

IGNATIO BUTTITTA, Italia

Cuvinte cheie: *Divinitate, Dumnezeu, pantheonul păgân, sfinți*

Simulacre divinatorii. Roluri culturale și practici devoționale

Fără a aplatiza actualele expresii ale religiozității populare tratate ca modalitate de valorificare a sacrului, ca și capacitate de a-l reprezenta din perspectiva unor puncte geografice culturale îndepărtate în timp și spațiu, reactivând elemente diferite aflate la rândul lor într-o univocă grilă interpretativă, nu se poate a nu observa că în anumite sărbători folclorice cele mai vechi rituri ce priveau divinitatea arhaică par a retrăi în anumiți sfinți și sfinte, în acte perene, ce se repetă în gesturi prin care omul se raportează la divin, aducând onoruri și ofrande unei realități transcendente de care se simte dependent din punctul de vedere al sănătății sale fizice și mentale, însăși existența sa raportând-o la această realitate. Ca și odinioară *pantheonul* păgân, și cel creștin își face azi simțită prezența în religiosul popular aidoma unui element de eliberare a răului care copleșește sufletul și corpul. Sfântul protector este mai mult decât un mediator între oameni și Dumnezeu omnipotent, dar totuși atât de îndepărtat. El se arată a fi ordonatorul și taumaturgul, garantul comunității. Sfântul reprezintă azi ca și ieri un simbol al societății în care și prin care se recunoaște și se percepe sensul unei comune apartenențe.

Pentru cei care în mod constant sau episodic viziunea mitică a lumii o asemuiesc acestei imagini, deci, realității, constată că originalul și copia reprezintă unul și același lucru. Aceasta nu înseamnă că pentru ei Dumnezeu este imagine. Ci, doar că există un raport permanent și intim între divinitate și reprezentarea acesteia, *prin și în care* divinitatea se poate și trebuie să se facă prezentă în anumite circumstanțe. În mod special cu ocazia unei sărbători, întrucât presupune, comportă și afirmă prezența divină.

Simulacri divini. Ruoli culturali e pratiche devozionali

Per una storia delle immagini religiose. In una nota pagina della sua *Estetica*, Hegel afferma: «Per il lato oggettivo, l'inizio dell'arte è molto strettamente connesso con la religione. Le prime opere d'arte sono di natura mitologica. Nella religione è l'assoluto in generale che si porta a coscienza, se pur secondo le più astratte e povere determinazioni. L'esplicazione successiva che si offre per

l'assoluto, sono ora i fenomeni della natura, nella cui esistenza l'uomo presentisce l'assoluto, che egli si rende intuibile sotto forma di oggetti naturali. In questa aspirazione l'arte trova la sua prima origine. Ma anche a questo riguardo essa compare solo quando l'uomo non contempla immediatamente l'assoluto solo negli oggetti realmente esistenti, accontentandosi di questo genere di realtà del divino, ma quando la coscienza produce *da se stessa* sia la concezione di ciò che è per lei l'assoluto sotto forma di quel che in se stesso è esterno, sia il lato *oggettivo* di questa unione più o meno commisurata. All'arte infatti è intrinseco un contenuto sostanziale colto dallo spirito e che appare sì esteriore, ma in un'esteriorità che non è solo immediatamente presente, bensì appunto solo dallo *spirito* è *prodotta* come un'esistenza che in sé abbraccia ed esprime quel contenuto. La *prima* interprete delle rappresentazioni religiose, che più direttamente dà loro forma, è però solo l'arte, perché la considerazione prosaica del mondo oggettivo si fa valere solo quando l'uomo si è distaccato, in quanto autocoscienza spirituale, dall'immediatezza, opponendosi ad essa in questa libertà in cui egli assume intellettualmente l'oggettività come semplice esteriorità¹. Il Filosofo tedesco recava così un autorevole contributo al quel dibattito intorno alle origini e alla natura dell'arte, alle condizioni che la determinarono, alle "motivazioni" prime che sospinsero l'uomo a esprimersi per simboli e per figure, e agli stessi criteri di definizione e valutazione di questi prodotti, che ha appassionato lungamente studiosi di varia formazione dando luogo a diverse e contrastanti ipotesi².

Uno tra i più eminenti studiosi di storia e sociologia dell'arte, Arnold Hauser, per esempio, - sulla scorta di un'estetica marxista di matrice lukácsiana attenta a considerare in termini deterministici il rapporto tra espressioni artistiche e fattori materiali -, ritiene i primi "artisti" paleolitici sostanzialmente "areligiosi" e privi di qualsivoglia spinta "decorativa o espressiva", indifferenti a pratiche cultuali, a credenze in esseri divini e "potenze sacre", nell'aldilà e in «alcun genere di sopravvivenza», e considera pertanto le prime espressioni artistiche un mero strumento di "prassi magica" che «non aveva nulla in comune con quello che noi intendiamo per religione»³. La magia

¹ G. W. F. Hegel, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. Berlin und Leipzig, 1837-1842), pp. 257-258.

² Vastissima la letteratura sulle origini e sul senso delle prime espressioni artistiche. Ci limitiamo qui prevalentemente a rinviare ad alcuni contributi "interpretativi" relativi all'arte preistorica: C. Lejeune, *La religion à l'âge du renne*, in "Bulletin et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris", a. 1903, vol. 4, n. 1, pp. 628-632; S. Reinach, *L'Art et la Magie, à propos des peintures et gravures de l'âge du renne*, in "L'Anthropologie", a. 1903, n. 3, pp. 257-266; G. H. Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, Masson e Cie, 1926; E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*, Milano, Mondadori - Leonardo arte, 2003 (ed. or. London 1950), pp. 15 e 39 ss.; H. Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*, Montignac, Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques, 1952; A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, 4 voll., Torino, Einaudi, 2001 (ed. or. München 1953), vol. I, pp. 5 ss. e note; E. O. James, *Prehistoric Religion. A study in Prehistoric Archaeology*, London-New York, Frederick A. Praeger, 1957, in part. pp. 176 ss. e 232 ss.; R. Furon, *Manuale di preistoria*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 244 ss.; A. Laming-Empeaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*, Paris, Picard, 1962; H. Müller-Karpe, *Storia dell'età della pietra*, Roma - Bari, Laterza, 1976, pp. 205 ss.; H. Delporte, *L'image des animaux dans l'art paléolithique*, Paris, Picard, 1990, pp. 29 ss.; E. Anati, *Le radici della cultura*, Milano, Jaca Book, 1992, pp. 100 ss.; A. Leroi-Gourhan, *Il filo del tempo. Etnologia e preistoria*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 193 ss.; A. Leroi-Gourhan, B. Delluc, Y. Coppens, *Prehistoire de l'art occidental*, Paris, L. Mazenod, 1995; R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Milano, Il Castoro, 1999, pp. 21 ss. e 30 ss.; M. Lorblanchet, *La naissance de l'Art. Genèse de l'Art préhistorique dans le Monde*, Paris, Errance, 1999; J. Clottes, *De "l'art pour l'art" au chamanisme: l'interprétation de l'art préhistorique*, in "La Revue pour l'histoire du CNRS", a. 2003, n. 8; E. Guy, *Esthétique et préhistoire. Pour une anthropologie du style*, in "L'Homme", a. 2003, n. 163.

³ A. Hauser, *Storia sociale*, cit., vol. I, pp. 7-9

paleolitica per Hauser è «una tecnica senza misteri, un metodo pratico, l'uso concreto di mezzi e di procedimenti lontani da ogni carattere mistico ed esoterico [...]. Le immagini facevano parte dell'apparato di questa magia; erano la "trappola" in cui la selvaggina doveva cadere, o piuttosto la trappola con l'animale già catturato: perché l'immagine era insieme rappresentazione e cosa rappresentata, desiderio e appagamento. [...] La rappresentazione figurata non era [...] che l'anticipazione dell'effetto desiderato; l'avvenimento reale doveva seguire il modello magico; o piuttosto esservi già contenuto poiché le due cose erano separate soltanto dal mezzo, ritenuto inessenziale, dello spazio e del tempo»⁴. Nella prospettiva materialistico-evoluzionista di Hauser sarà solo il contadino o il pastore neolitico che comincerà «a sentire e a concepire la sorte come guidata da forze intelligenti, che eseguono un piano», a credere e a tributare un culto a quegli «spiriti e demoni» che, solo in una fase di sviluppo successiva, diverranno vere e proprie divinità⁵. La lettura hauseriana, non dissimile da quella di altri storici dell'arte e della cultura, tesa a riconoscere nelle prime espressioni artistiche paleolitiche il prodotto di una magia come "tecnica" o comunque a delineare un processo evolutivo dal semplice (la magia) al complesso (la religione)⁶, fa da eco a quanto l'abate Henri Breuil aveva osservato intorno all'arte paleolitica⁷. Egli, infatti, aveva ritenuto di vedere nelle immagini delle grotte i meri esiti di rituali propiziatori della caccia fondati sul principio della magia simpatica, finendo con il proporre la visione di un'umanità profondamente "altra" e in possesso di facoltà intellettuali se non limitate da fattori biologici, certamente dalle condizioni materiali di un'esistenza tutta rivolta a garantire la propria sopravvivenza e pertanto estranea a ogni forma di spiritualità e di riflessione sulla propria stessa esistenza. Ancor prima di Breuil, Salomon Reinach, in piena stagione evoluzionista, aveva fondato le basi di questi orientamenti interpretativi. Già nel 1903, in un saggio edito per "L'Anthropologie" (n. 3), osservava che larga parte delle pitture rupestri mostrano animali "commestibili", ossia *desiderabili* per il nutrimento umano, e che pertanto l'artista paleolitico, lungi dal ricercare finalità estetiche ma tutto rivolto al soddisfacimento di esigenze primarie, riteneva di poter agire magicamente attraverso la rappresentazione, il *segno*, sul rappresentato, il *referente*. «C'est cette idée mystique del l'*evocation* par le dessin et le relief, analogue à l'*invocation* par la parole, qu'il faut chercher l'origine du développement de l'art à l'âge du renne. Cet art n'était donc pas ce qu'est l'art pour les peuples civilisés, un luxe ou un jeu, c'était l'expression d'une religion très grossière, mais très intense, faite de pratiques magiques, ayant pour unique objet la conquête de la nourriture quotidienne. Une peinture, une sculpture, représentant des animaux comestibles, assurait le succès de la chasse et de la pêche, non moins que les harpons barbelés ou les sagaies. Pas plus que les Australiens de nos jours, ces hommes ne devaient assigner à la religion un but différent des satisfactions immédiates de leur vie physique; ils en étaient encore à cette phase où l'humanité se passe de dieux et n'interpose pas de puissances supérieures entre elle et la nature parce qu'elle croit pouvoir dominer directement la nature et, dans la limite de ses besoins, l'asservir par la violence ou par la magie»⁸.

Basterebbe, tuttavia, solo un riferimento all'ampiezza e varietà delle rappresentazioni non

⁴ A. Hauser, *Storia sociale*, cit., vol. I, p. 8

⁵ A. Hauser, *Storia sociale*, cit., vol. I, pp. 15-16. Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991 (ed. or. Frankfurt am Main, 1955), p. 26. Cfr. E. H. Gombrich, *La storia*, cit., pp. 39 ss.

⁶ Cfr. ad es.: L. Hautecoeur, *Histoire de l'art*. I. De la magie à la religion. II. De la réalité à la beauté. III. De la nature à l'abstraction, Paris, Flammarion, 1959.

⁷ H. Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, cit.

⁸ S. Reinach, *L'Art et la Magie*, cit., pp. 257-266. Cfr. Id., *Cultes, mythes et religions*, Paris, Leroux, 1909, t. 1, pp. 126-137

“figurative” e non “naturalistiche”, peraltro variamente interpretate in funzione mitico-rituale, per riconoscere l’esistenza, sia nel Paleolitico superiore che nelle epoche successive⁹, di capacità di analisi e di discretizzazione delle realtà interiore ed esteriore e di conseguente concettualizzazione che, sfuggendo a ogni logica fondata su un mero istinto di sopravvivenza, denunciano capacità speculative e riflessive¹⁰. L’arte rupestre, infatti, come ricorda Meschiari, «incarna certamente una concettualità articolata e complessa. L’analisi formale delle immagini illustra tutta una serie di processi cognitivi che dimostra l’esistenza nell’uomo preistorico delle nostre stesse facoltà di astrazione e di elaborazione simbolica»¹¹. L’arte paleolitica, è dunque una manifestazione culturale rivelatrice di “psichismo umano” e rinvia in tutti i casi a concezioni e comportamenti formalizzati «che trascendono bisogni materiali immediati»¹². D’altronde già Leroi-Gourhan, nel suo fondamentale studio del 1964, *Les religions de la Préhistoire*, osservava che, in assenza di altre possibili testimonianze, per le epoche preistoriche: «a evidenziare gli elementi di un’attività psichica dal contenuto certamente religioso interviene l’arte»¹³. Per lo studioso francese l’artista è sempre creatore di un messaggio poiché le forme che egli rappresenta hanno valore simbolico: «Tale messaggio esprime il bisogno dell’individuo e del gruppo sociale, bisogno sia fisico che psichico, di agire sull’universo, di far sì che l’uomo si inserisca, attraverso l’apparato simbolico, nella mutevolezza e nell’aleatorietà che lo circondano»¹⁴. In altre parole le produzioni “artistiche” sono le sole espressioni culturali a noi pervenute «che attestano chiaramente una capacità simbolica» e sebbene non possano e non debbano essere ricondotte nella loro interezza ad attività culturali, «sono interpretabili anche in senso religioso» consentendoci di parlare, già per la Preistoria, di *Homo symbolicus* o, più specificamente, di *Homo religiosus*¹⁵. Di analoga opinione Clottes che, dopo aver ripercorso tutta la questione dell’interpretazione dell’arte preistorica, rileva come diversi autori abbiano ritenuto alcune figurazioni rupestri delle rappresentazioni di sciamani e dei loro spiriti tutelari e suggerisce di considerare l’arte paleolitica come il risultato di pratiche sciamaniche, se non altro perché «Allo stadio attuale delle nostre conoscenze, tutto ciò che possiamo affermare è che l’ipotesi sciamanica, poggiando sui precedenti dati di studio, spiega meglio i fatti osservati a proposito dell’arte delle caverne e degli oggetti del Paleolitico superiore»¹⁶. Da parte nostra, senza voler aderire acriticamente alle considerazioni di Hegel e consapevoli delle suggestioni dei percorsi interpretativi appena ricordati, riteniamo possibile asserire, anche sulla base di quanto prima osservato sull’umana esigenza di dare espressione materica al sacro, che *le rappresentazioni figurative e non figurative (geometriche e astratte), tanto grafiche che plastiche,*

⁹ Per tutti: P. Graziosi, *The Prehistoric painting of the Porto Badisco Caves*, Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, Firenze, 1996

¹⁰ Cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1984 (ed. or. Paris 1963); J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999; J.-P. Sartre, *L’immaginario. Psicologia fenomenologica dell’immaginazione*, Torino, Einaudi, 2001; E. Franzini, *Fenomenologia dell’invisibile. Al di là dell’immagine*, Milano, Raffaello Cortina, 2007.

¹¹ M. Meschiari, *Lineamenti di archeologia dello spazio. Per un’analisi dell’arte rupestre*, in “Archivio Antropologico del Mediterraneo”, a. V/VII (2002-2004), n. 5/7, pp. 69. Cfr. H. Müller-Karpe, *Storia*, cit., pp. 210-213.

¹² Facchini, F., *Alle origini del simbolo e del sacro. Aspetti ermeneutici e metodologici*, p. 19, in F. Facchini, P. Magnani, a cura, *Miti e riti della preistoria. Un secolo di indagini sul senso del sacro*, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 15-26. Cfr. E. Guy, *Esthétique et préhistoire. Pour une anthropologie du style*, in “L’Homme”, a. 2003, n. 163, p. 284).

¹³ A. Leroi-Gourhan, *Le religioni della preistoria. Paleolitico*, Milano, Adelphi, 1993, p. 11

¹⁴ A. Leroi-Gourhan, *Le religioni*, cit., p. 96

¹⁵ F. Facchini, *Creatori di infinito: da quando?*, p. 13, in F. Facchini, M. Gimbutas, J. K. Kozłowski, B. Vandermeersch, *La religiosità nella preistoria*, Milano, Jaca Book, 1991, pp. 11-19. Cfr. Id., *Alle origini del simbolo*, cit., pp. 17-21

¹⁶ J. Clottes, *De “l’art pour l’art”*, cit.

che cominciano a incontrarsi a partire dal Paleolitico superiore, sono la prima e la più evidente testimonianza della presenza nell'uomo della consapevolezza dell'esistenza di una dimensione trascendente, autonoma e potente, capace di condizionare e di regolare i cicli cosmici e vitali e di influire sui destini individuali e collettivi. Tale consapevolezza, che si trova all'incrocio tra lo sviluppo psichico e le condizioni esistenziali, altrimenti definibile come "sentimento del sacro", sarà per millenni a fondamento della vita stessa delle civiltà umane.

Come rilevato da Cassirer: «attraverso il simbolo l'uomo riconosce ed esprime in forma sacrale o rituale le potenti forze che sente intorno a sé, in questo modo le domina e le conduce al controllo sociale»¹⁷. Nelle raffigurazioni parietali e mobiliari preistoriche – pitture, bassorilievi e incisioni rupestri, oggetti in corno, osso, avorio, steatite, calcare, arenaria, argilla, etc., tra cui placchette incise e statuette di esseri umani e animali –, dunque, si possono e si debbono vedere i segni inequivocabili della presenza di forme di autocoscienza, di spiritualità, di desiderio di esercitare un controllo sui processi vitali, dunque dell'esistenza di sistemi di credenze magico-religiose di cui sono destinate a sfuggirci per sempre, tuttavia, le peculiari e complesse articolazioni¹⁸.

Attraverso le immagini, i segni incisi o dipinti, le forme scolpite o plasmate, si dà forma e si organizzano le idee e le concezioni del tempo e dello spazio, dei processi cosmici, della vita e della morte. Pertanto, anche volendosi limitare ad ascrivere alle espressioni artistiche della preistoria scopi prevalentemente magico-tecnici, si deve riconoscere a queste una funzione di controllo di forze e realtà esterne non "naturali", che presuppone tanto la concettualizzazione di queste forze, quanto la rappresentazione intellettuale di un ordine complessivo del mondo esperito, in altre parole l'idea di un cosmo regolato da entità soprannaturali e trascendenti. Senza per questo necessariamente alienare all'arte paleolitica la presenza di intrinseche qualità estetiche, rifiutare cioè l'idea che l'uomo preistorico potesse trarre godimento dalla realizzazione e dall'osservazione delle figurazioni e dei manufatti da lui e per lui prodotti nel momento in cui riceveva il messaggio religioso da questi declinato. L'uomo preistorico, così come l'uomo "tradizionale", semplicemente non distingueva il bello dall'utile, il piacevole dal necessario, il sacro dal profano. Ogni atto, ogni gesto, era iscritto in un ordinamento sacrale che lo permeava interamente conferendogli ragione e senso. D'altro canto, osserva Eliade, «è impossibile immaginare come la coscienza potrebbe manifestarsi senza conferire un *significato agli impulsi e alle esperienze dell'uomo*. La coscienza di un mondo reale e dotato di significato è legata intimamente alla scoperta del sacro. Mediante l'esperienza del sacro lo spirito umano ha colto la differenza tra ciò che si rivela reale, potente, ricco e dotato di significato, e ciò che è privo di queste qualità. Il "sacro" è insomma un elemento della struttura della coscienza, e non uno stadio nella storia della coscienza stessa. Ai livelli più arcaici di cultura *vivere da essere umano* è in sé e per sé un *atto religioso*, perché l'alimentazione, la vita sessuale e il lavoro hanno valore sacrale. In altre parole, essere –o piuttosto divenire- *un uomo* significa essere "religioso"»¹⁹.

Le prime immagini di divinità antropomorfe. Si potrebbe osservare che l'arte paleolitica non presenta, al di là della presunta funzione di certe espressioni plastiche, segnatamente le "veneri" (cfr. *infra*), esplicite e ricorrenti raffigurazioni di "divinità", ma sarebbe osservazione superficiale.

¹⁷ Mytischer, *aestetischer und theorethischer Raum*, 1931, cit. in F. Facchini, *Alle origini del simbolo*, cit., p. 25

¹⁸ Cfr. A. Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*, Paris, Picard, 1962; A. Leroi-Gourhan, *Le religioni*, cit., in part. 95-164; M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, 3 voll., Firenze, Sansoni 1996 (ed. or. Paris 1975), pp. 15 ss.

¹⁹ M. Eliade, *Storia*, cit., vol. I, p. 7.

Il dio figurato non è necessariamente un dio antropomorfo, ogni immagine e ogni oggetto possono divenire espressione temporanea o permanente del divino, così come il dio può essere presente nella parola e nel suono. Non è peraltro possibile considerare l'aniconismo una caratteristica esclusiva di religioni "evolute", quali per esempio l'islamismo, l'ebraismo, e il vedismo.

Resta il fatto che le *veneri* – statuette in materiale lapideo, osso, corno, argilla, etc., che pur nella loro varietà presentano una costante enfattizzazione di tratti sessuali e materni (seni voluminosi, ventri prominenti, etc.) –, riferibili in particolare all'epoca aurignaziana, sono state rinvenute in tutta Europa, fino alla Siberia. Vari autori hanno, ritenuto queste figurazioni plastiche una testimonianza di antichi culti della maternità e della fecondità, se non addirittura rappresentazioni di vere e proprie dèe della morte e della rinascita, connesse a sistemi sociali di tipo matriarcale²⁰. Seguendo tale orientamento autori come James hanno potuto risolutamente asserire che «Le statuette femminili sono state i primi idoli e sono state, evidentemente, i primi oggetti di culto della specie *Homo sapiens*»²¹, ciò in ragione del fatto che «il corpo femminile fu sentito come centro di forza divina e un sistema di riti fu dedicato al suo mistero»²². Dal canto suo Eliade, pure incline a interpretare le espressioni artistiche del Paleolitico superiore come indicatrici della presenza dell'esperienza del sacro, osserva prudentemente: «È impossibile precisare la funzione religiosa di queste figurine. Si può presumere che rappresentino una qualche accezione della sacralità femminile, e quindi i poteri magico religiosi delle dèe. Il mistero costituito dalla modalità di esistenza specifica delle donne ebbe notevole parte in numerose religioni, sia primitive sia storiche»²³.

In ogni caso, fermo restando che l'emergere delle espressioni artistiche nel Paleolitico superiore è segno di una coscienza simbolica e della presenza di ideologie magico-religiose, solo più avanti nel tempo, sono attestate con maggiore evidenza, forme di religiosità che propongono esplicitamente la presenza di divinità "in figura". Anche in questo caso si tratta di produzioni "artistiche", segnatamente di statuette di diverse dimensioni e vario materiale. I contesti di ritrovamento, le dislocazioni e le associazioni spaziali con altri oggetti (per es. figure di esseri umani adoranti), oltre che la loro stessa morfologia, inducono infatti a ritenere che nel caso delle statuette natufiane (IX-VIII millennio a. c.) e meglio ancora nel caso delle raffigurazioni anatoliche e siro-palestinesi (VII-VI millennio a. c.), ci si trovi in presenza di raffigurazioni di vere e proprie divinità. Si tratta in particolare di rappresentazioni, più spesso plastiche, di donne feconde e di tori²⁴; rappresentazioni che sembrano per la prima volta testimoniare figurativamente con inequivocabile evidenza la coscienza della necessità di relazioni dell'uomo con divinità dalle caratteristiche chiaramente definite e rappresentabili²⁵.

Secondo una prospettiva evolutiva che trova comunque riscontro nelle evidenze archeologiche, i culti paleolitici della fecondità femminile si sarebbero progressivamente trasformati, nel passaggio a stili di vita neolitici – in particolare riferimento alla solidarietà tra fecondità femminile e fecondità

²⁰ Cfr. M. Gimbutas, La religione della dea nell'Europa preistorica, in F. Facchini, M. Gimbutas, J. K. Kozłowski, B. Van-dermeersch, La religiosità, cit., pp. 85-112; H. Delporte, L'image de la femme dans l'art préhistorique, Paris, Picard, 1979; E. O. James, Prehistoric Religion, cit., pp. 145 ss.; H. Müller-Karpe, Storia, cit., pp. 243 ss. e 355 ss.; P. Graziosi, L'arte preistorica in Italia, Firenze, Sansoni, 1973: 15 ss.; M. Eliade, Storia, cit., vol. I, pp. 31 ss.; F. Facchini, Le origini dell'uomo e l'evoluzione culturale, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 189 ss.; G. Ligabue, G. Rossi-Osmida, Dea Madre, Milano, Mondadori – Electa, 2006, pp. 36 ss..

²¹ E. O. James, E. Antichi dei mediterranei, Milano, Mondadori, 1990 (ed. or. London 1958), p. 371.

²² E. O. James, E. Antichi dei, cit., p. 359.

²³ M. Eliade, Storia, cit., vol. I, p. 32.

²⁴ Cfr. J. Cauvin, L'apparition des premières divinités, in "La Recherche", 1987, n. 194

²⁵ Cfr. J. Ries, L'uomo religioso e la sua esperienza del sacro, Milano, Jaca Book, 2007, p. 24

della terra e tra culto della fertilità e culto dei morti²⁶–, nel culto neolitico della Grande Madre/Terra Madre e, succesivamente, in età protostorica in culti di divinità personali femminili del tipo Dea Madre²⁷. Tale rapporto di filiazione e la stessa identificazione delle statuette femminili preistoriche con divinità “della fecondità” resta comunque ipotesi discussa e non verificabile con certezza²⁸. Resta il fatto che diversi autori hanno ritenuto che è proprio da questo arcaico orizzonte di riferimento che sarebbero progressivamente emerse, differenziandosi sulla base delle differenti esperienze storico-culturali, le molteplici figure di dèe femminili che ricorreranno nei pantheon d’Oriente ed Occidente: Inanna, Istar, Hator, Nut, Iside, Demetra, Artemide, Anat, Thanit, Anahita, Devi-Śakti (Durgā, Kālī, Mahādevi, Pārvatī, Lakṣmī, etc.) etc.²⁹.

Valore e uso delle immagini sacre. Come rilevato, un’ampia e accreditata letteratura connette direttamente la nascita delle arti a esigenze magico-religiose e alla necessità di rendere visibile l’invisibile al fine di poterlo “adorare” e “manipolare” nonché all’esigenza di poter istaurare con esso una comunicazione immediata e “in presenza”. Scrive ancora Hegel: «l’arte pare nascere da un impulso superiore e sembra dare soddisfazione a bisogni superiori, anzi talvolta ai bisogni supremi e assoluti, in quanto essa è legata alle concezioni del mondo più generali ed agli interessi religiosi di intere epoche e popoli»³⁰. Sulla scorta del Filosofo tedesco può dirsi pertanto che gli uomini indipendentemente dal loro *status* e dalla loro fede religiosa, hanno in ogni tempo, più o meno consapevolmente, proiettato in particolari oggetti il loro ineludibile bisogno del sacro³¹. Coomaraswamy ricorda che «la maggioranza degli individui di tutte le razze e in tutte le epoche, l’odierna inclusa, fatta eccezione dei protestanti, degli ebrei, e dei musulmani, si è servita di immagini in vario grado antropomorfe ai fini della pratica religiosa»³². Se però l’uso di immagini sacre è ampiamente diffuso all’interno di numerosi sistemi religiosi e, nella più parte dei casi, è costitutivo degli atti di culto, la misura in cui si pensa che le immagini venerate incarnino veramente il divino o il soprannaturale varia in maniera significativa, da cultura a cultura, se non da individuo a individuo. A ciò va aggiunto che «quel che una tradizione o un individuo può dire o pensare sulla venerazione delle immagini non sempre corrisponde a quel che veramente si fa o si sente di fronte a un’immagine reale»³³. L’importanza e il ruolo svolto dalle immagini sacre in seno alle diverse culture, gli atteggiamenti nei loro confronti, il valore e le funzioni a esse attribuite, non sono dunque

²⁶ Cfr. I. E. Buttitta, *I morti e il grano. Tempi del lavoro e ritmi della festa*, Roma, Meltemi, 2006

²⁷ Cfr. E. O. James, *Prehistoric Religion*, cit., pp. 162 ss.; R. Furon, *Manuale*, cit., pp. 247-49; M. Gimbutas, *Il linguaggio della Dea. Mito e culto della Dea madre nell’Europa neolitica*, Torino, Longanesi, 1990; J., Cauvin, *Naissance des divinité. Naissance de l’agriculture. La Révolution des symboles au Néolithique*, Paris, CNRS Éditions, 1994

P. Rodríguez, *Dio è nato donna*, Roma, Editori Riuniti, 2000; M. Eliade, *Storia*, cit. vol. I, pp. 52 ss.

²⁸ Cfr. J. K. Kozłowski, *Il sentimento religioso nel corso della preistoria: il paleolitico superiore*, pp. 69 ss., in F. Facchini, M. Gimbutas, J. K. Kozłowski, B. Vandermeersch, *La religiosità*, cit.; H. Müller-Karpe, *Storia*, cit., pp. 357 ss.; A. Leroi-Gouran, *Le religioni della preistoria*, cit., pp. 145 s.; F. Facchini, P. Magnani, a cura, *Miti e riti*, cit., pp. 351-359

²⁹ Cfr. W. Croke, *The Cults of The Mother Goddesses in India*, in “Folklore”, a. 1919, vol. 30, n. 4; U. Pestalozza, *Eterno femminile mediterraneo*, Vicenza, Neri Pozza, 1996 (I ed. 1954); U. Pestalozza, *I miti della donna-giardino. Da Iside a Sulamita*, Milano, Medusa, 2001; M. Gimbutas, *Le dee viventi*, Milano, Medusa, 2005; J. Campbell, *Mitologia primitiva. Le maschere di dio*, Milano, Mondadori, 1990 (ed. or. New York, 1959); G. Ligabue, G. Rossi-Osmida, *Dea Madre*, cit., 2006

³⁰ G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 39

³¹ Cfr. A. Buttitta, *Introduzione*, in G. Cocchiara, *Le immagini devote del popolo siciliano*, Palermo, Sellerio, 1982 (I ed. 1940), p. XVI)

³² A. Coomaraswamy, *La trasfigurazione della natura nell’arte*, Milano, Rusconi, 1976, p. 126

³³ G. S. Strong, “Immagini, venerazione delle”, in *Enciclopedia delle religioni*, dir. da M. Eliade, Milano, Jaca Book, vol. 2, 1994, p. 277

affatto uniformi³⁴. Rispetto all'uso, al valore, alla funzione e al significato delle immagini, segnatamente quelle di carattere religioso, alla stessa possibilità di realizzarle e di servirsene per usi concreti e per i più diversi scopi, si registrano non solo differenze tra culture lontane nello spazio ma anche all'interno di una stessa cultura in epoche successive e nei differenti contesti sociali³⁵. Differenti atteggiamenti nei riguardi delle immagini, coesistono, si confrontano e a volte, in particolari condizioni, si scontrano, all'interno di una stessa società. Il fenomeno è rilevabile tanto nel mondo ebreo-cristiano e musulmano, che nel mondo indiano³⁶. Come rileva Séguy, «Iconoclastie, iconophobie, iconophilie, iconolâtrie marquent autant de repères sur un continuum où, peut-être, aucune religion –aucune confession chrétienne en tout cas– n'apparaît, au moins diachroniquement se fixer jamais à une place invariable. Continuum aussi qui reflète, symboliquement au moins, des références à des régulations par rapport à des pouvoirs économiques, politiques, et à des politiques de prestige acquis ou recherché, nous renvoyant ainsi aux sociétés globales et à leurs affrontements»³⁷. Daltronde la vigilanza delle procedure di fabbricazione e sull'uso delle immagini sacre, così come la loro gestione e il loro possesso è di fatto un potente strumento di controllo sociale e di legittimazione del potere. Davis ricorda come i sovrani indiani d'epoca medievale, secondo procedure largamente attestate già nel Vicino Oriente antico³⁸, s'impadronissero di immagini sacre nel corso delle loro spedizioni militari sia per beneficiare delle protezione della divinità, sia per proclamare attraverso questa presa di possesso la sottomissione del nemico³⁹. Divenuta bottino di guerra l'immagine denuncia la supremazia del nuovo padrone e il favore del dio verso di esso⁴⁰. Le società di fatto si riconoscevano *attraverso e nelle* proprie divinità. Le immagini sacre, poste nelle loro naturali dimore, i templi cittadini, ne testimoniavano la presenza ed erano segno visibile della loro protezione. I simulacri divini erano di fatto percepiti come gli dèi stessi. Asportare e trasferire gli dèi degli sconfitti nelle capitali dei vincitori equivaleva da un lato alla cancellazione della identità dei vinti, dunque al loro annientamento, dall'altro alla acquisizione del favore degli dèi. Non a caso in prossimità di un attacco nemico si studiavano accorgimenti per mettere le immagini divine al sicuro, laddove esse non potessero essere trovate dallo straniero invasore⁴¹. A loro volta i vincitori le trafugavano, senza

³⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte*, cit., p. 24. Cfr. J.-J. Wunenburger, *Filosofia*, cit., pp. XI e XIII; R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Milano, Il Castoro, 1999, pp. 17 e 50; E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Arte, percezione e realtà*, Torino, Einaudi, 1978: passim; W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 17 e 35

³⁵ . Goody, *L'ambivalenza della rappresentazione. Cultura, Ideologia, Religione*, Milano, Feltrinelli, 2000: in part. pp. 15 e 32 ss.

³⁶ Cfr. J. Séguy, *Images et "religion populaire"*, in "Archives des sciences sociales des religions", a. 1977, vol. 44, n. 1; A. Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994; M. Halbertal, A. Margalit, *Idolatry*, Cambridge, Harvard University Press, 1994; G. G. Stroumsa, *John Spencer and the Roots of Idolatry*, in "History of Religions", a. 2001, vol. 41, n. 1; N. A. Salmond, *Hindu Iconoclasts: Rammohun Roy, Dayananda Sarasvati, and Nineteenth-Century Polemics Against Idolatry*, Waterloo (Ont.), Wilfrid Laurier University Press, 2004; I. E. Buttitta, *Verità e menzogna dei simboli*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 168 ss.

³⁷ J. Séguy, *Images*, cit., p. 33

³⁸ Cfr. P. Matthiae, *Il sovrano e l'opera. Arte e potere nella Mesopotamia antica*, Roma - Bari, Laterza, 1994

³⁹ R. H. Davis, *Lives of Indian Images*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 53 ss. Cfr. D. I. Kertzer, *Riti e simboli del potere*, Roma-Bari, Laterza, 1989; P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino, Einaudi, 1989; Z. Bahrani, *Assault and Abduction: The Fate of the Royal Image in the Ancient Near East*, in "Art and History", a. 1995, n. 18

⁴⁰ R. H. Davis, *Lives*, cit., in part. pp. 54 ss.

⁴¹ Cfr. P. Matthiae, *Il sovrano*, cit., pp. 69-70

danneggiarle, per non incorrere nell'ira degli dèi raffigurati. È chiaro allora come massima ragione d'orgoglio fosse per un sovrano recuperare e reintrodurre nei santuari originari, anche a distanza di secoli, le venerate immagini.

La pietra vivente. È in questo quadro che si collocano alcune testimonianze relative all'area mesopotamica: «La dea Nanaya, che era stata irritata per 1635 anni e che era andata via e che aveva abitato nell'Elam, una sede non conveniente per lei, oggi, in questi giorni in cui ella e gli dèi suoi padri avevano eletto me alla regalità sui paesi, affidò a me il ritorno della sua divinità con le seguenti parole: “Assurbanipal mi porterà via dal vile Elam, mi riporterà nell'Eanna”. [...] La mano della sua eccelsa divinità io presi ed ella intraprese direttamente la strada per l'Eanna in gioia di cuore. Nel mese di Kislim, il primo giorno, la condussi ad Uruk e feci che ella riprendesse possesso della sua sede eterna nel Tempio Ekhilianna, che ella ama»⁴². Così si legge in una tavoletta che celebra l'ultimo grande trionfo militare assiro ottenuto ai danni dell'Elam e il conseguente recupero, a Susa, di una delle più antiche e venerate immagini culturali della Mesopotamia, la statua della dea Inanna/Ishar di Uruk. Episodi di questo genere, frequenti in ambito mesopotamico, contribuiscono a definire lo statuto dei simulacri divini nelle culture dell'antico Vicino Oriente e, più in generale, in tutto il mondo antico⁴³. Le statue divine, stando al modo in cui sono “trattate”, sono in sostanza considerate un tutt'uno con la divinità personale rappresentata⁴⁴. Come sottolinea Freedberg: «la gente non inghirlanda, lava o incorona solo per abitudine: lo fa perché tutte queste azioni sono sintomo di un rapporto tra immagini e persone legate a esse da una relazione, un rapporto chiaramente fondato sull'attribuzione di poteri che trascendono l'aspetto puramente materiale dell'oggetto»⁴⁵. Il simulacro, nel corso delle cerimonie culturali, è riverito e curato come fosse lo stesso dio. In Mesopotamia, come del resto in Egitto, veniva svegliato al mattino, lavato, purificato o unto, vestito. Alle ore stabilite gli si servivano i pasti e riceveva le suppliche dei fedeli. Nei giorni festivi era portato processionalmente per l'abitato o in visita ai templi di altri dèi di cui si celebravano le festività⁴⁶. Per gli Ittiti la statua del dio teriomorfa o antropomorfa che sia è «ricettacolo dell'anima (*zi*) della divinità. Per definizione, questa statua è divina, e nel *naos* la troviamo al posto d'onore. Ogni statua divina deve essere oggetto delle più grandi cure»⁴⁷. Nel calendario del tempio di Giove dell'egiziana Arsinoe si trovano notizie relative alle periodiche unzioni, vestizioni e processioni cui erano soggetti i simulacri delle divinità custodite. A Panamara, nell'Asia sud occidentale, una statua di Zeus veniva prelevata dal suo celebre santuario per essere portata, a cavallo, a far visita alla vicina Stratonicea. Aristofane deride gli uomini che salutano la statua di un dio con l'appellativo di “vicino” e parlano tranquillamente della mano di una statua come fosse la mano di un dio⁴⁸. L'importanza del culto delle immagini in Grecia è indirettamente provata dagli attacchi contro di esso di autori quali Eraclito⁴⁹ e Crisippo⁵⁰. «In epoca classica la

⁴² D. D. Luckenbill, *Ancient Records of Assyria and Babylonia II*, 1927, p. 311, cit. in P. Matthiae, *Il sovrano*, cit., p. 74

⁴³ Cfr. H. Frankfort, *L'arte e l'architettura dell'antico Oriente*, Torino, Einaudi, 1971; A. Spycket, *La statuarie du Proche-Orient ancien*, Leiden - Köln, Brill, 1981

⁴⁴ L. Cagni, *Le religioni della Mesopotamia*, p. 132, in G. Filoramo, a cura, *Storia delle religioni. 1. Le religioni antiche*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 115-176

⁴⁵ D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 142

⁴⁶ J. L. McKenzie, *Immagine*, p. 475, in Id., *Dizionario biblico*, Assisi, Cittadella Editrice, 1981

⁴⁷ J. Ries, *Il Sacro nella storia religiosa dell'umanità*, Milano, Jaca Book, 1981, p. 113

⁴⁸ Cfr. Aristof., *Vesp.* 819

⁴⁹ Fr. 5

⁵⁰ Cfr. E. R. Dodds, *I Greci e l'Irrazionale*, Scandicci (Fi), La Nuova Italia, 1997 (ed. or. Berkeley 1951), pp. 216 e 285

ganôsis è l'unzione delle statue con un miscuglio di cera e d'olio. Si ricoprono le statue perché la forza che è presente in esse non si allontanano»⁵¹. Giamblico nella sua opera *Peri agalmàton*, tendeva a dimostrare riportando numerosi episodi che «gli idoli sono divini e pieni di presenza divina»⁵². Callistrato nel III secolo dice della statua di Asclepio che in essa «è chiaramente manifestato il potere del dio che vi risiede [...] in modo mirabile dimostra di avere un'anima. Il volto a guardarlo ammalia i sensi»⁵³. Si credeva, d'altra parte, che gli dèi potessero apparire agli uomini in veste di simulacri: «Era quella (Giunone), l'ho riconosciuta perché sta sulla rocca di Giove» scrive Ovidio nei *Fasti*⁵⁴. A Roma le immagini divine, possono vedere, sudare, sanguinare, parlare⁵⁵, essere concepite come «statue animate da percezione sensibile e ripiene di spirito»⁵⁶. Nelle provincie dell'Impero l'identificazione di dèi e immagini era presente a tutti i livelli sociali. Ha osservato Lane Fox che «Il semplice paesano non era l'unico a identificare un dio con la sua immagine: niente di meno che Augusto dimostrò il suo risentimento contro Poseidone per un periodo di maltempo bandendo la sua statua da una processione»⁵⁷. Interessante un gruppo statuariale, di cui si ha notizia sia relativamente alla città costiera di Syedra sia alla colonia romana di Iconium, che risulta formato da tre statue il cui posto centrale era tenuto da Ares. Questi doveva apparire incatenato da Hermes, che gli stava a fianco, mentre dall'altro lato la Giustizia pronunciava una sentenza ai suoi riguardi: «Questo notevole gruppo non era un'opera decorativa. Era inteso a tenere Ares a freno mostrandolo come un supplice incatenato. Queste città temevano gli attacchi da parte dei predoni dei monti vicini, e si credeva che Ares li aiutasse in quanto loro dio della guerra»⁵⁸. Sulla base di tali presupposti non sorprende che l'imperatore Eliogabalo trascinasse a Roma le statue di varie dee per esaminarle in vista di un matrimonio con l'immagine del dio Sole da lui favorito. E se gli dèi potevano arrivare a sposarsi in forma di statue, si poteva anche temere che partissero senza preavviso. Era questo timore che da ragione delle catene con cui certe statue venivano fissate sui loro piedistalli⁵⁹.

La raffigurazione del dio ha dunque più che un valore referenziale. Senza di essa non sarebbe possibile prestare al dio alcun culto. Tempio e simulacro si configurano come le controparti terrene della realtà celeste. Contribuiscono a costituire il circuito di comunicazione tra uomini e dèi, tra terra e cielo. Rappresentano da un lato la duplicazione, l'*imago* viva del dio, e segnano dall'altro il luogo ove avviene la comunicazione con ciò che il simulacro rappresenta, il *templum*.

Come precedentemente osservato, se immagini degli dèi detengono anche uno straordinario valore politico, ciò gli deriva dal ruolo fondamentale che esse assolvono negli atti di culto: in un certo senso esse li presumono e li sostanziano, assicurando una presenza visibile e tangibile ai devoti. Ciò è particolarmente vero nei sistemi religiosi a carattere esplicitamente iconico, cioè in quelli «che ricorrono alla rappresentazione visibile del piano divino» segnatamente attraverso figurazioni

⁵¹ J. Ries, *Il Sacro*, cit., p. 132

⁵² Cit. in E. R. Dodds, *I Greci*, cit., pp. 358-59

⁵³ Callistr., n. 19, cit. in R. Lane Fox, *Pagani e cristiani*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 164

⁵⁴ 6, 18; cfr. R. Lane Fox, *Pagani*, cit., pp. 60-61

⁵⁵ Numerosi esempi di tal genere si ritrovano ad es. in Cassio Dione, *Storia Romana*; cfr. C. Clerc, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIe siècle après J.-C.*, Paris, de Boccard, 1915, pp. 57-58

⁵⁶ H. Cancik, *La religione romana*, p. 386, in G. Filoramo, a cura, *Storia delle religioni*, cit., pp. 349-408

⁵⁷ R. Lane Fox, *Pagani*, cit., p. 134; cfr. E. Rodhe, *Psiche*, 2 voll., I. *Il culto delle anime presso i Greci*, II. *Fede nell'immortalità presso i Greci*, Roma - Bari, Laterza, 1989 (ed. or. Freiburg in Brisgau 1890-1894), pp. 198-199 e note

⁵⁸ Non diversamente gli ambasciatori nel lasciare le loro città portavano le immagini dei loro dèi affinché li potessero assistere nel delicato compito affidatogli (cfr. R. Lane Fox, *Pagani*, cit., p. 136)

⁵⁹ R. Lane Fox, *Pagani*, cit., p. 135

antropomorfe e/o teriomorfe⁶⁰. Rispetto a queste è, tuttavia, necessario distinguere tra immagini/oggetti sacri di per sé, cioè ritenuti dotati di un'intrinseca potenza anche indipendentemente da ciò che rappresentano, e immagini/oggetti sacri perché rappresentazioni di un soggetto potente che, pur autonomo e trascendente da esse, attraverso queste si presentifica. Nel primo caso siamo di fronte a un tipo di immagine, generalmente indicata come "idolo" o, più propriamente "feticcio", che «si pone e si impone come autosufficiente» che è «termine e totalità. In esso non si dà nessun aldilà, e la sua materialità è la sua stessa esistenza. Così il culto rimane racchiuso nell'oggetto, lontano da qualunque tentazione di trascendenza: la relazione culturale si svolge nello spazio chiuso e sicuro che lo scongiuro o l'adorazione instaurano tra l'idolo e il fedele che lo invoca o gli si rivolge»⁶¹; nel secondo caso, particolarmente evidente nelle religioni politeistiche, l'immagine del divino «corrisponde a singole Potenze o divinità o antenati o figure eroiche che vengono rappresentate con i loro attributi specifici. L'immagine, in questi casi, ha valenze molteplici e si costituisce in tramite intermediatore tra l'uomo e la Potenza»⁶². In altre parole le immagini/oggetti del secondo tipo sono sempre e comunque rappresentazione/rivelazione di una "potenza" e si configurano come strutture materiali in cui è operata una fissazione spaziale, un *imbrigliamento*, temporaneo o permanente del divino. Qualunque sia il grado di reificazione antropomorfa dell'immagine sacra, dipendente peraltro dalle diverse concettualizzazioni del mondo divino da parte delle diverse culture, la statua o la stele, il dipinto o il cippo, si configurano, dunque, *di per sé* come un'epifania del sacro: mentre lo presentano esso si manifesta.

Sulla base di queste premesse possiamo osservare che come già le immagini, le statue, i templi e le chiese degli dèi "pagani", così le raffigurazioni e i luoghi di culto dei santi cristiani sono testimoni dell'essere e dell'essenza del divino, attualizzazione non solo simbolica del sacro⁶³. Dietro le statue il "vero" fedele avverte immancabilmente il sacro che le permea e evoca alla vita, consentendo loro di divenire realtà esperita. Scrive Walter Friedrich Otto «Ecco: si erige una pietra, si innalza una colonna, si edifica un tempio. Il fatto che siano considerati sacri appare all'intelletto grossolano "feticismo". La realtà è che, lungi dall'esser feticci, quella colonna, quella statua, quel tempio non sono nemmeno monumenti intesi a tener vivo il pensiero, il sentimento, il ricordo di qualcosa. Sono il mito stesso, cioè la manifestazione sensibile della verità che, divina, vuole, con tale sua divinità, dimorare, in concretezza di forme, nel visibile»⁶⁴. Non diversamente rileva Vernant: «Accanto al mito in cui si narrano delle storie o si raccontano delle favole, accanto al rituale in cui si compiono sequenze organizzate di atti, ogni sistema religioso comporta un terzo elemento: le forme della raffigurazione. Tuttavia, la figura religiosa non mira soltanto a evocare, nello spirito dello spettatore che guarda, la potenza sacra a cui rimanda e che a volte rappresenta, come nel caso della statuaria antropomorfa, e altre volte evoca sotto forma simbolica. La sua ambizione, più ampia, è un'altra. Essa intende stabilire una vera e propria comunicazione, un autentico contatto con la potenza sacra, attraverso ciò che la rappresenta in un modo o nell'altro; la sua ambizione è di rendere presente questa potenza *hic et nunc*, per metterla a disposizione degli uomini, nelle

⁶⁰ A. M. Di Nola, Enciclopedia delle religioni, 6 voll., a cura di A. M. Di Nola, Firenze, Vallecchi, 1970, vol. III, p. 816

⁶¹ A. Dupront, Il sacro. Crociate e pellegrinaggi. Linguaggi e immagini, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 113

⁶² A. M. Di Nola, Enciclopedia, cit., vol. III, p. 818. Sul valore e sull'uso di termini quali "icona" e "idolo", si veda: S.

Saïd, Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône, in Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, a. 1987, vol. 131, n. 2, pp. 309-330

⁶³ W. F. Otto, Theophania. Lo spirito della religione greca antica, Genova, Il Melangolo 1996, p. 21; J. P. Vernant, Tra mito e politica, Milano, Cortina, 1998, p. 167; P. Florenskij, Le porte regali. Saggio sull'icona, Milano, Adelphi, 1977, p. 53 ss.

⁶⁴ W. F. Otto, Theophania, cit., p. 40

forme richieste dal rito»⁶⁵.

In ogni caso, al di là di ogni teorizzazione “cultura”, nella prassi rituale concreta le immagini degli dèi non sono mai oggetti inerti, né il simulacro del dio, l’immagine consacrata, si limita a rinviare e evocare qualcosa che non è presente⁶⁶. Nel simulacro divino immagine e referente sono diluiti in un *continuum* che riassume e non disgiunge, impedendo ogni consapevolezza della natura metareale delle rappresentazioni. Immagine e realtà lungi dall’essere avvertite come disgiunte e contrapposte appaiono contigue e interrelate. In altre parole come ci ricorda Van der Leeuw, riprendendo le osservazioni della *Völkerpsychologie* di Wundt «Fra il sacro e la sua figura, c’è comunione di essenza. [...] Il significante e il significato, il mostrante e il mostrato, si svolgono insieme, sino a formare un’immagine unica. [...] L’immagine è la cosa che si rappresenta, il significante è tutt’uno col significato»⁶⁷. L’opposizione logica è superata dal pensiero mitico e l’immagine viene a qualificarsi come doppio, non come alterità o replica imperfetta di un originale, così che il dio trascendente e il suo simulacro terreno vengono percepiti allo stesso modo dalla mente e assumono analogo significato⁶⁸. Il simulacro non è dunque una riproposizione visuale, più o meno fedele e somigliante, ma è parte essa stessa, riflesso dell’originale che recupera e supplisce a ogni distanza di tempo e di luogo. L’immagine a un tempo rappresenta ed è ciò che intende rappresentare. Utilizzando le parole di Luis Marin possiamo dire che «l’image de marbre *est* dieu: elle est le dieu qu’elle représente. Les effets par lesquels l’image se constitue comme représentation en les provoquant présentent et montrent le dieu, ils le font apparaître *dans* son image»⁶⁹.

L’immaginazione religiosa consente d’altronde di attribuire a entità del mondo visibile proprietà nuove, rafforzandone il valore ontologico e consentendo all’immagine di assumere una funzione di tramite con il trascendente. Chi prega dinanzi a un’icona, questa soglia dell’invisibile, è la divinità che si ritrova innanzi. Come osserva Florenskij «Ecco, osservo l’icona e dico dentro di me: - È lei stessa- non la sua raffigurazione, ma Lei stessa, contemplata attraverso la mediazione, con l’aiuto dell’arte dell’icona. Come attraverso una finestra vedo la Madre di Dio in persona, e Lei prego, faccia a faccia, non la sua raffigurazione. Sì, è nella mia coscienza e non è una raffigurazione; è una tavola con dei colori ed è la stessa Madre del Signore»⁷⁰.

(continuare în numărul următor)

⁶⁵ J. P. Vernant, Tra mito e politica, cit., p. 168

⁶⁶ R. Gilles, Il simbolismo nell’Arte religiosa, Roma, Arkeios, 1993, pp. 14 ss.; G. Van Der Leeuw, Fenomenologia della religione, Torino, Boringhieri, 1975 (ed. or. Tubinga 1956), pp. 350-351; G. S. Strong, Immagini, cit., p. 283

⁶⁷ G. Van Der Leeuw, Fenomenologia, cit., pp. 348-349

⁶⁸ J. P. Vernant, “Psychè”: simulacro del corpo o immagine del divino?, in M. Bettini, a cura, 1991, La maschera, il doppio, il ritratto, Roma-Bari, Laterza, 1991

⁶⁹ L. Marin, De pouvoirs de l’image. Gloses, Paris, Édition du Seuil, 1993, p. 67

⁷⁰ P. Florenskij, Le porte regali, cit., p. 65. L’immagine sacra, per usare un termine caro a Freud, è unheimlich (cfr. S. Freud, Das Unheimliche, «Imago», 1919, n. 5; trad. it. 1983, “ Il perturbante”, in Psicoanalisi dell’arte e della letteratura, Roma, Newton Compton, 1983, pp. 171-172), poiché essa è fatta con l’intento di perturbare l’animo e solo se raggiunge questo scopo essa è veramente ciò che rappresenta, lascia trasparire l’essenza di ciò che è rappresentato, consente di esperire il *mysterium tremendum*: cfr. R. Otto, Il sacro. L’irrazionale nell’idea del divino e la sua relazione al razionale, Milano, Feltrinelli, 1994 (ed. or. München 1936), p. 23.