

Politeismi antichi

Le rappresentazioni degli dei nel mondo greco e romano.
Miti, immagini e testi

a cura di
Elisabetta Villari



Kairós. Storia, Archeologia, Arte e Antropologia del mondo classico

1

Collana diretta da:

Prof.ssa Elisabetta Villari

(Università di Genova)

Comitato Scientifico:

Prof. Maurizio Bettini

(AMA-Università di Siena)

Prof. Umberto Bultrighini

(Università di Chieti)

Prof.ssa Cecilia d'Ercole

(EHESS-ANHIMA Paris)

Prof. François de Polignac

(EPHE-ANHIMA Paris)

Prof. Alexandros Mazarakis Ainian

(Università di Tessaglia, Volos)

Prof. Ezio Pellizer

(Università di Trieste)

Politeismi antichi

**Le rappresentazioni degli dei nel mondo greco e romano.
Miti, immagini e testi**

a cura di
Elisabetta Villari



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



Seminario internazionale di Studi di Antropologia
dell'immagine del mondo antico

in collaborazione con Università di Losanna UNIL e
il centro AMA dell'Università di Siena

Photo by courtesy

Berlin Antikensammlung, Museo del Louvre, Walters Art Museum Baltimora, Bayerische Staatsbibliothek, Chiavari, Quadreria della Società Economica, MANN-Museo archeologico nazionale di Napoli, Berlin Antikensammlung, Monaco Pinacoteca dello Stato di Baviera, Topkapi Palace Library, Castello di Wawel Cracovia, Kunsthistorische Museum Vienna, British Museum Londra, Museum of Fine Arts Boston, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Beazley Archive, Museo degli Uffizi Firenze, Museo di Palazzo Massimo alle Terme a Roma, Museo Archeologico Nazionale di Madrid, Palazzo Altemps, The New York Public Library, Palestrina Museo Archeologico Nazionale, Museo archeologico nazionale di Atene, Villa della Farnesina, The Trustees of the British Museum, Monaco Pinacoteca dello stato di Baviera, Ravenna, National Gallery of Art Washington.



*Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review
secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI*

© 2019 GUP

Gli autori rimangono a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate.
I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.

Riproduzione vietata, tutti i diritti riservati dalla legge sul diritto d'autore

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Piazza della Nunziata, 6 - 16124 Genova

Tel. 010 20951558

Fax 010 20951552

e-mail: ce-press@liste.unige.it

e-mail: labgup@arch.unige.it

<http://gup.unige.it>

ISBN: 978-88-94943-94-8 (versione a stampa)



(versione eBook)

ISBN: 978-88-94943-95-5 (versione eBook)

Finito di stampare dicembre 2019



Stampato presso il
Centro Stampa

Università degli Studi di Genova - Via Balbi 5, 16126 Genova

e-mail: centrostampa@unige.it

Per gloria dell'arte e onor degli artefici

G. Vasari, *Proemio Vite*

A Frédéric

INDICE

PREFAZIONE	13
<i>Elisabetta VILLARI (UNIGE)</i>	
INTRODUZIONE	23
<i>Elisabetta VILLARI (UNIGE)</i>	
Rappresentare gli dei	23
<i>Graecia capta ferum victorem cepit</i>	28
Riferimenti bibliografici	30
PRIMA SEZIONE	
IL MONDO GRECO	
CAPITOLO PRIMO	
QUAND LE POÈTE DE L'ILIADE CHANTE UN DIEU QUI FABRIQUE L'IMAGE D'UN DIEU ...	37
<i>David BOUVIER (UNIL)</i>	
1.1. Image de Dieu/images des dieux	37
1.2. Le dieu artiste, sculptant l'image d'autres dieux	40
1.3. Quand le compositeur de <i>Illiade</i> rivalise avec Héphaïstos	44
Riferimenti bibliografici	49
CAPITOLO SECONDO	
IMMAGINARE I DÀIMONES: IL SINGOLARE CASO DI ATE	51
<i>Ezio PELLIZER (UNITS)</i>	
2.1. Immaginare i <i>daimones</i>	51
2.2. Il singolare caso di Ate	54
2.3. Come si producono le immagini verbali antropomorfe	57
2.4. Il monte di Cassandra	59
2.5. Conclusione	62
Riferimenti bibliografici	71

CAPITOLO TERZO

LA 'POLITICA DIVINA' DELL'*ILLIADE* 75

Giuseppe LENTINI (La SAPIENZA UNI ROMA)

3.1. Lo scandalo degli dèi omerici 75

3.2. Uomini, eroi e divinità 81

Riferimenti bibliografici 93

SECONDA SEZIONE

IL MONDO ROMANO: DIALOGO CON MAURIZIO BETTINI

CAPITOLO QUARTO

L'IDENTITÀ DISTRIBUITA DEGLI ANTICHI DÈI 101

Maurizio BETTINI (UNISI)

4.1. Alla ricerca del politeismo romano: introduzione generale 102

4.2. Antropomorfismo 102

4.3. L'identità distribuita 103

4.4. Conclusione 109

Riferimenti bibliografici 113

CAPITOLO QUINTO

EPIFANIE DIVINE. I SENSI E LA PERCEZIONE DELLA DIVINITÀ.
TRA *REPORT* LEGGENDARI E POESIA 115

Micol PERFIGLI (UNISI)

5.1. Introduzione 115

5.2. Il dio è voce 117

5.3. Le forme del dio: vedere e interpretare 120

5.4. Il senso della vista: la necessaria ermeneutica del percepire 122

5.5. Il dio splende e profuma 125

5.6. Conclusioni 127

Riferimenti bibliografici 129

TERZA SEZIONE

RICONSIDERARE I POLITEISMI ANTICHI

CAPITOLO SESTO

IL POLITEISMO COME OGGETTO ‘POLITICO’ 135

Elisabetta VILLARI (UNIGE)

6.1. Nel *miroir* di Omero 136

6.2. *Ceci c'est ne pas un dieu: il tradimento delle immagini* 141

6.3. I politeismi antichi 143

6.4. Politeismo/politeismi 146

6.5. La società degli dei 152

6.6. Un modello epigenetico? 155

6.7. *Νομίζεiv τὸς θεὸς* 157

6.8. *Dike asebeias graphé asebeia* 162

Riferimenti bibliografici 168

CAPITOLO SETTIMO

ÁGALMA, XÓANON, KOLOSSÒS 173

Elisabetta VILLARI (UNIGE)

7.1. Per un'antropologia delle immagini del mondo greco 174

7.2. *Ágalma* 172

7.3. *Xóanon* 190

7.4. Le metamorfosi degli antichi dei 194

7.5. Antropomorfismi di un corpo metamorfico 195

7.6. Permanenze del politeismo antico 201

Riferimenti bibliografici 207

Ezio Pellizer, ritratto di un ellenista 213

Elisabetta VILLARI (UNIGE)

SCHEDE AUTORI 217



PREFAZIONE

Elisabetta VILLARI (UNIGE)

περὶ δὴ τούτων διανοηθῶμεν οὕτως. θαῦμα μὲν ἕκαστον ἡμῶν ἡγησώμεθα τῶν ζῶων θεῖον, εἴτε ὡς παίγιον ἐκείνων εἴτε ὡς σπουδῆ τινι συνεστηκός: οὐ γὰρ δὴ τοῦτό [644ε] γε γινώσκομεν, τότε δὲ ἴσμεν, ὅτι ταῦτα τὰ πάθη ἐν ἡμῖν οἷον νεῦρα ἢ σμήρινθοί τινες ἐνοῦσαι σπῶσιν τε ἡμᾶς καὶ ἀλλήλαις ἀνθέλκουσιν ἐναντία οὕσαι ἐπ' ἐναντίας πράξεις, οὐ δὴ διωρισμένη ἀρετὴ καὶ κακία κεῖται. μᾶ γάρ φησιν ὁ λόγος δεῖν τῶν ἕλξεων συνεπόμενον αἰεὶ καὶ μηδαμῆ ἀπολειπόμενον ἐκείνης, ἀνθέλκειν τοῖς ἄλλοις νεύροις ἕκαστον, ταύτην [645α] δ' εἶναι τὴν τοῦ λογισμοῦ ἀγωγὴν χρυσοῦν καὶ ἱεράν, τῆς πόλεως κοινὸν νόμον ἐπικαλουμένην, ἄλλας δὲ σκληρὰς καὶ σιδηρὰς, τὴν δὲ μαλακὴν ἄτε χρυσοῦν οὖσαν, τὰς δὲ ἄλλας παντοδαποῖς εἶδεσιν ὁμοίας.

Dobbiamo considerare ognuno di noi, esseri animati, come una marionetta fabbricata dagli dèi: che essi l'abbiano fabbricata per divertimento, o per uno scopo serio – questo non lo sappiamo. Ciò che invece sappiamo è che queste nostre passioni sono come corde o fili interiori, che ci tirano e che, essendo diverse e intrecciate tra loro, ci trascinano in senso contrario verso azioni opposte; ed è in ciò che sta la differenza tra virtù e vizio. La ragione ci consiglia di assecondare una sola di queste corde, e di non perdere il filo resistendo alla trazione delle altre corde: è la corda aurea e sacra (χρυσῶν καὶ ἱεράν) della ragione, che viene chiamata legge pubblica della polis (τῆς πόλεως κοινὸν νόμον) ed è in quanto aurea, duttile ed elastica, mentre le altre che sono rigide e di ferro prendono delle forme strane. (Platone, Leggi, I, 644)

Politeismi antichi. Le rappresentazioni degli dei nel mondo greco e romano. Miti, immagini e testi: il titolo esprime l'intenzione di ripensare le basi metodologiche per una indagine che non si pretende certo esaustiva ma è frutto di un dialogo con colleghi e specialisti, italiani e stranieri, di storia delle re-

< FIG. 1

Pittore detto 'della Fonderia'

Ceramografo attico che deriva il nome da questa coppa di Berlino

Kylix attica a figure rosse, 490-480

Rappresentazione di una fonderia di scultori bronzisti con iscrizione acclamatoria a Diogene.

Dettaglio scena in un *atelier* di uno scultore in bronzo

Berlin Antikensammlung

ligioni, di antropologia del mondo greco e romano e archeologi presentando approfondimenti su temi specifici (FIG. 2). La comprensione del sistema politeista e lo studio dei culti riveste un'importanza centrale non solo per la comprensione storica del mondo greco, in quanto espressione delle diverse classi sociali, e di quelle dominanti, soprattutto nel caso delle comunità di età

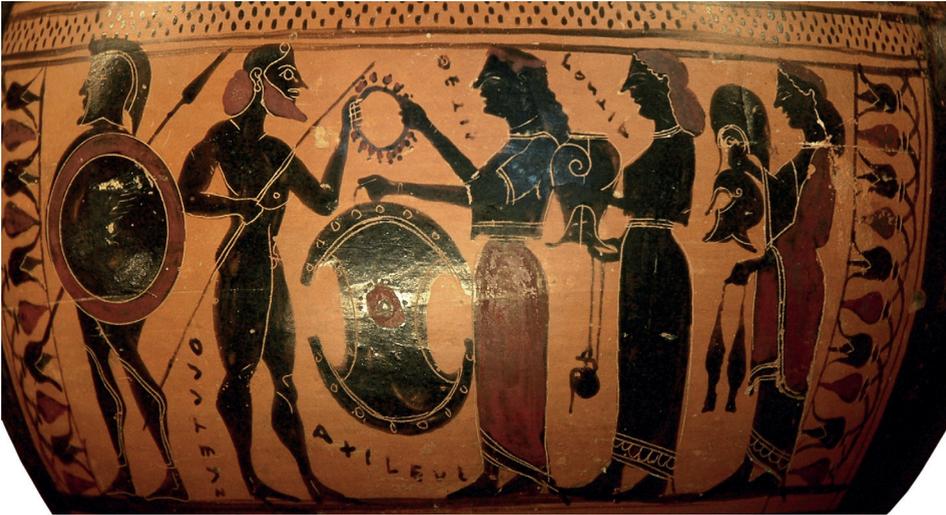


FIG. 2

Hydria attica a figure nere c. 575-550 a.C.

Dettaglio: *Teti consegna a suo figlio Achille le sue armi appena forgiate da Efesto.*

La scena mostra diversi personaggi in piedi. Al centro, Achille, con la barba, girato a destra, tiene in mano una lancia. Con la mano sinistra, prende una corona che gli è stata data dalla dea Teti, sua madre, che lo affronta a destra. Teti, che indossa una lunga tunica, ha i capelli lunghi. Porge la corona ad Achille con la mano destra. Nella mano sinistra tiene un grande scudo rotondo che sta per consegnargli. A sinistra, dietro Achille, un guerriero (Odisseo) con l'armatura completa che indossa protezioni per le ginocchia, uno scudo rotondo, un elmo piumato e una lancia guarda a sinistra. Dietro a Teti sulla destra, due figure femminili dai capelli lunghi, vestite con lunghe tuniche, avanzano portando altri pezzi di equipaggiamento per Achille. La prima, (Pontia), porta la corazza e nella mano sinistra degli accessori per la vestizione e forse un contenitore per uso rituale, la seconda tiene un elmo piumato. Ognuna tiene l'oggetto nella sua mano destra. Il bordo della scena a sinistra e a destra è segnato da un motivo floreale. In alto, la scena è delimitata da una doppia linea orizzontale sormontata da file di punti neri. Iscrizioni greche inserite verticalmente portano il nome dei personaggi Achille e Teti. (Beazley, *ABV* 106,2. Add 2 2)

Collezione Campana n E869,
Museo del Louvre Parigi

arcaica e classica, ma anche (LIPPOLIS 2016), per la comprensione del fenomeno coloniale e le *poleis* di Occidente. Lo studio del complesso sistema politeistico e dalle pratiche rituali permette di studiare le diverse funzioni sociali, culturali e identitarie ed è risultato un elemento chiave nell'approfondimento di ogni aspetto: le tradizioni attribuite alle frequentazioni protostoriche, le dinamiche fra le classi sociali, la dipendenza dalle manifestazioni della Grecia e/o la mediazione politica e l'interazione fra gruppi di diversa provenienza. La ricerca archeologica si confronta continuamente con l'assenza di documenti epigrafici consistenti e con la quasi completa scomparsa della letteratura antica, conservatasi solo in maniera frammentaria in autori più tardi. Nel caso della *Megale Hellas* e della Sicilia la ricostruzione storica di queste realtà, quindi, si è articolata in maniera differente da quanto è avvenuto per il mondo egeo e si è dovuta affidare soprattutto alla documentazione archeologica, in alcuni casi in maniera davvero esclusiva. Una riflessione teorica sul politeismo greco e romano e la sua capacità di integrare culti stranieri o preesistenti, risulta importante anche per l'interpretazione dei dati archeologici e soprattutto in ambiti dove conflitti, forme di contatto e i processi di trasformazioni sono stati molteplici, preesistenti culti indigeni, *interpretatio* romana dei culti greci, traduzione o *transfert* culturale fra le pratiche greche e quelle romane, possono fornire elementi che spiegano le continuità di frequentazioni dei luoghi di culto.

Questo lavoro nasce dalla provocazione produttiva del libro di Maurizio BETTINI *L'elogio del politeismo. Quello che possiamo imparare oggi dalle religioni antiche* edito nel 2014 e cerca di ripensare alcuni dei problemi che il politeismo antico ci pone. Ora, tra le molte questioni di fondo che vanno affrontate su questo argomento, si trova al centro, come ha sottolineato perfettamente Vincienne Pirenne DELFORGE nel suo recentissimo libro *Polytheisme objet d'histoire* (2018) tratto dalla sua lezione inaugurale al *College de France*, la tensione tra il generale e il particolare, tra l'unità e la diversità che caratterizza il sistema dei culti dei greci e si declina con caratteristiche proprie in ogni singola *polis* (divinità poliade, feste, culti, calendario) ma parallelamente presenta antichi culti panellenici condivisi. Dovremmo dunque parlare di politeismo greco e romano al singolare o al plurale? Le potenze divine in Grecia si declinano rispetto alla varietà dei siti in cui ricevono il culto e ricevono epiclesi differenti oppure se ne può delineare un profilo comune che permetta di riconoscerne i tratti comuni

come si domanda R. PARKER in *Regionality and Greek Ritual Norms* (Kernos, 31 | 2018, 73-81)? le pratiche sacrificali si basano solo su pratiche rigorosamente locali o esiste uno sfondo comune a tutte le comunità greche? Si impone dunque la necessità di fare il punto sul modo in cui queste precise problematiche consentano di avvicinarsi al funzionamento di due componenti essenziali del politeismo che sono la rappresentazione degli dei e gli approcci sacrificali.

Questa ricerca si focalizza soprattutto sul primo aspetto: rappresentare gli dei vuole dire ovviamente mostrare l'invisibile, Louis GERNET (1968) aveva già sottolineato il significato fondamentale di questa antitesi (φανερὰ/ἀφανῆ) nel pensiero greco, un'antitesi, che, come sappiamo, è funzionale non solo in campo religioso. È anche la molla della filosofia occidentale, di Parmenide, per esempio, con questa idea, già, che ciò che è nascosto è la vera realtà, in opposizione, precisamente alle apparenze che, possono essere fallaci. Questa ricerca, sviluppatasi a partire da un lungo percorso scientifico che ha preceduto la pubblicazione del volume *Il Paesaggio e il sacro. L'evoluzione dello spazio di culto in Grecia: interpretazioni e rappresentazioni*, Genova 2013 e da un'esigenza didattica rispetto all'insegnamento di *Storia e antropologia del mondo antico* e di *Antropologia delle immagini del mondo greco*, ha preso la sua forma iniziale nel seminario internazionale tenutosi a Genova nel giugno 2016 su questi temi che ha visto la partecipazione di Maurizio BETTINI a un dibattito centrale intorno al suo libro *Elogio del politeismo. Quello che possiamo imparare dalle religioni antiche*.

Prima di affrontare i problemi del politeismo antico occorre tracciare una breve preistoria degli studi in un percorso che non può essere completo ma che sottolinea alcuni apporti essenziali della tradizione degli studi italiana di impostazione antropologica a partire dal manuale di Angelo BRELICH, *Il Politeismo*, in realtà il suo corso universitario del 1957/8, pubblicato solo nel 2007. Brelich è sempre stato profondamente interessato a questo soggetto piuttosto trascurato nel campo degli studi storico-culturali di approccio comparativo e nel politeismo ha riconosciuto un fenomeno religioso tipico di culture complesse (culture dotate di scrittura, tecniche agricole, irrigazione artificiale, dighe, concimazione, abitato in materiali duraturo, esistenza di città, estesa specializzazione nelle attività umane, distinzione in classi sociali e ordinamento gerarchico). Comparando realtà che vanno dal Giappone all'India alla Mesopotamia, l'Egitto e la Grecia, così come in

America centrale e nel Perù, Brelich ritiene che la concezione politeistica debba essere distinta dall'animismo e che caratterizzi soprattutto culture scritte. Il politeismo per Brelich è un fenomeno particolare e un oggetto di una ricerca storica e antropologica che merita una grande attenzione e permette di indagare e ampliare la conoscenza della nostra storia e i problemi del dialogo interreligioso (PRESCENDI 2004). Gli studi di antropologia francesi hanno fornito un apporto fondamentale agli studi per 'decolonizzare' il politeismo in particolare il libro di Marc AUGÉ, *Genie du paganisme* (1982) che ripensa in termini antropologici individuando i punti importanti: *le paganisme* non pensa mai al mondo in maniera dualista quindi le nostre opposizioni anima/corpo; fede/sapere scientifico, etc. non funzionano, il mondo non è pensato come 'principio esterno' ai rapporti di forza o di senso: ma è piuttosto la somma di questi rapporti di forza e nient'altro. Non c'è discontinuità tra ordine biologico e ordine sociale: ogni avvenimento *fait signe et sens*. Ma non c'è un senso anteriore o esteriore alla società in cui si operano riti e culti non c'è un appello alla trascendenza, così Marc Augé definisce la *logique païenne*. Per ritornare sul sentiero tracciato dagli studi italiani da un punto di vista della storia delle religioni del mondo classico e in particolare la scuola romana (PETTAZZONI¹, BRELICH) Daniele SABBATUCCI dedica tre volumi al tema *Politeismo*, nel 1998, sulla linea di Brelich.

Il nostro lavoro, senza trascurare la storia degli studi che non si può qui ritracciare per esteso, si è arricchito soprattutto al confronto con le linee ricerche più recenti tenutesi in questi ultimi anni nell'ambito della storia delle religioni del mondo romano e del mondo greco delle scuole svizzera (Philippe BORGEAUD) e francese (Jean Pierre VERNANT, Marcel DETIENNE, Jean VIDAL NAQUET, Nicole LOREAUX, John SCHEID) e in modo particolare mi riferisco ai lavori di Francesca Prescendi, che ha preso parte al seminario genovese del 2016, di Daniela BONANNO e di Gabriella PIRONTI (in particolare al libro *Gli dèi di Omero. Politeismo e poesia nella Greca antica*, con C. BONNET, Roma, 2016). Hanno alimentato le problematiche le ricerche di R. PARKER, *Polytheism and Society at Athens* Oxford 2005, ma il percorso ha preso una forma definitiva grazie al corso tenutosi a Parigi del 2017/18: *Polythéisme grec, mode d'emploi*, di Vinciane PIRENNE-DELFORGE², docente all'Università di Liegi, nominata nel dicembre 2017³ al Collège de France su una cattedra creata apposta di *Religion, histoire et société dans le monde grec antique*⁴ a cui si deve

anche la traduzione francese dell'*Elogio del politeismo* di Maurizio Bettini.

Questo libro nasce dal tentativo di presentare tutta una serie di questioni centrali per una pratica della storia e antropologia del mondo classico applicata allo studio di una società 'politeista' in cui le relazioni e le sovrapposizioni fra quelle che per noi sono due sfere ben distinte, la sfera politica e la sfera che noi definiamo religiosa, sono complesse e difficili da individuare. L'assenza di un confine chiaro fra queste due sfere è per noi pensabile nei termini di 'religione civica'? questa nozione è applicabile nello stesso modo al politeismo romano e a quello greco pur trattandosi di prodotti di due società profondamente diverse? La conquista romana con la traduzione dei nomi delle divinità e dei culti si iscrive in una continuità ma quale sono allora le differenze fondamentali? Le divinità antiche, che come sappiamo sono potenze e non persone, vanno considerate come identità complesse ma stabili e determinate e hanno competenze chiare e definite benché sia sul piano diacronico che su quello sincronico siano in continuo trasformazione e mutamento e in configurazioni che variano rispetto alle singole località? Come sono articolate queste divinità tra di loro, costituiscono un insieme strutturato? Gli studi che si sono concentrati sulle singole divinità dovrebbero soprattutto studiarle nelle loro relazioni reciproche e in un determinato contesto storico e geografico? L'esistenza e l'esigenza di culti panellenici è (inclusivo/esclusivo) la prova, per utilizzare sempre la metafora del linguaggio, dell'esistenza di una lingua comune che si declina localmente in 'dialetti' diversi oppure i culti locali delle medesime divinità hanno finalità diverse e a volte opposte? La ricerca oggi dovrebbe focalizzarsi su i diversi *Pantheon* locali e sui calendari delle feste? Se è vero che i Greci hanno in comune culti e nomi propri delle divinità e antichi santuari panellenici quali sono allora i diversi ruoli (nei santuari di una determinata *polis*) rispetto ai culti degli *xenoi* (cittadini provenienti da una *polis* diversa) dei cittadini a pieno titolo e di chi come le donne pur facendo parte della comunità non ha pieni diritti? A chi spetta il diritto di compiere un sacrificio per una divinità poliade e accedere al suo santuario e avvicinarsi alla 'presentificazione' quella 'stabile' epifania costituita da l'*agalma* della divinità?

L'antropomorfismo degli antichi dei, che caratterizza specialmente il politeismo greco e che spesso diventa il tratto distintivo univoco per descriverlo ci pone altri problemi: il corpo delle potenze divine è simile a quello degli uomini benché non scorra sangue nelle vene ma *ichor* e malgrado l'aspetto

**FIG. 3**

Rilievo ellenistico (I secolo a.C. – I secolo d.C.)

Frammento raffigurante i dodici dei olimpici che portano in processione i loro attributi.

Da sinistra a destra, Hestia (scettro), Hermes (cappello alato e caduceo), Afrodite (velata), Ares (elmo e lancia), Demetra (scettro e fascio di grano), Efesto (bastone), Hera (scettro), Poseidone (tridente), Atena (civetta e elmo), Zeus (fulmine e bastone), Artemide (arco e faretra), Apollo (lira).

Walters Art Museum Baltimora.

umano sia solo uno dei molti aspetti che la potenza divina può assumere? La commensalità fra uomini e divinità, dopo l'inganno di Prometeo⁵, in quali termini ridiventa possibile visto che gli dei non si nutrono affatto delle stessi alimenti destinati agli uomini? Gli *agálmata* che rappresentano gli antichi dei sono solo delle offerte durature che gli uomini offrono alle divinità e delle rappresentazioni ma che tipo di poteri hanno in relazione alla comunità che le ha disposte su un determinato territorio? che tipo di ruolo svolgono queste rappresentazioni e che tipo di immagini di culto sono? Queste e molte altre le questioni che sono sollevate rispetto a un oggetto di studio difficile da definire: il 'politeismo', che si declina in modo peculiare a ogni comunità territoriale e sembra a volte un declinarsi di infinite singole varianti ed eccezioni alle regole che possono diventare regole. Si è cercato di decriptare sulla base di documenti epigrafici o letterari anche i caratteri comuni ma in continuo sviluppo diacronico dal periodo miceneo sino all'ellenismo e alla conquista romana (**FIG. 3**). Lungi da dare risposte definitive su tutti questi complessi problemi i singoli contributi danno delle risposte parziali a una serie di casi di studio mostrando come molti aspetti meritino ancora uno studio specifico e ci siano ancora molte piste di ricerca aperte.

Note

¹ Raffaele Pettazoni è stato il titolare della prima cattedra di *Storia delle Religioni* come disciplina autonoma all'Università di Roma a partire dal 1924 e fu praticamente il fondatore della disciplina stessa che si proponeva di mettere sotto una prospettiva storica, non solo la nozione di religione ma anche la nozione di "sacro" in quanto soggetto e oggetto delle religioni intese come prodotti umani, storici appunto.

² URL: <https://www.college-de-france.fr/site/vinciane-pirenne-delforge/Biographie.htm>. Vinciane Pirenne Delforge dirige anche il progetto Collection of Greek Ritual Norms (CGRN) che ha portato alla pubblicazione *on line open access* di 222 iscrizioni denominate con una designazione che occorre oggi riesaminare «leggi sacre» o *leges sacrae* (<http://cgrn.ulg.ac.be>). Sono testi di natura molto diversa, la cui vocazione è prescrittiva, che toccano questioni religiose e soprattutto rituali. Quindi non si tratta necessariamente di 'leggi' e questi testi non hanno altro carattere 'sacro' di quello della sfera di attività che governano, cioè il rapporto delle comunità greche con i loro divinità. Questo è il motivo per cui il progetto usa l'espressione 'norme rituali' per designare queste iscrizioni. Per esempio la pubblicazione di settembre 2017 riguarda i temi del sacrificio e della purificazione. A medio termine, il progetto mira a compilare una raccolta di circa 500 testi che dovrebbe consentire di sostituire, aggiornando e aggiornando, i volumi indispensabili pubblicati da Franciszek Sokolowski a metà del XX secolo. Oltre allo sviluppo di questo strumento informatico, il progetto CGRN offre l'opportunità di approfondire l'analisi di questi vari tipi di documenti che provengono da varie esigenze e offrono una grande varietà e quantità di informazioni sui rituali eseguiti dalle città, e dai vari gruppi che le costituiscono. Queste iscrizioni preziose per lo storico greco sarebbero inaccessibili senza un aggiornamento costante regolare prelievo epigrafico che scavi sistematici o scoperte fortuite ci offrono. Cfr. J.-M. CARBON, S. PEELS, V. PIRENNE-DELFORGE 2018.

³ URL: <https://www.college-de-france.fr/site/vinciane-pirenne-delforge/inaugural-lecture-2017-12-07-18h00.htm>

⁴ Corso che è possibile ascoltare anche in podcast al URL: <https://www.college-de-france.fr/site/vinciane-pirenne-delforge/course-2017-2018.htm>

⁵ Prometeo inaugura il rituale del sacrificio con un inganno. Nasconde le ossa sotto il grasso e la carne sotto le interiora, e invita prima gli dei e poi gli uomini a scegliere la parte che preferiscono consumare. Zeus, che sceglie per gli dei, finge di cadere nell'inganno, lasciando la carne agli uomini; ma questo condanna gli uomini alla mortalità e al dominio della legge del ventre - mentre gli dei vivono di odori e di profumi. Zeus priva gli uomini del fuoco celeste, ma Prometeo glielo ruba, offrendo agli uomini un fuoco e dell'esperienza storica, il quale li distingue dagli altri animali. Il sacrificio segna la fine della commensalità e la separazione fra dei e uomini (Esiodo, *Theog.* 506-616 e *Opere e giorni* 42-105).

Riferimenti bibliografici

- AUGÉ M., 1982, *Genie du paganisme*, Paris.
- BETTINI M., 2014, *Elogio del politeismo*, Bologna.
- BRELICH A., 2002, *Mitologia, politeismo, magia e altri studi di storia delle religioni (1946-1977)*, a cura di Paolo Xella, Napoli.
- BRELICH A., 2007, *Il Politeismo*, Roma.
- CARBON J.-M., PEELS S., PIRENNE-DELFORGE V., 2018, *Collection of Greek Ritual Norms*, Paris.
- DETIENNE M., 1972, *Les Jardin d'Adonis. La mythologie des aromates en Grece*, Paris.
- DETIENNE M., 1998, *Apollon le couteau à la main* (trad. it. Francesco Tissoni, *Apollo con il coltello in mano. Un approccio sperimentale al politeismo greco*, Milano: Adelphi 2002).
- GERNET L., 1968, Choses visibles et choses invisibles, in *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris.
- HOLSCHER, T. 2015, *La vie des images grecques. Société des statues, roles des artistes et notion esthetiques dans l'art grec ancien*, Paris.
- LIPPOLIS E., 2016, Spazio sacro e culti civici, in LIPPOLIS E., PARISI V., SASSU R., *Poleis e Politeiai nella Magna Grecia arcaica e Classica*, 53° Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, 26-29 settembre 2013, Taranto, 315-358.
- PARKER R. 2005, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford.
- PARKER R. 2018, Regionality and Greek Ritual Norms in *Kernos*, 31, 73-81.
- PIRENNE-DELFORGE V., 2018, *Polytheisme objet d'histoire*, Paris.
- PIRONTI G., (con C. BONNET) 2016, *Gli dèi di Omero. Politeismo e poesia nella Greca antica*, Roma.
- POLIGNAC F., 2015, Comment parler des dieux grecs ?, in *Anabases* 22, Paris 225-230.
- PRESCENDI F. 2004, Angelo Brelich, Mitologia, politeismo, magia e altri studi di storia delle religioni (1946-1977) *Kernos*, 17:344-346 .
- SABBATUCCI D., 1998, *Politeismo*, Roma.
- SOREL R. 2015, *Dictionnaire du paganisme grec*, Parigi.
- VERNANT J.-P., 1965, *Mito e religione in Grecia antica* (trad. it. 2003, di R. Di Donato), Paris.
- VILLARI E., 2013, *Il Paesaggio e il sacro. L'evoluzione dello spazio di culto in Grecia: interpretazioni e rappresentazioni*, Genova.



INTRODUZIONE

Elisabetta VILLARI (UNIGE)

Rappresentare gli dei

La rappresentazione della divinità pone problemi che paradossalmente investono ancora in maniera drammatica la nostra società attuale. In Europa viviamo in una società secolarizzata che si considera moderna e democratica che si pensa laica o che aspira a una laicità e che spesso cade nell'illusione di avere scacciato non solo tutte le credenze e quegli idoli 'pagani' antichi che pure erano sopravvissuti e avevano trovato una seconda vita nel cristianesimo, e anche tutti i fantasmi 'arcaici' delle guerre di religione.

Ma in realtà, in questa società europea moderna, tre monoteismi spesso rigidi ed esclusivi si incontrano e si scontrano continuamente e su tutti piani a partire dal quotidiano: le regole alimentari, il modo di vestirsi, il calendario, le feste, sino al nostro rapporto con le immagini e stiamo andando forse verso una società che potrei chiamare con un neologismo ironico 'poli-mono-teista'. In nome della laicità oggi si devono creare in continuazione dispositivi 'giuridici', regole di convivenza fra i tre monoteismi per evitare islamofobia

< FIG. 1

Tengler Mayence

Xilografia del *Layenspiegel* 1508

L'opera rappresenta tutta una serie di supplizi: impiccagione, scuoiamento, flagellazione, decapitazione etc. prese dalle pratiche penali dell'epoca. Gli iconoclasti applicarono queste pene alle sculture e ai quadri principalmente il rogo, la decapitazione, etc.

Il primo studioso ad interessarsi alla distruzione delle immagini sacre in ambito storico-artistico, è stato David Freedberg che ha approfondito l'iconoclastia avvenuta nelle Fiandre, il *Beeldenstorm*, nel 1566, cfr. D. FREEDBERG, Johannes Molanus on provocative paintings, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971, pp. 229-245; D. FREEDBERG, The problem of images in northern Europe and its repercussions in the Netherlands, in *Hafnia, Copenhagen Papers in the History of Art*, 1977, pp. 25-45; D. FREEDBERG, The Hidden God; Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century, in *Art History*, volume V, 1982, pp. 133-153; e D. FREEDBERG, *Idolatria e Iconoclastia*, in *Il potere delle immagini: il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, 1993.

e antisemitismo in una società che sembra tollerare sempre meno gli dei degli altri, e tanto meno le loro immagini e le regole imposte su tutti i piani della vita. I monoteismi moderni sono e sono rappresentati, oggi più che mai, come rigidamente esclusivi: il loro dio, come si dice nell'Esodo, è 'un dio geloso' e non tollera rivali, come gli studi dell'egittologo Jan ASSMANN, nel suo più noto libro *Non avrai altro Dio. Il monoteismo e il linguaggio della violenza* (2007), hanno provato. Assman ha studiato il mondo dell'Egitto antico e in particolare Ekhnaton, faraone egiziano della XVIII dinastia, che con Mosè è all'origine del passaggio dal politeismo al monoteismo, una svolta culturale che trasforma per sempre il mondo antico e crea le premesse per una vera e propria rivoluzione 'copernicana' creando le condizioni per quel mondo in cui ancora oggi viviamo. Da questa 'rivoluzione' sono derivati anche: iconoclasmi, guerre di religione, l'intolleranza religiosa, la demonizzazione delle divinità degli altri e dunque di chi le venera. Tutti atteggiamenti che sostanzialmente, come il libro di Bettini vuole dimostrare, erano estranei alla *forma mentis* di Greci e Romani. L'importanza dei discussi libri di ASSMANN (2009, 2016) risiede proprio nella rilevanza che ha saputo dare all'accentuata dualità insita nel monoteismo, rendendolo un'ideologia che solo con molta difficoltà può adattarsi, come abbiamo avuto modo di constatare, a una società multi-culturale. Il monoteismo radicalizza le contrapposizioni tra comunità diverse ponendo la religione, anziché l'appartenenza a una comunità politica, insomma una 'patria', al centro del confronto, conferendogli un *surplus* di animosità che deriva dalla pretesa di agire in nome di Dio, sino al punto di sacrificarsi in nome di Dio.

Dal punto di vista dell'antropologia dell'immagine (BELTING 1990), disciplina che ha come oggetto di studio la relazione che l'uomo intrattiene con le immagini e in particolare con l'immagine di culto (BELTING 2001), le rappresentazioni degli dei e delle loro immagini, tutti i monoteismi hanno tuttora o hanno avuto problemi e interdizioni rispetto al culto delle immagini e alle rappresentazioni dell'unico dio. Nel mondo cristiano sono due i macro fenomeni di espressione di tensioni e violenze con l'iconoclasma bizantino prima e poi di quello protestante poi (**FIG 2**). Ampi dibattiti sono ancora aperti sull'aniconismo nell'ebraismo e sull'interdizione nell'islam di rappresentare Allah che, in generale, poi si estende a ogni forma di figurazione (**FIG 3**). Proprio l'Islam, il monoteismo più giovane e recente e teoricamente il più 'inclusivo'



FIG. 2

Ignoto xilografo (Thomas Murner?)

Gli spiriti folli saccheggiano un convento, in Thomas Murner, *Von dem grossen lutherischen narren*, (*Il gran pazzo luteriano*) Strasburgo, Johann Grüninger, 1522, Monaco, p. 220.

Bayerische Staatsbibliothek.

(storicamente accetta e riconosce anche gli altri profeti) ci ha fatto assistere recentemente alle derive più violente. Sembra oggi quindi di grande utilità per la nostra società confrontarsi con quei dispositivi che nelle società antiche permettevano il dialogo fra culture e culti diversi, la tolleranza e l'integrazione delle divinità straniere, la creazione e la circolazione delle loro immagini. Questo è uno di quei casi in cui la domanda 'a che serve studiare l'antichità?' può riservare sorprendenti risposte e illuminare il nostro presente.

Certo la sterminata bibliografia sull'argomento sembra costituire una sorta di muraglia cinese per abbordare il problema, ma incredibilmente molti sono gli aspetti che rimangono aperti.



FIG. 3

Frans Francken II il Giovane,
Gabinetto d'amatore con "asini iconoclasti",
1620-1625 circa, Olio su tavola, 101x143 cm

Quadreria della Società Economica, Chiavari

L'ultimo contributo italiano, sulla scia di Jan Assman, che ha avuto un impatto culturale internazionale su molti di questi aspetti è lo studio citato, un vero e proprio *pamphlet*, di Maurizio BETTINI, *l'Elogio del politeismo. Quello che possiamo imparare oggi dalle religioni antiche* uscito 2014 e subito tradotto in molte lingue e premiato con il premio *Bristol des Lumières*¹. Questo lavoro colpisce per la precisione scientifica e la capacità di analisi con cui i problemi posti permettono di rimettere in causa le culture 'monoteiste' e la nostra relazione con gli dei degli 'altri' in un momento in cui la nostra attualità ci porta a interrogarci su questi problemi complessi. L'irruzione di una violenza per certi versi incomprensibile e inaccettabile nell'attualità dei fatti e nel cuore stesso dell'Europa delle *lumières*, gli attentati del 7 gennaio 2015 nella redazione di *Charlie Hebdo* a Parigi, in Francia hanno suscitato delle riflessioni sulla nostra cultura e rimesso in questione in pieno la nozione di tolleranza religiosa. In questa attualità apparentemente incomprensibile e piena di contraddizioni, il ricorso agli antichi diventa la sorgente di una riflessione sulla nostra contemporaneità per cercare di comprendere noi e gli altri. Certo per comprendere a fondo i fatti bisogna ripercorrere, dalle crociate alla guerra in Irak passando per la colonizzazione francese, la storia delle opposizioni oriente-occidente e la creazione stessa della nozione di occidente e l'uso e l'abuso politico che ne è stato fatto, ma il ricorso all'antico ci permette invece di affrontare questi problemi da un punto di vista privilegiato, apparentemente distante ma in realtà illuminante. Il libro di Bettini ci permette di riprendere con lucidità la critica della nostra società e di riprendere la necessaria distanza critica rispetto a fatti di una cocente attualità e difficili da comprendere e da accettare, rimettendo in questione anche la nozione occidentale moderna di tolleranza, nata dalle guerre di religione che hanno coperto di sangue l'Europa. Nella nozione di tolleranza è contenuta inevitabilmente l'ombra dell'intolleranza. Se essere tolleranti significa astenersi dall'azione violenta nei confronti dell'altro e della sua fede, questo non implica mai automaticamente una accettazione della legittimità della fede altrui ma piuttosto allude a una sopportazione di un suo errore e ne sottolinea il suo statuto di peccatore.

La nostra riflessione nasce da un dialogo a volte aperto a volte silenzioso e continuo con questo libro importante attualissimo e provocatore per ripensare l'antico alla luce della nostra contemporaneità ma anche per comprendere l'attualità a partire dal problema antico della pluralità degli dei e della loro rappre-

sentazione. Il dialogo con *L'Elogio del politeismo* ci permette di affrontare tutti questi temi ma nasce anche dal desiderio di prenderne spunto per centrare il nostro interesse sul problema di antropologia delle immagini del mondo antico ossia il problema centrale della rappresentazione degli dei. Se la riflessione di Bettini è particolarmente pertinente al mondo romano e lo sguardo che i romani avevano verso le divinità straniere per quanto ci riguarda il centro del nostro interesse è la rappresentazione delle divinità, prima quelle greche poi quelle tradotte nella lingua e nella cultura romana. Includere gli dei e i culti dei 'vinti' è un'atto politico ma tradurre l'insieme delle divinità, come nel caso del politeismo greco-romano è una operazione culturale che equivale a riappropriarsene.

2. *Graecia capta ferum victorem cepit*

Il volume è il frutto di una riflessione sviluppata in una serie di seminari e in una giornata di studio internazionale ed è diviso in tre sezioni cercando di articolare molte questioni: come si è iniziato a fabbricare gli dei e le loro immagini nel mondo greco? In quale misura Omero ha costruito e fissato l'immaginario religioso? Come avviene la 'fabbrica' degli dei? Di quale antropomorfismo parliamo in rapporto alle divinità greche? come è organizzata la società degli dei rispetto a quella umana?

La prima parte è dedicata alla Grecia la rappresentazione omerica resta il punto di riferimento per i poeti e gli artisti successivi e dal VIII secolo cominciano ad apparire rappresentazioni originali degli dei, David Bouvier (UniL) ci presenterà un problema di fondo come un dio possa fabbricare le immagini degli altri dei? Giuseppe Lentini (La Sapienza) analizza la 'politica divina' nell'*Iliade* e Ezio Pellizer (Università di Trieste) parladoci dei *daimones* ci aiuterà a esaminare alcuni casi di iconografie di origine omerica e la loro fortuna (FIG 4).

La seconda sezione è interamente dedicata al dialogo con Maurizio Bettini: Micol Perfigli si pone i problemi come i romani hanno accolto gli dei greci, e che cosa ne hanno fatto? Come i Greci integrati al mondo romano hanno accolto i Romani e i loro dèi? Cosa è successo quando le divinità romane hanno preso in prestito il nome, epiclesi, le forme, i rituali degli dei greci, e viceversa? E' possibile dunque attingere oggi alle risorse del politeismo romano per rendere più agevoli e sereni i rapporti fra le varie religioni o per lo

**FIG. 4**

Attribuito al circolo del pittore di Licurgo

Cratere Apulo a volute a figure rosse,

360–340 d.C.

La casa di Ade, scene di *after-life*

MANN- Museo archeologico nazionale di Napoli

meno per formare il nostro pensiero, il giudizio, le risposte sulla base di una salutare distanza critica? Queste sono questioni che si è posto Maurizio Bettini, uno dei protagonisti di questo incontro (insegna Antropologia del Mondo antico all'Università di Siena, dove ha fondato, con altri studiosi, il Centro AMA, Antropologia e Mondo antico, di cui è direttore), autore dell'*Elogio del politeismo*, *Il dio elegante Vertumno*, *Uomini e dei nella città antica*. Il politeismo romano sapeva far corrispondere fra loro divinità appartenenti a culture diverse, e perfino accogliere nel proprio *pantheon* divinità straniere. Bettini sottolinea come in realtà a Roma, perché a un dio venisse concessa la 'cittadinanza', fosse necessaria una ratifica ufficiale. C'era infatti la precisa consapevolezza, per dirla con Varrone, che dev'essere la *civitas* a creare i culti. La terza sezione con due contributi finali della curatrice Elisabetta Villari, ritornando al mondo greco cerca di ripercorrere le attuali problematiche teoriche per mettere a punto una riflessione critica.

La scelta operata di prendere come punto di partenza Omero, quindi le prime testimonianze scritte, in rapporto al problema della rappresentazione delle divinità è riconsiderata oggi in relazione a una serie di lavori che hanno avuto luogo in tempi successivi all'incontro con Bettini, mi riferisco agli *ateliers*

internazionali *Les dieux d'Homère*, che avvenuti nel 2015-2016 per iniziativa di Gabriella Pironti e Corinne Bonnet, hanno riunito la comunità scientifica in una prospettiva storica e antropologica².

Note

¹ URL: <http://www.livreshebdo.fr/article/francis-wolff-et-maurizio-bettini-laureats-des-prix-bristol-des-lumieres-2016>.

² Il primo ha avuto luogo a Roma (Academia Belgica, EFR) in settembre 2015 e ha dato luogo a due pubblicazioni: *Gli dèi di Omero. Politeismo e poesia nella Grecia antica*, G. Pironti et C. Bonnet (dir.), Roma, Carocci, 2016 (ed. francese *Les dieux d'Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne*, éd. G. Pironti et C. Bonnet, Liège, suppl. Kernos 31, 2017). Il secondo tenutosi a Madrid, alla Casa de Velázquez, settembre 2016, « *Les dieux d'Homère: questionner l'anthropomorphisme chez Homère et au-delà*», i cui atti sono apparsi nel 2019: *Les dieux d'Homère. 2. Anthropomorphisms*, éd. M. Herrero de Jáuregui et R. Gagné, Liège, suppl. Kernos (2019). Ricordo infine alcuni dei convegni tenutosi a Ginevra che hanno anticipato e fornito preziosi strumenti per affrontare la nostra tematica: FIGVRA XII - *Perception des dieux, émotions, maîtrise rituelle: corps divins, corps humains*, (24 - 26 marzo 2011) a l'Università di Ginevra; *Images fixes-images en mouvement*, (9 - 11 maggio 2011) a l'Università di Liegi; *Rituels en image-Images de rituel*, (12 - 14 marzo 2015) all'Università di Ginevra.

Riferimenti bibliografici

- ASSMANN J., 2007, *Non avrai altro Dio. Il monoteismo e il linguaggio della violenza*, Bologna.
- ASSMANN J., 2009, *Dio e gli dei. Egitto, Israele e la nascita del monoteismo*, Bologna.
- ASSMANN J., 2016, *Un solo Dio e molti dèi. Monoteismo e politeismo nell'antico Egitto*, Bologna.
- AUGÉ M., 1982, *Genie du paganisme*, Paris.
- BELTING H., 1990, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München (trad. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, 2001).
- BELTING H., 2001, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink (trad. it. *Antropologia delle immagini*, Roma, 2011).
- BETTINI M., 2014, *Elogio del politeismo*, Bologna.
- BRELICH A., 2002. *Mitologia, politeismo, magia e altri studi di storia delle religioni (1946-1977)*, a cura di Paolo Xella, Napoli.

- BRELICH A., 2007, *Il Politeismo*, Roma.
- CARBON J.-M., Peels S., Pirenne-Delforge V., 2018, *Collection of Greek Ritual Norms*, Paris.
- DETIENNE M., 1972, *Les Jardin d'Adonis. La mythologie des aromates en Grece*, Paris. (trad. it. Letizia Berrini Pajetta e Arianna Ghilardotti, *I giardini di Adone*, Torino: 1975 e Milano: 2009).
- DETIENNE M., 1974, *Les ruses de l'intelligence: la métiés des Grecs*, (in collaborazione con J.P. Vernant, trad. it. Andrea Giardina, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Roma-Bari: 1984).
- DETIENNE M., 1979, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, (in collaborazione con Jean-Pierre Vernant e con scritti di Jean-Louis Durand e altri, trad. it. *La cucina del sacrificio in terra greca*, Torino: 1982).
- DETIENNE M., 1978, *Demoni* in *Enciclopedia Einaudi*, Torino: vol. 4, pp. 559-571.
- DETIENNE M., 1990, *La vie quotidienne des dieux grecs* (in collaborazione con Giulia Sissa, trad. it. Claudia Gaspari, *La vita quotidiana degli dei greci*, Roma-Bari: e Milano: 1994).
- DETIENNE M., 1998, *Apollon le couteau à la main* (trad. it. Francesco Tissoni, *Apollo con il coltello in mano. Un approccio sperimentale al politeismo greco*, Milano: 2002).
- FREEDBERG D., 1989, *Il potere delle immagini*, Torino, 1993.
- GERNET L., 1968, *Choses visibles et choses invisibles*, in *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris.
- HOLSCHER T., 2015, *La vie des images grecques. Société des statues, rôles des artistes et notion esthétiques dans l'art grec ancien*, Paris.
- PARKER R., 2005, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford.
- PARKER R., 2018, in *Regionality and Greek Ritual Norms* in *Kernos*, 31, 73-81.
- PIRENNE-DELFORGE V., 2018, *Polytheisme objet d'histoire*, Paris.
- PINOTTI A., 2014, *Estetica, visual culture studies, Bildwissenschaft*, in *Studi di estetica*, Milano XLII, IV serie, 1-2.
- PIRONTI G., 2016, *Gli dèi di Omero. Politeismo e poesia nella Greca antica*, con C. Bonnet, Roma.
- VERNANT J.-P. 1990, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, (*Mito e religione in Grecia antica* trad. it. di R. Di Donato), Roma.
- VILLARI E., 2013, *Il Paesaggio e il sacro. L'evoluzione dello spazio di culto in Grecia: interpretazioni e rappresentazioni*, Genova.

Atena Promachos

La statua raffigurante la dea Atena incedente è stata rinvenuta con ogni probabilità nella sua collocazione originaria, tra l'intercolumnio centrale del *tablinum* della Villa dei Papiri, residenza gentilizia situata all'esterno dell'area urbana dell'antica *Herculaneum* (Ercolano), dove fu rinvenuta nel 1752. La testa, rivolta nella direzione del braccio disteso, è protetta da un elmo attico, decorato a rilievo con grifi sui lati ed una testa di Gorgone (mostro con la testa dai capelli anguiformi, decapitata da Perseo) sulla visiera. L'opera in antico doveva avere le vesti completamente dorate, in modo da imitare, attraverso il contrasto con il bianco marmoreo delle braccia, del viso e dei piedi, le sculture crisoelefantine (in oro ed avorio) comuni nel mondo greco. L'opera è stata variamente interpretata o come una copia di una statua greca del V sec a.C. o come *pastiche* romano della prima età imperiale, ma è più probabile che si tratti di una creazione del tardo ellenismo; in tal senso può essere datata per contesto ed analisi stilistica tra il terzo e l'ultimo quarto del I sec. a.C.

MANN (Museo archeologico nazionale di Napoli)



PRIMA SEZIONE
IL MONDO GRECO



CAPITOLO PRIMO

QUAND LE POÈTE DE L'ILIADÉ CHANTE UN DIEU QUI FABRIQUE L'IMAGE D'UN DIEU ...

David BOUVIER (UNIVERSITA' DI LOSANNA UNIL)

Abstract

En Grèce ancienne, vers la fin du VI^e siècle, les philosophes présocratiques ont tenté de ridiculiser les représentations anthropomorphiques des dieux. Si leurs critiques ont eu un réel impact chez plusieurs penseurs, elles ont échoué, en revanche, à enrayer l'usage de représenter les divinités à l'image des hommes et des femmes. Contrairement à des traditions religieuses qui réservent à une divinité exclusive le droit de créer ou de fabriquer des êtres vivants, même en images, la religion grecque a pensé des dieux artisans, tissant ou forgeant, partageant leur savoir avec les mortels, parfois même en le leur enseignant. Formulons ainsi l'idée principale de ces pages : en Grèce ancienne, l'interdiction de représenter un dieu en image est d'autant plus contradictoire que les dieux eux-mêmes peuvent représenter leur propre image. Ainsi, au chant XVIII de l'Iliade, Héphaïstos façonne et représente une image d'Athéna et d'Arès sur le bouclier qu'il forge pour Achille. C'est l'idée et le statut mêmes de la création, du faire qui est ici en cause.

1.1. Image de Dieu... images des dieux

En janvier 2015, quelques jours après le massacre de Charlie Hebdo¹, la neige s'est mise à tomber dans le nord de l'Arabie Saoudite et des bonhommes de neige sont apparus dans le paysage. Selon l'édition en ligne du Hufftington

< FIG. 1

Pittore detto 'della Fonderia'

Ceramografo attico che deriva il nome da questa coppa di Berlino con la rappresentazione di una fonderia di scultori bronzisti e con iscrizione acclamatoria a Diogene

Dettaglio: *Efesto consegna a Teti le nuove arme di Achille*

Kylix attica a figure rosse, 490-480

Berlin Antikensammlung

Post du 14 janvier 2015, un *cheik* influent du royaume condamna aussitôt ces statues de neige en les déclarant «*haram*»: «anti-islamiques». La création des êtres vivants est un acte divin et il est interdit à l'homme de se faire rival de dieu, ne serait-ce qu'en imitation. Sans commentaire!

Quelle histoire et quels précédents peuvent conduire à un tel verdict chionophobe? Le Coran dénonce comme une abomination, œuvre du Démon, «le vin, le jeu de hasard, les pierres dressées (*ansâb*) et les flèches divinatoires» (v. 90). Rien en revanche sur les bonhommes de neige! D'ailleurs, comme le relève Silvia Naef, il n'y a dans le Coran aucune théorie de l'image et aucune loi interdisant la figuration d'êtres animés² (**FIG. 2**). Il faut alors se tourner vers les textes de la tradition prophétique, les *hadiths*, et en particulier vers le recueil de Bukhârî, composé au IX^e siècle, pour découvrir des remarques sur l'impureté des images et sur l'usurpation des peintres (Bukhârî, titre 77, 87). La malédiction des peintres et des artistes est la conséquence d'une confusion sémantique, puisque le même terme '*musawwir*' est employé pour désigner et nommer aussi bien Dieu, le 'Créateur' (*musawwir*) qu'un 'peintre' ou 'sculpteur' humain.

Toujours dans le Bukhârî, un *hadith* annonce le châtement des artistes qui ont osé figurer des êtres vivants: «Ceux qui font ces dessins seront châtiés au jour de la Résurrection; on leur dira: “Donnez la vie à vos créations”» (titre 77, 89, 2). Il ne saurait, selon cette tradition, y avoir d'autres créateurs que celui qui donne vie à ses créatures³. En produisant des images, «le peintre s'approprie une activité réservée à la divinité, défie le Créateur et fait donc acte d'immodestie»⁴. L'interdiction des images renvoie ici à la conception trop idéalisée d'un geste créateur exclusivement divin, une compétence que l'homme ne saurait en aucun cas faire sienne. Qu'il s'agisse d'un dessin du prophète ou de l'image d'un homme, l'interdiction radicalise en fait une seule et même hantise que l'on retrouve aussi bien dans l'islam que dans le judaïsme: la crainte de voir le monothéisme rattrapé par son passé polythéiste, de voir l'homme inventer d'autres dieux, créer des êtres vivants en inversant le rapport fondateur de la création. Le débat sur l'interdiction des images renvoie plus qu'il n'y paraît à à un débat sur les conceptions de la création, de l'art et du savoir.

Si l'on pose que la définition et la conception des dieux sont toujours le produit d'une pensée et d'une imagination humaines, il y a quelque contradiction à accepter que l'homme invente un dieu créateur qui viendrait, en retour, lui



FIG. 2

Anonimo

Libro dell'ascensione (Mi'rajnama), Tabriz, ca 1317-1330

Il profeta Maometto siede con gli altri profeti in Gerusalemme

Topkapi Palace Library

interdire de l'inventer, lui déniait le droit de «représenter» ce dont il a pourtant inventé l'existence. Qu'en serait-il d'une religion radicalement différente où Dieu donnerait l'exemple et dessinerait son autoportrait, sa caricature? Peut-on s'interroger sur un dieu sculptant ou dessinant l'image d'un autre dieu? Ou plutôt sur des artistes, peintres ou poètes, qui représenteraient des dieux fabriquant, sculptant ou peignant d'autres dieux? A l'heure où ces questions sont liées à une actualité dramatique, il m'importe de revenir sur les dieux grecs, sur leurs savoirs divers, créateurs ou non. Observons d'emblée que les dieux homériques partagent, à plus d'une occasion, leur savoir avec les mortels mieux ils le leur enseignent⁵. Car ce sont bien Athéna et Héphaïstos qui instruisent et conseillent charpentiers et artisans. Rien n'empêche non plus ces dieux, maîtres en métiers, de donner l'exemple et d'être artisans. Héphaïstos peut être le meilleur des forgerons, il n'en pratique pas moins une technique qu'il enseigne aux mortels et partagent avec eux. Que penser alors de ces images de dieux que le dieu forgeron cisèle sur le bouclier qu'il forge au chant XVIII de l'*Iliade*? (FIG 3)

1.2. Le dieu artiste, sculptant l'image d'autres dieux ...

La scène est dans l'*Iliade*⁶. Les armes d'Achille sont passées aux mains d'Hector. Thétis se rend alors chez Héphaïstos, dans la demeure de bronze indestructible (ἄφθιτον) et étoilée (ἀστερόεντα)(18.370) qu'il a construite lui-même. Le dieu est chez lui, en train de fabriquer (ἔτευχεν) des trépièdes sur roues (κύκλα), capables de se déplacer «d'eux-mêmes» (αὐτόματοι)(376)⁷. Époux de Charis, dont le nom dit la grâce, le dieu boiteux est un ingénieur, tout à la fois architecte, charpentier, forgeron, sculpteur, ciseleur⁸ (FIG 4). Il fabrique des objets intelligents, des bijoux, des armes; son talent constructeur semble sans limite. Deux servantes (ἀμφίπολοι) l'assistent, «semblables à des jeunes filles vivantes» (ζωῆσι νεήνισιν εἰοικυῖαι), mais «faites en or» (χρύσειαι)(418), précurseurs précoces de nos robots; «expertes en travaux grâce aux dieux immortels» (ἀθανάτων δὲ θεῶν ἄπο ἔργα ἴσασιν), ces jeunes femmes de métal mais sont dotées d'une capacité de penser (νόος ἐστὶ μετὰ φρεσίν), d'une voix et d'une vigueur (σθένος) (18.418-420). Le poète ne précise pas que les deux servantes robots sont l'œuvre d'Héphaïstos; il indique



FIG. 3

Pittore detto 'della Fonderia'

Atelier dello scultore in bronzo

Kylix attica a figure rosse, 490-480

Berlin Antikensammlung

seulement qu'elles tiennent leur savoir faire des dieux, des dieux donc qui se soucient d'éduquer des robots.

Mais Thétis est venue pour demander au dieu de forger de nouvelles armes à son fils, un bouclier, un casque, des jambières, une cuirasse. Si les dieux de la poésie homérique et hésiodique ne créent pas le monde, Héphaïstos, lui, en crée un, qu'il représente sur le bouclier destiné à Achille. *L'Iliade* ne s'intéresse pas à un dieu créateur du *cosmos*, mais à un dieu créateur d'une image du monde (FIG 5).

Mais attardons sur un détail. Sur ce bouclier, qui reconstruit le *cosmos*, Héphaïstos représente deux cités, l'une en paix, l'autre en guerre, subissant un siège. Les hommes de la cité assiégée ont leur plan. En secret, ils sortent de leur ville pour préparer une embuscade. Deux divinités les accompagnent, Arès et

**FIG. 4**

Pittore detto 'della Fonderia'
Atelier dello scultore in bronzo
 Kylix attica a figure rosse, 490-480

Berlin Antikensammlung

Athéna, que le dieu forgeron représente en or: «à leur tête sont Arès et Pallas Athéna, tous deux en or, portant des habits d'or, beaux et grands avec leurs armes; on voit que ce sont deux divinités, elles se distinguent, les guerriers sont plus petits» (516-519). Le compositeur de l'*Iliade* ne décrit pas seulement ce que le dieu sculpte, il visualise la scène, décrit comment se distinguent des autres guerriers, plus petits, ces deux divinités faites en or (ἄμφω χρυσεῖω), comme l'étaient les servantes mécaniques (χρύσειαι). Le même savoir d'orfèvre est à l'œuvre pour construire des automates ou des représentations divines.

D'autres dieux sont encore montrés dans des scènes très visuelles. Les guerriers sortis de la ville vont se placer en embuscade, le long d'une rivière, près des abreuvoirs (521). C'est là que la bataille et le carnage éclatent et que les armées s'affrontent. Éris et Tumulte (Κυδοιμός) sont là ainsi que l'exécrable Kêr:



FIG. 5

Dosso Dossi (1486?-1542),

Giove, Mercurio e la virtù.

Olio su tela

Ferrara, Terza decade del XVI sec.

Castello di Wawel Cracovia

elle va de l'un à l'autre, saisissant un guerrier blessé mais encore vivant, un autre sans blessure, un autre déjà mort qu'elle traîne par les pieds au milieu du carnage. C'est un vêtement rouge de sang humain qui habille ses épaules. De part et d'autres, les hommes se battent, encore pareils à des vivants [qu'ils ne sont déjà plus], tirant vers chaque camp les cadavres des morts» (18.535-540)⁹.

Le poète ne décrit pas ici le combat des héros devant Troie, mais une image de combat. L'*ekphrasis* transforme la guerre en un tableau que l'auditeur est obligé de visualiser: c'est la seule fois de toute l'*Iliade* que le sang versé par les guerriers devient vêtement d'un dieu. Après ces images de sang et de cadavres, où Éris et Kudoimos sont ces figures attachées à la scène que leurs noms signifient, Héphaïstos, par contraste, représente les terres labourées et le

vin doux offert à l'ouvrier de la terre: «derrière, la terre retrouve une couleur noire, toute pareille à une terre labourée, et pourtant, elle est en or (χρυσείη). C'est une merveille (θαῦμα) qui est forgée (τέτυκτο)» (18. 548-549).

Comment l'or peut-il évoquer une terre noire? L'art est ici trompeur, mais c'est ce caractère qui le définit. Le même savoir, la même compétence permet à Héphaïstos de fabriquer des trépieds qui se meuvent d'eux-mêmes, des servantes animées, un bouclier et l'image, sur ce bouclier, de différents dieux. Héphaïstos ne sculpte pas des idoles à vénérer, il se plaît à figurer des dieux qui sont à regarder comme des images esthétiques. Sur le bouclier, la représentation d'Arès et d'Athéna n'est pas une image à adorer, mais à admirer, comme les autres scènes du bouclier. C'est tout le bouclier et chacune de ses scènes qui est un θαῦμα: un «objet merveilleux suscitant un émerveillement admiratif»; Paul Mazon, dans son édition de l'*Iliade*, traduit θαῦμα par «une merveille d'art». Le grec ancien ne possède pas de terme propre qui pourrait correspondre à nos concepts d'«art» et de «beaux arts», mais il est juste d'introduire ici l'idée d'une technique et d'un savoir faire qui ont transformé le monde et la guerre en un objet d'admiration. La compétence d'Héphaïstos dépasse son métier de forgeron et d'inventeur, son savoir est aussi un art de la figuration. Le bouclier est admirable à voir tandis que, dans ce tableau, Arès et Athéna sont deux divinités devenues œuvres d'art. La poésie grecque archaïque ne s'est pas intéressée à un dieu créateur du monde. En revanche, à de nombreuses reprises, elle a célébré le savoir figuratif d'Héphaïstos. Moins qu'un dieu créateur *ab nihilo*, comme Yahvé, c'est le dieu artiste capable de représenter le monde qui a intéressé le poète de l'*Iliade*.

1.3. Quand le compositeur de l'*Iliade* rivalise avec Héphaïstos

Rappelons que le terme *poiētēs* (ποιητής) est inconnu de l'*Iliade*. Mais, Héphaïstos n'en est pas moins dans l'*Iliade* le sujet le plus fréquent du verbe *poiein* (ποιεῖν), et cela en particulier dans la description de la fabrication du bouclier¹⁰. Principal agent du verbe 'faire', il est bien, dès l'*Iliade*, le dieu emblématique d'un art *poïétique*. Or, son savoir-faire n'est pas sans évoquer, dans un nouveau jeu de correspondances, celui du compositeur de l'*Iliade* que j'évite à dessein d'appeler 'aède'. Entre le chanteur inspiré par la Muse et le

dieu forgeron, *poiētēs* original par excellence, une compétition se joue dont l'enjeu pourrait ne pas être moindre.

Lisons plus attentivement deux passages particuliers de la fabrication de ce bouclier mimétique (**FIG 6**) (**FIG 7**). Deux passages où Héphestos représente sur l'arme des scènes musicales et où l'art du dieu forgeron semble capable de nous faire entendre la musique et les chants des personnes représentées:

«Là il fait (ποίησε) deux cités belles qu'habitent les mortels. Dans l'une, ce sont noces et festins, des jeunes épouses quittent leur chambre et, sous la lumière des torches, vont par la ville, cependant que se lève (ῥώρει) et s'amplifie le chant d'hyménée. De jeunes danseurs tourbillonnent; flûtes et cithares qui les accompagnent font entendre leur son (βοῆν ἔχον), leurs mélodies. Sur le seuil de leur maison, les femmes debout les admirent¹¹.

[...]

Là il place un vignoble lourdement chargé de grappes, beau et tout en or [...] Un seul sentier y conduit; par là vont les porteurs, quand vient [...] le moment des vendanges. Des filles, des garçons, pleins de tendres pensées emportent les doux fruits dans des paniers tressés. Un enfant est au centre, qui délicieusement, joue de la cithare sonore, cependant que, de sa voix grêle, il chante une belle complainte. Les autres, frappant le sol en cadence, l'accompagnent, en dansant et criant, de leurs pieds bondissants.»¹²

Chants d'hyménée, son des flûtes et des cithares, voix grêle de l'enfant citharède, bruit cadencé et rythmé des pas des danseurs, le travail figuratif d'Héphestos donne à entendre autant qu'à voir. Comme si son savoir de dieu du *faire* lui permettait également de reproduire, en image, la musique de tout un chœur. Héphestos aurait ce don de pouvoir représenter matériellement cela même qui échappe à la matière. Avec ses soufflets bruyants et ses lourds marteaux, le dieu boiteux forgerait donc, indirectement, de la musique. Musicien et forgeron en même temps? Oui si l'on accepte la notion d'une image musicale. Mais l'on ne s'y trompera pas: il n'y a d'image qui chante que dans le texte qui la chante. Ce sont la musique et les mots de l'*Iliade* qui permettent de penser une image qui fait entendre des sons. Au pouvoir du dieu qui forge l'image d'un monde complet répond et correspond le «pou-



FIG. 6

Affresco romano della Casa del Triclinio a Pompei

Teti, la cui immagine è riflessa nello scudo, guarda attentamente la corazza che Efesto ha realizzato per Achille.
Pompei (IX, 1,7)

MANN Museo archeologico Nazionale Napoli

voir», disons la «compétence», du compositeur de l'*Iliade* dont la voix et la musique hexamétrique ont la force de nous faire voir ce que le dieu forge. A ce jeu de renvois et d'inversions dans lequel le chant donne à voir des images qui donnent à entendre, il y a plus qu'un effet de synesthésie, un travail de représentation qui voit une compétence, disons un «art», se mesurer à l'autre, pour lui ravir sa compétence. Le bouclier d'Achille n'a jamais été forgé que par les mots de l'*Iliade* et le compositeur le savait. Platon aura bien tort, dans



FIG. 7

Marten van Heemskerck, 1498-1574

Vulcano tende a Teti lo scudo che ha fabbricato per Achille 1536

Pittura a olio su tavola

Kunsthistorische Museum Vienna

l’*Ion*, de refuser au poète de l’*Illiade* une compétence technique et de réduire son art à la seule dimension de l’inspiration¹³. Quant aux dieux artistes, leur histoire est longue jusqu’à ce Zeus peintre de papillons dont Dosso Dossi nous fait voir le tableau. (FIG 5).

Note

¹ Voir MONNIER 2006, 115-116.

² NAEF 2004, 15. Sur la question de l’image en Islam, mon analyse dépend largement et principalement des travaux de S. Naef. Voir aussi NAEF, 2011, 573-84.

³ NAEF 2004, 20.

⁴ NAEF 2004, 20-21.

⁵ Dans l’*Illiade*, les verbes «apprendre» (μανθάνω, *δάω), «enseigner» (διδάσκω, *δάω avec valeur causative), «savoir» (οἶδα) sont régulièrement employés pour dire comment les dieux transmettent aux hommes l’art de la chasse, du charpentier ou du forgeron, la médecine, la guerre, l’art équestre, l’art mantique, la navigation ou les travaux du tissage. Pour la chasse (dont Artémis est l’institutrice), cf. *Il.* V 51; pour l’art du forgeron ou du charpentier, cf. *Il.* XV 411; *Od.* VI 233; XXIII 160; pour la médecine, cf. *Il.* IV 218; XI 381-2; XI 741; pour la guerre, cf. *Il.* VII 236-7; IX 442; XI 719; XVI 811; pour l’art équestre, *Il.* XXIII 307; pour l’art mantique, cf. *Il.* II 382; XI 330; pour l’art de la navigation, cf. *Od.* XI 124; pour les travaux féminins, cf. *Il.* IX 128; 270; XIX 245; XXIII 263; *Od.* XXII 422. Ajoutons à cette liste, l’art d’un nœud que Circé enseigne à Ulysse, *Od.* VIII 448. J’ai abordé ce point dans BOUVIER 2002, 69-85.

⁶ La description du bouclier d’Achille est, depuis l’Antiquité, l’un des passages homériques les plus étudiés. Citons seulement les travaux de AUBRIOT 1997, 25-35 et Id., 1999, 9-56 et de LECOQ 2010. Le point plus précis que j’aborde, le problème d’un dieu représentant un autre dieu dans cette scène, est cependant resté négligé.

⁷ Sur ces trépieds et sur les servantes robots, voir les remarques de FRONTISI-DUCROUX 2000², 101; MORRIS 1992, 10-11; BERRYMAN 2003, 344-69; MARDER 2014, 386-99.

⁸ Sur le fait que la magie reste un attribut secondaire d’Héphaïstos dans l’épopée grecque archaïque, voir, nuançant les affirmations de M. Delcourt et C. Faraone, les pertinentes remarques de MARCINKOWSKI ET WILGAUX 2004.

⁹ Je donne ici ma traduction. Dante, *Purgatoire*, XII.67, s’est peut-être souvenu de ce passage.

¹⁰ BOUVIER 2003, 85-106; réflexion prolongée dans BOUVIER 2014, 125-48.

¹¹ *Illiade*, XVIII 490-496.

¹² *Illiade*, XVIII 561-572.

¹³ Dans l’*Ion*, Socrate récuse catégoriquement qu’il puisse en aller de la poésie inspirée par la Muse

comme d'une *tekhne*: «Ce n'est pas grâce à un art (τέχνη) que les poètes parlent, mais par l'effet d'une puissance divine (ἀλλὰ θεῖα δυνάμει).

Riferimenti bibliografici

- AUBRIOT D., 1999, *Imago Iliadis*. Le Bouclier d'Achille et la poésie de l'*Iliade*. *Kernos*, 12, 09-56.
- AUBRIOT D., 1997, Représentation plastique et récit poétique: le Bouclier d'Achille ou les œuvres d'art en miroir, in Chefdor, M. (ed.), *De la palette à l'écrivoire, (Actes du colloque international d'Amiens, mai-déc. 1995)*, Nantes, 1997.
- BOUVIER D., 2002, Le pouvoir de Calypso: à propos d'une poésie odysseenne, in Hurst, A. & F. LÉTOUBLON (eds.), 2002, *La mythologie et l'Odyssee. Hommage à Gabriel Germain*, Genève, 69-85.
- BOUVIER D., 2003, Quand le poète était encore un charpentier. Aux origines du concept de poésie. *Études de Lettres*, 3 (*Poétiques comparées des mythes, en hommage à C. Calame*), 85-106.
- BOUVIER D., 2014, Platon dans la fabrique du poète, in D. Barbu & P. Borgeaud (eds.), *Le savoir des religions*, Gollion, 125-48.
- FRONTISI-DUCROUX F., 2000², *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris.
- LECOQ A.-M., 2010, *Le bouclier d'Achille un tableau qui bouge*, Paris, Gallimard.
- BERRYMAN S., 2003, Ancient Automata and Mechanical Explanation, *Phronesis*, 48, 344-69.
- MARCINKOWSKI A. et WILGAUX J., Automates et créatures artificielles d'Héphaïstos: entre science et fiction. *Techniques & Culture*, 43-44, URL: <http://journals.openedition.org/tc/1164> ; DOI : 10.4000/tc.1164
- MARDER E., 2014, Pandora's Fireworks; or, Questions Concerning Femininity, Technology, and the Limits of the Human *Philosophy & Rhetoric*, 47, 386-99.
- MONNIER F., 2006, Inquiétant fascisme religieux. *La Revue Administrative*, 59 (350), 115-116.
- MORRIS S. P., 1992, *Daidalos and the origins of Greek art*, Princeton (N.J.).
- NAEF S., 2004, *Y a-t-il une «question de l'image» en Islam*, Paris.
- NAEF S., 2011, Images autorisées, images interdites. L'Islam et le «choc des civilisations», in F. PRESCENDI F., & VOLOKHINE Y., (eds.), 2011, *Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, Genève.



CAPITOLO SECONDO

IMMAGINARE I DÀIMONES: IL SINGOLARE CASO DI ATE

Ezio PELLIZER (UNIVERSITA' di TRIESTE)

Abstract

Si cerca di riflettere su alcuni meccanismi riconoscibili nella rappresentazione di numerosi «esseri verbali», o figure antropomorfe appartenenti al mondo religioso della Grecia antica, soprattutto nella cultura arcaica, indagando sul concetto di *dàimon* nel politeismo greco, tra personificazione, metafora e allegoria. Si analizzano in particolare, nell'«ambasceria ad Achille» (II. IX) e nella «apologia di Agamennone», II. XIX, figure come le Litài e soprattutto Ate, divinità particolarmente ambigua e di difficile interpretazione, tra raffigurazione iconica e descrizione attoriale, tra enunciati iconici e racconto, cioè nelle diverse forme di enunciazione «verbale» e figurativa.

2.1. Immaginare i *daimones*

Quando Agatone (cioè Platone nel *Simposio*, immaginato nell'anno 416, scritto intorno agli anni 387-377) parla dell'amore, Eros¹, ci dice che è

< FIG. 1

Lato A del vaso Portland (figura grande inizio capitolo)

Italia ca. 5-25 a.C.

Figura di Eros alato

Il *Vaso Portland* è il più famoso esempio di vetro a cammeo dell'antichità. L'origine è probabilmente romana e risale a un periodo tra la metà del I sec. a.C. Secondo una datazione più esatta, apparterebbe al periodo augusteo o comunque al I secolo a.C. in base allo stile delle rappresentazioni e le analogie con la *gemma augustea* fanno pensare a una datazione al periodo augusteo precedente la morte di Augusto (30-10 a.C.). Si pensa inoltre che sia stato creato come regalo di matrimonio e che sia di fabbricazione italiana, nell'interpretazione di Winkelmann rappresenta le nozze di Peleo e Teti oggi reinterpretato.

British Museum Londra

tenero e delicato, perché «*come Ate*, cammina sulle teste degli uomini, e i suoi piedi sono teneri (morbidi, delicati), tanto che procedono non sul duro del suolo, ma sul tenero delle teste» magari evitando la gente che ha (anche) la testa dura (FIG. 2). E ovviamente, cita a memoria i versi dell'*Iliade* che parlano di Ate. Poi comincia a scivolare nell'interpretazione: visto che ci sono anche teste particolarmente dure, in realtà questi dèi minori preferiscono camminare su cose piú tenere, sugli enti piú morbidi che ci siano: sui costumi (caratteri, indoli, *èthea*, che però possono a loro volta essere *sklerà*) e sulle anime (sulle *psykhàì*, che notoriamente sono enti assai sfuggenti).



FIG. 2

Loutrophoros hydria

Produzione attica a figure rosse

Dettaglio con eroti di una processione di sposalizio

Museum of Fine Arts Boston

Francis Barlett Collection

Agatone dunque cita l'*Iliade* a memoria, rivolgendosi a un uditorio che sa 'a memoria' lunghi brani di Omero, e mette insieme a confronto due *dàimon-es*, due esseri divini antropomorfi. I suoi ascoltatori, probabilmente, si immaginavano il dio Eros così.

Queste immagini ci fanno riflettere sulla nozione di *dàimon*, a cominciare da qualche problema elementare: i demoni (gli dèi, o gli dèi minori che 'im-personano' gli stati psichici) *hanno i piedi*? E cosa vuol dire «cammina sulle teste degli uomini»?

Sappiamo che i poemi omerici² ci mostrano spesso grandi divinità 'olimpiche' che si fanno graffiare al polso dalla lancia di un eroe, e piagnucolano dalla mamma scappando a farsi consolare e prendere in giro dalla sorellastra, dopo aver percorso la distanza tra Ilio e il Cielo Olimpo con un rapido spostamento su un cocchio volante (prestato da Ares) degno di Wonder Woman, o del Profeta Elia (la Bat-mobile, o l'automobile di Henry Potter e Ron Wesley).

Nel caso che ci riguarda, i versi omerici ci fanno apparire nello stesso contesto altre divinità minori, assai meno note, le Preghiere (*Litài*), descritte come «figlie di Zeus, zoppe, rugose, strabiche» (*Il.* IX v. 502), mentre Ate (loro sorella, anche lei figlia di Zeus) è vigorosa, di piede veloce, e le precede di molto nella corsa.

Immaginatevi quali icone mentali dovevano prodursi negli ascoltatori di questi versi. Noi abbiamo a che fare con una civiltà che «raggiunse probabilmente i piú alti vertici della iconicità proprio nella rappresentazione antropomorfica del divino», mentre ... «una nuova religione, che si richiamava a concezioni astratte di provenienza diversa (neoplatonica, stoica, ebraica, etc.), tenterà, a partire dalla polemica contro gli dèi greci e romani, (gli *èidola*, gli idoli falsi del 'paganesimo'), la via del *rifiuto dell'iconismo*³, la rinuncia alla figuratività» anche a prezzo di guerre e massacri tra iconclasti e iconoduli... E allora, cosa (o chi) erano queste Litài, zoppe e strabiche, e chi era questa agile Ate, loro sorella maggiore?

2.2. Il singolare caso di Ate

Nel caso di Ate, cominciano subito i problemi. Per esempio: si tratta di un *dàimon*, un'altra *figlia di Zeus*, dunque di una divinità immortale, *athàn-*

atos, che abita in Cielo con gli dèi maggiori, di cui è parente? E chi fu la madre? La Discordia, come dice Esiodo? E in età arcaica, chi o cos'erano gli innumerevoli *dàimones* di questo vasto politeismo⁴?

Sappiamo che in Omero *dèi* e *dàimones* sono quasi sinonimi, mentre in Platone Diotima definisce con molta chiarezza la posizione dei *dàimones*, a metà tra immortali e mortali, in *Symp.* 202 d-e:

Ὅραξ οὖν, ἔφη, ὅτι καὶ σὺ Ἔρωτα οὐ θεὸν νομίζεις; Τί οὖν ἄν, ἔφη, εἴη ὁ Ἔρωτος; θνητός; Ἦκιστά γε. Ἀλλὰ τί μήν; Ὡσπερ τὰ πρότερα, ἔφη, μεταξὺ θνητοῦ καὶ ἀθανάτου. Τί οὖν, ὦ Διοτίμα; Δαίμων μέγας, ὦ Σώκρατες· καὶ γὰρ πᾶν τὸ δαιμόνιον (202 e) μεταξύ ἐστὶ θεοῦ τε καὶ θνητοῦ.

«Non vedi dunque,-disse Diotima-che anche tu ritieni che Eros non sia un dio (*theòs*)»? «E che cosa sarebbe allora Eros, un mortale? ... «Come gli esseri primigeni, disse lei-a metà strada *tra un mortale e un immortale*. ... Un grande *dàimon*, o Socrate! infatti tutto ciò che è ‘demonico’ sta a metà tra il dio e il mortale».

C’era una sola Ate, oppure come nel caso delle Kères (Kèr), o delle Mòirai, o delle Klothes (Klothò)⁵, o delle Erinýes (Erinýs), e delle stesse Litài, ce n’erano molte? **(FIG 3)**

Un altro problema, nell’analizzare questi «esseri verbali», è: erano dai parlanti (utenti) concepiti e rappresentati come figure antropomorfe, o ci si rendeva conto di avere a che fare con *personificazioni* di idee astratte, di stati o eventi verbali (BURKERT 1977, 356 della tr. it.), dunque di artifici verbali di ordine «poetico»?

Tutti sanno che dietro le Moire (esiodee) c’è il verbo μείρομαι «spartire», dietro le Klòthes (omeriche) c’è il verbo κλώθω, «tessere», dietro le Litài c’è λίσσομαι «pregare», e certamente dietro Ate c’è il verbo ἄω, «acciecare, colpire di cieca sventura», ἄομαι, ἀάομαι, ἀάσθαι, «essere acciecati», sviluppato in *figura etymologica* già in Omero: ma Esiodo e lo stesso «Omero», avrebbero capito la domanda?

Nel canto VIII dell’*Iliade* Agamennone sbotta e urla: «o Zeus, hai mai acciecato con *questa Ate*⁶qualcun altro dei re fortissimi, *togliendogli la gloria?* e dire che io ti ho offerto molte cosce piene di grasso, venendo qui,

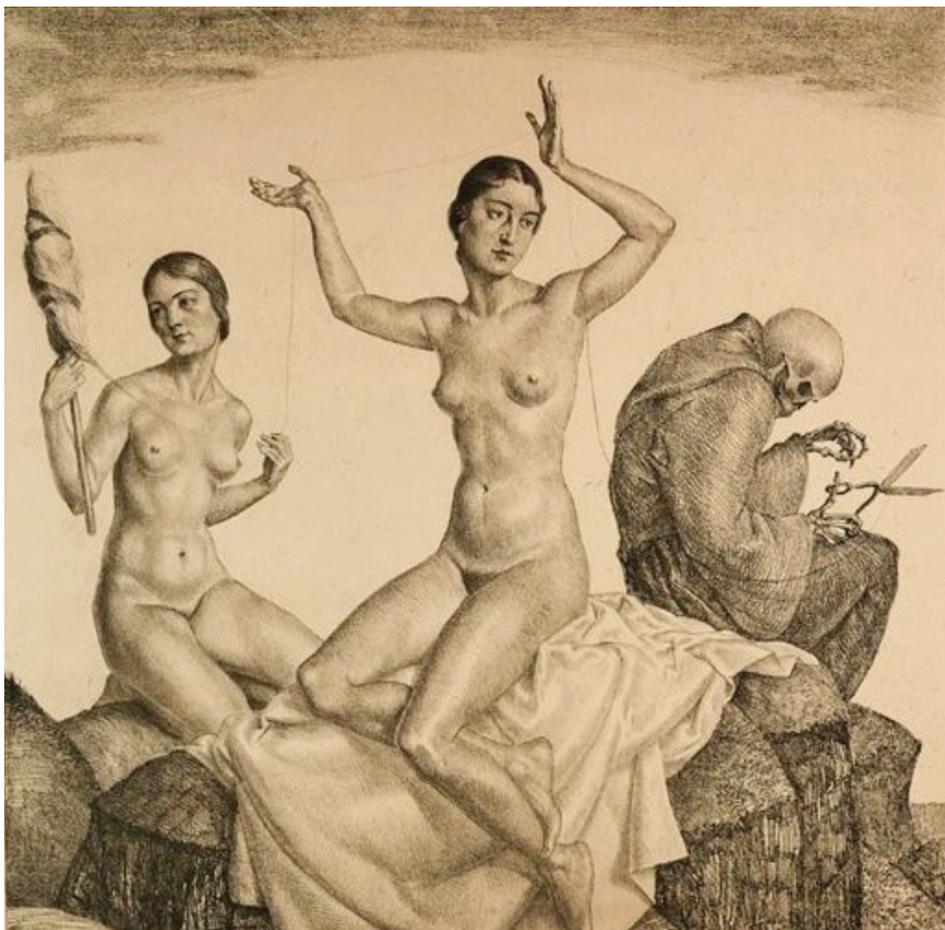


FIG. 3

Saliger Ivo (KÖNIGSBERG, 1894 - Vienna, 1987)

Le Parche

Collezione particolare

su tutti gli altari che incontro». Invece, la povera Ate è poco presente in Esiodo (soprattutto nella *Teogonia*, 230, dove è figlia di Eris), e quando compare tre volte negli *Erga*, due volte è al plurale, come accade anche nel caso di una singola Kèr e un collettivo Kères: in questo caso, il sostantivo

suole essere stampato nelle edizioni moderne con la *iniziale minuscola*, mentre l'unica volta che appare al *singolare*, viene stampato di rado con *maiuscola*, (WEST, ERCOLANI⁷); piú spesso invece è con minuscola (aat-Rzsch, Mazon; at-: Colonna, Arrighetti, Cesare Cassanmagnago), ed in genere, com'è logico, è escluso dagli indici dei nomi propri!

Poi Agamennone, quando cerca di rimediare (*Il. XIX 86-90*: perché gli Achei, la gente, lo biasimava, *neikèieskon*) dice: «Non è colpa mia!»⁸:

ἐγὼ δ' οὐκ αἰτίος εἰμι, ἀλλὰ Ζεὺς καὶ Μοῖρα καὶ ἠεροφοῖτις Ἐρινύς,

οἱ τέ μοι εἰν ἀγορῇ φρεσὶν ἔμβalon ἄγριον ἄτην, ἥματι τῷ ὄτ' Ἀχιλλῆος
γέρας αὐτὸς ἀπηύρων. ἀλλὰ τί κεν ῥέξαιμι; θεὸς διὰ πάντα τελευτᾷ.

Non sono io il colpevole! ma Zeus, e la Moira, e l'Erinni che si aggira nelle nebbie, che nell'assemblea mi gettarono dentro una selvaggia *ate* (*Ate?*), il giorno che proprio io portai via il *ghèras* di Achille. Ma io, che ci potevo fare? un dio ha portato tutte queste cose a compimento!

Cioè, incolpa un sacco di dèi, Zeus, la Moira, la Erinni, per avergli gettato nelle *phrènes* una *selvaggia ate*; e solo dopo incomincia a descrivere un'Ate decisamente *antropomorfa*, la piú vecchia figlia di Zeus (e di Eris?), quella che un verso prima suole essere stampata con minuscola, e la descrive con tutti i particolari 'attoriali' che volete, mentre viene presa per i capelli e scagliata giù dal Cielo Olimpo.

Un grosso volume, nella terribile bulimia biblio-e sito-grafica che è esplosa negli ultimi 5-10 anni, è dedicato dalle colleghe Emma STAFFORD e JUDITH HERRIN all'annoso problema della personificazione nel mondo greco. Il personaggio di Ate è curato da una studiosa giapponese, Naoko YAMAGATA, che comincia subito parlando della «*Phoenix's allegory*» (ambasceria canto IX), dove le Litài, le Preghiere che si rivolgono a Zeus (loro padre), sarebbero 'allegorie' della stessa ambasceria di cui Fenice fa parte (e alla fine, Achille stesso si identifica con Ate).

Comunque sia, domina l'incertezza, non solo sulle maiuscole/minuscole, o il singolare/plurale, Ate o àtai? ma soprattutto sulla semantica di questo nome: ambiguo esempio di pensiero complesso, *figura etymologica*, o

prodotto di un *bricolage* intellettuale?

Se i *dàimones* che esprimono i famosi ‘concetti astratti’ (stati psichici o norme morali, ma anche azioni ‘concrete’, vittoria, vendetta, strage, malattia, fame, uccisioni di uomini, morte, o stati passionali, Hímeros, Pòthos, Hedýlogos, Euphrosýne) a volte ricevono un culto (Burkert: Eros, Nemesi, etc. Pausania ne ricorda parecchi), *al contrario* Ate, come Ananke in un famoso coro dell’*Alceste* di Euripide 973-975 (A. è accostata a Erinýs e a Dike in Aesch. *Ag.* 1433⁹) ‘non ha altari’, ma è anche quasi del tutto scomparsa, per esempio, in ADKINS 1960 (50-51 dell’ed. orig.), e in molti indici di divinità moderni. In italiano chiaramente, in un caso come questo, è assai piú vicino alla ‘mentalità’ dei parlanti (*emico*, KENNETH PIKES), lasciare il lessema come sta, Ate, anziché tentare un *etico* Sventura, Accieciamento, o anche peggio, Colpa¹⁰.

2.3. Come si producono le immagini verbali antropomorfe

Il problema dunque è chiaro. Si tratta di decidere se nella testa di poeti dei sec. VIII-VI, e nelle menti dei loro uditori (*audience*), prima che fossero inventate le parole (e i concetti) di metafora, allegoria, simbolo, etc., pur in presenza di un evidente uso equivoco, ambiguo, catacretico, di termini come questi, *si producessero immagini verbali antropomorfe*, per esempio di fanciulle, come Dike, Aidòs, Nemesis, Eris, Erinýs, al massimo con qualche ibridazione (Nike, Eros con le *ali*, Erinni con *serpenti* in testa), vergini figlie di Zeus zoppe e guerce¹¹, oppure vigorose e rapide nella corsa, come la nostra Ate, come sembra presupporre la pittura vascolare e in genere l’arte figurativa, oltremodo ‘emica’¹².

Una parola dotta, una parola difficile, che ancora oggi si sente nell’italiano, è «prosopopèa», προσωποποιία, (*personas fingere*, oggi usata alla buona, come sinonimo di «enfasi») in origine vuol dire «abilità nel rappresentare personaggi, personificazioni», attraverso la loro messa in scena, facendoli agire drammaticamente, cfr. l’analogo *ethopoiía*. Ma questa abilità di ‘rappresentazione’ al tempo dell’epica arcaica non era ancora stata inventata.

Fenice, quando ci presenta queste entità attraverso immagini verbali, con un minimo di descrizione e poi di «racconto», fa in modo che *si deduca dalle loro azioni* (condizionate dalle loro qualità «attoriali», lento/

veloce, debole/vigoroso, strabico/ben vedente, etc.¹³) *come stanno le cose* con questi attori soprannaturali, dunque ce ne dà una rappresentazione dinamica, «passata attraverso il racconto»:

- A) Ate (D²) può indurre qualcuno in errore (l'attore A, S¹, *scil.* il primo peccatore, colui che ha commesso una 'svista', non ha visto che stava sbagliando, acciecato, *aàsthai*), ma
- B) questo qualcuno può pregare (*líssomai*) il danneggiato e proporgli di rimediare al male fatto (logica del risarcimento);
- C) le Litài S³ possono essere esaudite // o non esaudite da un enunciatario, attore B, S² (nel nostro caso sarà Achille)
- D) se *non* sono esaudite, *si lagnano* (MANIP, magari pregano... se sono le preghiere!) con Zeus, S⁴ o D¹: cioè il Destinatore principale;
- E) allora Zeus induce Ate non piú nel peccatore A (S¹), ma nel soggetto B (S²), che si trasforma in colpevole, sempre per l'intervento di Ate (D², destinatore di SANZ e punizione, indotta da D¹: Zeus).

Come si vede, abbiamo qui una descrizione piuttosto complessa (densa) di *azioni* compiute dalle Litài e da Ate come personaggi, *pròsopa* (cui segue un vero *exemplum* narrativo, il racconto della Caccia al Cinghiale Caledonio), ma si può parlare di «metafore continuate»¹⁴ cioè di allegorie, o di prosopopèe? O non sarà meglio se parliamo di 'funzioni' psicologiche (GERNET, VERNANT, MEYERSON E GUIDORIZZI?)

Segue la *richiesta* (preghiera di Fenice...), la parte 'conativa' o persuasiva, e la storia di Ate e delle Litài indica, allude, con una corrispondenza termine a termine, ad un analogo contesto sintattico, dove gli attori sono cambiati, ma le relazioni auspiccate sono le stesse:

- a) Agamennone, colpito da D²: Ate, ha commesso errore (non proprio una *colpa*: in futuro, Aristot. distinguerà *atykhema*, *adikema*, *hamàrtema*);
- b) ora, Agamennone, pentito, prega (*líssetai*) di essere scusato (logica del risarcimento, della scusa o «perdono»), e offre un *rimborso* a B: Achille
- c) se B rifiuta, le Litài andranno a chiedere a D¹ di punirlo, mandando-

- gli di nuovo Ate. per danneggiarlo. In conclusione Fenice tenta la sua MANIP-olazione persuasiva:
- d) a B, ad Achille, *conviene* accettare il rimborso, esaudire la preghiera di A, anche perché
 - e) altrimenti il Destinatore generale, D¹: Zeus, per punirlo, gli manderebbe D²: Ate, Esito: (nel canto IX, il discorso di Fenice):
 - f) in questo primo caso, il tentativo di persuasione fallisce, il destinatario: Achille *rifiuta sonoramente*.

Invece, nel secondo episodio (*Il. XIX*), abbiamo l'accettazione sdegnosa, da parte di Achille, dell'offerta di risarcimento fatta da Agamennone; in un contesto che appare *quasi comico*, Achille dichiara che sono stati due scemi a darsi tanta pena per una ragazza(!), Briseide (una donna, alla quale peraltro aveva trucidato il marito Mynes, a Lyrnessos), che meglio sarebbe stato fosse crepata di un accidente (per una freccia di Artemide); poi dice, dei doni di Agamennone, che li lasci pure lí o se li tenga, non gliene importa niente, tanto è smanioso di riprendere a combattere, per vendicare la morte dell'amato Patroclo!

In effetti, ce ne sarebbe abbastanza per giustificare il termine «allegoria», ma questa terminologia tecnica e retorica sembra in qualche modo *impovertire il testo*, e soprattutto rende un pessimo servizio alla nostra intelligenza, comprensione, ricostruzione, dei *dàimones* in generale, e soprattutto di Ate.

2.4. Il monte di Cassandra

Ora, in qualche *Index Nominum* e in qualche Commento di edizioni moderne della difficile *Alessandra* di Licofrone, Ate si trova indicata semplicemente come un «Monte della Frigia»: da agile figura di donna, da *dàimon* della cieca sventura, è diventata un monte...

Leggere l'*Iliade* (e l'*Odissea*) è una delle forme perenni, durature, continuative e costanti della felicità, un piacere che dura nel tempo, e aumenta con gli anni. Non solo Archiloco, Saffo, Platone (Agatone), e un mucchio di Greci di media e di alta cultura, educati e cresciuti su Omero, citavano a memoria i suoi versi (come da noi si fa con Dante, o

si faceva con qualche endecasillabo di Vincenzo Monti), ma anche oggi, leggendo questi testi poetici ('classici') si ha l'impressione di percorrere bellezza, sonorità, ritmo, immaginazione, modelli che restano nella memoria, forme elaborate ed eleganti dell'espressione e del contenuto... cioè, di aver imparato in qualche modo a godere ancora dello stile, della metrica, della musica, «cominciando da Omero». Abbiamo a che fare con modelli di lunga durata che procedono attraverso i millenni, nella cultura antica e nelle lingue neo-greco-latine dell'Europa (e del mondo detto 'occidentale').

Ci soffermeremo su un solo esempio, che partendo dal mondo iliadico ci conduce ai versi di un oscuro poeta alessandrino, Licofrone. Questo enigmatico verseggiatore ci presenta la fatale Cassandra-Alessandra, che (nella voce di un servo narrante) sta declamando profezie di morte, e comincia a descrivere il suo paradossale vaticinio, proferito dall'alto di un luogo elevato, con questi versi (Lyc. *Alex.* 28-30):

ἡ δ' ἔνθεον σχάσασα βακχεῖον στόμα Ἄτης ἀπ' ἄκρων
 βουπλανοκτίστων λόφων τοιῶνδ' ἀπ' ἀρχῆς ἦρχ'
 Ἀλεξάνδρα λόγων·

ed Alessandra, posseduta da un dio, aperta la bocca invasata, dalle sommità di Ate¹⁵, dai colli fondati dalla vacca errante a tali parole dette inizio, cominciando dal principio;

Le edizioni moderne, come s'è detto, concordano nel pensare che Cassandra stia parlando *dalla cima di un monte* della Frigia, (e magari da una improbabile casa-carcere in cima alla montagna nella quale sarebbe stata rinchiusa, da dove il servo sarebbe partito per riferire a Priamo le sue folli profezie), dunque negli indici hanno: Ate, «monte della Frigia».

La dottrina degli antichi, forse a partire da Ellanico, o comunque dagli *scholia* omerici e da Eustazio, tramanda generalmente che il *Lòphos Ates* si sarebbe chiamato così da quando Ate, in occasione del suo volo (presa per la testa dalla ricca chioma, *liparoplokamoio*), scaraventata da Zeus giù dall'Olimpo e dal Cielo stellato, fece sí che quella altura portasse il suo

nome. Ciò sarebbe avvenuto, in base al passo dell'*Iliade* di cui ci stiamo occupando, in occasione della nascita di Euristeo da Nicippe e di Eracle da Alcmena: solo da allora avrebbe preso questo nome il *Lòphos Ates*; ma *lòphos*, come sappiamo, vuol dire *colle*, altura, non «monte».

Licofrone, nella sua *Alessandra* (Cassandra), parla di queste alture, e li chiama il «Colli di Ate, fondati dalla vacca errabonda». E che c'entra questa «vacca errabonda»? Come avrebbe fondato qualcosa su quelle alture?

Sui colli sui quali sorgeva la rocca della città fatale, fu fondata la città di Ilio, da un eroe antenato dell'Ilo che diventerà l'eponimo del Frejus, del Friuli, della gens Julia, della divisione Julia, etc.; si tratta di un tale Ilos, (il cui discendente, figlio di Enea, sarà poi chiamato Iulus, cfr. il disinvolto passaggio di fonetica allegra in Virgilio *Aen.* 1, 267-268), che fondò Ilio (*Ilios,-ou*, femm., Troia) *proprio sulle alture dove una vacca si fermò a riposare*, le stesse alture sulle quali cadde il Palladio (una statua di legno di Atena, gettata giù dallo stesso Zeus)¹⁶, cioè la rocca di Pergamo, dove c'era il tempio di Atena-forse proprio la 'collina', *lòphos* di Hissarlik.

Ora, sembrerebbe che quelle alture già si chiamassero «Colli o Colle di Ate», da molto prima di quanto gli eruditi antichi e moderni non pensassero. Poiché già un antenato di Ilos², Dardano¹⁷, aveva evitato di fondare lí la sua città, perché portava sfortuna: era dunque già il «Colle di Ate»? Dunque si potrebbe supporre che:

- a) il colle si chiamasse già «Colle della cieca scalogna», fin da quando Dardano evitò di fondare lí Dardania, e andò a farlo altrove, sotto il monte Ida, (oggi Kaz-Dağı); ciò poteva accadere, se pensiamo a Dardano, tre o quattro generazioni prima della nascita di Eracle, visto che quest'ultimo è della generazione di Laomedonte, figlio di Ilos²;
- b) perciò il nome Colle di Ate *non* deriva dalla sua caduta «nelle terre abitate dagli uomini» in occasione della nascita di Eracle¹⁸.
- c) Cassandra è probabilmente chiusa nelle sue stanze, nel palazzo, che sembra stare sui colli di Troia, sull'*arx* di Pergamo, da dove si vede il mare; dunque:
- d) non c'è nessun Monte di Ate in Frigia. Siamo in Frigia comunque, nella Troade, ma si tratta della collina di Pergamo, infatti Ilos² che

fondò proprio lí la sua Ilios, aveva dovuto chiedere un prodigio supplementare, perché anche lui non si fidava troppo di quel colle maledetto, e con ragione.

Ma a parte queste ‘pignolerie’, sappiamo che nello studio di testi omerici ci possiamo giovare di una ‘tipologia delle culture’ (LOTMAN, ECO) che ci permette di valutare *gli scarti* tra quella che diventerà una semplice allegoria (serie di metafore continuate, leggibili secondo diverse isotopie semantiche, o ‘codici’), e una *cultura delle immagini*, icono-o ido(lo)-latra, icono-dula¹⁹) che vede il mondo ‘pieno di dèi’²⁰.

Fenice vuol dire *soltanto* che Achille deve ascoltare la goffa preghiera di Agamennone? e Agamennone vuol dire *soltanto* che tutti possono sbagliare (anche Zeus)? Stanno facendo *soltanto* un’Allegoria?

Anche nelle storie sull’origine della guerra di Troia, compare come protagonista (Destinatore, Manipolatore) un’immagine femminile antropomorfa, Eris (figlia di Nyx, in Omero sorella di Ares²¹), la *madre* di Ate, e getta il suo pomo, il Pomo della Discordia, «alla dea piú bella»: ne consegue il primo concorso di esibizione delle grazie femminili, e troviamo il primo uomo (maschio) che esige di vedere le concorrenti *nude*²², il giudizio di Paride. E sapete come Omero accenna al suo famoso «Giudizio»? Dice che Alessandro agí *per intervento di Ate*: le dèe Hera e Atena odiano la stirpe di Priamo, XXIV 27-30, a causa dell’Ate (*einek’Ates*, io maiuscolo, gli altri minuscolo) di Alessandro, il quale *neikeske theàs*, «si attirò l’ostilità delle dèe, quando vennero alla sua aia» di principe-pastore, premiando, lodando, quella che gli offriva la rovinosa *lascivia*, *makhlosýnen alegheinèn*. Scegliere la bellezza e l’amore, anziché il potere e la regalità, è un atto suggerito da questo terribile *dàimon* (FIG 4 -5).

2.5. Conclusione

Concludo con un’immagine, fatta con grande arte (glittica, firmata da un certo Gneo, evidente falso, che si può trovare nel Catalogo Beazley *on line*):

(FIG 6 – 7) Calco di una gemma ottocentesca, appartenuta al Principe Poniatowsky Forse dell’incisore Giovanni Calandrelli (1784-1852).



FIG. 4

Giudizio di Paride

Mosaico

Villa dell'*Atrium* Antiochia. Questo mosaico decorava la sala da pranzo di una ricca casa romana ad Antiochia, nel II secolo d.C. Un fogliame di vite ed edera popolato di uccelli serve da rifugio per il leggendario giudizio di Parigi: Hermes chiede al giovane principe di presiedere al concorso di bellezza che si oppone alle dee Atena, Era e Afrodite, che alla fine vince. Per la ricchezza dei colori e le piccole dimensioni delle tessere, l'artista voleva competere con la pittura greca ellenistica che funge da modello.

Come vedete, abbiamo: un essere maschio, adulto (dio), barbato, assiso su un trono, sotto il quale è posata un'aquila, e, cosa notevole, dotato di



FIG. 5

Anfora detta del Giudizio di Paride

Ceramica attica a figure nere

VI Sec A.C.

Musée Des Beaux-Arts De Lyon



FIG. 6

Calco di Gemma

Raffigurante Ate?

XIX sec.

Collezione Poniatowsky



FIG. 7

Particolare: Calco di Gemma

Raffigurante Ate?

XIX sec.

Collezione Poniatowsky

raggi-aureola, come Mosè (enunciati di stato), che fa un *gesto* col braccio destro (enunciato performativo minimale), che sembra indicare il *basso*; spazio: Celeste, Uranico, Olimpo celeste (denotato dalle *nuvole*), «epiteti» fissi: scettro, trono, aquila, raggi; tempo: indeterminato; poi un semplice enunciato «narrativo», performativo: una donna nuda con capelli lunghi (serpentine) e una fiaccola nella mano destra, *cade* giù dalle nuvole, tenendosi le chiome.

Ci vuole una laurea in lettere classiche per capire *chi* sono questi due? Io dico invece che basta un buon Liceo Classico (o altra scuola di cultura medio-buona, o un'indagine fatta con intelligenza su Wiki), oppure, basta aver letto il canto XIX dell'*Iliade*... Ci vuole dunque un'adeguata «enciclopedia dell'enunciario», che renda il lettore dell'immagine capace di riconoscere ciò che vede; bisogna sapere un po' di mitologia, se si vuole attraversare la terra desolata, e passare attraverso i boschi narrativi senza danni, anzi con molte occasioni di arricchimento²³.

Ate è spesso accostata, a volte sostituita, da una Erinni²⁴, dunque anche lei può essere «anguicrinita», anche se in Omero non è detto in alcun modo. Ma se leggete il canto XIX, come l'aveva letto l'Enunciatore, l'incisore della gemma (*non* Gneo l'artista, ovviamente, ma probabilmente un italiano di Roma, che forse sapeva i versi di Omero *Il. XIX* a memoria, come noi possiamo ricordare «Caron dimonio, dagli occhi di bragia», o che lavorava semplicemente su disegni di qualcuno che li sapeva), non potete avere dubbi, la gemma descrive proprio la scena dell'*Iliade*, e dunque: la figura femminile rappresenta proprio lei, Ate, con un bel fisico, seni scolpiti, belle gambe agili e affusolate, un *derrière* ben tornito.

Dunque (Eco 1979) la *competenza* (COMP) dell'enunciario, l'enciclopedia del fruitore, del narratore, hanno la loro importanza, se vogliamo costruire un *Tipo* del triangolo di Ogden e Richards, che consenta un *riconoscimento* dell'immagine da parte nostra²⁵. Molto a proposito GIUSEPPE PUCCI parlava, nel caso dell'iconologia, di *lector in tabula*, al famoso incontro di Pontignano del 1986²⁶.

Altrimenti, è come leggere Shakespeare senza avere un po' di cultura classica, o senza sapere chi è Giulio Cesare²⁷, o considerare i Bronzi di Riace un vanto dell'archeologia e della cultura italiana, senza sapere che andrebbero restituiti-probabilmente-a Delfi (anche se sono di fattura argiva, stando alle analisi), perché sono frutto di un saccheggio, probabil-

mente neroniano. Significa rinunciare a capire la ricchezza e la bellezza della cultura Europea, negli ultimi 3 millenni. Altro che chiudere i Licei classici, una scuola di formazione che tutto il mondo ci invidia²⁸!

A Patrasso, a un colloquio su «Spazio e tempo» nelle rappresentazioni greche, (luglio 2015) osservavo:

«*Did the Greeks believe in their 'myths'?* This is the effective title of a well-known book by Paul Veyne. Obviously, it is a meaningless question, no matter how challenging it may be. It would be like asking: do the Italians believe in the recently sanctified Padre Pio of Pietralcina?»

Il problema non è certo di sapere se i Greci credevano o meno ai loro miti, ma semmai di saper valutare, sia da una prospettiva *emic*, che



FIG. 8

Marcantonio Raimondi (Argine, Bologna 1480 Ca. – Bologna 1534), copia di un originale perduto di Raffaello

1513-15

Il giudizio di Paride

Gravure

Museo Degli Uffizi Firenze

nell'ambito di uno sviluppo *etic* che occupa due millenni di storia e cultura dell'Europa, con infinite e affascinanti metamorfosi, l'enorme impatto che il «mito», i riti e i culti, l'arte figurativa e la letteratura dei Greci antichi hanno avuto nello sviluppo dell'arte in tutto l'occidente. Oggi, grazie alle ricerche di iconologi, storici dell'arte, archeologi, antropologi e storici delle religioni, rispetto a 30 o 50 anni fa, abbiamo molti strumenti in più per capire a fondo la complessità di questi affascinanti problemi, in una prospettiva europea.

Il falsario al soldo del dotto e presuntuoso Principe Poniatowski, come noi, aveva probabilmente letto l'*Iliade*²⁹, ed era capace di «rappresentare», con molta arte, un'immagine di Ate «la bella», con stilemi degni del Canova. E non vi dico quanta bellezza ci sia nella fortuna pittorica di un altro personaggio accecato da Ate, cioè nell'episodio di Paride e del suo «Giudizio» delle tre dèe³⁰; ma questo è un altro mito, un altro racconto fatto di parole e di immagini, di cui parleremo ancora. **(FIG 8)**

Note

¹ Plat. *Conv.* 195 c-e.

² Esito a dire «Omero», dopo una vita passata a leggere libri dove non si decide ancora se nei canti dell'*Iliade* abbiamo a che fare con materiali composti nel VIII o nel VI secolo.³ Hom. *Il.* V 355-380.

³ Cfr. quanto scrivevo in PELLIZER 2006, 274. Su questo vasto e antico problema, cfr. le riflessioni di ASSMANN 1998, 258-261 e *passim*, che fa risalire il rifiuto dell'iconismo alle «riforme» religiose di Amarna e di Mosé.

⁴ In proposito, mi limiterò a citare le poche mie riflessioni in CALDERON 2016. Per ulteriori indagini, si vedrà il recente BETTINI -SHORT 2014, in particolare il saggio di PIRONTI e PERFIGLI «Politeismo», 45-86 e dello stesso BETTINI, *Religione*, 74-75, in particolare per quanto riguarda gli *dei magni* e gli *dei minuti*.

⁵ In Hom. *Od.* 7, 197, *hapax*.

⁶ Di solito gli editori stampano con la minuscola, per esempio West: τῆιδ' ἄτηι ἄσας. Si tratta di un *Sondergott*? di un nome comune?

⁷ Poiché a Roma esistevano altri 'dèi plurali' oltre ai *Vertumni*-tra questi i *Lares*, i *Castores*, le

Veneres-è bene ricordare con BETTINI, che «per quanto riguarda i nomi di divinità, la categoria linguistica del numero in certi casi non è ritenuta pertinente» (96-102) e neppure quella del genere-basti pensare a coppie del tipo *Faunus / Fauna, Liber / Libera* et al. (113-115); il recente e utilissimo volume di BETTINI -SHORT (eds.) 2014, e la recensione di Ilaria SFORZA, si consulti grmito.units.it.

⁸ Dopo le memorabili pagine di Eric DODDS 1954, il problema di Ate è stato discusso (poco) da ADKINS 1960, di più da LLOYD JONES 1971, un intero libro le viene dedicato in DOYLE 1984, dalla stessa YAMAGATA 1994, e da chissà quanti altri.

⁹ Nel terribile giuramento di Clitennestra, che per questi *daimones* ha sgozzato il marito! Anche in Eschilo, e probab. nei tragici tutti, continua il problema maiuscole/minuscole, *daimones* antropomorfi/concetti comuni, ma le Erinni vengono messe in scena, e suscitano un grande spavento nel pubblico!

¹⁰ Per esempio, Monti va bene, sceglie di lasciare Ate, Calzecchi Onesti traduce Colpa, che è sbagliato, Ciani bene, Cerri bene.

¹¹ Clem. Alex. *Protrept.* 4.56.2 cita il cinico Bione di Boristene, che dice che Zeus non era capace di fare figli decenti, «ὥστε μοι δοκεῖν χαριέντως φάναι τὸν Βίωνα, πῶς ἂν ἐνδίκως οἱ ἄνθρωποι παρὰ τοῦ Διὸς αἰτήσονται τὴν εὐτεκνίαν, ἣν οὐδ' αὐτῷ παρασχεῖν ἴσχυσεν;», «come gli uomini chiederanno a Zeus il dono di avere bei figli, se non era stato capace di concederlo neanche a se medesimo?»; dunque, continua Clemente, le Litài andrebbero chiamate Figlie di Tersite, piuttosto che di Zeus.

¹² Un'eccellente descrizione di come si possono vedere in opera questi meccanismi (mentali, sembra un gioco di «neuroni specchio») si trova nell'analisi che Françoise FRONTISI DUCROUX 2006 fa della «prefigurazione» delle immagini, figure, fantasmi, spettri delle famose Erinni, nel finale delle *Coefore*: la studiosa parla di un *délire hallucinatoire*.

¹³ Cfr. PELLIZER 2005, la voce *Hikesia* in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA)*, III, Basilea 2005, [Cap.] 6.d. *Hikesia*, [sez.] I. Fonti letterarie, 194-202.

¹⁴ Perfino in XVI 805, dove molti pensano a una *ate* senza connotazioni 'personali', si parla di una *ate* indotta da Apollo nella mente di Patroclo, nell'ambito di una terribile scena di intervento divino prodigioso: all'eroe improvvisamente cadono l'elmo e lo scudo, si slaccia (Apollo slaccia) la corazza, Ate prende (invade?) le sue *phrènes*, si sciogliono le sue membra, resta *taphòn*, (collegato con *thàmbos*, altra nozione importante, in tema di «interventi psichici»); in altri contesti, si parlerebbe di un attacco di panico, ma qui siamo in una diversa 'mitologia'.

¹⁵ Ciaceri, nella sua edizione del 1901, 141, *ad loc.* annota: «*Monte della Frigia*, dove sarebbe caduta Ate, precipitata dallo Olimpo da Zeus preso dall'ira quando, nella circostanza della nascita di Eracle ... Ivi Ilo fondava la città di Ilio». Dunque, non viene colto nemmeno dal sospetto che Dardano e Ilo, che ebbero a che fare con le alture di Ate, fossero anteriori alla nascita di Eracle. Anche i numerosi commentatori moderni parlano di questo «monte della Frigia», «Muntanya de Frígia», Clúa Serena, «Monte della Frigia», FUSILLO-HURST-PADUANO 1991, 155-156; LANZAR-

do 2000 191, 440, e Indice; ma cfr. il vecchio commento di Holtzinger 1895, 170, *ad loc.*: 170, che parla giustamente di un «*Hügel der Ate*».

¹⁶ Vedi ora, su queste fondazioni, la mia breve indagine in CALDERON 2016, 87-100.

¹⁷ Suo trisnonno, Dardano,.-Ilos 1-Erittonio-Troo-Ilos 2-Anchise-Enea.

¹⁸ Ellanico, nel libro I dei *Troikà*, Fr. 25 a Fowler, lo dice chiaramente, (anche se Strabone, che lo cita in 13, 1, 42, lo accusa di voler favorire gli abitanti del luogo): non solo Dardano evitò di fondare Dardania su quelle alture, ma quando Ilos², suo bisnipote, interrogò l'oracolo di Apollo Priapeno, (situato presso la futura Lampsaco sui Dardanelli, presso Çanakalè), il dio gli consigliò di *non fondare* una città su quella collina (cfr. PELLIZER 2016, 98).

¹⁹ Cfr. per la definizione di *eikòn* e di *èidolon*, le importanti riflessioni di VERNANT, in VERNANT-SCHIAVONE 1993, § 7. «Idolo-icona», 49-62.

²⁰ Sappiamo che Talete di Mileto, educato dagli Egizi, concepiva il *kòsmos* come animato, «pieno di *dàimones* e abitato dalla Mente, *Noús*, divina» (Test. 3, Test. 23), ma già Esiodo vedeva sulla terra aggirarsi trentamila demoni buoni, e chissà quanti altri cattivi.

²¹ *Il. IV* 439-445: Ares incita i Troiani con Deimos, Phòbos ed *Eris* sua sorella e compagna, che all'inizio è *olighe*, ma poi tocca *il cielo* con il capo mentre avanza, come farà Demetra in Callim. *Hymn. Dem. &*, 57-58!

²² Solo in Luciano troviamo l'informazione che Paride Alessandro avrebbe chiesto esplicitamente di vedere le dèe *nude*, per poter valutare la loro bellezza in modo appropriato; Luc. *Dear. Iud.* 9, 11-14: ΠΑΡΙΣ Ὅπι καὶ θέλω; γυμνὰς ἰδεῖν βούλομαι. ΕΡΜΗΣ Ἀπόδυτε, ὃ αὔται· σὸ δ' ἐπισκόπει· ἐγὼ δὲ ἀπεστράφην (Paride: «come voglio? allora le voglio vedere nude!») Herm. «O voi, spogliatevi! tu guardale, io mi volto!». Isocrate (sec. IV a.e.v.) nel suo *Encomio di Elena* 42 precisa invece che Paride non poté vedere i corpi (*sòmata*) delle tre dèe, e dovette accontentarsi di valutare i doni che gli offrivano. In affreschi pompeiani e in mosaici più tardi si può vedere che *solo Afrodite* è nuda, mentre Atena ed Era sono completamente vestite.

²³ ECO 1979, PUCCI in BETTINI-SHORT 2014; non occorre che ricordi qui l'attività degli studiosi che fecero capo al *Warburg Institute* di Londra, ad es. SEZNEC 1940.

²⁴ Quint. Smyrn. *Posthom.* X 300, Enone, la moglie tradita, manda Paride in malora, quando le viene a chiedere di guarirlo, e invoca le Litài, dietro le quali arriva Erinni, non più Ate! Sul problema cfr. FRONTISI DUCROUX 2006.

²⁵ Una descrizione e una riproduzione del celebre «triangolo» si può trovare con facilità aprendo questa pagina web: Telefo [<http://grmito.units.it/content/lector-image-varianti-icone-varianti-discorsive-nella-leggenda-telefo>].

²⁶ PUCCI 1989.

²⁷ Shakespeare aveva letto Plutarco e la *Vita di Cesare*; ma Ken Follett, (*A Dangerous Fortune*, 1993 inizio) sembra considerarlo un autore latino: «... from a *Latin* (sic!) exercise book. He was

copying out Michy's translation from a page from *Plutarch*, ...».

²⁸ O come passare davanti a un affresco in un castello di Issogne (della famiglia degli Challant, nella Savoia), che rappresenta tre figure femminili e un uomo seduto, e sentire un bravo commentatore dire che «c'è un principe che contempla *le tre Grazie*», mentre sul muro si leggono, a mo' di didascalie, i nomi IUNO e VENUS: chi saranno allora queste tre figure femminili?

²⁹ O almeno, i suoi committenti l'avevano letta, e potevano descrivergli la scena, con schizzi o altro. Si fanno i nomi di Luigi Pichler (1773-1854), che eseguì alcune impronte delle gemme poniatowski, oggi conservate al Castello di Varsavia, e di Giovanni Calandrelli (1784-1852), intagliatore romano di pietre dure. Ma non è un problema che riguardi queste riflessioni: *tractent fabrilia fabri!*

³⁰ Ringrazio Elisabetta Villari per avermi segnalato, su questo tema, il bel libro di H. DAMISCH, *Le jugement de Pâris*, Flammarion, Paris 1992; interessante, in proposito, il recente sito <http://vellocinodeoro.hypotheses.org/721>.

Riferimenti bibliografici

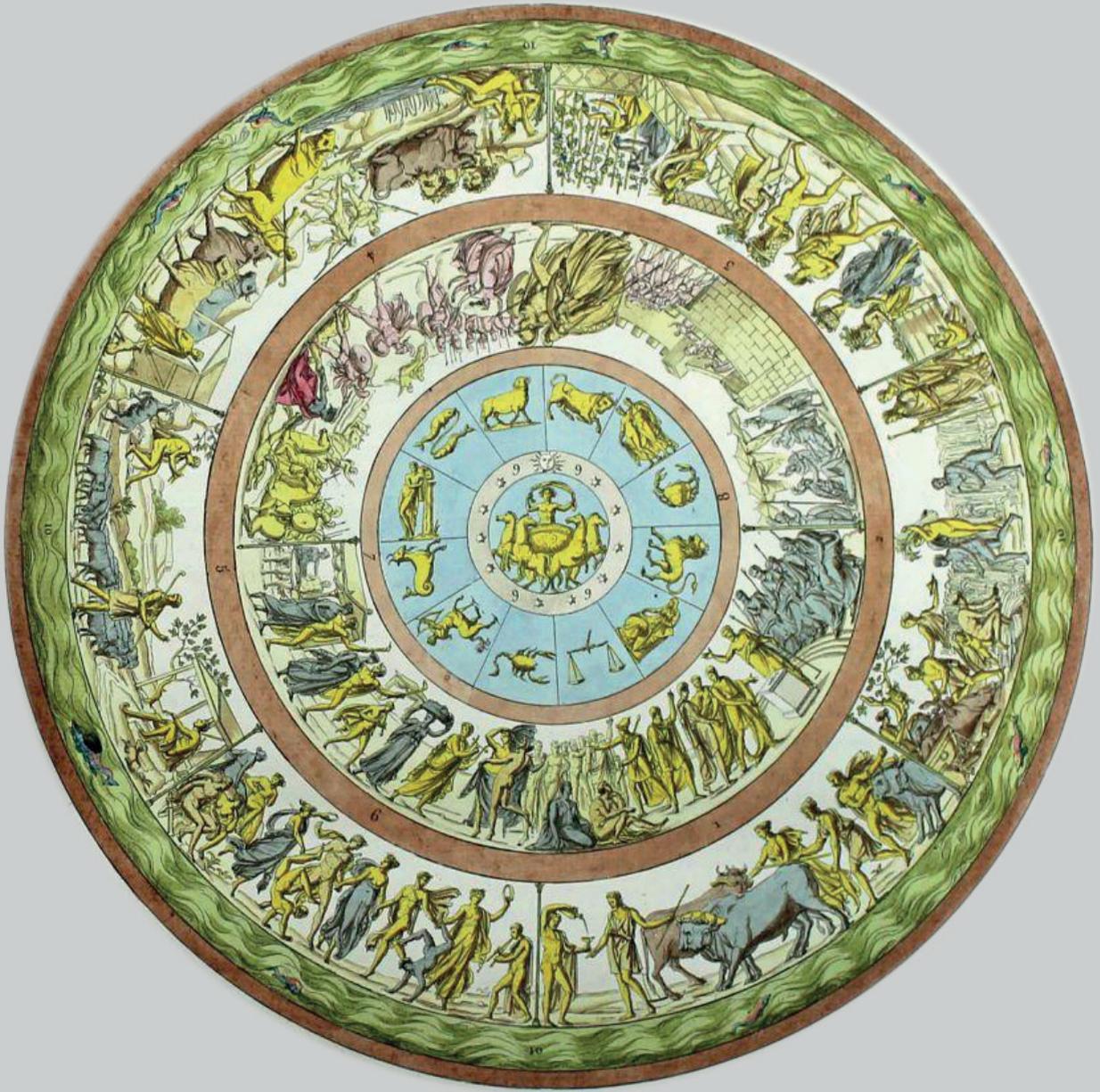
- ADKINS A. W. H., 1960, *Merit and Responsibility*, Oxford, (trad. it. Roma-Bari 1964).
- BETTINI-SHORT W., 2014 (eds.), *Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica*, Bologna.
- BURKERT W., 2005, Hesiod in Context: Abstractions and Divinities in an Aegean-Eastern Koiné, in STAFFORD – HERRIN, 3-20.
- CALDERON DORDA E. -MORALES ORTIZ A., 2011 (eds.), *Eusébeia. Estudios de religión griega*, Madrid 2011.
- CALDERON DORDA E.-PEREA YÉBENES S., 2016 (curr.), *Estudios sobre el vocabulario religioso griego*, Madrid-Salamanca.
- CIACIERI E., 1901, *La Alessandra di Licofrone*, Catania (rist. a c. di M. GIGANTE, Napoli 1982).
- DAMISCH E. R., 1992, *Le jugement de Pâris*, Paris 1992.
- DODDS R. E. 1951, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles, (trad. it. Firenze 1959).
- DOYLE R. E., 1984, *ATH. Its use and Meaning. A Study in the Greek Poetic Tradition form Homer to Euripides*, New York.

- DUITS R. –QUIVIGER F. 2006 (eds.), *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*, vol. 1, London, Warburg Institute (Colloque POLYMNIA, London 2006).
- ECO U., 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano.
- FRONTISI DUCROUX F., 2006, L'étoffe des spectres, *Metis* n.s. 4, 29-50 (ripreso in lingua inglese in *Visualizing the Tragic*, Stud. in hon. F. Zeitlin, 165-176).
- FUSILLO M., HURST A., PADUANO G., 1991 (eds) Licofrone, *Alessandra*, Milano.
- LLOYD-JONES H. 1971, *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles .
- PELLIZER E., 2005, voce *Hikesìa* in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA)*, III, Basilea, [Cap.] 6.d. Hikesia, [sez.] I. Fonti letterarie, 194-202.
- PELLIZER E., 2006, L'Anthropomorphisme des dieux dans la Grèce antique, in: DUITTS R. –QUIVIGER F. 2006, 267-280.
- PELLIZER E., 2011, La nozione di *dàimon* nella Grecia arcaica (fino a Platone escluso), in CALDERON DORDA E. –MORALES ORTIZ A., 255-272.
- PELLIZER E., 2016, Βουπλανόκτιστος. In margine ai miti di fondazione nel mondo antico, in CALDERON DORDA E.-PEREA YÉBENES S., 87-100.
- PIRONTI G. – PERFIGLI M., 2014, Politeismo, in BETTINI -SHORT, 45-86.
- PUCCI G., 1989, *Lector in tabula*. Analisi del racconto nel linguaggio figurativo dell'arte greca in *Lares* 55, 333-345, dedicato al tema del Convegno fondatore di Pontignano 1986, *Antropologia e mondo antico*, a c. di G. B. BRONZINI.
- PUCCI G., 2014, Immagine, in BETTINI -SHORT 2014, cap. 15, 353-376.
- SEZNEC J., 1940, *La survivance des dieux antiques*, Warburg, London, rist., Paris 1980 (tr. ingl. *The Survival of Pagan Gods; the Mythological Tradition and its Place in Renaissance, Humanism and Art*, New York, 1953; tr. it. *La sopravvivenza degli antichi dei: saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, (Trad. it. di G. Niccoli et P. Gonnelli Niccoli. Ill.), Torino 1981; tr. spagn. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid 1983.
- STAFFORD E. – HERRIN J., 2005 (eds.), *Personification in the Greek Word. From Antiquity to Byzantium*, London.
- VERNANT J.-P. – SCHIAVONE A., 1993, *Ai confini della storia*, Torino.

YAMAGATA N., 1994 N., *Homeric Morality*, Leiden-Boston-Köln.

YAMAGATA N., 2005, Disaster Revisited: Ate and the Litai in Homer's *Iliad*, in

STAFFORD E. – HERRIN J., 2005 21-2.



CAPITOLO TERZO

LA ‘POLITICA DIVINA’ DELL’*ILIAD*E

Giuseppe LENTINI (*SAPIENZA-UNIVERSITÀ DI ROMA*)

Abstract

Pochi argomenti hanno impegnato i lettori e gli studiosi di Omero più della rappresentazione degli dèi nell’*Iliade* e nell’*Odissea*: dalle critiche di Senofane e Platone, agli allegoristi attivi già in età arcaica, per arrivare alle controversie recenti (quella ad esempio tra J. GRIFFIN e J. REDFIELD). Ripercorrendo gli aspetti salienti di queste dispute, si tenterà di mostrare come la rappresentazione degli dèi nei poemi omerici si intrecci con un tema dominante nei poemi, quello (analizzato da G. NAGY in un celebre libro) di chi sia il migliore degli Achei: le scene divine pongono degli interrogativi di importanza centrale sulla gestione delle spinte agonistiche nelle comunità umane descritte nei poemi.

3.1. Lo scandalo degli dèi omerici

La critica omerica e (di conseguenza) l’intera tradizione della critica letteraria occidentale nascono attorno alla riflessione sullo ‘scandalo’ rappresentato dagli dèi di Omero: se Senofane poté ironizzare sul loro antropomorfismo e sulla loro immoralità, il tentativo di difendere Omero in questo campo condusse, a quanto pare, alla produzione delle prime ‘monografie’ sul poeta, come quella di Teagene di Reggio; il quale si servì dell’inter-

< FIG. 1

Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849)

Lo Scudo di Achille, ricostruzione

In *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue...*, pl. II, p. 72, Paris 1814

Questa è una delle più ambiziose ricostruzioni dello Scudo di Achille (Hom. Il. 18. 478-607). Sui numerosi tentativi di dare una forma reale allo scudo, descritto nell’*Iliade* come opera del dio Efesto, informa il bel libro di A.-M. Lecoq, *Le Bouclier d'Achille. Un tableau qui bouge*, Gallimard, Paris 2010.

pretazione allegorica per sostenere che vi era una verità ‘seria’ dietro gli episodi, a volte burleschi, che coinvolgevano gli dèi (cf. Schol. B in *Il.* 20.67)¹.

Non è possibile né avrebbe senso ripercorrere qui tutte le disavventure interpretative a cui gli dèi omerici sono andati incontro nella lunga storia della loro ricezione². Ma è istruttivo ricordare che anche in tempi recenti gli dèi omerici hanno suggerito interpretazioni contrapposte, e che spesso la posta in gioco sembra essere sorprendentemente simile a quella che alimentava le antiche dispute: gli dèi omerici sono da prendere sul serio oppure no? Nella trattazione sugli dèi omerici contenuta, ad esempio, nel celebre *Homer on Life and Death*, J. Griffin polemizzava contro la tendenza di alcuni studiosi (in particolare J. Redfield e G. Kirk) ad attribuire una natura convenzionale e letteraria agli dèi omerici. Griffin, al contrario, difende la ‘serietà’ del sentimento religioso in Omero; se non la sostanza delle argomentazioni, lo spirito ‘apologetico’ può forse ricordare quello che animava gli antichi allegoristi³.

In realtà è proprio lo scandalo percepito da molti lettori antichi a dimostrare che questi dèi dovevano essere presi sul serio e considerati *veri* dèi⁴. Ma la loro spiccata antropomorfizzazione, l’essere essi così simili agli uomini, un aspetto che tanto inquietava Senofane e Platone, è da considerare piuttosto un aspetto chiave per una loro comprensione all’interno della cultura che li ha prodotti. Più ancora degli animali secondo la celebre espressione lévi-straussiana, gli dèi sono ‘buoni da pensare’; sono cioè utili principalmente per pensare il mondo umano.

Muovendosi nel solco tracciato da C. Geertz in un memorabile articolo sulla religione come sistema culturale, J. Gould vede nella religione greca un ‘linguaggio’ utile per far fronte agli aspetti inquietanti e inspiegabili dell’esistenza, tali da poter minacciare l’ordine sul quale l’uomo ha bisogno di credere che il suo mondo sia fondato⁵. Gould osserva che la pluralità che contraddistingue la religione greca, pluralità al livello dei suoi miti e dei suoi rituali oltre che per il numero degli dèi, per Gould non si traduce affatto in un caos. Questo soprattutto perché gli dèi sono immaginati come una comunità, una famiglia allargata di esseri antropomorfi, con Zeus padre degli dèi e degli uomini come capo e padrone di tutta la compagnia. In questo modo, afferma Gould, gli dèi possono apparire fonte di ‘disordine’

nell'esistenza ma al tempo stesso impersonare, proprio attraverso la figura di Zeus, una unità di fondo, così necessaria per rispondere appunto a quel caos che la religione, secondo Geertz, mira ad arginare.

A proposito dell'organizzazione del mondo divino, già Aristotele osservava che l'operazione di rispecchiamento degli uomini negli dèi, oltre all'aspetto esteriore, comprendeva anche il modo di vita, in particolare la dimensione 'politica' della loro esistenza: «per questa ragione, cioè perché gli uomini in parte hanno tuttora, in parte hanno avuto in passato, un re e gli uomini foggiano non solo le sembianze degli dèi, ma anche il loro modo di vita prendendo a modello se stessi si dice che gli dèi hanno un re»⁶.

Aristotele sottolinea un aspetto facilmente osservabile nei poemi omerici, nei quali la 'monarchia' divina di Zeus può essere vista, almeno in certa misura, come un rispecchiamento di quella degli uomini. Questo rispecchiamento permette di guardare al mondo divino per illuminare il mondo degli uomini descritto nel poema: come ha ben sottolineato M. Bonanni in uno studio sulle strutture e sulle pratiche politiche nella poesia omerica, la figura di Zeus costituisce nei poemi il riferimento obbligato di ogni struttura di dominio, anche umana⁷.

Può essere dunque un'efficace strategia ermeneutica quella di leggere le vicende del mondo olimpico come un'esplorazione critica di alcune dinamiche politiche che appaiono operanti, in forma anche più complessa, nel mondo umano dei poemi. È un fatto interessante, poi, che questa maggiore complessità del mondo umano sia almeno in parte dovuta anche al vario modo in cui gli dèi (o i 'discorsi' sugli dèi) operano nella realtà degli uomini. Su tutti questi aspetti, l'*Iliade* offre abbondanti spunti di riflessione, molto più di quanto non faccia l'altro poema omerico, ed è dunque sull'*Iliade* che ci concentreremo in quello che segue.

La società degli dèi olimpi, si è già accennato, è immaginata come una società patriarcale, con al vertice un dio padre (Zeus) e gli altri dèi a lui subordinati in quanto 'figli'. Si tratta di una 'paternità' (Zeus è regolarmente chiamato 'padre', perfino da Era) che indica una gerarchia e non necessariamente una effettiva generazione: ha quindi un significato squisitamente politico e sociale⁸. La base di questa gerarchia sta nella superiorità di Zeus: egli è il «migliore degli dèi» (*Il.* 15.107-108 *ἐν ἀθανάτοισι*

θεοῖσι... ἄριστος), degli dèi egli è senza dubbio il più *forte*. Nonostante sporadici accenni alla ribellione da parte delle altre divinità, del resto già altre volte in passato neutralizzata da Zeus, la sua autorità rimane ben salda e si fonda soprattutto su affermazioni di forza, su minacce che terrorizzano gli altri dèi e li riducono all'obbedienza. Tra i numerosi luoghi che potremmo citare (*Il.* 1.560-570; 8.1-28; 15.13-33, per esempio), ci soffermiamo in particolare su un passo che ci permette di osservare particolarmente bene, come vedremo, il rispecchiamento delle vicende umane in quelle divine (e viceversa). In *Il.* 15.163-167, vediamo Zeus ordinare a Posidone, attraverso l'intervento della messaggera Iris, di interrompere i suoi interventi a favore degli Achei. Il discorso che la messaggera deve riportare a Posidone si chiude con queste parole:

φραζέσθω δὴ ἔπειτα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμὸν
μὴ μ' οὐδὲ κρατερός περ ἐὼν ἐπιόντα ταλάσῃ
μεῖναι, ἐπεὶ ἐο φημὶ βίη πολὺ φέρτερος εἶναι
καὶ γενεῇ πρότερος· τοῦ δ' οὐκ ὄθεται φίλον ἦτορ
ἴσον ἐμοὶ φάσθαι, τὸν τε στυγέουσι καὶ ἄλλοι

Mediti bene [scil. Posidone] in cuore e nell'animo
se, pur essendo forte, può sostenere il mio assalto,
perché dichiaro di essere di molto superiore a lui per forza
e maggiore per nascita; eppure il suo cuore non esita
a parlare alla pari con me, che tutti gli altri temono

Attraverso questa serie di avvertimenti, minacce e orgogliose rivendicazioni di superiorità Zeus riesce a ottenere, pur tra qualche protesta, l'obbedienza da parte di Posidone (vv. 206-217)⁹.

Se al livello divino la supremazia di Zeus appare solida, sul piano umano, e più specificamente nel campo acheo, ci accorgiamo subito che l'organizzazione gerarchica appare alquanto più problematica; anzi, la sua problematizzazione costituisce un vero e proprio cardine attorno a cui ruota l'intero poema¹⁰. L'*Iliade* inizia proprio con la contesa che vede confrontarsi da una parte Agamennone, il re che in qualche modo detiene l'autorità su tutto l'esercito Acheo, e Achille, l'eroe più forte sul campo.

Il conflitto ha un'evidente valenza politica che non si può sottovalutare, dal momento che investe le questioni dell'attribuzione dell'autorità, della distribuzione dell'onore (τιμή), nonché delle procedure decisionali in seno all'esercito acheo¹¹. D'altra parte, la stessa contesa si innesta su un tema poetico-narrativo che, come ha mostrato G. Nagy, è alla base dell'intera tradizione omerica, che comprende l'*Iliade* e l'*Odissea*. Si tratta del tema di chi sia il 'migliore degli Achei' (ἄριστος Ἀχαιῶν), un tema che, osserva Nagy, unifica e al tempo stesso diversifica i poemi omerici. Unifica perché il tema è comune ad entrambi i poemi, ma diversifica perché se nell'*Iliade* è Achille a emergere come il migliore degli Achei, nell'*Odissea* risulta essere invece Odisseo. L'essere il migliore si traduce, nella logica dei poemi, nell'ottenimento da parte dell'eroe di κλέος, la gloria; questo κλέος coincide, in ultima analisi, con i poemi stessi¹².

Nella contesa con cui inizia il poema, possiamo osservare che la scintilla che fa divampare la lite è costituita dalle parole che Achille rivolge a Calcante per garantire la sua protezione una volta che questi farà il nome di chi è responsabile dell'ira di Apollo: Achille assicura che nessuno farà del male all'indovino neanche se farà il nome di Agamennone «che ora molto si vanta di essere il migliore degli Achei» (*Il.* 1.91: ὃς νῦν πολλὸν ἄριστος Ἀχαιῶν εὐχεται εἶναι). Qui Achille viola in maniera palese e con conseguenze nefaste quella che nella pragmatica di Paul Grice è la massima della quantità: Achille dice più di quanto dovrebbe, nominando esplicitamente Agamennone (cosa che non era affatto necessaria), e dando l'impressione di sfidare la pretesa di Agamennone di essere il 'migliore'¹³. È comprensibile che Agamennone reagisca come chi veda minacciata la sua superiorità e quindi la sua autorità sull'esercito acheo¹⁴. Agamennone minaccia quindi Achille di portargli via la sua concubina Briseide, allo scopo di dimostrare di essere di lui «più forte» e di ristabilire il suo prestigio e la sua superiorità anche presso gli altri (*Il.* 1.184-187):

ἐγὼ δέ κ' ἄγω Βρισηΐδα καλλιπάρηον
 αὐτὸς ἰὼν κλισίην δὲ τὸ σὸν γέρας, ὄφρ' ἐν εἰδῆς
 ὄσσον φέρτερός εἰμι σέθεν, στυγῆ δὲ καὶ ἄλλος
 ἴσον ἐμοὶ φάσθαι καὶ ὁμοιωθῆμεναι ἄνην

Ma io mi porto via Briseide dalle belle guance,
 il tuo dono, venendo io stesso alla tua tenda, affinché tu sappia
 quanto sono più forte di te, e tema anche un altro
 di parlare alla pari e mettersi sul mio stesso piano.

Come la lite proceda è ben noto. Quando ormai i due contendenti si sono scambiati minacce e insulti, Nestore interviene nel tentativo di sedare lo scontro, assumendo il ruolo di arbitro¹⁵. Le sue parole mirano a ristabilire un equilibrio tra i due litiganti, definendo le basi del loro rispettivo prestigio (l'origine divina e la forza in battaglia per Achille; l'autorità politica che gli discende da Zeus per Agamennone) e invocandone il reciproco rispetto da parte di ciascuno (*Il.* 1. 275-284): se Nestore invita Agamennone a lasciare ad Achille la fanciulla, che è un dono (γέρας, v. 276) attribuitogli dagli Achei, e a recedere dall'ira contro colui che è il difensore più valoroso degli Achei (vv. 282-284), dall'altra esorta Achille a non voler litigare con Agamennone, perché quest'ultimo, che ha ottenuto l'autorità (κῦδος, v. 279) da Zeus, «non ha avuto in sorte onore uguale» (οὐ ποθ' ὁμοίης ἔμπορε τιμῆς, v. 278).

L'intervento di Nestore è inefficace ma è lo stesso anziano re di Pilo in *Il.* 9 a suggerire, quando gli effetti del rifiuto da parte di Achille di combattere a fianco degli Achei cominciano a farsi drammaticamente sentire, che Fenice, Aiace e Odisseo si rechino da Achille allo scopo di convincerlo a tornare a combattere. Agamennone, come è noto, offre una grande quantità di doni come risarcimento, ma, quando li elenca, termina la sua lunga lista con la richiesta che Achille si sottometta e gli presti obbedienza «in quanto sono più re di lui e in quanto per età mi vanto di essere più grande» (*Il.* 9. 160-161: ὄσσον βασιλεύτερός εἰμι | ἢδ' ὄσσον γενεῆ προγενέστερος εὔχομαι εἶναι). Nella sua comunicazione con Achille Agamennone si serve di un linguaggio che è anche quello che abbiamo visto nel discorso di Zeus per Poseidone (si confrontino *Il.* 1.184-187 e *Il.* 9.160-161 con *Il.* 15.163-167). Ma mentre la comunicazione di Zeus era efficace poiché riportava il suo oppositore all'obbedienza, i tentativi di Agamennone di imporre la sua autorità e la sua superiorità sono al contrario destinati al fallimento: Achille, come tutti sappiamo, rifiuterà di accettare la proposta di Agamennone nell'ambasceria¹⁶.

Il gioco di rispecchiamento tra piano divino e piano umano, evidente in questo caso, sottolinea per contrasto la maggiore problematicità della sfera umana. Ma tra i due livelli nel poema non vi è solo rispecchiamento e opposizione. Per il nostro discorso è anche interessante il modo in cui i due piani si intrecciano; nel senso cioè del modo in cui nelle conversazioni degli eroi il riferimento agli dèi serve per sostanziare pretese di superiorità e autorità: se gli dèi sono superiori agli uomini, un eroe che è considerato, ovvero che più o meno esplicitamente dice di essere, come un dio o vanta di avere un rapporto speciale con un dio, è superiore, migliore rispetto agli altri uomini.

3.2. Uomini, eroi e divinità

A questo proposito sarebbe facile ricordare i casi in cui sul campo di battaglia la discendenza da un dio serve a illustrare la temibilità di un eroe (uno per tutti: l'episodio di Achille ed Asteropeo in *Il.* 21.152-199). Ma, senza bisogno di allontanarci dalla nostra traccia, la contesa tra Achille e Agamennone offre già spunti di grande interesse a riguardo. Prima infatti di lanciare la sua minaccia ad Achille nei versi già ricordati (*Il.* 1.184-187) Agamennone citava a supporto della sua pretesa di essere superiore ad Achille l'onore a lui concesso dagli dèi, nella fattispecie Zeus (*Il.* 1.174-175):

πάρ' ἔμοιγε καὶ ἄλλοι
οἳ κέ με τιμήσουσι, μάλιστα δὲ μητίετα Ζεὺς

Presso di me ci sono altri che mi onoreranno,
e soprattutto il saggio Zeus¹⁷

Rispondendo a distanza a questa affermazione di Agamennone nel corso dell'ambasceria, Achille mostrerà di credere di essere lui ad aver ricevuto onore da Zeus (*Il.* 9.608: φρονέω δὲ τετιμῆσθαι Διὸς αἴση)¹⁸.

Con queste parole Achille rifiuta l'invito di Fenice ad accettare i doni e tornare a combattere per salvare gli altri Achei: se così farà, diceva Fenice, lo onoreranno «come un dio» (*Il.* 9.603, ἴσον... θεῶ). Quest'ulti-

ma espressione è estremamente significativa per il nostro discorso, e non è isolata nei poemi. Quando di qualcuno si dice che è visto, o onorato, «come un dio», è per suggerire la superiorità della persona di cui si parla e per evidenziarne il prestigio all'interno della società nella quale vive. Nel celebre discorso di di *Il.* 12.310-316, spesso considerato, in maniera forse troppo semplicistica, il manifesto più esplicito in Omero del codice eroico, Sarpedone incita Glauco a comportarsi valorosamente in battaglia e a occupare le prime file per dimostrarsi all'altezza degli onori che i Lici accordano loro: il posto d'onore al banchetto, carni, coppe ricolme, terre da coltivare; «tutti ci guardano come dèi», aggiunge Sarpedone (*Il.* 12.312, πάντες δὲ θεοὺς ὧς εἰσορόωσι)¹⁹. L'essere visti come dèi indica fin troppo chiaramente l'alta considerazione nella quale Sarpedone e Glauco sono tenuti in patria, ma sembra in particolare suggerire la capacità propria di questi guerrieri valorosi di proteggere la comunità cui appartengono, di esserne la salvezza: questo è il valore dell'espressione anche quando viene impiegata a proposito di Achille (*Il.* 9.155 e 302, oltre al già citato 603), e di Ettore (*Il.* 22.394 e 434)²⁰. La comunità ha bisogno di guerrieri forti perché ha bisogno di protezione contro i nemici: di qui l'onore quasi divino riservato a chi è valoroso in battaglia. Ma la storia raccontata nell'*Iliade* mostra come sia spesso difficile gestire al meglio queste eccellenze guerriere, le cui spinte aggressive rischiano di rivoltarsi contro la comunità che dovrebbero essere protette (proprio la contesa tra Achille e Agamennone è esemplare in questo senso). È in questo che consiste quello statuto ambiguo dell'eroe efficacemente delineato da J. Redfield²¹; un aspetto che del resto l'eroe più valoroso, quello che salva la sua comunità, condivide con il generico 'dio' a cui viene paragonato, che, come ben si sa, può salvare, ma può anche distruggere.

Il valore guerriero dei 'migliori', dunque, rischia di essere inutile, o, peggio, esiziale, nel caso in cui non si sia in grado di mantenere la concordia all'interno della comunità, canalizzando verso il nemico esterno l'aggressività dei membri che la compongono²². La capacità di mantenere la concordia interna, attraverso un'equa distribuzione dell'onore (si esprima questo in beni materiali o non materiali) diventa dunque una virtù di prima importanza, non meno necessaria della stessa eccellenza guerriera; essa coincide con la corretta amministrazione della giustizia, con la capacità,

in altre parole, di risolvere le contese all'interno della comunità. Si tratta di una virtù che ben possiamo definire politica, come la definirebbe anche il politologo D. Sternberger: «il negoziato, l'accordo, la pace: questi sono concetti specificamente politici. 'Politico' è quell'agire che rappresenta esso stesso un negoziare, e lo rende in ogni caso possibile»²³.

Nella tradizione poetica della Grecia arcaica anche chi eccelle in questa virtù può essere visto come un dio, proprio come i guerrieri più valorosi. Per illustrare questo secondo tipo di eccellenza conviene forse lasciare per un attimo Omero e l'*Iliade*, e cominciare da un esplicito passo esiodeo, la ben nota descrizione del βασιλεύς ben voluto dalle Muse all'inizio della *Teogonia*. Questo 're' possiede grande abilità nel parlare ed è in grado di porre fine a una grave contesa all'interno della comunità; questo gli permette di ottenere grande prestigio in mezzo alla gente, che lo guarda come un dio, chiaro segno della sua eccellenza e della sua funzione 'salvifica' (Hes. *Th.* 81-92). Le Διὸς κοῦραι, le Muse,

τῷ μὲν ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεῖουσιν ἐέρσην,
 τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μείλιχα· οἱ δέ νυ λαοὶ
 πάντες ἐς αὐτὸν ὀρῶσι διακρίνοντα θέμιστας
 ἰθείησι δίκησιν· ὁ δ' ἀσφαλῆως ἀγορεύων
 αἰψὰ τι καὶ μέγα νεῖκος ἐπισταμένως κατέπαυσε·
 τούνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες, οὔνεκα λαοῖς
 βλαπτομένοις ἀγορῆφι μετὰτροπα ἔργα τελεῦσι
 ῥηδίως, μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐπέεσσιν·
 ἐρχόμενον δ' ἄν' ἀγῶνα θεὸν ὧς ἰλάσκονται
 αἰδοῖ μείλιχίη, μετὰ δὲ πρέπει ἀγρομένοισι

a lui sulla lingua versano dolce rugiada,
 e dalla sua bocca scorrono dolci parole; le genti tutte
 lo guardano mentre amministra la giustizia
 con rette sentenze; lui, mentre parla sicuro,
 subito anche una grande contesa placa sapientemente;
 perché è per questo che i re sono saggi, perché alle genti
 offese danno riparazione nell'assemblea
 facilmente, con dolci parole placandole;

quando giunge nell'assemblea come un dio lo rispettano
con dolce reverenza, ed egli splende fra i convenuti

L'eccellenza e il prestigio sociale, l'essere visto come un dio, non vengono in questo passo esiodeo connessi al valore guerriero, ma all'abilità di portare la concordia all'interno della comunità²⁴.

In forma più condensata ma del tutto analoga troviamo il tema dell'onore 'divino' tributato a chi appiana le contese anche nell'*Odissea*, dove si parla della considerazione che la regina dei Feaci Arete ottiene da parte dei λαοί, del popolo, (7.71-74),

οἳ μὴν ῥα θεὸν ὥς εἰσορόωντες
δειδέχεται μύθοισιν, ὅτε στείχησ' ἀνὰ ἄστν.
οὐ μὲν γάρ τι νόου γε καὶ αὐτὴ δεύεται ἐσθλοῦ
οἴσι τ' ἐὺ φρονέησι, καὶ ἀνδράσι νείκεα λύει

i quali [*scil.* il popolo] guardano a lei come a un dio,
e le danno il benvenuto quando passa per la città.
Poiché non manca davvero di nobile senno,
e a chi vuol bene, anche uomini, risolve le contese

Più elaborato il quadro che emerge dalla scena giudiziaria istoriata sullo Scudo di Achille (*Il.* 18. 497-508), che però rende più esplicita la carica 'agonistica', finalizzata alla conquista del prestigio sociale, che anima il risolutore delle contese. Non è possibile e neanche necessario discutere qui i tanti problemi posti da questo passo controverso; ho esposto altrove nel dettaglio la mia posizione a riguardo²⁵. Per il nostro discorso, è interessante che venga qui evocata la scena, come nel passo esiodeo sopra citato, di una disputa (νεῖκος, v. 497) in piazza. All'origine della disputa c'è un episodio tremendamente serio come un omicidio (v. 499), ma i due uomini coinvolti (l'omicida e un parente della vittima) sono in ogni caso desiderosi di rimettersi al giudizio di un arbitro (qui chiamato ἴστωρ, «uno che sa», cioè un saggio). Si tratta di una situazione rischiosa per la comunità (i λαοί nominati al v. 502), che è spaccata tra i sostenitori dell'uno e dell'altro dei contendenti: è necessario che la disputa sia risolta in termini che siano

accettabili per entrambe le parti se non si vuole correre il rischio che la contesa tra i due uomini si allarghi a tutta la comunità, trasformandosi in una vera e propria *stasis*, in una guerra civile. Il procedimento di risoluzione della disputa che viene descritto consiste in una virtuosa competizione tra i notabili (*γέροντες*, v. 503), impegnati a pronunciare sentenze a turno: chi pronuncerà la sentenza più retta (*ὄς μετὰ τοῖσι δίκην ἰθύντατα εἶποι*, v. 508), la sentenza cioè in grado di risolvere la contesa, riceverà il premio di due talenti d'oro posti al centro (v. 507). Le virtù agonistiche, che agiscono nella competizione tra i *γέροντες*, non sono in questa scena fonte di lacerazione interna all'interno della comunità; anzi, il desiderio di primeggiare dei *γέροντες* è messo al servizio della capacità di appianare le contese e quindi di ristabilire l'armonia all'interno della comunità²⁶. In un certo senso è come se la carica di competizione insita nella contesa (*νεῖκος*) tra i due litiganti si trasferisca sui *γέροντες* che fanno a gara per pronunciare la sentenza più giusta, con un evidente vantaggio per la comunità nel suo complesso²⁷.

Questo secondo modello di 'eccellenza' che abbiamo appena tracciato (in opposizione a quella basata sulla forza che si dispiega sul campo di battaglia) si rivela a mio parere decisivo per illuminare alcuni elementi di novità che emergono nel racconto del riscatto del corpo di Ettore nell'ultimo libro dell'*Iliade*. Questo libro ha spesso suggerito agli studiosi il delinearsi di un clima diverso rispetto al resto del poema²⁸. Una sua caratteristica distintiva è stata individuata proprio nella rappresentazione degli dèi, che sarebbe piuttosto atipica per l'*Iliade* e, si è anche sostenuto, ricorderebbe piuttosto quella propria dell'*Odissea*, dove gli dèi appaiono «the guarantors of justice and kindness among mortals»²⁹. Se anche questa tesi cogliesse nel segno, il riferimento all'altro poema omerico appare in ogni caso poco illuminante se il nostro obiettivo è quello di comprendere la logica che determina questa particolare 'svolta' all'interno dell'*Iliade*. Gli dèi che vediamo all'inizio di *Il.* 24 in realtà non sono meno litigiosi che nel resto del poema. È bene ricordare che i dissidi interni alla comunità degli dèi raggiungono il culmine proprio verso la fine del poema, parallelamente all'aristia di Achille, in occasione cioè della battaglia degli dèi e della battaglia fluviale (libri 20 e 21): questi scontri divini, pur finendo nel burlesco, possiedono risvolti tutt'altro che frivoli, segnalando il massimo livello di caos raggiunto dal mondo descritto nel poema³⁰. Questo momento coincide con l'abbandono

della scena umana e divina da parte di Zeus, che si ritira nella posizione dello spettatore compiaciuto (*Il.* 21.389-390). All'inizio di *Il.* 24, quando ormai Ettore è stato ucciso e i giochi per Patroclo si sono celebrati, gli dèi vengono rappresentati come una comunità divisa, che litiga intorno al cadavere di Ettore. Apollo protesta per i maltrattamenti che Achille infligge al cadavere di Ettore, minacciando una punizione contro di lui (vv. 33-54); Era tuttavia fa notare che Achille è figlio di una dea e non può avere stesso onore (τιμή) di un mortale come Ettore. Val la pena di osservare subito che il problema della giusta distribuzione di τιμή è proprio quello che abbiamo visto al centro della contesa di Achille e Agamennone del primo libro; con la differenza tuttavia che qui la prospettiva divina permette di allargare la questione, per così dire, all'intera comunità umana del poema, che comprende Greci e Troiani, vincitori e vinti. Zeus risolve l'impasse mandando a chiamare Teti, perché persuada Achille a restituire il corpo di Ettore al padre Priamo. È lo stesso Zeus a interpretare come un νεῖκος, una contesa, la situazione conflittuale in cui si trova la comunità divina (*Il.* 24.108-109, sono parole che Zeus rivolge a Teti):

ἐννῆμαρ δὴ νεῖκος ἐν ἀθανάτοισιν ὄρωρεν
Ἔκτορος ἀμφὶ νέκυνι καὶ Ἀχιλλεΐ πτολιπόρθῳ

Da nove giorni è sorta tra gli immortali una contesa,
intorno al cadavere di Ettore e ad Achille distruttore di città

Siamo tentati di confrontare queste parole con la scena della già ricordata disputa istoriata sullo Scudo di Achille (cf. *Il.* 18.497-498: νεῖκος | ὀρώρει); gli dèi, che sostengono chi le parti di Ettore chi le parti di Achille si comportano come i λαοὶ di *Il.* 18.502 divisi tra i due contendenti (ἀμφὶς ἀρωγοί). Nella figura di Zeus non è invece difficile riconoscere il modello di re risolutore delle contese che abbiamo sopra tratteggiato³¹: egli si presenta come un equilibrato e rispettoso difensore dei meriti di entrambe le parti, di Achille, certo, ma anche di Ettore; tra i due (*Il.* 24.66-67)

οὐ μὲν γὰρ τιμή γε μί' ἔσσειται· ἀλλὰ καὶ Ἔκτωρ
φίλτατος ἔσκε θεοῖσι βροτῶν οἱ ἐν Ἰλίῳ εἰσίν

non sarà uguale l'onore; ma anche Ettore
era il più caro ai numi tra gli uomini che sono in Ilio

Le parole di Zeus, che concedono ai due avversari un riconoscimento proporzionato al proprio valore, fanno tornare alla mente quelle sopra ricordate di Nestore in *Il.* 1. Nel tentare di far cessare la contesa appena sorta tra Achille e Agamennone, il vecchio re pilio riconosceva che l'onore toccato in sorte ad Agamennone non era 'uguale' (οὐ ποθ' ὁμοίης ἔμμορε τιμῆς, v. 278), ma affermava la necessità di accordare un rispetto ampiamente meritato ad Achille. La comunicazione di Zeus naturalmente si rivela, anche in questo caso, di ben altra efficacia rispetto a quella umana.

È in effetti proprio nel linguaggio e nella modalità comunicativa di Zeus che si osserva il mutamento più grande. Le sue parole in tutta questa sequenza appaiono improntate a quella 'dolcezza' che è caratteristica principe del buon re risolutore di contese (cf. *supra*, a proposito del buon re in Hes. *Theog.* 81-82 e dello stesso Nestore in *Il.* 1.248-249): un cambiamento radicale in un personaggio che, come abbiamo visto, era abituato a fondare la sua autorità su un linguaggio aggressivo, fatto di comandi e minacce. Già le parole che Zeus rivolge a Era a fronte delle proteste di quest'ultima in *Il.* 24.65-67 segnalano chiaramente questo mutamento: se, ad esempio, in *Il.* 8.479-480 egli affermava di non curarsi affatto della collera della sua sposa (οὐ σευ ἔγωγε | σκυζομένης ἀλέγω, ἐπεὶ οὐ σέο κύντερον ἄλλο, «non mi curo della tua (*scil.* di Era) collera, perché nulla è più cane di te»), qui dimostra un 'tatto' ben diverso, invitandola a non irritarsi con gli dèi (μῆ... ἀποσκύδμαινε, *Il.* 24.65).

Particolarmente 'suadente' è poi il discorso che Zeus rivolge a Teti (*Il.* 24.104-119). Ciò è forse meno sorprendente, visto il particolare rispetto che Zeus ha nei confronti di Teti³². Tuttavia, questo discorso presenta una serie di accorgimenti comunicativi che lo fanno considerare un capolavoro di 'politeness', in quanto appaiono finalizzati a mettere Teti nella condizione d'animo migliore per 'cooperare' con lui³³. Prima di chiederle di intervenire per convincere Achille ad accettare il riscatto per il corpo di Ettore (*Il.* 24.112-119), Zeus ha cura di mettere in evidenza la sua partecipazione al dolore di Teti (una strategia di *positive politeness* nella teoria di Brown e Levinson)³⁴:

ἤλυθες Οὐλυμπόνδε θεὰ Θέτι κηδομένη περ,
πένθος ἄλαστον ἔχουσα μετὰ φρεσίν· οἶδα καὶ αὐτός·
ἀλλὰ καὶ ὥς ἐρέω τοῦ σ' εἵνεκα δεῦρο κάλεσσα

Sei venuta all'Olimpo, dea Teti, per quanto angosciata,
avendo nel petto un dolore inconsolabile; lo so anche io.
Ma ti dirò comunque perché ti ho chiamata qui

Sembra dunque che in questo libro sia cambiato il modello di autorità di Zeus: siamo passati dallo Zeus 'guerriero' dei libri precedenti, che imponeva il suo potere con la forza, a uno Zeus 'politico', la cui autorità, come accadeva nelle scene di risoluzioni delle contese omeriche ed esiodee sopra esaminate, si fonda sulla capacità di persuadere e mettere pace tra i contendenti. Questa sua funzione permette alla comunità divina di recuperare una sua unità (anche se, immaginiamo, solo provvisoria); così come fornisce il 'punto d'Archimede' per una riconciliazione tra i due nemici, Achille e Priamo, al di là della logica del conflitto che vede impegnate le loro rispettive comunità³⁵: Achille, Priamo, tutti i mortali, sono in fondo soggetti allo stesso destino; ad essi è toccato in sorte di ricevere i mali (certo) e i beni (forse) che Zeus elargisce attingendo alle sue due giare, come spiega lo stesso Achille (*Il.* 24. 525-533).

Ma è proprio a questo punto forse che comprendiamo davvero in che senso Achille sia il 'migliore degli Achei'. Il proposito di Zeus, come egli stesso chiarisce nel suo discorso a Teti è quello di dare, attraverso il riscatto di Ettore, κῦδος, «prestigio», ad Achille (*Il.* 24.109-111):

κλέψαι δ' ὀτρύνουσιν εὔσκοπον Ἀργειφόντην·
αὐτὰρ ἐγὼ τόδε κῦδος Ἀχιλλῆϊ προτιάπτω
αἰδῶ καὶ φιλότητα τεῖην μετόπισθε φυλάσσω

spingono l'Argifonte che vede lontano a rubare il corpo,
ma io questo prestigio voglio attribuire ad Achille,
conservandomi il tuo rispetto e la tua amicizia

Il τόδε del v. 110 può riferirsi a quello che segue immediatamente e indicare dunque il pagamento del riscatto da parte di Priamo; ma può ri-

ferisi anche a ciò che precede, suggerendo che il κῦδος che Zeus vuole concedere ad Achille corrisponde alla restituzione del corpo di Ettore (che si desume dal v. 108): Zeus non vuole che il cadavere venga sottratto di nascosto, ma vuole che sia Achille, con un suo atto volontario, a restituirlo ai familiari³⁶. È questo gesto di umanità, suggerisce il discorso di Zeus, a essere ora fonte di κῦδος, con un notevole scarto rispetto ai libri precedenti; basta ricordare che nel libro dello scontro con Ettore il κῦδος di Achille coincideva con l'uccisione di Ettore (*Il.* 22.207 e 393)³⁷.

Si potrebbe anche sostenere che il conferimento di κῦδος ad Achille da parte di Zeus qui alla fine del poema ribalti la prospettiva che emergeva dal primo libro e in particolare dall'intervento di Nestore sopra citato, in cui la base dell'eccellenza di Agamennone rispetto ad Achille veniva individuata proprio nel κῦδος dato da Zeus (cf. *Il.* 1.224). In effetti l'operazione di Zeus sembra chiudere la questione di chi sia il 'migliore degli Achei', sancendo in un certo senso che questo titolo può solo spettare ad Achille. Come ho cercato di mostrare altrove, infatti, la costruzione della tomba (σῆμα, genericamente 'segno') di Ettore in *Il.* 24 costituisce un 'segno' della gloria (κλέος) imperitura di Achille. Era stato proprio Ettore, in *Il.* 7.81-91, prima dello scontro con «chiunque sia il migliore degli Achei» (v. 50), a suggerire che, se avesse ucciso il suo avversario, avrebbe ottenuto gloria immortale rendendo il corpo agli Achei perché lo seppellissero: la tomba del suo nemico, con la sua imponente presenza, ben visibile dal mare, avrebbe per sempre ricordato alle generazioni future l'eroica impresa di Ettore³⁸. In una prospettiva complementare, il poema sembra ora raggiungere il suo *telos* suggerendo la conquista di gloria immortale da parte di Achille, che rende il corpo del suo avversario perché venga seppellito: è la gloria offerta dalla stessa *Iliade*, che si 'cristallizza' simbolicamente nel σῆμα di Ettore. Se Achille è il migliore degli Achei è anche, e forse soprattutto perché egli, grazie alle inedite virtù 'politiche' del 'migliore degli dèi', concede al suo nemico l'onore della sepoltura.

Note

* Ringrazio di cuore Elisabetta Villari per avermi invitato a partecipare alla stimolante giornata di studi da lei organizzata sulle rappresentazioni degli dèi nel mondo antico; un grazie anche agli altri partecipanti, che con le loro osservazioni mi hanno aiutato a migliorare il testo in vista della pubblicazione.

¹ Cf. FORD 2002, 46-89. Su Teagene cf. Ramelli in RAMELLI-LUCCHETTA 2004, 53-57; STRUCK 2004, 26-29. Sugli dèi in Omero un utile punto di partenza è costituito da KEARNS 2004; cf. inoltre GAUGNÉ 2015 e MARTIN 2015.

² Mi limito a rimandare a due studi recenti, GRAZIOSI 2013 e KONARIS 2016.

³ GRIFFIN 1980, 144-178. La polemica di Griffin è rivolta in particolare contro G. Kirk e J. Redfield. REDFIELD 1994 (seconda edizione del lavoro uscito per la prima volta nel 1975) contiene un'appendice sugli dèi in Omero in risposta alle critiche di Griffin.

⁴ Cf. REDFIELD 1994, 233.

⁵ GOULD 1983. L'articolo di Geertz "Religion as a Cultural System" si può leggere nel quarto capitolo di GEERTZ 1973. Per l'applicazione delle idee di Geertz alla religione omerica cf. anche MARTIN 2015, 163.

⁶ Aristot. *Pol.* 1252b 24-27: καὶ τοὺς θεοὺς δὲ διὰ τοῦτο πάντες φασι βασιλεύεσθαι, ὅτι καὶ αὐτοὶ οἱ μὲν ἔτι καὶ νῦν οἱ δὲ τὸ ἀρχαῖον ἐβασιλεύοντο, ὥσπερ δὲ καὶ τὰ εἶδη ἑαυτοῖς ἀφομοιοῦσιν οἱ ἄνθρωποι, οὕτω καὶ τοὺς βίους τῶν θεῶν.

⁷ BONANNI 1992, 40, e cf. 41-58. In generale sui poemi omerici come riflessione 'politica' cf. HAMMER 2002.

⁸ Cf. BONANNI 1992, 46.

⁹ Per un'analisi di questa scena e per la 'pragmatica' del linguaggio usato da Zeus, nonché sui rapporti con la contesa di Achille e Agamennone con cui si apre il poema, cf. LENTINI 2013, § 11.

¹⁰ Per le problematiche che emergono invece dalla rappresentazione della leadership troiana cf. BONANNI 1992, 27-40.

¹¹ Cf. BONANNI 1992, 62-67; sulla contesa di Achille e Agamennone cf. inoltre WILSON 2002, 51-70.

¹² NAGY 1999, soprattutto capitolo 2. In generale sull'agonismo e la competizione nei poemi cf. LÉTOUBLON 2007.

¹³ Rimando a LENTINI 2013, § 11.

¹⁴ Peraltro, nella parte finale della contesa Achille scoprirà in un certo senso le carte, attribuendo a sé il titolo di ἄριστος Ἀχαιῶν: cf. *Il.* 1.244.

¹⁵ A Nestore vengono esplicitamente attribuite alcune caratteristiche del buon re che risolve con successo le contese di cui parla Esiodo nella *Teogonia*, 81-92 (vd. *infra*): si veda in particolare il motivo del miele che scorre dalla sua bocca (*Il.* 1.249: cf. Hes. *Theog.* 81-82). Nonostante ciò, il

tentativo di Nestore si rivela inefficace.

¹⁶ Cf. LENTINI 2016, 17-20.

¹⁷ Qualche verso dopo Agamennone sembra paragonarsi ad Apollo: come il dio gli ha portato via Criseide, così Agamennone porterà via Briseide ad Achille (*Il.* 1.182-185). Come acutamente osserva uno scolio a questo passo (Schol. bT ad *Il.* 1.182), Agamennone dice che è Apollo (non gli Achei, né tanto meno Achille) a togliergli Briseide, in modo da apparire inferiore non agli uomini, ma al dio; così facendo, e grazie al parallelo creato dalla sua minaccia di togliere Briseide ad Achille, egli si presenta come superiore ad Achille tanto quanto il dio è superiore ad Agamennone stesso.

¹⁸ Così interpreta, a mio parere correttamente, MACLEOD 1984, 23-24.

¹⁹ Su questo passo celebre mi limito qui a osservare quanto è strettamente funzionale al nostro discorso; per una discussione cf. LENTINI 2006 148.

²⁰ Più generico l'uso che riguarda Enea in *Il.* 11.58.

²¹ REDFIELD 1994, spec. 99-100 a proposito del passo di Sarpedone e Glauco.

²² Sulle dinamiche del conflitto (esterno vs. interno) descritte nei poemi omerici rimando all'indispensabile NAGLER 1988.

²³ Cf. STERNBERGER 1991, 158. Com'è ben noto la definizione di che cosa sia il 'politico' è non poco problematica e non è qui possibile addentrarci nella spinosa questione; rimando al classico MEIER 1988 e, di nuovo, a BONANNI 1992.

²⁴ Il passo presuppone in un certo senso Hes. *Op.* 225-241, in cui vengono descritti i buoni effetti della giustizia e le conseguenze rovinose dell'ingiustizia per la città: cf. LENTINI 2016, 21-22.

²⁵ LENTINI 2016.

²⁶ Il passo dimostra come la ben nota distinzione teorizzata da A. Adkins (in particolare ADKINS 1960) tra virtù competitive e virtù cooperative nel mondo omerico sia uno strumento ermeneutico insufficiente se adoperata in maniera rigida e meccanica: cf. LENTINI 2013, n. 54 per una discussione di questo aspetto.

²⁷ Ancora una volta è opportuno ricordare il passo delle *Opere* di Esiodo sopra menzionato in cui si descrive il benessere della città 'giusta'.

²⁸ Sarebbe interessante, ma non è certo qui possibile, ripercorrere la storia dei vari giudizi che gli studiosi hanno formulato su *Il.* 24; per un primo orientamento si veda RICHARDSON 1993, 21-24.

²⁹ MACLEOD 1984, 15. Alla base dell'accostamento all'*Odissea* c'è la ben nota abbandondanza di paralleli verbali e strutturali tra l'ultimo libro dell'*Iliade* e l'*Odissea*, discussa con grande autorevolezza in REINHARDT 1961, 462-505, lavoro verso il quale Macleod riconosceva esplicitamente il suo debito.

³⁰ Cf. NAGLER 1974, 153-154 e NAGLER 1988, 81.

³¹ Di *arbitration by the king* parla anche REDFIELD 1994, 211.

³² Cf. SLATKIN 1991. Neanche nel dialogo del primo libro tra Zeus e Teti si trova alcunché di paragonabile a questi versi.

³³ Sulla nozione di *politeness* e sulle strategie che la caratterizzano mi servo del classico BROWN-LEVINSON 1987, pur non ignorando che sono state mosse diverse critiche, spesso condivisibili, al suo impianto generale: cf. LENTINI 2013, § 3. Qui importa soprattutto mettere in evidenza il ricorso ad alcune strategie comunicative da parte di Zeus, e il libro di Brown e Levinson rappresenta da questo punto di vista un sussidio ancora straordinariamente utile.

³⁴ Rientrebbe facilmente nella categoria di ‘Give gifts to H[earer] (goods, sympathy, understanding, cooperation)’ (BROWN-LEVINSON 1987, 129). La serie di disposizioni che Zeus dà a Teti è anch’essa caratterizzata da forme di cortesia verbale: cf. RICHARDSON 1993, 288.

³⁵ REDFIELD 1994, 221-222. Questo tuttavia non pone Achille automaticamente al di fuori della società in cui vive come vorrebbe Redfield, che nella sua pur suggestiva analisi rischia di fare di *Il. 24* quasi un elemento esterno al resto del poema: cf. CROTTY 1992, 6-9. La sequenza finale del poema appare in realtà funzionale all’intento celebrativo del poema ed essenziale per segnalare la conquista di gloria immortale per Achille, come cercherò ora di mostrare.

³⁶ Cf. BRÜGGER 2009, 59-60; cf. anche NAGLER 1974, 172.

³⁷ In generale sul concetto di κῶδος si veda la classica analisi di BENVENISTE 1976, II, 327-336.

³⁸ Cf. LENTINI 2012.

Riferimenti bibliografici

- ADKINS A. W. H., 1960, *Merit and Responsibility*, Oxford.
- BENVENISTE E., 1976, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*. I-II. Torino (trad. ital. di *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969).
- BONANNI M., 1992, *Il cerchio e la piramide. L'epica omerica e le origini del politico*, Bologna.
- BROWN P. –LEVINSON S. C., 1987, *Politeness. Some Universals in Language Usage*, Cambridge.
- BRÜGGER C., 2009, *Homers Ilias Gesamtkommentar (Basler Kommentar / BK)*. Herausgegeben von A. Bierl und J. Latacz. Band VIII: Vierundzwanzigster Gesang (Ω). Faszikel 2: Kommentar, Berlin.
- CROTTY K., 1994, *The Poetics of Supplication. Homer's Iliad and Odyssey*, Ithaca and London.
- EIDINOW E.- KINDT J., eds. 2015, *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, Oxford.
- FORD A., 2002, *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton and Oxford.
- GAUGNÉ R., 2015, Literary Evidence-Poetry, in EIDINOW-KINDT, 2015, 83-96.
- GEERTZ C., 1973, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York.
- GOULD J., 1985, On Making Sense of Greek Religion, in P. E. Easterling-J. V. Muir (eds.), *Greek Religion and Society*, Cambridge, 1-33.
- GRAZIOSI B., 2013, *The Gods of Olympus. A History*, London.
- GRIFFIN J., 1980, *Homer on Life and Death*, Oxford.
- HAMMER D., 2002, *The Iliad as Politics. The Performance of Political Thought*. Norman.
- KEARNS E., 2004, The Gods in Homeric Epics, in R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, 59-73.
- KONARIS M. D., 2016, *The Greek Gods in Modern Scholarship. Interpretation and Belief in Nineteenth and Early Twentieth-Century Germany and Britain*, Oxford.
- LENTINI G., 2006, *Il 'padre di Telemaco'. Odisseo tra Iliade e Odissea*, Pisa.
- LENTINI G., 2012, Refusing an Odyssean Destiny. The End of the *Iliad* and the κλέος of Achilles. in V. Bers-D. Elmer-D. Frame-L. Muellner (eds.)-N. Spencer (assoc. ed.), *Donum natalicium digitaliter confectum Gregorio Nagy septuagenario a discipulis collegis familiaribus oblatum* (pubblicazione

- online; URL: <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4416>).
- LENTINI G., 2013, The Pragmatics of Verbal Abuse in Homer, in H. Tell (ed.), *The Rhetoric of Abuse in Greek Literature, Classics@ 11* (pubblicazione online; URL: <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5137>).
- LENTINI G., 2016, La scena giudiziaria dello Scudo di Achille (Hom. *Il.* 18-497-508) e l'immaginario della giustizia nella Grecia arcaica, in *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 76, 2016 (numero monografico a cura di L. Battezzato e G. B. D'Alessio, *Κόσμος έπέων. Studi offerti a Franco Ferrari*), 15-31.
- LÉTOUBLON F., 2007, L'esprit de compétition chez Homère, in M. Paizi-Apostolopoulou-A. Rengakos-Ch. Tsagalis (cur.), *Αθλα και έπαθλα στα Ομηρικά έπη: από τα Πρακτικά του Ι' Συνεδρίου για την Οδύσσεια (15-19 Σεπτεμβρίου 2004)*, Itaca, 15-28.
- MARTIN R. P., 2015, Epic, in EIDINOW-KINDT 2015, 151-164.
- MACLEOD C. W., 1984, *Homer. Iliad XXIV*. Cambridge.
- MEIER Ch., 1988, *La nascita della categoria del politico in Grecia*. Bologna (trad. ital. di *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt am Main 1980).
- NAGLER M. N., 1974, *Spontaneity and Tradition. A Study in the Oral Art of Homer*. Berkeley and Los Angeles.
- NAGLER M. N., 1988, Toward a Semantics of Ancient Conflict: *Eris* in the *Iliad*, *Classical World* 82, 81-90.
- NAGY G., 1999², *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore and London (1979¹).
- RAMELLI I.-LUCCHETTA G., 2004, *Allegoria. Volume I. L'età classica*. Introduzione e cura di R. Radice, Milano.
- REDFIELD J. M., 1994², *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*, Durham and London (1975¹).
- REINHARDT K., 1961, *Die Ilias und ihr Dichter*. Herausgegeben von U. Hölscher, Göttingen.
- RICHARDSON N., J. 1993, *The Iliad: A Commentary. General Editor G. S. Kirk. Volume VI: books 21-24*, Cambridge.
- SLATKIN L., 1991, *The Power of Thetis. Allusion and Interpretation in the Iliad*, Berkeley-Los Angeles-Oxford (ristampato con aggiornamenti in *The Power of Thetis and Other Selected Essays*, Washington, DC 2011).
- STERNBERGER D., 1991, *Immagini enigmatiche dell'uomo. Saggi di filosofia e*

politica, Bologna (trad. it. parziale di *Schriften*, voll. I, III, IV, VI, Frankfurt am Main 1977-1981).

STRUCK P. T., 2004, *Birth of the Symbol. Ancient Readers at the Limits of Their Texts*, Princeton and Oxford.

WILSON D., 2002, *Ransom, Revenge, and Heroic Identity in the Iliad*, Cambridge.

Altare Marte e Venere:

Retro del cosiddetto "Altare di Marte e Venere"

Ara romana di epoca traianea, riutilizzata in epoca adrianea (nel 124 d.C.) come base per una statua del dio Silvano. Il rilievo mostra Romolo e Remo con la lupa capitolina. Proviene da un sacello del Piazzale delle Corporazioni, ad Ostia Antica.

Museo di Palazzo Massimo alle Terme a Roma.

Crediti fotografici: *wikipedia commons*



SECONDA SEZIONE
IL MONDO ROMANO:
DIALOGO CON MAURIZIO BETTINI



CAPITOLO QUARTO

L'IDENTITÀ DISTRIBUITA DEGLI ANTICHI DÈI

Maurizio BETTINI (AMA-UNIVERSITÀ DI SIENA)

Abstract

La divinità ci mette di fronte a un paradosso. La sua natura di *vis*, di ‘potenza’, da un lato, e dall’altro la tendenza a fornire della divinità un’immagine antropomorfa, o in qualche misura ‘*humanlike*’, producono inevitabilmente una contraddizione. Ci si trova infatti di fronte a un’entità ‘*humanlike*’ che, però, è priva del tratto che prima di ogni altro caratterizza un interlocutore umano: essa non dispone infatti di una identità, non esiste quel centro a cui fa invece capo il ‘chi è’ della persona umana. La *vis* e il *numen* sono lì, se ne intuisce o postula

< FIG. 1

Altare dei dodici dei detto altare di Gabii

Il centro presenta due fori che dovevano fungere da punti di incastro di un disco di bronzo o rame scanalato che conteneva uno gnomone triangolare. L’altare rappresenta i busti di dodici divinità del Pantheon: Venere e Marte uniti da Cupido, Giove, Minerva dea della saggezza e della scienza che indossa un elmetto, Apollo, Giunone, Nettuno, dio del mare Vulcano dio fuoco e del ferro Mercurio, messaggero degli dei, Vesta dea della casa Diana dea della caccia e della luna, dotata della sua faretra Cerere dea dell’agricoltura e della fertilità. Ogni divinità è associata a un segno zodiacale della circonferenza laterale, dodici segni dello zodiaco si intersecano tra animali o attributi: a gennaio il capricorno con il pavone di Giunone, per febbraio l’Acquario e i delfini di Nettuno, il mese di Marzo e il segno del pesce e del gufo di Minerva. Il mese di aprile con il segno dell’ariete e il pettine di Venere, poi maggio con il toro con il treppiede di Apollo, nel mese di giugno con i gemelli con la tartaruga di Mercurio, nel mese di luglio il cancro e l’aquila di Giove Nel mese di agosto il leone e il cesto di Cerere, il segno di settembre della vergine si trova accanto a un onfalos circondato da un serpente. Il mese di ottobre al segno della bilancia e del lupo di Marte. Con il mese di novembre, ecco lo scorpione e il cane di Diana, e il mese di dicembre il sagittario e la lampada di Vesta. La base rotonda è decorata con un bassorilievo di personaggi che ballano in farandola e suonano musica con *aulos* e cembalo

Collezione Borghese

Museo del Louvre

prima metà del II sec. d.C.

1er 1/2 du 2e siècle ap J.-C.?

la presenza in forma più o meno umana – almeno nel senso di un’*agency* con la quale si può interagire, come con gli umani – però la natura dell’identità divina resta al di là della conoscenza. Come si risolve questo problema? Come si esce da questa contraddizione? Almeno a nostro giudizio ciò che accade è sostanzialmente questo: in quanto priva di un proprio centro visibile o naturale, l’identità del dio o della dea si distribuisce attraverso una quantità di contesti, azioni, parole, artefatti e così di seguito che tutti insieme, o in combinazioni parziali, producono il ‘chi è’ della divinità nella percezione diffusa. In altre parole è come se ciascuna *vis* divina nel suo risultare ‘*humanlike*’ venisse provvista di un’identità non univoca, come generalmente accade agli umani, ma integrata: distribuita lungo una rete di metaforici fili che tutti assieme culminano nell’identità del dio

4.1 Alla ricerca del politeismo romano: introduzione generale¹

Il politeismo romano è, per molte ed evidenti ragioni, un campo infinito di ricerca e riflessione: si può partire dalle testimonianze testuali o dai resti archeologici sui culti antichi; lo si può investigare come espressione della religione privata o di quella pubblica; si può portare l’attenzione sull’evoluzione delle pratiche rituali, o sulle funzioni e sul significato sociale della religione; si può pensare ancora in relazione all’avvento delle cosiddette religioni orientali tra cui il Cristianesimo; e così via. È necessario per prima cosa dunque esplicitare la linea specifica di ricerca di questo intervento, altrimenti ci perderemo in un oceano di problemi-più o meno interessanti, più o meno evidenti-e conseguentemente in un oceano di bibliografia (BELAYCHE N., 2007-2008).

Ciò su cui desidero focalizzare l’attenzione riguarda innanzi tutto l’identità degli dèi, mostrare quali strategie di rappresentazione i Romani attivavano per dare esistenza alla divinità che per natura è invisibile, inafferrabile e silenzioso, ma alla quale allo stesso tempo è attribuita una straordinaria e divina ‘capacità di agire’: quella condizione che i Romani descrissero come il *deus praesens*, la divinità attiva, che reagisce, che influenza, che determina.

4.2. Antropomorfismo

Questo è il paradosso: gli dèi sono invisibili, inafferrabili, ma allo stesso tempo sono considerati potenti e presenti. Che gli dèi esistano, la presenza divina, è un

fatto che gli Antichi non hanno mai messo in dubbio: l'ateismo è un atteggiamento quasi sconosciuto tra i Greci e i Romani (possiamo citare pochi esempi, come quello di Diagora di Melo, o quello di Teodoro di Cyrene). Gli dèi sono lì, agiscono-i Romani direbbero che essi hanno una *vis-*, e sono in grado di interagire con gli uomini. Per usare un'altra espressione 'locale', gli dèi sono *agentes et molientes*, come dice Velleio, uno dei protagonisti del *De natura deorum* di Cicerone. E per continuare con Velleio, che incarna nel dialogo la voce epicurea: se gli dèi sono concepiti come *agentes et molientes*, così come d'altronde era, non c'è altro modo, essi devono essere rappresentati in forma umana. Di conseguenza a loro era attribuita un'identità umana (1, 77: *Auxerunt autem haec eadem poetae, pictores, opifices; erat enim non facile agentes aliquid et molientes deos in aliarum formarum imitatione servare*).

Questo è ciò che viene normalmente chiamato in Storia delle Religioni 'antropomorfismo', usando un'espressione che risale allo stesso Epicuro, come ci informa Sesto Empirico. Per antropomorfismo il filosofo si riferiva al fatto che gli uomini, essendo visitati nei loro sogni da immagini dall'aspetto umano, pensavano che gli dèi dovessero per forza avere sembianze simili. Epicuro si riferiva in particolare alla *morphé* degli dèi, al loro aspetto; fu in seguito che il significato del termine da lui coniato – antropomorfo, antropomorfismo – si estese, fino ad includere le molte altre qualità degli dèi (in particolare quelle morali), considerate di natura umana. (FIG 2)

4.3. L'identità distribuita

Ma dato che gli dèi non erano fisicamente lì, la loro identità non era reale e concreta (ciò sarebbe stato impossibile), ma era un'identità che viveva nell'immaginario culturale degli uomini che li pensavano. In quanto tale, l'identità degli dèi rientra nel genere di ciò che nel linguaggio degli antropologi è detto 'identità distribuita' (GELL 1998). In altre parole un'identità che non è centrata sul sé, autonoma-come nel caso dell'identità umana-un'identità la cui qualità possono essere riferite ad una persona specifica, ridotta ad un'unità appartenente a un corpo unico, che è fisicamente presente, con una faccia, una voce, un portamento, ecc. L'identità della divinità è costruita invece attingendo a diversi campi della cultura e dell'esperienza; era 'distribuita' su diversi livelli.



FIG. 2

Altare di Marte e Venere

Ara romana di epoca traiana, riutilizzata in epoca adrianea (nel 124 d.C.) come base per una statua del dio Silvano.

Proviene da un sacello del Piazzale delle Corporazioni, ad Ostia Antica.

Museo di Palazzo Massimo alle Terme a Roma

Proviamo a fare qualche esempio; l'elenco potrebbe essere più esteso e preciso, ma possiamo accontentarci:

A- una potenza divina ha principalmente un'**identità linguistica**, lui/lei, e ha un nome e un cognome (*Iuppiter Elicius*, *Venus Erycina*), come avviene per *Tullius Cicero* o *Scipio Africanus*.

Si deve notare che i nomi e gli epiteti spesso cooperano, nella definizione del campo di pertinenza di un dio: il teonimo esprime il loro *officium*, come spiegavano i Romani: *Mercurio* è la divinità della merce, il commercio; *Dea Pomona* dei frutti, i *poma*; *Iuno Lucina* è la *Iuno* che porta il nuovo nato alla luce, alla *lux*, e così di seguito (BELAYCHE N., 2005).

La differenza con il dio monoteista è immediata: questo non ha un nome proprio, si chiama semplicemente 'dio', *deus*, con un nome comune che-abbastanza paradossalmente-diventa il più 'proprio' di tutti i nomi. Come dice Minucio Felice nell'*Octavius*: 'Né devi chiedere a Dio il suo nome. Dio è il suo nome (oct. 18: *nec 'deo' nomen quaeras, 'deus' nomen est*). Si ha bisogno di nomi quando una moltitudine deve essere separata in individui ciascuno con le sue specifiche caratteristiche: per il dio, che è solo, basta un nome solo.

- B- una divinità ha poi un'**identità visiva/figurativa**: le immagini o le statue che raffiguravano gli dèi nei tempi antichi erano molte, un numero infinito; va anche detto però che alcuni non avevano questo privilegio e possedevano solo immagini aniconiche. Rappresentare una divinità implicava la presenza di *signa*, segni – i Romani li chiamavano *insignia* – che permettevano di riconoscere una divinità dell'altro: l'arco o la lira per Apollo (e i suoi lunghi capelli), il tridente per Nettuno, l'uva per Bacco, una borsa piena di soldi per Mercurio, una barba per Giove o Asclepio, e così via. Questi *insignia* o *sémata* sono ancora oggi un importante strumento di riconoscimento, quando ci troviamo in un museo o davanti alla statua di un dio o ancora mentre ammiriamo un mosaico ritraente una divinità. Un efficace esempio di come la storia dell'arte, la semiotica e l'antropologia dialogano cooperando (DUBOURDIEU 2013).
- C- gli dèi hanno anche un'**identità narrativa**, connessa a tutte le volte che intervengono come personaggi nelle narrazioni mitologiche. Hanno caratteristiche morali, atteggiamenti, una storia personale costituita da azioni e interventi (Giunone è nemica dei Troiani, Venere è la dea del piacere e dell'amore ecc.).

L'identità narrativa è una delle caratteristiche più importanti, se non la principale, che contribuisce in modo inequivocabile a definire l'identità specifica di questo o quel dio. Come è d'altronde per gli uomini: l'identità di ciascuno è la sua memoria, il suo passato, ciò che abbiamo fatto,

realizzato, sofferto, è costituita dalle persone che abbiamo incontrato o combattuto. L'identità personale viene dalle 'storie' in cui siamo stati personaggi, come dicono gli psicologi. Tra l'identità visiva e narrativa di una divinità, spesso, ci sono forti connessioni e interazioni, perché gli *insignia* utili a definire l'identità di una certa divinità hanno un ruolo significativo nelle gesta del dio. Questo è il caso della clava di Eracle o dell'arco di Apollo, per esempio.

- D- gli dèi hanno anche un'**identità spaziale o topografica**, perché sono 'localizzati' in specifiche *aedes*, edifici o *templa*. Avevano, utilizzando categorie moderne, un 'indirizzo': un posto dove dimoravano e potevano essere raggiunti. *Juppiter*, *Iuno* e *Minerva* sul Campidoglio, *Vertumnus* sull'Aventino ecc. **(FIG 3) (FIG 4)**
- E- gli dèi hanno un'**identità temporale**: il calendario, ad esempio, indicava quale giorno del mese era dedicato a una certa divinità, come le Idi, dedicate a Giove. A questo proposito, è interessante ricordare i nomi dei giorni della settimana nei calendari moderni: il calendario inglese conserva i nomi degli dèi germanici, mercoledì da *Wotan*, giovedì da *Thor*, venerdì da *Frigg* o *Freya*; nelle lingue neolatine i calendari conservano ancora i nomi delle antiche divinità romane: Martedì è 'il giorno di Marte', Mercoledì 'il giorno di Mercurio', Giovedì 'il giorno di Giove', Venerdì è 'il giorno di Venere'. C'è poi un altro aspetto del calendario che riguarda gli dèi: in alcuni momenti dell'anno si celebrava una festa specificamente dedicata ad una divinità. In questi particolari eventi collettivi la divinità era oggetto d'attenzione per tutta la città e la sua identità ne era rafforzata.
- F- gli dèi hanno un'**identità culturale**. Le preghiere e le invocazioni erano indirizzate alla divinità in modo specifico. In queste occasioni la presenza degli dèi era attivata linguisticamente, attraverso l'interlocuzione. Era usato il tu, un "tu", al quale i devoti indirizzavano le loro parole o dedicavano le loro offerte e sacrifici. **(FIG 5 a, 5 b)** Così facendo suggerivano la presenza di un'entità uditrice, una presenza ricevente. Il momento della preghiera, dell'offerta, del sacrificio, era certamente uno dei momenti cruciali nella relazione tra uomo e dio, e uno dei più efficaci nel creare la presenza del dio, nel *présentifier l'invisible*, per usare un'efficace formula di Jean Pierre Vernant.



FIG. 3

Edicola destinata a larario

Domus di Ercolano (Herculaneum)

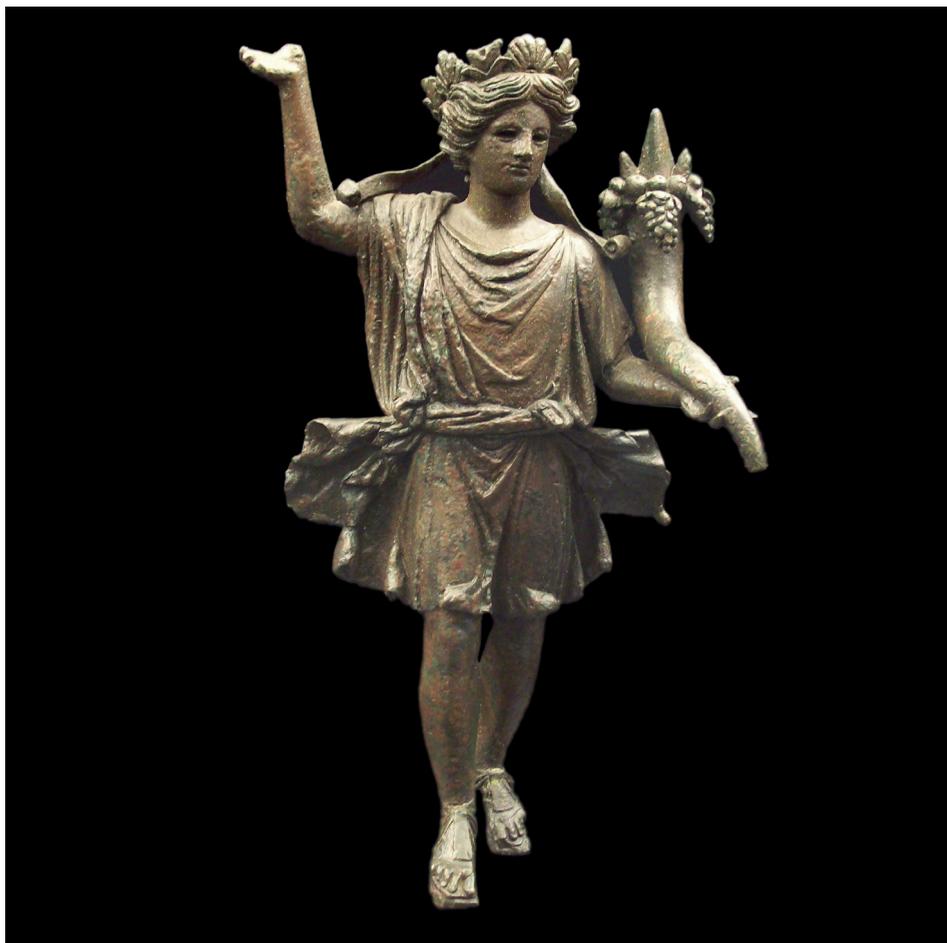


FIG. 4

Lar romano di bronzo del I sec.

Ritrovato a Siviglia

Nell'antichità i *lares familiares* venivano venerati nell'ambiente domestico. Si pensava potessero proteggere la casa e le persone che vi abitavano

Museo Archeologico Nazionale di Madrid

G- c'è poi quella che si potrebbe chiamare l'"identità del prodigio", che emerge in tutte quelle occasioni eccezionali in cui si narra che gli dèi fossero stati così *praesentes* da parlare, da fare un cenno, da apparire ai mortali per avvertirli di un qualche pericolo o di contro per manifestare la loro ira. In



FIG. 5 a
Coppa di Boscoreale
Skyphos in Argento
Scene di una processione
Fine del I sec.

Museo del Louvre

questi momenti il divino e l'umano, il naturale e il soprannaturale, si avvicinavano a tal punto che l'identità del dio era percepita come la più reale e la più potente.

4.4 Conclusioni

Possiamo concludere dicendo che l'identità di una divinità-il potente essere inesistente-deve essere concepita come un insieme di identità distribuite, che in modi diversi e a diversi livelli, potremmo dire anche in differenti momenti, possono cooperare per fare di un dio o di una dea ciò che sono. Questa condizione



FIG. 5 b

Coppa di Boscoreale

Skyphos in Argento

Fine del I sec.

Scene di sacrificio

Museo del Louvre

fa di un dio un'entità la cui identità è necessariamente complessa, multipla, a volte incerta, altre volte persino contraddittoria.

E questo è esattamente ciò che significa essere una potenza divina: possedere un'identità, che però non coincide con una banale identità umana. Questo fatto segna già una differenza, una distanza, tra uomini e dèi: gli dèi hanno molto in

comune con gli uomini, sono certo antropomorfi, ma non sono umani. Come ha detto J.-P. Vernant, per rappresentare gli dèi si deve *faire de l'autre avec du même*, 'fare l'altro usando il medesimo', ovvero costruire il dio significa usare elementi propri dell'uomo, in modo da risultare altro.

Insomma, è evidente che l'identità degli dèi sia un problema culturale difficile, ma affascinante, che merita senz'altro d'essere esplorato. Ma da dove partire?

Proporrei di partire dall'identità linguistica. Per molte ragioni: la prima è che ciò che sappiamo della cultura antica arriva principalmente attraverso i testi, attraverso le parole, attraverso il linguaggio. Quindi, c'è una ragione pratica per iniziare dall'identità linguistica degli dèi, il fatto che il nostro oggetto di ricerca, l'identità degli dèi, e le nostre risorse, i testi, le parole del latino, coincidano.

Un'altra ragione è che, e lo credo davvero, la rappresentazione linguistica data a una certa divinità costituisca la caratteristica più importante della sua identità, il canale principale attraverso cui viene pensata e raccontata la presenza di un dio, insomma il *présentifier l'invisible* (VERNANT 1983).

Per affrontare questo problema, ho scelto una prospettiva che potrebbe apparire sorprendente: mi concentrerò sull'aspetto 'grammaticale' dei nomi degli dèi, mi è capitato di dare a un conferenza che ho tenuto a Parigi su questo argomento, il titolo: *Una grammatica per gli dèi*.

La cosa a prima vista può apparire sconcertante, ma basta pensare che uno dei più grandi filologi e filosofi del XVI secolo, Giuseppe Giusto Scaligero, una volta disse che "le controversie religiose derivano dall'ignoranza della grammatica".

Quando parlo di "analisi grammaticale" mi riferisco all'esplorazione di due aspetti caratteristici dei sostantivi latini, il numero e il genere; il fine è quello di verificare se questi possono essere considerati pertinenti alla rappresentazione linguistica delle divinità romane.

Dopo aver parlato dell'identità linguistica degli dèi, vale la pena affrontare un altro tema centrale nel politeismo romano, legato alla rappresentazione linguistica degli dèi, la cosiddetta *interpretatio*, ovvero quella possibilità, propria della religione romana, di 'tradurre' una divinità in un'altra, o meglio di 'tradurre' un dio straniero in un dio indigeno e viceversa (BETTINI 2015): come nel caso di Mercurio ed Ermete, di Zeus e Giove, ma anche di Nerthus (divinità tedesca) in Mater Terra, o ancora di Vertumno in Pisintus, un dio dei Celti (BETTINI 2015b), e così via.

Il termine e la nozione di *intepretatio*, oggi ampiamente utilizzata nell'ambito della Storia delle Religioni, si possono rintracciare originariamente in un passo della *Germania* di Tacito. Leggendo il passo di Tacito saremo in grado di assumere la 'prospettiva locale' - quella del Romani -, riguardo all'atto 'd'interpretare' gli dèi.

Il fenomeno dell'interpretazione va di pari passo con un altro, tipico anch'esso del politeismo romano, cioè la possibilità di 'importare' un dio straniero nel *pantheon* romano: come nel caso di *Mater Magna*, *Asclepius*, *Serapis*, *Isis*, e molte altre divinità, orientali, greche, germaniche.

Alcune tra queste divinità 'straniere' potevano essere non solo importate a Roma, ma addirittura adottate tra gli dèi della città, attraverso uno specifico decreto senatoriale. Durante la Seconda Guerra Punica ci furono momenti drammatici e in uno di questi, particolarmente critico Pessino decise di 'chiamare' a Roma *Magna Mater*, Cibele; altro caso è quello del dio greco Asclepio che venne adottato in seguito ad un'epidemia, poiché i Romani sentirono di non avere un dio della salute sufficientemente potente per proteggere la collettività.

I Romani consideravano gli dèi della città dei *cives*, dei 'cittadini' a tutti gli effetti, sebbene di rango divino. Questo è un altro aspetto affascinante della religione romana.

Gli dèi 'stranieri' dovevano essere *publice adsciti*, come dice Cicerone, doveva esser loro dato pubblico riconoscimento; lo stesso accadeva quando a uno straniero era concessa la cittadinanza (*adscitus*). Gli dèi erano considerati *incolae*, abitanti della città; Minucio Felice li chiamava *dii municipales*, dèi cittadini, rispetto all'unico Dio che vive nel cielo.

In questo senso potremmo dire che gli dèi romani possedevano anche un'identità 'civica'!

Queste due caratteristiche proprie del politeismo antico: il poter 'tradurre' una divinità e la possibilità di importare o adottare una divinità straniera, appaiono sconcertanti ai nostri occhi; sono prospettive inaccettabili per una cultura monoteistica o post-monoteistica come la nostra, dove l'idea portante è quella dell'esistenza di un unico e vero Dio, che impedisce di identificare il 'nostro' Dio con un'altra divinità, o altrimenti di condurre una divinità venerata altrove nel regno del 'nostro' Dio.

Siamo dentro un altro interessante paradosso: nel politeismo antico è possibile tradurre i nomi propri: *Zeus* in *Juppiter*, *Hera* in *Iuno*; nei monoteismi è

invece impossibile tradurre un ‘nome comune’ in un altro nome comune, il Dio cristiano in Allah o Jahve e viceversa – indipendentemente dal fatto che siano tutti nomi comuni!

Considerare questi aspetti dell’antico politeismo - la traducibilità e l’importabilità degli dèi stranieri - è particolarmente importante, non solo per comprendere meglio le culture antiche, ma anche per capire meglio quelle contemporanee, dal momento che le questioni religiose hanno nuovamente importanza nella vita sociale e politica del mondo. Nell’*Elogio del politeismo*, ho cercato per l’appunto di affrontare questo tema.

Note

¹ Il testo del capitolo è tratto dall’introduzione del seminario tenuto a Berkeley: January – May 2018, University of California at Berkeley, Graduate Seminar: *In search of Roman polytheism: identity, multiplicity, flexibility, translatability*.

Riferimenti bibliografici

- BELAYCHE N., 2005, Introduction, in N. Belayche, P. Brulé, G. Freyburger, Y. Lehmann, L. Pernot, F. Prost (éds), *Nommer les dieux. Théonymes, épithètes, épicleses dans l’Antiquité*, Brepols, 211-212.
- BELAYCHE N., 2007-2008, *Religions de Rome et du monde romain*, «Annuaire de l’École Pratique des Hautes Études», Section de Sciences religieuses, 116, 161-169.
- BETTINI M., 2015a, Interpretatio romana: categoria o congettura? in Id., *Dèi e uomini nella città. Antropologia, cultura e religione romana*, Roma, 35-57.
- BETTINI M., 2015b, *Il dio elegante. Vertumno e la religione romana*, Torino.
- CARDAUNS B., 1976, *Marcus Terentius Varro: Antiquitates rerum divinarum*, vol. I, Wiesbaden.
- DUBOURDIEU A., 2013, Voir les dieux à Rome, in D. Fabiano et F. Borgeaud (éds), *Perception et construction du divin dans l’antiquité*, Genève, 19-34.
- GUTHRIE S., 1993, *Faces in the Clouds*, New York.
- GELL A., 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford.
- VERNANT J.P., 1983, De la présentification de l’invisible à l’imitation de l’apparence in *Image et Signification*, Rencontres de l’Ecole du Louvre, 25-37.



CAPITOLO QUINTO

EPIFANIE DIVINE. I SENSI E LA PERCEZIONE DELLA DIVINITÀ. TRA REPORTS LEGGENDARI E POESIA.

Micol PERFIGLI (UNIVERSITA' DI SIENA)

Abstract

Varrone nelle *Antiquitates rerum humanarum et divinarum*, spiegava che per più di centosettantanni i Romani avevano onorato dèi *sine simulacro*: dèi e dee senza volto né forma. Varrone sembra presupporre una prospettiva evolucionistica dell'immaginario divino: da una dimensione aniconica, dove il dio era *nomen* e *vis* (che in molti casi coincidevano), ad una progressiva costruzione della 'persona' divina che assume su di sé i tratti della 'persona' romana. Partendo da questa prospettiva si cercherà di definire il rapporto sensoriale biunivoco che sembra caratterizzare l'incontro tra dèi e uomini: il dio si manifesta agli uomini come riconoscibile e gli uomini, percependolo, gli restituiscono la sua sovraumanità. I sensi, nella loro specificità umana, diventano così uno strumento di verificabilità della presenza divina.

God is in the details
(Ludwig Mies van der Rohe)

5.1. Introduzione

Questo intervento¹ è articolato in sezioni; il fine è raccontare come era immaginato l'incontro tra l'uomo e il dio nella religione romana. Parlerò di 'incontri', declinati secondo diverse categorie percettive. Il filtro feuerbachiano di una antropologia del divino è un tema a me caro. È noto che gli dèi sono pensati vivere come i Romani: abitanti di una città celeste speculare a quella

< FIG. 1

Testa di Giunone Moneta (?),
I sec d.C., marmo,
Palazzo Altemps, Roma

terrena, essi hanno dimore e *officia*, sono riuniti in *familiae*² (FIG2).

L'oggetto di attenzione non sarà però l'antropomorfismo divino su questo piano di rappresentazione; il nostro fine è quello di mostrare come sono descritti, nell'ampio repertorio letterario latino, due elementi costitutivi l'incontro con la divinità: la percezione e il riconoscimento. Incontrare il dio significa innanzi tutto riconosciuto e, come vedremo, spesso (se non sempre), la verificabilità della presenza divina è attraverso i sensi: il dio si manifesta agli uomini in quanto riconoscibile e gli uomini, nel percepirlo e riconoscerlo, gli restituiscono la sua sovraumanità.

Nel parlare di 'epifania' e 'rappresentazioni divine' si aprono però due questioni che se non possono essere dispiegate in questa sede, il farvi riferimento ci permetterà di esplicitare alcuni importanti aspetti metodologici.

1. Il primo problema che si pone quando si riflette sulla rappresentazione divina al di fuori della dimensione iconica, pittorica o scultorea, è il doversi confrontare con il tema dell'epifania.

Il termine 'epifania' deriva dal greco *epiphaino*, 'mostro', che nella diatesi media significa 'mi mostro, appaio'; la parola originariamente non ha una connotazione religiosa, diversamente da quanto accade nella cultura ebraico-cristiana, dove assume un significato più marcato (BETTINI 2014) e che ha fortemente influenzato il filtro interpretativo degli storici della religione e nello specifico degli studiosi di religione antica: quando si parla di epifania si pensa infatti immediatamente ad una divinità che appare, che si manifesta in tutta la sua bellezza e potenza, destando meraviglia o terrore. Un problema 'etico' dunque, per usare una categoria antropologica, secondo la fortunata espressione di Geertz.

A ben guardare però, i racconti di epifanie divine che il mondo romano conserva non si esauriscono nella semplice apparizione (PFISTER 1924; PAX 1962; LÜHRMANN 1971; VERSNEL 1987). Vedremo che con 'epifania' si deve innanzi tutto e soprattutto intendere la volontà delle divinità di entrare in comunicazione con gli uomini e questo non si risolve con la semplice visione.

2. La seconda questione, per complementarità, si situa sul piano 'emico'. Il latino non conosce il termine 'epifania', noi ce ne serviremo qui per l'immediatezza che questo termine suggerisce. Le epifanie raccontano come la divinità ha deciso di manifestarsi e come l'uomo l'ha riconosciuta.



FIG. 2

Johann W. BAUR (1607-1640)

Metamorfosi di Ovidio

"CONSILIVM DEORVM "

Johann Wilhelm BAUR, pittore e incisore, nacque a Strasbourg nel 1607 e morì a Vienne nel 1640.

Qui realizzò l'opera più significativa: le 150 *planches* delle *Métamorfoses* d'Ovidio.

Questa *planche* proviene dall'edizione latino/tedesca stampata a Norimberga nel 1685.

The New York Public Library

5.2. Il dio è voce

I *reports* leggendari e storici raccontano spesso di 'epifanie' divine, mostrando come quel dio o quella dea siano intervenuti nella trama degli eventi.

Lungo la *via Nova*, vicino al boschetto sacro a *Vesta* c'era un *sacellum*, una piccola cappella dedicata al dio *Aius Locutius*. Questa divinità faceva parte degli *dei minuti*, la cui funzione era legata ad uno specifico ambito d'intervento ed era trasparentemente evidente nel teonimo: il dio aveva tal nome perché *aiebat et loquebatur*, ('parlava' e 'discorreva') ed esercitava il suo potere sul parlare dei bambini e sulla parola profetica. Il piccolo tempio era stato a lui

consacrato perché una notte, in quel luogo, una voce aveva avvertito il plebeo Marco Cecidicio che presto Roma sarebbe stata assaltata dai Galli se non si fossero prese le dovute precauzioni.

Vediamo brevemente il passo tratto dal *De divinatione* di Cicerone:

Non molto tempo prima che Roma fosse presa dai Galli si udì una voce proveniente dal bosco sacro a Vesta (*exaudita vox*), in quella strada che dai piedi del Palatino scende verso la *Via Nova*: la voce ammoniva che si ricostruissero le mura e le porte; se non si provvedeva, la città sarebbe stata presa dai nemici³.

Anche Livio ci racconta l'episodio con queste parole:

In quell'anno il plebeo Marco Cecidicio riferì ai tribuni che lungo la Via Nova, dove ora c'è una cappella, più su del tempio di Vesta, egli aveva udito, nel silenzio della notte, una voce più forte di quella umana (*vocem noctis silentio audisse clariorem humana*) la quale gli ordinava di avvertire i magistrati che si stavano avvicinando i Galli. Di questa notizia non si tenne alcun conto⁴.

Cornice culturale cui i due autori fanno riferimento è quella della pratica divinatoria. Va detto che le voci udite non sono tecnicamente degli *omina*: C'è un emittente del messaggio, è il dio *Aius Locutius* che si manifesta, e c'è un destinatario, il plebeo Marco Cecidicio. L'uomo, ricevuto il messaggio lo riferisce ai tribuni, che però, a causa delle sue umili origini non gli credono. Il non accogliere l'avviso riportato, lo screditare l'informazione data dal plebeo, significa non 'fidarsi' della sua esperienza e disconoscere la manifestazione del dio.

Le cose poi si metteranno male e i Romani verranno travolti dalle disgrazie preannunciate; gli eventi confermano che la voce sentita da Cecidicio era quella del dio-parola *Aius Locutius*. Un dio, che si era manifestato coerentemente con la propria fisionomia funzionale come voce, distinta però nella sua forza sovrumana (*vocem clariorem humana*).

Cicerone, narrando questo fatto, spiega che questa epifania sonora è dello stesso genere di *ostenta* ('rivelazioni') di quello in cui fu protagonista *Moneta*, dea che prendeva il nome da 'monere' ('avvertire'): la dea, come *Aius Locutius* si era manifestata con la sola voce in seguito ad un terremoto, 'ammonendo' di sacrificare in segno di espiazione una scrofa gravida. La sua è avvertita come

voce ab aede Iunonis: una voce proveniente dal tempio di Giunone il cui messaggio è un *monere*, una forma particolare di ‘parlare’, un avvertire ed esortare. La sua epifania come nel caso di *Aius Locutius* si modella sulla sua ‘funzione’, in piena coerenza con il funzionamento del politeismo romano.

Le epifanie di *Moneta* sono narrate anche altrove. La dea sembra si fosse rivelata per la prima volta ai Romani in seguito allo scontro con la popolazione degli Aurunci. Il dittatore Lucio Furio aveva chiesto durante lo scontro, l’aiuto degli dei e, in segno di riconoscimento per la vittoria conseguita, aveva promesso di innalzare un grande tempio in onore della dea *Moneta*; la consacrazione dell’edificio fu seguita da un *prodigium*. La dea si era manifestata: all’improvviso era scesa la notte ed erano piovute pietre⁵. La pioggia di pietre nella sua eccezionalità rappresentava un ‘canale di comunicazione divina’ già nota ai Romani: Livio narrava che tale evento si era verificato anche sotto il regno del re Tullo Ostilio, durante la guerra con i Sabini. In quest’altra occasione erano piovute sul monte Albano pietre, nel mentre una voce possente (*voce celesti ex Albano monte missa*) aveva manifestato il suo monito. In quest’occasione fu necessario ‘tradurre’ il codice divino attraverso la consultazione degli aruspici⁶, così come nel caso della pioggia presso la rocca di *Moneta* si erano consultati i Libri Sibillini. Il dio si manifesta attraverso segni tangibili, in un codice che a volte è necessario tradurre.

Epifanie sonore come quella di *Aius Locutius*, di *Moneta* o di *Iuppiter Latialis* sono frequenti. Cicerone, nel testo ci informa che: “Spesso nelle battaglie si possono udire le voci dei *Fauni* così come le parole che predicano il vero, provenienti chissà da dove”⁷. I *Fauni*, declinazione plurale del dio *Faunus*, definiscono la loro fisionomia attraverso il manifestarsi come sola voce. *Faunus* e *Fauna* o *Fatuus* e *Fatua* o ancora *Fatuclus* e *Fabulinus* rappresentano una famiglia divina che esprime un’altra specifica funzione di ‘parlare’: un dire che svela o rivela (BETTINI 2004). Anche per questo genere di divinità l’occasione per ‘manifestarsi’ sono per lo più guerre e tumulti.

Virgilio racconta che quando Latino vide il suo popolo soccombere in guerra, sconcertato, si rivolse al padre *Faunus*, noto per i suoi vaticini.

Il re, ansioso per i presagi, ricorre all’oracolo di Fauno, il padre che dava i responsi e ne consulta il bosco nella profonda Alburnea, la più grande di tutte le selve, che suona d’una santa sorgiva ed emana nella penombra un’acre

esalazione. Di qui le genti d'Italia e tutta la terra enotria chiedono responsi nel dubbio; quando il sacerdote vi ha portato le offerte e si è coricato, calata la notte, sulle pelli delle pecore uccise disposte sul suolo, in attesa del sonno, vede molte forme aleggiare con meraviglioso volo e ode voci diverse, ed è ammesso allora al colloquio con gli dèi rivolgendosi all'Acheronte nell'abisso dell'Averno⁸.

Per mettersi in comunicazione si ricorre qui ad una pratica molto antica, sopravvissuta a lungo nella cultura romana, l'*incubatio*, una forma di mantica che prevedeva la sollecitazione del dio a manifestarsi, dopo aver compiuto particolari azioni in determinate condizioni.

Poniamo attenzione al luogo, scenario dell'epifania. Siamo in una foresta opaca e profonda che emana un forte odore respingente. L'unico rumore è quello che proviene da una sorgente (*sacro fonte sonat*). Latino compie gli atti prescritti come re investito della carica sacerdotale; fino a che, disteso, nel buio della notte, vede muoversi nell'aria immagini (*multa modis simulacra videt volitantia miris*) e ode voci diverse (*et varia audit voces*). Il dio prepara la sua epifania. All'improvviso una voce, uscita dalla profondità del bosco, si manifesta: *subita ex alto vox reddita luco est*.

Anche in questo caso il dio non si mostra, si fa sentire, comunica con l'uomo coinvolgendo uno solo dei suoi sensi, l'udito.

5.3. Le forme del dio: vedere e interpretare

L'epifania di Fauno ci porta a rintracciare altre forme di apparizione. Latino aspetta il dio disteso, quasi a simulare il dormire. Un'altra modalità di apparizione è il sogno.

I racconti epifanici sono frequentemente incastonati in situazioni di estrema difficoltà: battaglie, disordini sociali; anche le epidemie, dove la presenza della divinità appare come l'unica soluzione efficace, fanno frequentemente da sfondo.

Si racconta che quando la città di Roma fu colta da una terribile pestilenza, i Romani si rivolsero ai Libri Sibillini, o, secondo un'altra fonte, al noto oracolo di Delfi: fu loro rivelato che era necessario portare a Roma il dio *Esculapius*, divinità della medicina, in grado a pieno titolo d'intervenire in una situazione di salute pubblica. *Esculapius* non era un dio indigeno, dimorava

in Grecia, bisognava dunque andarselo a prendere, ma soprattutto bisognava convincerlo a trasferirsi.

Racconta Ovidio che i senatori romani s'imbarcarono per Epidauro; lì ci fu una lunga trattativa con gli abitanti che non volevano lasciar andare il loro dio. Queste le parole del poeta delle *Metamorfosi*:

Mentre ne discutono il crepuscolo scaccia l'ultima luce del giorno; l'ombra aveva coperto la terra d'un manto di tenebra, quando il dio soccorritore ti apparve in sogno, o Romano, davanti al tuo letto, ma con l'aspetto che suole avere nel tempio, e tenendo nella sinistra un rozzo bastone, con la destra si lisciava i lunghi peli della barba, e dal placido petto emetteva queste parole: 'Non temere verrò, lascerò la mia statua (*simulacrum*). Tu guarda solo questo serpente che con le sue spire si avvolge al bastone, osservalo bene, per poterlo riconoscere. Mi trasformerò in lui ma sarò più grande, come conviene che sia un corpo divino quando si trasforma'⁹.

Il dio si mostra sotto forma umana. Può essere riconosciuto attraverso un gioco ermeneutico piuttosto interessante che la lingua rivela. La divinità per comparire al cospetto del Romano ed essere riconosciuta fa leva sulla sua esperienza e consuetudine: la statua. Il dio si serve dell'immaginazione umana.

Segno distintivo del dio era il suo bastone su cui si avvolgeva un serpente, ed è proprio sotto le sembianze di questo animale che il dio segue i Romani, come preannunciato nel sogno. La mattina, racconta sempre Ovidio:

i capi, incerti sul da farsi si radunano nel tempio del dio, e gli chiedono che indichi con segni celesti in qual luogo preferisce avere la sua sede. Non avevano ancora finito che il dio sotto forma di serpente dall'alta cresta dorata si preannuncia sibilando e arrivando fa tremare la statua, gli altari, i battenti, il pavimento di marmo, il soffitto dorato, e raggiunto il centro del tempio si ferma drizzandosi alto col petto e volge in giro gli occhi fiammeggianti¹⁰.

Ecco dunque il dio divenuto, alla luce del sole, serpente di grandi dimensioni, capace di scuotere ogni cosa. L'epifania comporta paura e sgomento finché il sacerdote non ne rivela l'identità (*numina cognovit*): '*deus est, deus est*'.

L'epifania qui è duplice: nel sogno è di tipo antropomorfo; nella visione diurna invece si assiste ad una vera e propria metamorfosi. In entrambi i casi il dio è riconosciuto senza esitazione: la prima volta perché assomiglia alla statua che lo rappresenta, la seconda perché si trasforma nell'animale simbolo a lui caro, la cui deità è evidenziata dalle dimensioni considerevoli come aveva preannunciato in sogno: "Tu guarda solo questo serpente che con le sue spire si avvolge al bastone, osservalo bene, per poterlo riconoscere (*ut cognoscere possit*). Mi trasformerò in lui, ma sarò più grande (*sed maior ero tantusque videbor*) come è giusto che sia un corpo divino quando si trasforma'.

La maestosità sembra un inequivocabile tratto distintivo: spiega infatti Ovidio che nel remoto tempo in cui gli dèi abitavano la terra insieme agli uomini, una divinità come *Iuppiter*, con il suo fulmine, entrava a fatica nel tempio¹¹. L'esperienza è molto probabile che facesse da sfondo: spesso le statue erano infatti di dimensioni considerevoli.

L'aspetto antropomorfo del dio, i simboli che porta con sé, acquistano veridicità nel confronto con la forma esperita nel quotidiano, la sua rappresentazione nel tempio; è una strategia cognitiva per comprovare la verità oggettiva dell'epifania onirica. Il sogno di *Esculapius* da un lato presenta, come già quello di *Faunus*, un carattere incubatorio che richiama i riti praticati in molti santuari allo scopo di ottenere una guarigione; dall'altro suggerisce l'idea, frequente in questo genere di epifanie, che sia la statua, abitata dalla divinità, a dare il responso (DEUBNER 1900; EDELSTEIN 1945). D'altronde, poco prima dell'epifania di *Esculapius* c'era stata quella del padre *Apollo* presso cui erano giunti i Romani in cerca di soluzione per l'epidemia che decimava la città. Anche qui la divinità si era servita di oggetti simbolo per autenticare la propria presenza: 'e il luogo e l'alloro e la faretra che il dio stesso porta, tremarono all'unisono e il tripode dalle profondità del terreno restituì questa voce'. Il dio è nella sua voce, ma intorno tutto parla di lui attraverso i 'suoi oggetti', l'alloro e la faretra.

5.4. Il senso della vista: la necessaria ermeneutica del percepire

L'epifania di *Esculapius* e il rapporto tra l'aspetto del dio e la sua rappresentazione ci conducono alle 'epifanie totali', quelle dove il dio si manifesta coinvolgendo completamente il mortale cui si presenta.

I poeti sono spesso testimoni e protagonisti di ‘epifanie private’: il dio, in qualità di interlocutore-informatore, sceglie di mostrarsi di persona. Ovidio ci racconta l’apparizione di *Ianus*. Mentre il poeta è dedito alle sue carte, concentrato sui suoi versi, all’improvviso:

vidi la casa farsi più luminosa di prima (*lucidior visa est quam fuit ante domus*). Allora il sacro Giano, mirabile nel duplice aspetto, si offrì all’improvviso al mio sguardo con i suoi due volti. Tremai, sentii i capelli drizzarsi per lo spavento e il cuore mi si raggelò nella stretta di un freddo improvviso¹².

Ianus appare, «tenendo un bastone nella destra e una chiave nella sinistra» (*tenens baculum dextra clavemque sinistra*) e rivolgendosi ad Ovidio è disposto a rivelare ogni cosa: le sue origini, i suoi diversi nomi, *Ianus*, *Patulcius* e *Clusius*, il suo potere e i suoi attributi perché «sebbene fossero numerosi i Giani» lui, il dio, dimorava nel tempio dove si trovava la statua dedicata da Numa. Ovidio interpreta la figura di *Ianus* entro una *theologia naturalis* che lo immagina all’origine come Caos:

Mi chiamavano Caos gli antichi, ch’io sono antica divinità, vedi quali remoti eventi io stia celebrando. Quest’aria traslucida e i tre restanti elementi, il fuoco, l’acqua, la terra, costituivano un solo coacervo... il fuoco salì in alto, lo spazio vicino accolse l’aria, la terra e il mare si posarono in un luogo intermedio. Allora io che ero stato di forma sferica, mole informe (*sine imagine*) mi ridussi nell’aspetto e nelle membra degne d’un dio (*in faciem redii dignaque membra deo*). E anche ora è piccolo segno dell’antica confusa figura il mio apparire lo stesso davanti e dietro¹³.

L’incontro con il dio può all’inizio destare un certo stupore, addirittura incutere un qualche timore, ma dopo averlo riconosciuto si può apprezzare il privilegio del suo manifestarsi. L’incontro è con un dio che si è già fatto ‘uomo’, ma che conserva i segni della sua originaria aniconicità. D’altronde *Ianus* è dio di ogni origine, *deorum deus*, e vanta una romanità senza equivalenti Greci (dice Ovidio nell’invocarlo ‘Infatti la Grecia non ha alcun nume simile a te’). E anche ora che il suo corpo divino *sine forma* ha preso corpo, nell’epifania porta con sé quello che lo determina, la sua funzione:

lo sguardo davanti e quello indietro sono i due lati della *ianua*, della porta.

Ianus ed *Esculapius* tengono tra le mani degli oggetti (bastoni, serpenti, chiavi) che funzionano come segni d'identità. In un sistema politeista riconoscere quale tra i molti dèi si sta manifestando non è cosa facile; l'arte diventa uno strumento ordinatore anche per la fantasia creatrice dei poeti; le descrizioni fantastiche contenute nella letteratura contribuiscono a fissare nell'immaginario collettivo i tratti distintivi degli dèi.

Il dio ha l'aspetto della statua, la statua ospita il dio, la statua è il dio stesso. Una fruttuosa dialettica tra rito, mito ed arte, plastica e letteraria: *Esculapius* ha l'aspetto del suo *simulacrum*; *Ianus* abita la statua dedicata a lui da Numa, *Moneta* fa bruciare le punte di una lancia. Gli dèi 'si rivelano' attraverso segni, la forma definisce il contenuto.

Un'altra epifania privata in cui sembra essere imprescindibile il rapporto con la statua e con la funzione divina è quella di *Vertumnus*. Il destinatario è Properzio; il poeta racconta di quando la statua gli rivelò la sua natura mutevole, quella del simulacro ed al contempo quella del dio: "La mia natura si adatta a qualunque forma, mutami come vuoi, farò bella figura". La statua e lo stesso dio possono farsi fanciulla, cittadino togato, contadino, vecchio ed anche divinità¹⁴. Non potrebbe che essere così: nel suo nome la sua funzione, quella di poter *vertere*, cambiare.

Il politeismo romano non ammette ambiguità: gli dèi sono molti, evocare e pregare la divinità è operazione che richiede accuratezza e precisione. La conoscenza del teonimo è indispensabile per poter entrare in comunicazione con il tal dio o la tal dea. Questo per quanto riguarda la prospettiva umana; capovolgendo la questione: il dio manifestandosi deve far in modo di essere riconosciuto, e per questo ha i suoi stratagemmi. L'epifania deve avere quale caratteristica la sovraumanità, sottolineata nell'uso di aggettivi al grado comparativo: la voce udita nel bosco di *Aius Locutius* è più *clara*, la casa che accoglie *Ianus* si fa più *lucida*, *Esculapius* dichiara nella metamorfosi che sarà *maior* "come è giusto che sia un corpo divino".

La divinità spesso porta con sé attributi che ricalcano come il suo nome l'*officium* a cui è destinata; altrimenti è la forma stessa in cui si manifesta a descriverne la natura. Pensiamo alle divinità legate al parlare che sono voci senza corpo, alla bifrontalità di *Ianus*, o alla statua trasformista di *Vertumnus*, che ricalca il potere del dio.

5.5. Il dio splende e profuma

Capita però, a volte, che gli dèi non vogliano farsi riconoscere dai mortali e cerchino di mantenere l'anonimato. *Venus*, ad esempio, scesa sulla terra per aiutare il figlio, prende le sembianze di una giovane, abbigliata secondo l'uso delle vergini spartane; nonostante ciò Enea si accorge comunque dell'aura divina che circonda la ragazza che incontra e rivolgendosi a lei pronuncia queste parole:

come definirti ragazza....? non hai viso mortale e la tua voce non ha timbro umano; o tu che sei certo una dea¹⁵.

Enea non sa quale divinità ha davanti, ma non ha dubbi sul fatto che non sia una mortale e alla fine dell'incontro ne trova conferma. La dea nell'andarsene mostra la vera natura:

girandosi nel roseo collo brillò (*refulsit*), i capelli emanarono il profumo dell'ambrosia (*divinum odorem*); le si sciolse lunga fino ai piedi la veste e la sua andatura era quella propria delle dee (*vera incessu patuit dea*)¹⁶.

Più sensi sono testimoni dell'epifania: l'udito, l'odorato e la vista. *Venus* d'altronde è nota per grazia e bellezza; quando Ovidio immagina d'incontrarla, nell'*ars amandi*, quale depositaria privilegiata dei segreti dell'amore, ci narra che quando la dea apparve, intorno l'aria si fece più pulita (*purior*) ed il cielo splendette (*fulsit*) mentre la dea lasciava come segno d'identità qualche bacca di mirto, pianta a lei sacra¹⁷.

La luce è un segno inconfondibile degli dèi: Ovidio quando descrive l'epifania di *Vesta* racconta che il cielo brillò (*refulsit*) di una luce rossastra. In quell'occasione la dea non si mostrò ma fu percepita, perché se non era concesso ai mortali 'vederla', al poeta era dato il privilegio d'intuirne la presenza. Il colore purpureo che la accompagnava portava con sé il chiaro riferimento alla fiamma di cui era custode, nella *domus* privata come nella città. Ovidio la riconosce, sorpreso da una luce innaturale che presto s'anima di voce:

Ero assorto in preghiera, sentii la celeste divinità, e lieta la terra splendette di luce rossastra...¹⁸



FIG. 3

Il tempio di Vesta o di Ercole al Foro Boario, Roma

Colore, lucentezza, ma anche profumo. D'altronde anche l'epifania di *Flora*, dea dello sbocciare dei fiori, rimanda a questo inconfondibile segno di deità. Ovidio così la ricorda;

e mentre parla, dalle sue labbra esce profumo di rose¹⁹.



FIG. 4

Triade Capitolina, 160-180 d.C., marmo,

Palestrina, Museo Archeologico Nazionale

5.6 Conclusioni

Nei *reports* leggendari o storici assistiamo a manifestazioni divine che spesso necessitano di essere interpretate: sono segni o voci. Diversamente accade invece nella poesia augustea ed imperiale dove gli dèi assumono i volti e i corpi degli uomini e delle donne, per quanto di eccezionale forza o bellezza. Lo stratagemma per riconoscere la loro deità è definita da alcuni specifici dettagli: la luce, il particolare profumo, il timbro della voce, i movimenti.

Le apparizioni narrate entro la cornice storica sono generalmente di tipo collettivo; anche quando il dio si manifesta ad un solo uomo lo fa per parlare alla comunità. Il dio in questi specifici contesti privilegia la notte e luoghi poco frequentati, come il bosco o la foresta.

La poesia narra invece per lo più epifanie private: il dio in qualità di informatore si rivela, concedendo il privilegio della sua sapienza per avvalorare il messaggio del poeta, che cosciente della propria libertà può arricchire a

suo piacimento la descrizione del dio o della dea. Non poco, nella poesia ha influito l'incontro con la cultura greca, che fin dai tempi omerici vantava un vasto repertorio di epifanie divine e in cui il dialogo con le rappresentazioni artistiche degli dèi era sempre stato molto fecondo. **(FIG 3)**

Concludiamo facendo dialogare due colti uomini romani.

Varrone, che interrogandosi sugli dèi, nelle *Antiquitates rerum humarum et divinarum*, ci ricorda che un'antica e nobile usanza dei Romani era quella di adorare gli dèi senza ricorrere a nessuna immagine²⁰ e solo in seguito, apprendiamo da Cicerone, nel *De natura deorum*, ricevettero una forma umana, ognuno la propria; furono allora immaginati e plasmati (*commenticios et fictos*) sulla fantasia degli uomini: nell'aspetto, nell'età, nell'abbigliamento, negli attributi, nei matrimoni, nella parentela: fu allora che assunsero su di sé tutta la fragilità umana²¹. **(FIG 4)**

Note

¹ Voglio ringraziare Elisabetta Villari per avermi invitato a questa bella giornata di studi sulle *Rappresentazioni del divino* e ringrazio tutti i presenti, Maurizio Bettini, David Bouvier, Giuseppe Lentini, Ezio Pellizer e Francesca Prescendi, studiosi tutti a cui sono legata da stima e affetto profondi

² PERFIGLI 2011, 448-54; PERFIGLI 2014, 62-64; 73-78.

³ Cic. *div.* 1, 101.

⁴ Liv. 5, 32.

⁵ Liv. 7, 28.

⁶ Liv. 1, 31.

⁷ Cic., *div.* 1, 101.

⁸ Virg. *aen.* 7 81-106.

⁹ Ov. *met.* 15, 651-62.

¹⁰ Ov. *met.* 15, 665-74.

¹¹ Ov. *fast.* 1, 201-02.

¹² L'apparizione è narrata in Ov. *fast.* 1, 94-276, qui si cita specificamente 94-98.

¹³ Ov. *fast.* 1, 103-114.

¹⁴ Prop. 4, 2, 21-22.

¹⁵ Virg. *aen.* 1, 327-28.

¹⁶ Virg. *aen.* 1, 402-405.

¹⁷ Ov. *ars.* 3, 53-56.

¹⁸ Ov. *fast.* 6 251-52. Vedi anche ai vv. 267; 291-98.

¹⁹ Ov. *fast.* 5, 194.

²⁰ Varr. *apud Aug. civ.* 4, 31.

²¹ Cic. *nat.*, 2, 70.

Riferimenti bibliografici

BETTINI M., 2004, *Parole potenti, parole screditate. L'atto del fari nella cultura romana*, in *La potenza della parola. Destinatari, funzioni, bersagli*, a cura di S. Beta, I quaderni del ramo d'oro 6, Firenze, 33-78.

BETTINI M., 2014, *Elogio del politeismo*, Bologna.

DEUBNER L., 1900, *De incubatione capita quattor*, Leipzig.

EDELSTEIN E. J., EDELSTEIN L., 1945, *Asclepius. Collection and Interpretation of the testimonies*, Baltimora (Baltimora and London 1998).

LÜHRMANN D., 1971, 'Epiphaneia. Zur Bedeutungsgeschichte eines griechischen Wortes' in *Tradition und Glaube*, edd. G. Jeremias, H.-W. Kuhn, H. Stegemann, Göttingen, 185-99.

MUNIER B., 2003, *Le parfum à travers les siècles. Des dieux de l'Olympe du ciber-parfum* (trad.it. *Storia dei profumi. Dagli dèi dell'Olimpo al cyber-profumo*, Bari 2006), Paris .

PAX E., 1962, 'Epiphanie' in *Reallexikon für Antike and Christentum*, 5, 832-909.

PERFIGLI M., 2004, *Indigitamenta. Divinità funzionali e funzionalità divina nella Religione Romana*, Pisa.

PERFIGLI M., 2011, Chi sono gli dèi e le dee: una carta d'identità in *La grande storia – L'Antichità-Roma*, a cura di U. Eco, in *Mito e Religione*, vol.11 (ripubblicato in *L'Antichità-Roma*, a cura di U. Eco, Milano 2012), Milano, 448-54.

PERFIGLI M., 2014, Per uno sguardo emico sul Politeismo a Roma (sezione II di *Politeismo*, G. Pironti, M. Perfigli), in *Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica*, (a cura di) M. Bettini, W. M. Short, Bologna, 61-81.

PFISTER F., 1924, 'Epiphanie' in Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, Suppl 4, 277-323.

VERSNEL H.S., 1987, What Did Ancient Man See When He Saw A God? Some Reflexions on Greco-Roman Epiphany in *Effigies Dei. Essays on the History of Religiosn*, ed. by Dirk van der Plas, Leiden, 43-55.

Pinax, dedicato a Nonnion

Una placca votiva in terracotta rinvenuta nel santuario di Eleusi, risalente al IV secolo a.C. Gli iniziati illuminano il rito notturno con le fiaccole e vengono accolti nel santuario da Demetra che è assisa sul cesto contenente gli oggetti sacri, Persefone invece è in piedi impugnando una torcia. Da notare il *kernos* (κέρνος) che una donna (terza figura da sinistra della fila superiore) trasporta sulla testa.

Museo archeologico nazionale di Atene.



TERZA SEZIONE
RICONSIDERARE I POLITEISMI
ANTICHI



CAPITOLO SESTO

IL POLITEISMO COME OGGETTO ‘POLITICO’

Elisabetta VILLARI (UNIGE)

Abstract

Per discutere il potenziale e i limiti del modello della ‘*polis religion*’, il radicamento di ogni aspetto del politeismo alla società e alla vita della *polis*, è importante analizzare quanto precede la creazione della *polis* ma anche quanto va al di là. I poemi omerici, come punto di vista privilegiato, permette di analizzare la ‘fabbrica degli dei’ in una fase precedente e a un livello dell’*hellenikon* ciò che è al di sopra dei culti locali. Occorre studiare queste articolazioni interne alla società degli dei e alla sua organizzazione rispetto alla *polis* e il mondo reale di cui la struttura del *pantheon* è un *miroir* e una rappresentazione idealizzata. La pluralità del mondo divino è iscritta nella stessa topografia culturale. La natura profonda inclusiva del politeismo greco è certo come Bettini ha delineato, fundamentalmente aperta alle divinità degli altri così come sembrano provare tutte le divinità che sono state incluse nel tempo dalla sola *polis* di Atene—da Bendis ad Asclepio, da Ecate ad Ammone, da Pan ad Adone e Artemide *Aristoboule*, fino ai casi più controversi di

< FIG. 1

Villa della Farnesina

Il concilio degli dei

Nella loggia è dipinto il ciclo con le *Storie di Amore e Psiche*, tratte da Apuleio, opera di Raffaello e dei suoi allievi (Raffaellino del Colle, Giovan Francesco Penni, Giulio Romano), in cui le scene sono inserite in un intreccio di festoni vegetali, opera dell'altro allievo Giovanni da Udine (1517, ripassate da Carlo Maratta nel 1693-1694). Gli affreschi vennero disegnati da Raffaello, ma la stesura spetta soprattutto alla sua scuola. Al centro del complesso sistema figurativo spiccano le grandi rappresentazioni del *Concilio degli dei* e del *Convito nuziale*, tra finti arazzi tesi tra festoni.

Cibele e Sabazio (VERSNEL 1990, 102-131) e (GARLAND 1992, 47-13). Ma è presente anche una tendenza a disciplinare e a conservare le norme antiche dei padri, d'altronde la Pizia alla richiesta di come fosse più opportuno compiere i sacrifici, risponde: νόμος πόλεως, secondo le 'norme rituali' della città (Xen. *Mem.* 1, 3, 1). La coesistenza di queste due tendenze ad Atene, da un lato, l'accoglienza e l'apertura verso i culti stranieri e dall'altro la protezione delle tradizioni sembra attuarsi tramite dispositivi giuridici adattati alle esigenze della *polis* e delle sue trasformazioni.

6.1 Nel *miroir* di Omero

Uno dei problemi moderni più discusso, rispetto al politeismo nel mondo greco, è quello della *polis religion* o *civic religion* e della *embeddedness*, il radicamento di ogni aspetto del politeismo alla società e alla vita della *polis*. Pervasiva e onnipresente, fattore di stabilità sociale che esalta la tradizione, gli antenati, l'attaccamento al territorio, la famiglia e la pietà, la 'religione' promuove una trama di valori piuttosto conservatori per assicurare la continuità delle comunità, il primo 'contratto sociale' è dunque anche un contratto con una determinata configurazione di divinità. Il modello interpretativo di *polis religion* è uno dei modelli anglosassoni interpretativi più forti della ricerca degli ultimi decenni nel campo (SOURVINOU-INWOOD 2000a[1990], SOURVINOU-INWOOD 2000b [1988]). La tradizione di studi francese attribuisce invece alla mediazione della *polis* un ruolo più inclusivo e complesso (POLIGNAC 1984) rispetto alla tradizione anglosassone e *Polis religion* non va considerato necessariamente sinonimo di 'religione civica' o 'religione della *polis*'. Le formulazioni in lingua inglese della '*polis religion*' sono radicate in un certo modello storiografico della *polis* e si riferiscono a un sistema sociale relativamente chiuso e stratificato orizzontalmente che comprende il *demos*, le *fratrie* etc. e applica un modello 'atenocentrico' (PARKER 2005). Il libro di PARKER, *Polytheism and Society at Athens*, rimane uno studio fondamentale su uno dei dossier più completi che noi abbiamo, quello di Atene, studiato in una prospettiva di '*micro-histoire*', con gli strumenti di un antropologo. Questo lavoro ha il merito anche di studiare il problema nel registro della sincronia rispetto alla sua precedente sintesi storica del 1996 (*Athenian Religion: a History*), che privilegiava la diacronia. Ma come si è messo in luce (KINDT

2009) occorre anche prestare attenzione ai fenomeni religiosi e alle forme di organizzazione religiosa che vanno al di là o precedono il livello della *polis*. E occorre analizzare i punti di fragilità di un modello che si concentra troppo strettamente sulla *polis* e sulla sua struttura sociale.

Le immagini delle divinità con la loro diffusione, sono una messa in scena e le loro 'scenografie' fanno parte, sono uno degli strumenti e sintomi, di questa pervasività della religione, il rapporto con le immagini di culto, i processi di creazione e di fabbricazione delle immagini con gli aspetti economici che ne conseguono, la rappresentazione delle divinità, e la loro circolazione ci permette di fare delle considerazioni anche su queste problematiche 'politiche'. Quando è stato pubblicato per la prima volta nel 1984, l'influente studio di François POLIGNAC *Naissance de la cité grecque* ha innescato un ampio dibattito sui legami tra identità religiosa e identità della *polis*. Ma tutta le difficoltà risiedono anche nella nostra incapacità di trovare il linguaggio adeguato per pensare una realtà in cui le sfere della politica e della religione non sono veramente distinguibili. Rispetto alla prospettiva della '*polis religion*' il testo omerico, che resta principalmente un testo poetico e non un documento, ci permette di analizzare, in 'atto' nel *recit* e nella *performance* dell'aedo molti elementi arcaici nella rappresentazione delle divinità nei più svariati contesti, pubblici e privati, nella guerra e nella pace, nei legami con il *genos* e fra i gruppi aristocratici ma soprattutto ci permette di accedere a un livello di quello che è un patrimonio e condiviso, comune all'*hellenikon*.

Se partiamo, come è stato detto, dal presupposto che le tre religioni monoteiste sono religioni del 'testo', un testo rivelato, osserviamo che tutti i monoteismi intrattengono un rapporto complesso e contraddittorio con le immagini del loro dio. Risulta che, in tutti i tre casi, si è arrivati in momenti precisi della storia a una vera e propria 'crisi della rappresentazione' che si traduce in una interdizione intransigente e assoluta alla figurazione con la distruzione delle immagini di culto (*iconoclasma*). Nella cultura dell'*islam*, in realtà, paradossalmente, il testo diventa addirittura l'unica immagine e con l'arte della calligrafia, il testo si trasforma in ornamento architettonico e disegno come appare con evidenza nel celebre quadro di Gerôme utilizzato da Said come copertina originale del suo importante volume *Orientalism* (FIG 2)¹.

E' vero invece che nel pensiero politeista greco e in seguito romano abbiamo tutta una serie di norme e di usanze più o meno condivise, degli insiemi

di norme e culti locali, dei miti con molte varianti, culti e riti comuni ma non esiste un unico testo ‘sacro’ a cui tutti possono fare riferimento. Il ruolo di *ur-text* comune a cui fare riferimento in ogni occasione e anche in materia di ‘religione’ è stato svolto soprattutto dall’epica, come in altre culture, e all’origine di tutti i testi abbiamo nella tradizione un aedo: Omero e due testi l’*Iliade* e l’*Odissea*. D’altro canto, l’aspetto documentario e più ‘normativo’ dei culti locali è affidato ai *nómoi* di cui testimonianze dirette ci sono giunte attraverso una documentazione frammentaria di testi epigrafici e indirette nelle testimonianze degli autori, i *nómoi* hanno valore di norme rituali emesse dalle *poleis* o dai santuari. Occorre qui ricordare l’ambiguità del termine *nómos*: secondo Aristotele sono detti così perché prima della scrittura si recitavano dei *vómoi* (*Problemi musicali* XIX 28; vd. PICCIRILLI 1981 7-14), ma per Platone i *nómoi* rappresentavano nel periodo antico, la tradizione più antica e più austera, cioè la musica antica concepita secondo la tradizione e dei canoni fissi, non ancora corrotta dai nuovi usi e costumi. Il concetto di *nómos* non è riconducibile alla nozione moderna e strumentale della legge come norma positiva, deliberazione politica o comando prescrittivo, ma è una composizione opponibile, fondata sull’armonioso ordinarsi di un principio agonistico e regola-

tivo delle relazioni intersoggettive. D’altro canto, dell’importanza ‘normativa’ del ciclo omerico erano coscienti gli antichi se si crede a Senofane² che nella sua critica denuncia l’impatto dell’epica o a Erodoto (II, 53) il quale afferma che è da Esiodo e da Omero, fin dai tempi più arcaici, che hanno origine tutte le conoscenze diffuse sugli dei (*theogonia*, *eponymiai*, *timai*, *technai*, ma anche

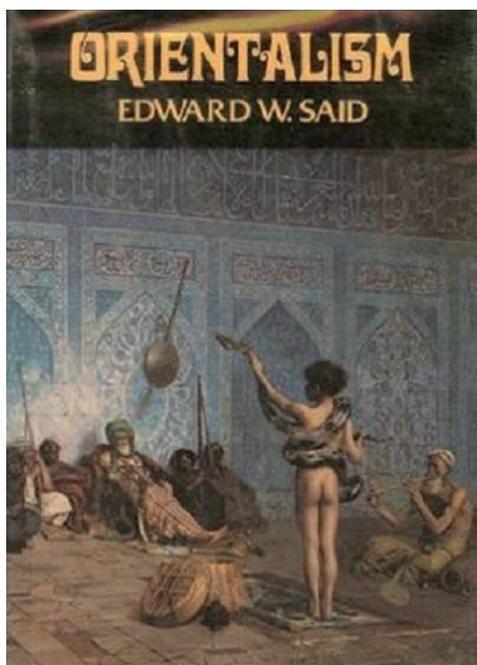


FIG. 2

Copertina della prima edizione 1978 del libro *Orientalism* di SAID
 Jean-Léon Gérôme (1824–1904)
L'incantatore di serpenti (1880)
 Sterling and Francine Clark Art Institute

l'aspetto: *eideia*). Se è vero che l'*Iliade* e l'*Odissea* devono considerarsi opere poetiche più che fonti documentarie è vero anche che le due opere tramandano un vero e proprio discorso sugli dei, insomma una '*theologia*' (PIRENNE-DELFORGE 2016 175). Allora pare possibile porsi il problema del come e perché, anche grazie alle rappresentazioni che Omero ha tramandato, i Greci hanno legittimato gli artisti a fabbricare le immagini dei loro dei?

Talking Vases: se per quanto riguarda la pittura vascolare abbiamo (LISARRAGUE 1985 71-95), sino dai tempi più remoti, le prove che la ceramica, non solo rappresenta e mette in figura gli dei e gli eroi, ma i vasi 'declamano' il testo di Omero (LOWENSTAM 1997 21-76) mentre è più difficile stabilire rispetto alla statuaria, in particolare sulle statue di culto, in che maniera i testi dell'epica hanno potuto incidere sulle scelte degli artisti (SNODGRASS 1998).

Si è riscontrato che alcuni vasi greci presentino iconografie ispirate a tradizioni orali che si possono considerare in competizione con le versioni conservate nell'*Iliade* e nell'*Odissea*; ma se le nostre poesie omeriche fossero effettivamente composte più tardi di quanto generalmente accettato, queste versioni differenti storie potrebbero aver influenzato le nostre stesse poesie. Una fase preomerica, di cui deploriamo così spesso la perdita, potrebbe ben riflettersi nella pittura vascolare greca. I vasi istoriati, come generi di lusso, destinati a una classe aristocratica, ne rispecchiano valori e gusti, sono dunque dei 'veicoli mobili', per usare un'espressione di Aby Warburg (VILLARI 2014), su cui circolano iconografie che rappresentano i valori e i miti omerici in tutto il mediterraneo, quindi, ci offrono l'opportunità anche di analizzare lo stile del racconto e individuarne le scelte e analizzare la società nello specchio di Omero.

Ad esempio, quando Agamennone minaccia di prendere personalmente Briseide, ma invece invia gli araldi, è stata osservata una caratterizzazione più sofisticata di Agamennone rispetto alle versioni riportate nella pittura vascolare (**FIG 3**). Più conosciamo le scelte disponibili nelle varianti delle versioni dei miti per il poeta, meglio possiamo interpretare l'*Iliade* e l'*Odissea* (LOWENSTAM 1997 21-76)³.

Omero diventa un possibile punto di partenza privilegiato per le riflessioni sulla rappresentazione delle divinità nella società greca per tutto quello che comporta il patrimonio comune 'panellenico' delle conoscenze sulle divinità, il patrimonio comune all'*hellenikon*. Per quanto riguarda i *recits* letterari, i

cicli omerici sono centrali perché ci permettono di attingere a un patrimonio condiviso e ci descrivono comportamenti, pratiche culturali, e miti che risalgono a un'epoca arcaica.



FIG. 3

Skyphos a figure rosse
 pittore Makron
 Periodo tardo arcaico
 Ca. 480 BC

Rapimento di Briseide da parte di Agamennone e Eurybates dalla tenda di Achille, Canto 1 di Iliade, linee 330-48. Il re barbuto, con indosso il pettorale impreziosito, è armato con la lancia e la spada, infilata in un fodero la cui estremità è ornata da una testa di leone. Sta prendendo per braccio la giovane Briseide; con il suo chitone le coprono la testa. Le due figure sono seguite dagli araldi Talthybios e Diomedes, che sono nominati nelle iscrizioni. Indossano ciascuno un *petasos*, un la *clamide* e *endromides* (stivali). Le iscrizioni leggono, da sinistra, Αγ[α]μεμνο[v] - Θαλ(θ) υβιος- Διομεδες. Attribuito da Beazley a Makron come pittore e Hieron come vasaio per la firma “hieron epo”. Questo *skyphos*, firmato dal vasaio Hieron e attribuito a Makron da J.D. Beazley, è un esempio della collaborazione tra il vasaio e il pittore nella prima parte del V secolo a.C. Makron, uno degli artisti più prolifici della ceramica attica a figure rosse (gli vengono attribuiti circa 350 vasi), firmò pochissimi vasi come pittore ma lavorò costantemente con il vasaio Hieron, la cui firma appare su circa 30 pezzi.

Paris, Musée du Louvre – Inv G 146

Certo, focalizzando il nostro interesse sulle rappresentazioni degli dei, abbiamo bisogno anche di altri autori antichi per comprendere aspetti del problema del politeismo greco. Mi riferisco *in primis* a Pausania, preziosa guida per gli archeologi ma anche per gli antropologi e gli studiosi di storia delle religioni, benché testimonianza tardiva ci descrive e permette di 'vedere' i santuari e le statue *in situ* con gli occhi di un greco e ci restituisce con la sua descrizione anche quelle opere che non sono arrivate sino a noi e di ricostruire tutte le varianti meno note dei culti locali. Ma se si vuole riconsiderare il politeismo in termini di comparatismo nel mondo antico è il testo di Erodoto, etnologo e storico, che ci permette di 'vedere con gli occhi dei greci' anche le divinità e le pratiche 'barbare', egizie, persiane etc. grazie al suo *miroir* (HARTOG 1980) riusciamo a definire la specificità delle pratiche culturali greche (PIRENNE DELFORGE 2018), senza dimenticare molti altri autori di cui mi limito solo a enumerare Senofane, Plutarco e i filosofi.

6.2. *Ceci n'est pas un dieu: il tradimento delle immagini*

Certamente quella di Omero, che ci mostra le divinità in azione e continua interazione con gli uomini, rimane la testimonianza scritta più arcaica con la *Teogonia* di Esiodo, delle rappresentazioni degli dei e riflette una società aristocratica e permane come riferimento comune per la cultura greca. In Omero vediamo nel racconto due livelli di rappresentazione delle potenze divine: il primo che chiamerei di rappresentazione 'mimetica' quella prevalentemente antropomorfa delle interazioni delle potenze divine fra di loro (o da sole), potremo dire 'dietro le quinte', dunque non visibili agli eroi e i personaggi mortali dell'epica e quella polimorfa e metamorfa nell'interazione con i mortali a cui darei il nome di rappresentazione 'epifanica'.

Questo doppio registro del *recit* è stato studiato anche in rapporto alla ceramica apula della seconda metà del IV sec. a. C. (pittore di Dario e i suoi collaboratori) studiando la sovrapposizione dei due livelli della narrazione divina e umana nell'iconografia ceramica magno greca (MORARD 2014 241-68).

Questo alternarsi di velarsi e svelarsi delle divinità agli uomini attraverso il *recit*. Il livello di rappresentazione 'epifanica' è descritto in un numero considerevole di passi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, le potenze divine quando

entrano in scena si manifestano in maniera da creare degli ‘effetti speciali’, si svelano agli uomini sotto le forme più variate: fenomeni naturali, climatici, geologici, atmosferici che investono i fiumi, le sorgenti, la terra e il mare ma anche sotto forma vegetale, alberi, piante, fiori o animale, di uccelli etc. ma possono nascondere completamente la loro presenza fisica come semplici voci, profumi oppure con l’inganno sotto mentite spoglie assumendo l’identità falsa di un mortale si potrebbe dire, ironicamente, ‘in borghese’. In un certo senso fanno pensare a un fondo panteistico del pensiero greco in cui le potenze divine pervadono tutto e possono manifestarsi ovunque sotto qualsiasi aspetto. Anche in questi casi si seguono determinate regole, che riguardano specificatamente la visibilità e l’invisibilità divina e ancora una volta, ci troviamo di fronte al problema dell’identità degli dèi (BETTINI 2016 29-56).

Sono due i contributi scientifici recenti che hanno approfondito quest’area di ricerca rispetto a Omero, il libro di Gabriella Pironti (2016) e una recente tesi di Manon Brouillet sostenuta all’EHESS in 2016: *Des chants en partage. L’épopée homérique comme expérience religieuse* e diretta da Pierre Judet de La Combe. I poemi omerici raccontano una vasta gamma di situazioni in tempo di guerra e di pace in cui uomini e dei vengono messi in contatto. Se nella realtà l’uomo greco ritiene le sue azioni il frutto di forze divine invisibili grazie alla *performance* epica ha il privilegio di vedere lo spettacolo delle azioni umane e contemporaneamente il *backstage* divino, dunque assistendo a quello che normalmente gli è precluso in un certo senso rivive l’illusione del tempo beato in cui mortali e immortali non erano separati. Mentre l’*Iliade* e l’*Odissea* sono spesso pensate come testi che danno accesso alla rappresentazione greca degli dei, il lavoro della Brouillet mostra che la presenza degli dei è al centro dell’epica, in una prospettiva sempre relazionale in cui gli uomini sperimentano la presenza divina in ogni situazione della vita. Da una prospettiva antropologica, si tratta di prendere in considerazione anche il terzo livello di rappresentazione, il contesto delle *performances* degli aedi, come un momento in cui gli uomini sono messi dall’aedo in presenza degli dei. Il legame stabilito in questa occasione richiede e consente a tutti allo stesso tempo che il pubblico sia costituito in comunità. La *performance* che comporta il canto dell’aedo è l’occasione per stabilire una relazione di reciproca *kharis*, che stabilisce un legame fra tutti coloro che ascoltano gli

uni con gli altri e con le divinità. Ecco come possiamo interpretare questi canti 'condivisi' nella dimensione performativa all'origine di un'esperienza religiosa comune 'panellenica'. La prospettiva comparativa dell'indagine ci consente di mettere in discussione la dimensione rituale della performance orale. La lettura dell'epica omerica mette in luce tutte le richieste che gli uomini fanno alle divinità, molti casi di divinazione e più in generale un'interazione continua fra uomini e dei. Il modello dell'azione condivisa consente di spiegare la struttura dell'azione epica e le prestazioni poetiche. La collaborazione tra uomini e divinità è necessaria per il successo della *performance*, ed è una collaborazione simile che è in gioco nelle azioni epiche. Eroi, indovini, poeti non sono solo le marionette degli dei o dei loro portavoce, ma tante figure che possono entrare in contatto ed eseguire un'azione in interazione con gli dei. L'epica omerica va quindi considerata sia come un discorso che costruisce la comunità degli ascoltatori nelle loro relazioni con la società degli dei, dunque nella loro appartenenza a un gruppo sociale e politico che condivide delle pratiche e un sapere comune sulle divinità sia come una *performance* che mette in azione questo patrimonio comune.

6.3. I politeismi antichi

Gli studiosi moderni riconoscono che i Greci non hanno mai definito il complesso delle loro credenze e delle loro tradizioni culturali e neppure quelle delle altre società come politeiste: il termine *polytheia*, da cui deriva il nostro 'politeismo', è attestato per la prima volta nell'uso, forse un conio, del filosofo giudaico di lingua greca Filone d'Alessandria in un contesto in cui si oppone l'unicità di Jahvé a una concezione pluralistica delle divinità che caratterizza la maggior parte delle religioni dell'antichità. Il termine 'politeismo' nasce dunque con una connotazione dispregiativa, come i termini 'pagano' o 'idolatra', e finisce col tempo per designare null'altro che l'opposto negativo di 'monoteismo' termine moderno che implica non tanto la fede in un solo dio, quanto in un dio 'unico' (*monos*) a esclusione di tutti gli altri. Nel designare come *polytheia* tutte le forme di credenze a una pluralità di divinità c'è anche celata l'intenzione di confonderle definendole solo con il tratto distintivo di un culto destinato a una pluralità di potenze divine che le oppone al monoteismo. Sembra indispensabile porsi in una prospettiva antropologica per ripensare le culture e le società del

passato senza incorrere negli infiniti inganni del linguaggio e le trappole di un pensiero condizionato da una cultura dominata dai monoteismi di cui siamo comunque gli eredi. Una visione evoluzionistica del fenomeno religioso e gli stessi storici della religione hanno reso le religioni antiche nella percezione comune come qualcosa di superato e oggetto di discussione élitaria di pochi accademici. Ma pensare alla pluralità del divino sia nella società aristocratica, descritta da Omero, che, nella fase di formazione delle *poleis* ci offre una materia à *penser*: facendo un'analisi comparatista bisogna tenere presente che il politeismo non è affatto una caratteristica esclusiva di società primitive, ma piuttosto appartiene a società che conoscono la scrittura, la cultura dei cereali, l'organizzazione sociale complessa (con l'eccezione della Polinesia e di alcune società dell'Africa sud occidentale Brelich 2007, p. 38). Trovandoci di fronte a una cultura che ci è lontana, il linguaggio è il luogo in cui si celano le più forti ambiguità e la traduzione il luogo anche di tutti i tradimenti. I termini stessi utilizzati per descrivere i fenomeni dei culti antichi sono spesso anacronistici, dispregiativi o fuorvianti anche quando sembrano apparentemente neutri. I termini: dio, religione⁴, sacrificio, offerte, politeismo, leggi sacre⁵, che abbiamo ereditato e per comodità siamo portati a utilizzare sono già connotati e non facilitano una comprensione della cultura antica ma ne danno un'interpretazione già fortemente orientata. Bisogna ricordare che l'apporto delle discipline antropologiche è stato fondamentale per permettere, solo a partire dal XIX secolo, che il termine politeismo possa essere 'decolonizzato' e acquisisca finalmente una connotazione neutrale. Contemporaneamente, si è iniziato a riconoscere la dignità di oggetto di studio a un insieme di tradizioni mitiche e di pratiche rituali considerate in una prospettiva evoluzionista sino ad allora solo come forme larvate e primitive di 'religione' (FIG 4). Se a volte non si può fare a meno di utilizzare questi termini che sono ancorati nell'uso, nella maggior parte dei casi dobbiamo imporci di rendere conto di volta in volta delle scelte operate o per lo meno di procedere con cautela. Se analizziamo il concetto di religione: ciò che per noi esso designa è l'insieme di credenze, riti e manifestazioni grazie alle quali si riconosce l'esistenza di una potenza sovrannaturale. Il suo corrispettivo greco *θησκειά*, al contrario, include nel proprio ambito semantico esclusivamente la modalità formale di celebrazione del culto e dei precetti sacri: le pratiche di culto. Dunque per tradurre la nozione di *θησκειά* per i Greci dobbiamo ricorrere a l'idea di un patto stretto con gli immortali, contratto che

consiste in una serie di norme e che prevede rispetto e venerazione in cambio della protezione della comunità del suo ordine e della giustizia, una sorta di patto sociale che fonda una comunità. I *nómoi* possono essere considerati come 'contratti' che prevedevano sempre due parti in causa: una *polis* nel suo insieme e le divinità che ne costituiscono il *pantheon*. Il rispetto di queste regole, la pratica del culto nel rispetto della tradizione, non assicura solo l'appartenenza alla comunità ma anche il benessere di tutti, garantisce l'ordine sociale in tal senso, la 'religione' greca è dunque intrinsecamente 'politica': l'assemblea di Atene discute regolarmente anche di questioni 'sacre' e molte delle sue deliberazioni riguardavano i riti e l'amministrazione dei santuari. Inoltre le cosiddette *leges sacrae* o meglio le norme rituali erano norme a tutti gli effetti e si occupavano del rapporto con le divinità nello stesso contesto pubblico, l'assemblea, in cui si trattavano le altre norme (PARKER 2004 57-70). E così come un coniuge o uno schiavo infedele, infrangendo l'ordine costituito, si rendono passibili di denuncia e di condanna, allo stesso modo anche chi si rifiuta di sottostare alle norme sacre, di fatto, si pone al di fuori della comunità/*polis* e la mette in pericolo. Ma oltre alle norme locali applicate nelle singole *poleis* l'uomo greco è garantito da *ιδρύματα τε κοινά*, facendo riferimento al noto passo di Erodoto,

VIII, 144:... αὐτίς δὲ τὸ Ἑλληνικόν, ἐὼν ὁμαιμόν τε καὶ ὁμόγλωσσον, καὶ θεῶν ιδρύματα τε κοινὰ καὶ ἡθεά τε ὁμότροπα... TdA... *I'Hellenikon*, lo stesso sangue e la stessa lingua, dei luoghi comuni destinati alle divinità e sacrifici, usi e tradizioni comuni.

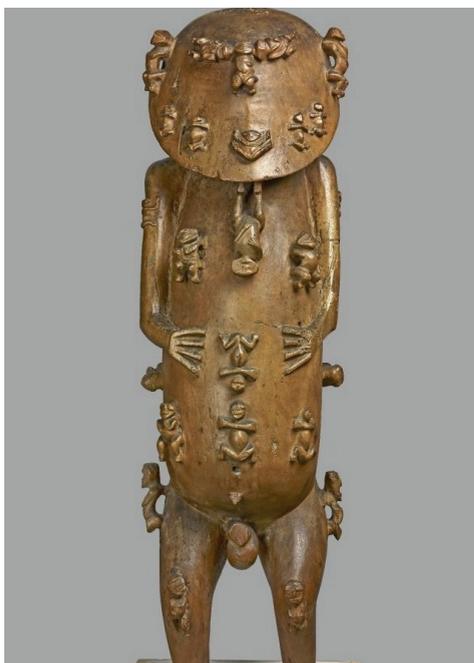


FIG. 4

Oceania idolo

Figura divina conosciuta come A'a, scolpita in forma antropomorfa con 30 piccole figure antropomorfe sulla superficie del corpo e che compongono i lineamenti del viso. Una cavità con coperchio sul retro. Realizzato in legno, probabilmente pua (*Fragraea* sp.).

© The Trustees of the British Museum

6.4. Politeismo/politeismi

La scelta operata nel titolo del volume di usare il termine politeismo al plurale non è una novità se si guarda, ad esempio ai titoli di Simon R.F. PRICE nel suo libro *Religions of the Ancient Greeks* del 1999 e al libro più recente di Mary BEARD, *Religions of Rome* del 2016. L'uso del plurale diffuso nel mondo anglosassone, non è condiviso da tutti per ragioni comprensibili: infatti, per quanto riguarda il mondo greco, se è vero che l'identità greca si fonda su tradizioni comuni, come il passo di Erodoto (VIII, 144) sottolinea, è vero anche che ogni comunità, per entrare in una relazione privilegiata con le divinità tramite la *thusia* fabbrica i dispositivi culturali e fonda uno specifico culto locale 'site specific' ed 'efficace' (altare-santuario-statua di culto, *xóanon*, *ágalma* etc) che gli appartiene che condivide solo con i suoi membri che tramanda nel tempo agli 'aventi diritto'. Accostando il legame di sangue, la lingua, i comuni santuari delle divinità e le *thusie*, i costumi e le usanze simili, il discorso di Erodoto, posto nella bocca degli Ateniesi in guerra con i Persiani, attesta che la vita religiosa è percepita come una componente dell'identità greca che si declina su molti livelli, dalle feste panelleniche sino alle umili offerte familiari, passando attraverso le pratiche religiose delle *poleis* stesse per riconciliare la benevolenza degli dei. Il santuario della divinità che protegge la comunità che lo ha fondato, protegge il cittadino ma anche lo straniero, che può avere anche compiuto reati comuni e che domanda l'*asylia*, una inviolabilità che è valida solo nel perimetro del santuario. Questa comune identità che Erodoto declina potrebbe giustificare l'uso del singolare, parlando del politeismo greco, in quanto alla molteplicità dei culti viene riconosciuto un comune denominatore che con il parlare la stessa lingua e l'essere consanguinei converge alla costruzione dell'identità greca. Ma questo è vero per quanto riguarda i grandi santuari panellenici, frequentati da tutti i Greci e dotati di uno statuto super-statale/poleico: il santuario di Zeus ad Olimpia nell'Elide. Quello di Apollo a Delfi nella Focide, il santuario di Poseidone all'Istmo presso Corinto, e quello di Nemea tra Corinto ed Argo, anch'esso dedicato a Zeus. Di antichissima frequentazione, questi luoghi sacri, accomunati dallo svolgimento, a scadenze fisse, di concorsi agonali, comprensivi di competizioni sportive, *festivals* artistici e musicali, richiamano contendenti e spettatori da ogni parte del mondo ellenico. Ma queste realtà panelleniche sono il contro-altare di una varietà di usi e norme specifiche alle comunità singole, di culti locali e delle molteplici e aspre rivalità tra *poleis* sempre in conflitto,

dei dialetti diversi, dalle epiclesi differenti e dalle istituzioni di culti, feste e calendari particolari. I santuari panellenici sono i luoghi in cui questi contrasti e le individualità si ricompongono nella definizione di una comune identità, che è identità culturale e culturale ma quasi a confermare le regole specifiche e gli usi particolari applicati nelle singole *poleis*. I santuari panellenici sono anche luoghi dove si esercita una politica 'estera' di gruppi influenti all'interno delle *poleis* che esercitano un potere al di sopra del livello *polis*, si pensi alle interferenze degli Alcmeonidi con l'oracolo di Delfi e la manipolazione che Clistene fece dell'oracolo, nella testimonianza di Erodoto (V 62-63), per rovesciare la tirannide di Pisistrato, la storia di Cleomene e Damarato ma anche i legami con Sparta dal periodo arcaico sino al II sec a. C. (JACQUEMIN 2014).

Un altro elemento che per «principio di precauzione» spinge a usare un plurale è quello del problema che qui cito solo cursoriamente della continuità dei culti minoico-micenea e della religione egea.

Con il termine *xénos* in greco si indica anche un greco che proviene semplicemente da una *polis* vicina e benché gli dei venerati siano comuni spesso uno *xénos* non ha il diritto di accedere al santuario e di compiere dei sacrifici, ossia di mettersi in quella relazione privilegiata rispetto alla divinità poliade e alla sua 'presentificazione' (statua dedicata da una determinata comunità e destinata a proteggere quella determinata comunità) che in determinate condizioni. Abbiamo visto come le potenze divine nel culto, nei dispositivi cultuali e nei riti sono profondamente radicate al territorio. Che cosa succede allora quando uno *xénos* greco arriva in una *polis* che non è la sua? Se consideriamo due testimonianze di Erodoto che ci narra l'episodio del re Cleomene di Sparta, rispettivamente ad Atene (V, 72) e nell'*Heraion* di Argo (VI, 81), si constata un divieto, a volte totale, per uno *xénos* (in questo caso re, nemico e di stirpe dorica), di accedere al santuario della divinità poliade (BULTRIGHINI 2016 127 n. 188), da un lato, e, dall'altro, il divieto fatto a uno *xénos* di sacrificare a una divinità comune ma in una *polis* diversa dalla propria, come testimoniano le prescrizioni rituali:

«Quando arrivò sull'Acropoli, pronto a impadronirsene, era sul punto di entrare nel cuore del santuario della dea per rivolgersi a lei (ὄς προσερέων); allora la sacerdotessa, levandosi dal suo trono prima che oltrepassasse la soglia, gli disse: "Straniero di Lacedemone, torna indietro senza entrare in questo santuario; non è permesso ai Dori di presentarsi in questo luogo (οὐ

θεμιτὸν Δωριεῦσι παριέναι ἐνθαῦτα)” e Cleomene le aveva risposto: “Donna, non sono di stirpe dorica, ma Acheo” (οὐ Δωριεύς εἰμι ἀλλ’ Ἀχαιός). Senza tenere conto del presagio Cleomene, aveva provato l’impresa, e aveva dovuto tornare indietro sui suoi passi, scacciato, con i Lacedemoni. »
(Hdt.V, 72)

Il contesto è diverso in Argo e qui Cleomene desidera sacrificare di persona a Era⁶:

«... ἐς τὸ Ἥραιον θύσων. βουλομένου δὲ αὐτοῦ θύειν ἐπὶ τοῦ βωμοῦ ὁ ἱεὺς ἀπηγόρευε, φὰς οὐκ ὄσιον εἶναι ξείνῳ αὐτόθι θύειν. ὁ δὲ Κλεομένης τὸν ἱεῖα ἐκέλευε τοὺς εἴλωτας ἀπὸ τοῦ βωμοῦ ἀπαγαγόντας μαστιγῶσαι καὶ αὐτὸς ἔθυσσε. »

«.. nell’intenzione di sacrificare all’Heraion. Dal momento che Cleomene desiderava sacrificare lui stesso sull’altare, il sacerdote lo interpellava, dicendogli che non è ὄσιον per uno straniero sacrificare in questo luogo. Cléomène ordina agli Iloti di allontanare il sacerdote dall’altare e di flagellarlo mentre lui procede al sacrificio.»
(Hdt.VI, 81)

Un confronto si può fare con divieti simili per quanto riguarda gli stranieri e le donne ma in contesti diversi. Le restrizioni religiose imposte a uno *xénos* sono paragonabili a quelle imposte a livello di diritti politici: gli intermediari devono intervenire affinché abbiano accesso alle istituzioni di una città straniera. In questo contesto non è in gioco solo lo *status* dell’individuo privo della cittadinanza, che attesta l’importanza dei riti sacrificali nel determinare l’appartenenza ad una comunità ma anche il benessere e la sicurezza della comunità. Il caso di Cleomene, al quale è stato negato l’accesso al santuario di Atena sull’Acropoli di Atene perché è di stirpe doro, è significativo di questo ancoraggio degli dei nel territorio e della benevolenza che essi accordarono a coloro che ve li hanno insediati. Ma nella messa in scena di Erodoto in questo passaggio (V 72), attribuendo al re spartano la risposta che non è un doro ma un acheo, mostra anche l’importanza del comune riferimento omerico nella rappresentazione degli dei. L’Atena dell’*Iliade*, l’Atena di Atene e l’Atena di

Sparta non sono entità eterogenee e il teonimo da informazioni, sia sull'aspetto locale dei culti, sia sull'immaginario condiviso che lo mette in scena (PARKER 1998; PIRENNE DELFORGE 2018).

Aperte a tutti invece le *Theoxenia* delfiche, feste in onore di tutti gli dei, dissolvono temporaneamente queste norme e le simboliche di alterità, contribuendo a forgiare un'immagine di Delfi come centro comune super statale, sacro luogo di convergenza, accogliente verso gli *xenoi* e anche i barbari perché la fama dell'oracolo oltrepassa i limiti della Grecia e perché l'oracolo ha un potere super 'statale' e risolve problemi di politica estera. Amministrato nella Focide dai suoi abitanti, il santuario di Delfi è la sede di culti locali, ma uomini venuti da ogni dove, non solo greci, in veste privata o rivestiti di mandati pubblici, possono accedervi per celebrare la divinità protettrice oppure per consultare l'oracolo (BULTRIGHINI 2017). Questo ambito 'universale', garantita dalla partecipazione di tutti, si adatta bene con la vocazione panellenica di Delfi e del suo *status* di 'ombelico' (ὀμφαλός) del mondo. Infatti, il termine ὀμφαλός evoca la pietra sacra sotto il tempio di Apollo a Delfi-Pytho (γῆς ὀμφαλός) e aveva lo scopo di indicare il centro (μέσον) della terra.

Per quanto riguarda la traduzione/*transfert* romana dei culti greci, l'indubbia continuità e convivenza delle due culture con le divinità greche tradotte in latino può bastare a giustificare l'uso del singolare? Si può indicare con il termine 'politeismo antico' il risultato di questo sincretismo? Lo studio del 'sistema' politeistico come astrazione spinge verso l'uso singolare quando il tratto che si considera è solo unità/molteplicità, e anche per monoteismo si intende definire solo un tratto comune di religioni differenti. Sulla base di questo tratto unità/molteplicità si oppongono in modo binario realtà più complesse. Ma mentre nessuno mai, oggi parlando di monoteismo, confonderebbe i tre monoteismi considerandoli un'unica religione, per quanto riguarda il politeismo, trattandosi di realtà da noi molto più lontane e prive di altri nomi, si rischia di nascondere con il termine al singolare delle autentiche confusioni per descrivere dei sistemi complessi e in profonde trasformazione diacroniche su un arco temporale e su un territorio molto esteso che con le conquiste di Alessandro arriverà sino in Afghanistan in Pakistan in India e ha dato vita ad altre forme di sincretismo prima della conquista romana (FIG 5). L'uso del termine al plurale e con parsimonia dunque è una scelta operativa, scientifica

e didattica, per permette di resistere in modo più efficace alla tentazione di uniformare e sottolinea la pluralità di un mondo raffinato ed estremamente complesso e una società multiculturale. In questo modo si tenta di scardinare la categoria moderna e di comodo quel generico ‘politeismo’ creato dal pensiero monoteista. Infine il plurale mi sembra possa resistere meglio alla tentazione dell’evoluzionismo storico-religioso e in generale al tentativo di definirlo in contrapposizione binaria al monoteismo.

Per quanto riguarda la continuità fra Grecia e Roma, da un punto di vista della continuità delle divinità e della ripartizione delle funzioni, il mondo romano traduce le divinità greche più rilevanti ma altrettanto non si può dire delle reti relazionali, del rapporto che queste intrattengono con il territorio e con la sfera pubblica nelle singole *poleis* nel mondo greco e con la sfera politica nel mondo romano, i culti e le feste e il calendario come mette bene in luce Maurizio BETTINI (2014) nel suo testo. Un *discrimen* maggiore, va considerato anche l’emergere stesso della nozione di *religio* a Roma stando alla definizione data da Cicerone: *Religio est, quae superioris naturae, quam divinam vocant, curam caerimoniamque effert* (*De inventione* II, 161) tradotto con: *religio* è tutto ciò che riguarda la cura e la venerazione rivolte a un essere superiore la cui natura è chiamata divina. *Religio* non ha una traduzione o corrispettivo greco⁷, e non è facile, determinare quale sia il corrispondente greco del vocabolo latino *religio*⁸ ed anche il termine *superstitio* pone problemi, per non parlare della fondamentale nozione di *theòs*, mentre il termine

dàimon, pur caratterizzato da una semantica molto mutevole e variata nei secoli, ha almeno una etimologia abbastanza plausibile. Per i termini greci, molto è stato scritto sui



FIG. 5

Buddha e Vajrapāṇi
Protettore del Buddha, nell’arte Gandhara
assomiglia a Eracle o Zeus, tenendo nella
mano sinistra un vajra fulmine stilizzato
Gandhara

© The Trustees of the British Museum

termini *eusèbeia* e *threskèia* (per non parlare delle nozioni di *aidòs*, *sèbas*, *thàmbos*, etc.)⁹. Come ulteriore premessa metodologica a ogni ricerca quindi in questo percorso di antropologia del mondo classico dobbiamo diffidare del nostro linguaggio, come ha detto perfettamente Vinciane PIRENNE DELFORGE, rispetto a due termini che siamo obbligati a utilizzare:

*Ni le terme de 'panthéon', ni celui de 'polythéisme' n'ont été utilisés par les Grecs dans le sens que nous leur donnons aujourd'hui. Ce sont néanmoins des outils d'analyse essentiels, qui orientent la réflexion vers une donnée fondamentale du système religieux des Grecs, à savoir la pluralité du monde supra-humain*¹⁰.

Ma anche il termine 'dio' che etimologicamente proviene dal greco Zeus, con la differenza che Zeus è un nome proprio, ed è troppo connotato dall'uso nelle religioni monoteiste. Per chiarezza e trasparenza maggiore indicheremo, nella maggior parte dei casi 'divinità', le divinità greche e romane e 'dio' il dio ebraico cristiano e islamico senza escludere tratti comuni fra queste realtà ma evitando di sovrapporle d'ufficio. Per i Greci e anche per i Romani faceva parte della natura divina stessa la possibilità di manifestarsi e di declinarsi al plurale, e anche al duale, l'uso di un sostantivo o di un aggettivo per ribadire questa qualità sarebbe stato ridondante. Il rapporto dei culti con le *poleis* in Grecia e fra i diversi *pantheon* e la molteplicità delle *poleis* e delle loro organizzazioni politiche rispetto alla *religio* e lo stato a Roma suggeriscono di utilizzare, come ipotesi di lavoro, un discorso che sottolinei all'interno di una indubbia continuità anche le fratture e possibilmente trovi, anche attraverso il modello della "traduzione/transfert culturale, un modo di affrancarsi definitivamente dalle categorie di continuità *versus* frattura. La scelta del plurale è qui operata dunque non solo perché in un'auspicabile prospettiva comparatista sembra l'unica possibile e indispensabile per fare un'analisi approfondita di questi fenomeni tenendo conto della molteplicità delle culture antiche e dei loro contatti con le altre culture. All'interno del mondo greco, i processi culturali che determinano una costruzione di un'identità sono il risultato e prendono forma nella rete di relazioni fra Oriente e Occidente, ma il plurale si giustifica semplicemente per sottolineare la complessità della stessa 'traduzione/ *transfert*' romano che pure inscriven-

dosi in una continuità con la cultura greca comprende e trasforma le potenze divine e le relazioni che queste hanno fra di loro e le ibrida, le ‘innesta’ con forme di culti preesistenti. Inoltre un altro elemento che spinge a utilizzare il plurale è la necessità di pensare alle società antiche sia quella greca che quella romana come società multiculturali in cui si scontrano, si affermano, si confrontano interagiscono e convivono gruppi e tensioni di culture diverse. Il passare dalla cultura latina alla greca e in particolare a quella omerica ci offre un eccellente punto di osservazione: il confronto tra queste due culture, il rintracciare in esse somiglianze e differenze, ci permette di cogliere aspetti che altrimenti rimarrebbero nell’ombra.

6.5. La società degli dei

Se vogliamo cercare di capire che tipo di dimensione è quella della pluralità delle divinità nel mondo greco, è indispensabile tenere conto delle reti di relazioni che intercorrono e si sviluppano tra le potenze divine e come si distribuiscono nelle diverse aree del mondo greco. E’ su questo punto fondamentale che l’insegnamento di J.-P. Vernant sulla società degli dei, rimane fruttuoso (VERNANT 1966, ripubblicato in *Mito e società* nel 1974) per illustrare con esempi concreti il fatto che il politeismo non si riduce solo a una ‘pluralità di dèi’, come spesso si pensa. Per fare questo sforzo di comprensione, si devono mettere in discussione alcuni aspetti della configurazione della sovranità divina nella Grecia antica, vale a dire i rapporti ricorrenti tra divinità che esprimono insieme, in termini plurali e di relazioni, una certa rappresentazione del potere e la sua distribuzione nel territorio e in relazione con questo. Grazie al fondamentale apporto di Georges Dumézil, seguito da Jean-Pierre Vernant e Marcel Detienne, gli studi hanno cominciato a prestare sempre maggiore attenzione alle articolazioni interne alla società degli dei e alla sua organizzazione rispetto alla *polis* e il mondo reale di cui la struttura del *pantheon* è un *miroir* e una rappresentazione idealizzata. La pluralità del mondo divino è iscritta nella stessa topografia culturale: troviamo frequentemente un santuario accanto a un tempio dove oltre la divinità che da nome al tempio sono venerate anche altre potenze divine ad essa più o meno strettamente correlate; abbiamo casi in cui uno stesso altare è consacrato a due o più potenze divine; certi onori culturali sono rivolti a un gruppo

di divinità. Se le associazioni più ricorrenti e frequentemente attestate sono una coppia divina di fratello e sorella Apollo e Artemide e le coppia di Zeus e Era, Afrodite e Ares anche frequente quella di Zeus con la figlia Atena, ma altre infinite configurazioni rare o che hanno poche attestazioni sono di grande interesse di studio.

Prendiamo un esempio molto noto e studiato di un *cluster* di divinità: la lista delle divinità che compaiono nel Giuramento degli Efebi (*Iscrizione su marmo*, 350-325 a.C. ca. da Acarne)¹¹ abbiamo un caso chiaro di interazione tra un gruppo preciso e uniforme di destinatari (gli efebi) con una funzione precisa (il giuramento) in un determinato sito (Attica) in un periodo databile e ci troviamo confrontati con un determinato insieme complesso di potenze divine:

Ἱστορες {Ο}

θεοὶ Ἄγλαυρος, Ἑστία, Ἐνώ, Ἐνάλιος, Ἄρ-
ης καὶ Ἀθηνᾶ Ἀρεία, Ζεύς, Θαλλώ, Αὐξώ, Ἥγε-
μόνη, Ἡρακλῆς, ὄροι τῆς πατρίδος, πυροί,
κριθαί, ἄμπελοι, ἐλαῖαι, συκαῖ.

Prendendo a testimoni le potenze divine di Aglauro, Hestia, Eniò, Enyalio, Ares e Atena Areia, Zeus, Thallò, Auxò, Egemone, Eracle, gli efebi prendono a testimoni anche i cippi delle frontiere della terra dei padri e tutti gli elementi: grano, orzo, viti, olivi e alberi di fico di quel preciso 'paesaggio agrario' dell'Attica che dimostrano quanto 'radicata' nel territorio e legata alla terra sia ogni forma di pratica. Questo insieme preciso di eroi e divinità, i simboli della proprietà della terra e gli elementi naturali che costituiscono la ricchezza del territorio non possono che descrivere un preciso 'paesaggio sacro' e un rapporto fra *polis/chora*¹². Questo *cluster* o elenco di potenze divine, composto da eroine, eroi e divinità, prende proprio il suo significato in relazione a quel preciso territorio definito dalle frontiere, l'Attica e la *polis* ateniese, e destinato alla formazione dell'identità che gli efebi acquisiscono come futuri opliti/cittadini. Apre la serie Aglauro¹³, la figlia di Cecrope leggendario re di Atene, è la prima della lista degli *theoi*, eroina il cui culto è propriamente ateniese¹⁴, ad Atene venivano celebrati in suo onore sia un festival che dei misteri e un demo dell'Attica porta il suo nome. Aglauro è connessa ad Ares (alla

funzione guerriera dell'oplita cittadino), a Eniò che fa coppia con Enyalios e allo stesso Ares accompagnato significativamente da un'Atena Hestia¹⁵ è la seconda nominata come potenza associata all'*oikos* e al focolare civico, onorata nel pritaneo l'edificio adibito alla custodia del focolare comune (*o koinè hestìa*) della città-Stato e rappresenta la *polis*. Ma al centro del gruppo delle potenze divine nella lista è situato il garante di tutti i giuramenti Zeus, con la sua autorità sovrana. Segue un secondo gruppo di divinità 'funzionali': Thallò porta nel suo nome la 'fioritura', Auxò la 'crescita', ed entrambe appaiono collegate d'un canto alla prosperità del mondo vegetale, dall'altro anche al fiorire della giovinezza e al benessere della *polis* (PIRONTI 2016). Hegemone è una divinità 'conduttrice', e presiede all'ordine e alla struttura dell'esercito, un'importante attestazione del suo ruolo in Attica è stata ritrovata a Ramnunte il santuario dedicato a un'Afrodite *Hegemone* in una posizione di grande importanza strategica nel territorio. Eracle è un'eroe molto legato ad Atena e la sua importanza ad Atene è ben attestata sino dai tempi di Pisistrato, di lui è noto anche il dipinto nella *Stoà Poikile*, il più celebre portico ateniese in cui erano esposte pitture concernenti vittorie militari ateniesi, Eracle era raffigurato accanto ad Atena nella battaglia di Maratona, laddove figurano anche l'eroe Maratona, e Tèseo, re e mitico fondatore della *polis*. Questo caso esemplare illustra bene il funzionamento del sistema complesso la sua capacità di tessere una rete e creare profonde connessioni tra società e territorio con una incredibile plasticità, flessibilità e duttilità. Questa articolata trama di potenze divine si riconfigura in funzione dei luoghi delle circostanze specifiche, dei cambiamenti di contesto: ed è in grado di trasformarsi e mutare adattandosi nel corso del tempo così le comunità greche hanno adattato, modificato, ampliato il loro *Pantheon*, introducendo anche nuove divinità se la circostanza storica lo richiedeva.

I dati archeologici costituiscono un apporto indispensabile, rendendo conto dei diversi processi che toccano tanto la pratica dei culti, che la fabbrica del divino, che l'organizzazione umana, la vita politica ed economica delle comunità e la percezione del territorio. Le forme che un atto di fondazione di un luogo di culto prende sono molteplici, e dipendono dal gruppo sociale, dai contesti, dal periodo cronologico e dalla zona geografica. Nella genesi del tempio greco tra l'XI e l'VIII secolo a.C., (MAZARAKIS AINIAN 1997, 393) ha variamente indicato l'esistenza di altre comunità operanti sopra e sotto il

livello della *polis*: “Il culto degli dei: potrebbe essere una questione di iniziativa di un singolo individuo, di una famiglia, di uno o più gruppi di parentela, della *polis* o addirittura di una confederazione di *poleis*. Prima della creazione della *polis*, tuttavia, si sarebbe trattato di un’iniziativa privata, di un individuo o di una famiglia, o di un gruppo di parentela”. Anche la Morgan conclude che “la priorità accordata alla *polis* ... come forma più dinamica, creativa e influente di organizzazione politica non è più sostenibile” (MORGAN 2003 6)

Fondare un santuario è un atto complesso che mette in opera tutto un insieme di motivazioni e di agenti diversi e di relazioni particolari con un determinato territorio, marca l’interazione fra un gruppo e un territorio perché si tratta in primo luogo di dare la fissa dimora a una divinità nel luogo propizio (ALCOCK – OSBORNE, 1994). Posizionare e orientare l’altare da tutto il senso al dispositivo culturale ed è un atto che è strettamente connesso all’orientazione e la fondazione del tempio. Ma bisogna anche pensare che la fabbrica del divino e quella dei santuari non possono essere considerate come processi obbligatoriamente paralleli e contemporanei ed è quasi sempre impossibile associare la nascita di un culto con la monumentalizzazione dei luoghi di culto (MAZARAKIS AINIAN 1985, 1988). Per questo il mito, le sue testimonianze letterarie, le immagini e le rappresentazioni, i dati archeologici ed epigrafici ci sono indispensabili per ricostruire la complessità dell’origine e della distribuzione di questi processi.

6.6 Un modello epigenetico?

Nel mondo greco antico ogni azione dell’uomo è immaginata come frutto di un complesso interagire di forze invisibili favorevoli e/o contrarie queste forze invisibili sono superiori all’uomo che deve interagire con loro qualsiasi progetto intraprenda ma per interagire con loro deve nominarle e rappresentarle (BETTINI 2018). Ogni potenza divina nel regime politeista greco è sempre al plurale, molteplice e polimorfa vale a dire: articolata con altre potenze, ma anche metamorfica con mille aspetti (non solo quello antropomorfo) e nomi (epiclesi) ed è diversa se presa in un assemblaggio, associata a un’altra o in gruppi di altre potenze, inoltre ogni potenza divina è raffigurata/costituita da configurazioni di oggetti, che appartengono al mondo vegetale, minerale, animale, si pensi al caso di Apollo (DETIENNE 1998). Artemide ha legami con

il mondo selvaggio e naturale ma anche con il mondo maschile della guerra, il suo culto si tinge talvolta di sangue umano, come ci ricorda il mito di Ifigenia sacrificata, ma anche le vergini, prima del matrimonio, devono ‘morire’ ritualmente al cospetto di Artemide. A Brauron le donne eseguivano un rito di passaggio travestendosi da orse per onorare la dea. Dioniso è una divinità che si manifesta attraverso la maschera la figura del doppio, ed è in relazione con il teatro, ma il rimane un fenomeno complesso a cui sono state date molte interpretazioni. Come emerge dalle Baccanti di Euripide, Dioniso è un dio ambivalente per eccellenza: è al tempo stesso maschile e femminile, giovane e vecchio, greco e barbaro, selvaggio e civilizzato. Per comprendere tutta la complessità e molteplicità delle potenze divine e la struttura di un sistema politeista, Bettini ha mostrato un’immagine semplice ma molto efficace di una struttura frattale che si trova in natura, il cavolo romanesco che replica nella sua struttura all’infinito la stessa forma in una struttura geometrica. Se si vuole provare a proiettare un altro modello scientifico che renda conto anche della differenziazione che il politeismo mette in moto nel radicamento ai singoli contesti territoriali, possiamo servirci di un modello biologico qualcosa di simile alla differenziazione cellulare o differenziamento cellulare, che in biologia, indica la maturazione di una cellula o di un tessuto da una forma primitiva o indifferenziata a una forma matura o differenziata, con funzioni specializzate, processo che le cellule di un organismo pluricellulare complesso subiscono per ripartirsi, in questa maniera lo studio dell’epigenetica può servirci come modello? In biologia, l’*épigenèse*, du grec *epi-* (sur) e *genesis* (formazione) è il processo di elaborazione di un embrione, lo sviluppo di una forma d’una forma indifferenziata, come un seme, una spora, attraverso un processo progressivo e un complesso di successive moltiplicazioni e differenziazioni cellulari verso un organismo. Così l’insieme dei processi determina le caratteristiche fenotipiche durante ogni fase dello sviluppo dell’organismo. Questo processo diversificato deriva da effetti indiretti dell’azione genetica o non genetica, ad esempio la comunicazione tra cellule o la comunicazione tra un ormone e il suo obiettivo. L’epigenetica è lo studio di questi meccanismi molecolari mediante i quali l’ambiente altera il grado di attività dei geni senza tuttavia modificare l’informazione contenuta, ossia senza modificare le sequenze di DNA. Le sue origini concettuali risalgono ad Aristotele (384-322 a.C.), il quale credeva nell’*épigenesi*, ossia nello sviluppo di forme organiche

individuali a partire dal non formato. Questa teoria fu formulata da Aristotele nel trattato sulla generazione degli animali. Questo è il risultato di una fenomenale catena di reazioni al livello dello sviluppo, che è provata da una serie di interazioni di cause esterne che hanno un effetto di impatto su un organismo. Con questo modello 'teorico' non si vuole celare un'idea di evoluzionismo religioso o peggio di un originale monoteismo ma invece si vuole rendere conto della complessità e della plasticità del sistema politeistico greco.

6.7. *Νομίζειν τοὺς θεοῦς*¹⁶

Se non esiste, come abbiamo già detto, nella Grecia antica, un sacro che si oppone al profano ciò comporta che ogni aspetto della vita privata e pubblica e della società sia in tempo di pace che di guerra. Insomma nulla nella sfera umana sfugge all'influenza delle divinità, ed è impensabile una separazione al punto che il pensiero greco non elabora la nozione, che nasce nel mondo romano, di *religio*, che delimitando l'esperienza e l'ambito del divino rispetto ad altri ambiti da cui questo può essere o è escluso definisce la sfera del sacro come separato dal *pro-fanum*. Se la nozione di *religio* non è applicabile ancor più i nostri concetti di fede e di laicità diventano completamente inadeguati e vengono meno e viene meno anche ogni separazione netta tra ciò che riguarda la sfera divina e ciò che pertiene al mondo degli uomini.

Nozione invece indispensabile per comprendere il mondo greco è quella di *nómoi*, termine assolutamente polisemico e complesso, al tempo stesso 'usi' 'norme' piuttosto che 'leggi', ma anche connesso all'ambito musicale, e tra i *patrioi nómoi*, i 'costumi ancestrali' di ogni comunità, vi è quello di rendere agli dèi gli onori culturali che la tradizione riserva loro: *νομίζειν τοὺς θεοῦς*.

Il *nómos* è inteso come norma convenzionale degli uomini o come norma dettata dalla natura; le norme scritte della città, che Socrate osserva fino alla morte, e le norme 'non scritte', superiori e immortali, invocate da Antigone (che potremmo tradurre con un anacronismo anche come contrapposizione fra legge e giustizia). *Nómoi* sono anche l'apparato delle norme rituali. Nell'esprimere il loro rapporto con le divinità, i Greci non hanno le categorie di 'fede' o di 'credenza', ma insistono sulle tradizioni e la ripetizione rituale e il rispetto dei *nómoi*, quell'insieme di norme la cui esecuzione nel rispetto della tradizione, è l'unica garanzia di buoni rapporti con le divinità e ne promuove

la manifestazione benefica o permette di ottenere risposta positiva alle richieste. In un celebre passo Erodoto (III 38) ci offre un esempio dell'importanza dei *nómoi* e la coscienza della loro relatività:

Se uno proponesse a tutti gli uomini di scegliere, tra tutti i *nómoi* esistenti, i migliori, ciascuno, dopo averci ben pensato, sceglierebbe i propri: a tal punto ciascuno ritiene di gran lunga migliori propri. Perciò solo un pazzo può mettere in ridicolo queste cose. Che questo sia l'atteggiamento di tutti uomini per quanto riguarda i *nómoi* lo si può congetturare da molti indizi: in particolare da questo che ora dirò. Dario al tempo del suo regno mandò a chiamare greci che erano alla sua corte e chiese loro a che prezzo avrebbero accettato di mangiare i loro avi defunti: e quelli risposero che non lo avrebbero fatto a nessun prezzo. Dopo di ch  Dario chiamò alcuni indiani appartenenti alla popolazione dei Callatii, che hanno l'abitudine di mangiare i genitori defunti, e chiese loro a quale prezzo avrebbe accettato di bruciare i loro genitori defunti; quelli si misero a urlare ingiungendogli di non bestemmiare. Tale   la forza del *nómos* in un ambito come questo, e a ragione, secondo me, Pindaro disse che il *nómos*   *basileus*.

Erodoto sceglie un esempio significativo perch  si riferisce alle norme di sepoltura dunque il legame con gli antenati fornendoci anche l'informazione che le norme rituali prima di essere un affare della '*polis*' sono state 'affari di famiglia' se con famiglia in senso molto traslato e metaforico indichiamo il *genos*, *trib *, *fratrie*, *eterie* insomma gruppi che hanno legami di sangue etc.

Se le divinit  esistono e agiscono e queste evidenze non hanno bisogno di essere formalizzate: le relazioni con le divinit  si esprimono piuttosto nel riconoscere gli onori (*timai*) dovuti a ogni divinit  attraverso le azioni rituali che ne conseguono. L'onorare (*timan*) gli dèi, il prendersi cura (*therapeuein*) degli dèi consiste appunto, secondo Platone (*Eutifrone*, 12e), l'*eusebeia*, vale a dire l'atteggiamento corretto da tenere nei confronti degli dèi, fatto di ammirazione, rispetto e giusto timore (*sebas*). L'*eusebeia* non   una nozione astratta, ma si traduce concretamente in pratiche precise e tramandate di culti resi agli d i, una fedelt  alla tradizione espressa nei fatti anche con il verbo *sebein*¹⁷. Per comprendere questa nozione   utile il ritratto ironico che il filosofo Teofrasto (*Caratteri*, XVI) traccia del superstizioso una prova che la

deisidaimonia, ovvero un eccessivo timore degli dèi e il ritualismo vuoto e ossessivo che ne consegue, non ha nulla a che vedere con l'*eusebeia* il rispetto delle norme tramandate ma piuttosto con l'*asebeia*:

La superstizione è chiaramente una paura di fronte alla divinità e il superstizioso è uno che, quando incontra un funerale, si lava le mani, si spruzza con l'acqua lustrale, infila una foglia di alloro in bocca e gira con quella per tutto il giorno. Se una donnola gli attraversa la strada, non va più avanti finché qualcun altro non gli si sia passato avanti oppure fino a che egli non ha gettato tre sassi lungo la traccia, oltre la strada. Quando vede in casa una serpe e si tratta di un saettone invoca Sabazio; se è una serpe sacra, allora innalza subito sul posto un piccolo altare. Quando passa vicino alle pietre unte che sono nei crocicchi, ci versa sopra un po' d'olio da una fiaschetta, cade in ginocchio, bacia la pietra e solo dopo di ciò passa oltre. Se un topo ha rosicchiato il sacco della farina, va dall'indovino e gli chiede che cosa deve fare e se questo gli risponde di far rappezzare il sacco dal sellaio, non gli basta, ma torna a casa a fare un sacrificio. È solito purificare spesso la casa perché, dice, vi è stato un sortilegio di Ecate. Se quando egli passa, le civette si agitano e schiamazzano, dice «Atena trionfi» e solo dopo va avanti. Non ha il coraggio di avvicinarsi né ad una tomba né ad un cadavere né ad una puerpera, ma sostiene che gli preferisce non contaminarsi. Il quarto e il settimo giorno del mese ordina ai suoi di bollire vino e lui stesso esce a comperare coccole di mirto, incenso, focaccine sacre e poi entra in casa e inghirlanda le teste di Hermes; per tutto il resto del giorno è fuori di sé. Se per caso ha sognato, corre dall'interprete, l'indovino, l'aruspice, per chieder loro quale dio o quel dea debba pregare. Ogni mese va con sua moglie dagli Orfeotelesti per farsi iniziare e se la moglie non ha tempo, porta la balia e i bambini. E si direbbe essere uno di quelli che si purificano diligentemente spruzzandosi con l'acqua del mare. Quando, come capita, a un crocevia vede uno di quelli con le corone d'aglio corre a casa, si lava da capo a piedi, chiama una sacerdotessa, e si fa purificare con la scilla o con un cagnolino. Quando vede un pazzo o un epilettico, rabbrivisce dalla paura e si sputa nelle pieghe della veste.

Per comprendere la sfera del sacro sono molti sono i termini da prendere in considerazione e fra questi anche l'aggettivo *bebelos* (βέβηλος), questa

nozione, infatti, entra in rapporto con termini come ὄσιος, καθάρος and ἄγνός che sono usati spesso in contesti analoghi (VILLARI, 2013).

La ricerca sulle nozioni permette di mettere in luce e chiarisce l'importanza di processi fondamentali quali la creazione dello spazio sacro, il costituirsi della potenza divina, la costruzione di gerarchie di partecipazione al sacro (PEELS, 2015). Nel lessico greco *hieros*, 'sacro', designa ciò che appartiene alla divinità o che la riguarda, *hieron* è il 'santuario', in quanto luogo dedicato alla divinità, *hierous/hiereia*, 'il sacerdote' e la 'sacerdotessa', in quanto addetti al culto, *hierion* è l'animale destinato alla divinità. Il termine greco *hosios*, spesso tradotto in modo approssimativo con 'profano', non si oppone a *hieros*: se *dikaïos* designa infatti ciò che è legittimo, e quindi 'giusto', secondo la legge umana, *hosios* designa invece ciò che è, 'consentito', secondo le norme che regolano le cose divine. L'espressione idiomatica *ta hiera kai ta hosia* non significa dunque 'le cose sacre e le cose profane', ma distingue ciò che appartiene agli dèi, ed è quindi sottratto all'uso umano, da ciò di cui gli dèi consentono l'utilizzo all'uomo; pur se *ta hosia* designa una sfera in cui l'uomo è libero di agire 'le cose lecite', non bisogna tuttavia dimenticare che questa sfera è parte integrante di una realtà le cui coordinate sono determinate in ultima istanza dalla volontà degli dèi.

In Tucidide troviamo quella che sembra la prima attestazione dell'espressione nella descrizione della peste ad Atene (430-428 a.C.), il passo spiega come la peste modifica i comportamenti e rompe l'ordine sociale al punto di dimenticare le norme dei rituali funerari antiche (2.52.2-4), Tucidide infatti nota:

νεκροὶ ἐπ' ἀλλήλοις <καὶ> ἀποθνήσκοντες ἕκειντο καὶ ἐν ταῖς ὁδοῖς ἐκαλινδοῦντο καὶ περὶ τὰς κρήνας ἀπάσας ἡμιθνήτες τοῦ ὕδατος ἐπιθυμία. τὰ τε ἱερὰ ἐν οἷς ἐσκήνηντο νεκρῶν πλέα ἦν, αὐτοῦ ἐναποθνησκόντων· ὑπερβιαζομένου γὰρ τοῦ κακοῦ οἱ ἄνθρωποι, οὐκ ἔχοντες ὅτι γένωνται, ἐς ὀλιγωρίαν ἐτράποντο καὶ ἱερῶν καὶ ὀσίων ὁμοίως. νόμοι τε πάντες ξυνεταράχθησαν οἷς ἐχρῶντο πρότερον περὶ τὰς ταφάς, ἔθαπτον δὲ ὡς ἕκαστος ἐδύνατο.

cadaveri e uomini che stavano per morire giacevano uno sopra l'altro e rotolavano per le strade e intorno a tutte le sorgenti, nel loro desiderio di acqua. I santuari in cui le persone erano accampate erano pieni di cadaveri, perché erano morti proprio lì. Perché quando il male li opprimeva, gli uomini, non sa-

pendo cosa ne sarebbe stato di loro, si rivolsero allo stesso modo al disprezzo di *hiera e hosia*. Tutte le consuetudini (*nómoi*) che avevano osservato prima di allora riguardo alla sepoltura vennero messe in disordine e seppellirono i morti come potevano.

Piuttosto che pensare a una sfera del sacro opposta a quella del profano, è interessante invece analizzare come si costruisce l'identità politica a partire dalla comunità di pratiche legate alla sfera dei riti e dei culti. Se l'appartenenza a l'*hellenikon* comune a tutti i greci è linguistica e culturale ed equivale ad avere divinità comuni, ogni singola comunità politica all'interno di questo quadro generale condiviso e riconoscibile si riappropria e ritraccia il proprio *pantheon* e i propri *nómoi*. Nei testi del quarto secolo, come l'*E-dipo a Colono* la cittadinanza ateniese è chiaramente definita in termini di 'beni comuni' come un 'partecipare' o condividere 'ἰερά καὶ ὄσια' μετεῖναι οἱ μετέχειν ἱερῶν καὶ ὀσίων: 'to have a share in' o 'to participate in ἰερά and ὄσια' (VILLARI 2013:117-153). Una migliore comprensione del termine ὄσιος sicuramente potrebbe aiutare a concettualizzare dunque la nozione di cittadinanza. I sacerdoti appartengono a determinate famiglie ma sono magistrati, eletti o sorteggiati dalle autorità della *polis*. Se il culto pubblico, il cui l'attore umano è la comunità nel suo insieme, richiede la presenza di un sacerdote, vi sono casi in cui il semplice cittadino può compiere gli atti del culto da solo, purché nel rispetto delle regole previste. La vita delle *poleis* è intrinsecamente legata ai riti e ai culti: le divinità non gestiscono soltanto i destini dei singoli, ma anche e soprattutto quello della comunità, profilandosi quindi come garanti dello stato e delle istituzioni politiche. Ogni *polis* ha un *pantheon*, diversamente articolato al suo interno, e specifiche tradizioni ed usi e feste e calendario. Alla varietà dei *pantheon* locali corrisponde appunto un legame tra la singola comunità e le divinità insediate in quel preciso territorio (*astu* e *chora*). Oltre alle divinità olimpiche la sfera delle potenze divine comprende *daimones*, ninfe, fiumi ed eroi, anch'esse destinatarie di culti particolari e strettamente connesse al territorio (inteso anche nella sua stretta relazione con la *polis*) e ai *nómoi* locali. Se come abbiamo sostenuto l'epica è un documento importante per ricostruire le pratiche di culto e proprio nel senso dell'*hellenikon* erodoteo, quindi per poter tracciare dei caratteri 'comuni' non potremo porre sullo stesso piano i *recits* letterari, i documenti epigrafici e le rappresentazioni iconografiche legate ai singoli culti. Se inserite in una trama

narrativa, le divinità raccontate presentano caratteri più ‘letterari’ e generali, il loro statuto di potenze divine appare più chiaramente definito nei *pantheon* delle varie città, e nelle testimonianze epigrafiche in cui un teonimo si ritrova spesso accompagnate da un’epiclesi, ossia un epiteto culturale, che specifica l’aspetto particolare del dio oggetto di culto. Ma la comprensione del ‘linguaggio’ del politeismo ellenico, passa anche attraverso un dialogo a distanza, rispettoso cioè delle differenze, tra rappresentazioni narrative degli dèi e dati del culto: non bisogna infatti sottovalutare la portata religiosa dell’epica che ci ha trasmesso quel patrimonio di conoscenze che vengono chiamati ‘miti’. Ma d’altro canto per analizzare i casi singoli e le attestazioni in un determinato territorio è indispensabile esaminare con più attenzione l’eventuale portata figurativa, e narrativa in senso lato, degli enunciati rituali e delle pratiche del culto attestate in ambito epigrafico anch’essi parte integrante della rappresentazione greca del divino.

6.8. *Dike asébeias graphé asébeias*

ἀσέβειαποικίλα, κακοφρόνων τ’ἀνδρῶν παράνοια,
empietà subdola, follia di uomini dalla mente malvagia

EURIPIDE *Oreste*, 823-824.

Oreste non sarà certo solo, nell’Ade: «E vedrai laggiù chiunque altro tra i mortali si sia reso colpevole con azioni empie contro gli dèi, contro gli ospiti, o contro i cari genitori, ricevendo ciascuno da giustizia la propria pena. Grande giudice degli uomini è, sotto la terra, Ade, che tutto registra e tutto osserva» (Esch. *Eum.*, 269-275).

Rispetto verso le divinità, verso gli ospiti/stranieri e verso il padre e la madre: queste le tre norme non scritte o norme ‘universali’ che, accompagnano e sostengono i *nómoi* propri della *polis*. Si tratta di norme condivise e accettate da tutti, le cui origini andavano già per gli antichi al di là del tempo e dello spazio: erano valide da sempre e sempre sarebbero rimaste valide. Nessun decreto umano o norma locale potrebbe mai contrastarle – questo perché i loro autori non potevano essere che gli dèi, i quali non è dato all’uomo contestare.

Gli *idion nómoi* di Aristotele, (ARIST. *Rhet.* 1368 b3: νόμος δ' ἔστιν ὁ μὲν ἴδιος ὁ δὲ κοινός· λέγω δὲ ἴδιον μὲν καθ' ὃν γεγραμμένον πολιτεύονται, κοινὸν δὲ ὅσα ἄγραφα παρὰ πᾶσιν ὁμολογεῖσθαι δοκεῖ) l'insieme delle prescrizioni e dei regolamenti validi all'interno di una singola *polis*, devono rispettare ciò che era universalmente ritenuto giusto, pena la perdita totale di legittimità. 'Leggi' divine non scritte sopra dunque e norme rituali umane (e della *polis*) scritte sotto. Chi non rispetta le norme divine era definito ἀσεβής, come per il sostantivo ἀσεβεία, (*alpha* privativo associato alla radice *-seb*, che rinvia etimologicamente al concetto di 'paura, pericolo, fuga') in questo contesto, si può ricollegare l'emozione connessa al timore che sorge al cospetto del divino. *A-sebes* è, insomma, colui che non ha timore/rispetto delle divinità. Compito del buon cittadino diventa anche quello di denunciare ogni atto di *asebeia* per preservare la comunità. Come si è cercato di argomentare, nello spazio della *polis* la 'spiritualità' e i comportamenti individuali ricadono comunque nel sistema *polis*: la collettività è un unico 'corpo' che risponde delle azioni del singolo rispetto alle potenze divine, nel bene e nel male. L'azione empia di un singolo si trascina dietro una condanna che pende sulla testa dell'*asebés* non meno che su quella dell'intera *polis/comunità*. Il caso dell'*Edipo a Colono* (VILLARI 2013 117-153) vede un re scacciato da Tebe, la sua *polis*, perché ha compiuto, anche se involontariamente, degli atti empì, viene ad Atene in quanto re straniero e supplice per chiedere a Teseo di poter avere un posto per andare a morire e istituisce un culto eroico. In quanto eroe la sua sepoltura costituisce una protezione per la *polis* che lo ospita. Al di là del caso descritto nella tragedia di Sofocle e collocato in un tempo mitico nella Atene di Teseo, una legge permetteva di introdurre nuovi culti solo previa permesso di possedere un terreno e il diritto di usare quel terreno per la realizzazione di un santuario (cfr. IG II2 337; VERSNEL 1990, 122)

L'*asebeia* ed è pertanto un delitto politico che può e deve essere punito attraverso l'esercizio della giustizia (MAFFI 2007; POLIGNAC 2014). Sono noti e molto studiati parecchi casi dei tardi processi per *asebeia*, (MACTOUX 1990 289-313) quasi tutti aventi come scenario l'Atene classica e come imputati personaggi in vista dell'epoca di Pericle che hanno segnato, in vario modo, il secolo di Pericle – da Fidia ad Aspasia, da Anassagora a Socrate (BEARZOT 1996 71-92; HUMPHREYS 1997 541 565). I tribunali ateniesi hanno considera-

to seriamente denunce che i cittadini sporgevano nei confronti di personaggi più o meno in vista per empietà pur non esistendo una precisa definizione di tale colpa, cui i giudici potessero fare chiaramente riferimento per emettere il proprio verdetto¹⁸.

Strabone (10, 3, 18) ricorda l'indole particolarmente aperta e tollerante degli Ateniesi, che avevano introdotto tante di quelle divinità straniere da diventare il bersaglio de comici.

La natura profonda del politeismo greco è certo questa, che Bettini ha ben delineato, fondamentalmente aperta alle divinità degli altri così come sembrano provare tutte le divinità che sono state incluse nel tempo dalla sola *polis* di Atene—da Bendis ad Asclepio, da Ecate ad Ammone, da Pan ad Adone e Artemide *Aristoboule*, fino ai casi più controversi di Cibele e Sabazio (VERSNEL 1990 102-131) e (GARLAND 1992, 47-13). Ma è presente e forte la tendenza a disciplinare e a proteggere e conservare le norme antiche dei padri e si può individuare come una costante dei più conservatori, d'altronde la Pizia alla richiesta di com'è più opportuno compiere i sacrifici, risponde: νόμος πόλεως, secondo le 'norme rituali' della città (Xen. *Mem.* 1, 3, 1).

Gli dei sono custodi di un ordine 'cosmico' ma anche politico, non alterare l'ordine stabilito, questa è il dovere di un bravo cittadino, questa l'*eusebeia* (Isoc. 7, 30). La coesistenza di queste due tendenze ad Atene da un lato l'accoglienza e l'apertura verso i culti stranieri e dall'altro la protezione delle tradizioni della *polis* sembra attuarsi tramite dispositivi giuridici adattati alle esigenze della *polis* e delle sue trasformazioni.

Se sembra possibile l'esistenza di una norma contro l'introduzione illecita di nuove divinità (l'accusa rivolta a Socrate) era possibile tramite una norma che vincolava l'introduzione di nuove divinità ad un preciso *iter* formale. Per introdurre una divinità straniera occorreva procedere in un certo modo per ottenere la 'cittadinanza' e fare atto di sottomissione alle norme della *polis* — dunque essere messi al vaglio del *demos* e della *boulè*. Solo in seguito a questo doppio nulla osta un nuovo culto poteva radicarsi nella città ottenendo il diritto di possedere una porzione di terreno e il diritto di usare quel terreno per la realizzazione di un santuario (cfr. IG II2 337; VERSNEL 1990 122), quindi chiunque non rispettasse tale *iter* violava una norma rituale della *polis*, era passibile di denuncia per *asebeia*. I *nómoi* contengono anche i termini del contratto fra la *polis* e le divinità sono anche uno strumento di comunicazione

con gli dei. Il calendario sacrificale regola le relazioni fra le divinità, i ricchi, i funzionari che pagavano le offerte e i sacrifici, la comunità dei cittadini e chi officiava i riti tutte queste attività producono il prestigio sociale. Ma proprio questo carattere profondamente integrato alla *polis* comporta, ad Atene, in un periodo compreso, a quanto pare, fra gli ultimi decenni del V ai primi del IV, una deriva strumentale (i cosiddetti processi 'politici') e il passaggio della *dike* alla *graphé asebeias*, (MACTOUX 1990) lo prova indirettamente il dispositivo previsto dagli ateniesi previsto come sistema di prevenzione nei confronti degli abusi di queste accuse: era prevista una parziale perdita dei diritti civili e di una multa per quegli accusatori che non fossero riusciti ad ottenere almeno la quinta parte dei voti della giuria (Plat. *Apol.* 36 a-b). Socrate spiega infatti che se Anito non fosse intervenuto in aiuto al suo accusatore Meleto, non solo ne sarebbe uscito assolto, ma il suo accusatore avrebbe dovuto pagare mille dracme per aver ottenuto la quinta parte dei voti totali. E' chiaro anche che uno degli elementi che deforma la nostra visione sulla '*polis religion*' è in fatto che la nostra documentazione più completa è sempre relativa ad Atene (PARKER 2005) e non può rendere egualmente conto di tutte le *poleis* greche laddove ci mancano testimonianze archeologiche ed epigrafiche.

Note

¹ Il libro di E.Said analizza l'origine di quel fenomeno letterario e artistico, l'orientalismo, che ha contribuito a diffondere un'immagine ambigua e inventata dell'Oriente, che ci influenza ancora oggi.

² «Omero ed Esiodo hanno attribuito agli dei tutto quello che per gli uomini è oggetto di vergogna e di biasimo: rubare, fare adulterio e ingannarsi... i mortali credono che gli dei siano nati e che abbiano abito, linguaggio e aspetto come loro... gli Etiopi credono che (gli dei) siano camusi e neri, i Traci, che abbiano occhi azzurri e capelli rossi ...ma se buoi, cavalli e leoni avessero le mani e sapessero disegnare... i cavalli disegnerebbero gli dei simili a cavalli e i buoi gli dei simili a buoi...". In realtà, "uno, dio, tra gli dei e tra gli uomini il più grande, non simile agli uomini né per aspetto né per intelligenza... tutto intero vede, tutto intero pensa, tutto intero sente... senza fatica tutto scuote con la forza del pensiero... sempre nell'identico luogo permane senza muoversi, né gli si addice recarsi qui o là.» DIELS-KRANZ, 171 e sg.

³ Alla domanda sulle fonti letterarie della pittura vascolare è difficile rispondere, perché, come è ben noto, sono state avanzate molte ragioni per spiegare perché le versioni dipinte e letterarie di un mito potrebbero non corrispondere. In effetti, si possono affermare brevemente sette ragioni: 1. in alcuni casi la stessa differenza dei 'media' avrebbe potuto impedire a un pittore di rappresentare una

descrizione verbale; 2. i pittori potrebbero non aver conosciuto o dimenticato una storia omerica o tradizionale; 3. l'uso dell'iconografia tradizionale ha apportato apparenti deviazioni da Omero; 4. quando i pittori hanno aggiunto le iscrizioni a una scena di genere per tradurla in un'immagine individualizzata, i dettagli appropriati alla scena generica sono entrati in conflitto con il nuovo contesto; 5. i pittori non sono semplici illustratori di Omero ma artisti che presentavano le loro versioni dei miti; 6. gli artisti hanno creato una sinossi o un *enplotment* combinando scene sequenziali di una storia; 7. è stato seguito un diverso testo o versione di un mito, a) un'altra storia orale o epica, b) una tragedia, un dramma satirico o una poesia lirica, oppure c) una combinazione di fonti orali o letterarie (LOWENSTAM 1997)

⁴ Ecco la definizione moderna di Emile DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie* (1912) [Livre de Poche, 1991] 108-109: «*Une religion est un système solidaire de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, c'est-à-dire séparées, interdites, croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Église, tous ceux qui y adhèrent.*» (TdA: Una religione è un sistema solidale di credenze e pratiche relative alle cose sacre, vale a dire separate, proibite, credenze e pratiche che uniscono in un'unica comunità morale, chiamata Chiesa, tutti coloro che aderiscono ad essa). E a 92: «*Les phénomènes religieux se rangent tout naturellement en deux catégories fondamentales: les croyances et les rites. Les premières sont des états de l'opinion, elles consistent en représentations; les secondes sont des modes d'action déterminés. Entre ces deux classes de faits, il y a toute la différence qui sépare la pensée du mouvement.*» (TdA. I fenomeni religiosi ricadono naturalmente in due categorie fondamentali: credenze e riti. I primi sono stati di opinione, consistono in rappresentazioni; i secondi sono determinati modi di azione. Tra queste due classi di fatti, c'è tutta la differenza che separa il pensiero dall'azione).

⁵ PARKER 2004, 57-70.

⁶ Ma il passo di Erodoto su Cleomene ad Argo continua così, Cleomene viene trascinato in giudizio per corruzione per non avere conquistato Argo quando sarebbe stato molto facile e si difende dagli accusatori per non avere preso la *polis* sostenendo che il fatto di avere preso il santuario era sufficiente per compiere l'oracolo e che l'*ágalma* di Hera aveva dato un segno chiaro: «Fatto questo, se ne tornò a Sparta. Quando fu tornato, i suoi nemici lo trascinarono davanti agli efori, dicendo che non aveva preso Argo perché era stato corrotto, mentre gli sarebbe stato facile occuparla. Egli rispose loro - non saprei dire con certezza se mentendo o dicendo la verità -, rispose dunque loro dicendo di aver creduto che l'oracolo del dio si fosse compiuto dopo che egli aveva preso il santuario di Argo. Oltre a ciò non aveva creduto opportuno attaccare la città prima di consultare con sacrifici e di aver saputo se il dio gliela concedeva o gli era d'impedimento. Che durante i sacrifici offerti nel santuario di Era dal petto della statua era uscita una lingua di fuoco e che così aveva capito la verità: non avrebbe preso Argo. Infatti se la fiamma fosse uscita dalla testa della statua, avrebbe preso la città da cima a fondo, ma poiché la fiamma era uscita dal petto, egli aveva compiuto tutto quanto il dio voleva che avvenisse. Dicendo questo, sembrò agli Spartiati che dicesse cose fededegne e verosimili, e con una grande maggioranza di voti sfuggì agli accusatori.» (Hdt VI 82, 1, trad. G. Nenci). La sua difesa si basa sull'interpretazione del segnale della fiamma della statua del dio con cui durante il sacrificio aveva comunicato, l'episodio ci mostra un Cleomene che non ha nessun

rispetto per il sacerdote argivo e assiste a una epifania della divinità/ statua animata che comunica attraverso segni e che comunica con lui.

⁷ BENVENISTE 1969, 265-279, BETTINI in BETTINI-SHORT 2014, 94-106.

⁸ Sulla nozione di *religio*: “Circa la precisione, la situazione del greco si presenta molto diversa da quella del latino. In latino esistono confini esatti e precisi fra termini che fanno parte del lessico religioso: il latino si è dotato di una terminologia religiosa molto rigorosa, ma questo è dovuto in parte allo stretto legame tra religione, politica e diritto che esiste nella Roma antica e in parte all’azione di rigorosa definizione del lessico attuata da pensatori e scrittori di indiscussa autorità e prestigio come Cicerone o Varrone, la cui riflessione terminologica si è imposta e in sostanza consacrata fino a diventare elemento comune del pensiero e della cultura occidentale: è grazie a questi autori che esiste una distinzione fra *religio* e *superstitio* o, ancora meglio, che esiste il termine *religio*, privo sostanzialmente di equivalenti (nel suo duplice valore di ‘insieme di credenze’ e ‘insieme di culti’) nel lessico greco: si pensi a che cosa è *religio* nella commedia antica e in Lucrezio, e che cosa è *religio* a partire dall’età di Cicerone, e si avrà la dimensione esatta e palpabile sia dell’importanza che ha la riflessione dei Romani nell’evoluzione della cultura europea sia della profonda differenza che intercorre, in questo, tra mondo latino e mondo greco antico.” (MORANI 2001).

⁹ CALDERON-MORALES ORTIZ (eds) 2011.

¹⁰ PIRENNE DELFORGE 2013.

¹¹ SEG 21:519 = 21:629 = Lawton 177 = RO 88 = Tod 1985, 204, cfr. Lyc. Leocr. 1, 77; Stob. Floril. 43, 48, Pollux, 8, 105.

¹² Su questi e altri problemi relativi ai culti in Attica si veda anche VILLARI, 2013 117-153.

¹³ Secondo la tradizione, Atena affidò a lei e alle sue sorelle Erse e Pandroso la cesta contenente il piccolo Erittonio, con l’ordine di non aprirla. Aglauro ed Erse, vinte dalla curiosità, aprirono la cesta e, colpite dalla *mania*, la follia divina, correndo sull’Acropoli, caddero giù dalla rupe, uccidendosi (Pausania, I, 18, 2). Ad Atene si celebrava, nel mese di Sciroforione (odierni giugno/luglio), in onore di Atena Poliade questo rito: due fanciulle ateniesi, che nei (BURKERT 1966, 1 – 25) nove mesi precedenti avevano vissuto sull’Acropoli, definite *arrephoroi*, venivano incaricate dalla sacerdotessa di Atena Poliade di portare di notte, nell’ultimo giorno del loro servizio, due ceste chiuse, contenenti oggetti sacri e misteriosi, *ta arreta*, da cui *arrephoroi*, che, memori della sciagura occorsa ad Aglauro, erano tenute a non aprire assolutamente. Il percorso eseguito dalle giovani era sotterraneo e, iniziando dall’Acropoli, terminava nel santuario di Afrodite *en kepois*, sempre sulla rocca di Atene, dove, dopo aver depositato le ceste e averne prese di nuove, ripercorrevano la strada a ritroso. L’interpretazione di tale rituale non è chiara ma doveva essere finalizzato ad introdurre le giovani ragazze ad una fase prematrimoniale. Sembra, oltretutto, che il legame delle *Arrephoria* non fosse unicamente con Aglauro, ma anche con le sorelle, Pandroso ed Erse. Secondo Burkert il legame con la seconda sarebbe testimoniato dal fatto che durante la processione, le *arrephoroi* avrebbero portato anche della rugiada, il cui nome, in greco, era proprio ‘*erse*’. La connessione con Pandroso, invece, ci è suggerita attraverso le dediche poste su due statue di *arrephoroi*, nelle quali,

infatti, vengono invocati il nome di Atena Poliade e Pandroso. Le sculture appartengono al II secolo a.C., ma non c'è nessuna ragione per pensare ad un possibile cambiamento nel rituale rispetto alle fasi più antiche. Accanto a questa Aglauro dalle "caratteristiche iniziatiche nere", utilizzando un'efficace espressione che indica casi di violazione di un divieto divino.

¹⁴ La scoperta dell'*Aglaureion*, grazie a una testimonianza epigrafica, avvenuta nel 1980 da parte di George Dontas è stata di grande importanza per lo studio della topografia antica della *polis* e ha permesso di dare una collocazione a quella *palaia agora*, sino ad allora, solamente ipotizzata. La grotta di Aglauro (DONTAS 1983 48-63) ha anche finalmente spiegato le fonti relative all'impresa dei Persiani sull'Acropoli nel 480 a.C., descritta da Erodoto (VIII, 52 - 53) e Pausania (I, 18, 2 - 3). L'Aglaureion fosse il luogo in cui si svolgevano le cerimonie connesse all'arruolamento militare nei ranghi dell'efebia. Qui, nei primi giorni del mese di Boedromione (settembre/ottobre), compiuti i diciotto anni, i giovani maschi si riunivano per ricevere le armi, e, dopo aver invocato il nome di Aglauro, si pronunciava l'*horkos*, il giuramento, (Licurgo, *Contro Leocrate*, 76). I giovani votavano la loro vita alla difesa della patria e dei suoi confini, invocando in loro soccorso divinità dalle valenze curotrofiche e guerriere, alcune delle quali chiaramente funzionali, retaggio di una dimensione culturale antichissima. Se l'efebia era prerogativa, a quanto sembra, di una sola delle Cecropidi, Aglauro, alla sorella, Pandroso, pare fosse attribuita la custodia e la protezione dei bambini, probabilmente a causa della loro condizione originaria di nutrici di Erittonio. A lei era dedicato un santuario sull'Acropoli, nel *temenos* dell'Erechteion.

¹⁵ Il simbolismo generale del termine greco *hestiā* e della dea Hestia, che è la personificazione del focolare e dell'*oikos*, è stato studiato da VERNANT (1985 165-169) come modello della società greca in generale e della famiglia in particolare. Vernant attira la nostra attenzione sui temi tradizionali della verginità di Hestia (*Inno omerico ad Afrodite* 21-32) e immobilità (ad esempio *Inno omerico a Hestia* 3).

¹⁶ L'espressione è stata tradotta come "credere negli dei", questa "credenza" dei Greci è stata messa in discussione da vari lavori, come quello di P. VEYNE (1983) o quella di M. GIORDANO (2005) un articolo a cui H. VERSNEL ha risposto. A partire dai vari testi di Erodoto che usano il verbo *nomizein* nel contesto religioso, e aggiungendo i passaggi di Pausania in cui sembra che *nomizein* significhi riconoscere gli dei (vale a dire, identificarli, nominarli, rappresentarli in varie forme) e rendere omaggio a loro. Due registri che sono inseparabili, ma ciò non rende i "credenti" greci nel senso che noi diamo a questo termine.

¹⁷ Sul concetto di εὐσέβεια (VERNANT 1974, 118-119 e BRUIT ZAIMAN 2001).

¹⁸ La formula in greco era quella dell'ἔάν τις ποιῆ τι 'qualora qualcuno faccia qualcosa', la stessa formula che ricorre ad esempio nella norma contro il delitto di *hybris* riferita da Demostene (XXI, 47): ἔάν τις ὑβρίζη εἰς τινα, ἢ παῖδα ἢ γυναῖκα ἢ ἄνδρα, τῶν ἐλευθέρων ἢ τῶν.

Riferimenti bibliografici

ALCOCK S.– OSBORNE R., 1994, *Placing the Gods. Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece*, Oxford, 1994, 105-142.

- AUGÉ M. 1982, *Genie du paganisme*, Paris.
- BEARD M. 2016, *Religions of Rome*, Cambridge.
- BEARZOT C., 1996, Anomalie procedurali ed elusione del *nómos* nei processi per alto tradimento: *eisanghelia* e *asebeia*, in *Processi e politica nel mondo antico*, (a cura di Marta Sordi), Milano 71-92.
- BETTINI M., 2014, *Elogio del politeismo*, Bologna.
- BULTRIGHINI U., 2016, *Il re è pazzo il re è solo Cleomene I di Sparta*, Lanciano.
- BULTRIGHINI U., 2017, (con TORELLI M.), *Pausania, Guida della Grecia*, Libro X, *Delfi e la Focide*. vol. 10, Milano.
- CARBON J.-M., Peels S., Pirenne-Delforge V., 2018 *Collection of Greek Ritual Norms*, Paris.
- DETIENNE M., 1998, *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris.
- DIELS-KRANZ, 2009, *Presocratici Vol. I*, a cura di Gabriele Giannantoni, Bari.
- DONTAS G. S., 1983, The True Aglaurion in *Hesperia* 52, 48-63.
- ETIENNE S., HUET V., LISSARRAGUE F., PROST F., 2014, (eds) *Figures des dieux. Construire le divin en images*. Paris
- GERNET L., 1968, *Choses visibles et choses invisibles*, in *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris.
- GIORDANO-ZECHARYA, M., 2005, *As Socrates Shows, the Athenians Did Not Believe in Gods*, *Numen*, 52, 325-355.
- HUMPHREYS S.C., 1997, Leggi, tribunali, processi in *Noi e i Greci*, Torino, 541-565.
- HARTOG F., 1980, *Le miroir Hérodote Essai sur la représentation de autre*, Paris.
- HOLSCHER T., 2015, *La vie des images grecques. Société des statues, rôles des artistes et notion esthétiques dans l'art grec ancien*, Paris.
- JACQUEMIN A. 2014, Sparte et Delphes du IV^e siècle av. J.-C. au II^e siècle av. J.-C. Un déclin inscrit dans l'espace sacré, in *Dialogues d'Histoire ancienne* S 11, 129 à 147.
- KINDT J., 2009, *Polis religion – A Critical Appreciation*, in *Kernos*, 22, 9-34.
- LISSARRAGUE F., 1985, Paroles d'images: Remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans l'imagerie attique, in *The Aesthetics of the Greek Banquet*, Princeton 71-95.
- LOWENSTAM S., 1997, Talking Vases: The Relationship between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myth, in *Transactions of the American Philological Association* (1974-2014), Vol. 127, 21-76.
- MACTOUX M.-M., 1990, La *polis* en quête de théologie in *Mélanges Pierre Lév-*

- equae*, 413, 289-313.
- MAFFI A. 2007, Quarant'anni di studi sul processo greco (I), *Dike* 10, 185-267.
- MAZARAKIS AINIAN, A., 1985, Contribution à l'étude de l'architecture religieuse grecque des âges obscurs, in *AC* 54, 5-48. DOI: 10.3406/antiqu.1985.2138
- MAZARAKIS AINIAN A., 1988, Early Greek Temples. Their Origin and Function, in R. HÄGG, N. MARINATOS & G. NORDQUIST (eds.), *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26.-29. June 1986*, Stockholm, 1988, 105-119.
- MAZARAKIS AINIAN A., 1997 *From Rulers' Dwellings to Temples. Architecture, Religion and Society in Early Iron Age Greece (1100-700 BC)*, Jonsered, (SIMA, 121).
- MORANI M. 2001, La terminologia del 'sacro' in lingue indeuropee antiche: riflessioni e problemi, in Finazzi R.B.-Valvo A. (cur.), *Pensiero e istituzioni del mondo classico nelle culture del Vicino Oriente*, Alessandria, 165-195.
- MORARD TH. 2014, La double motivation. L'emprise d'Homere et d'Euripide sur l'imagerie de la Grand Grèce, in ETIENNE S., HUET V., LISSARRAGUE F., PROST F., 2014, (eds) *Figures des dieux. Construire le divin en images*. Paris 241-68.
- MORGAN C., 1994, The Evolution of a Sacral 'Landscape': Isthmia, Perachora and the Early Corinthian State, in ALCOCK – OSBORNE, ALCOCK, *Placing the Gods. Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece*, Oxford, 105-142.
- MORGAN C., 2003, *Early Greek States Beyond the Polis*, London, DOI : 10.4324/9780203417751
- PARKER R., 1998, Cleomenes on the Acropolis: An Inaugural Lecture delivered before the University of Oxford on 12 May 1997, Oxford.
- PARKER R. 2004, What are Sacred Laws, in E.M. Harris – L. Rubinstein (edd.), *The Law and the Courts in Ancient Greece*, London, 57-70.
- PARKER R. 2005, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford.
- PARKER R. 2018, *Regionality and Greek Ritual Norms in Kernos*, 31, 73-81.
- PICCIRILLI L., 1981, «Nomoi» cantati e «nomoi» scritti, in *Civiltà Classica Cristiana*, 2, 7-14.
- PIRENNE-DELFORGE V., 2018, *Polytheisme objet d'histoire*, Paris.
- PIRENNE-DELFORGE V., 2013, *Les Panthéons des cités. Des origines à la Périégèse de Pausanias*, Liege.
- PIRENNE-DELFORGE V., 2016a, *Dieux des Grecs - Dieux des Romains. Panthéons en dialogue à travers l'histoire et l'historiographie*
- PIRENNE-DELFORGE V., 2016b, Il rituale: comunicare con gli dèi in PIRONTI G., *Gli dèi di Omero. Politeismo e poesia nella Greca antica*, con C. Bonnet, Roma.

- PIRONTI G., 2016, *Gli dèi di Omero. Politeismo e poesia nella Greca antica*, con C. Bonnet, Roma.
- POLIGNAC F., 1984, *La naissance de la cité grecque. Cultes, espace et société, VIIIe-VIIe siècles avant J.-C.*, Paris.
- POLIGNAC F., 2009, Sanctuaries and Festivals, in H. VAN WEES & K. RAAFLAUB (eds.), *Blackwell Companion to Archaic Greece*, Oxford, 427-443.
- POLIGNAC F., 2014, En Grèce ancienne, le secours des dieux et le risque de l'impiété, in *Guerre et religion*, J. Baechler éd., Actes du colloque international organisé par l'Académie des Sciences Morales et Politiques, Paris, 41-50.
- POLIGNAC F., 2017, Cités et sanctuaires dans le monde grec. De l'intérêt des décalages, in *Quand naissent les dieux: fondations des sanctuaires antiques*, W. van Andringa et S. Huber éd., Rome, 11-18.
- POLIGNAC F., 2017, Détroits, isthmes, passages : paysages 'sous le joug' de POSÉIDON, *Kernos* 30, 2017, 67-83
- PRESCENDI F., 2004, *Angelo Brelich, Mitologia, politeismo, magia e altri studi di storia delle religioni (1946-1977)*, *Kernos*, 17:344-346.
- PRICE S.R.F., 1999, *Religions of the Ancient Greeks*, Cambridge.
- PEELS S. 2015, *Hosros. A Semantic Study of Greek Piety*. Leiden – Boston, (Mnemosyne Supplements, 387).
- SNODGRASS A., 1998, Homer and the Artists. Text and Picture in *Early Greek Art*, Cambridge.
- SOURVINOU-INWOOD C., 2000a- 1990, What is Polis Religion?, in R. BUXTON (ed.), *Oxford Readings in Greek Religion*, Oxford, p. 13-37, prima pubblicato in O. MURRAY & S. PRICE (eds.), *The Greek City from Homer to Alexander*, Oxford, 1990, p. 295-322.
- SOURVINOU-INWOOD C., 2000b -1988, Further Aspects of Polis Religion, in R. BUXTON (ed.), *Oxford Readings in Greek Religion*, Oxford, 38-55, prima pubblicato in *AION(Arch)* 10 (1988), 259-274.
- VEYNET P., 1983, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris.
- VERNANT, J.-P., 2003, *Mito e religione in Grecia antica* (trad. it. di R. Di Donato), Roma.
- VERNANT J. P., (1966) 1985, *Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le colossos*, Paris.
- VILLARI E., 2013, *Il Paesaggio e il sacro. L'evoluzione dello spazio di culto in Grecia: interpretazioni e rappresentazioni*, Genova 2013.
- VILLARI E., 2014, I saggi di Aby Warburg sugli arazzi come 'veicoli tessili mobili' in *Aby Warburg antropologo delle immagini*, Roma.



CAPITOLO SETTIMO

ÁGALMA, XÓANON, KOLOSSÒS

Elisabetta VILLARI (UNIGE)

Nous sommes devant les images comme devant d'étranges choses qui s'ouvrent et se ferment alternativement à nos sens – que l'on entende dans ce dernier mot un fait de sensation ou un fait de signification, le résultat d'un acte sensible ou celui de la faculté intelligible. Ici, nous avons cru avoir affaire à une image familière, mais voilà que, tout à coup, elle se referme devant nous et devient l'inaccessible par excellence.

G. DIDI-HUBERMANN, *L'image ouverte*, Paris 2007.

Abstract

Nella prospettiva di una antropologia delle immagini (BELTING 2001-2013 ed. it.) permane centrale il problema del rapporto con le immagini di culto: il rapporto che l'uomo intrattiene con le immagini che ha fabbricato per 'presentificare' l'invisibile dunque con il proprio dio/le divinità e con il dio/le divinità degli altri (BELTING 1990). Il bisogno fondamentale di dare forma all'invisibile, il modo in cui una società crea o fabbrica le immagini dei propri dei, la maniera in cui le venera, le colloca sul territorio, i poteri che sono attribuiti a queste immagini sono problemi centrali. Si presenta qui una analisi del termine ἄγαλμα/*ágalma* nelle sue relazioni con due termini polisemici, *xóanon* e *kolossòs*, a cui molti studi sono stati dedicati. Questi tre termini vengono impiegati per definire quelle rappresentazioni delle divinità che usualmente si indicano con l'espressione 'statue di culto'. Le difficoltà di un'analisi completa sono quelle di tenere presente le attestazioni

< FIG. 1

Leo Von Klenze

1846

L'Acropoli e il Partenone nell'età classica

Monaco Pinacoteca dello stato di Baviera

letterarie e quelle epigrafiche nello sviluppo diacronico. Questi termini si riferiscono a realtà materiali che si trasformano nel tempo e cambiano nell'uso dei singoli autori e nelle attestazioni epigrafiche. Quando si ha a che fare con dispositivi culturali, sono molte le opzioni possibili per rappresentare il divino, per metterlo 'in scena', dal simulacro aniconico (*Argoi lithoi*, pietre grezze, betili, pali o travi, ecc.) sino alle più complesse rappresentazioni antropomorfe. Ma cosa contraddistingue l'immagine di culto dalle altre rappresentazioni delle divinità? Dunque cosa sono gli *agálmata* se il termine non si riferisce solo a rappresentazione antropomorfe di divinità? che ruolo politico, economico, sociale hanno e che tipo di presenza assicurano in un determinato sito a delle potenze invisibili?

7.1. Per un'antropologia delle immagini del mondo greco

I *visual culture studies* nascono dall'esigenza di allargare il campo di studio dalle immagini artistiche alle immagini *tout court*. L'esigenza avanzata da *The power of images* (FREEDBERG 1989) di mettere a fuoco le specifiche caratteristiche strutturali dell'esperienza dell'immagine religiosa, che ha una fruizione di tipo differente rispetto a quella dell'immagine artistica, viene condivisa anche da Hans BELTING, che l'anno successivo pubblica un testo destinato a diventare un classico in questo ambito: *Bild und Kult* (1990). Il sottotitolo dell'originale tedesco – *Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* – allude proprio a questo bisogno di risalire a un'epoca in cui la correlazione fra fruitore e immagine non aveva ancora assunto i tratti della contemplazione estetico-artistica (PINOTTI 2014, 269) o direi piuttosto letteralmente 'un'epoca che precede la storia dell'arte'. Nella prospettiva dunque di una antropologia delle immagini, così come BELTING (2001-2013 ed. it.) ha definito la disciplina, permane centrale questo problema del rapporto con le immagini di culto, dunque il rapporto che l'uomo intrattiene con le immagini che ha fabbricato per 'presentificare' l'invisibile dunque con il proprio dio/le divinità e con il dio/le divinità degli altri (BELTING 1990). Il bisogno fondamentale di dare forma all'invisibile, il modo in cui una società crea o fabbrica le immagini dei propri dei, la maniera in cui le venera, le colloca sul territorio, i poteri che sono attribuiti a queste immagini sono problemi centrali. Proprio nel rapporto con le immagini delle divinità dunque

nella loro rappresentazione nel mondo greco l'apporto dell'antropologia dell'immagine è interessante, non a caso BELTING (2001-2013), bizantinista, pur non occupandosi nelle sue ricerche propriamente del mondo greco classico e arcaico, per costruire la sua teoria generale sulle immagini, basata sul dispositivo immagine/corpo/supporto, fa proprio riferimento al lavoro di Jean-Pierre Vernant, *Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le kolossòs*¹: «Il Kolossòs non mira a riprodurre i lineamenti del defunto, a dare l'illusione della sua apparenza fisica [...]. Il kolossòs non è un'immagine; è un doppio, come il morto stesso è un doppio del vivo. Un doppio è tutt'altra cosa che un'immagine. Esso non è un oggetto 'naturale', ma non è neanche un prodotto mentale: né un'imitazione di un oggetto reale, né un'illusione della mente, né una creazione del pensiero [...]. Esso si muove su due piani contrastanti ad un tempo: nel momento in cui si mostra presente, si rivela come qualcosa che non è di qui, come appartenente ad un inaccessibile altrove» (VERNANT 1984 345 e 348). Ripensare le nozioni di immagine nel pensiero greco, pensiero che è estraneo alla nostra categoria di 'arte', e in particolare i termini e le nozioni che indicano e definiscono le 'immagini di culto' ha permesso di aprire nuove prospettive di studio. Fra queste nozioni 'aperte' nel dibattito contemporaneo ἄγαλμα è un termine polisemico su cui si sono versati fiumi di inchiostro, al centro di ricerche di antichistica, estetica, psicanalisi. Dal classico lavoro sui termini che designano le 'immagini', nel mondo greco, di KERÉNYI, *Agálmata, Eikon, Eidolon* del 1962 all'interpretazione del *Simposio* di LACAN (1960-61) per cui ἄγαλμα è un fantasma (poiché è legato strettamente all'immaginario) mascherato da tesoro (perno su cui fa leva il desiderio del soggetto). Ed è Lacan che ci mette in guardia sulla polisemia del termine «*Chaque fois que vous rencontrez ágalma, faites bien attention. Même s'il a l'air de s'agir de statues des dieux, vous y regarderez de près, et vous vous apercevrez qu'il s'agit toujours d'autre chose*» (LACAN, 2001, p. 173). In tempi più recenti DIDI-HUBERMANN (2007) ha ripreso la riflessione su *ágalma* a partire dal *Simposio* platonico attraverso l'interpretazione di Erasmo per affermare: «*Nous sommes devant les images comme devant d'étranges choses qui s'ouvrent et se ferment alternativement à nos sens – que l'on entende dans ce dernier mot un fait de sensation ou un fait de signification, le résultat d'un acte sensible ou celui d'une faculté intelligible.*».

Proveremo ritornare su questo termine ἄγαλμα nelle sue relazioni con due termini polisemici, *xóanon* e *kolossòs*, a cui molti studi sono stati dedicati (STEINER, 2001). Questi tre termini infatti vengono impiegati per definire quello che usualmente si traduce in italiano con l'espressione 'statua di culto'. Le difficoltà di un'analisi completa sono quelle di tenere presente le attestazioni letterarie e quelle epigrafiche nello sviluppo diacronico di nozioni e realtà materiali che si trasformano nel tempo e cambiano nell'uso dei singoli autori e contemporaneamente, tenendo presente sempre Omero, come produttore di immagini che hanno un impatto, anche per la produzione degli oggetti e delle immagini delle divinità. Nella lingua greca non esiste un termine generico per indicare la statua ma tutta una serie di termini diversi e precisi che ci danno indicazioni rispetto all'aspetto (i.e. *argoi lithoi*), i materiali (i.e. *acrolito*), la relazione che ha con l'uomo (i.e. *eikon*), e alla funzione dell'oggetto oppure definiscono cosa rappresenta: *κόρη* statua che rappresenta una giovane ragazza, *kouros* statua che rappresenta un giovane, *ἀνδριάς* statua d'uomo, *ἵππος* statua che rappresenta un cavallo, o con il termine più generale *εἰκών*, immagine 'rassomigliante'(ritratto). I termini che spesso si traducono con 'statua' o 'statua di culto' nascondono nozioni complesse e problematiche in relazione a manufatti che molto spesso non abbiamo più o di cui abbiamo solo notizia attraverso descrizioni.

7.2. Ἄγαλμα

«La magia prepara immagini fatte di pasta, di argilla, di cera, di miele, di gesso, di metallo o di cartapesta, di papiro o di pergamena, di sabbia o di legno ... la magia scolpisce, disegna, dipinge, questi diversi mestieri le procurano immagini di dei e di demoni, figurine di maleficio, simboli. Essa fabbrica portafortuna, talismani, amuleti, tutti oggetti che devono essere considerati riti continuati»

Henri Hubert e Marcel Mauss,
Esquisse d'une théorie générale de la magie, Paris 1902

I Greci hanno sviluppato una cultura visuale di una grande densità e varietà, nella vita quotidiana vivevano circondati da 'immagini' e le rappresentazioni delle loro divinità appaiono ovunque e su ogni supporto: bronzo, legno,

marmo, rilievi, sculture gigantesche, veri e propri edifici, e piccole figurine votive, tavole dipinte in terracotta (*pinax*), pittura murale e pittura vascolare, le immagini degli dei sono presenti in tutti i campi fondamentali dell'esistenza e rispondenti alle necessità e bisogni della vita sociale in tempo di pace ma anche in guerra, se, lo scudo di Achille, è, uno dei primi supporti di cui abbiamo menzione e la sua descrizione una delle prime *ékphrasis* (HOLSCHER 2015). Il pensiero greco ha sviluppato anche una riflessione e degli strumenti linguistici precisi sulle immagini che hanno influenzato e influenzano ancora oggi la cultura e l'estetica occidentale, è sufficiente alludere a Platone, al X Libro della *Repubblica* o al *Sofista* per rendersene subito conto, o all'Aristotele del *De anima*.

Cadiamo spesso nell'equivoco che i Greci venerassero i loro dei esclusivamente sotto sembianze umane, perché il tratto distintivo del politeismo greco rispetto ad altri politeismi antichi è stato a lungo considerato l'antropomorfismo, dobbiamo però tener presente che l'antropomorfismo non esaurisce le opzioni per rappresentare le potenze divine. Perché interrogarsi sul termine ἄγαλμα se siamo sicuri che indichi sempre una 'statua antropomorfa' sul suo piedistallo? Le immagini delle divinità hanno un ruolo vitale in molte religioni, non solo rendono visibile il mondo divino all'uomo 'presentificano' l'invisibile, ma affermano anche la presenza degli dei su un territorio determinato e questa presenza ha un impatto in termini di appartenenza sociale, di identità e, in termini economici, di proprietà della terra (*idia, hiera, demosia chora*).

Quando si ha a che fare con dispositivi culturali, sono molte le opzioni possibili per rappresentare il divino, per metterlo 'in scena' e vanno dalla brutta materialità del simulacro aniconico (*argoi lithoi*, pietre grezze, betili, pali o travi, ecc.) sino alle più complesse rappresentazioni antropomorfe. Ma cosa contraddistingue l'immagine di culto dalle altre rappresentazioni delle divinità?² Dunque cosa sono gli *agálmata* se il termine non si riferisce solo a rappresentazione antropomorfe di divinità? che ruolo politico, economico, sociale hanno e che tipo di presenza assicurano in un determinato sito a delle potenze invisibili?

In effetti il senso di *ágalma*³ come 'statua antropomorfa', è il retaggio dell'uso diffuso in epoca ellenistica e imperiale romana, di attribuire ai personaggi in vista *ισόθεοι τιμαί* (onori che rendono uguali agli dei). La tendenza a credere che ἄγαλμα si possa sempre tradurre con 'statua' o 'statua di culto',

deve imputarsi soprattutto alla storia dell'arte occidentale, in particolare alla storia della scultura, che ha per lungo tempo privilegiato una visione della Grecia neoclassica ispirata alle copie in marmo romane e prevalentemente la rappresentazione degli dei antropomorfa (LANÉRÈS 2012 140).

In primo luogo il termine *ágalma* è una parola che ha una storia complessa e delle attestazioni letterarie ed epigrafiche. Nei suoi impieghi in testi letterari arcaici ci rinvia al mito di Pigmaliione, lo scultore che si innamora dell'oggetto della sua creazione, tanto da volere trasformare la scultura in creatura vivente (BETTINI 2008) il vocabolo nel greco antico, significa al tempo stesso: ornamento, regalo, immagine perché ci da informazioni più sulla relazione fra il fruitore e l'oggetto che è assimilabile al piacere e al desiderio che sulla sua forma e il materiale. In questo termine, dotato di una ricca pregnanza semantica, s'incrociano il valore economico, l'aspetto estetico e il potere simbolico. Ora è chiaro che il termine ἄγαλμα non è sempre servito a designare delle 'statue'. Nell'epopea omerica per esempio designa oggetti di natura diversa e che vanno dal cavallo di Troia, alla collana di Penelope senza dimenticare la gamba di Menelao (*Iliade*, IV, 144)! A Sparta abbiamo la testimonianza del poeta lirico Alcmane; Pindaro (*Nem.* VIII, 28) e Bacchilide (*Epinici* X, 1, 11) impiegano il termine *ágalma* per designare i loro inni di vittoria. Nella tragedia e nella commedia di Aristofane abbiamo ancora molte attestazioni che non possono tradursi univocamente. Il lessico di Esichio ci fornisce del termine ἄγαλμα un'altra definizione che 'statua di culto': «* <ἄγαλμα> · πᾶν ἐφ' ᾧ τις ἀγάζεται, οὐχ ὡς ἡ συνήθεια τὸ ξόανον, *ágalma*: tutte quelle cose grazie alle quali siamo pieni di orgoglio (proviamo piacere, ci rallegriamo), e non, come si dice di solito, lo *xóanon*». Ateneo (*Deipn.* V, 205f) qualifica di ἀγάλματα εἰκονικά, (*agálmata* iconiche), le statue che rappresentano dei sovrani questo pare un chiaro indizio che il termine ἄγαλμα da solo non è sufficiente a designare una rappresentazione antropomorfa o meglio somigliante come un ritratto. In Erodoto sono attestate occorrenze che riportano quasi tutte a contesti culturali fra queste anche delle immagini itifalliche di Dioniso-Osiride, mosse da fili come delle marionette (cfr. Hdt 2, 48), o piccole immagini della grande dea o di Attis indossate come amuleti dallo sciamano Anacarsi (Hdt. 2, 44, 76). Democrito 68 B 142 ci fornisce con l'espressione controversa riferita ai nomi degli dei come ἀγάλματα φωνήεντα una testimonianza importante i nomi che i mortali danno agli dei sono come *agálmata* sonore, non tanto

‘statue parlanti’ ma immagini sonore, offerte vocali, interpretazione che mi sembra coerente con quanto dice Erodoto affermando che gli dei sono gli stessi ma ognuno li nomina come vuole, dare il nome equivale al primo passo per entrare in comunicazione ed è equivalente di offrire un’ ἄγαλμα.

Nel *corpus* epigrafico di Delo e sull’acropoli d’Atene ἄγαλμα sembra effettivamente avere il senso di ‘statua di culto’ a partire dal IVe sec. Pausania, nel IIe sec. d.C., utilizza ancora ἄγαλμα in questa accezione, mentre in greco moderno, il termine ha preso un senso più generico: ἄγαλμα · γλυπτό ή χυτό ομοίωμα ανθρώπινης μορφής ή ζώου, «rappresentazione scolpita o modellata (i due termini alludono alle due tecniche classiche della scultura sino dal trattato di Leon Battista Alberti del ‘togliere’ e ‘aggiungere’: la seconda quindi con materie plasmabili, terra o cera, eseguita dai ‘modellatori’ e realizzate poi in metallo via calco e fusione) di una forme umana o animale».

Come aveva già notato LINDERS (1972 215): «ἄγαλμα est souvent rapporté à la ‘statue de culte’ d’un sanctuaire. Cependant, étant donné la série multiple de significations, cela peut signifier la (statue) dédiée» dunque con questo termine si può indicare la ‘statua di culto’ tanto quanto un oggetto dedicato a una determinata divinità⁴. Nel caso dei *Kouroi*, ad esempio la ‘statua’ può prendere il posto del defunto (o di una divinità, Apollo in questo caso) e la relazione che intrattiene con il defunto/assente è il tema di molte delle iscrizioni funerarie, cioè esattamente l’assenza una sorta di assenza–presenza: la figura in pietra rende visibile qualcosa che sarebbe invisibile (VERNANT 1965 253; DUCAT 1976 239-251). A VERNANT dobbiamo anche una spiegazione efficace che permette di comprendere la duplice funzione dei *kouroi* e il desiderio di ‘immortalare’ un’immagine di bellezza e valore: «Se gli dei sono immortali e imperituri, è perché, al contrario degli uomini, il loro essere corporeo possiede–per natura e in seno alla natura stessa–quella bellezza e gloria costanti che l’immaginario sociale si sforza di fabbricare per i mortali, quando non hanno più un corpo per mostrare la loro bellezza né un’esistenza per guadagnarvi la gloria» (VERNANT 2000 21).

Nell’Atene classica è importante considerare che anche la statuaria nello spazio ‘pubblico’ era regolata da norme, in effetti nell’Atene democratica prima di Pericle le interdizioni rispetto alle rappresentazioni riguardavano piuttosto gli strateghi e gli uomini politici, fare un ritratto o dedicare una statua a un personaggio politico vivente o a uno stratega era un atto percepito-

to con sospetto come una forma di autocelebrazione che poteva indurre alla tirannide, insomma nella democrazia ateniese non si attribuiscono onori divini a semplici cittadini. Secondo Aristotele le statue dei Tirannicidi che nel 514 a.C. uccisero Ipparco, figlio di Pisistrato, sono i più antichi ritratti posti nell'*agorà*, quasi a escludere una ritrattistica greca fisiognomica 'pubblica' esistesse prima del IV sec. a.C. La storia del gruppo statuaria di Armodio e Aristogitone, (oggi esistente solo in copia romana) i tirannicidi, oggi esistente solo in copia romana, sono la conferma di questa funzione politica (AZOULAY 2014). Questo gruppo va considerato un monumento funerario e una *damnatio memoriae*, perché eretto a ricordo degli assassini di Ipparco, monumento artistico in quanto con l'erezione del secondo gruppo statuaria, quello di Crizio e Nesiotiotes fa iniziare il periodo classico nella storia dell'arte greca, monumento politico, perché simbolo costitutivo dell'identità della democrazia Ateniese. Il gesto dell'uccisione del tiranno, messo in scena nell'*agorà* davanti all'Acropoli, è il primo ritratto noto di uomini politici in uno spazio 'pubblico' e diventa un simbolo eminentemente politico, la forza del gesto ha suscitato elogi, critiche, ironia, aderenza o rifiuto. Questo gruppo dei tirannicidi che celebra un atto politico (e in un certo senso è la negazione della possibilità del ritratto del tiranno) è stato recuperato dalla democrazia ma non è mai stato oggetto di un consenso pieno perché segnato dalla contaminazione originale di un omicidio perpetrato nel contesto di una festività religiosa. La sua controversa storia è ideale per rivelare le contraddizioni della democrazia ateniese e della '*public religion*'. Le rappresentazioni delle classi sociali e del potere politico nello spazio della *polis* passano attraverso le rappresentazioni del sacro, la fondazione dei santuari, le offerte votive le dediche, la 'committenza' insomma, di gruppi, dei *genos*, le famiglie sacerdotali etc.

L'*ágalma* è una delle forme che le potenze divine possono assumere anche nelle apparizioni in sogno, ne troviamo conferma nell'*Oνειροcriticon* nei passi in cui Artemidoro (II, 35) dice che non c'è nessuna differenza, nell'interpretazione dei sogni tra il vedere la dea Artemis in sogno o vedere il suo *ágalma*. Le divinità appaiono in sogno con il loro corpo o sono viste come *agálmata* composte di materiali diversi e per l'interpretazione dei sogni gli dei o le loro statue hanno lo stesso valore. Anche nei sogni di Elio Aristide, occorre notare che l'*incubatio* avveniva nel tempio, statua e divinità sono equivalenti: gli dèi

appaiono così vicini che sono ‘quasi palpabili’, e nei suoi sogni al suo fianco appare un’Atena ‘con la sua egida come Fidia l’ha rappresentata ad Atene’ (*Discorsi sacri* II, 41), Atena che gli parla e lo rassicura che lo aiuterà (e anche in questo caso Omero è il riferimento) e il suo intervento numinoso avviene con le stesse modalità di quello nell’*Odissea* per Ulisse e Telemaco (II, 42). Sembra una relazione con le divinità molto lontana dalla nostra società quella che comporta che la divinità possa plasmarsi in un’immagine fabbricata dall’uomo e manifestarsi in essa. Ma in tempi molto recenti e ancora oggi i fedeli della tradizione cristiana cattolica e ortodossa hanno mantenuto a lungo la tradizione di fenomeni simili (ALBERT-LLORCA 2013 11-23). Nel culto quotidiano e popolare ci si deve prendere cura delle immagini divine e dei santi, nel cattolicesimo come nell’antichità, le statue vengono risvegliate, lavate, unte, erette e adornate come si trattasse del corpo di un defunto destinato ad ri-animarsi grazie a queste cure. Ricevono ogni tipo di offerta: cibo, profumi, incensi, libagioni e fiori. Sono trattate con rispetto ed elogiate. Si fa musica e si danza per esse. Si portano in processione. Anche gli *ex-voto* hanno un corrispettivo nel mondo classico. Curare l’immagine divina è curarsi della divinità stessa e fa parte delle pratiche del culto attraverso l’immagine, la divinità è resa presente, diventa viva e tangibile.

Pausania visitando la Grecia si sofferma su ogni monumento simbolo della sua passata grandezza e menziona e descrive quasi tutti i santuari e i templi incontrati nella sua *periegesi*, compresi quelli a suo tempo si presentavano già come delle rovine. Gli storici e gli storici delle religioni come gli antropologi devono molto a questo testimone prezioso. Per lui gli *agálmata* sono ‘fra tutti gli oggetti il più degno di memoria’ e attirano l’attenzione del Periegeta, sia gli artefatti più importanti e celebri di cui il tempio è la dimora, sia quelle che rappresentano le divinità nei piccoli santuari ma anche quelle che sono semplici offerte. Perché la particolarità della cultura greca, per Pausania che è in cerca dell’identità culturale greca, risiede soprattutto nei culti che sono profondamente radicati nella memoria dei luoghi. Pausania ci trasmette sempre una descrizione precisa delle rappresentazioni delle divinità. Possiamo porci la questione di cosa significa, per Pausania, rappresentare il divino e cosa sono in realtà, per il Periegeta, gli oggetti che descrive?

Rappresentare una potenza divina significa agire su un doppio piano e la statua culturale - la forma più sacra di questa rappresentazione - ha un volto ri-

volto verso l'invisibile e un volto rivolto verso gli uomini (perché il suo obiettivo è renderlo visibile). In Pausania, più precisamente, il ruolo dell'*ágalma* sembrerebbe essere quello di individuare, fissare su un oggetto materiale - e tangibile – una potenza divina, essenzialmente indefinibile e invisibile.

Nella storia nota di Atteone (PAUS. IX 38 5) un mito che narra una sorta di *κατάdesmos-defixio* (uso dei legami di ferro per fissare la statua alla roccia) di un'*ágalma*, abbiamo modo di esaminare l'uso della terminologia, Atteone, il cacciatore, è ucciso dai cani di Artemide e lasciato senza sepoltura, come raccontano gli Arcadi: ma il loro paese Orchomeno, era tormentato dallo spettro di Atteone (εἰδωλον)⁵. Consultato, l'oracolo di Delfi a questo proposito il responso ordina che venga raccolto quello che resta del corpo del giovane, che gli si dia una degna sepoltura e che si renda ad Atteone un culto eroico. Queste sono le norme rituali prescritte di Apollo, ma la Pizia ordina anche che di Atteone sia fatta un'immagine rassomigliante (εἰκών) di bronzo e che questa sia legata alla roccia con il ferro. Così fissato alla roccia, l'*eidolon* non avrebbe più minacciato i vivi. Pausania aggiunge di aver visto questa statua (ἄγαλμα) di Atteone incatenata alla roccia, dunque in *plein air* e che, in effetti, gli abitanti di Orchomeno fanno sacrifici a lui come a un eroe dunque conferma la doppia funzione di questa 'statua di culto' nello stesso tempo *ágalma* di Atteone e per la somiglianza εἰκών 'ritratto' dalla valenza 'magica' capace di 'catturare' lo spettro (per la somiglianza) e fissarlo, impedirgli di muoversi.

Grazie a Pausania, *ágalma* è diventato il termine più preciso per designare la statua di culto, ma sappiamo che non è sempre stato così, e che il termine è attestato in Omero come un sostantivo derivato dal verbo ἀγάλλομαι (gioire, esultare, provare un gioioso orgoglio): *ágalma* è quindi è un oggetto dell'ordine del dono, è un oggetto che splende ornamento, un gioiello, oggetto bello (*kalos*), un oggetto che da piacere e si offre, ed è solo a partire da Erodoto e in Attica, che l'*ágalma* è la rappresentazione 'statua' offerta al dio, una statua che generalmente lo rappresenta. Isocrate, appunto, distingue formalmente l'*ágalma*, la rappresentazione del dio dalla statua dell'uomo, il ritratto: εἰκών - *eikôn* (l'altro nome della scultura in bronzo rappresentante Atteone per Pausania). Ora, nel vocabolario greco della rappresentazione figurativa, εἰκών è l'unico termine che si riferisce alla somiglianza e che in periodo ellenistico indicherà le statue onorifiche «*as embodiments of civic ideological control in*

the euergetical transaction, as tokens in a struggle for power within and over the cities, as moments in archaeologies of social relations» (Ma J. 2014 294)

Senza dubbio questa rassomiglianza riflette la scelta di Pausania: gli abitanti di Orchomeno hanno fatto un'immagine (*eikôn*) in tutto e per tutto simile all'*eidolon* (spettro) di Atteone e la Pizia è stata precisa anche nei termini tecnici perché, il materiale scelto, il bronzo permette di creare (grazie agli occhi con ciglia, pupille e iride, l'incarnato con le patine etc.) una perfetta rassomiglianza. Come possiamo vedere, i due termini, sembrano designare due diverse funzioni dell'oggetto, nella misura in cui si applicano a due diverse realtà: uno (*eidolon*) è lo spettro immateriale di Atteone - immagine soprannaturale dell'eroe - l'altro (*eikôn*) materiale e artificialmente prodotto è l'immagine creata dall'uomo per fissare, 'catturare' lo spettro per un rapporto di magia di somiglianza. Due realtà quindi, ma anche due momenti diversi: non possiamo dimenticare che i due termini non sono contemporanei, e che è dal quinto secolo in poi, che appare *eikôn*, un intero vocabolario che insiste sull'imitazione, la simulazione. Troviamo anche il termine *eikôn*, quando Pausania descrive la statua di Théagène de Thasos, ma non è sorprendente perché il termine è usato sistematicamente per i ritratti degli atleti di Olimpia. Si può notare che, se ἄγαλμα è diventato il vero termine generico per la statua di culto, Pausania conserva una terminologia molto precisa e la usa coscientemente in tutte le sue sfumature. Il Periegeta è un testimone fondamentale anche per la sua grande attenzione che porta agli aspetti più primitivi e antichi delle rappresentazioni delle divinità. Pausania, infatti, sa - o pensa che - nei primi tempi tutti i greci hanno reso gli onori divini alle pietre grezze (ἀργοὶ λίθοι) che avevano il ruolo delle statue. Pausania (VII 22, 4), nel quadro della descrizione dell'antica-agerà di Fare in Acaia, distingue fra *tetragonoi lithoi*, le pietre quadrate, «circa una trentina, che i Faresi venerano, attribuendo a ciascuna il nome di una divinità», e gli ἀργοὶ λίθοι «le pietre grezze» che in un passato lontano, tutti i Greci onoravano al posto delle immagini (*agálmata*) degli dèi.

Ma Pausania riferisce anche, in Beozia, la statua di Eracle è fatta senza l'intervento di un artista: anche in questo caso si tratta di una pietra grezza secondo l'antica usanza (κατὰ τὸ ἀρχαῖον), che a Sicyone, la statua di Zeus *Meilichios* sembrava una piramide e quella di Artemis *Patroa* a una colonna. Queste pietre hanno una funzione e Pausania non è l'unico ad averle notate, Strabone (X, 3, 16) aveva osservato delle pietre nel santuario di Apollo, a Me-

taponto dove furono trovati vicino al sacello C del 7°sec. Probabilmente erano lì prima di lui da quando il culto, come evidenziato dalla ceramica, aveva preceduto l'edificio di oltre un secolo. Due di questi betili (dal latino Baetylus, e dal greco βάιτυλος) sono stati conservati anche ad Apollonia in Illiria, dove rappresentano Apollo Agyieus, l'Apollo delle Strade. La pietra grezza non è stata sicuramente una 'invenzione' di Pausania, molti reperti archeologici dimostrano che, anche in Grecia, questi betili potrebbero rendere omaggio alla divinità e, se non la rappresentano, almeno possono esserne il simbolo. Sono la prova anche, con tutta evidenza che la pratica non risale necessariamente all'alba dei tempi e che la rappresentazione aniconica ha mantenuto il suo uso e valore anche quando la statuaria antropomorfa era perfettamente sviluppata (GAIFMAN 2012). Erodoto (Hdt I 121) confrontando Greci e Persiani afferma: i Persiani non hanno mai considerato, come i Greci, che gli dei abbiano la stessa natura che gli uomini (ὥς μὲν ἔμοι δοκέειν, ὅτι οὐκ ἀνθρωποφυέας ἐνόμισαν τοὺς θεοὺς κατὰ περ οἱ Ἕλληνας εἶναι) etc. Abbiamo visto dunque come l'antropomorfismo non sia il solo aspetto per comprendere il politeismo greco ma è sicuramente uno degli aspetti che lo caratterizza maggiormente rispetto ad altre religioni antiche⁶. Possiamo tentare di definire cosa si indica con *ágalma* e concordare con LANÉRÈS: À l'origine ἄγαλμα devait donc énoncer un processus, définir une activité, et non pas désigner un type particulier d'objets. Cette fonction qualifiante quasi-verbale se laisse encore percevoir dans les dédicaces, à commencer *les dédicaces «d'objets parlant»*.

Dunque si può forse affermare che:

- A. Rappresentare la divinità offrendole un '*ágalma*', nell'antichità è un modo di onorarne la presenza e la rappresentazione è pensata come un dono, un'offerta speciale, un'azione che una comunità o un gruppo all'interno di una comunità compie per permettere ai suoi componenti di mettersi in una relazione privilegiata con l'invisibile nominandolo e dandogli una presenza visibile che deve dare piacere al fruitore e al destinatario invisibile in un luogo determinato, una sorta di catalizzatore della potenza divina.
- B-Se l'elemento spaziale è determinante, l'*ágalma* è anche una garanzia nella dimensione temporale di conservare la memoria di una determinata comunità e intrattenere un rapporto privilegiato con una precisa di-

vinità e stringere un patto generazionale, dunque diventa quindi anche uno strumento identitario, un supporto di memoria storica e un modo di proiettarsi in una durata e iscriverne in una continuità un determinato dispositivo culturale a volte preesistente o siglare l'introduzione di un nuovo dispositivo.

Un passo di Aristofane nell'*Assemblea delle donne* ci illustra il dispositivo di 'scambio' con grande ironia e l'interazione degli esseri umani con la divinità tramite l'*ágalma* e l'illusione del *do ut des* in termini di rara ironia e lucidità:

ἀλλὰ λαμβάνειν | ἡμᾶς μόνον δεῖ νῆ Δία. Καὶ γὰρ οἱ θεοί·
 γνώσει δ' ἀπὸ τῶν χειρῶν γε τῶν ἀγαλμάτων·
 ὅταν γὰρ εὐχόμεσθα διδόναι τὰγαθά, ἔστηκεν ἐκτείνοντα τὴν χεῖρ' ὑπίτιαν,
 οὐχ ὥς τι δώσοντ' ἀλλ' ὅπως τι λήψεται
 (Aristoph. *Assemblea*. 778-783)

prendere! bisogna fare questo per Zeus; così fanno gli dei.
 Te ne renderai conto guardando le mani degli *agálmata*,
 perché quando noi li preghiamo di accordarci dei favori,
 sono là che tendono il palmo delle loro mani ma non per donare per prendere.

Leggendo oltre al senso letterale il passo di Aristofane sembra illustrare la teoria di KERÉNYI 1962: secondo lo storico delle religioni ungherese, in primo luogo *ágalma* andrebbe tradotto come 'oggetto-immagine della divinità', differente tanto dall'*eikôn* quanto dall'*eidolon*. La particolarità dell'*ágalma* andrebbe inoltre ricercata nell'etimologia stessa del verbo, *agallomai*, che significa 'gioire' e 'rendere onore'. Questo elemento permette a KERÉNYI di collegare *ágalma* ad un evento di gioia suscitato dal dono alla divinità. *Ágalma* sarebbe dunque dono, ma un dono che porta gioia a chi dona, nella 'relazione asimmetrica' tra umano e divino⁷.

Una rappresentazione della divinità posta in un santuario intende instaurare dunque una relazione preferenziale fra la comunità e quella determinata potenza divina in un territorio determinato. Basti pensare al caso delle divinità poliadi per comprendere a che punto la *polis* investe

la sua identità in una relazione privilegiata con una determinata divinità del *pantheon*. Si ripete spesso che al centro del culto nella società antica si deve porre il sacrificio/offerta, l'atto rituale per eccellenza che mette in una relazione l'uomo con la divinità (θύειν). Ma occorre anche sottolineare l'importanza che ha l'offerta/dono di un *ágalma*, questo particolare dono/offerta che consiste non solo nel nominare la divinità ma nel creare il dispositivo, una sorta di catalizzatore, per renderla visibile e metterla in scena non come apparizione temporanea ma 'creare' l'oggetto/immagine del destinatario del 'culto' cristallizzandone una 'potenzialità epifanica' in una forma determinata e in un determinato luogo.

La nozione di *ágalma* permette di comprendere meglio questo oggetto/corpo/contenitore che rappresenta una assenza. Molte sono le questioni che rimangono aperte rispetto al problema dell'antropomorfismo e il corpo delle divinità: corpo-mortale/corpo-immortale: come risolvere la contraddizione tra un corpo corruttibile e il corpo divino imperituro? Corpo-visibile/Corpo-invisibile: come rendere visibili i segni di una presenza, di un'azione divina? Il corpo come forma: come rendere l'individualità degli dei senza racchiuderli 'nei confini limitati di una forma particolare'? Il corpo umano infine come scelta per la figurazione del divino, tra antropomorfismo e aniconismo e l'insieme di ornamenti e attributi che attuano l'attivazione del dispositivo e rendono presente l'invisibile mettendo in funzione la rappresentazione di una relazione fra gli uomini e gli dei che è specchio di un ordine sociale. La rappresentazione materiale delle divinità, in forma di *ágalma* ci permette una sorta di mappatura di una molteplicità di identità condivise che hanno relazioni complesse le une con le altre e delle serie di tracce materiali determinate nello spazio e nel tempo di queste relazioni fra la società degli uomini e quella degli dei, che certamente costituisce un elemento indispensabile per ricostruire la società antica. Che l'oggetto non sia la divinità ma in qualche modo la ospiti ne è prova anche la molteplicità di rappresentazioni che per esempio sull'acropoli di Atene può avere Atena d'altro canto questa molteplicità mostra anche l'identità distribuita della divinità, fra tutte queste rappresentazioni tre sono le statue di 'culto' che si individuano quella di Atena *Nike*, di Atena *Hygieia*, e della *Polias* (HOLTZMANN 2014 13-25) a queste tre antiche si giustappongono nel V secolo delle rappresentazioni più moderne (come l'Atena *Parthenos* accanto

alla *Polias*, realizzata nel rispetto della tradizione come afferma lo scultore stesso Fidia). Per fare un esempio molto noto, nel mito ateniese l'*ágalma* di Atena *Polias* cade dal cielo in tempi antichi e mitici, ed è conservata nel sacello ad essa dedicato all'interno dell'Eretteo, sulle pendici settentrionali dell'Acropoli. Questo oggetto, costituito con ogni probabilità da un nucleo, uno *xóanon*, in legno d'olivo, non ha un aspetto antropomorfo; ma veniva addobbato di vesti di tessuto – il peplo ricamato dalle fanciulle ateniesi ogni quattro anni – e era ornato da una serie di ornamenti e attributi in oro (*gorgoneion*, elmo, armi, civetta) che venivano periodicamente rimossi e lavati da un apposito collegio sacerdotale femminile (Plut., *Alc.* 34). *Plynteria* era il nome della festa che cadeva il giorno in cui si facevano queste azioni dunque lo *xóanon* era spogliato dei suoi attributi era considerato infausto, un giorno in cui tempo è sospeso: il tempio non è accessibile ai *politai* e lo *xóanon* viene coperto da un velo e non poteva essere esposta alla vista dei fedeli, nella sua 'nudità' aniconica se non fosse stata rivestita del suo *kósmos*, dei suoi ornamenti. Altre forme di rappresentazione aniconica e in particolari quelle 'effimere' riguardano Dioniso (FRONTISI-DUCROUX, F. 1991). L'uso di conferire sembianze iconiche a un simulacro aniconico è attestato in età classica anche per Dioniso, fra gli dei greci quello che più di frequente si manifesta in forme non antropomorfe e per questo perturbanti come un pilastro, un fallo eretto, un tronco d'albero, una maschera. Un gruppo di vasi attici a figure rosse detti vasi delle Lenee, perché collegati all'omonima festa in onore della divinità di cui protagoniste erano le donne, mostra appunto l'effigie di Dioniso come pilastro o albero addobbato di vesti e maschera attorno a cui le sue seguaci danzano e manipolano il vino. **(FIG 2)** Queste rappresentazioni effimere hanno il carattere fondamentale di una vera e propria messa in scena teatrale, una 'sacra rappresentazione' se si vuole impiegare un parallelo e sembrano utilizzate solo per il tempo di un rituale non sembra un caso che si applichino alla divinità che ha negli ambiti delle sue competenze il teatro e come simbolo la maschera, queste sacre rappresentazioni ci aiutano a capire bene l'origine della tragedia. La divinità per rendersi visibile, indossa sempre un aspetto particolare: così appare nell'*Iliade* e nell'*Odissea*. Dioniso può scegliere di mostrarsi come un comune mortale, o un piumato volatile per esempio, può anche rendersi visibile in una forma che sembra identificabile come la sua, VERNANT ha



FIG. 2

Pittore del *dinos*

Stamno attico a figure rosse

V sec

Menadi con tirsi tamburini danzano intorno a una effigie di Dioniso costruita su un tronco di vite con abiti e maschera davanti si preparano libagioni

MANN Museo archeologico nazionale di Napoli.

dimostrato che questo aspetto è sempre il risultato di una strategia del dio ed è oggetto di una scelta deliberata.

Come è stato affermato, l'analisi di VERNANT sul corpo delle divinità non considerava sufficientemente lo studio di ciò che copre il corpo, o più esatta-

mente, si pone sullo stesso piano ciò che è descritto del corpo degli dei cioè le rappresentazioni e il corpo divino stesso, anche se gli dei sono quasi sempre vestiti quando intervengono nella sfera umana (LISSARRAGUE 2015). E' proprio la vestizione che trasforma l'oggetto inanimato, rappresentando una sorta di investitura, diventa il momento che rende tale presenza efficace (vedi *supra Plynteria*). In effetti, le scene di vestizione e di armamenti sono scene omeriche tipiche, sia degli dei che dei mortali e spesso precedono l'arrivo di un dio nel mondo degli uomini. Ma ciò che si indossa ci trasforma dunque entra in gioco anche per fabbricare una identità particolare (maschile/femminile, giovane/vecchio, stato sociale, greco/barbaro), e una funzione (armi, utensili, oggetti simbolici, vasi, bende sacre) a chi lo indossa e anche tutto quello che concerne l'acconciatura conferisce una identità e definisce le funzioni ella divinità. Nella misura in cui ciò che si indossa determina il modo in cui uno è percepito dagli altri, la relazione tra gli uomini e gli dei - dove la questione della visibilità è fondamentale - dipende in gran parte da ciò che è posto sul corpo degli dèi. Le potenze divine sono anche nel *recit* dell'*Iliade* e *Odissea* vestite di armature o abiti lussuosi accuratamente descritti e sempre aureolati con un particolare splendore. Il corpo divino è, infatti, spesso associato al metallo: l'oro, naturalmente, ma anche il bronzo e l'argento. Il rapporto con questi oggetti 'transizionali' appare nella testimonianza di Eraclito degno del suo sarcasmo, il filosofo presocratico si prende gioco di coloro che scambiano il 'contenitore' con il contenuto «rivolgono preghiere agli *agálmata* come se chiacchierassero con delle case» (Frg. B5), o l'ironia di Luciano che, nel *Gallus* 24, a proposito degli Zeus e del Poseidone crisoelefantino, ci offre una visione dall'interno che rivela nient'altro che una cavità, riempita di bulloni, sbarre, cunei, bitume e malta, per non parlare poi di sorci e topi (**FIG 3**).

Queste due testimonianze sono indizi del fatto che tanto in un periodo arcaico, Eraclito, che con un periodo tardo Luciano alla statua in genere, e agli *agálmata* degli dei in particolare, sia assegnato uno statuto epistemico doppio, basato sulla dualità tra una forma esteriore, che pertiene alla sfera delle

apparenze e ci rinvia all'invisibile, e uno alla 'cosalità' lo spazio interiore, che ha invece a che fare con la realtà sensibile uno dei tratti in comune a tre tipi di *agálmata* (e immagini aperte), dalle funzioni diverse e definiti *ágalma*: il cavallo di Troia, il sileno/ Socrate⁸, gli *agálmata* che Pausania ci descrive e che sono rappresentazione della divinità, di conseguenza la relazione tra la divinità e la sua statua di culto non deve essere intesa propriamente come una relazione di tipo mimetico: l'*ágalma* non riproduce i tratti individuali del dio, che rimangono inconoscibili; non ne costituisce il ritratto. L'*ágalma* rinnova anche se vogliamo l'inganno di Prometeo rispetto agli dei⁹ (Esiodo, *Theog.* 506-616 e *Opere e giorni* 42-105) è un dono e una trappola seducente come il cavallo di Troia. La relazione del dio con la sua immagine antropomorfa se da un lato segnala una prossimità tra divino e umano dall'altro, proprio perché si rivela una rappresentazione necessariamente limitata, provvisoria e in qualche modo ingannevole, ristabilisce nello stesso tempo inevitabilmente le distanze. Quella distanza, si potrebbe dire quell' 'aura', è sottolineata dalle dimensioni e dagli effetti che i materiali preziosi inducono, dunque l'*ágalma*, nel mondo greco, va presa in considerazione come una vera e propria macchina scenica

immaginata per 'presentificare' gli dei e creare un effetto di stupore, timore e *fascinum* nello spettatore. (FIG 4 FIG 5)



7.3 *Xóanon*

Con il termine *xóanon* (ξόανov; plurale: ξόανα *xóana*, dal verbo ξέειν, scolpire il legno, intagliare) si fa riferimento prevalentemente

FIG. 3

Quatremère de Quincy
Sezione della Statua di Atena *Parthenos*
Disegno ricostruttivo in *Le Jupiter olympien, vue...*, pl. X, p. 240, Paris 1814.

a un materiale, nell'uso di Pausania si indicano con questo termine esclusivamente delle immagini culturali lignee ma il termine non implica una manifattura umana. Per Strabone, lo *xóanon* un lavoro fatto all' 'intaglio' può essere anche in avorio ma abbiamo notizie di *xóana* in lamina metallica, o piuttosto coperti d' oro o di argento (Luc., *De Dea Syria*, 390) o acrolitici. Pausania, invece usa quasi sempre il termine *xóanon*, per denotare un'immagine di culto in legno ma usa i due termini di *ágalma* e *xóanon* per la colossale Atena di Platea, di struttura lignea dorata e acrolitica IX 4,1). A Corinto Pausania annota che «Il santuario di



FIG. 4

Quatremère de Quincy

Era ad Argo

Disegno ricostruttivo in *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue...*, pl. XX, p. 326, Paris 1814.

FIG. 5

Quatremère de Quincy

Asclepio ad Epidauro

Disegno ricostruttivo tratto da *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue...*, pl. XXIII, p. 352, Paris 1814.

Athena *Chalinitis* è nei pressi del teatro, e vicino a esso vi è uno *xóanon* scoperto di Eracle, che si diceva fosse stato realizzato da Dedalo. Tutti i lavori di questo artista, sebbene alquanto sgraziati a vedersi, hanno in essi, nonostante tutto, un tocco numinoso» (Paus. *Periegesi* 2.4.5) (MORRIS 1992 234). L'uso di tali immagini cultuali è conservato in tempi storici, benché il materiale non abbia consentito la conservazione abbiamo qualche indicazione quando queste immagini vennero copiate in pietra o in marmo. Nella sua *Descrizione della Grecia*, secondo secolo d.C., descrisse numerosi *xóana*, in particolare l'immagine di Hera nel tempio a lei dedicato a Samo, affermando che «La statua di Hera Samia, come dice Aethilos, era dapprima una trave in legno, ma in seguito, quando Prokles fu governatore, venne realizzata con forme umane». Una gran parte della scultura lignea nell'antichità greca è andata perduta ma possiamo grazie alle descrizioni di Pausania e alle copie litiche farcene un'idea; alcuni tipi di *xòana* arcaici possono essere riflessi nelle arcaiche versioni in marmo, come l'Hera di Samo conservata al Museo del Louvre che si presenta simile a un pilastro, o l'Hera di Delo o alcuni tipologie di *kouroi* che sono interpretati come Apollo. definire *xóanon* un oggetto non esclude che appartenga a un tipo particolare di immagine di culto chiamata 'acrolito' perché volto, mani e piedi venivano intagliati nella pietra, mentre il resto del corpo era realizzato di legno e le parti lignee erano solitamente rivestite di foglia d'oro. Sempre Pausania (IX 40 3) ci attesta altre presenze di antiche opere 'dedaliche': «Dei lavori di Dedalo ci sono due in Beozia, un Eracle a Tebe e il Trofonio a Lebadea. Ci sono anche due altri *xóana* a Creta, uno a Olous e un Atena a Cnosso.... A Delo, anche, c'è un piccolo *xóanon* di Afrodite, la sua mano destra danneggiata dal tempo, e, invece di piedi, la sua parte più bassa è quadrata. Io sono persuaso che Ariadne avesse ottenuto questa immagine da Dedalo». Per Pausania *deidala* e *xóana* sono quasi sinonimi in epoca arcaica ma grazie al Periegeta abbiamo anche i nomi di molti scultori, famosi dell'età tardo arcaica, che hanno creato opere lignee come Kallon, Kalamis, Myron (Paus., VII 23 6). Contrariamente ai *Kolossoi*, eretti in un luogo determinato e fissati a una base, i quali come dice Esichio, «non possono camminare», lo *xóanon* non è così grande, non è troppo pesante e la sacerdotessa può portarlo in processione: è quello che avviene nell'*Ifigenia* di Euripide per portare lo *xóanon* di Artémide

fino a le coste della Tauride, a Sparta invece è la sacerdotessa di Artémis *Orthia* che porta lo *xóanon* (PAUS., III 16 11).

Pausania (III 15 7) attesta in Laconia anche una funzione ‘magica’ di uno *xóanon* di Enyalio: «Di fronte a questo tempio c’è un antico, ἄγαλμα di Enyalio, divinità guerriera e figlio o epiclesi di Ares, in catene. L’idea di questi Lacedemoni su quest’ ἄγαλμα è la stessa degli ateniesi per la *Nike aptera*, pensano che Enyalio non li lascerà mai, essendo legato nelle catene, mentre gli ateniesi pensano che la *Nike*, senza ali, rimarrà sempre dove si trova. In questo modo, e pensando questo, queste *poleis* hanno disposto (τὸν τρόπον ἰδρυμέναι) le loro immagini in legno (τὰ ξόανα). Sull’isola di Ikaria un pezzo di legno grezzo veniva venerato come una immagine di Artemide. Nelle *Metamorfosi* sono descritte numerose immagini in legno oggetto di venerazione (Ovidio X, 693) nella grotta di Cibele.

Tali oggetti lignei furono spesso rivestiti di attributi, ornamenti e con abiti in vari materiali tessili, come il peplo il quale era tessuto e cerimonialmente consegnato ad Atena, sull’Acropoli di Atene. Il legno stesso in cui il *xóanon* era scolpito e intagliato assume valori simbolici: legni d’olivo, pero, quercia, sono tutti specificamente menzionati e connessi alla divinità o alle sue funzioni. Nell’Eretteo ad Atene, un antico legno d’olivo, effigie della *Parthenos* (il palladio) che veniva venerato come la più antica effigie di Atena. Gli ateniesi credevano che non fosse opera di un artista ma arrivato sulla terra dal cielo, come un dono; questo *xóanon* poteva ancora essere visto nel secondo secolo d.C. A questa concezione divina di *ágalma* si accompagna l’intrinseco valore magico che le era attribuito. Le fonti, infatti, tramandano numerose tradizioni di statue “animate”¹⁰ (si veda anche l’episodio di Cleomene con la statua di Era argiva, riportato da Erodoto ivi cap. 6 n.4), ossia dotate di poteri magici di natura diversa, talismanica, terapeutica, oracolare e, dunque oggetto di devozione. A queste caratteristiche si aggiunge la tradizione che attribuiva al Palladio manifestazioni miracolose e di vitalità, quali il lampeggiare degli occhi o il vibrare della lancia, e le fonti letterarie sottolineano l’eccezionalità dell’evento. In sintesi per rendere più semplice l’analisi dei risultati propongo come *work in progress* una tabella che tiene per ora conto solo dei principali tratti semantici ma non cita tutte le attestazioni:

	DECORATO CON ORO	MOBILE	IMMOBILE	MATERIALE	FORMA APERTA	FORMA CHIUSA
<i>Ágalma</i> (ἄγαλμα)	<i>si</i>	<i>No?</i>	<i>si</i>	<i>no</i>	<i>si</i>	<i>si</i>
<i>Xóanon</i> (Ξόανον)	Si coperto con lamine	<i>si</i>	<i>no</i>	Si (legno/avorio etc)	?	<i>si</i>
<i>kolossòs</i>	?	<i>no</i>	<i>si</i>	<i>no</i>	<i>no</i>	<i>si</i>

	DIMENSIONI	OFFERTA	MANUFATTO	NON FABBRICATO DA UOMO	ANTROPOMORFO	ANICONICO
<i>Ágalma</i> (ἄγαλμα)	?	<i>si</i>	<i>si</i>	<i>si</i>	<i>si</i>	<i>si</i>
<i>Xóanon</i> (Ξόανον)	?	<i>si</i>	Si se arcaico/ dedalico	<i>si</i>	<i>si</i>	<i>si</i>
<i>kolossòs</i>	<i>si</i>	<i>si</i>	<i>si</i>	<i>no</i>	<i>si</i>	?

7.4. Le metamorfosi degli antichi dei

Le rappresentazioni delle divinità greche e romane ci appaiono stranamente familiari se pensiamo alle rappresentazioni antropomorfe che ci evocano i nomi di Zeus, Hera, Dioniso, Afrodite, Atena, Artemide etc. delle loro traduzioni latine Giove, Giunone, Bacco, Venere, Minerva, Diana e via dicendo. Le prime immagini delle divinità greche e romane che emergono nella nostra memoria hanno caratteristiche antropomorfe ben connotate con attributi peculiari a ciascuna divinità. Ma queste rappresentazioni antropomorfe delle divinità antiche hanno una ‘nascita’ e una preistoria complessa e per giungere a noi hanno subito infinite metamorfosi, attraversando i secoli, le contaminazioni, i *transfers* e le traduzioni, le culture differenti e grazie alle interpretazioni degli artisti si sono trasformate sino a diventare delle forme puramente allegoriche. Si pensi, per ben rendersi conto delle sorti iconografiche di queste infinite riconversioni anche ai casi di figure meno importanti del mito, per esempio al caso ben noto delle trasformazioni della figura di Danae e l’immagine dello *ieros gamos*, che è resa con una pioggia d’oro, per poi attraverso infinite rielaborazioni arrivare alla cortigiana rinascimentale, sino alla pioggia di monete del quadro di Klimt¹¹. Le sembianze delle potenze divine greche, queste immagini, che a noi sembrano in parte conosciute, già erano frutto di contaminazioni e accoglievano retaggi di culture più antiche e a volte di ori-

gine orientale. Le rappresentazioni greche saranno assimilate, copiate, tradotte ed elaborate nel mondo romano per riemergere nell'*interpretatio* cristiana attraversano il medioevo per trasformarsi ancora e per essere poi 'riscoperte' e reinterpretate nel nostro rinascimento e giungere sino a noi. Ma la fortuna delle immagini degli dei 'pagani', la vita postuma di queste forme, la loro sopravvivenza, il *Nachleben* con l'espressione warburghiana, si è separata lentamente e inesorabilmente per sempre dai riti, le feste, i culti e dai processi culturali che ne facevano una parte centrale e viva della società antica, insomma da quel dispositivo culturale che ne assicurava la vitalità, ciò nonostante in particolari condizioni e occasioni ma in determinati momenti e situazioni spazio temporali determinate vengono 'riattivate' direbbe Aby Warburg, assumono una nuova vita, un vita 'postuma' (*nachleben*).

Benchè la tentazione warburghiana di studiarne la sopravvivenza rimanga sempre forte, l'intenzione non è di studiare la vita di queste rappresentazioni nelle molteplici trasformazioni giunte sino a noi o le metamorfosi delle immagini delle divinità antiche ma è proprio di cercare di capire l'origine di queste rappresentazioni degli dei nei politeismi antichi. Non si tratta dunque di una ricerca sull'iconografia delle divinità ma sulla fabbrica del divino, nel mondo greco prima e poi a Roma, nella sua relazione con i miti, i testi e i culti al momento stesso della loro nascita e della loro *mise en figure* in una determinata società, in un determinato territorio in cui il loro culto era praticato. Dunque il problema di questa *mise en figure* non può limitarsi a una prospettiva iconografica ma deve misurarsi con la funzione che queste immagini hanno nella cultura di origine, e dunque porsi il problema di cosa sia una potenza divina all'interno di una società politeista e il problema del corpo delle divinità. Se, nei dizionari di mitologia, i ritratti delle divinità si susseguono l'un all'altro, con al massimo qualche indicazione approssimativa sui legami di parentela, questo può dare la falsa impressione che il divino al plurale consista semplicemente nella giustapposizione di divinità personali dalle identità semplici e dalle competenze ben definite, la società degli dei è invece molto più complessa e innanzitutto articolata e ogni divinità ha una serie di funzioni e attributi e questi sono in relazioni con le altre divinità. Le divinità tra di loro hanno delle relazioni che mutano di modo che ogni *pantheon* locale, ogni configurazione dunque di un insieme determinato che rappresenta la pluralità dèi, si adatti al contesto territoriale e politico in cui è inserito e ne costituisca

un patrimonio identitario. Le divinità possiedono innumerevoli aspetti, che si declinano anch'essi secondo i luoghi e le circostanze: una potenza divina, infatti, non si riduce a un solo campo o modo d'azione, ma riproduce a sua volta, all'interno della sua rete di competenze, una sorta di micro-*pantheon*.

7.5. Antropomorfismi di un corpo metamorfico

Queste quindi le questioni che rimangono aperte rispetto al problema dell'antropomorfismo e il corpo delle divinità: corpo-mortale/corpo-immortale: come risolvere la contraddizione tra un corpo corruttibile e il corpo divino imperituro? Corpo-visibile/Corpo-invisibile: come rendere visibili i segni di una presenza, di un'azione divina? Il corpo come forma: come rendere l'individualità degli dei senza racchiuderli 'nei confini limitati di una forma particolare'? Il corpo infine come scelta per la figurazione del divino, tra antropomorfismo e aniconismo¹².

Come ha dimostrato Jean-Pierre Vernant, gli dèi non sono personaggi, né vere e proprie 'persone' dotate di una precisa identità, ma 'potenze divine' che, in quanto tali, agiscono al tempo stesso nella natura, nell'uomo e nella società, attraversando i diversi piani del reale: anche se raffigurate per lo più sotto forma umana, le divinità possono manifestarsi attraverso una moltitudine di segni e sotto varie forme, e tuttavia non si identificano mai del tutto con le loro manifestazioni particolari (POLIGNAC 2015)

Un esempio tratto dalla vita dello storico Senofonte può aiutare a chiarire la distinzione tra 'persona' e 'potenza' divina: nel corso della spedizione militare raccontata nell'*Anabasi*, pur avendo onorato Zeus *Basileus* (Re), Senofonte si ritrova in difficoltà economiche perché ha dimenticato di propiziarsi un altro Zeus, il *Meilichios* (l'epiteto cultuale evocherebbe la parola "miele"), legato alla fortuna familiare (*Anabasi*, VII, 8, 1-6). Zeus è una 'potenza' divina polimorfa che si declina in diverse forme e aspetti, non una 'persona' divina dotata di una sua identità 'chiusa': per l'uomo greco non è in contraddizione infatti concepire al tempo stesso che lo stesso Zeus sia uno – e quindi riconoscibile nei suoi vari aspetti – multiforme e molteplice, al punto che Senofonte è sostenuto da una manifestazione di Zeus, mentre un'altro aspetto della stessa potenza divina è adirata con lui.

L'aspetto che ci è più familiare delle divinità greche è quello antropomorfo, ma il corpo delle divinità nell'immaginazione greca infatti ci 'appare' solamente simile a quello dell'uomo (che dotato di carne, muscoli e tendini etc.), ma non è affatto la stessa cosa, non funziona come un corpo di un mortale: non sangue ma *ichor* scorre nelle sue vene, si nutre solo di ambrosia e profumi. Ma nei testi come nelle realizzazioni figurative anche quando se ne sottolineano i caratteri antropomorfi si segnala al tempo stesso l'alterità come un corpo sovraumano: di eccezionale bellezza, di eccezionale statura, di eccezionale splendore. Nei poemi omerici troviamo una prima testimonianza a porsi il problema di come rappresentare gli dei, e di come esprimerne l'eccezionalità rispetto ai comuni mortali. Ed è proprio una divinità, che ad altri primati nelle tecniche può sommare anche quella di primo artista figurativo: ovvero Efesto, il divino artefice delle armi di Achille e in particolare dello scudo su cui sono raffigurati, intrecciati tra di loro, l'universo degli uomini e quello degli dei: *gli altri andavano, Ares li conduceva e Pallade Atena, / entrambi d'oro, vesti d'oro vestivano, / belli e grandi con l'armi, come dèi/visibili d'ogni parte; gli uomini eran più piccoli* (Il. 18, 516-519).

Questi versi fanno corpo con i resti materiali e le numerose fonti più tarde relative alle statue di culto dell'alto arcaismo (fine VII-VI sec. a.C.), in cui proprio la taglia colossale, come nell'arte egiziana, sembra essere stato il primo e più evidente e rilevante indizio sulla fondamentale alterità della rappresentazione del corpo delle divinità.

Il secondo elemento che caratterizza la statua di culto è legato alla policromia e in particolare l'uso dell'oro, materiale che nella gerarchia dei metalli è tradizionalmente legato alle divinità e che con il suo splendore crea un'emozione estetica rispetto alla percezione della luce e anche permette un distacco dal realismo della rappresentazione 'antropomorfa' e dalla realtà mortale donandogli una 'aura' e unendo in sé i livelli estetici, economici e simbolici. L'uso dell'oro come le dimensioni eccezionali sono dispositivi che permettono questo 'essere e non essere' simile agli esseri umani che caratterizza la rappresentazione antropomorfa delle divinità.

La nostra visione della scultura classica greca è stata a lungo influenzata dagli artisti e i teorici neoclassici che adoravano il candore della

scultura greca poiché le conferiva un carattere più astratto e idealistico: hanno cercato ignorato la questione della sua policromia, sebbene ben testimoniata dalle fonti antiche, perché l'idea che i Greci creassero statue in materiali policromi ne disturbava il gusto e metteva in crisi l'immagine dell'antica arte che avevano costruito e hanno effettivamente creato quella 'gypsoteca' che ha formato il nostro sguardo sull'arte classica. Quatremère de Quincy (1745-1849), archeologo, architetto, politico legato d'amicizia a Canova, che con le sue *Lettres a Miranda* fu il protagonista della restituzione del patrimonio italiano sottratto da Napoleone, ha dimostrato la policromia sottolineando che le statue che rappresentano gli dei, poste nei templi e santuari, avevano una funzione rituale e religiosa: dovevano meravigliare il popolo, sottometterlo alla religione. Nel suo lavoro *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique*, Didot frères, Parigi pubblicato nel 1814 mette in valore la policromia della statuaria greca grazie a un approccio 'antropologico' e rappresenta con disegni *L'Apollo dedicato a Delo dai Nassii* che doveva superare – a giudicare dai resti disseminati in situ – gli otto metri di altezza *l'Apollo di Amiklai* secondo Pausania (III 19. 2) raggiungeva i 30 cubiti (ca. 14 metri) **(FIG 6)** La tendenza continua nel cuore dell'età classica, tanto che è quasi superfluo menzionare i due colossi di Fidia, lo Zeus in trono di Olimpia **(FIG 7)** che, se si fosse alzato in piedi, avrebbe sfondato il tetto del tempio (Strabo VIII 3. 30) e l'Atena *Parthenos*, il donario crisoelefantino di circa 15 metri. Le sue ricostruzioni benché oggi superate spesso dalle ricerche archeologiche ci permettono di immaginare queste opere perdute.

Il ricorso alla statura eccezionale come segno dell'appartenenza ad un livello diverso dell'esistenza risulta evidente nelle opere di carattere narrativo, in cui le divinità dividono il campo figurativo con dei comuni mortali. Su entrambi i frontoni del tempio di Zeus ad Olimpia, capolavori dello stile severo (470-450 a.C. ca), la figura centrale del dio sovrasta di gran lunga quella degli attori umani (Pelope, Enomao e Ippodamia sul frontone orientale, che raggiungono appena la spalla di Zeus) o semiumani (Centauri e Lapiti, la cui guerra si svolge nel campo figurativo delimitato dal braccio proteso di Apollo) quarant'anni più tardi, gli dei che sono rappresentati dai cittadini ateniesi sul fregio orientale del Par-

tenone sono assolutamente *larger than life*. E se la dimensione non è sufficiente a segnalare la diversità degli dei c'è il loro splendore: splendore ottenuto ornando gli *agálmata* con accessori d'oro o di bronzo, con pietre preziose o gioielli, elencati negli inventari dei templi; con il rivestimento in foglia d'oro delle statue crisoelefantine fidiache, con l'uso di polvere di vetro o di pasta vitrea che faceva risplendere, alla luce del sole o delle torce, le vesti del dio.

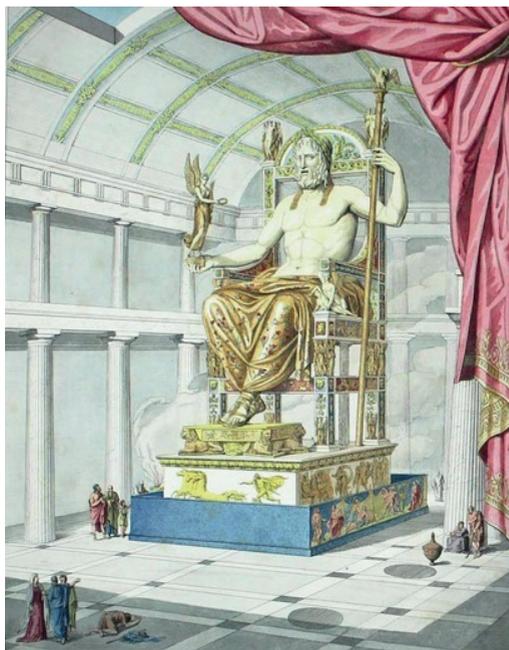
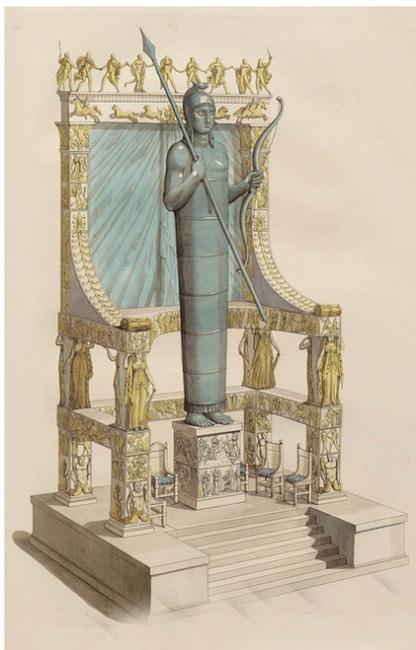


FIG. 6

Quatremère de Quincy

Trono e simulacro di Apollo ad Amyclae

Disegno ricostruttivo in *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue...*, pl. VII, p. 210, Paris 1814.

FIG. 7

Quatremère de Quincy

Zeus a Olimpia

Disegno ricostruttivo ispirato dalle descrizioni della statua di Fidia
Jupiter Olympien Paris 1715

Proviamo a collocare nello spazio la relazione tra le divinità rappresentate con un' *ágalma* e lo spettatore, con l'ausilio della prossemica, disciplina semiologica che studia l'uso dello spazio nella comunicazione, ovvero le relazioni di prossimità e distanza: in primo luogo si deve tenere conto che chi si reca al santuario ha già l'intenzione di 'stabilire contatto' con la potenza divina attraverso il dispositivo rituale. Le 'statue' in quanto opere tridimensionali occupano lo spazio che anche lo spettatore condivide, avvicinarsi a una scultura costituisce un'esperienza che non è soltanto razionale e visiva, ma anche emotiva e cinestetica. La percezione dipende da prossimità, angolo visuale, movimento, e dalle differenti dimensioni, altezze e posture tra il corpo dello spettatore e il corpo in rappresentazione. Conosciamo il livello di *maitrise* delle illusioni ottiche nella costruzione del tempio possiamo immaginare che la

messa in scena per l'epifania della divinità fosse altrettanto raffinata. Il punto focale di ogni operazione rituale era l'altare, normalmente collocato all'esterno del santuario e orientato in asse con il *naos*: questo per consentire di dirigere



FIG. 8

Artemide Efesia

Il secolo d.C.

La statua, una copia romana, rappresenta l'immagine culturale presente nel tempio di Artemide a Efeso. Originariamente l'immagine culturale era in ebano, ricoperta di vesti preziose e gioielli periodicamente rinnovati per mezzo di elaborate cerimonie. Qui l'immagine veste un chitone (*χιτών*) stretto sotto un grembiule (*ἐπενδύτης*) legato da una cintura. La corona cilindrica (*πόλος*) e l'aureola sono in alabastro, frutto del restauro di Alberto Albacini; la testa, i piedi e le mani sono in bronzo, opera del restauro di Giuseppe Valadier.

Museo archeologico nazionale di Napoli.

i profumi delle carni sacrificate verso il simulacro del dio. Tutti coloro che prendono parte all'offerta si trovano in assialità (Mancini 2014). Ma una visione più immediata era permessa? Testimonianze epigrafiche e archeologiche attestano in realtà l'esistenza di tutta una serie di dispositivi architettonici che facevano da *frame* intorno alla rappresentazione della divinità e ne regolano l'accesso. Tutta una serie di strutture mobili o fisse (*kigklis* o *dryphaktos* balaustrate, intercolumni, o impalcature *ikria* venivano allestite di volta in volta in materiali diversi dal legno al metallo o anche in muratura e delimitavano lo spazio attorno alla statua, chiudendo gli intercolumni del colonnato interno. Queste barriere rispondevano al triplice scopo di proteggere l'*ágalma* della divinità (specie quelle più preziose), organizzare gli spazi interni del santuario in modo funzionale alle esigenze dei rituali, e infine accrescevano l'impatto visivo che doveva essere massimo quando questa, celata alla vista, veniva svelata. Un dispositivo del genere esisteva ad esempio a Olimpia e nell'Artemision di Efeso (Paus. V 12 4), producendo un effetto analogo a un'epifania. **(FIG 8)** Il templi e i santuari di cui possiamo ricostituire le strutture grazie alla documentazione archeologica ed epigrafica – presentano dei dispositivi di esclusione e inclusione che agiscono definendo diversi gradi di accessibilità alla visione della statua di culto. L'incontro visivo con questo dispositivo che permette l'epifania della divinità è graduato e non è accessibile a tutti nella stessa maniera ma assume le caratteristiche di una visione, di una epifania o di uno svelamento.

7.6. Permanenze del politeismo antico

La rivoluzione francese aveva imposto un nuovo ordine imponendo un nuovo calendario che riprendeva i nomi degli antichi mesi greci, ma il calendario rivoluzionario è durato così poco rispetto a quello romano e cristiano che noi usiamo ancora oggi: i nomi dei giorni della settimana tanto scontati lasciano intravedere questo ambiguo rapporto di vicinanza e lontananza che abbiamo con l'antico e con il mondo 'pagano' pre-cristiano: lunedì, martedì, mercoledì, giovedì, venerdì, sabato e domenica e in francese: *lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche* e spagnolo:

Dies dicti sunt a deis quorum nomina Romani quibusdam stellis dedicaverunt. Primum enim diem a Sole appellaverunt, qui princeps est omnium stellarum ut idem dies caput omnium diorum. Secundum diem a Luna appellaverunt, quae ex Sole lucem accepit. Tertium ab stella Martis, quae vesper appellatur. Quartum ab stella Mercurii. Quintum ab stella Jovis. Sextus a Veneris stella, quam Luciferum appellaverunt, quae inter omnes stellas plurimum lucis habet. Septimum ab stella Saturni, quae dicitur cursum suum triginta annis explere. Apud Hebraeos autem dies primus dicitur unus dies sabbati, qui apud nos dies dominicus est, quem pagani Soli dedicaverunt. Sabbatum autem septimus dies a dominico est, quem pagani Saturno dedicaverunt.

I giorni erano chiamati secondo gli dei con i nomi dei quali i Romani intitolavano le stelle. Il primo dei giorni fu dedicato al Sole, che era il principe di tutte le stelle ed era il giorno di tutti gli dei. Il secondo giorno fu intitolato alla Luna, che riceve la luce dal sole. Il terzo alla stella Marte, che è chiamata Vespro (perché compare per prima di sera). Il quarto alla stella Mercurio. Il quinto alla stella Giove. Il sesto alla stella Venere, che chiamano Lucifero, che ha la maggiore luce tra tutte le stelle. Il settimo alla stella Saturno, che si dice impieghi trent'anni nel suo percorso celeste. Tra gli Ebrei tuttavia viene detto primo giorno il giorno del Sabato, il quale primo giorno da noi è il giorno del Signore, che i pagani dedicavano al Sole. Il Sabato, che i pagani dedicarono a Saturno, è, invece, il settimo giorno da quello del Signore.

Isidoro di Siviglia, *Origine* 5. 30

Se guardiamo il calendario settimanale delle nostre agende, che sfogliamo tutti i giorni, troveremo uno strano palinsesto di sopravvivenze almeno nei nomi di antiche credenze e culti. La settimana inizia sempre con un giorno 'lunare' poi si avvicendano i nomi di pianeti come in un *pantheon* miniaturizzato, i relitti degli 'antichi dei', nei nomi dei giorni, le divinità dei greci poi 'tradotte' dai romani: Marte, Mercurio, Giove e Venere e finalmente 'vivement dimanche'! ci si riposa nel giorno del signore festivo e dedicato al signore monoteista della religione cristiana cattolica..... eppure il Vaticano non è mai insorto e non sembrano in conflitto il buon 'venerdì', dedicato in fondo al pianeta venere quindi alla mitica Afrodite, con il santo giorno di astinenza cristiano! E dopo il giorno della divinità esclusiva dei cristiani il ciclo ricomincia con un bel giorno dedicato alla luna. Agricolo e lunare lunedì ci permette di riprendere il 'negozio' finire la festa cristiana.

Forse nella nostra riflessione dobbiamo pensare anche di tenere conto del politeismo che è ‘in noi’? e cercare il fondo pagano delle feste cristiane? Eppure quegli antichi dei ci sembrano dei perfetti estranei e si arriva a tutti i martedì ignorando Marte guerriero, mercoledì senza fare sacrifici a Mercurio per non parlare del povero Giove mentre in quello della mitica ‘Afrodite’ in effetti si dovrebbe fare astinenza e mangiare il pesce! Le credenze a loro collegate influenzano il nostro immaginario rispetto al calendario ma chi pensa a questi sincretismi facendo la sua agenda?

Ma come siamo arrivati a considerare questo calendario romano e poi cristiano cattolico in realtà così inclusivo e sincretistico pensando invece sempre di credere a un solo e unico dio? Insomma nel sud dell’Europa i cristiani cattolici sono dei ‘pagani’ che si ignorano? I monoteisti nascondono dei cripto-politeisti! Allora ristudiare le origini di questi problemi può aiutarci a mettere a fuoco le nostre contraddizioni e quelle degli altri? Alla fine i cristiani e soprattutto i cattolici sono stati inclusivi con le divinità antiche e pagane in certi casi o sono vuote permanenze meri relitti di una cultura lontana? Proprio chi voleva distruggere gli idoli degli dei falsi e bugiardi infine non è riuscito a cancellarne le vestigia senza però riuscire a essere come nel *pantheon* antico dei ‘pagani’ accogliente e inclusivo? (**Fig 9**)

Se cerchiamo di abbattere le opposizioni manicheiste e binarie vediamo delle forme di politeismo celate nei monoteismi e non dobbiamo dimenticare che il sistema politeistico cela anche nella sua struttura ‘frattale’ aspetti di una assialità, una verticalità e una chiara gerarchia ed è in Omero che ne troviamo una chiara e antica traccia. Ricordiamo l’episodio dell’*Iliade* (VIII, 17-27), in cui Zeus, potenza la più potente fra le potenze divine, per dare prova del suo super-potere, proclama che se una catena d’oro fosse sospesa in cielo, a una cima lui stesso e se tutti gli dei e le dee si aggrappassero gli uni agli altri, non sarebbe lui ad essere tirato verso la terra, ma tutti gli altri, per quanto siano lontani, e con loro la terra e il mare allo stesso tempo, che verrebbero issati al cielo. Zeus qui è raffigurato come una potenza dei ‘legami’ e con il suo super-potere è rappresentato come ‘*the best of gods*’ dalla forza fisica non solo sovraumana ma superiore a quella di tutti gli altri dei messi insieme e antigravitazionale! Il testo sottolinea la sua supremazia sui mortali e sugli immortali. Su questo passo ha scritto Pierre Lévêque (*Aurea catena Homeri, une étude sur l’allégorie grecque* in *Annales Littéraires de*



FIG. 9

Battistero degli ortodossi

Edificio paleocristiano

Cupola a mosaico

Nella parte centrale il battesimo di Cristo nel Giordano circondato da una processione dei dodici apostoli

Ravenna

l'Université de Besançon, vol. 27, Paris. 1959) che concorda con i commentatori precedenti sul fatto che il testo omerico sia una trasposizione di una nota gioco/sfida e prova di forza presente in molte tradizioni popolari: due

avversari tirano in direzione opposta una corda. Ma qui sono tre le grandi differenze che rendono la sfida sovraumana e Zeus un po' 'guascone': la trazione viene eseguita verticalmente e la corda è in oro materia la più preziosa e duttile consona alla natura divina del gioco e i due partecipanti sono Zeus da una parte e tutti gli altri dei dall'altra:

*L'Aurora peplo di croco si stese su tutta la terra.
 Zeus a colpi di folgore radunò un concilio di dei
 sulla cima più alta d'Olimpo, che di cime ne ha tante.
 Egli parlava e tutti gli dei l'ascoltavano:
 «Sentite me, voi tutti, dei, e voi, o dee, tutte,
 ch'io dica quello che il cuore mi comanda nel petto;
 ora nessuna dea, or dio nessuno cerchi
 di accorciare la mia parola, ma tutti insieme obbedite,
 ch'io possa al più presto por fine a queste cose.
 Perciò, colui ch'io veda allontanarsi dai numi
 e voler aiutare o i Troiani e i Danai,
 fulminato, malconcio tornerà sull'Olimpo,
 se pure io non lo afferri, nel fosco Tartaro lo getti,
 lontano, ove molto profondo un baratro c'è sotto terra,
 ove sono porte di ferro e una soglia di bronzo,
 tanto al di sotto dell'Ade, quanto la terra dista dal cielo;
 allora saprete quanto sono più forte di tutti gli dei.
 Ma, su, provate, o numi, e così tutti vedrete:
 una corda d'oro facendo pendere giù dal cielo,
 aggrappatevi tutti, o dei, e voi tutte, o dee:
 non potrete tirare dal cielo sulla terra
 Zeus signore supremo, neanche se molto sudaste;
 mentre che appena io voglia veramente tirare,
 vi tirerei su con la terra e col mare,
 e poi intorno a un picco dell'Olimpo la corda
 legherei, e subito tutto rimarrebbe sospeso nell'aria:
 tanto al di sopra dei numi, al di sopra degli uomini io sono.
 (Omero, Iliade, VIII, 1-27)*

Note

¹ In VERNANT (1966) 1985, 127.

² Sui simulacri aniconici e la loro diffusione si vedano i contributi di GAIFMAN 2012 63-86; GAIFMAN 2008, 37-72. Con «statua di culto» si indica la più importante rappresentazione, nella maggior parte dei casi posta all'interno del santuario, l'oggetto e il destinatario del culto in quanto fruitrice dell'azione sacrificale e anche in alcuni casi di pratiche cultuali particolari. Sostituto della divinità e manifestazione simbolica della sua presenza, l'immagine di culto si distingue per questa sua funzione dalle altre rappresentazioni della divinità e dalle statue votive. La presenza nello stesso contesto, la mancanza di testimonianze e di notizie, la mancanza di un termine greco preciso e dedicato, le caratteristiche tipologiche e iconografiche ricorrenti e simili rendono non semplice la distinzione. Ma esiste una procedura non sempre attestata per «consacrare una statua» con il termine che indica l'installazione, la fondazione *hidruein*. Procedura che vale tanto per i santuari che per le statue di culto Pirenne Delforge 2014 30-34.

³ Per non incorrere in equivoci il termine ἄγαλμα (plur. ἀγάλματα) non sarà più tradotto, ma trascritto *ágalma* (plur. *agálmata*) e così si è scelto per *Xóanon/xóanon* e *kolossòs*. Le immagini divine (statue e offerte di culto), come quelle di uomini onorati dall'erezione di una statua, devono essere analizzate nel contesto in cui sono state progettate o spostate. Le statue sono oggetti fissi o mobili che vengono prima installati in uno spazio aperto (aria aperta o struttura architettonica aperta all'esterno) o chiuso (un edificio). Le operazioni di installazione rituale sono principalmente conosciute dai testi, a queste si aggiungono le manipolazioni più pesanti documentate dall'archeologia. A questo proposito occorre fare distinzione fra quei manufatti che sono prevalentemente pensati per un uso professionale da quei manufatti che possono essere spostati nel caso di *aphidruma*. E' da sottolineare come il trasferimento di culti, in Grecia era di fondamentale importanza per una civiltà che aveva conosciuto migrazioni e colonizzazioni dal *dark age* attraverso periodo arcaico, classico ed ellenistico. almeno per i periodi arcaici il trasferimento di culti di solito non equivale a un esilio dalla sede originaria ma piuttosto la creazione di una filiale, lo stesso culto è traslato lontano dal luogo di origine. Questa idea dapprima espressa dall'usanza del trasferimento del fuoco sacro dal focolare della madrepatria alla fondazione per riaccendere il focolare comune, nella stessa maniera la parola *apoikia* vuole indicare un trasferimento lontano dall'*oikos*. Malkin (1991 77-96) chiarisce i fraintendimenti della nozione di *aphidruma* che può riferirsi al santuario come agli apparati degli oggetti sacri (*hierá*) e alle statue ma indica soprattutto questo carattere di rifondazione di un culto, per questo discute il caso della descrizione di Strabone sulla fondazione di Massalia e il trasferimento del culto di Artemide di Efeso per garantire una continuità del culto. Su questi temi Anguissola A. 2006, Note on *Aphidruma* 1: statues and their fonction » CQ 56, 641-643; idem, Note on *Aphidruma* 2 : Strabo on thé transfert of cults » CQ 56 (2006) 643-646..

⁴ Nel periodo ellenistico ἄγαλμα significa statua di culto, oggetto sacro e in particolare

l'oggetto votivo: «ἄγαλμα infatti significa propriamente la statua di culto, o anche, in senso più esteso, l'oggetto sacro e quindi, in particolare, l'oggetto votivo» (GUARDUCCI 1969 24). Nella sua introduzione MYLONOPOULOS 2010, affronta il problema delle fonti e i problemi metodologici sollevati dalla distinzione fra statua di culto e l'offerta votiva, in modo tale da permettere di definire l'immagine di culto. Ma cosa è una "statua di culto"? Come possiamo distinguerla da un ex-voto o scultura decorativa? Una definizione preliminare tiene conto della natura divina e soprannaturale dell'oggetto, nonché della sua relazione con un particolare culto o rito. Due tipi di immagini presentano queste qualità necessarie: da un lato, la statua miracolosa che dà origine ad una particolare devozione dopo un evento soprannaturale (caduta celeste, ecc.), d'altra parte la statua che riceve un posto predominante in un santuario. Oppure un atto di consacrazione di tipo "magico-rituale", ma abbiamo poche attestazioni e non abbastanza esplicite.

⁵ Il termine più diffuso per immagine, *eidôlon* (εἰδῶλον), ha la sua radice nel verbo che significa vedere. L'*eidôlon* è ciò che vediamo come se fosse la cosa vera, mentre è solo un doppio: le ombre dei morti nell'Ade (*Odisea*, XI, 476), il sosia di Elena creato da Hera (Euripide, *Elena*, 33), effigie o ritratto, che ci permette di vedere qualcosa di assente, o anche ciò che appare in uno specchio e che in realtà non c'è. In breve, l'*eidôlon* è un'immagine che comporta l'illusione, in contrapposizione all'*eidōs* o all'*idea* (ἰδέα), della stessa radice, la forma bella e vera, che diventa in Platone 'idea' (*Cratilo*, 89b 3). Epicuro scelse l'*eidôla* plurale per designare tecnicamente i sottili involucri degli atomi che emanano dalla superficie degli oggetti e che ci permettono di vedere penetrando nei nostri occhi (*A Erodoto*, 46, 9); una sorta di doppio che viaggia rimanendo invisibile e che è all'origine dell'immagine mentale o della fantasia, e che rende possibile convalidare o meno ciò che si vede (ibid., 50, 2). Il lato incoerente di illusione senza consistenza di *eidôlon* ha dato al termine un significato a volte dispregiativo, che si ritroverà nell' "idolo" dei Settanta (II Re, 17, 12) o nella definizione di "idolatri" o *iconodouli* date dagli iconoclasti.

⁶ PELLIZZER (2009)

⁷ KERENY 1962

⁸ Platone nel *Simposio* compara Socrate a un Silèno perchè contiene degli ἄγάλματα delle divinità al suo interno: «Io dico che costui è somigliantissimo a quei sileni esposti nelle botteghe degli scultori, che gli artisti figurano con zampogne e flauti, i quali, se li apri in due, mostrano dentro simulacri (*agálmata*) degli dei».

⁹ Vedi supra *Prefazione* n. 5.

¹⁰ La credenza nelle 'statue animate' di Dedalo è attestata già da un frammento di Platone comico (204 Kassel-Austin). E in uno Scolio a Euripide, *Ecuba*, 835-40. si ricorda come le opere di Dedalo fossero così vitali che addirittura si riteneva potessero muoversi e aprire gli occhi.

¹¹ https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=5&cat_2=241

¹² Cfr. VILLARI 2011 67-68: “Dans le débat contemporain, le corps est l’objet d’une prolifération des discours qui concernent non seulement les sciences humaines, mais aussi la politique, la sociologie, l’anthropologie, comme l’art et la musique. Le corps qui émerge de ces discours est souvent double: d’une part, un ensemble d’organes à examiner en termes de fonctions et de comportements (le corps de la science); de l’autre, un lieu d’inscription de la subjectivité et de l’identité “incarnée”. Il semblerait que l’on soit devant un paradoxe du corps, qui se caractérise par son absence et, simultanément, sa surexposition discursive. Cependant, définir ce que l’on entend par corps signifie exercer un contrôle: le corps est, depuis toujours, une zone de grand contrôle et d’exercice de pouvoir. C’est pourquoi il est devenu un objet de recherche débattu et controversé dans le champ des sciences humaines, en particulier dans le domaine de la critique féministe, des *Cultural Studies*, de l’anthropologie et des études sur la culture de masse. L’ambivalence constitutive du corps, sa malléabilité et en même temps son opacité, rendent possible, lorsqu’on le théorise, le développement de pratiques critiques, politiques d’identité et d’interprétation, qui partent de pré-supposés et posent un questionnement voisin de la recherche sémiotique. Le corps peut alors être considéré comme un type particulier de texte, mobile et ouvert, et en même temps un système de classification et un objet gouverné et discipliné. Comment les paroles agissent-elles sur le corps, comment peuvent-elles faire en sorte qu’il se transforme, comment agit l’efficacité symbolique quand le texte examiné est le corps!? Suivre cette perspective de recherche ne signifie néanmoins pas réfléchir exclusivement sur les du corps, mais aussi sur les *conditions of embodiment*, les conditions de matérialisation et d’inscription sur le sens du corps. Le corps est donc entendu comme un processus gouverné par des oppositions (extérieur/intérieur, surface/profondeur), qui pré-sentent une herméneutique continuellement reconstitué de culture en culture...”

Riferimenti bibliografici

- ALBERT-LLORCA M., 2013, Les statues habillées dans le catholicisme. Entre histoire de l’art, histoire religieuse et anthropologie, in *Archives de sciences sociales des religions*, 164, 11-23.
- AZOULAY V. 2014, *Les Tyrannicides d’Athènes. Vie et mort de deux statues*, Paris.
- BEYLACHE N. 2005 *Introduction*, in N. Belayche, P. Brulé, G. Freyburger, Y. Lehmann, L. Pernot, F. Prost (éds), *Nommer les dieux. Théonymes, épithètes, épicles dans l’Antiquité*, Brepols, 211-212.
- BELTING H., 1990, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, (trad. it. *Il culto delle immagini. Storia dell’icona*

- dall'età imperiale al tardo Medioevo, Roma, 2001).
- BELTING H. 2001-2013 H., *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich, (trad. it. *Antropologia delle immagini*, Roma 2013; trad. fr. *Pour une anthropologie des images*, Paris, 2004).
- BETTINI M., 2008, *Il ritratto dell'amante*, Torino.
- BETTINETTI S., 2001, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, Bari.
- BULTRIGHINI U., 1990, *Pausania e le tradizioni democratiche. Argo ed Elide*, Padova.
- BULTRIGHINI U., 2017, (con TORELLI M.), *Pausania, Guida della Grecia*, Libro X, *Delfi e la Focide*. vol. 10, Milano.
- COLLARD H., 2013, *Montrer l'invisible. Les dieux et leurs statues dans la céramique grecque*, Paris.
- DIDI-HUBERMAN G., 2007, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard.
- DUCAT J., 1976, Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque: *kouros et kolossòs*. In: *Bulletin de correspondance hellénique*. Volume 100, I, 239-251
- FREEDBERG D. 1989, *The power of images*, Chicago.
- FRONTISI-DUCROUX. F., 1975, *Dédale: la mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris.
- FRONTISI-DUCROUX, F. 1991, *Les dieux-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Parigi-Roma.
- GAIFMAN M., 2008, The Aniconic Image of the Roman Near East, in T. Kaizer (ed.), *The Variety of Local Religious Life in the Near East in the Hellenistic and Roman Periods*, Leiden, 37-72
- GAIFMAN M., 2012, *Aniconism in Greek Antiquity* (Oxford Studies in Ancient Culture and Representation), Oxford - New York.
- GUARDUCCI M. 1969, *Epigrafia Greca II*, Rome, 24.
- HOLSCHER T., 2015, *La vie des images grecques. Société des statues, rôles des artistes et notion esthétiques dans l'art grec ancien*, Paris.
- JOURDAIN-ANNEQUIN C., Représenter les dieux: Pausanias et *Le Panthéon des cités*, 241-261
- KERÉNYI K. 1962, *Ágalma, Eikôn, Eidolon*, in: E. Castelli (éd.), *Demitizzazione e immagine*, Padova, 161-171.
- LACAN J. ,1960-61, *Le séminaire livre VIII, le transfert*, Paris.
- LANÉRÈS N., 2012, La notion d'*ágalma* dans l'épigraphie grecque, in *Metis* 10 N.S. 137-173.

- LÉVÊQUE P., 1959, *Aurea catena Homeri, une étude sur l'allégorie grecque* in *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, vol. 27, Paris.
- LINDERS T., 1972, *Studies in the Treasure Record of Artemis Brauronia*, Stockholm, 215, n° 70.
- LISSARRAGUE F. -ESTIENNE S., 2015, Le corps des dieux dans les mondes grec et romain: bilan historiographique in *Dialogues d'histoire ancienne*, Paris.
- MA J., 2013, *Statues and Cities. Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*, Oxford.
- MALKIN I., 1991, What is an Aphidruma? In *Classical antiquité*, vol 10, no.1 77-96.
- MYLONOPOULOS J. 2010, *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leyde.
- Morard T., 2009, *Horizontalité et verticalité: le bandeau humain et le bandeau divin chez le peintre de Darius*, Mainz.
- MORRIS S. 1992, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton.
- PELLIZER E., 2009, L'Anthropomorphisme des dieux dans la Grèce antique, in R. Duits-F. Quiviger, *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*, Londra Torino, 267-280
- PINOTTI A., 2014, Estetica, visual culture studies, Bildwissenschaft in *Studi di estetica*, XLII, IV serie 1, 269-296.
- PIRENNE DELFORGE V., 2014, Des dieux parmi les hommes: l'installation des «statues de culte» en Grèce ancienne in *Technè* n.40, 31-34
- POLIGNAC F., 1995, *La naissance de la cité grecque. Cultes, espace et société, VIII^e/VII^e siècles*, Paris.
- POLIGNAC F., 2009, *Sanctuaries and Festivals*, dans K. A. Raaflaub et H. van Wees (ed.), *A Companion to Archaic Greece*, Oxford, 427-443.
- SCHEER T. S., 2001, *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*, Munich, C. H. Beck («Zetemata», 105).
- VERNANT J.P., (1966) 1985, *Mythe et pensée chez les Grecs: études de psychologie historique*, Paris.
- VERNANT J.P., 1984, Ed. it. *Figurazione dell'invisibile e categoria psicologia del doppio: il Kolossòs*, in *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino.
- VERNANT J.P., 1986, *Corps des Dieux*, Paris.
- VILLARI E., 2011, *La représentation du corps dans le monde grec classique*:

le canòn de Polyclète, entre costruction d'une norme et invention de l'antique in E.VILLARI, F. MALHOMME (a cura di) *Musica corporis* Turnahut.



EZIO PELLIZER, RITRATTO DI UN ELLENISTA

Elisabetta VILLARI (UNIGE)

Ho incontrato Ezio Pellizer, che conoscevo solo attraverso i suoi libri, per la prima volta durante un seminario organizzato all'Università di Genova sul tema del Politeismo nel 2016 che ha dato come frutto questo libro. Un amico comune mi aveva suggerito di invitarlo, David Bouvier, professore di letteratura greca a Losanna, e devo ringraziarlo ancora per avermi presentato questo grande ellenista italiano che in questi ultimi anni insegnava a Udine.

Purtroppo Ezio Pellizer, pur essendo stato il primo a consegnare con grande precisione il suo testo definitivo, non vedrà il suo contributo pubblicato in questo libro, il primo della collana *KAIRÓS*, di cui aveva accettato con entusiasmo di fare parte del comitato scientifico. Anche per questo dettaglio, che non è indifferente per chi fa la cura di un libro e ne sottolinea la sua grande serietà, mi è sembrato giusto e doveroso trovare lo spazio nel nostro volume, per tracciare un breve ritratto di questo studioso italiano scomparso nel luglio del 2018 che ha dedicato la sua vita allo studio del mito greco.

Nato a Montona d'Istria nel 1943, uno dei paesi dell'esodo sulla frontiera italiana più tragica, studia a Trieste allievo dell'illustre filologa e fine studiosa di Omero Luigia Achillea Stella, che per prima a Trieste aveva tenuto la cattedra di greco, e della quale era stato, dopo Carlo Corbato, il secondo successore. Ezio Pellizer è stato professore ordinario di Letteratura greca nell'ateneo di Trieste sino al 2010, poi di Antropologia della Grecia antica a Udine sino al 2018.

< FIG. 1

Prof. Ezio Pellizer a sinistra e Prof. Giuseppe Lentini a destra.

Genova seminario 2016

Di formazione letterato e filologo, aveva poi rivolto i propri interessi e ogni suo sforzo alla ricerca nel campo dell'antropologia antica contribuendo a una innovativa visione dell'antichistica con molte e apprezzate pubblicazioni scientifiche, e collaborando sin dalla sua fondazione all'Associazione Antropologia e Mondo Antico (AMA) di Siena diretta da Maurizio Bettini (con cui ha scritto un bel libro, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*), e più tardi promuovendo il Gruppo di Ricerca sul Mito e la Mitografia dell'Ateneo triestino (GRIMM).

Per avere il piacere di incontrare Pellizer bisognava recarsi nei convegni degli specialisti che lui frequentava, andare a Trieste o a Udine oppure recarsi a Itaca alla ricerca della grotta delle Ninfe dove David lo aveva incrociato un'estate, come per caso! Il suo discorso colto, preciso, ironico, misurato e pieno di allusioni ai miti e ai personaggi della letteratura greca mi ha ricordato da subito, per certi versi, Alberto Savinio, l'artista e scrittore, fratello di De Chirico e, come quest'ultimo, nato in Grecia a Volos, il quale nei suoi racconti confonde i piani della contemporaneità e del mito scherzando sul linguaggio e i nomi delle divinità fra surrealismo e metafisica. Ezio mi è parso una figura di studioso di letteratura greca che per il suo amore e una profonda conoscenza nei minimi dettagli della Grecia riesce a tenere vivo continuamente quel passato facendone un tutt'uno con il presente e creando l'illusione di una presenza palpabile del mito tra di noi, come solo certi eccellenti scrittori sono riusciti a fare: penso a Pavese dei *Dialoghi con Leucò*, a Calvino delle *Lezioni americane*, al *Le specie del sonno* di Ginevra Bompiani, o ai due splendidi racconti che hanno il nome della sirena Ligeia, quello di Edgar Allan Poe *Ligeia* (1838) e *Lighea* (o La sirena, 1961) la novella incredibilmente bella di Giuseppe Tomasi di Lampedusa che ha come protagonista un professore di greco.

Filologia e Antropologia sono le due frecce al suo arco; questa sua versatilità, fa del suo un percorso esemplare: la sua formazione filologica e prioritariamente letteraria non gli hanno mai impedito di avere interessi antropologici fino a considerare indispensabile per lo studio del mondo antico e dei suoi miti un approccio come quello di J. P. Vernant e di C. Berard, insomma delle scuole di Parigi e di Losanna. Di qui la già citata collaborazione con M. Bettini nella fondazione del gruppo AMA a Siena.

Pellizer ha dedicato la sua vita scientifica a studiare i miti greci in una prospettiva antropologica e a diffonderne una conoscenza attenta al ‘compito’ del filologo, ma con i mezzi e gli strumenti tecnologici più moderni per poter diffondere quel patrimonio e metterlo a disposizione di tutti come un bene comune. Pellizer così, con il già citato Gruppo di Ricerca sul Mito e la Mitografia dell’Università di Trieste (GRIMM), ha elaborato una quantità di materiali per il progetto di un vasto Dizionario Etimologico della Mitologia Greca multilingue On Line (DEMGOL: <https://demgol.units.it>)¹.

Tra i suoi libri più noti ricordo: *Favole d’identità-Favole di paura* (1982); *La peripezia dell’eletto. Racconti eroici della Grecia antica* (1990); *il commento a Semonide* (1990; in collaborazione con G. Tedeschi); il già citato volume con Maurizio Bettini, *Il mito di Narciso* (2003). Plutarco, *Conversazioni a tavola: libro ottavo*, introduzione, testo critico e commento a cura di T. Braccini, traduzione di E. Pellizer (Corpus Plutarchi Moralium 49), Napoli 2014. Fra i suoi numerosi articoli mi piace in particolare ricordare, data l’assonanza con il tema di questo nostro volume, il contributo “L’Anthropomorphisme des dieux dans la Grèce antique”, in R. Duits-F. Quiviger, *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec* (2009).

Note

¹ Si tratta di un iper-testo in movimento, un laboratorio dinamico dove ciascuno dei numerosi collaboratori, sparsi nel mondo, può contribuire con migliorie, correzioni, rettifiche o aggiunte. La struttura del lavoro consente oggi la consultazione per sezioni tematiche, come il ‘Lessico degli animali fantastici, ibridi o mostruosi’, o una categoria che riguarda i miti collegati all’astronomia, con la registrazione delle numerose figure di eroi, eroine o animali trasformati in costellazioni. Negli ultimi dieci anni il DEMGOL ha prodotto un materiale sempre più ampio, operativo e utile all’insegnamento sulla cultura mediterranea antica e sul mito greco: sono state superate le 1200 voci (anno 2017), consultabili anche per categorie o per tipologia (voci femminili, *nomina homerica*, popoli immaginari, animali e mostri, etc.). Il progetto, come si può immaginare dall’ambiente triestino e mittel-europeo in cui è nato, include le traduzioni delle voci in numerose lingue: le voci in lingua castigliana, catalana e portoghese (brasiliiana) sono praticamente al passo con le nuove entrate in italiano, mentre quella francese è arrivata oltre alla metà del totale. È in corso anche una traduzione in lingua croata, iniziata nel 2015, e, naturalmente, in lingua inglese. Durante il seminario genovese nel 2016 aveva parlato della sua ricerca continua di buoni traduttori per i lemmi del dizionario e del progetto di molte altre versioni.

SCHEDE AUTORI

Maurizio BETTINI è professore ordinario di Filologia Classica. Autore di saggi di argomento filologico, metrico e linguistico, i suoi interessi vertono soprattutto sulla antropologia del mondo antico, disciplina a cui ha dedicato svariati volumi. I suoi corsi universitari affrontano temi relativi alla cultura greca e Romana la parentela, l'esperienza religiosa antica, la mitologia, la profezia, la magia sempre in una prospettiva di carattere antropologico. A Siena ha fondato, assieme ad altri studiosi, il Centro "Antropologia e Mondo antico", di cui è direttore. Il Centro raccoglie filologi classici, storici antichi, archeologi, semiologi, studiosi della fortuna e della trasmissione della cultura classica, e promuove ricerche interdisciplinari, di taglio antropologico, sul mondo antico. Maurizio Bettini coordina anche il dottorato di eccellenza in "Antropologia Storia e teoria della Cultura", promosso dall'Istituto Italiano di Scienze Umane (SUM) e dall'Università di Siena. Dal 1992 tiene regolarmente seminari presso il "Department of Classics" della University of California at Berkeley, e come "Directeur d'études invité" ha tenuto numerosi seminari presso la École de Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. Presso l'editore Einaudi cura la serie "Mythologica", presso l'editore Il Mulino è responsabile della collana "Antropologia del Mondo Antico". Collabora con la pagina culturale de "La Repubblica" ed è autore di romanzi e racconti.

Nato nel 1986, il Centro interdipartimentale di studi antropologici sulla cultura antica dell'Università di Siena, fondato e diretto da Maurizio Bettini, si propone di promuovere la collaborazione scientifica tra studiosi dell'antichità classica e antropologi, e di sviluppare tra queste due discipline una prospettiva di ricerca comune che metta in evidenza gli aspetti di continuità ed evoluzione culturale fra l'antico e il moderno, coordinando in prospettiva antropologica studi storici, archeologici e filologico-letterari sul mondo antico, sviluppando o mettendo in connessione progetti di ricerca sulla cultura materiale e sull'organizzazione sociale con studi sui modelli culturali quali si ricavano dai testi e dalla documentazione letteraria. Temi privilegiati di ricerca sono lo studio del mito come categoria narrativa fondamentale della cultura, la vita quotidiana, l'iconografia e

l'iconologia in prospettiva antropologica, la storia della Fortuna della cultura classica e la ripresa in chiave moderna di testi classici. Il Centro è un'eccellenza che vanta relazioni e collaborazioni internazionali con strutture, insieme alle quali stabilisce legami di cooperazione scientifica e dottorati esteri. Tra queste strutture, il Centre ANHIMA di Parigi, Il Department of Classics della University of California at Berkeley, la Divinity School of Chicago, una rete di Università che promuovono ricerche sulla scrittura mitografica, coordinata dall'Università di Lille 3, il Laboratoire d'Anthropologie Sociale di Parigi. <http://www3.unisi.it/ricerca/centri/cisaca/nuovo/docenti/bettini/index.html>

Libri

Studi e note su Ennio, Pisa, Giardini 1979; *Plauto. Mostellaria e Persa*, traduzione e note a cura di M. Bettini, Milano, Mondadori 1981; *Antropologia e cultura Romana*, Roma, La nuova Italia Scientifica 1986; *Verso un'antropologia dell'intreccio*, Urbino, QuattroVenti 1991; *La maschera, il doppio e il ritratto*, (editor) Bari, Laterza 1991; *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi 1992; *Familie und Verwandtschaft in Rom*, München, Campus Verlag 1992; *Lo straniero, ovvero l'identità culturale a confronto* (editor), Bari, Laterza 1992; *Maschile / femminile. Genere e ruoli nella cultura antica* (editor) Bari, Laterza 1993; *I classici nell'età dell'indiscrezione*, Torino, Einaudi 1994; *Letteratura Latina: Storia letteraria e antropologia romana* (editor), 3 volumes, Firenze, La Nuova Italia 1995; *I signori della memoria e dell'oblio* (editor), Firenze, La nuova Italia 1996; *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi*, Torino Einaudi 1998; *La grammatica latina* (editor), 3 volumes, Firenze La Nuova Italia 1998; *Il Vangelo di Marco*, traduzione di M. Bettini, in *I Vangeli*, Stamperia Valdonesca, Verona 2000; *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino Einaudi 2000 ; (con Omar Calabrese), *BizzarraMente*, Milano Feltrinelli 2002; (con Carlo Brillante), *Il mito di Elena*, Torino Einaudi 2002; *Francesco Petrarca sulle arti figurative. Tra Plinio e S. Agostino*, Livorno Sillabe 2002 ; (con Ezio Pellizer), *Il mito di Narciso*, Torino Einaudi 2003; (con Giulio Guidorizzi), *Il mito di Edipo*, Torino Einaudi 2004; (con Luigi Spina), *Il mito delle Sirene*, Torino Einaudi 2007; *C'era una volta il mito*, Palermo Sellerio 2007; *Voci. Antropologia sonora della cultura antica*, Torino Einaudi 2008, Premio Città delle rose, Roseto degli Abruzzi, 2008; *Alle porte dei sogni*, Palermo Sellerio 2009; *Affari di Famiglia*, Bologna Il Mulino 2009. Recensioni su "Quaderni storici" 137 / a. XLVI n. 2 agosto 2011 di G.Delille (pp. 611-618); A.Giardina (pp.619-624); R. Borgognoni (pp. 625-635); (Con Cristiana Franco), *Il mito di Circe*, Torino Einaudi 2010; *Contro le radici*, Bologna Il Mulino 2012; *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino Einaudi 2012. Vincitore del Premio Mondello Critica 2013; con A. Barbero, *Straniero-L'invasore, l'esule, l'altro*,

Encyclomedia Publishers Milano 2012; *Je est l'autre? Sur les traces du double dans la culture ancienne*, Paris Belin 2012; Con Mario Lentano, *Il mito di Enea*, Torino Einaudi 2013; *Elogio del politeismo*, Bologna Il Mulino 2014; Con W. Short, Con I Romani, Bologna Il Mulino 2014; Con Silvia Romani, *Il mito di Arianna*, Torino Einaudi 2015; *Dèi e uomini nella città. Antropologia religione e cultura nella Roma antica*, Roma Carocci 2015; (ed.) Terrantica. *Volti miti e immagini della Terra nella cultura antica*, Milano Electa 2015; *Il grande racconto dei miti classici*, Bologna Il Mulino 2015; *Il dio elegante. Vertumno e la religione romana*, Torino, Einaudi 2015; *Radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna Mulino 2016 (edizione accresciuta del n. 28); *Oracoli che sbagliano. Un dialogo sugli antichi e sui moderni*, (con C. Benedetti), Milano Effigie 2016

David BOUVIER è Professore di Lingua e letteratura greca all'Università di Losanna. Una parte del suo insegnamento sulla mitologia si svolge alla Scuola Politecnica Federale di Losanna. Ha inoltre insegnato come Visiting assistant professor all'Università di Chicago e come Professore invitato all'EHESS. Le sue ricerche, d'ispirazione antropologica, si concentrano sulla poesia epica e sulla sua ricezione. Pubblicazioni recenti:

Che cosa leggeva Ulisse sulla tavoletta inscritta da Circe? A proposta di un quadro del Dosso Dossi, in E. Pellizer (ed.), *Ulisse per sempre*, Editreg, Trieste, pp. 221-236; Et si Ulysse était un criminel de guerre? À une larme près!, in M. Christopoulos & A. M. Apostolopoulou (ed.), *Crime and Punishment in Homeric and Archaic Epic*, Center for Odyssean Studies, Ithaca, pp. 189-210; Achille et la beauté d'Hector, in P. Sylvie & S. Olivier (ed.), *Polutropia: d'Homère à nos jours*, Classiques Garnier, Paris, pp. 281-300; Le Web de Pénélope, in "Revue d'anthropologie des connaissances", 2014, 8/4, pp. 705-724.; Le héros comme un loup: usage platonicien d'une comparaison homérique, in "Cahiers des Etudes Anciennes", 52, pp. 125-147.

Giuseppe LENTINI è Ricercatore di Filologia Classica alla Sapienza-Università di Roma. È stato allievo della Scuola Normale di Pisa, e ha svolto ricerca presso University College London, il Center for Hellenic Studies a Washington, D. C., e l'Université de Fribourg. Si occupa soprattutto di poesia greca arcaica.

Alcune pubblicazioni: "La scena giudiziaria dello Scudo di Achille (Hom. Il. 18.497-508) e l'immaginario della giustizia nella Grecia arcaica", *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 76, 2016, pp. 13-29; "La cicatrice di Odisseo e il riflettore di Erich Auerbach", *Gaia. Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque* 18, 2015, pp. 375-385;

“Sappho’s Husband in Sapph. fr. 213A e V. (= P. Oxy. XXIX 2506, fr. 45)?”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 191, 2014, 25-26; “Tra *teikhoskopia* e *teikhomakhia*: a proposito delle mura nell’Iliade”, *Scienze dell’antichità* 19.2-3, 2013, pp. 201-209; “The Pragmatics of Verbal Abuse in Homer” in *Classics@*, Issue 11 (2013), URL: <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5139>

Micol PERFIGLI è Dottore di Ricerca in Antropologia del Mondo Antico (Università degli Studi di Siena). Ha svolto attività di ricerca presso il Centre Louis Gernet (Parigi) e collabora con l’équipe di ricerca del Centro di Antropologia del Mondo Antico. Si occupa di religione antica, immaginario religioso, divinità romane. Pubblicazioni: *Una famiglia di piccoli dei* (in *Terrantica. Volti, miti e immagini della Terra nel mondo antico* cura di M. Bettini e G. Pucci. Catalogo della Mostra), Electa, Milano 2015, pp. 188-91; *Il politeismo a Roma (Con i Romani a cura di M. Bettini e W. Short)*, Il MULINO, Bologna, 2014, pp. 61-86; *Le dee e gli dei a Roma. 4 saggi (“Politeismo” e religione; Dèi magni, dèi minuti e nuovi dèi; Le divinità della casa; Chi sono gli dèi e le dee: una carta d’identità)* per *La grande storia-L’Antichità-Roma* (a cura di U. Eco) in *Mito e Religione*, Milano 2011, vol.11 ripubblicato in *L’Antichità-Roma* (a cura di U. Eco), EM Publisher Milano 2012, pp. 425-54; *Le pericolose angustie della dea Angerona: motivi culturali e codificazione religiosa* in “I Quaderni del Ramo d’Oro” vol.2 (2010)

Elisabetta VILLARI (DIRAAS) è ricercatore e docente di Storia e Antropologia del mondo antico e Antropologia dell’immagine del mondo greco all’Università degli Studi di Genova. Conseguito in Italia il Dottorato in Storia Greca a Roma nel 1993 e il concorso di ricercatore è stata invitata come *chercheur étranger invité* all’ENS a Parigi nel 1996/7 e all’Univ. di California Santa Cruz (1999) per integrare un gruppo di antropologi (*Cultural Studies* dir. James Clifford). Ha tenuto corsi e seminari come *Directeur d’études invité* all’EPHE sez.V (2000) e ha vinto una borsa per un progetto all’INHA a Parigi (2001), ha tenuto seminari per *master* all’EHESS (2006/7-2007/8), conferenze in molte università, ha partecipato a molti convegni internazionali (Quebec, San Francisco, Grenoble, Losanna, Strasburgo, Marsiglia, Exeter, Parigi, Madrid, Gerusalemme, Duke, Santa Cruz etc). Pubblica su riviste italiane e straniere e dal 2005, ha organizzato una serie di convegni internazionali le Giornate Warburghiane in collaborazione con istituzioni italiane e straniere (Univ. di Siena e Associazione Warburg Italia, Sorbonne, l’Univ. di Milano, Museo del Petit Palais e il Palazzo Doria Pamphilj). Ha pubblicato *Aby Warburg Antropologo*

dell'immagine, Roma, Carocci 2014; *Musica corporis*, Turnhout, Brepols 2011; *L'Histoire d'Alexandre le Grand dans les tapisseries Doria Pamphilj*, Turnhout, Brepols 2014. Nell'ambito di una collaborazione con UNIL ha organizzato tre seminari internazionali e pubblicato *Il paesaggio e il sacro*, De Ferrari Genova 2014. Le sue principali linee di ricerca: teoria e storia della storiografia, antropologia del mondo classico, antropologia dell'immagine. Sito: www.antropologiadelleimmagini.wordpress.com

Kairós. Storia, Archeologia, Arte e Antropologia del mondo classico

Volumi pubblicati

1. *Politeismi antichi. Le rappresentazioni degli dei nel mondo greco e romano. Miti, immagini e testi*, a cura di Elisabetta Villari, 2019 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-94-8), (ISBN versione eBook: 978-88-94943-95-5)

Elisabetta Villari, UNIGE (DIRAAS) insegna Antropologia dell'immagine del mondo greco, e antropologia del mondo antico. È stata invitata all'ENS a Parigi e all'UCSC in California come *visiting professor*. Ha tenuto seminari anche all'EPHE, all'INHA a Parigi e all'EHESS ed ha svolto conferenze in molte università straniere. Dal 2005 ha organizzato a Genova una serie di incontri internazionali: le Giornate Warburghiane in collaborazione con istituzioni italiane e straniere. Le sue attuali linee di ricerca sono: il paesaggio e il sacro, e l'antropologia dell'immagine del mondo greco.

Il volume sviluppa in tre sezioni alcune questioni centrali nel dibattito contemporaneo sul politeismo greco e romano: come si è iniziato a fabbricare gli dei e le loro immagini nel mondo greco e romano? come è organizzato il mondo degli dei in Omero? La prima parte è dedicata alla Grecia, la rappresentazione omerica come punto di riferimento per i poeti e gli artisti successivi.

D. Bouvier presenta il tema di un dio che forgia le immagini degli altri dei, E. Pellizer affronta i *daimones*, per esaminare altri casi di iconografie di origine omerica, G. Lentini lavora sull'importanza politica della rappresentazione delle divinità in Omero. La seconda parte è sul mondo romano dedicata al dialogo con M. Bettini: come i romani hanno accolto gli dei greci, e che cosa ne hanno fatto? Come i Greci integrati al mondo romano hanno accolto i Romani e i loro dèi? Cosa è successo quando gli dei dei Romani hanno preso in prestito il nome, epiclesi, le forme, i rituali degli dei greci? Partendo dal nesso fra il nome degli dei e la loro funzione Perfigli analizza la natura e le caratteristiche delle loro epifanie. La terza sezione del libro con i due contributi di E. Villari sul politeismo come oggetto 'politico' e sulle rappresentazioni degli dei ritorna al mondo greco per cercare di ripercorrere le attuali problematiche teoriche e tracciare delle differenze con il mondo romano mettendo a punto una riflessione critica.

In three sections, this volume tackles some of the central questions in the contemporary debate on Greek and Roman polytheism: how did Greeks and Romans begin to shape their gods and the images representing them? how is the world of the gods structured in Homer? The first part is devoted to Greece, with Homeric representation as a crucial point of reference for later poets and artists. D. Bouvier explores how a Greek god may portray and create images of other gods, E. Pellizer offers some reflections on daimones, in order to analyse the consequences of other iconographies of Homeric origin, G. Lentini works on the political import of the portrayal of the gods in Homer. The second part concentrates on the Roman world, through a dialogue with the work done by M. Bettini: how did the Romans welcome the Greek gods and what were the consequences? How did the Greeks within the Roman world welcome the Roman gods? What happened when the gods of the Romans borrowed the name, the epiclesis, the forms and rituals of the Greek gods? Starting from the nexus between god's name and god's function, M. Perfigli analyzes the nature and characteristics of divine epiphanies. The third section of the book includes two contributions by E. Villari, one on Polytheism as a 'political' object and the other on representations of the gods, that return to the Greek world in order to track current theoretical problems with attention to their difference in the Roman world, thereby honing critical reflection.

ISBN: 978-88-94943-95-5



9 788894 943955

In copertina:
Giovanni Bellini
Il Festino degli dei
olio su tela
1514

L'opera venne poi ritoccata da Dosso Dossi e da Tiziano nel paesaggio.

National Gallery of Art Washington