

recensione

***Statue. Rituali, scienza e magia dalla Tarda Antichità al Rinascimento*, a cura di Luigi Canetti (Micrologus Library, 81), SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze-Impruneta (Firenze)/Roma 2017, pp. 508.**

Gli Atti dei Convegni *Micrologus* sono da sempre un prezioso momento di confronto e di arricchimento su tematiche care alla storia religiosa ‘esoterica’, a partire dal mondo antico sino a giungere alle soglie della modernità. Anche questo volume non tradisce le aspettative: le immagini sono da sempre strumenti espressivi di valori culturali, e la loro versione tridimensionale ne rappresenta la concretizzazione. Nel mito, Perseo uccide il mostro e libera Andromeda. L’eroe conduce quindi Andromeda con sé. Riprende la sua bisaccia ben chiusa e giunge a Serifo dove lo aspetta la madre. Anche Ditti lo attende. Entrambi si sono dovuti rifugiare in un santuario per sfuggire alla persecuzione di Polidette. Allora Perseo decide di vendicarsi del malvagio re. Gli fa sapere d’esser ritornato e di avere con sé il regalo promesso; glielo consegnerà durante uno sfarzoso banchetto. Tutti i giovani, tutti gli uomini di Serifo sono riuniti nel salone. Stanno bevendo, mangiando, è festa grande. Perseo arriva. Apre la porta, viene salutato, entra, Polidette si chiede cosa stia per succedere. Mentre tutti i invitati sono seduti o distesi, Perseo resta in piedi. Prende dalla sua bisaccia la testa di Medusa, la tira fuori, la brandisce tenendola lontana dal corpo con il braccio ben teso, voltando il proprio sguardo dalla parte opposta. Tutti i partecipanti al banchetto rimangono pietrificati, sono immobilizzati sul posto nella medesima posizione in cui si trovavano. Tutti coloro che partecipano al pranzo sono così trasformati in personaggi di un quadro, in statue; diventano immagini mute e cieche, il riflesso di quello che erano da vivi. C’è una differenza tra la realtà attribuita alle figure dei santi e quella di figurazioni puramente allegoriche? Le prime avevano

per sé l'autorità della Chiesa, il loro carattere storico, le loro statue in legno e in pietra; ma le altre nutrivano la vita psicologica dell'individuo, la sua libera fantasia.

Il volume curato da Luigi Canetti presenta un suggestivo panorama di come l'immagine tridimensionale, la statua, è stata «percepita» dalla cultura Occidentale; un problema 'estetico' che ha da sempre condizionato l'agire umano. Coniato nella prima metà del Settecento dal filosofo Alexander G. Baumgarten (1714-1762), il termine estetica – dal greco *aisthēsis* che significa «percezione» – è circolato in due accezioni sostanzialmente diverse, anche se destinate sovente a sovrapporsi. Nell'opera di Immanuel Kant rinveniamo l'origine di ambedue. Partiamo dalla *Critica della ragion pura*, dove egli introduce l'idea di un'estetica, intesa come un ramo specifico della filosofia trascendentale. Ecco come viene definita: «Chiamo estetica trascendentale una scienza di tutti i principi a priori della sensibilità. Deve esserci una tale scienza, che costituisca la prima parte di una dottrina trascendentale degli elementi, in opposizione a quella che contiene i principi del pensiero puro, e vien denominata logica trascendentale. Nell'estetica trascendentale, dunque, noi isoleremo dapprima la sensibilità, separandone tutto ciò che ne pensa coi suoi concetti l'intelletto, affinché non vi resti altro che l'intuizione empirica. In secondo luogo, separeremo ancora da questa ciò che appartiene alla sensazione, affinché non ne rimanga altro che l'intuizione pura [...]. Si troverà che vi sono due forme pure di intuizione sensibile, cioè spazio e tempo»¹. L'estetica trascendentale kantiana è parte integrante della sua teoria della conoscenza, la quale ha svolto un ruolo cruciale nella storia della filosofia e anche della scienza. Il nostro compito non è però quello di entrare nel merito della gnoseologia kantiana, bensì di comprendere come la percezione delle immagini si sia sviluppata ed evoluta in sincronia con le mutazioni culturali. L'estetica è quindi la scienza filosofica che indaga il processo di costruzione degli oggetti sensibili a partire dal materiale grezzo formato da sensazioni. Questo primo significato del termine «estetica» dischiude un orizzonte di ricerca il cui obiettivo principale è la descrizione delle modalità e dei processi che concorrono a determinare la percezione del mondo esterno, restano però estranee la bellezza, il gusto, i modi di fruizione dell'opera d'arte. Kant colmerà tale lacuna nella prima sezione della *Critica del giudizio*: «Per discernere se una cosa è bella o no, noi non riferiamo la rappresentazione all'oggetto mediante l'intelletto, in vista della conoscenza; ma mediante l'immaginazione (forse congiunta con l'intelletto), la riferiamo al soggetto, e al suo sentimento di piacere o dispiacere. Il giudizio di gusto non è dunque un giudizio di conoscenza, cioè logico, ma è estetico; il che significa

¹ I. KANT, *Critica della ragion pura* (Universale Laterza, 36), I, trad. it. G. Gentile-G. Lombardi Radice, Laterza, Roma-Bari 1971⁴ (ed. or. Riga 1781), pp. 66-67.

che il suo fondamento non può essere se non soggettivo»². La percezione del bello o del brutto non è quindi un fattore conoscitivo assoluto, bensì individuale; il giudizio estetico è quindi puramente soggettivo, il che si può riassumere sbrigativamente nel detto popolare «Non è bello ciò che è bello, ma è bello ciò che piace». Le popolazioni del Paleolitico incisero e scarabocchiarono, sulle pareti delle grotte e sulle pietre, segni a forma di clave, scudi, raggi e simili, spesso associati a figurazioni animali. È una originaria e ‘originale’ esperienza ‘estetica’ di cui conosciamo molto poco. Seimila anni fa gli Egizi inventarono i geroglifici (letteralmente, «incisioni sacre»), dipinti di cose e pensieri, così artistici in se stessi da poter essere apprezzati per come essi appaiono, al di là del loro significato: praticamente possono essere considerati sia calligrafia che «splendidi disegni». I geroglifici progredirono fino al punto di comunicare elaborate astrazioni, ma era l’immagine a sovrastare il significato, così almeno la pensarono i Neoplatonici, i primi che si cimentarono nell’interpretarli.

Così quando nel *Libro dei morti* troviamo affermato: «Rialzati, dio ricco di forme! La terra ha la tua statua, la *Duat* la tua mummia e il cielo è pieno della tua divina anima-stella. In piedi, mummia venerabile, o Osiride re, *ka* vivente!», non si può non pensare alla cosiddetta *telestikē*, la teurgia telestica attraverso la quale i Neoplatonici animavano le statue; simulacri inanimati che prendevano magicamente vita. L’*Asclepio* latino lascia intravedere in tale pratica, ancor più che nell’istituto faraonico si è autorizzati a riconoscere, uno strumento per asservire gli dèi all’umanità: come Dio creò gli dèi celesti, così l’uomo creò gli dèi terreni³. L’uomo foggìo gli dèi in una duplice natura, divina nell’essenza, umana nella forma⁴. Comprensibile, quindi, la violenta reprimenda di un padre come sant’Agostino (*Civ. Dei* 8, 23-27), il quale dopo aver letto l’*Asclepio* arriverà a definire Ermete Trismegisto araldo del demonio⁵. Ma già prima Minucio Felice, ironizzando sulla reale presenza della divinità entro catafalchi di legno, di

² I. KANT, *Critica del giudizio* (Universale Laterza, 134), trad. it. A. Gargiulo, glossario e indice cur. V. Verra, Laterza, Roma-Bari 1972² (ed. or. Berlin 1790), p. 43.

³ Cfr. S. ILES JOHNSTON, «*Homo fitor deorum est*. Envisioning the Divine in Late Antique Divinatory Spells», in J. BREMMER-A. ERSKINE (eds.), *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations* (Edinburgh Leventis Studies, 5), Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, pp. 406-421.

⁴ *Asclep.* 8, 23-24 (= I. RAMELLI [Bompiani, Milano 2005], pp. 556-559; trad. it. di A.-D. NOCK-A. J. FESTUGIÈRE [éds.], *Corpus Hermeticum*, I-IV, Les Belles Lettres, Paris 1945-1954).

⁵ C. GILLY, «Scheda 19. Il biasimo di Agostino: ‘Ermete diretto portavoce del demonio’», in S. GENTILE-C. GILLY, *Marsilio Ficino e il ritorno di Ermete Trismegisto. Marsilio Ficino and the Return of Hermes Trismegistus*, Edizioni Centro Di, Firenze 1999, p. 171.

metallo e di pietra, rivelava l'inganno di chi creava gli dèi a propria immagine e somiglianza (*Octav.* 24, 4-8).

Dal momento che non poteva creare delle anime – continua l'*Asclepio* –, l'uomo evocò le anime di demoni o di angeli e le introdusse attraverso riti misterici nei simulacri degli dèi, creando statue viventi, animate⁶. Statue dai poteri meravigliosi che vaticinavano gli eventi futuri, guarivano, ridavano la salute. Alle statue venivano offerti frequenti sacrifici, inneggiando canti e melodie in un insieme di armonie celesti che muovevano verso il bene⁷. Gli dèi celesti erano entità stellari confinate all'interno di simulacri di pietra costruiti dall'uomo. Attraverso liturgie astrali gli dèi erano attratti, rinchiusi, costretti al servizio degli uomini. La loro azione seguiva un meccanismo di oscillazione astrale entro cui gli influssi stellari comunicavano la loro forza al mondo sublunare⁸.

L'arte di consacrare e vivificare le statue, la telestica, era soltanto un aspetto, anche se certamente il più mirabolante, della teurgia⁹. Essa però era ben nota a Proclo, il quale nel commentario alla *Repubblica* platonica¹⁰ parlava dell'animazione della statua di Eracle, mostrando di avere ben presenti rituali diffusi sia in Egitto che in Babilonia¹¹, mentre nel commentario al *Timeo* rapportava la telestica addirittura all'arte di sciogliere l'anima dai legami e dai condizionamenti mondani che l'avviluppavano¹². Eusebio di Cesarea – forse seguendo Porfirio – riteneva che Orfeo avesse portato dall'Egitto l'arte dei *teletai* sulla edificazione delle statue¹³. La *Suda*, il noto lessico bizantino, attribuiva a Orfeo un poema sugli *Hierostolika*, cioè «Sull'arte di adornare le statue sacre»¹⁴, mansione portata a termine dagli *Hierostolistai*¹⁵, il corpo sacerdotale

⁶ *Asclep.* 13, 37 (RAMELLI, pp. 582-585).

⁷ *Asclep.* 13, 38 (RAMELLI, pp. 584-585).

⁸ Cfr. GH. CASAS, «Les statues vivent aussi. Théorie néoplatonicienne de l'objet rituel», in *Revue de l'Histoire des Religions*, 231 (2014), pp. 663-679.

⁹ P. BOYANCÈ, «Théurgie et téléstique néoplatoniciennes», in *Revue de l'Histoire des Religions*, 147 (1955), pp. 189-209; E. R. DODDS, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. V. Vacca De Bosis, nuova ed. cur. R. Di Donato, BUR, Milano 2009, (ed. or. Berkeley-Los Angeles 1951), pp. 361 ss.

¹⁰ *In Remp.* I, 120, 12 ss.

¹¹ Cfr. S. M. CHIODI, «Significato e ruolo delle statue funebri nel Vicino Oriente Antico del III millennio», in *OCNUS: Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia*, 2 (1994), pp. 23-32.

¹² *In Tim.* III, 300, 13 ss.

¹³ Eus. *Praep. Ev.* 10, 44 (test. 99 a [ed. O. KERN, *Orphicorum Fragmenta*, apud Weidmannos, Berlin 1922; trad. it. E. Verzura, Bompiani, Milano 2011, pp. 91-93]).

¹⁴ BOYANCÈ, «Théurgie et téléstique néoplatoniciennes», p. 201.

¹⁵ F. CUMONT, *L'Egitto degli astrologi*, trad. it. a cura di G. Bezza, Mimesis, Milano 2003 (ed. or. Bruxelles 1937), p. 147.

addetto alla vestizione dei simulacri divini. Ancora, la *Suda* aggiungeva che questi *Hierostolika* erano *klēseis kosmikai*, ovverossia le formule magiche che secondo la teletica neoplatonica permettevano di animare le statue «cosmiche». La problematica si chiariva ancora di più prendendo in considerazione un frammento di un poema orfico trasmesso da Macrobio¹⁶, che descriveva l'arte di abbigliare il simulacro di Dioniso (*sacra Liberi patris*), assimilato al dio Sole: il *sōma theou*, il «corpo del dio», era adornato di buon mattino con splendide vesti che effigiano il percorso del Sole attraverso la volta celeste. Ma la teletica non si limitava all'ambito della statuaria, bensì coinvolgeva ogni oggetto o cosa manipolata dall'uomo, poiché era nella materia che poteva rivelarsi la forza degli dèi e la loro influenza decisiva sulla vita di tutti gli esseri. La teletica consisteva nella piena comprensione della catena che univa fra loro gli esseri superiori a quelli inferiori e nel capire il senso in cui gli anelli più alti erano uniti a quelli più bassi e viceversa.

Non sappiamo quali operazioni rituali e formule sacre prevedesse lo svolgersi della teurgia teletica¹⁷, nonché l'uso di quali erbe, pietre e incantesimi che non si dovevano tradurre in greco pena la perdita d'efficacia; nemmeno conosciamo in cosa consistessero i *mystēria*, la ripetizione rituale di incantesimi astromantici, che avevano il fine di immettere le anime nelle statue o di «fabbricarle». Possiamo solo immaginare una parola efficace, una ineffabile operazione che poteva incantare gli dèi anche contro la loro volontà, un ricettario di formule attraverso cui animare le statue e attraverso cui acquisire potere sull'ineffabile. Per mezzo della teurgia ieratica l'iniziato riusciva a liberarsi del corpo, abbandonandolo al mutamento.

Nelle società antiche, l'artista che dava forma a statue, stampi incisi e sigilli, era compreso nel novero degli artigiani, un gruppo disparato di produttori che giunsero a formare una schiera distinta del corpo sociale. La scarsa reputazione degli artigiani si rifletteva anche nel fatto che le loro opere erano di regola anonime. Artisti all'opera su incarico di un tempio, di un palazzo o di un cliente privato divenivano alienati dal proprio lavoro. Sebbene sia probabile che i vasi greci venissero contrassegnati dai decoratori per la prima volta intorno al 700 a.C., la maggioranza degli artisti rimane sconosciuta ancora in epoche successive, a causa della loro dipendenza dai rispettivi patroni.

Gli dèi dell'Egitto erano raffigurati sia come esseri umani sia come animali: una forma composita che univa una testa zoomorfa a un corpo umano godeva di particolare popolarità sia nel

¹⁶ *Sat.* I, 18, 21 = fr. 238 KERN (= N. MARINONE [cur.], *I Saturnali di Macrobio Teodosio*, Utet, Torino 1987², p. 272).

¹⁷ P. SCARPI «Introduzione. L'universo degli ermetici», in *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, I, Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2009, p. LXXVIII.

rilievo che nella statuaria. Le rappresentazioni antropomorfe degli dèi egizi si collegano alle loro funzioni mitologiche e rivelano alcuni aspetti narrativi delle relazioni tra loro, laddove altre figure possono essere definite come loro «metamorfosi» o simboli, evidenziando un aspetto o un fatto particolare. Secondo queste modalità simboliche, ciascuna divinità poteva essere rappresentata da vari animali od oggetti: per esempio la vacca, la leonessa, il serpente e il sistro (uno strumento musicale) sono tutte manifestazioni della dea Hathor. Al contrario, un animale poteva incarnare vari dèi: perciò il cobra che compare con atteggiamento protettivo sulla fronte di tutti i faraoni poteva essere identificato indifferentemente con quasi tutte le dee.

Sono i presupposti mitici e culturali di quella che abbiamo descritta come «arte telestica», e di cui il volume curato dal Canetti si occupa ampiamente, cioè la capacità di determinati artisti, maestri iniziati di racchiudere in un simulacro una specifica divinità. Anche se duramente condannate dai Padri della Chiesa tali pratiche si ritroveranno cristianizzate nella teologia delle icone¹⁸, la cui elaborazione definitiva scaturirà in margine alle dispute suscitate dall'iconoclastia e dalle norme formulate dal secondo Concilio di Nicea (787 d.C.). I primi elementi della dottrina erano già stati enunciati tra il II e il IV secolo. Le immagini e il loro culto erano un tema caro ai Neoplatonici di cui l'esponente più famoso fu Plotino. Il suo pensiero era però volutamente ambiguo. Da un lato sminuiva la funzione di statue (*agalmata*) e immagini (*eikones*) nella percezione del divino: erano visioni di second'ordine – egli diceva – rispetto a quelle sperimentate da mistici e veggenti (*Enn.* 6, 9, 9)¹⁹. Mentre da un altro, enfatizzava l'azione dell'anima nel predisporre nel mondo «alcuni corpi come statue di dèi e altri corpi come dimore di uomini» (*Enn.* 4, 3 [27], 10): l'arte, la *technē*, non sarebbe stata altro che imitazione rispetto all'anima creatrice. Esisterebbe infatti un legame fra la *technē* dell'anima e l'arte magica. I maghi si avvalgono di specifiche figure, anzi, «atteggiandosi in una determinata posizione attirano su se stessi, senza rumore, influenze, appunto perché stando nell'unità universale, agiscono su di un unico centro» (*Enn.* 4, 4 [28], 40, 1-5). Tale congettura diventa più esplicita nel discepolo di Plotino, Porfirio, per il quale gli strumenti principali per conseguire il rapporto diretto tra l'uomo e gli esseri a lui superiori erano la recitazione di formule di invocazione e di scongiuro, la fabbricazione e l'abbellimento delle statue degli dèi e il compimento di specifiche azioni nei riguardi di una statua oppure di un altro oggetto posto in relazione con un dio. Con questo entriamo nel campo della cosiddetta teurgia, l'arte di creare o di agire sugli dèi: le operazioni teurgiche si svolgono attraverso

¹⁸ J. LAFONTAINE-DOSOGNE, s.v. «Icona», in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Istituto della Enciclopedia Italiana-Treccani, Roma 1996, pp. 263 b-276 b.

¹⁹ Trad. V. Cilento (Laterza, Bari 1949).

il simbolo (*symbolon*), la cifra magica o il carattere (*charakter*) e le *grammai*, cioè «disegni» o «linee» tracciati per favorire la manifestazione del dio. Il significato del vocabolo *symbolon* è oscillante: nel *Peri agalmatōn* («Sulle immagini») porfiriano esso è addirittura usato per dire che gli dèi sono «simboli» di una forza (*dynamis*) naturale o anche di qualche fenomeno²⁰. In armonia con tale concezione, Porfirio reca un'interpretazione simbolica anche delle immagini degli dèi.

Se il ruolo della teurgia presso Porfirio non appare interamente positivo, è nel neoplatonico Giamblico elaborare una disciplina teurgica in cui le statue svolgono una parte rilevante. Secondo il patriarca Fozio, del IX secolo (*Biblioth. cod. 215*), lo scopo di Giamblico era quello di rivelare che gli idoli – che egli indica col nome di statue – erano divini e ricolmi della divinità. Tali simulacri erano sostanzialmente di due tipi: quelli più antichi, di cui era ignoto l'artefice poiché «caduti dal cielo» – verisimilmente delle pietre meteoriche – e quelli foggiate dall'uomo in bronzo, oppure scolpiti nel legno e nella pietra. Un posto egualmente rilevante è riservato alle immagini divine negli scritti dell'imperatore Giuliano, teurgo anch'egli e fautore di un culto eliolatrico, e ovviamente anche nelle opere dell'ultimo grande neoplatonico, Proclo, benché sia difficile raccogliere dai suoi scritti un corpus completo concernente le immagini.

Le argomentazioni addotte dai Neoplatonici si ritrovano negli sviluppi successivi della teologia cristiana. Così, la concezione per cui «le immagini sensibili sono veicoli mediante i quali ci accostiamo, per quanto possibile, alla contemplazione del divino» fu formulata in modo esplicito dallo Pseudo-Dionigi Areopagita (500 ca.) nella *Gerarchia ecclesiastica* (1,2). Dionigi era il personaggio che, secondo gli *Atti degli Apostoli* (17, 34) si era convertito dopo aver ascoltato il discorso tenuto da Paolo di Tarso – o chi per lui – sui gradini dell'Areopago, cioè del tribunale di Atene, ed era poi diventato il primo vescovo di quella città nel I secolo d.C. In realtà dall'analisi del contenuto e della lingua dei testi si è potuto dedurre che si trattava di un autore neoplatonico afferente alla scuola di Proclo, vissuto fra il V e il VI secolo in Siria, ipotesi più recenti ne legano la composizione all'esodo dei sapienti neopitagorici e neoplatonici a Gundēshāpūr, nel 529. Gli autori cristiani dell'VIII e IX secolo che formularono la teologia delle icone si basavano sul credo secondo cui la venerazione delle stesse era una conseguenza dell'incarnazione del Figlio di Dio. Secondo Germano I, patriarca di Costantinopoli (in carica dal 715 al 730), il Figlio poteva essere raffigurato in quanto aveva «acconsentito a divenire uomo». Un'icona raffigurante Cristo era un'immagine del

²⁰ Ed. J. BIDEZ, *Vie de Porphyre le philosophe néo-platonicien. Avec les fragments des traités ΠΕΡΙ ΑΓΑΛΜΑΤΩΝ et De regressu animae* (Université de Gand / Recueil de travaux publiés par la Faculté de Philosophie et Lettres, Fasc. 43^{me}), E. Van Goetem-B. G. Teubner, Gand-Leipzig 1913; trad. F. Maltomini, in M. GABRIELE (cur.), *Porfirio. Sui simulacri* (Piccola Biblioteca Adelphi, 626), Adelphi, Milano 2012.

«carattere umano» del Logos ed era espressione tangibile che «egli davvero divenne uomo sotto ogni aspetto, salvo il peccato». Cristo poteva essere rappresentato soltanto «nella sua forma umana, nella sua teofania visibile». Giovanni Damasceno, che compose tre trattati in difesa delle «sacre icone», dà la seguente definizione dell'immagine dipinta della Divinità: «Mi rappresento Dio, l'Invisibile, non come invisibile ma in quanto è divenuto visibile a noi mediante la partecipazione alla carne e al sangue». Versione cristiana della telestica neoplatonica.

Teodoro Studita (759-826) e Niceforo patriarca di Costantinopoli (in carica dal 806 al 815), chiarirono ulteriormente la relazione tra l'immagine sacra o icona e il suo modello divino. Per loro, l'immagine era essenzialmente distinta dall'originale: era un oggetto di venerazione relativa (*proskynēsis schetikē*). Tramite la mediazione dell'icona, il fedele si rivolgeva effettivamente al modello da essa rappresentato, e in tal modo la venerazione relativa dell'immagine diveniva adorazione (*latreia*), tributata esclusivamente alla divinità. Tale distinzione appare un artificio puramente retorico onde evitare lo sconfinamento nell'idolatria. Il pittore di icone non era un artista nel senso odierno del termine, ma un sacerdote: il talento era una condizione necessaria ma non sufficiente. Era scelto e guidato da un maestro; l'inizio del suo apprendistato era segnato da un rituale (una preghiera e una benedizione) non dissimile da un'iniziazione. I primi pittori di icone non firmavano mai le loro opere, dal momento che la loro individualità era considerata ininfluenza. Considerati semplici interpreti della verità, gli artisti dovevano attenersi a regole rigide: i loro dipinti potevano avere per soggetto soltanto modelli prestabiliti; dipingevano le loro opere dopo aver digiunato e aver ricevuto l'Eucaristia; e alcuni mescolavano perfino acqua santa ai colori. Le icone potevano quindi interagire con l'immaginario onirico e la loro realizzazione collocarsi in una prassi magico-teurgica ben assestata. Il tema della continuità di tali motivi, dei sincretismi pagano-cristiani, segnatamente di quelli tra più o meno remote e definite divinità pre-cristiane e le sante e i santi, e le Madonne e i Cristi, tanto caro ai folkloristi d'ogni tempo e d'ogni tenore, attraversa una vasta letteratura scientifica²¹. All'interno di questo panorama devozionale si inseriscono non solo i pittori di icone, ma anche i culti connessi a epifanie di Maria o a rinvenimenti di suoi simulacri e figurazioni presso fonti, alberi e rocce ovvero all'interno di selve o di grotte; culti cui sono talora legate pratiche di ostensione di frumento e di elementi vegetali nel corso di processioni caratterizzate da altri simboli rituali di evidente ascendenza agropastorale. Una letteratura sterminata s'è d'altronde impegnata a dimostrare la relazione dei culti popolari rivolti alle sante o

²¹ I. E. BUTTITA, «Frutto di un "comune sentire"? Presunte «sopravvivenze» di culti demetriaci nel folklore mariano», in R. DEIDIER (cur.), *Kore, la ragazza ineffabile. Un mito tra passato e presente*, Donzelli, Roma 2018, pp. 176-178.

alla Vergine Maria con quelli tributati a molteplici divinità femminili precristiane nonché la persistenza nell'iconografia mariana delle immagini delle Madri, dee della Vita e della Morte, genitrici della Natura e del Cosmo. Il cristianesimo almeno dal Concilio di Efeso in poi, si è impegnato a riconfigurare i culti diretti alle divinità femminili «pagane» indirizzandoli, con gli opportuni accorgimenti, verso la Madonna, generando un processo di frantumazione della figura di Maria in una pletera di figure locali in diretta relazione, per spazi, per tempi, per contenuti e prassi rituali, con le precedenti realtà precristiane.

Il comune denominatore di ogni pratica e credenza che attribuisca proprietà magiche a un'immagine è dato dal fatto che la distinzione fra l'immagine e la persona rappresentata risulta fino a un certo grado eliminata, almeno provvisoriamente. L'epoca in cui realmente si affermano tali credenze nel cristianesimo può collocarsi nella seconda metà del VI secolo. La loro manifestazione più evidente è costituita dall'enorme popolarità di cui i racconti di miracoli cominciarono a godere²². In tali storie, alcune delle quali risultano appena camuffate o razionalmente giustificate sotto forma di sogni, l'immagine agisce secondo i classici canoni 'magici': manifesta desideri, mette in scena precetti evangelici. Le immagini di Facebook hanno il medesimo effetto condensato: mostrano l'avvenimento in atto ed estendono il pressante invito: «Partecipa anche tu!». Si può dire che *social media* abbiano sostituito la religione, oppure che ne rappresentino una forma secolarizzata.

Ezio Albrile

²² E. KITZINGER, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia* (Lezioni, 4), trad. it. R. Garroni, La Nuova Italia, Firenze 1992 (ed. or. Bloomington-London 1976), pp. 26-32.