

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età antica
a cura di Ilaria Sforza

Roma 2015, fascicolo I, tomo I

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo I (tomo I) del 2015 della rivista telematica semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.

Cura redazionale: Ilaria Sforza

Direttore responsabile: CARMELO OCCHIPINTI

Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia, Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010

Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-791-7

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Editoriale</i>	5
ILARIA SFORZA, <i>Introduzione</i>	13

TOMO I

SIMONE CAPOCASA, <i>L'immagine divina tra Oriente e Occidente. Note sull'iconografia della Dea Madre</i>	39
GIULIA ROCCO, <i>Scene di culto divino e di rituali sacri nel mondo greco tra il Geometrico e l'Orientalizzante</i>	65
RITA SASSU, <i>La dea di Samos. Origini, forme e luoghi del culto di Hera presso il santuario extraurbano</i>	99
ILARIA SFORZA, <i>«Immortali e immuni da vecchiaia per sempre». Sui cani di Alcinoò in Odissea 7, 91-94</i>	133
ELENA CASTILLO RAMÍREZ, <i>L'odio contro i tiranni: canalizzazione della violenza collettiva nella distruzione delle immagini del leader politico nella Roma imperiale</i>	151
CHIARA BORDINO, <i>Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia</i>	181
ANASTASIA PAINESI, <i>The influence of ancient ekphrásēis on the painters of the Renaissance: Rosso Fiorentino's Shipwreck of Ajax Minor in the Francis I gallery at the palace of Fontainebleau</i>	233
ABSTRACTS	257

TOMO II

KATHARINA WEIGER, <i>Le 'immagini vive' di una Crocifissione e la partecipazione dell'osservatore</i>	9
ULRICH HOFFMANN, <i>"O inanimato Corpo". Trasformazioni e duplicazioni del corpo nell'immagine animata del Filocolo boccaccesco e negli adattamenti tedesco di Floire und Blanche-flor</i>	47
MARIANNE GILLY-ARGOUD, <i>L'incarnation vivante dans les images de sacrements: l'interaction dévotionnelle à travers les porteurs de l'eucharistie dans l'iconographie alpine tardo-médiévale</i>	95
ELENA FILIPPI, <i>L'antropologia di Nicola da Cusa e il tema della «viva imago Dei». Riflessi nella cultura figurativa del Quattrocento</i>	135
FRANCESCA CORSI, <i>Ogier le Danois: dalla corte di Carlo Magno a eroe della Danimarca</i>	177
DONATELLA GAVRILOVICH, <i>Dall'evocazione del testo poetico allo spazio scenico parlante: la sperimentazione sinestetica in Russia</i>	187
ABSTRACTS	211

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirci fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

L'IMMAGINE DIVINA TRA ORIENTE ED OCCIDENTE
NOTE SULL'ICONOGRAFIA DELLA DEA MADRE

SIMONE CAPOCASA

Il culto in Mesopotamia

Gli edifici di culto di età mesopotamica erano costruiti per ospitare la divinità: erano intesi, cioè, come luogo al cui interno la divinità stessa dimorava, dove dunque bisognava quotidianamente riverirla¹. Al loro interno si trovavano il trono, l'ara per la presentazione delle offerte, gli ambienti funzionali sia alla preparazione del cibo da offrire ad essa, che alla predisposizione delle vittime sacrificali². Non si trattava, d'altronde, di santuari adibiti al culto collettivo, ma piuttosto di edifici accessibili solo a pochi privilegiati³.

¹ MARGUERON 2004, p. 372.

² ID. 2004, p. 382. La predominanza di una divinità rimanda all'idea di una forza superiore alla quale è affidato il dominio sulla comunità, mentre gli altri dei erano subordinati ad essa. Ovviamente è indispensabile che la comunità nel suo insieme si riconosca in questa entità glorificandola e identificandosi con essa, ed è comprensibile che il ruolo dei fedeli sia innanzitutto quello di agire in suo favore.

³ LIVERANI 2006, p. 170; MARGUERON 2004, p. 343.

La figura divina doveva concretamente localizzarsi sul podio addossato contro uno dei muri del *sancta sanctorum*; sfortunatamente non è mai stata rinvenuta nessuna statua divina in questo punto del tempio: la carenza di testimonianze scultoree nel Vicino Oriente antico deriva dalla convinzione che la statua divina fosse la rappresentazione *vivente* del dio sulla terra, per tale motivo *unica* e non riproducibile in serie.

Poiché siffatte pratiche culturali esprimevano la convinzione che l'uomo fosse stato plasmato per lavorare al posto degli dei e per servirli, rientravano tra le mansioni rituali la cura giornaliera della statua divina, oltre che la recitazione delle preghiere, il canto degli inni e persino la preparazione dei pasti⁴. La statua veniva quotidianamente lavata, vestita e coperta di gioielli secondo un cerimoniale molto preciso, come se si trattasse di un corpo vivente; le tavole offertorie poste di fronte al podio probabilmente servivano alla presentazione del cibo: dolci, miele, pane, ma anche le carni di animali appositamente offerti in sacrificio. L'offerta poteva comprendere persino degli *ex voto*, depositati nel *sancta sanctorum*. Queste, in definitiva, erano le più importanti attività rituali che si svolgevano dentro il tempio, nella sua parte più interna, riparata e meno accessibile⁵.

Durante l'anno ricorrevano giorni festivi consacrati allo svolgimento di simili cerimonie rituali, allorché anche la popolazione era invitata a partecipare al banchetto in presenza della divinità, come nel caso delle processioni lungo la via sacra, che veniva periodicamente rinnovata in occasione della festa del

⁴ FILORAMO, MASSENZIO, RAVERI, SCARPI 1999, p. 28; MARGUERON 2004, p. 379. A volte si è potuto stabilire con qualche esattezza il luogo in cui il cibo veniva preparato, ossia la cucina, ma bisogna riconoscere che ciò non avveniva in modo sistematico poiché i piatti potevano essere stati cucinati altrove e portati già pronti nel santuario.

⁵ MARGUERON 2004, pp. 378-379; MATTHIAE 2000, p. 73. Nella Regione di Dayala, un santuario di notevoli proporzioni e di spiccata monumentalità è il tempio della dea Ishtar-Kititum costruito a Neribtum, l'odierna Ishtshali, a opera di tre successivi re di Eshnunna, Naram-Sin, Ipiq-Adad II e Ibalpi-El II (XIX-XVIII sec. a.C.), seguendo il modello dei maggiori centri culturali che comprendevano usualmente, oltre il santuario della divinità principale circondato da numerosi vani di servizio, diverse altre celle per divinità minori.

capodanno. In quest'ultima festa le statue delle divinità uscivano dai templi per percorrere le vie della città, prima di venir collocate temporaneamente all'interno del Palazzo o nella cosiddetta Casa della Festa⁶.

Un complesso culturale così articolato non poteva non prevedere la presenza di figure sacerdotali tra le quali un ruolo decisivo spettava, certamente, agli addetti alla divinazione, strumento che orientava l'azione umana, legittimando anche la regalità⁷. Le fonti ci fanno intendere quale ruolo essenziale giocasse la categoria dei sacerdoti. Se l'uomo si trovava sulla terra per onorare gli dei, i sacerdoti ne dovevano assicurare il servizio quotidiano e la gestione dei templi. Di fatto il re era il vero sacerdote della divinità, ma fra tante figure a primeggiare era il gran sacerdote, cui sottostavano i vicari del culto quotidiano, gli addetti ai sacrifici, gli scribi, gli indovini, gli esorcisti, i cuochi, i barbieri, ma anche le sacerdotesse, le prostitute sacre che, con la loro attività, dovevano permettere una sorta di comunione con il mondo divino, da cui dipendeva la prosperità del paese⁸.

Sebbene i resti archeologici statuari non solo non siano abbondanti, ma siano spesso gravemente frammentari, ritrovati per lo più fuori dal contesto originario, è stato possibile constatare come le statue cultuali delle divinità fossero di materiali compositi. Erano cioè realizzate di pietra rivestita di lamine metalliche diverse, completate da insegne, armi, armamenti, tiare, di cui è conservato qualche raro resto di metallo prezioso, soprattutto di oro e argento. Tutto quanto rendeva un effetto di sgargiante luminosità e ricchezza: possono darcene un'idea le descrizioni letterarie di simulacri famosi, come quella recitata nel poema cultuale dell'*Enuma Elish* che

⁶ FILORAMO, MASSENZIO, RAVERI, SCARPI 1999, pp. 28-29; LIVERANI 2006, pp. 136, 188; MARGUERON 2004, p. 387.

⁷ FILORAMO, MASSENZIO, RAVERI, SCARPI 1999, p. 29; LIVERANI 2006, p. 188.

⁸ MARGUERON 2004, p. 377.

riguarda il dio Marduk in Babilonia⁹: quando cioè, al tempo della straordinaria rinascita politica, militare e religiosa di Babilonia del XII sec. a.C., della quale fu artefice Nabucodonosor I, il simulacro di Marduk poté fare trionfalmente *ritorno* nell'Esagil, dopo che ne era stato sottratto in seguito alla spietata conquista elamita ed al conseguente *rapimento* di tutti i simulacri¹⁰.

Analogamente, a causa del pregio dei materiali utilizzati, quasi nessuna delle numerose statue regali votive descritte dalle liste delle offerte redatte dai sovrani, per lo più in metallo, deposte nei santuari maggiori è stata conservata. Queste sculture, raffiguranti re o loro predecessori, nel rispetto di una tradizione consolidata nel tempo in Mesopotamia, avevano lo scopo di *parlare* alle divinità, illustrando loro le gesta del sovrano sul piano sociale, militare o edile¹¹.

La rigidità delle pratiche religiose e l'inaccessibilità dei santuari alla gran parte della popolazione indusse la gente comune ad utilizzare, a scopo prettamente cultuale, figurine fittili di piccole dimensioni, spesso realizzate a mano libera o a rilievo, riproducenti l'immagine divina: si tratta, dunque, di una delle produzioni artistiche più diffuse in antichità, per quantità di testimonianze rinvenute. La produzione coroplastica più raffinata riguarda figurine fittili eseguite su stampi e raramente ritoccate a mano, che assumono, nei prodotti finiti, la conformazione di placchette a rilievo sulla faccia anteriore e levigate a stecca su quella posteriore priva di rappresentazione, attestate a partire dall'età neosumerica ma sempre più diffuse nel periodo paleobabilonese¹². Benché siano conosciute varie

⁹ MATTHIAE 2000, pp. 87-90; ID. 1997, pp. 87, 91. È in questi anni con ogni probabilità che il clero babilonese concepì le speculazioni teologiche che facevano di Marduk il Signore degli dei e di Babilonia la prima città del mondo ed è verosimile che a questi anni debba riferirsi la finale elaborazione dell'*Enuma Elish*.

¹⁰ LIVERANI 2006, pp. 416-419.

¹¹ MATTHIAE 2000, p. 83.

¹² LIVERANI 2006, pp. 346-347; MATTHIAE 2000, p. 107. La singolare parzialità delle produzioni frontali delle grandi statue di culto su queste placchette in terracotta, di cui spesso è reso solo il busto, deve dipendere dalla visione limitata dei simulacri

iconografie, il tipo più usuale e diffuso è quello della figura femminile nuda frontale con le mani stese lungo i fianchi, ovvero piegate in avanti a sorreggere i seni. Sembra molto probabile che esse venissero prodotte soprattutto in botteghe templari e avessero ampia circolazione nell'ambito di una religiosità popolare assai diffusa, legata ai culti della fertilità in onore della grande dea Ishtar¹³.

L'importanza assunta dall'immagine divina femminile è ravvisabile su svariati oggetti di coroplastica ritrovati nell'alta Mesopotamia, attribuibili al periodo paleoassiro di Assur: anche se limitati nel numero e non ben conservati, tali oggetti, plasmati a mano, recano le immagini della figura femminile nuda che sorregge i seni (fig. 1) o della dama seduta con un infante sulle ginocchia in evidente analogia con la produzione paleosiriana arcaica, soprattutto in certi tratti della stilizzazione dei volti e delle acconciature¹⁴. Queste immagini riproducevano in forme schematiche e stilizzate la stessa figura femminile nuda, frontale, caratterizzata da lineamenti resi nella forma più astratta, da una placca trapezoidale simboleggiante una complessa acconciatura, da due braccia allargate, abbreviate ed atrofizzate, da un corpo con accentuate espansioni angolari per rendere i fianchi e soprattutto da un triangolo pubico fortemente evidenziato (fig. 2). Figurine di questo tipo, con limitate varianti, sono state trovate da Alalakh ad Hamah, con ampia attestazione soprattutto ad Ebla in riferimento al periodo paleosiriano arcaico tra il 2000 e il 1800, dal Tauro a Qatna e alla valle dell'Oronte, ma probabilmente non sulla costa mediterranea: in esse era rappresentata, secondo le esigenze di una committenza popolare, l'immagine della Dea Madre Ishtar.

consentita ai fedeli nelle solennità religiose, mentre altre immagini complete della coroplastica di grandi divinità babilonesi, come Ishtar, ripetevano le familiari iconografie divine della glittica contemporanea.

¹³ MATTHIAE 1997, p. 225.

¹⁴ MATTHIAE 2000, p. 137. È certo che il sostanziale estinguersi della tradizionale figurina fittile plasmata a mano con il gusto astratto ed espressionistico che ad essa era connaturato sembra essere dovuto proprio all'assunzione della produzione babilonese a stampo senza particolari rielaborazioni.

È importante sottolineare che in seguito alla distruzione di Ebla e di altri significativi centri, questa produzione a mano libera tipicamente riconducibile alla prima metà del II Millennio sembra essersi estinta, lasciando spazio alla tecnica di origine mesopotamica delle placchette eseguite a stampo, su chiara influenza paleobabilonese¹⁵, nella quale i soggetti più frequenti sono costituiti sempre dalle figurine femminili nude frontali per lo più con un infante al seno o con le mani giunte sul ventre¹⁶.

Sguardo generale sulla fascia siro-palestinese

Alla forte varietà dei contesti topografici dell'entroterra levantino da cui tante opere fittili provengono, corrisponde, a partire dalla Media Età del Bronzo in poi, anche nell'area costiera del Vicino Oriente, un'ampia elaborazione di soggetti tematici e tipologici a rilievo nei quali diventa sempre più preponderante la dea della fecondità, diffusa ormai in contesti devozionali domestici¹⁷. Punto d'incontro di un sincretismo religioso caratterizzato da influssi culturali provenienti dall'Anatolia, dalla Mesopotamia, dall'Egitto è senza dubbio la fascia siro-palestinese. Qui appare significativa la presenza di Astarte che, per la sua natura, assume su di sé molte delle funzioni della Dea Madre.

¹⁵ MATTHIAE 2000, pp. 209-210. Non è da escludere che queste diffusissime figurine frequenti in tutta la Siria interna dall'Eufrate alle montagne dell'Antilibano, dal Tauro fino a Damasco, fossero prodotte da ambienti artigianali connessi ai grandi santuari della dea Ishtar.

¹⁶ MATTHIAE 2000, p. 163. Sono documentate anche immagini di dee in trono con attributi o insegne, come quella con alta tiara a corna multiple, ampolla delle acque della fertilità e due volatili simili alle colombe di Ishtar.

¹⁷ LIVERANI 2006, p. 575; MATTHIAE 2000, pp. 105, 106. In termini generali i ritrovamenti delle placche a rilievo nei contesti templari e domestici, la loro rarità in contesti palatini e la loro assenza in contesti tombali confermano la loro pertinenza al mondo dei vivi, la loro distanza dalla sfera regale e la loro estraneità al mondo funerario. Caratteristica di questa tipologia è una piccola placca, proveniente dal Santuario di Ishtar-Kititum a Ishtshali, riprodotte il simulacro della dea frontale riccamente decorato come doveva apparire ai fedeli.

Astarte è dea polimorfa¹⁸, i cui diversi epiteti, che rivelano la complessità e al contempo il coinvolgimento nei meccanismi del sincretismo favorito dalla pluralità delle equivalenze iconografiche riscontrate in tutto il Vicino Oriente, ne definiscono la personalità. Essa era dea al contempo della fertilità, dell'amore e della guerra¹⁹. Derivata dalle grandi divinità mesopotamiche – come l'omologa dea babilonese Ishtar, e la sumera Inanna –, conosciuta nella città di Susa con l'appellativo di Beltiya, «*la mia dea*»²⁰, fu in seguito assimilata dai Palmireni ad Atargatis, in Anatolia a Cibele, diffondendosi a partire dalla XVIII dinastia anche nel *pantheon* egizio nel quale venne identificata con Iside, Sekhmet, Hathor²¹.

La grande diffusione dell'iconografia di Astarte come dea della fecondità è attestata, in particolare, in relazione alle scuole artistiche di varia tradizione, tra XIV e XIII sec. a.C. In questo periodo storico la produzione artistica più apprezzata rimane sempre quella delle placchette fittili. Sono le cosiddette placchette della dea *Qudshu*, la «*Santa*»²² – epiteto attribuito, pure nelle imitazioni egiziane, alla grande dea cananea – che mostrano la figura divina nuda e frontale, nella sua più attraente e popolare iconografia. In Palestina ella appare sempre con il volto incorniciato da folte chiome, talora stante su leone, che è il suo animale sacro, raffigurata mentre sostiene per le mani due capridi, due serpenti o due steli vegetali fioriti, circondata non di rado da stelle, che certo alludono al pianeta Venere con cui è identificata (fig. 3) o nella classica postura con le mani che stringono i seni²³ (fig. 4).

¹⁸ MARGUERON 2004, p. 374.

¹⁹ RIBICHINI 1988, p. 110. Di questa dea assai diffusa tra i semiti di Siria e Palestina, sentiamo parlare la prima volta in Egitto, come di una divinità guerriera, mentre nella Bibbia sembrano prevalere i legami con la fertilità e l'amore, quegli stessi che portano alla sua frequente identificazione con Afrodite.

²⁰ MATTHIAE 1997, p. 168.

²¹ RIBICHINI 1990, pp. 445-453.

²² RIBICHINI 1988, p. 105.

²³ MATTHIAE 1997, p. 129; MOSCATI 1990, pp. 128-130. Nel caso tipico delle terrecotte figurate l'antica Palestina offre l'esempio più significativo rispetto della

Altro centro di produzione di alta qualità della fascia siro-palestinese è Ugarit. Negli *ateliers* di questa città le immagini ripetono la più tradizionale e scontata delle tematiche divine riecheggiando, nell'eleganza tipica di tanta plastica minore ornata di materie preziose, il linguaggio popolaresco. Questo è il caso dei piccoli pendenti in oro, martellati ed incisi con la figura della dea nuda che tiene due gazzelle e due serpenti, stante su un leone²⁴ (fig. 5); oppure dell'immagine di una divinità femminile posta frontalmente con corna e disco solare hittita sul capo, con chioma hathorica, che allatta due giovinetti stanti, riprodotta su una notevolissima decorazione di sedici pannelli a rilievo in avorio che ornavano la testata di un letto cerimoniale, proveniente dal palazzo reale²⁵ (fig. 6). Da Karatepe infine proviene un importante rilievo dell'VIII sec. a.C., i cui motivi che decorarono le lastre ortostatiche delle due porte della cittadella alludono al culto dell'allattamento divino in funzione della legittimazione della regalità²⁶ (fig. 7).

È verosimile che interpretazioni univoche non colgano la realtà certo multiforme di una religiosità popolare che in queste immagini femminili si esprime. In relazione alle diverse funzioni che possono essere ipotizzate per queste figurine, placchette o rilievi, con ogni verosimiglianza si potrebbe affermare che le immagini di divinità nude frontali abbiano svolto un ruolo sostitutivo delle statue divine degli ambienti templari. Data l'impossibilità di adorare costantemente la «vera» divinità nel

dicotomia tra arte popolare e colta: mentre la seconda le ignora, per ragioni religiose insieme a tutto ciò che è figurativo, la produzione popolare le realizza, quale riflesso di una religiosità delle classi umili non soffocata. La produzione si inserisce in una lunga e diffusa tradizione ambientale che ingloba anche l'arte fenicia.

²⁴ Da Ugarit proviene anche un meraviglioso frammento di coperchio di pisside con la bella immagine della dea della fertilità a seno scoperto e gonna pieghettata in maniera caratteristica a balze sovrapposte che tiene due fronde con le quali nutre due capridi rampanti. L'opinione prevalente è che si tratti di una produzione di intagliatori Micenei insediati nella città, dove dovevano essere presenti nel XIII sec. a.C., rilevanti maestranze di origini diverse di alto livello, che dimostrerebbe l'importanza ideologica di tale iconografia. (MATTHIAE 1997, pp. 123-125).

²⁵ MOSCATI 1990, p. 180.

²⁶ MATTHIAE 1997, p. 209.

tempio, erano queste iconografie a caricarsi di un loro valore magico, attribuendosi ad esse la capacità di evocare gli stessi momenti rituali in ambito privato²⁷.

La peculiarità del versante fenicio

L'esame di queste manifestazioni artistiche offre significativi elementi di raccordo in particolar modo con la produzione fenicia, sia essa d'Oriente o d'Occidente²⁸.

Nel *pantheon* di Biblo, di Sidone e, più tardi, della stessa Cartagine, si osserva la preminenza di alcune divinità femminili: Astarte, Baalat, Tanit, tutte riconducibili al culto della fecondità, della prosperità, dell'amore e della guerra. Queste dee, per lo più, ci appaiono confuse di una certa ambiguità: la loro morfologia non sempre è definibile, né lo sono i tratti distintivi tra l'una e l'altra. Astarte, ad esempio, si confonde facilmente con Tanit, con Anat e Baalat²⁹.

La Baalat/Astarte di Biblo³⁰, denominata «*la Signora*» e «*la Sovrana*», era raffigurata con i simboli della Hathor-Iside egiziana, con la quale per lungo tempo venne identificata, mentre a Tiro era chiamata «*l'Ecceles*» e venerata con connotazioni astrali.

L'arte fenicia era fortemente conservativa, sicché notevole ne risulta l'omogeneità, sia nel tempo che nello spazio; tale omogeneità può verificarsi fino nei motivi iconografici, che costituiscono l'elemento distintivo meglio percepibile e più significante³¹. Al riguardo, è indicativo anzitutto che la categoria delle terrecotte figurate con l'immagine della divinità della fecondità venga continuata con sostanziale fedeltà dai Fenici,

²⁷ MATTHIAE 1997, pp. 152-153.

²⁸ MOSCATI 1990, p. 106.

²⁹ RIBICHINI 1988, pp. 105-106.

³⁰ ID. 1988, pp. 107-110. Il santuario di Baalat/Astarte era uno dei più antichi di Biblo, menzionata in documenti accadici ed egiziani del II millennio a.C. e ancora famosa nel II secolo d.C. col nome di Afrodite.

³¹ MOSCATI 1990, p. 68.

anche se compaiono nuove soluzioni tipologiche che si fondono con componenti iconografiche in prevalenza egiziane. Prodotti di lusso o prodotti di più modesta qualità aventi carattere devozionale erano intesi ad assolvere le esigenze immediate del culto: si tratta, specialmente, di testimonianze ben attestate in Fenicia, in particolare nella forma di donne con mani ai seni³². Speciale rilevanza assume un esemplare di treppiede a figura femminile in bronzo di provenienza incerta, che riproduce la figura della dea Astarte secondo una elegante iconografia di derivazione egiziana³³ (fig. 8).

Operazioni di autonomo sviluppo sono osservabili anche nelle manifestazioni religiose di Cipro, dove l'immagine di Astarte, pure con connotazioni locali indigene, richiama ancora l'iconografia di Hathor egiziana³⁴. Il ruolo fondamentale assunto dall'isola come naturale punto di transito per l'espansione mediterranea risulta estremamente significativo se si considera la preminenza che la figura della principessa Elissa/Didone assume nella tradizione leggendaria della colonizzazione fenicia³⁵.

La diffusione in Occidente

I casi considerati finora ci permettono di esplorare, su di un panorama così vasto, la dimensione del quotidiano: giacché tante statuette non possono che essere espressione di un culto prettamente privato. Il prevalere dell'iconografia sul materiale, o

³² ID. 1990, p. 32.

³³ BISI 1988, p. 332; MOSCATI 1990, pp. 68-70.

³⁴ RIBICHINI 1988, pp. 113, 118. Il costume della prostituzione sacra, che contribuì certamente alla fama dei santuari orientali, era praticata anche a Pafò, come in seguito ad Erice e in altri santuari d'Occidente. Spesso si è voluto considerare questo costume come un atto tendente principalmente allo sviluppo della fecondità o come rito di passaggio.

³⁵ BESCHAOUCH 1993, p. 14; BISI 1988, p. 328. La regina Elissa consacra la sua spedizione nel tempio della Dea Madre Astarte, la quale diviene il simbolo prevalente di una diffusione culturale ed iconografica che risulterà di particolare interesse nel contatto tra i Levantini ed i sostrati indigeni incontrati.

meglio il comparire della stessa iconografia su materiali diversi, è indizio di un artigianato capace di trasporre i motivi iconografici anche sui materiali più difficili e impegnativi³⁶. Tale virtuosismo spinge, per esempio, a realizzare in oro l'immagine del busto femminile con mani ai seni: pensiamo ad un pendente proveniente da Tharros, in Sardegna, del VII sec. a.C., che riproduce l'elegante fisionomia di una figura femminile con mani ai seni (fig. 9). Anche in questo caso dovremmo trovarci di fronte ad una raffinata espressione d'arte culturale di ambito strettamente privato, riproponendosi l'indubbia rappresentazione di Astarte/Iside come divinità della fecondità³⁷.

Anche la Spagna ha fornito testimonianze di un sincretismo religioso connesso all'iconografia della Dea Madre. Tra la fine del VI e la metà del II sec. a.C. le botteghe iberiche danno vita ad una produzione di massa, in cui le influenze della divinità femminile della tradizione fenicio-cipriota vengono reinterpretate attraverso valori più naturalistici ed umani, particolarmente nelle figurazioni della Astarte/Iside nutrice. Qui il rapporto tra madre e figlio viene affrontato in termini di umanissima intimità, prima ignota³⁸. Un caso esemplificativo, sempre riferito alle arti minori, è senza dubbio costituito da uno scarabeo proveniente da Ibiza nel quale l'immagine della divinità è resa in un linguaggio espressivo molto realistico³⁹ (fig. 10). Inoltre da El Carambolo, Siviglia, proviene una figura femminile nuda seduta, priva della mano destra e del braccio sinistro, letta come Astarte, con un'iscrizione fenicia incisa alla

³⁶ MOSCATI 1990, p. 68.

³⁷ MOSCATI 1990, p. 111. Le arti minori registrano sul piano stilistico sviluppi anche più rapidi di quelli che compaiono nelle arti maggiori; ed è evidente che su tali sviluppi agiscano forze varie, da quelle interne all'ambito artistico, come le scelte iconografiche, a quelle esterne come i mutamenti e sincretismi religiosi.

³⁸ ACQUARO 1988, pp. 399-402.

³⁹ ACQUARO 1988, p. 403; MOSCATI 1990, pp. 82, 102-103. Un caso complesso di rapporto tra Oriente ed Occidente è costituito dalle arti minori (gioielli, scarabei, amuleti), dove risultano indubbi alcuni sviluppi areali legati alla fioritura di singoli centri come Tharros in Sardegna, la Aliseda, il Carambolo ed Evora in Spagna.

base, non più tarda del VII sec. a.C.⁴⁰. Si tratta di un'immagine egittizzante che si presta molto bene ad una interpretazione di fertilità e fecondità, la quale probabilmente doveva essere completata, come forse potrebbe far intuire la postura del braccio destro appoggiato al busto e dell'avambraccio proteso in avanti sollevato lievemente verso l'alto, dalla presenza di un infante adagiato sulle ginocchia avvolto dal braccio sinistro, questi ultimi oggi entrambi mancanti (fig. 11).

Un'ulteriore conferma della vastissima diffusione dei culti di tipo privato, viene da Tanit, considerata a lungo una divinità esclusivamente occidentale, frutto della speculazione teologica punica del V e IV a.C.: la dea risale, in realtà, alle originarie concezioni religiose dei coloni Fenici⁴¹. Dea dagli spiccati tratti ctoni, Tanit si evolve a Cartagine su probabile influenza Magnogreca con tratti di derivazione tesmophoria ed eleusina: Dea dell'eterno rinnovamento e nutrice, ad un tempo *vergine e madre*, Tanit appartiene alla schiera delle dee nutrici di tradizione mediterranea, note in Egitto, in Oriente ed in Grecia, strettamente connesse alla funzione del rinnovamento divino identificato nell'allattamento mistico. La fede nella dea cartaginese si diffuse in tutti i centri del Mediterraneo, oggetto di processi sincretici fin dalla piena epoca punica, con caratteristiche spesso affini, se non proprio identiche ad Astarte e ad Iside⁴².

⁴⁰ ACQUARO 1988, p. 428; MOSCATI 1990, p. 71. Prodotto di centri fenici o della Siria settentrionale, la statuetta riprende forme della piccola statuaria egiziana del Regno Nuovo.

⁴¹ RIBICHINI 1988, p. 114. Le attestazioni di tale figura femminile in Oriente sono numericamente molto più limitate ma sufficienti a confermarne l'origine. Il nome della dea compare in Fenicia fin dall'VIII a.C. a Tiro e Sarepta, da dove proviene una dedica del VII-VI sec. a.C. per «Tanit-Astarte», mentre non è attestato in Occidente prima della fine del V a.C. La sopravvivenza di questo ricordo nel mondo punico, si trova anche in un'iscrizione da Cartagine con dedica ad «Astarte e Tanit del Libano» nella quale la dea è chiamata tra gli altri appellativi anche *Madre*.

⁴² MERLIN 1910, pp. 47-49; MOSCATI 1990, pp. 164-171; PICARD 1954, p. 247; XELLA 1991, p. 58; ZUCCA 2004, pp. 363-366. Il culto di Tanit era diffuso in tutto l'occidente punico: in Africa a Cartagine, Thinissut, Hadrumetum, Cirta, ma anche in Sardegna (Tharros, Sulcis, Nora), Sicilia (Lilibeo, Palermo), Malta, Ibiza. A questi andrebbero aggiunti quei centri, specie in Africa, che non hanno restituito

La dea punica Tanit nella definizione proposta da M.H. Fantar, si dimostra Madre, Signora per eccellenza; a lei spetta il compito di vigilare sulla nascita, la crescita e la formazione dell'individuo⁴³.

A questo riguardo di particolare interesse risulta una statua, proveniente da Thinissut, del III sec. a.C., riprodotte una figura divina seduta sopra un trono senza schienale. La figura indossa un chitone manicato ed un *himation* che le avvolge le gambe e di cui un'estremità si appoggia alla spalla sinistra coprendole il braccio. La statua porta il braccio destro, piegato ad angolo retto, a sollevare il seno sinistro, coperto dalla veste, nel gesto di porgerlo ad un bambino nudo che le si abbandona sulle ginocchia, mentre con la mano sinistra, gli solleva la testa (fig. 12)⁴⁴.

Quest'immagine di Madre Divina, denominata anacronisticamente *Nutrix Saturni*, costituisce il risultato di una contaminazione con le tipiche statue nutrici greche che sembra abbiano goduto di un certo favore anche nell'Egitto Tolemaico⁴⁵. L'identificazione con Astarte/Iside, d'altra parte, è confermata da due dediche rinvenute nel *tofet* di Cartagine nelle quali Tanit presenta l'epiteto di *'m (amma)*, cioè Madre⁴⁶.

L'ulteriore sviluppo in epoca ellenistico-romana di questo sincretismo-enoteismo ha comportato un forte processo di

documentazione punica ma in cui risultano attestati una serie di culti che ne rappresentano l'*interpretatio* romana: *Nutrix, Ops, Coelestis*. ANTONIELLI 1922, p. 41 ss.; GSELL 1922, p. 243 ss.; JENKINS 1962, pp. 836-853; PICARD 1969, pp. 474-484; RALLO 1989 pp. 91-92; ZAMORA LÓPEZ 2003, pp. 204-205. Soprattutto l'influenza egiziana ha rivestito un ruolo fondamentale in questi percorsi di trasformazione ed unificazione delle divinità tradizionali: ad *Hadrumentum* Tanit è identificata con Iside che protegge fra le ali la mummia di Osiride. Iside garantisce la rinascita di Osiride così come Tanit garantisce quella di Ba'al Hammon

⁴³ BULLO, ROSSIGNOLI 1998, p. 262; FANTAR 1993, pp. 255-257.

⁴⁴ BULLO, ROSSIGNOLI 1998, pp. 254-263; LEGLAY 1961, pp. 97-98.

⁴⁵ AUDOLLENT 1901, p. 337; BULLO, ROSSIGNOLI 1998, p. 261; PICARD 1969, pp. 472, 484; RENARD 1959, pp. 37-39. La dea Madre con bambino sembra entrare a far parte del repertorio iconografico punico solo a partire dal III sec. a.C., quando essa assume l'identità di Iside che allatta Horus.

⁴⁶ FANTAR 1993, p. 255; RENARD 1959, pp. 37-39.

semplificazione del *pantheon*: una stessa divinità riuniva gli attributi e le funzioni che appartenevano a diverse altre divinità simili; l'egiziana Iside, che riunisce in sé molte delle caratteristiche di Astarte, Tanit, Cibele, Giunone Caelestis, ne è l'esempio⁴⁷. Il perdurare, in tutto il bacino del Mediterraneo, del valore figurativo della Dea Madre anche in età romana si deve spiegare soprattutto in relazione al prevalente culto della dea egiziana, in particolar modo secondo l'iconografia dell'*Iside lactans* (fig. 13), antecedente, nella tradizione cristiana, dell'immagine della Madonna con Gesù Bambino.

Non a caso, in epoca cristiana, molte statue di Iside furono ribattezzate o venerate come Madonne⁴⁸.

Inoltre le più antiche e stilizzate rappresentazioni iconografiche ufficiali della *Madonna del Latte*, in latino *Madonna Lactans* o *Virgo Lactans*, si ritrovano nell'Egitto ormai cristianizzato del VI o VII secolo d.C. Dall'Egitto copto ebbero poi ampia diffusione presso le chiese orientali nell'arte bizantina, con nome greco di *Galaktotrophousa*. Da qui si diffusero poi, nei secoli seguenti, anche in Occidente (fig.14)⁴⁹.

⁴⁷ MUZZIOLI 2008, pp. 49-56; PALMA VENETUCCI 2008, pp. 73-88; PENSABENE 2008, pp. 21-40; RIBICHINI 1988, p. 114; SIST 2008, pp. 65-72.

⁴⁸ Anche la stella ad otto punte, simbolo che si ritrova nell'iconografia cristiana correlato alla Vergine Maria viene associato fin dalla notte dei tempi alla dea Ishtar definita *La Signora della luce risplendente*.

⁴⁹ CAPONE 2009, pp. 31-32. Nell'Europa occidentale con il culto si diffuse inoltre l'uso di custodire nelle chiese come reliquie ampole contenenti il latte della Madonna (il Sacro Latte), cui si attribuivano gli effetti miracolosi di restituire il latte alle puerpere che lo avessero perso.

Bibliografia

- ACQUARO 1988 = E. ACQUARO, *Gli scarabei e gli amuleti*, ne *I FENICI* 1988 1988, pp. 394-403.
- ANTONIELLI 1922 = U. ANTONIELLI, *Tanit-Caelestis nell'arte figurata*, in «Notiz. Arch.», III, Roma 1922.
- AUDOLLENT 1901 = A. AUDOLLENT, *Carthage romaine*, Paris 1901.
- BESCHAOUCH 1993 = A. BESCHAOUCH, *La légende de Carthage*, Paris 1993.
- BERENSON 1968 = B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance-Central Italian and North Italian Schools*, London 1968.
- BERRUTI 2006 = P. BERRUTI, *Madonna del Latte. La sacralità umanizzata*, Firenze 2006.
- BISI 1988 = A. M. BISI, *Le terrecotte figurate*, ne *I FENICI* 1988, pp. 328-353.
- BONNET 1996 = C. BONNET, *Astartè. Dossier documentaire et perspectives historiques*, Roma 1996.
- BULLO, ROSSIGNOLI 1998 = S. BULLO, C. ROSSIGNOLI, *Il santuario rurale presso Bir bou Rekeba (Thinissut): uno studio iconografico ed alcune riconsiderazioni di carattere architettonico-planimetrico*, «L'Africa romana» XII, n. 52, Sassari 1998.
- CAPONE 2009 = C. CAPONE, *Simboli, Madonna del latte*, in «Medioevo» 13, XII, Milano 2009.
- CULTI ORIENTALI 2008 = *Culti orientali, tra scavo e collezionismo*, Atti del Convegno *Testimonianze di culti orientali tra scavo e collezionismo* (Roma 2006), a cura di B. Palma Venetucci, Roma 2008.
- DAREGGI 1990 = G. DAREGGI, *Le Sanctuaire de Caelestis a Thugga*, in *Carthage et son territoire dans l'Antiquité*, Paris 1990, pp. 199-213.
- FANTAR 1993 = M. H. FANTAR, *Carthage. Approche d'une civilisation*, voll. II, Tunis 1993.
- FILORAMO, MASSENZIO, RAVERI, SCARPI 1999 = G. FILORAMO, M. MASSENZIO, M. RAVERI, P. SCARPI, *Manuale di storie delle religioni*, Roma-Bari 1999.
- GSELL 1922 = S. GSELL, *Histoire de l'Afrique du Nord*, IV, Paris 1922.
- I FENICI* 1988 = *I Fenici*, Catalogo della Mostra (Venezia 1988), direzione scientifica di Sabatino Moscati, Milano 1988.
- JENKINS 1962 = F. JENKINS, *Romano-Gaulish Clay Figurines as Indications of the Mother-Goddess Cults in Britain*, Hommages a A. Grenier Collection Lotamus 58, II, *Dea Nutrix*, Bruxelles 1962, pp. 836-853.
- LEGLAY 1961 = M. LEGLAY, *Saturne africain. Monuments. Afrique*

- Proconsulaire*, Paris, Tome 1, 1961.
- LIVERANI 2006 = M. LIVERANI, *Antico Oriente. Storia, società, economia*, Roma-Bari 2006.
- MARGUERON 2004 = J. C. MARGUERON, *La Mesopotamia*, Paris 2004.
- MATTHIAE 1996 = P. MATTHIAE, *La Storia dell'Arte dell'Oriente Antico. I Grandi imperi 1000-330 a.C.*, Venezia 1996.
- MATTHIAE 1997 = P. MATTHIAE, *La Storia dell'Arte dell'Oriente Antico. I Primi imperi ed i principati del Ferro 1600-700 a.C.*, Venezia 1997.
- MATTHIAE 2000 = P. MATTHIAE, *La Storia dell'Arte dell'Oriente Antico. Gli stati territoriali 2100-1600 a.C.*, Venezia 2000.
- MERLIN 1910 = A. MERLIN, *Le sanctuaire de Baal et de Tanit près de Siagu* (Notes & Documents publiés par la Direction des Antiquités et Arts), IV, Paris 1910.
- MOSCATI 1990 = S. MOSCATI *L'arte dei Fenici*, Milano 1990.
- MUZZIOLI 2008 = M. P. MUZZIOLI, *I luoghi dei culti orientali a Roma: problemi topografici generali e particolari*, in *CULTI ORIENTALI* 2008, pp. 49-56.
- PALMA VENETUCCI 2008 = B. PALMA VENETUCCI, *Antichità esotiche nel collezionismo del XV e XVI secolo*, in *CULTI ORIENTALI* 2008, pp. 73-88.
- PICARD 1954 = G.-CH. PICARD, *Nouveaux documents sur le culte des Cereres dans l'Afrique Preconsulaire*, in *Actes 79^e Cong. Nat. Soc. Sav. (Alger 1954)*, Paris 1957, pp. 237-253.
- PICARD 1969 = C. PICARD, *Tanit courotrophe*, in *Hommages à Marcel Rénard III*, Bruxelles 1969, pp. 472-484.
- PENSABENE 2008 = P. PENSABENE, *Il culto di Cibele e la topografia del sacro a Roma*, in *CULTI ORIENTALI* 2008, pp. 21-40.
- RAGONIERI 2009 = G. RAGONIERI, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze 2009.
- RALLO 1989 = A. RALLO, *Le donne in Etruria*, Roma 1989.
- RENARD 1959 = M. RENARD, *Nutrix Saturni*, «BSNAF», 1959, pp. 27-53.
- RIBICHINI 1988 = S. RIBICHINI, *Le credenze e la vita religiosa*, ne *I FENICI* 1988, pp. 104-125.
- RIBICHINI 2005 = S. RIBICHINI, *Interpretazioni di Astarte*, in *Atti del V Congresso Internazionale di studi Fenici e Punici, Marsala-Palermo 2-8 ottobre 2000*, Palermo 2005, pp. 445-453.
- SIST 2008 = L. SIST, *Gli Isei: funzioni e significati delle decorazioni*, in *CULTI ORIENTALI* 2008, pp. 65-72.
- TOMAN 1998 = R. TOMAN, *Arte italiana del Rinascimento: architettura, scultura e pittura*, Colonia 1998.

- XELLA 1991 = P. XELLA, *Baal Hammon*, Roma 1991.
- ZAMORA LÓPEZ 2003 = J. A. ZAMORA LÓPEZ, *El hombre fenicio. Estudios y materiales*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Roma 2003.
- ZUCCA 2004 = R. ZUCCA, *Un artifex di Pheradi Mains? A proposito di una scultura fittile del santuario di Thinissut (Africa Proconsularis)*, «Gerion» 22, n. 1, 2004, pp. 355-366.
- ZUFFI 2002 = S. ZUFFI, *Episodi e personaggi del Vangelo*, Milano 2002.

Didascalie

- Fig. 1. *Figura femminile stante frontale nuda con mani sui seni realizzata a mano*, argilla, h. 12,2 cm, da Assur, XXI-XX sec. a.C., Berlino, Vorderasiatisches Museum (Matthiae 2000, p. 137).
- Fig. 2. *Figura femminile stante frontale nuda con mani sui seni ed acconciatura a pennacchio*, argilla, h. 12,5 cm, da Ebla, XVIII sec. a.C., Idlib, Museo Archeologico (Matthiae 2000, p. 210).
- Fig. 3. *Placchetta frammentaria con immagine di dea nuda frontale che sorregge due steli fioriti*, argilla, h. 7 cm, provenienza ignota, XIV-XIII sec. a.C., Gerusalemme, Rockefeller Archaeological Museum (Matthiae 1997, p. 152).
- Fig. 4. *Placca a stampo con figura di una dea del tipo di Astarte*, argilla, h. 12 cm, Gezer, XIII sec. a.C., Oxford, Ashmolean Museum (Matthiae 1997, p. 136).
- Fig. 5. *Pendente con figura di dea nuda che tiene due gazzelle e due serpenti stante frontale su leone*, oro, h. 5,5 cm, da Minet el-Beyda, porto di Ugarit, XIII sec. a.C., Parigi, Museo del Louvre (Matthiae 1997, p. 130).
- Fig. 6. *Pannello con dea frontale che allatta due giovinetti stanti*, particolare di testata di letto, avorio, h. 23,5 cm, da Ugarit, XIV sec. a.C., Damasco, Museo Nazionale (Matthiae 1997, p. 123).
- Fig. 7. *Particolare di rilievo con figura divina che allatta un fanciullo*, basalto, h. 1,23 m, da Karatepe porta nord-est della cittadella, Cilicia, VIII sec. a.C., (Matthiae 1997, p. 125).
- Fig. 8. *Treppiede a figura femminile con le mani ai seni*, bronzo, h. 23,5 cm, proveniente dalla Fenicia, VIII-VII sec. a.C., Parigi, Museo del Louvre (Moscati 1990, p. 69).
- Fig. 9. *Pendente con figura femminile con mani ai seni*, oro, h. 3,8 cm, proveniente da Tharros, VI-V sec. a.C., Cagliari, Museo Archeologico Nazionale (Moscati 1990, p. 24).
- Fig. 10. *Scarabeo con Iside che allatta Horo*, diaspro verde, h. 1,8 cm, Ibiza, V-IV sec. a.C., Madrid, Museo Archeologico Nazionale (Moscati 1988, p. 403).
- Fig. 11. *Statuetta di Astarte con iscrizione*, bronzo, h. 16,5 cm, proveniente dal El Carambolo, VII sec. a.C., Siviglia, Museo Archeologico (Moscati 1990, p. 71).
- Fig. 12. *Statuetta di Dea-Nutrix seduta che allatta infante*, argilla, h. 1,18 m, proveniente da Thinissut, III sec. a.C., Tunisia, Museo di Nabeul

(Merlin 1910, pl. IV).

Fig. 13. *Statuetta di Iside seduta che allatta Horus*, bronzo, h. 36 cm, proveniente dalla Collezione Davila già Caylus, VII sec. a.C., Madrid, Museo Archeologico Nazionale (Caylus 1752-1767, vol. I, tav. IV, nn. 1-2, pp. 17-18; Romé de l'Isle 1767, p. 60, n. 157).

Fig. 14. *Madonna del Latte*, tempera su tavola, quadro di Ambrogio Lorenzetti, 1324-25, proveniente dall'Eremo di Lecceto, Siena, esposto nel Museo Diocesano Arte Sacra.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14