

IGNATIO BUTTITTA, ITALIA

Cuvinte cheie: Divinitate, Dumnezeu, pantheonul păgân, sfinți

(continuare din numărul trecut)

Simulacre divinatorii. Roluri culturale și practici devoționale Rezumat

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.

Cei care în mod constant sau episodic aseamănă viziunea mitică a lumii, cu aceste imagini, deci cu realitatea, 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

L'icona cristiana. I cristiani, in diversi momenti della loro storia, hanno dovuto confrontarsi con problemi relativi alle loro immagini di culto¹. Nel primo cristianesimo, memore della lettera veterotestamentaria «Non ti fare scultura, né immagine alcuna delle cose che sono nel cielo in alto o sulla terra in basso o nelle acque sotto la terra, non ti prostrare davanti ad esse né servire loro...»², si registra una diffusa ostilità, almeno a livello ufficiale, verso la rappresentazione del sacro, segnatamente di tipo antropomorfo. Di conseguenza la produzione di immagini si afferma lentamente e non senza difficoltà. Fino agli inizi del III secolo ci si accontenta di un repertorio molto ristretto di simboli grafici: rosette, fronde, vigne, mutate dall'arte ebraica e raramente ci si spinge alla metafora animale con il pesce e la pecora³. Alcuni Padri della Chiesa dei primi secoli, certo frequentatori di letture platoniche, quali Clemente Alessandrino, Origene, Tertulliano mostrano di essere assai poco inclini all'uso delle immagini, segnatamente in ambito culturale. Altri, come Lattanzio e Arnobio esprimono dubbi sulla loro effettiva liceità. Sant'Agostino si mostra perplesso sulla legittimità di rappresentare l'immagine di Dio e rileva che le immagini «dilettano per soavità», inducendo potenzialmente a peccare, tuttavia riconosce che queste «inseguono per necessità e spiegano per trionfare»⁴. San Basilio Magno ammetterà, a sua volta, che un'immagine di Cristo può condurre il cristiano sulla via della virtù se congiunta all'eloquenza del predicatore e Niceforo nelle sue Confutazioni asserirà che le immagini sono della medesima natura delle scritture evangeliche. La posizione espressa da san Basilio nel IV secolo, verrà sostanzialmente ripresa da alcuni suoi illustri contemporanei quali Gregorio di Nissa, Gregorio Nazianzeno e Paolino di Nola. Nel II Concilio di Nicea del 787, che seguiva a un'epoca contrassegnata, almeno nei territori dell'impero Bizantino, da una dura lotta iconoclasta⁵, si sosterrà che «anche se il culto vero e proprio era riservato solo a Dio, era legittimo tributare onori alle immagini e che tali onori erano realmente efficaci, dal momento che venivano trasmessi alla persona raffigurata. La venerazione non doveva essere diretta all'immagine di Cristo o dei santi, ma a Cristo e ai santi nelle loro immagini»⁶. Alle figurazioni sacre veniva, daltronde, ascritto un importante valore pedagogico e di sostegno alla predicazione nell'evangelizzazione degli illetterati in aderenza alla posizione già espressa nel VI sec. da papa san Gregorio Magno: «tutti gli uomini ignoranti ed incapaci di leggere vedano le storie del vangelo, ed attraverso di esse siano condotti a glorificare ed a ricordare la dispensazione nella carne del re Signore nostro Gesù Cristo»⁷. Dai

¹ Cfr. J. Séguy, *Images*, cit., in part. 33-37; A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 2 voll., Paris, Collège de France, 1943-46; G. Passarelli, *Iconoclasmo. Storia e teologia*, in T. Velmans, a cura, *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, Milano, Jaca Book, 2002; G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Milano, Medusa, 2006, in part. 27-120; P. Bernardi, *I colori di Dio. L'immagine cristiana tra Oriente e Occidente*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, in part. 18-69

² Es. 20, 4-5. Cfr. Deut. 5, 8-9 ; 7, 25 e 27, 15; Salmi 97, 7

³ R. Debray, *Vita e morte*, cit., pp. 73-74. Cfr. E. Testa, *Il Simbolismo dei Giudeo-Cristiani*, *Collectio Maior n. 14*, Jerusalem, Studium Biblicum Franciscanum, 1981; J. Daniélou, *I simboli cristiani primitivi*, Ed. Arkeios, 1990, P. Prigent, *L'image dans le judaïsme du II au VI siècles*, Genève, Labor et Fides, 1991; G. B. Ladner, *Il simbolismo paleocristiano*, Milano, Jaca Book, 2008

⁴ *De doctrina christiana IV*, 12

⁵ Cfr. P. Brown, *La società e il sacro nella tarda antichità*, Torino, Einaudi, 1988; J. Pelikan, *Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons*, Princeton, Princeton University Press, 1994; J.-J. Wunenburger, *Filosofia*, cit., pp. 218-227

⁶ G. S. Strong, *Immagini*, cit., pp. 277-284

⁷ *Reg. Epist. IX*, 208

documenti conciliari emerge di fatto quella che resterà per secoli la posizione ufficiale della Chiesa intorno alle immagini pittoriche e, più tardi scultoree, di Dio e dei santi: ricordare, richiamare alla memoria, le vicende del Cristo, della Vergine, le storie esemplari dei santi, specialmente alle menti deboli e illetterate del volgo che di tali vicende può solo ascoltare attraverso la parola del predicatore o osservare sulle pareti del tempio. A titolo d'esempio ricordiamo: quanto ribadito nel Concilio di Arras del 1025: *Illitterati quod per scriptum non possunt intueri, haec per quaedam picturaelineamenta contemplantur*; la formula sostenuta nel XII secolo da Onorio Augustodonense: *pictura laïcorum litteratura*; quanto scritto dal vescovo Guglielmo di Mende, nel XIII secolo, nel suo *Rational ou Manuel de divins offices* (ed. Paris 1884): «Le pitture e le decorazioni che si ritrovano nelle Chiese sono le letture e le scritture dei laici»⁸.

Insieme alla funzione pedagogica un altro aspetto di non poco rilievo ribadito dal Concilio di Nicea, è quello riassunto nella Interpretazione del Cantico dei Cantici di san Gregorio di Nissa: «colui che guarda l'icona, una tavola riempita di colori con arte, non trae la somiglianza dalla tinta ma è condotto alla visione del prototipo»⁹, cosicché «l'onore tributato all'icona passa al suo modello originale»¹⁰. Il culto dell'icona cioè come osserva Florenskij “giunge all'archetipo”¹¹. Si apre così una strada a doppio senso: l'icona, finestra, soglia tra visibile e invisibile, consente da un lato la contemplazione del divino, dall'altro il suo manifestarsi tra gli uomini. Figure del limite le



Fecioara cu Pruncul, Italia; Foto: Corina Isabella Csiszar

⁸ D. Alexandre-Bidon, *Une foi en deux ou trois dimensions? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs*, p. 1156, in *Annales de Histoire et Sciences sociales*, vol. 53, 1998, n. 6, pp. 1155-1190

⁹ *Commentarius in Canticum Cantorum*, ed. Langerbeck, 1960, p. 28

¹⁰ San Basilio, *In Sanctum Spiritum*, PG. 32. 149C, cit. in L. Russo, a cura, *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Palermo, *Aesthetica*, 1997, p. 45

¹¹ P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., p. 62

immagini sacre appartengono allo stesso tempo ai due mondi, l'aldiquà e l'aldilà, si trovano al confine tra visibile e invisibile ed è allo stesso tempo lo rappresentano; poste tra il tempo e l'eternità, in esse l'infinito, l'inconoscibile, si trasforma in qualcosa di limitato e può apparire dinanzi al fedele¹².

Questioni - I. Il dibattito intorno al valore e all'uso delle immagini, alla distanza tra le indicazioni della Chiesa e la concreta prassi rituale, soprattutto a livello delle classi subalterne, percorre una vasta letteratura. Ad es. Giovanni Molano, nel suo *De Historia SS. Imaginum et Picturarum pro vero earum usu contra abusum*, del 1617, non manca in vari passi di condannare le "superstizioni" che circondano le immagini sante: «Nessuno può negare che la superstizione debba essere evitata nell'uso delle sacre immagini come in ogni altra cosa. La superstizione è in effetti un pericoloso errore e le parole del Concilio di Trento sono in proposito ben note: *Omnis seperstitio in Sanctorum invocatione, reliquiarum veneratione et imaginum sacru usu tollatur*. Per tale ragione benché la Chiesa cattolica del Cristo approvi l'uso delle immagini in quanto legittimo, essa disapprova i suoi empî abusi; essa non tollera né la vana superstizione né il culto sregolato, ma li corregge»¹³ D'altronde il messaggio che emerge dal Concilio niceno, ripreso senza sostanziali modifiche dal Concilio di Trento¹⁴, è che le immagini sacre non sono destinate a essere venerate come dei feticci, come oggetti sacri di per se stessi, neppure come presentificazioni materiali del dio, ma a servire da richiamo alla memoria e a essere veicolo della venerazione per il santo rappresentato. «Adorando l'immagine della croce – scrive il vescovo di Neapoli di Cipro Leonzio nel Quinto discorso in difesa dei Cristiani contro i Giudei, o delle icone dei santi – non onoriamo la materialità del legno ma, vedendo l'insegna, il sigillo, la stessa immagine di Cristo, attraverso essa [la croce] accogliamo e veneriamo colui che su di essa fu crocifisso». Che tuttavia le immagini sante non si limitino a essere veicolo e memento del santo rappresentato si intuisce dal discorso dello stesso Leonzio che, esprimendo una posizione più vicina alla concreta fruizione che le immagini hanno a livello popolare, ricorda: «Grazie alle reliquie e alle icone dei martiri, molte volte fuggono i demoni» e che «da icone e reliquie zampilla il sangue»¹⁵. Se dunque per l'asceta, il sacerdote, il filosofo, l'immagine sacra è memoria e transitus verso il divino¹⁶, per il devoto è manifestazione del divino che al di là di ogni effettiva somiglianza lo riproduce rendendolo realmente presente. Se l'icona bizantina, almeno nell'esegesi conciliare, è una finestra sull'invisibile, mediazione d'essere, le statue dei santi divengono, in ambito popolare e in particolare nel tempo-ambiente della festa, incarnazioni d'essere.

¹² J. Campbell, *Le distese interiori del cosmo. La metafora nel mito e nella religione*, Parma, Guanda, 1992, pp. 81 ss.; cfr. P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., p. 19

¹³ Jean Molanus, *Traité des saintes images*, a cura di F. Boespflug, O. Christin, B. Tassel, *Les éditions du Cerf*, Paris, 1996, p. 217

¹⁴ XXV Sessione, 3-4 dic. 1563-Denzinger U, 986; cfr. A. Cusumano, *Miracoli di carta. Stampe devote e immagini sacre nella valle del Belice*, «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», n. 19, Palermo, 1988, p. 16 e note; J.-J. Wunenburger, *Filosofia*, cit., p. 223.

¹⁵ (cit. in L. Russo, a cura, *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Palermo, Aesthetica, 1997: 39)

¹⁶ P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., pp. 53 ss.; J.-J. Wunenburger, *Filosofia*, cit., p. 205

La statuarìa. In ambito cristiano le immagini dei santi, dei quali si amplificavano le virtù miracolose e i prodigi, si mostrarono per la Chiesa - insieme a sacre rappresentazioni delle vite - formidabili, e consapevoli, strumenti di penetrazione culturale, particolarmente presso quegli strati della popolazione che non avevano domesticità con la scrittura ed erano refrattarie a imposizioni dogmatiche. In questo modo, almeno a partire dall'anno Mille, il culto delle reliquie¹⁷ si estese a quello delle immagini dei santi che sempre più cominciarono a essere rappresentati a tre dimensioni e a essere venerati attraverso le loro rappresentazioni plastiche¹⁸. Fino al XII secolo «un santo era soprattutto un corpo o un frammento di corpo» che deteneva una potenza soprannaturale che poteva essere offerta al supplice. Il passaggio alla statua reliquiario consente alla reliquia, spesso frammentaria, di assumere una corporeità comprensibile e meglio accessibile al devoto. Se la statua rende visibile il santo la reliquia conferisce sacralità alla statua estendendo su di essa la sua potenza¹⁹. L'immagine e segnatamente la statua si propone come l'analogon delle spoglie mortali del santo dinanzi al quale i fedeli possono tributare il culto e dar luogo alle loro richieste e ai loro voti. Non c'è da meravigliarsi dunque se si cominciò precocemente a «considerare l'immagine alla pari delle reliquie» finendo col tempo con il considerare la rappresentazione artistica dotata di autonomo potere taumaturgico e «essa stessa sede della potenza»²⁰. Tra la metà del XIII e la metà del XIV secolo si assiste alla diffusa sostituzione delle reliquie con immagini dipinte dei santi che tendono a «assumerne le funzioni soprannaturali»²¹. Tra i numerosi fattori che favorirono questo processo, non osteggiato dalle gerarchie ecclesiastiche che desideravano affrancare il culto dei santi da quello delle reliquie, possono essere annoverati l'occupazione di Costantinopoli da parte dei Veneziani (1204) e il conseguente diffondersi delle icone e la promozione del culto della Veronica (1216)²². Tra le testimonianze di questa progressiva affermazione, può ricordarsi con Vauchez un *exemplum* tratto dalla *Legenda aurea* di Iacopo da Varagine relativo alle offese subite da un'immagine di san Nicola. Da esso si evince «l'identificazione tra l'effigie del santo e il suo corpo; ogni offesa fatta all'immagine del servo di Dio colpisce la sua persona»²³. Le immagini dei santi possono dunque agire direttamente e patire le offese, sono cioè immagini viventi, «presenza reale»²⁴. Accanto a questa «vitalità» delle immagini sacre va affiancato il fiorire di narrazioni che vedono il Santo, presentificato nel suo simulacro, proteggere la comunità da calamità naturali e umane: terremoti, alluvioni, pestilenze, attacchi di pirati, etc. o uscire indenne da incendi e altri incidenti, vicende che finiscono con il far guadagnare alla statua e all'immagine «una devozione del tutto analoga a quella delle reliquie»²⁵.

¹⁷ M. Eliade, *Storia, cit.*, vol. I, pp. 63 ss.; P. Brown, *Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, Torino, Einaudi, 1983

¹⁸ J.-C. Schmitt, *Medioevo "superstizioso"*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 136-137

¹⁹ A. Vauchez, *Reliquie, santi e santuari, spazi sacri e vagabondaggio religioso nel Medioevo*, in *Storia dell'Italia religiosa*, a cura di A. Vauchez, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 455.

²⁰ A. Vauchez, *La santità nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1989: 456. Cfr. S. Boesch Gajano, *La santità*, Roma-Bari, 1999, pp. 48-49

²¹ A. Vauchez, *Santi, profeti e visionari. Il soprannaturale nel medioevo*, Bologna, il Mulino, 2000, p. 83

²² G. Palumbo, *Immagini e devozione. Gli antichi modelli delle immagini di devozione tra predicazione e missione*, p. 184, in S. Boesch Gajano, a cura, *Santità, culti, agiografia. Temi e prospettive*, Roma, Viella, 1997, pp. 181-209; A. Vauchez, *Santi, profeti e visionari, cit.*, pp. 83 ss.

²³ A. Vauchez, *Santi, profeti e visionari, cit.*, p. 85

²⁴ A. Dupront, *Il sacro, cit.*, p. 106

²⁵ L. Cardone, L. Carletti, *La devozione continua*, p. 241, in M. Burrelli, a cura di, *Sacre Passioni. La scultura lignea a Pisadal XII al XV secolo*, Federico Motta, Milano, 2000, pp. 234-244

Nonostante in età medievale, a livello delle élites intellettuali, sulla base della teologia scolastica fosse diffusa l'idea che l'omaggio reso all'immagine non era rivolto a quest'ultima in quanto tale ma al prototipo al quale essa rinviava, in ambito popolare, in sostanza, si attribuivano proprietà comuni al modello e alla sua riproduzione plastica o pittorica, cioè si avvertiva che «le immagini di Dio e dei santi hanno in sé una virtus latente»²⁶. D'altronde, alle vaste masse urbane e alle comunità rurali composte in massima parte di illitterati, come far credere al Paradiso, all'Inferno, alla Resurrezione, agli eventi biblici e evangelici, ai santi stessi, senza mostrarli?²⁷. Se già il problema era stato posto da San Bonaventura nella *Legenda maior sancti Francisci*, San Tommaso, riprendendo e ampliando le osservazioni di San Gregorio sulla liceità dell'impiego cultuale delle immagini, riconoscerà alle immagini tre importanti funzioni: «Primo ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edocentur; secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur; tertio ad excitandum devotionis affectum qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis»²⁸. Alle parole dei predicatori, alle letture evangeliche, agli inni, alle laudi, potevano e dovevano accompagnarsi da simboli oggettuali, memorie visive che finivano con l'intessere una serie di rinvii reciproci di singolare efficacia²⁹. Si comprende così la ragione per la quale almeno a partire dal Basso medioevo, la committenza ecclesiastica pur conscia dei rischi insiti in tal genere di operazioni, si adoperò affinché potessero essere realizzate «immagini realistiche e drammatiche, capaci di affectum movere», sostenendo così lo sviluppo della scultura religiosa³⁰. Attraverso le immagini, segnatamente quelle scultoree, si dava corpo a chi non aveva corpo rendendolo visibile e consentendo di sperimentare la sua presenza. Osserva Wunenburger che se «pensiamo a ipotetici esseri sovrasensibili, invisibili, a idee ipostatizzate o divinità, non siamo tuttavia in grado di accreditarne l'esistenza se non li vediamo uscire dalla loro ipseità e manifestarsi, in un modo o in un altro, in immagini visibili, magari in forma di doppi»³¹. Sono dunque le vetrate, i bassorilievi e la statuaria – come ricorda Debray – che hanno trasmesso il cristianesimo a comunità non alfabetizzate³². E poiché ogni immagine è un'essenza e un discorso, non mera raffigurazione ma anche illustrazione del santo e dei suoi poteri, la sua riconoscibilità diviene essenziale e ogni santo si deve presentare fornito dei suoi attributi distintivi³³.

Questioni - II. È d'altronde innegabile, come ci ricorda Séguy, che l'insistenza sulla funzione “didattica” delle immagini che percorre un'ampia letteratura di matrice ecclesiastica deve fare i conti con i reali contesti e processi di fruizione: «L'étude de l'image renvoie à celle de la société dans laquelle elle naît et se situe, au-delà des déclarations des sujets sur eux-même»³⁴. Una

²⁶ A. Vauchez, *Santi, profeti e visionari*, cit., p. 93

²⁷ R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, cit., p. 78

²⁸ In *III Sententiarum librum*, d.9, q.1, a.2, q.2. Cfr. S. Settis, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, pp. 216-223, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino, 1979, part. I, vol. III, pp. 175-270; L. Battaglia Ricci, *Ad exercitandum devotionis affectum. Gli scritti e le immagini sacre*, p. 22, in M. Burrelli, a cura di, *Sacre Passioni*, cit., pp. 19-23

²⁹ L. Battaglia Ricci, *Ad exercitandum*, cit., pp. 19-23

³⁰ T. Perusini, *Descaviglietur corpus totum et detur in gremio Mariae*. I crocifissi mobili per la liturgia drammatica e i drammi liturgici del triduo pasquale: nuovi esempi dal nord-est d'Italia, p. 193, in P. Goi, a cura di, *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, Skira, Milano, 2006, pp. 191-205

³¹ J.-J. Wunenburger, *Filosofia*, cit., p. 138

³² R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, cit., p. 46. *Vien buono qui rinviare all'episodio della “conversione del pagano” narrato da Boccaccio in Filocolo V, 52 e quello non dissimile raccontato da Sercambi nel Novelliere (XLI)*

³³ G. Cappa Bava, S., *Jacomuzzi, Del come riconoscere i santi*, Torino, S.E.I., 1993

³⁴ J. Séguy, *Images*, cit., p. 27

comprensione dell'opera d'arte che voglia sfuggire al compiacimento estetizzante non può prescindere dunque dalla ricostruzione del contesto e delle funzioni che per cui essa ha avuto origine³⁵. Dalla difficile accessibilità visuale di cicli scultorei e pittorici alla assenza di codici di decodifica "ufficiali" delle stesse immagini da parte della gran massa dei fedeli illitterati, non mancano gli argomenti per mettere in dubbio la reale efficacia evangelizzatrice di larga parte delle espressioni artistiche di tema religioso che corredevano gli edifici ecclesiastici e non solo o quantomeno per sostenere che soltanto "une des fonctions de l'image réside dans son caractère didactique, surtout après la Réforme. Mais on ne saurait y réduire –observe Séguy– toute image ni le tout de l'image. Pensons aux fonctions esthétiques, de prestige, de modernité, etc. A ses fonctions magiques également"³⁶. Le questioni avanzate da Séguy vengono opportunamente e variamente riprese nella letteratura di fine 900. Se Gisela Hellenkemper, analizzando il ciclo narrativo della cupola di san Marco, potrà rilevare che i suoi mosaici non possono essere compresi attribuendo ad essi come "seule raison d'être l'enseignement et l'édification des croyants" e vi coglierà la volontà della Città di mettere in mostra la sua ricchezza e la sua potenza³⁷, a sua volta Colette Deremble, a partire dallo studio delle vetrate di Chartres potrà affermare che da parte della massa dei fedeli: «la lecture des images ne peut se faire sans enseignement préalable»³⁸, e Hélène Toubert sottolineare come: «Il est sans doute probable que, négligeant le message transmis, les fidèles se soient attachés à l'image pour sa vertu prophylactique et magique, sans s'attarder à démêler le sens des motifs qui la composaient»³⁹. Tra le diverse questioni aperte da Séguy e riprese dagli autori successivi, particolare rilievo assume il problema della intermediazione culturale, ossia della distanza che corre tra coloro che determinano la forma e il senso dei messaggi e coloro che si vuole questi ricevano nella loro accezione "originale", tra le idee che si intendono trasmettere e quelle che vengono effettivamente recepite dalla massa incolta dei fedeli e più in generale dagli "altri". Il problema era già presente a Boccaccio che nel Filocolo mette in evidenza come l'immagine può proporsi come sostituto della parola scritta solo se il fruitore condivide, più o meno compiutamente, la cultura che la stessa immagine ha espresso. Il pagano Filocolo potrà essere convertito dalla visione del Crocifisso solo grazie all'ausilio di Ilaro che riempie di contenuto quell'immagine per altro verso straniante. Le immagini "sacre", Bibbia degli incolti, non sono affatto immediatamente accessibili nel senso voluto dai loro propositori, ma necessitano di essere interpretate. Non autonomamente "efficaci" esse si propongono come illustrazione di forte impatto emotivo di inni, laudi e preghiere e della parola del sacerdote e del predicatore e senza di essa rischiano addirittura di divenire oggetto di culto superstizioso, di allontanare i fedeli dalla Chiesa, di distrarre e perturbare i fedeli come già osservato da San Bernardo: «Le immagini attraggono irresistibilmente su di esse l'attenzione dei fedeli e hanno come effetto quello di impedire il raccoglimento»⁴⁰. Di fatto le immagini proposte alla venerazione dei fedeli traggono origine dai testi e da essi ricevono legittimazione, al punto da risultare «del tutto mute a chi ne ignori la più o

³⁵ T. Perusini, *Descaviglietur*, cit., p. 191. Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzioni e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna, 1986; D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai giorni nostri*, Milano, 1995. Cfr. anche P. Bordieu, *Piété religieuse et dévotion artistique*, in "Actes de la recherche en sciences sociales", vol. 105, 1994, n. 1.

³⁶ J. Séguy, *Images*, cit., p. 28

³⁷ G. Hellenkemper, *La création du monde. Les mosaïques de Saint-Marc à Venise*, Paris, Le Cerf, 1986, p. 4

³⁸ C. Deremble, C. Manhes, *Les vitraux légendaires de Chartres. Des récits en images*, Paris, Desclée de Brouwer, 1988, p. 35

³⁹ H. Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Le Cerf, 1990, p. 30

⁴⁰ Cit. in D. Alexandre-Bidon, *Une foi*, cit., p. 1158

meno remota matrice letteraria»⁴¹. Come rileva Alexandre-Bidon, infatti, le immagini “sacre” sono, tanto per i fedeli come per i semplici preti di parrocchia, non sono meno complesse da interpretare del latino dei testi ecclesiali, «paradoxalement, les images, soi-disant immédiatement accessibles aux illetrés, ne peuvent vraisemblablement être comprises sans l’entremise d’un instructeur qui connaît déjà l’histoire qu’elles figurent, pour l’avoir lue, en latin, dans un livre»⁴².

Resta il fatto che a livello popolare cristiano, cattolico e ortodosso, segnatamente nei paesi meridionali (Spagna, Sud della Francia, Meridione d’Italia, Penisola Balcanica), culti e relative pratiche rituali, sembrano non poter prescindere dalla rappresentazione materica del sacro. Le immagini del Cristo, della Madonna e dei Santi, che siano esse bidimensionali o tridimensionali, grandi o piccole, a figura intera o a mezzo busto, a stampa, su tela o su tavola, di gesso, di marmo, di metallo, di cartapesta, di legno o di qualsivoglia altro materiale, popolano numerose i luoghi di culto, sono continuo oggetto di venerazione, percorrono in processioni molteplici e reiterate gli spazi comunitari urbani e rurali.

L’immaginario folklorico. L’universo folklorico conosce infiniti esempi di dichiarazioni smentite o quantomeno messe in dubbio da comportamenti concreti. Se non fosse avvertita una sostanziale identità tra raffigurazione e referente sacro, non si spiegherebbero comportamenti punitivi, ben noti, nei confronti delle immagini dei santi per sollecitarne l’intervento in caso di calamità⁴³, ne si comprenderebbe la ragione per la quale, nel corso di numerose cerimonie tradizionali, i bambini vengono sollevati sul fercolo processionale a toccare il santo e i fedeli si affannano a baciare, a

⁴¹ L. Battaglia Ricci, *Ad exercitandum*, cit., p. 19

⁴² D. Alexandre-Bidon, *Une foi*, cit., p. 1159

⁴³ J. Molanus, *Traité*, cit., pp. 218-219. Per la Sicilia possiamo ricordare quanto riferisce Pitre: «Vi sono comuni ne’ quali non sapendosi in altro modo riuscire ad ottenere la sospirata pioggia, si prende l’espedito di metter fuori la statua del santo, di portarlo in processione, minacciandolo di uno sgarbo, e in caso d’insuccesso d’attuffarlo in un abbeveratoio» (G. Pitre, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Pedone Lauriel, Palermo 1889, vol. III, p. 49). Un episodio di questo genere ricorda Serafino Amabile Guastella per la contea di Modica: «Eravamo in aprile, e per difetto di pioggia i seminati ingiallivano e la terra si fendeva qua e là. Una domenica si fa udire uno spaventevole frastuono, un battere di tamburi, uno squillo piagnucoloso di tromba, e un assordante grido di mille grida: Viva le Cinque Piaghe santissime!... Viva la misericordia di Dio!... Un migliaio di villani, con corona di spine, e due migliaia di villane, urlanti a piedi scalzi, seguivano un altro villano, che portava un Ecce Homo di carta pesta. Le donne urlavano e si picchiavano; gli uomini scuotevano le discipline di ferro sulle misere spalle. Ed ove portavano il Cinque Piaghe? Lo portavano al beveratoio; e starà lì in mezzo all’acqua finché non venga la grazia di Dio» (S. Amabile Guastella, *Padre Leonardo*, 1885: 167 cit. in G. Pitre, *Usi*, cit., vol. III, pp. 142-143). Comportamenti “punitivi” e “ricattatori” nei confronti dei santi fanno seguito spesso alle implorazioni e alle pratiche penitenziali quando queste non hanno avuto buon esito. Così scrive Vuillier alla fine dell’Ottocento: «La siccità è dunque venuta. Il suolo si screpola per il troppo caldo, e il frumento che cresce nei campi della Sicilia, appassisce prima di maturare: [§] Di continuo in tutta la Sicilia, delle processioni percorrono le città e le campagne per implorare l’aiuto del cielo. Donne, uomini e fanciulli recitano rosari, passano le notti intere prostrate davanti alle sacre immagini. [§] Alla fine i coltivatori sono andati in collera e hanno esiliato la maggior parte dei loro Santi. A Palermo hanno relegato san Giuseppe in un giardino, perché egli vegga da vicino lo stato delle coltivazioni, giurando di abbandonarlo al sole e al sereno fino a quando una benefica pioggia non venga a consolarli. Altre immagini di Santi stanno con la faccia voltata contro il muro, come ragazzi in castigo. Altri ancora, spogliati dei loro bei vestiti, sono esiliati dalla parrocchia con rimproveri e insulti grossolani» (G. Vuillier, *La Sicilia*, rist. Gruppo Editoriale Brancato, Palermo 2000 [ed. or. 1896], pp. 90-92).

carezzare, a sfregare fazzoletti e indumenti sui venerati simulacri. La stessa azione processionale, costitutiva di ogni festa religiosa tradizionale, d'altronde, risulterebbe destituita di senso. Nel corso di essa, il Santo si manifesta, si ricongiunge ai suoi fedeli, raccogliendone le preghiere e le invocazioni di aiuto, diffondendo nello spazio che attraversa la sua potenza sacrale, ordinatrice e rifondatrice.

Il Santo è essenzialmente percepito come «“presenza” viva, materica e concreta vicina ai bisogni immediati degli uomini, sensibile alle loro richieste, pronta a concedere conforto e guarigione», si da essere considerato se non più potente, certamente più sensibile e efficace dello stesso Dio onnipotente⁴⁴. L'immagine, da invocare, da pregare o semplicemente da custodire, è «didascalica rappresentazione della potenza di quel Santo, segno visibile e tangibile di un mondo invisibile e intangibile, soggetto e oggetto materiale di una realtà spirituale. [...] In quanto mediazione tra mondo umano e regno sovrumano, ovvero tra vita ordinaria e potenzialità straordinarie, l'immagine sacra materializza il bisogno degli individui di organizzare un adeguato sistema di garanzie e di difese dall'irruzione del negativo sempre incombente»⁴⁵. L'immagine sacra, custodita in casa, si configura come mezzo attraverso il quale rendere il sacro costantemente presente, e risponde all'esigenza di materializzare l'oggetto del culto, al quale poter fiduciosamente affidare le ansie, le speranze, i più reconditi desideri. Simulacri e immagini dei santi vengono pertanto posti in un luogo particolare della casa, sulla porta, al capezzale per proteggersi dalle forze maligne e da nemici dotati di poteri magici e mettere la famiglia sotto la protezione del santo raffigurato propiziandone i favori. Con la stessa funzione si ritrovano anche all'interno delle botteghe artigiane, sulle antenne delle imbarcazioni, sui torchi dei palmenti e sulle botti, sui cruscotti dei camion, etc.⁴⁶. In analogia con le culture antiche, nella dimensione del sacro in sostanza l'universo popolare, e talora anche non popolare, opera una identificazione tra segno e referente, non diversamente di quanto accade a livello delle popolazioni cosiddette “primitive” dove parola o immagine e realtà sono avvertite sulla stessa isotopia fino al punto da ritenerle coincidenti⁴⁷.

Se la funzione principale assolta tanto dalle stampe devote quanto dalle pitture su vetro è essenzialmente apotropaica e propiziatoria e il rapporto con esse si consuma nell'ambito privato della famiglia e del lavoro, i simulacri recati in processione in occasione della festa o di eccezionali calamità hanno la funzione di sacralizzare e tutelare gli spazi e i tempi della vita sociale ricostituendoli in cosmos. Il rito processionale ha il compito di «ri-produrre eventi, gesti o comportamenti già altra volta e altrove verificatisi, e di riprodurli non solo nel senso in cui un'immagine riproduce un oggetto o una persona, ma anche nel senso più forte di produrre di nuovo, iterare e reiterare, far sì che si verifichi di nuovo»⁴⁸. È proprio in ambito festivo che l'ambiguo statuto goduto a livello folklorico dalle rappresentazioni plastiche dei santi assume massima visibilità. Nei momento di crisi, di interruzione del fluire ordinato del tempo, costituito dalla festa e dai suoi riti, sembrano emergere sedimenti culturali profondi, che altrimenti restano mascherati e inattingibili⁴⁹. In ambito festivo, d'altronde, le barriere spazio-temporali che

⁴⁴ A. Cusumano, *Miracoli di carta*, cit., p. 6

⁴⁵ A. Cusumano, *Miracoli di carta*, cit., p. 9

⁴⁶ A. Cusumano, *Miracoli di carta*, cit., pp. 10-11; A. Buttitta, *La pittura su vetro in Sicilia*, Palermo, Enzo Sellerio ed., 1972, p. 28

⁴⁷ Cfr. L. Lévy-Bruhl, *La mentalità primitiva*, Torino, Einaudi, 1966 (ed. or. Paris 1922); A. K. Coomaraswamy, *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 227 e 235-257

⁴⁸ A. M. Cirese, *Oggetti, segni musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi, 1977, p. 67; cfr. M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Roma, Borla, 1999 (ed. or. Paris 1949)

⁴⁹ Cfr. G. Ricci, *Il principe e la morte*, Bologna, il Mulino, 1998, p. 7

normalmente separano il fedele e la divinità si dissolvono, consentendo, in quel tempo e in quel luogo, il tempo e il luogo del rito, un contatto diretto e immediato, concreto, fisico. Il sempre incerto e ambiguo confine tra trascendente e immanente si estingue lasciando incombere la dimensione del mito entro la quale tutto e il contrario di tutto possono accadere, dove il meraviglioso e il soprannaturale si manifestano in piena libertà come realtà viventi.

Durante il corso dell'anno il simulacro del santo patrono disposto alle spalle dell'altare o, più raramente, nella cappella in fondo a una delle navate laterali, riceve le preghiere dei supplici che a esso fanno presenti pene e afflizioni d'ogni sorta, chiedendone la soluzione e offrendo in voto gioielli o quanto di più prezioso essi hanno, il proprio corpo. In questo tempo la statua o il quadro del santo sono essenzialmente "porta sull'invisibile", luoghi dove si è certi che le proprie parole possano raggiungere il santo nelle sue sedi empiree. Nei giorni della festa, invece, la statua si trasfigura, diviene animata, è il Santo. È l'ostia che diviene carne, è il vino che diviene sangue. Il sacro dunque diviene descrivibile, manifestandosi integralmente nello spazio e nel tempo, è la "ierofania" nel suo senso più completo⁵⁰.



Biserică din Italia; Foto: Corina Isabella Csiszar

⁵⁰ J. Ries, *Il Sacro, cit.*, pp. 61 ss.

Il simulacro del santo, perenne memoria della sua funzione di tutela lungo il corso dell'anno, non è più simbolo di una presenza, ma presenza esso stesso. Si irrorà di sangue e di emozioni, risvegliatosi d'un tratto dal pacato letargo della propria cappella che spesso lo occulta allo sguardo dei fedeli. Ascolta adesso le implorazioni dei fedeli e sente i loro baci avidi lambire il volto, le mani, i piedi. È allora veramente che il corpo santo diviene redistributore di quella potentia divina che lo investe facendone una metafora incarnata⁵¹, che rivelandosi sacralizza e rifonda il cosmo⁵². Intorno alle immagini e ai santi loro referenti si dispiega un complesso gioco di rinvii. Il santo è, e deve essere sempre, in qualunque momento, fuori e dentro la sua rappresentazione figurativa. Quando una specifica immagine afferma la sua proprietà taumaturgica, attraverso eloquenti segnali, quali la lacrimazione e la sudorazione ematica, essa funziona come ricettore di una potenza esteriore, che, solo temporaneamente, si è fermata in essa senza perdere la sua autonoma realtà. Pure nel dispiegarsi del rito festivo questo flusso pare per un momento arrestarsi e l'immagine divenire incarnazione del santo, cosicché egli, nella sua interezza diviene assolutamente presente e tangibile. Nessuna meraviglia dunque nell'osservare cosa accade ancor oggi in Sicilia, a Palazzolo Acreide, in occasione della festa di San Paolo, il 29 giugno, a Treccastagni per i santi Alfio, Filadelfo e Cirino, la prima settimana di maggio, o a Buscemi per la Madonna del Bosco, in luglio: nudi corpi di infanti protesi dalle braccia materne verso la statua del Santo, viaggiano di mano in mano sino a essere sollevati da un addetto, che sta ritto sul fercolo, per far loro sfiorare il simulacro, mentre la folla acclama e invoca a gran voce. Né può sorprendere quanto accade a Calamonaci, dove in occasione della festa di san Vincenzo Ferrer le due fazioni antagoniste dei Sangiuvannara e dei Sammichilara fanno danzare e correre reiteratamente le statue lignee seicentesche rispettivamente di san Giovanni Battista e dell'Arcangelo Michele. Ciascuna delle due statue, in momenti successivi, tra la confusione generale e le acclamazioni viene prelevata a braccia dall'interno della Chiesa Madre dai suoi devoti che fattisi sul portone, dinanzi alla folla acclamante, la alzano ritmicamente sulle braccia. Il simulacro viene allora fissato sul fercolo. Chi si incarica di far questo non manca di baciarne il volto. Dopo la rutilante processione si ritorna in chiesa. Dinanzi a questa un nuovo piroettare, nuove acclamazioni, un fragoroso esplodere di petardi e di razzi che illuminano la sera. Disfatti, i portatori depongono, infine, il fercolo e si accalcano intorno al simulacro, che hanno a quel modo onorato, per abbracciarlo e baciarlo, sussurrargli richieste d'aiuto all'orecchio. Solo dopo il Santo viene "smontato" con cura e riposto nella propria nicchia. La viva corporeità del simulacro si legge anche a Monreale, per la festa del Crocifisso. La funzione del 3 maggio, officiata dal vescovo nel Santuario della Collegiata, vede riunirsi una folla di ammalati e indigenti giunti a chiedere grazie. Alle 14 prende il via la processione. All'interno del tempio sono stati frattanto rimossi i sette veli che rivestono il simulacro del Crocifisso. Appena fuori, il Cristo viene letteralmente assalito dai fedeli che cercano di scalare la croce per toccare, abbracciare, baciare il suo corpo. Essi cercano il contatto fisico col simulacro per assumere la potenza soprannaturale che da esso promana. Una scena non dissimile da quella che già Giuseppe Pitre aveva avuto modo di osservare alla fine dell'Ottocento: «A un tratto la porta stride sui cardini e la folla insofferente d'indugio corre verso il Crocifisso. I più agili saltano sul zoccolo, s'arrampicano sulla croce e commossi d'una pietà che devo rinunciare a descrivere, l'abbracciano, l'avvinghiano, le imprimono baci focosi. I sottostanti fan ressa per salire anche loro, ma non trovano spazio per

⁵¹ M. Niola, *Il corpo mirabile. Miracolo, sangue, estasi nella Napoli barocca*, Roma, Meltemi, 1997, p. 39

⁵² Cfr. L. M. Lombardi Satriani, *Dolore, sangue e cognizione dell'eterno*, p. 28, in A. Buttitta, *Gli ex-voto di Altavilla Militaria*, Palermo, Enzo Sellerio ed., 1983, pp. 21-28; A. Buttitta, *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*, Palermo, Sellerio, 1996, pp. 256 ss.

mettervi un piede, da farvi penetrare una mano»⁵³. Non diversamente accade in numerosissime altre delle occasioni che scandiscono i calendari cerimoniali delle comunità siciliane. Solo per ricordarne alcune altre: la festa di San Calogero ad Agrigento e Porto Empedocle, la festa di Santa Maria delle Stelle a Militello Val di Catania, la ciaccariata del Sabato santo a Ferla, la processione del Risorto, u Gioia, a Scicli, le festa di San Basilio a San Marco D'Alunzio.

Nel caso di San Marco, il venerato simulacro del Santo è una statua lignea attribuita alla bottega dei Li Volsi, famiglia di intagliatori e scultori, originaria di Nicosia e trasferitasi a Tusa nell'ultimo quarto del Cinquecento, cui sono tra l'altro da riferirsi una serie di simulacri lignei databili tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento quali: la statua di San Giovanni Battista della chiesa di Sant'Agostino a Gagliano Castelferrato; le statue di San Giovanni Battista e di San Nicolò della cattedrale di Nicosia; quelle di San Sebastiano, custodite presso le omonime chiese di Mistretta e Caltanissetta; le statue di San Giovanni Battista e di San Bartolomeo della cattedrale di San Nicolò ad Enna⁵⁴. Il simulacro del Santo in trono, tutt'oggi custodito nella fabbrica per cui venne commissionato, ossia la Chiesa a lui dedicata, fu realizzato alla fine del Ciquecento da Giovan Battista Li Volsi (ma pagato al fratello Giuseppe) come testimonia il documento notarile di consegna della scultura, del 30 agosto dell'anno 1600: " ... Mag, Joseph Li Volsi habuisse et recepisse pro manu Francisco La Scalia, veluti proc.. ecc. S.ti Basili terra Sancti Marci, once 6 tari 24 in contu magisterio S.ti Basili, faciendi pro magistro Jo. Batt. Li Volsi, eius frate..."⁵⁵. La festa che lo vede protagonista si sovrappone a quella dei santi patroni, Marco e Nicola, ma egli è il protagonista assoluto dei festeggiamenti e l'oggetto della maggiore devozione dei fedeli, che a lui tributano voti, offrono le torci, pertiche interamente rivestite di basilico e fiori, con lui cercano un contatto fisico, baciandolo, toccandolo, offrendo i propri figli nel corso della processione⁵⁶.

Riguardo all'uso "pedagogico" delle immagini e alle prassi rituali che denunciano chiaramente la natura del rapporto istituito tra fedeli e simulacri, particolare interesse assumono le drammatizzazioni della crocefissione operate con l'ausilio di crocifissi lignei (o in altro materiale) con braccia snodabili che ancora si osservano il Venerdì Santo in centri come Montedoro e Mussomeli inserendosi in un'antica e diffusa tradizione ben attestata sin dal Basso medioevo⁵⁷ e

⁵³ G. Pitre, *Feste patronali in Sicilia, Torino-Palermo, C. Clausen, 1900, p. 100*

⁵⁴ Cfr. C. Caldarella, p. , in *A Torcia. La festa di san Basilio a san Marco d'Alunzio, Regione Siciliana - CRPR, 2008, pp.*

⁵⁵ S. M., *Not. Filippo Cardita, vol. 326, f. 228, cit. in C. Caldarella, A Torcia, cit..*

⁵⁶ Cfr. I. E. Buttitta, *Verità e menzogna dei simboli, Roma, Meltemi, 2008*

⁵⁷ Come rileva Teresa Perusini (*Descaviglietur, cit., pp. 192-193*) «Dalle fonti più antiche ove viene descritta la Adoratio, Depositio et Elevatio Crucis sappiamo che veniva portata al sepolcro la croce e/o l'ostia: solo in un secondo tempo si svilupparono delle sculture ad hoc per questi riti. Tra queste, secondo Taubert [G. Taubert, J. Taubert, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen, in "Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", 1969, n. 28, pp. 79-121*], prima i deposti e poi, forse alla fine del XIII o all'inizio del XIV secolo, i crocifissi con le braccia mobili che potevano fungere sia da crocifissi che da deposti e permettevano una maggiore verosimiglianza nel rito della deposizione dalla Croce. Oggi i più antichi esemplari di crocifissi con le braccia mobili conosciuti in Italia sono databili all'inizio del XIV secolo (Sant'Andrea a Palaia vicino a Pisa, quello del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, etc.) [...] le confraternite sembrano essere state le principali committenti dei crocifissi mobili probabilmente proprio per l'uso che ne facevano nei drammi della Settimana Santa». Più in generale sulla drammatizzazione della Deposizione e sull'uso dei crocifissi lignei a braccia mobili: S. Corbin, *La déposition, liturgie du Christ au Vendredi Saint. Sa place dans l'histoire des rites et du Théâtre religieux (Analyse des documents portugais), Société d'éditions "Les Belles lettres" - Livraria Bertrand, Paris - Lisbonne, 1960*; H. Belting, *L'arte, cit., passim*; John T. Paoletti, *Wooden Sculpture in Italy as Sacral Presence, in "Artibus et Historiae", 1992, nn. 13/26, pp. 85-100*; M. Burrese, a cura di, *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo, Federico Motta ed., Milano 2000*; T. Perusini, *Il crocifisso con le braccia mobili del XVI secolo nella chiesa di San Giovanni Battista a Pontebba, in "Vultus Ecclesiae", I, 2000, pp. 19-38*; G. Saponi, a cura di, *La deposizione lignea in Europa. Immagine, il culto, la forma, B. Toscano, Milano, 2004*; F. Flores d'Arcais, a cura di, *Il teatro delle statue: gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo, Milano, Vita e Pensiero, 2005.*

ancora presente in varie regioni d'Italia⁵⁸. A Mussomeli la mimesi degli eventi della passione si conclude con la crocefissione sul sagrato della chiesa del Calvario e la successiva deposizione. Giunta ai piedi del Calvario allestito dinanzi al tempio, i sacerdoti prelevano la statua del Cristo dal feretro processionale e la sollevano sulla croce fissandola con chiodi e coronandola di spine mentre i confrati levano i tradizionali lamenti. Alla crocefissione farà seguito la deposizione del corpo del Cristo. Disposto all'interno dell'urna processionale il Cristo morto sarà condotto processionalmente dai confrati del SS. Crocifisso verso la Chiesa Madre, sempre accompagnata dai lamenti e dai simulacri di numerosi santi recati dalle rispettive confraternite. Analogamente a Montedoro il Crocifisso viene recato, seguito dall'Addolorata e dai lamentatori, dalla chiesa parrocchiale al calvario extraurbano. Qui il simulacro del Crocifisso è prelevato dall'urna e posto in croce dove riceve l'omaggio dei fedeli che uno ad uno si avvicinano baciandogli i piedi. A sera, la scinenna, il Cristo viene deposto nell'urna processionale e riaccompagnato dai fedeli e dall'Addolorata in chiesa⁵⁹.

Come ricordano Cardone e Carletti le sculture in legno, per la stessa natura del materiale, si prestavano al trasporto e alla manipolazione in contesti drammatici enfatizzando il rilievo simbolico e il forte impatto emotivo detenuto dall'immagine del Cristo in croce⁶⁰. Tali produzioni nel rispondere efficacemente alle esigenze "comunicative" della Chiesa attraverso la costruzione di vere e proprie narrazioni per immagini, presentificazioni scenografiche delle vicende fondanti della religione cattolica, esaudivano d'altra parte l'avvertita necessità di instaurare un dialogo "in presenza" con la realtà trascendente in cui si riponevano le proprie speranze. La personificazione del santo nel "suo" simulacro, in quel preciso simulacro di comprovata "potenza" e dalla provenienza non di rado "legendaria" e "meravigliosa", impone d'altronde il riprodursi di precisi modelli iconici di comprovata efficacia nel sollecitare l'intervento salvifico del soggetto rappresentato. L'immagine rappresentativa, per usare la distinzione di Settis tra immagini rappresentative e narrative, ossia quella oggetto dell'adorazione cultuale nonché protagonista dei riti processionali, assume autorevolezza proprio perché si inserisce in una consolidata tradizione iconica e si adegua «alle immagini dello stesso tipo che l'hanno preceduta»⁶¹. È appena il caso di ricordare che l'efficacia rituale si fonda sulla "esatta" ripetizione di modelli tradizionali⁶² e che lo stesso deve dirsi dei simboli, sonori, verbali, oggettuali, gestuali, che sostanziano l'iter rituale in relazione sistemica⁶³. Ecco dunque che «la scultura cultuale, che doveva essere facile da riconoscere e da ricordare, veniva prodotta sull'esempio di un simulacro precedente, o su un prototipo

⁵⁸ Mi limito qui a ricordare il caso della Sardegna: cfr. M. Atzori, *La Settimana Santa in Sardegna e Corsica*, Sassari, EDES, 2003.

⁵⁹ Crocefissioni e deposizioni di crocifissi lignei o in cartapesta si registrano anche in diversi altri paesi (87 secondo Angelo Plumari: *La Settimana Santa in Sicilia. Guida ai riti e alle tradizioni popolari*, Città Aperta, Troina, 2003, pp. 43-46; Id., *Gesù Cristo nei riti popolari della Settimana Santa in Sicilia*, pp. 306-307, in G. Savoca, G. Ruggieri, *Il Cristo siciliano, Atti del Convegno, Catania, 22-23 aprile 1999, San Paolo, Cinisello Balsamo, pp. 277-310*) quali Mezzojuso, Aragona, Corleone, Villarosa, Valledlunga Pratameno, Campofranco, Delia, Mazzarino, Naro, Montallegro, Cattolica Eraclea, Licodia Eubea, Augusta, Militello Val di Catania.

⁶⁰ L. Cardone, L. Carletti, *La devozione*, cit., p. 235. Cfr. A. Bagnoli, *Introduzione*, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena (1250-1450)*, Firenze, 1987, pp. 12-14

⁶¹ S. Settis, *Iconografia*, cit., pp. 173-270

⁶² S. Miceli, *Rito: la forma e il potere*, in "Uomo e Cultura", a. V (1972), n. 10, pp. 132-158

⁶³ Non a caso Hans Belting sottolinea la necessità di una interpretazione contestuale dell'immagine che tenga conto dei luoghi di collocazione, dei modi e dei tempi del loro uso liturgico, delle relazioni con inni e altri testi religiosi (H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma, 2001)

particolarmente famoso, al quale l'artista doveva a volte adeguarsi addirittura per contratto»⁶⁴. Proposte dall'"alto" le immagini andavano d'altronde soggette a un processo di appropriazione da parte delle comunità dei fedeli, spesso intermedie dalle Confraternite, che ne disponevano i tempi e i modi dell'uso culturale, liturgico e processionale e le corredavano di apparati simbolici derivati dalle tradizioni religiose locali in forte connessione con la realtà contadina e da connessi apparati narrativi fortemente connessi a una percezione del sacrum di matrice arcaica particolarmente evidente nel caso dei culti mariani e non solo connessi a cime, alberi, fonti, grotte. Lucidamente Cardone e Carletti osservano che «se la statua è un segno della Chiesa sul territorio, gli abiti, insieme alle altre sovrapposizioni e modifiche, possono essere interpretati come segni del territorio sulla statua»⁶⁵. Basti pensare alla potente relazione tra culto del SS. Crocifisso e ambienti contadini dettato anche da ragioni temporali. Il 3 maggio, infatti, data riconducibile alla riscoperta della Santa Croce avvenuta, secondo tradizione, nel IV secolo sul Monte Calvario ad opera di Sant'Elena Maggio, apre d'altronde, per il contadino un mese decisivo. A Maggio, infatti, le spighe «secondo la credenza, per la festa del Signore, sono belle e compiute (cunchiuti)»⁶⁶, il grano sta per giungere a maturazione e «se soprabbondano l'erbe nocive, se dominano i furiosi e estenuanti venti meridionali, se mancano le piogge, ogni speranza è perduta»⁶⁷. Ecco dunque moltiplicarsi le celebrazioni esterne del SS. Crocifisso, ecco il simulacro regolarmente corredato di mazzi, di spighe, fave verdi, pani polimorfi. Ecco affluire i pellegrini ai santuari rurali del Crocifisso, primo tra tutti quello di Castel di Bilici. Siamo all'interno della ex Baronìa facente parte di quell'ampio territorio a vocazione granaria indicato come u feu (il feudo), frammentata oggi in centinaia di piccoli appezzamenti. Qui dall'1 al 3 maggio affluiscono da Marianopoli, Vallelunga, Villalba (ma anche da Valledolmo, Resuttano, San Cataldo, Santa Caterina Villermosa, Alia, Ganci, Sutura) numerosi pellegrini, pi fari u viaggiu a lu Signuri. Essi offrono ex voto riproducenti le parti del corpo miracolate, di cera, d'argento e anche, numerosi, di pasta di pane. Gli ex voto di pane vengono deposti su un apposito banco posto all'interno della Chiesa per poi essere divisi e distribuiti a tutti i fedeli. Momento conclusivo del rito è la processione del Cristo intorno al Santuario il giorno 3 (ore 13.00). All'affacciarsi del sacro simulacro sul portone della chiesa i fedeli acclamano: Viva, viva u Santissimu Crucifissu, e tra questi qualcuno invoca: Oh Santissimu nostru Crucifissu! Misericordia! Pani e paradisu!. Chiude la cerimonia un pasto campestre consumato dai gruppi familiari intorno al luogo sacro.

⁶⁴ G. Capriotti, *Simulacri dell'invisibile. "Cultura lignea" ed esigenze devozionali nella Camerino del Rinascimento*, p. 74, in R. Casciaro, *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 73-83

⁶⁵ L. Cardone, L. Carletti, *La devozione*, cit., p. 239, pp. 234-244

⁶⁶ G. Pitre, *Feste patronali in Sicilia*, Torino - Palermo, C. Clausen., 1990, p. 505

⁶⁷ F. Minà - Palumbo, *Proverbi agrarj*, Palermo, Pedone Lauriel, 1854, p. 182



Mănăstire din Amalfi, Italia; Foto: Corina Isabella Csiszar