esposizione

⁹ Giuseppe Mazzariol, Terisio Pignatti, *Storia dell'arte italiana*, Volume secondo, Edizioni scolastiche Mondadori, 1975, p. 272.

¹⁰ *ibidem*.

della scultura presso la National Gallery of Art di Washington, la testa fu posta tra i piedi di David, così come la si vedeva anche al Bargello, mentre l'High Museum di Atlanta optò per l'altra collocazione. Il restauro concluso nel 2003 ha dimostrato che era proprio quest'ultima la disposizione originale e che la testa di Golia sarebbe stata spostata nel 1476, dieci anni dopo la fusione, per installare la scultura su un piedistallo più piccolo di quello originario all'ingresso della Sala dei Gigli di Palazzo Vecchio. In questa rilettura il David diventa ancora più dinamico, come colto nell'atto di camminare.



Il David secondo Tiziano, Veronese, Guido Reni

Nel 1544 Tiziano Vecellio realizza per il soffitto della chiesa di Santo Spirito in Isola (Venezia) tre grandi dipinti: *Il sacrificio di Abramo, Caino e Abele* e *Davide e Golia*. In origine la commissione era stata affidata a Giorgio Vasari, ma partito questi da Venezia nel 1542, l'incarico era passato a Tiziano. Il Davide tizianesco è colto in un atteggiamento iconograficamente insolito: dopo aver ucciso e decapitato Golia, il giovane sta infatti rendendo grazie a Dio per la vittoria riportata sul gigante. La scena è ripresa dal basso e questo aumenta il senso di spinta verso l'alto, cui contribuiscono anche la posa del cadavere, disteso su una roccia in pendenza, con le gambe piegate e le ginocchia sollevate, e



la tensione dinamica del giovane Davide, che sembra in atto di inginocchiarsi, con le mani puntate verso il cielo e le vesti sollevate dal movimento del proprio corpo. Con la soppressione, nel 1656, dell'ordine dei canonici agostiniani di Santo Spirito, l'opera viene trasferita a Santa Maria della Salute, dove è collocata sul soffitto della sacrestia. «Il 29 agosto 2010 un incendio, sviluppatosi sul lato ovest della copertura del corpo monumentale del Seminario Patriarcale, corrispondente al collegamento con la basilica di Santa Maria della Salute, mise in grave pericolo la chiesa e le opere in essa contenute. Solo il pronto intervento dei Vigili del Fuoco sventò il peggio, ma sul dipinto di Tiziano confluirono gli oltre cinquecento litri d'acqua, per fortuna dolce, che erano serviti a domare l'incendio. La tela, fragile e ritenuta in precario stato di conservazione sin dalle fonti ottocentesche, aveva subito un restauro conservativo nel 1990, diretto da Giovanna Nepi Scirè, in occasione della Mostra di Tiziano a Palazzo

Ducale, che aveva alleggerito le ridipinture e ristabilito l'adesione della pellicola pittorica. L'evento, eccezionale per gravità e per le conseguenze su tutte le componenti dell'opera, ha richiesto scelte altrettanto straordinarie, di altrettanta singolarità, come l'abbassamento a terra del dipinto con lo stesso trabatello montato per la verifica preliminare della pellicola pittorica, possibile solo grazie alla collaborazione del corpo dei VVFF, il trasporto al laboratorio della Misericordia della tela "semi rullata", la costruzione di un telaio e l'uso di materiali non convenzionali per la foderatura, una metodologia complessa per la riadesione della pellicola pittorica, la scelta di eliminare le vecchie ridipinture non solo alterate, ma ormai "tutt'uno" con i materiali della precedente foderatura, portati in superficie dal percolamento dell'acqua usata per spegnere l'incendio»¹¹. Il 12 ottobre 2012 l'opera di Tiziano è ritornata finalmente fruibile, prima in un'esposizione a Palazzo Grimani e poi nuovamente sul soffitto della basilica della Salute.

¹¹ *La sfida di Davide e Golia. Un capolavoro di Tiziano restaurato*, Sito internet del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_2086068076.html



Paolo Caliari (Veronese), *Unzione di David*, 1555 c., Vienna, Kunsthistorisches Museum

Veronese rimanda all'espedito del sacrificio animale suggerito da Dio a Samuele attraverso la presenza della giovenca, di cui si vede solo la grossa testa, che spunta oltre l'altare. Il fanciullo è giunto dai campi, dove stava pascolando: l'artista lo sottolinea attraverso la presenza della capretta, che probabilmente ha seguito il giovane padrone.

Guido Reni realizza diverse tele con la storia di Davide e Golia. Nell'opera conservata al Louvre viene sottolineata tutta la gracilità del giovane che solleva faticosamente la spada, mentre la versione conservata nelle Marche ha una dimensione più intimista.



Guido Reni, *Davide che decapita Golia*, 1606, Parigi, Musée du Louvre



Guido Reni, *Davide contempla la testa decollata di Golia*, 1640 c., Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Il David di Daniele da Volterra

Nel 1555 Daniele da Volterra realizza qualcosa di totalmente innovativo: un quadro “bifrontale” del combattimento fra Davide e Golia, conservato al Louvre di Parigi.

La scena, dalla forte plasticità e dai colori michelangioleschi, è carica di pathos e di dinamismo: dalla posa dei corpi si riesce a immaginare il momento in cui Davide è letteralmente balzato addosso al gigante, caduto dopo essere stato colpito dalla pietra, e si assiste all’ultimo, flebile tentativo di Golia di liberarsi dalla morte ormai imminente.



Davide con la testa di Golia di Caravaggio

1610. Caravaggio è a Napoli, per il suo secondo soggiorno nella città campana. È fuggito da Malta, dopo l'ennesimo episodio di violenza in cui è coinvolto: a Roma si è macchiato dell'omicidio di Ranuccio Tommasoni e per questo motivo è stato bandito dalla città. Giunto nella città partenopea trascorre un periodo di inattività (dovuto alle ferite riportate nel capoluogo maltese e anche a una probabile fase di sconforto), e poi, tra gennaio e luglio, Caravaggio dipinge varie opere, tra cui il *Davide con la testa di Golia*, conservato a Roma, presso la Galleria Borghese. La tela è infatti destinata alla capitale e avrebbe dovuto accompagnare la richiesta di grazia indirizzata al Pontefice e perorata dal cardinale Ferdinando Gonzaga, portavoce della domanda di remissione del bando.

Il *Davide* avrebbe dovuto essere consegnato direttamente al santo



padre, all'epoca Paolo V, oppure (ed è questa ipotesi che poi si realizzerà) al nipote del pontefice, Scipione Borghese. Si tratta, insomma, di un dipinto inteso, fin dall'inizio, come un tentativo di *captatio benevolentiae*.

Caravaggio si ritrae nel viso di Golia. Volto imprigionato per sempre in un'espressione di dolore: la fronte corrugata, gli occhi straniti le cui pupille guardano in direzioni diverse, la bocca aperta in un grido di sofferenza o nell'ultimo, strenuo, tentativo di respirare. Il sangue scorre a fiotti dal collo ormai reciso. Senso di colpa, desiderio di espiazione, autopunizione per l'omicidio di Ranuccio Tommasoni e motivo della fuga: tutto questo è condensato nel dipinto, espressione anche del dramma angosciante della pena capitale che grava su Caravaggio.

Un Davide (per il cui corpo l'artista si rifà alla statuaria antica) dal viso malinconico, animato da pietà per il peccatore che ha ucciso, trattiene per un ciuffo di capelli la testa del gigante, che appare così come sospesa nella semioscurità da cui emergono, colpiti dalla luce radente, i tratti somatici straziati. «Caravaggio rappresenta il tema morale della vittoria dell'umiltà sull'arroganza: non per caso, sulla lama della spada di David, vicino all'elsa, è dipinta una sigla, resa con la vera competenza di un armaiolo, secondo la migliore tradizione italiana, le cui lettere "H-AS-OS" sono l'abbreviazione della frase "Humilitas occidit superbiam", tratta da sant'Agostino, in cui è esplicito il riferimento cristologico. La tela, dunque, ha non solo un

risolto autobiografico, bensì è pure portatrice di un'ulteriore sintesi di significati, veicolati da una complessa sintassi pittorica giunta alla sua piena maturità»¹².

Caravaggio aveva già realizzato altre due versioni del *David*, attualmente conservate presso il Museo del Prado e il Kunsthistorisches Museum di Vienna.

La tela del Prado, risalente al 1599-1600, si connota per l'originalità (nel panorama iconografico precedente) del gesto compiuto dal giovane Davide, intento a legare vigorosamente con una corda alcune ciocche di capelli di Golia, dopo averlo ucciso. Dettaglio che la Bibbia non menziona. Caravaggio sembra voler indicare che in seguito il giovane trascinerà la testa mozzata proprio attraverso quella corda (scena che l'arte non ha mancato di mostrare) e magari attraverso di essa la isserà come un trofeo. La drammaticità del momento è marcata dall'illusione ottica innescata dalla posizione del cadavere, con la testa in primo piano (ormai mozza, nella cui fronte è la ferita – ancora grondante sangue – impressa dalla pietra), ruotata rispetto alla sua normale collocazione. Inoltre gli occhi di Golia, dolorosamente rivolti verso il basso con un'espressione esausta, costringono anche lo spettatore a osservare in quella direzione, scorgendo così la mano del gigante stretta in un pugno, forse ultimo tentativo di ribellione o gesto estremo contro il dolore della morte. In tal modo, anche se non si assiste all'uccisione del Filisteo, Caravaggio fa ripercorrere la tragica sequenza degli eventi, catapultandoci in un'atmosfera cupa e piena di sofferenza.



Un'analisi a raggi X della tela, attraverso cui si è risaliti alla certezza dell'attribuzione, mostra che la prima scelta di Caravaggio era di maggior impatto, con la testa di Golia dagli occhi sporgenti e la bocca spalancata, simile alla *Medusa* conservata alla Galleria degli Uffizi. Probabilmente l'artista aveva modificato questa scelta espressiva su richiesta del committente, che potrebbe averla trovata eccessivamente violenta. La composizione, nel complesso, richiama quella del *Narciso* (1597-1599), conservata a Roma, nella Galleria

¹² Rodolfo Papa, *Caravaggio. Lo stupore nell'arte*, Arsénale Editrice, 2009, p. 269.

Naziona d' Arte Antica presso Palazzo Barberini), strutturata anch'essa su uno schema geometrico rettangolare.



Il *David* viennese, databile al 1600-1601, presenta invece la particolarità di essere stato realizzata su legno di pioppo.



Il David di Antonio Zanchi



L'opera di Zanchi (XVII sec., in collezione privata) blocca la scena della lotta tra Davide e Golia nel momento in cui il gigante è caduto a terra, dopo essere stato colpito dalla pietra scagliata dal giovane. Golia sembra essere crollato all'indietro e per il contraccolpo le gambe si sollevano. La bocca è spalancata in un urlo di dolore, gli occhi sgranati. Davide, con ancora la fionda in mano, sta per gettarsi sul nemico. Il mantello del giovane svolazza nella corsa, assumendo quasi le fattezze di un'ala d'angelo.

Tra vero e falso: Il *David* di Orazio e Artemisia Gentileschi, di Andrea Vaccaro e di Guido Cagnacci



Orazio Gentileschi, *Davide in contemplazione della testa di Golia*, 1692 c., Londra, Collezione privata, dato in prestito alla National Gallery di Londra

L'opera, scoperta nel 2012 e realizzata a olio su lapislazzuli, si riteneva fosse stata commissionata all'artista da papa Paolo VI, e dopo aver fatto parte di collezione belghe e francesi è stata battuta all'asta dalla Weiss Gallery di Londra, per una cifra di partenza di 8 milioni di euro. Acquistata da un collezionista privato, è stata poi prestata alla National Gallery, che la espone nel 2014. Ma in seguito è scoppiato lo scandalo: si reputa infatti che si tratti di un falso e per questo motivo il dipinto è ormai al centro di una spinosa vertenza giuridica. Esiste un'altra versione (molto simile a questa), realizzata dal maestro nel 1610 c. e conservata presso la Galleria Spada, a Roma. Gentileschi sviluppa l'immagine "meditativa" del David introdotta da Caravaggio. Dopo il 1610 Artemia, la figlia di Orazio, realizzerà una copia di questa tela.



Da sin. Orazio Gentileschi, *Davide in contemplazione della testa di Golia*, 1611-16, Roma, Galleria Spada; Artemisia Gentileschi, *Davide con la testa di Golia*, dopo il 1610, Olomuc (Rep. Ceca), Olomuc Museum



Da sin. Orazio Gentileschi, *Davide e Golia*, 1605-1608, Dublino, National Gallery of Ireland. Perfettamente bilanciata sul piano cromatico, pur con qualche elemento manierista, la tela si rifà alla lezione caravaggesca per realismo e drammaticità.
Artemisia Gentileschi, *Davide e Golia*, 1631. L'opera, scoperta in un'antica collezione napoletana, mostra la sintesi tra naturalismo caravaggesco e potenza cromatica tipica dell'ambito napoletano.

Il Davide di Gianlorenzo Bernini



Nel marzo 1623 il card. Montalto commissiona a Bernini una statua de Re David. L'artista compra un blocco di marmo e comincia a sbizzarlo, ma a giugno, morto il Montalto, la committenza e il blocco vengono acquistati dal cardinale Scipione Borghese. La scultura, completata nel 1624, fa parte di quelle opere giovanili di Bernini realizzate a grandezza naturale e che esprimono «maggiore fiducia, maggiore padronanza di sé – notevoli esempi della sua capacità e abilità»¹³.

Con questa scultura Bernini ha fatto qualcosa che pochi altri artisti del tempo avevano osato, ha coinvolto l'osservatore nell'evento. Il *David* fissa lo sguardo dietro e oltre l'osservatore, su un Golia che si trova a distanza. Lo spazio tra l'opera d'arte e l'osservatore è stato cambiato psichicamente; l'osservatore si trova in mezzo alla battaglia. Perfino le dita del piede destro di Davide – nudo e sporco, il piede di un pastore, non di un re eroe – si curvano sulla base della statua, come per indicare che è stata aperta una breccia nel muro. Il Davide di Bernini è un genere di scultura completamente diverso da quello di Michelangelo e di Donatello. L'osservatore non si limita ad ammirare l'opera di Bernini: *le va incontro*. Siamo portati a entrare nella sua sfera che ci costringe a confrontarci con i sentimenti che suscita¹⁴. Bernini restringe la storia a una sola figura, per di più individualissima, e resa con potente naturalismo: in altre parole a un ritratto che per vivere, animarsi e parlare ha bisogno della complicità di uno spettatore che dia un senso ai suoi movimenti e ai suoi sguardi»¹⁵. Per imprimere maggior senso di coinvolgimento, il *David* viene collocato su un piccolo basamento, che in seguito sarà però sostituito da quello attuale, molto più alto.

Qui, a differenza che nell'opera michelangiotesca, Davide ha già preso la mira ed è pronto a scagliare la pietra. Non è nudo, non è l'uomo rinascimentale, «dominatore delle forze avverse con la capacità della ragione, meditativo, immobile, serenamente cosciente della propria *virtus*»¹⁶. Il *David* di Bernini è un pastore, un uomo comune che sta per affrontare una prova più grande di lui. La corazza che Saul gli aveva fatto indossare giace a terra, e Bernini la pone sul retro della scultura, per dare sostegno all'intera composizione. Davanti, invece, è la cetra, tipico attributo biblico di Davide, ma che qui assume anche ad altro ruolo: infatti la parte terminale dello strumento è una testa d'aquila, rimando alla famiglia Borghese (nel cui stemma compare l'animale), con chiaro intento celebrativo. La torsione del corpo, la determinazione dello sguardo, con gli occhi stretti quasi in una fessura e le labbra serrate, dicono allo spettatore che il momento è arrivato e fra poco la pietra verrà scagliata. Questa è l'unica «istantaneità» che permea una scultura carica di energia e tensione. Siamo tirati in ballo anche noi nell'attimo cruciale, quello da cui dipende tutto.

Bernini stesso, già a parere dei primi biografi, come il Baldinucci, si è ritratto nel volto e nel corpo di Davide. Sarebbe stato Maffeo Barberini, futuro papa Urbano VIII, a tenere molte volte lo specchio dinanzi all'artista, per consentirgli di rappresentarsi nel marmo. L'opera, fin dall'inizio destinata a Villa Borghese, seppure spostata in varie sale fino alla sua collocazione attuale, è stata fin dall'inizio pensata per non essere vista dal retro, come si deduce dalla semplice sbizzatura dell'armatura e dal non finito di una parte dell'arco inferiore della schiena, che presenta ancora le tracce di raspa e scalpello. Il restauro ha confermato questa ipotesi, addirittura facendo pensare che il *David* fosse addossato alla parete o addirittura

¹³ Jake Morrissey, *Geni rivali. Bernini, Borromini e la creazione di Roma Barocca*, Laterza, 2007, p. 30.

¹⁴ *Ibidem*, p. 35-36.

¹⁵ Tomaso Montanari, *Il colore del marmo*, in Andrea Bacchi, Tomaso Montanari, Beatrice Paolozzi Strozzi, Dimitrios Zikos, *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, Giunti, 2009, p. 98.

¹⁶ Piero Adorno, *L'arte italiana*, Vol, II, tomo II, Casa Editrice G. D'Anna, 1993, p. 1094.

“inserito” in essa. Infatti si è notata la presenza di una reintegrazione in gesso del tallone sinistro, relativamente recente, assente all’origine, apposta su una superficie grezza, senza traccia di pregresse lavorazioni, dunque non rotta, ma volutamente lasciata così, col piede mozzo, in perfetta corrispondenza con la fine del blocco marmoreo originario. Sempre sul piano tecnico, Bernini inserisce anche tre inserti marmorei. Uno è quello della porzione di panneggio sotto la sacca di pelo, altri due (collegati con un ponte in marmo) costituiscono la parte sospesa della corda intrecciata della fionda. È probabile che la scelta sia stata dettata, per ciò che riguarda la fionda, dalla difficoltà di eseguire un elemento sospeso così sottile, ma si potrebbe anche essere trattato di un errore in cui il maestro potrebbe essere incappato nel corso della realizzazione della statua. Per il panneggio, invece, si ipotizza che durante il lavoro si siano evidenziati dei difetti del marmo o che l’artista abbia cambiato la propria idea in corso d’opera.

La tecnica esecutiva del Bernini è particolarissima, non presentando il classico uso di strumenti in successione come in Michelangelo, e non avendo egli impiegato, per esempio, il calcagnolo, strumento comune fra gli scultori di quel periodo.

Pur se già intraviste con la realizzazione di una delle opere precedenti del Bernini, quale *La Capra Amaltea*, qui non si tratta più di semplici sperimentazioni, ma della pratica di uno scultore ormai maturo, e dunque esse sottolineano il suo modo di lavorare attraverso una tecnica a subbia che lascia inizialmente la figura non completamente distinguibile, ruvida, così che lo scultore deve essere in grado di immaginare già la figura, ancora velata da una superficie ruvida. Bernini è uno scultore padrone di sé, della propria capacità di vedere il soggetto quando ancora esso non esiste nella realtà. Anche l’equilibrio/disequilibrio delle diverse parti sottolinea la maestria dell’artista: le gambe esili e divaricate del giovane e la torsione del busto determinano l’instabilità della composizione, sul piano strutturale. Bernini ovvia inserendo il drappeggio che cade e l’armatura deposta a terra.

«Rispetto alla raffigurazione del tema di Davide, questa statua non sembra avere nulla di particolare, ma se si fa un giro per la Galleria e si osservano le altre statue, non si trova niente di simile: questa composizione, infatti, sembra più adatta per il bronzo che non per il marmo. Tuttavia, sia da un punto di vista strutturale, tramite l’uso del drappeggio e dell’armatura come supporto, sia da un punto di vista estetico, grazie alla resa tattile delle diverse superfici, l’opera è perfettamente riuscita come scultura in marmo.

Ancora una volta Bernini sembra giocare con noi, contrapponendo la storia raffigurata ad un’altra storia relativa alle nostre aspettative sulla natura del marmo e sulla sua lavorazione. Non solo si è liberato dal procedimento tradizionale di modellare le figure con l’uso di strumenti in successione, ma ha liberato noi dalle nostre aspettative sui vincoli strutturali di un blocco di marmo. Non ci possiamo più attendere che la scultura in marmo suggerisca in modo univoco la natura massiccia di un blocco o dia l’impressione della massa della roccia naturale. Invece ci possiamo aspettare insicurezza e instabilità sottratte al cedimento solo dalla genialità tecnica dello scultore nell’atto di percepire i veri limiti del suo mezzo espressivo.

Il *Davide* ci presenta dunque due storie: una è la vittoria di un ragazzo nei confronti di un avversario gigantesco, l'altra è la vittoria di uno scultore sulla nostra percezione dei limiti del suo mezzo. Quest'ultima storia è resa possibile dal fatto che Bernini, come egli ci fa capire chiaramente, è in grado di vivere dall'interno il mezzo espressivo e lo conosce meglio di noi. La testa di Davide è un autoritratto dell'artista, perché è lui che con strumenti semplici e antichi come una fionda uccide quel gigante che è il nostro timore dell'indocilità del marmo»¹⁷.



¹⁷ Peter Rockwell in Anna Coliva (a cura), *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*, De Luca editori d'arte, 2002, p. 183.

Il David di Domenico Fetti



Domenico Fetti, *Davide con la testa di Golia*, 1618-29, Stoccolma, Nationalmuseum

Fetti propone all'osservatore un giovane Davide sicuro di sé, seduto dopo l'uccisione del gigante Golia, la cui testa è poggiata in terra, ma trattenuta per una ciocca di capelli, come un trofeo. L'aspetto trionfale di Davide è intensificato dalla foggia all'antica dell'abbigliamento, dalle braccia muscolose nonostante il cui viso sia ancora imberbe, dal vento che fa svolazzare le piume del copricapo e il mantello, nonché dalla grossa spada impugnata saldamente e ben piantata in terra. Fetti dipinge l'opera, molto probabilmente, in onore del giovane principe di Mantova, il Cardinale Ferdinando Gonzaga, presso la cui corte è invitato nel 1613. In tale senso è possibile applicare al quadro una rilettura politica, oltre che biblica.

Il *David* di Andrea Vaccaro e di Guido Cagnacci

Nella tela del 1631-1632, Vaccaro raffigura il giovane Davide vittorioso, in atto di trascinare la pesante testa del gigante sconfitto. Il volto del ragazzo esprime una punta di soddisfazione nello sguardo fiero e in un sorriso quasi impercettibile, appena abbozzato; ma la tensione muscolare (visibile soprattutto nel braccio e nella gamba sinistri, sapientemente illuminati), sottolinea anche lo sforzo di questo fanciullo imberbe, che tuttavia è riuscito a sconfiggere un nemico così temibile. Il contrasto, tanto improbabile eppure reale, emerge anche dal volto spaventato dell'uomo nascosto dietro il tronco d'albero alle spalle del David.



Andrea Vaccaro, *Davide con la testa di Golia*, 1631-32, Collezione privata



Andrea Vaccaro, *Trionfo di Davide o David con la testa di Golia, festeggiato dalle fanciulle d'Israele*, 1640-50, Napoli, Museo di Capodimonte

La tela di Capodimonte «mostra accordi cromatici raffinati, sui toni bruni e violacei, e un piacevole tono narrativo dell'episodio biblico che indicano l'influenza di Bernardo Cavallino



e della tendenza pittoricista che, da Roma, si diffonde a Napoli a partire dagli anni Quaranta»¹⁸. È interessante l'atmosfera psicologica che permea la tela, in cui «la danza sinuosa delle ragazze si contrappone emotivamente allo sguardo corrucciato di David rivolto alla testa di Golia»¹⁹. Attraverso la fanciulla che guarda verso l'esterno della tela Vaccaro intende introdurre anche l'osservatore nella scena. Di Vaccaro realizza altre versioni del *Trionfo di Davide*, tra cui una conservata attualmente a Ginevra, presso il Musée d'Art et d'Histoire.

¹⁸ *Il museo di Capodimonte*, Prismi Editrice Politcnica Napoli, 2012, p. 211.

¹⁹ Mariaclaudia Izzo, *Nicola Vaccaro (1640-1709). Un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, Tau Editrice, 2009, p. 89.

Guido Cagnacci, pittore emiliano definito dai contemporanei come «genio bizzarro», svolge la propria attività all'interno della sua regione fin quando, nel 1658, ottiene un importante incarico a Vienna, presso la corte dell'imperatore Leopoldo I. Riscoperto in Italia alla fine degli anni '50 del XX secolo, Cagnacci è stato invece rivalutato fuori dal nostro Paese solo nei decenni successivi, a cominciare da quando, nel 1981, una sua tela (*Maddalena pentita*) ha suscitato grande stupore comparando nel corso di un'asta londinese. Questa *Maddalena* è la prima delle sue tele ad aver viaggiato oltreoceano, seguita poi da altre, come il *David con la testa di Golia*, realizzato attorno al 1645-1650 e oggi conservato presso il J. Paul Getty Museum di New York. Si tratta di un'opera che riflette l'influenza di Caravaggio e Reni, ma anche di Francesco Furini, con cui l'artista emiliano condivide l'aspetto sensuale dei personaggi da lui dipinti. Anche questo Davide, per esempio, nella perfetta rifinitura dei dettagli, nella chioma fulva, nei tratti del volto e nelle mani delicatissime (quasi femminili), presenta l'ambiguità tipica di molte immagini di Cagnacci.





La storia di Davide va a impreziosire non solo tele e marmi, ma anche vetrate. Questo pannello, attualmente conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra, risale al 1530 c. ed è realizzato in vetro colorato, con dettagli dipinti e argento colorato.

Proviene dal chiostro dell'abbazia cistercense di Mariawald (Germania). Le vetrate, nella loro configurazione originale, erano inserite secondo uno schema di narrazione tipologica: ogni storia dell'Antico Testamento era cioè collocata in corrispondenza di una del Nuovo, di cui essa è prefigurazione o tipo. Così, la scena del trionfo di Davide era posta al di sopra di quella dell'entrata trionfante di Gesù in Gerusalemme.



Peter Paul Rubens, *Davide uccide Golia*, 1616, Pasadena (California), Norton Simon Museum

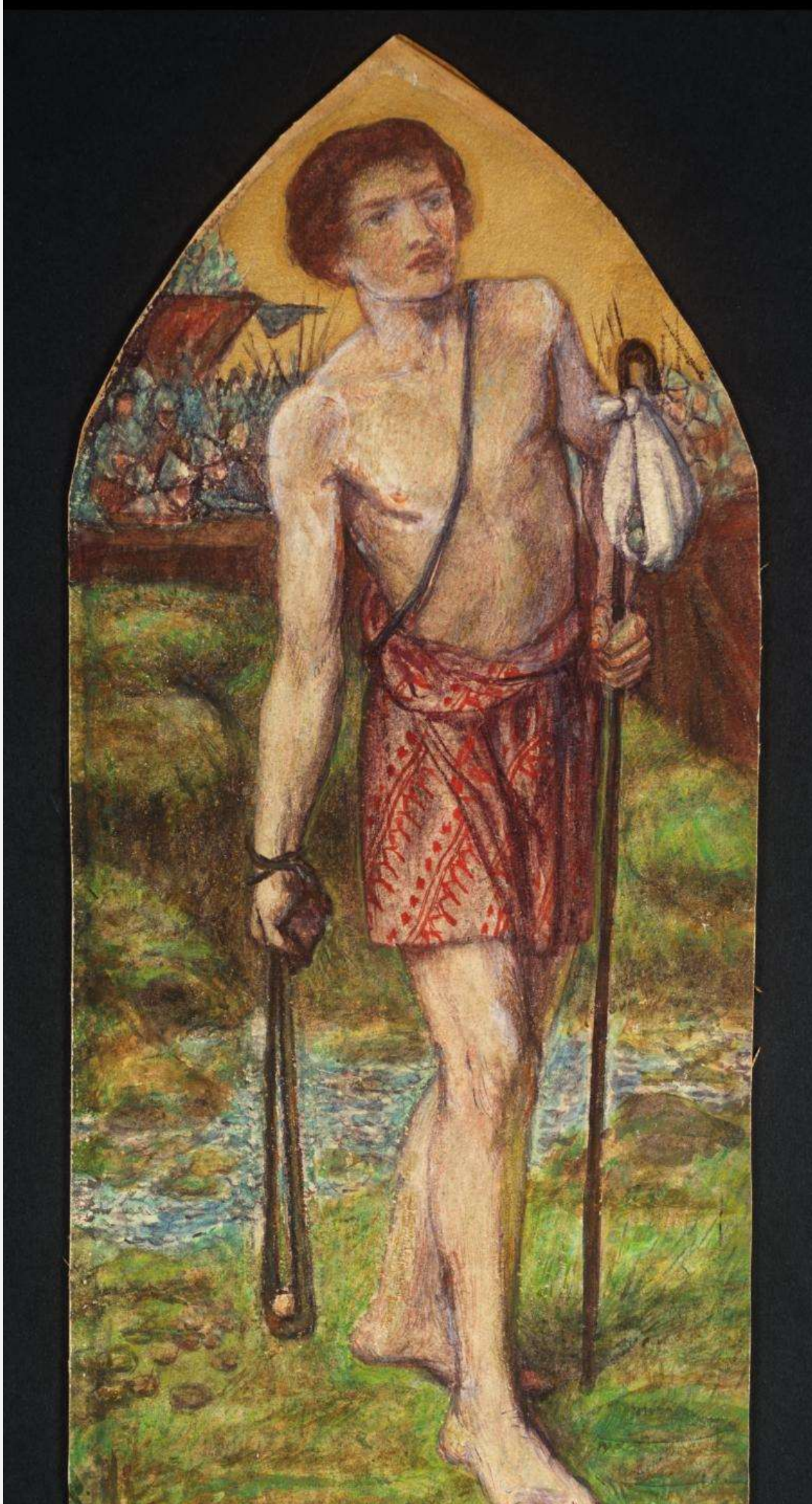
Tra le opere del panorama artistico non italiano colpisce quella di Rubens, che si connota per un forte dinamismo impresso alla scena dalla posa di Davide, che sta per sferrare energicamente il colpo mortale a un Golia dall'occhio ancora fiero e feroce. Anche le pennellate delle nuvole e la presenza della battaglia che imperversa sulla destra della tela contribuiscono ad aumentare il pathos del momento rappresentato.

Gli squarci d'azzurro nel cielo si pongono nella stessa direzione della spada, quasi come si accordassero alla tensione interiore e all'energia fisica di Davide.

NON SOLO ARTE: LA PIASTRELLA NORVEGESE

Il Victoria and Albert Museum di Londra offre un'insolita rappresentazione della storia di Davide e Golia, immortalata su una piastrella murale (terracotta dipinta) di fattura norvegese, datata fra il 1740 e il 1850. In questa versione dell'episodio sembra essere bloccato il momento in cui il gigante si fa beffe del giovane e piccolo Davide.





Pur se il tema diventa meno affascinante per gli artisti col passare dei secoli, non mancano immagini ottocentesche di Davide e Golia, come quella del preraffaelita Dante Gabriel Rossetti (1858-1864). Il suo David è già munito di pietre: una inserita nella fionda, le altre conservate in un fagotto appeso al bastone da pastore.



Mosaico con la scena in cui Davide viene portato dinanzi a Saul, mentre ancora regge in mano la testa di Golia. L'opera, del 1883, si trova nella Cattedrale di Chester (Inghilterra)





Anche nella *Bibbia illustrata* da Gustave Doré (1866) è presente l'episodio di Davide e Golia e, addirittura, se ne occupa anche un'impressionista, Edgar Degas. Quest'ultimo comincia a lavorare, tra il 1858 e il 1865, a una serie di piccole opere a più figure, per lo più su temi di ispirazione biblica e classica. *Davide e Golia* rappresenta lo schizzo più evoluto della serie e a questo soggetto l'artista aveva iniziato a dedicarsi verso la fine del 1857, durante un viaggio a Roma e Firenze. Negli stessi anni Degas realizza vari disegni degli altri *David* famosi contemplati durante i viaggi in Italia. L'opera è conservata presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge.

In basso, vetrata di Edward Burne-Jones (1872), Cattedrale di Christ church, Oxford.

«Nel Novecento la lotta tra Davide e Golia scompare quasi del tutto. Se ne occupa Marc Chagall tra il 1935 e il 1956, periodo in cui si dedica in modo quasi esclusivo alle illustrazioni di scene bibliche. "La Bibbia è la fonte cui hanno attinto, come in un alfabeto colorato, gli artisti di tutti i tempi", amava dire. E di questo alfabeto colorato Chagall ci racconta la decapitazione di Golia con immagini lievi, disegni di bambini capaci di trasformare l'orrore di cui è intriso il Vecchio Testamento in una favola della buonanotte».

(Emanuela Polvirenti, <http://www.didatticarte.it/Blog/?p=8082>)



NON SOLO ARTE: GLI ARAZZI DI WASHINGTON E BURGOS



La St. Mary's Chapel della National Cathedral di Washington offre alla vista di fedeli e turisti una serie di arazzi fiamminghi del XVI secolo – con scene della vita di Davide –, intessuti a Milano e donati dai benefattori della capella, Larz e Isabel Andersons, che qui sono sepolti.

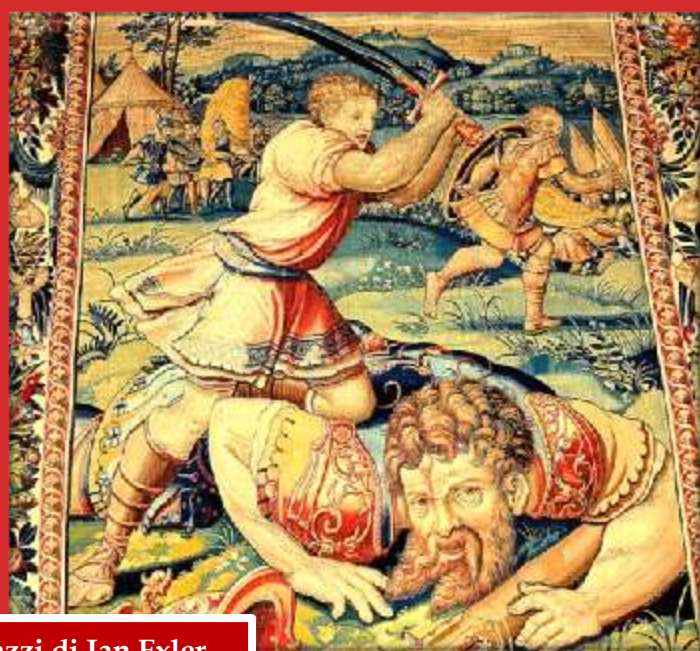
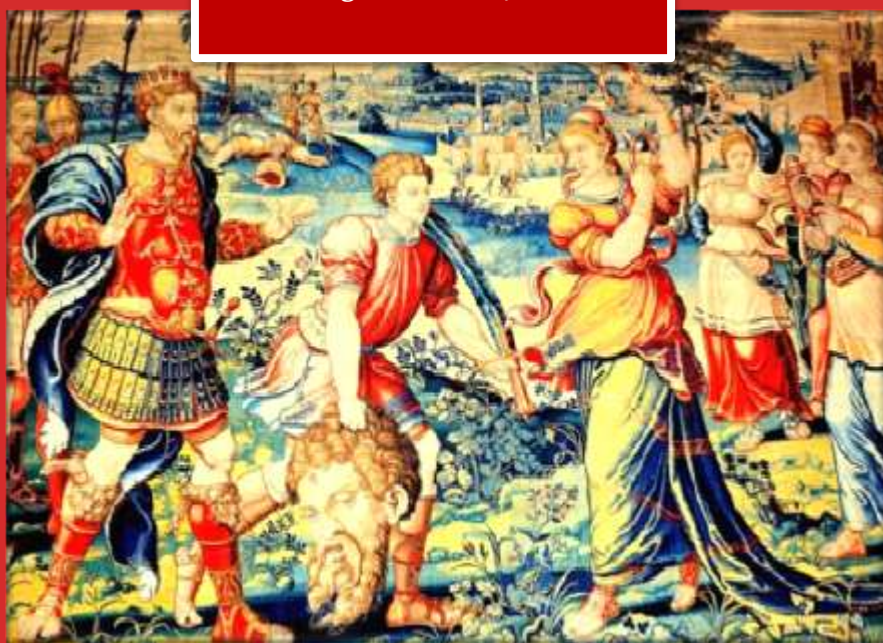


Foto degli arazzi di Jan Exler



Risalgono sempre al XVI secolo i sette arazzi (in seta e lana) della Cattedrale di Burgos (Spagna). In principio acquistati dal cardinale Íñigo López de Mendoza, furono lasciati all'edificio di culto per volere dello stesso prelato. Gli arazzi, fiamminghi, erano stati probabilmente acquistati a Bruxelles e poi sarebbero giunti in Inghilterra dove, nel 1526, il cardinale si era trasferito in veste di ambasciatore di Carlo V. L'acquisto avrebbe avuto dunque luogo nel viaggio di andata oppure in quello di ritorno.



BIBLIOGRAFIA

Dalle indicazioni bibliografiche sono esclusi, per ovvi motivi di spazio, i siti delle gallerie d'immagini e dei musei cui si è attinto per il solo reperimento delle illustrazioni. Sono invece indicati i libri e i siti preziosi per il materiale testuale in essi presente.

LIBRI E ALTRI SCRITTI

- ADORNO Piero, *L'arte italiana*, Vol, II, tomo I, Casa Editrice G. D'Anna, 1993.
- Vol. II, tomo II, 1993.
- AGOSTINO, *Discorso 32. Su Golia e Davide e il disprezzo del mondo*, 3;5, disponibile alla pagina https://www.augustinus.it/italiano/discorsi/discorso_042_testo.htm
- BACCHI Andrea, MONTANARI Tomaso, PAOLOZZI STROZZI Beatrice, ZIKOS Dimitrios, *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, Giunti, 2009,
- COLIVA Anna (a cura), *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*, De Luca editori d'arte, 2002.
- DE MARCHI Andrea, SBARAGLIO Lorenzo, *Le opere e i giorni. Exempla virtutis. Favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, Edizioni Milano delle Fate, 2015.
- GAMBA Claudio (a cura), *Michelangelo*, Rizzoli Skira, 2004.
- IZZO Mariaclaudia, *Nicola Vaccaro (1640-1709). Un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, Tau Editrice, 2009.
- King Ross, *Il Papa e il suo pittore. Michelangelo e la nascita avventurosa della Cappella Sistina*, Bur, 2012.
- LOLLI Antonio, *Monitoraggio per la diagnostica strutturale del David di Michelangelo* (tesi di Laurea), disponibile sul sito internet dell'Università di Bologna, http://amslaurea.unibo.it/1485/1/Tesi_Antonio_Lolli.pdf
- MAZZARIOL Giuseppe, PIGNATTI Terisio, *Storia dell'arte italiana*, Volume secondo, Edizioni scolastiche Mondadori, 1975.
- MORRISSEY Jake, *Geni rivali. Bernini, Borromini e la creazione di Roma Barocca*, Laterza, 2007.
- NIFOSI Giuseppe, *Arte in opera*, Vol. 3, Laterza, 2017.
- PAOLUCCI Antonio, RADKE Gary M., FALLETTI Franca, *Michelangelo. Il David*, Giunti, 2014.
- PAPA Rodolfo, *Caravaggio. Lo stupore nell'arte*, Arsenale Editrice, 2009;
- *Caravaggio. L'arte e la natura*, Giunti, 2008.
- PFEIFFER Heinrich W., *La Sistina svelata. Iconografia di un capolavoro*, Libreria Editrice Vaticana - Jaca Book, 2007.
- RIDOLFI Carlo, *The life of Titian*, Pennsylvania State University Press, 1996.
- ROTHBART Ashley, *A Figure Study: Depictions of King David in Renaissance and Baroque Art* (tesi di laurea), Sito internet della Hofstra University di Hempstead (Stati Uniti d'America) <https://www.hofstra.edu/pdf/library/rothbart.pdf>
- WALLACE E. William (edited by), *Michaelangelo. Selected Readings*, Routledge, 1999.

- ZUCKER Steven, HARRIS Beth, *Donatello, David*, Sito internet della Khan Academy, <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/early-europe-and-colonial-americas/renaissance-art-europe-ap/a/donatello-david>
- ZUFFI Stefano, *Caravaggio*, Mondadori Arte, 2008.
- Andrea Vaccaro, *la vita, le opere, la fortuna critica*, Sito internet Guide Campania, <http://www.guidacampania.com/dellaragione/articolo14c/Vaccaro.pdf>
- *Il museo di Capodimonte*, Prismi Editrice Politecnica Napoli, 2012.

ARTICOLI

- *Capolavori taroccati, perizie su altre due opere milionarie* (Tiziano Soresina), in *Gazzetta di Reggio*, 22 maggio 2016, <http://gazzettadireggio.gelocal.it/reggio/cronaca/2016/05/22/news/perizie-su-altre-due-opere-milionarie-1.13525961>
- *Donatello's Bronze David* (Laurie Schneider), in *The Art Bulletin*, Vol. 55, no. 2, Giugno 1973.
- *Falso Frans Hals, Sotheby's porta in giudizio il londinese Mark Weiss* (Gabriele Biglia), in *Il Sole 24 Ore*, 9 febbraio 2017, <http://www.ilsole24ore.com/art/arteconomy/2017-02-10/falso-frans-hals-sotheby-s-porta-giudizio-londinese-mark-weiss-170502.shtml?uuid=AEjmxUS>
- *Forgeries are hurting the art market – but I'd buy ones this good* (Jonathan Jones), in *The Guardian*, 15 febbraio 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/feb/15/forgeries-are-hurting-the-art-market-but-id-buy-ones-this-good>
- *Guido Cagnacci's David purchased by the Getty* (Michel de Piles), in *The Art Tribune*, 22 aprile 2009, <http://www.thearttribune.com/Guido-Cagnacci-s-David-purchased.html>
- *How David shrank as he faced Goliath* (Jhon Hooper), in *The Guardian*, 22 gennaio 2005, <https://www.theguardian.com/world/2005/jan/22/science.highereducation>
- *Il David come lo volle Michelangelo* (Arturo Carlo Quintavalle), in *Corriere della Sera*, 22 maggio 2004, http://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2004/05_Maggio/25/david.shtml
- *Il David è più alto di un metro escono le guide riviste e corrette*, in *Repubblica*, 31 agosto 2000, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/08/31/il-david-piu-alto-di-un-metro.html>
- *L'oro del David* (Antonella Bicci), in *Exibart*, 26 novembre 2003, <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=8610&IDCategoria=51>
- *La vittoria della fede sulla forza* (Franco Mayer), in *Riforma.it*, 22 marzo 2017, <https://riforma.it/it/articolo/2017/03/22/la-vittoria-della-fede-sulla-forza>
- *Lucia Baldini fotografa i Musei fiorentini*, in *Tutti fotografi*, n. 2 2009.

- *Nel David di Verrocchio la testa cambia posto*, in *Corriere della Sera*, 12 febbraio 2003, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/02/12/nel-david-di-verrocchio-la-testa-cambia.html>
- *Secondo uno studioso il David è l'autoritratto di Michelangelo giovane*, in *Adn Kronos*, 7 marzo 2013, http://www.adnkronos.com/cultura/2016/03/07/secondo-uno-studioso-david-autoritratto-michelangelo-giovane_LewS41sSICFX1VtmuZ7mvJ.html?refresh_ce
- *Selfie d'artista: il David di Michelangelo* (Mauro Di Vito), in *Treccani*, 15 gennaio 2016, http://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Selfie_d_artista_il_David_di_Michela ngelo.html
- *Tre Cagnacci alla conquista della Grande Mela* (Xavier F. Salomon), in *La Stampa*, 13/11/2016, <http://www.lastampa.it/2016/11/13/cultura/tre-cagnacci-alla-conquista-di-new-york-AfUnKoKgX8l2Q54AocrzH/pagina.html>
- *Tre dipinti inediti del seicento napoletano aggiunte al catalogo di De Simone, Pacecco e Artemisia* (Achille della Ragione), disponibile alla pagina <http://www.guidacampania.com/dellaragione/articolo89/articolo.htm>
- *Un ragazzo rosso di capelli* (Gianfranco Ravasi), in *Famiglia Cristiana*, 4 maggio 2017, <http://www.famigliacristiana.it/blogpost/un-ragazzo-rosso-di-capelli.aspx>
- *Verso Maastricht. Un Gentileschi blu* (V. B.), in *Il Giornale dell'Arte*, 28 febbraio 2013, <http://ilgiornaledellarte.com/articoli/2013/2/115700.html>
- *Was the National Gallery scammed with a fake Old Master painting?* (Jonathan Jones), in *The Guardian*, 4 ottobre 2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/oct/04/national-gallery-fake-old-master-orazio-gentileschi>

SITI WEB

- *Andrea del Verrocchio*, scheda sul sito *Artleo*, <http://www.artleo.it/alarte/artisti.asp?ID=160>
- *Artemisia*. 23 marzo 2013 - 30 giugno 2013, Sito internet del Palazzo d'Arte e Cultura di Pisa, <https://palazzoblu.it/mostra/artemisia/>
- *Artemisia Gentileschi | David Contemplating the Head of Goliath*, Sito internet dell'Olomuc Museum of Art, <http://www.muoc.cz/en/artemisia-gentileschi--17/>
- *Bible dite de Souvigny*, Sito internet *Culture allier*, <http://www.culture.allier.fr/2833-bible-dite-de-souvigny.htm>
- *BNF Rothschild 2529 Bréviaire de Martin d'Aragon* (scheda), Sito internet *Manuscript Miniatures*, <http://manuscriptminiatures.com/breviaire-de-martin-daragon-bnf-rothschild-2529/2237/>

- *David* (scheda dell'opera del Verrocchio), Sito internet dello Slater Memorial Museum, <http://www.slatermuseum.org/cast/david-2/>
- *David and Goliath* (scheda), Sito internet del Victoria and Albert Museum, <http://collections.vam.ac.uk/item/O162909/david-and-goliath-wall-tile-unknown/>
- *David* (scheda dell'opera di Bernini), Sito internet della Galleria Borghese, <http://galleriaborghese.beniculturali.it/it/opera/david>
- *David and Goliath* (scheda dell'opera di Edgar Degas), Sito internet del Fitzwilliam Museum, http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/FrenchImpressionists/gallery/degas.files/PD_7_1966_SE.html
- *David and Goliath* (scheda dell'opera di Gustave Doré), Sito internet *The Victorian Web*, <http://www.victorianweb.org/art/illustration/dore/bible/13.html>
- *David and Goliath* (scheda dell'opera di Orazio Gentileschi), Sito internet della National Gallery of Ireland, <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/11798/david-and-goliath;jsessionid=3A78174EA16B8F945C1E256D98917F6D?ctx=eb4da575-2d90-437e-b11c-2407fef2b480&idx=0>
- *David con la testa di Golia* (scheda dell'opera di Andrea del Castagno), Sito internet *Arte.it*, <http://www.arte.it/opera/david-con-la-testa-di-golia-4613>
- *David con la testa di Golia* (scheda dell'opera), Sito internet della Galleria Borghese, <http://galleriaborghese.beniculturali.it/it/opera/david-con-la-testa-di-golia-o>
- *David contemplating the head of Goliath* (scheda dell'opera di Orazio Gentileschi), Sito internet della *Web Gallery of Art*, https://www.wga.hu/html_m/g/gentiles/orazio/david.html
- *David contemplating the Head of Goliath* (scheda della presunta opera di Orazio Gentileschi), Sito internet della *Weiss Gallery*, <https://www.weissgallery.com/paintings/david-contemplating-head-goliath>
- *David di Verrocchio*, Sito internet della *Galleria Bazzanti*, <https://www.galleriabazzanti.it/prodotto/david-di-verrocchio/>
- *David, Donatello*, Sito internet *Art filler*, <http://www.artfiller.it/opere/david-di-donatello/>
- *Davide e Golia tra pennello e scalpello*, Sito internet di Emanuela Pulvirenti, <http://www.didatticarte.it/Blog/?p=8082>
- *David joue de la harpe devant Saül qui lui donne son épée (Bible d'Utrecht)*, Sito internet *Utpictura18*, <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A2974>
- *David – Michelangelo Buonarroti*, Sito internet *Caffetteria delle More*, <http://caffetteriadellemore.forumcommunity.net/?t=41817644>
- *David mit dem Haupt des Goliath* (scheda dell'opera di Caravaggio), Sito internet del *Kunsthistorisches Museum*,

https://www.khm.at/nocache/en/search/?id=2546&L=1&tx_solr%5Bq%5D=Michelangelo+Merisi

- *David slaying Goliath* (scheda dell'opera di Rubens), Sito internet del Norton Simon Museum, <https://www.nortonsimon.org/art/detail/F.1972.05.P/>
- *David with the head of Goliath* (scheda dell'opera di Caravaggio), Sito internet del Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/david-with-the-head-of-goliath/c3895900-73d4-4257-97fb-240e3aaf0402?searchMeta=michelangelo%20merisi>
- *David with the head of Goliath* (scheda dell'opera di Andrea del Castagno), Sito internet della National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1145.html>
- *David with the head of Goliath* (scheda dell'opera di Andrea Vaccaro), Sito internet Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/v/vaccar/david.html
- *David with the Head of Goliath* (scheda dell'opera di Guido Cagnacci), Sito internet del J. Paul Getty Museum, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/244695/guido-cagnacci-david-with-the-head-of-goliath-italian-about-1645-1650/>
- *David triumphant* (scheda dell'opera di Thomas Crawford), Sito internet della National Gallery of Art di Washington, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.140260.html>
- *Elizabeth Jane Gardner Bouguereau*, Sito internet del National Museum of Women in the Arts, <https://nmwa.org/explore/artist-profiles/elizabeth-jane-gardner-bouguereau>
- *Folio 13r-1 Dijon BM MS.14 Bible of Stephen Harding*, Sito internet Manuscript Miniatures, <http://manuscriptminiatures.com/bible-of-stephen-harding-dijon-bm-ms14/4308/>
- *Gentileschi - David con la testa di Golia* (scheda dell'opera), Sito internet della Galleria Spada, <http://galleriaspada.beniculturali.it/index.php?it/95/gentileschi-david-con-la-testa-di-golia>
- *Guido Reni, David che contempla la testa decollata di Golia*, Sito internet del Polo Museale delle Marche, <http://www.movio.beniculturali.it/pmmar/eccellenzegallerianazionaledellemarche/it/117/guido-reni-david-che-contempla-la-testa-decollata-di-golia>
- *Initial D: Samuel Anointing David* (scheda), Sito internet del J. Paul Getty Museum, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/127956/master-of-the-ingeorg-psalter-initial-d-samuel-anointing-david-french-after-1205/?dz=0.5000,0.5875,0.58>
- *La sfida di Davide e Golia. Un capolavoro di Tiziano restaurato*, Sito internet del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_2086068076.html

- *Manca un muscolo nel mio David?*, Blog Michelangelo Buonarroti è tornato, <https://michelangelobuonarrotietornato.com/2015/04/10/manca-un-muscolo-nel-mio-david/>
- *Mattia Preti. "David playing the Harp before Saul"* (scheda dell'opera), Sito internet della casa d'aste Sotheby's, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-no8404/lot.104.html>
- *New Acquisition: David with the Head of Goliath by Domenico Fetti*, Sito internet del Nationalmuseum, <http://www.mynewsdesk.com/nationalmuseum/pressreleases/new-acquisition-david-with-the-head-of-goliath-by-domenico-fetti-1083933>
- *Plate with David Anointed by Samuel* (scheda dell'opera), Sito internet del Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464379>
- *Serie Historia de David*, Sito internet *Tapices flamencos en España*, http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/Serie_Historia_de_David
- *St. Mary's Chapel*, Sito internet della Washington National Cathedral, <https://cathedral.org/what-to-see/exterior/st-marys-chapel-2/>
- *The Hunterian Psalter. Book of the month*, Sito internet della Glasgow University Library, <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/may2007.html>
- *The Hunterian Psalter*, Sito internet della Glasgow University Library, <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/psalter/psalterindex.html>
- *The Shepherd David ca. 1895* (scheda dell'opera di Elizabeth Jane Gardner Bouguereau), Sito internet del National Museum of Women in the Arts, <https://nmwa.org/works/shepherd-david>
- *The Triumph of David* (scheda dell'opera di Pesellino), Sito internet della National Gallery,
- *The Varied Fortunes of a Princely Bible* (Jeong Ho Park), Sito internet del Blanton Museum of Art, <https://blantonmuseum.org/2015/12/the-varied-fortunes-of-a-princely-bible-2/>
- *The Winchester Bible*, Sito internet della Cattedrale di Winchester, <http://www.winchester-cathedral.org.uk/gallery/the-winchester-bible/>
- *Tiziano, "Davide e Golia"* (scheda dell'opera), Sito internet del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1349887646459_SC_HEDA_OPERA.pdf
- *Triumph of David*, Sito internet del Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O113254/triumph-of-david-panel/>