



Ida Oggiano, Paolo Xella

### **Comunicare con gli dei. Parole e simboli sulle stele del tofet**

Lo studio che si presenta ha preso le mosse dalla constatazione di un forte divario quantitativo esistente, per il Vicino Oriente, in particolare per il Levante del I millennio a.C., tra gli studi dedicati unicamente ai testi e quelli rivolti all'analisi del rapporto tra testi e iconografie. Se, infatti, negli studi dedicati all'Egitto e alla Grecia il frequente e spesso facilmente comprensibile rapporto tra testi e immagini ha reso più immediato un approccio che legasse le due forme di comunicazione, la grande distanza esistente tra rappresentazione pittorica/scultorea e testo scritto ha reso difficile il dialogo tra studiosi di testi e storici dell'arte e archeologi vicino-orientali.

#### **Epigrafi a confronto**

A premessa della trattazione dell'argomento proposto si presentano tre esempi di rapporto tra testo e immagine in monumenti lapidei iscritti. Il primo è il monumento funerario rinvenuto nel Ceramicco di Atene di Šmy / Antipatros, fenicio di Ascalona, datato al IV sec. a.C. (CIS I 115)<sup>1</sup>.

Si tratta di un epitaffio bilingue, con due linee in greco seguite da due linee in fenicio e da un epigramma di sei versi in greco (inciso da una mano diversa).

Testo fenicio:

1: ʾnk šmy<sup>o</sup> bn ʿbdʿštrt ʾšqlny

2: ʾš ytn ʾt ʾnk dʿmšlh bn dʿmhnʾ šdny

«Io sono šmy figlio di ʿbdʿštrt ascalonita.

Questo è ciò che ho eretto io, dʿmšlh figlio di dʿmhnʾ, sidonio».

Testo greco:

ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΣ ΑΦΡΟΔΙΣΙΟΥ ΑΣΚΑΛΩΝΙΤΗΣ  
ΔΟΜΣΑΛΩΣ ΔΟΜΑΝΩ ΣΙΔΩΝΙΟΣ ΑΝΕΘΗΚΕ

<sup>1</sup> Cfr. da ultimo BONNET 1990.

«Antipatros figlio di Afrodisios, ascalonita  
Domsalos figlio di Domanos, sidonio, ha consacrato».

Epigramma:

ΜΗΘΕΙΣ ΑΝΘΡΩΠΩΝ ΘΑΥΜΑΖΕΤΩ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΝΔΕ  
ΩΣ ΠΕΡΙ ΜΕΝ ΜΕ ΛΕΩΝ ΠΕΡΙ ΔΕΓ ΠΡΩΙΡ ΙΓΚΤΕΤΑΝΥΣΤΑΙ  
ΗΛΘΕ ΓΑΡ ΕΙΧΘΡΟΛΕΩΝ ΤΑΜΑ ΨΕΛΩΝ ΣΠΟΡΑΣΑΙ  
ΑΛΛΑ ΦΙΛΟΙ Τ ΗΜΥΝΑΝ ΚΑΙ ΜΟΙ ΚΤΕΡΙΣΑΝ ΤΑΦΟΝ ΟΥΤΗ  
ΟΥΣ ΕΘΕΛΩΝ ΦΙΛΕΩΝ ΙΕΡΑΣ ΑΠΟ ΝΗΟΣ ΙΟΝΤΕΣ  
ΦΟΙΝΙΚΗΝ ΔΕ ΛΙΠΩΝ ΤΕΙΔΕ ΧΘΟΝΙ ΣΩΜΑ ΚΕΚΡΥΝΜΑΙ

«Che nessuno tra gli uomini abbia a meravigliarsi di questa rappresentazione,  
che da una parte e dall'altra di me si trovi un leone e una prua.  
Un leone ostile, in effetti, sopraggiunse, che voleva smembrarmi,  
ma amici mi soccorsero e in questo luogo mi eressero una tomba,  
essi, che io amavo con tutto il cuore e che venivano da una nave sacra.  
Avendo lasciato la Fenicia, il mio corpo riposa in questa terra».

Le due iscrizioni funerarie sono versioni sostanzialmente fedeli di uno stesso testo, fatte salve le rese degli antroponimi, con interpretazioni greche di teonimi fenici. Il defunto faceva forse parte di quella stessa nave sacra (*theoria*) cui appartenevano i compagni che lo avevano sottratto al leone (che lo assalì probabilmente durante uno scalo) e i quali, dopo avere tentato invano di evitarne la morte, lo avevano onorato in questo modo. Qui appare in tutta evidenza come dei Fenici, in suolo greco, si siano conformati alle tradizioni del paese che li ospitava. Il monumento descrive già a livello iconografico gli eventi drammatici della vicenda (leone, assalto, sottrazione del corpo, aiuto tardivo ma efficace a livello funebre prestato da gente proveniente da una nave); le due iscrizioni bilingui, piuttosto laconiche, si conformano agli usi stringati dell'epigrafia fenicio-punica e non ricordano che i nomi e l'erezione del monumento funerario; si sente tuttavia il bisogno di aggiungere un intero epigramma in grecodi sei versi. I due linguaggi, quello iconografico e quello testuale, viaggiano in ricca sintonia.

Un buon esempio di come la situazione e le relative tradizioni fossero diverse, in ambito fenicio, è rappresentato dalla stele di Yehawmilk re di Biblo (KAI 10, V secolo a.C.). Se ne riporta qui di seguito la traduzione (fig. 1):

- 1) Io sono Yehawmilk re di Biblo, figlio di Yeharbaal, nipote di Urimilk re di
  - 2) Biblo, che (mi) ha fatto la signora, la Baalat di Biblo re su Biblo. E io ho invocato
  - 3) la mia signora, la Baalat di Biblo ed essa ha ascoltato la mia voce. E io ho fatto per la mia signora, la Baalat
  - 4) di Biblo, questo altare di bronzo che è in questo cortile (?) e questa porta/scultura (?) d'oro che è
  - 5) di fronte a questa mia porta/iscrizione (?) e il disco alato d'oro che è in mezzo alla pietra che è sopra questa porta/scultura (?) d'oro
  - 6) e questo portico e le sue colonne e i capitelli che sono sopra di esse e il suo tetto, ho fatto io
  - 7) Yehawmilk re di Biblo, per la mia signora, la Baalat di Biblo, allorché io ho chiamato la mia signora,
  - 8) la Baalat di Biblo ed essa ha ascoltato la mia voce e mi ha fatto del bene. Benedica la Baalat di Biblo Yehawmilk
  - 9) re di Biblo e lo faccia vivere e prolunghi i suoi giorni e i suoi anni su Biblo, poiché egli è un re giusto.
- E dia
- 10) [a lui la signora, la Ba]alat di Biblo grazia agli occhi degli dèi e grazia agli occhi del popolo di questo paese e grazia al popolo di questo

Fig. 1 - Biblo. Stele di Yehawmilk (da AA.Vv. 1988, 305).

11) paese. [Chiunque tu sia], qualsiasi re e qualsiasi uomo, che aggiungerà un lavoro a questo

12) altare e [a] questa [por]ta/scultura (?) d'oro e a questo portico, il mio nome Yehawmilk

13) re di Biblo [porrai con il] tuo su quel lavoro; e se non porrai il mio nome con il tuo e se ri-

14) muoverai questo lavoro e se tu sposterai questo .....con la sua base (?) da questo luogo e scoprirai (?)

15) il suo nascondiglio (?), faccia perire (?) la signora, la Baalat di Biblo quell'uomo e il suo seme

16) davanti a tutti gli dèi di Biblo.

Come si vede, l'iscrizione apposta sul monumento descrive in modo piuttosto dettagliato la dedica alla Baalat Gebal, da parte del re fenicio, di un insieme di monumenti che comprende un altare in bronzo, una statua (?) d'oro, una scultura del re stesso (?) (in forma non meglio precisabile), un disco alato in oro, tutti inseriti in un ampio colonnato coperto.

La raffigurazione, da parte sua, si limita a rappresentare in modo sintetico e convenzionale l'immagine del sovrano in vesti persiane di fronte all'immagine (la statua?) della Baalat nella forma della Hathor egiziana.

Un secondo esempio è costituito dal sarcofago di Eshmunazor, re di Sidone (KAI 14 = CIS I 3), di cui pure si riporta qui di seguito la traduzione del testo sopra inciso (fig. 2):

- 1) Nel mese di Bul, nell'anno quattordicesimo – 14 – del suo regno, Eshmunazor re dei Sidonii,
- 2) figlio del re Tabnit, re dei Sidonii, parlò il re Eshmunazor re dei Sidonii dicendo: fui ghermito
- 3) prima del mio tempo, figlio di pochi giorni, incompiuto<sup>2</sup>, orfano, figlio di vedova. E io giaccio in questo sarcofago e in questa tomba
- 4) nel sepolcro che io ho costruito. Chiunque tu sia, re o uomo, egli non apra questo luogo di riposo e
- 5) non vi cerchi alcunché, poiché lì niente è stato posto. E non sollevi il sarcofago, mio luogo di riposo e non mi porti
- 6) via da questo luogo di riposo in un altro luogo

<sup>2</sup> Per questa resa, cf. XELLA 2007. In questa sede non pare opportuno soffermarsi sui problemi epigrafici e filologici posti dai testi presentati.

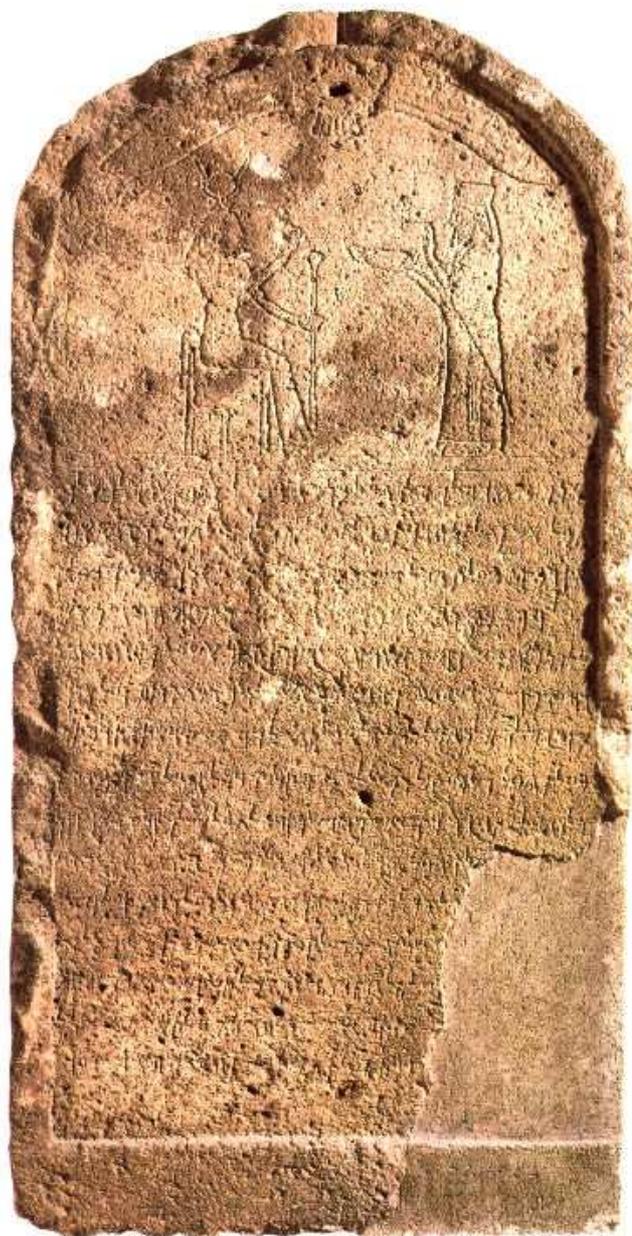


Fig. 2 - Sidone. Necropoli reale. Sarcofago di Eshmunazor (AA.VV. 1998, 24).

di riposo. E se pure gli uomini ti parlano, non ascoltare le loro parole! Poiché qualsiasi re e

7) qualsiasi uomo che aprirà questo luogo di riposo (?) / la tomba del luogo di riposo o solleverà il sarcofago del mio luogo di riposo o che mi porterà via da

8) questo luogo di riposo, non abbiano un luogo di riposo tra i Refaim e non siano sepolti in una tomba e non abbiano figli né discendenza

9) dopo di loro. Ma gli dèi santi li consegnino ad un re potente che domini su di essi in modo da

10) distruggerli, il re o l'uomo che aprirà questo luogo di riposo (?) / la tomba del luogo di riposo o che solleverà

11) questo sarcofago e (quanto al)la discendenza di questo re o di questi uomini, non possano essi avere radice in basso o

12) frutto in alto o rinomanza tra i viventi sotto il sole. Infatti io sono da compiangere, fui ghermito prima del mio tempo, figlio di pochi

13) giorni, incompiuto, orfano, figlio di vedova io sono. Poiché io Eshmunazor, re dei Sidonii, figlio del

14) re Tabnit, re dei Sidonii, nipote del re Eshmunazor, re dei Sidonii, e mia madre I/Ummiashtart

15) sacerdotessa di Ashtart, nostra signora, la regina, figlia del re Eshmunazor, re dei Sidonii, siamo noi che abbiamo costruito i templi

16) degli dèi: il tempio di Ashtart in "Sidone-terra-del-mare" e abbiamo posto Ashtart là dominante / nei "Cieli potenti" (?). E siamo noi

17) che abbiamo costruito il tempio di Eshmun, Principe Santo, alla fonte Ydll alla/nella montagna e l'abbiamo posto là dominante / nei "Cieli potenti" (?). E siamo noi che abbiamo costruito i templi

18) degli dèi dei Sidonii, in Sidone-terra-del-mare il tempio del Baal di Sidone e il tempio di Ashtart-nome-di-Baal. E inoltre ci ha dato il Signore dei Re

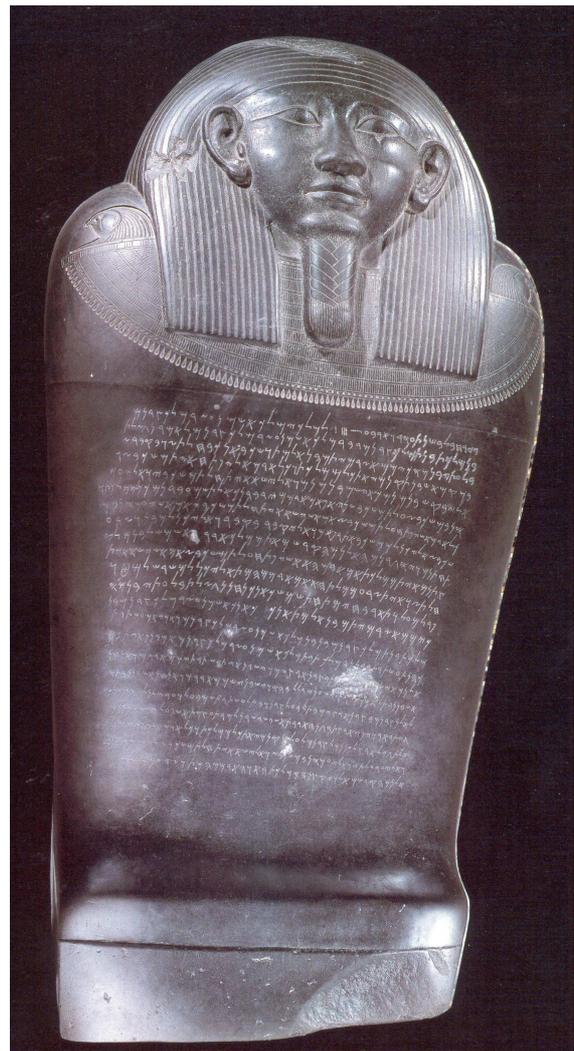
19) Dor e Giaffa, le splendide terre di grano nella pianura di Sharon per le imprese notevoli che ho compiuto. E noi le aggiungemmo

20) ai confini del territorio/paese affinché fossero per sempre dei Sidonii.

*Segue formula finale di maledizione*

In questo caso, la lunga iscrizione incisa sul coperchio fa, tra l'altro, riferimento ad una intricata (e intrigante) vicenda familiare (il re è orfano già alla nascita) che, a livello visuale, viene non solo totalmente ignorata, ma quasi celata dall'icona di un nobile (?) egizio il cui sarcofago fu usurpato e riutilizzato per la sepoltura del sovrano. Il simbolismo della regalità che fa riferimento all'Egitto diventa preminente a fronte di una narrazione di eventi privati e pubblici. Testo e immagine viaggiano su binari paralleli che si incontrano solo nel messaggio complessivo dell'oggetto iscritto (il sarcofago) che assomma in se l'idea della regalità e della morte.

(P.X.)



## **La comunicazione attraverso i simboli della tradizione fenicia orientale: aspetti teorici e storia degli studi**

L'arte e l'artigianato fenicio tendono quindi a comunicare attraverso forme di rappresentazione che prediligono i simboli rispetto alla narrazione (di eventi mitici e/o storici)<sup>3</sup>. Quest'ultima, diffusa invece in ambito siriano, trova nei rilievi assiri la sua massima forma espressiva, con l'introduzione nella storia dell'arte antica del rilievo storico narrativo<sup>4</sup>.

In considerazione dell'importanza che il simbolo assume nelle forme di espressione dell'artigianato fenicio, anche in rapporto al testo scritto, si ritiene importante far riferimento alle modalità di interpretazione di esso adottate in questo lavoro.

A differenza dei segni linguistici, che sono organizzati in un sistema chiuso, i simboli sono semanticamente aperti perché possono arricchirsi di sempre nuovi significati<sup>5</sup>. Nella fase di interpretazione di un simbolo, quindi, fondamentale risulta l'esame del legame che esiste tra esso e il contesto che lo esprime<sup>6</sup> e che viene talora definito, anche dagli archeologi, come *Sitz im Leben*. Quest'espressione può essere tradotta come *contesto*, anche se nell'ambito della critica letteraria, da dove essa è dedotta, si riferisce semplicemente alla *collocazione* di un testo all'interno di una tradizione letteraria, non al più largo contesto sociale e storico di vita reale che invece è quello chiamato in causa in ambito storico e archeologico<sup>7</sup>.

Per comprendere appieno il significato di un simbolo, d'altra parte, si dovrebbe essere in grado – è per lo più non lo si è, trattando della Fenicia e del I millennio a.C. e del mondo punico d'Occidente – di ricostruire (o ri-creare, per citare Panofsky)<sup>8</sup> - la consuetudine a vedere quel simbolo che ebbe lo spettatore che fruì di tali immagini, nonché la sua "attrezzatura culturale".

Stabilita l'importanza del contesto, bisogna passare a valutare quanto lo studio delle immagini possa essere utile alla ricostruzione degli aspetti storico-religiosi e alla conoscenza delle figure divine rappresentate. L'argomento è di fondamentale importanza quando si parla del rapporto testo immagine nelle stele del *tofet*, il santuario a incinerazione tipico del mondo coloniale fenicio e punico d'Occidente.

Non ci si soffermerà ovviamente sulla definizione di iconografia e iconologia, concetti per i quali si rimanda alle trattazioni classiche della storia dell'arte<sup>9</sup>, mentre si cercherà di prendere in considerazione il riflesso che questa impostazione metodologica ha avuto sugli studi dell'area vicino orientale e levantina in particolare e, in ambito occidentale, su quelli indirizzati allo studio dell'arte punica (e quindi anche alle stele del *tofet*).

Se per l'area fenicia gli aspetti iconologici sono stati approfonditi soprattutto negli studi dell'italiano

---

<sup>3</sup> Dove per narrare si intende comunicare, nel caso che si tratta, per immagini avvenimenti disposti secondo un certo ordine di tempo (compaiono personaggi e i fatti raccontanti sono collocati in un tempo e in uno spazio preciso).

<sup>4</sup> In particolare per il rapporto tra testo (gli Annali dei re assiri) e immagini nei rilievi dei palazzi assiri interessanti le osservazioni di P. Matthiae (MATTHIAE 1996, 42–43). A proposito dei rilievi nel palazzo costruito a Nimrud da Assurnasirpal II lo studioso osserva che il messaggio "...affidato alle immagini era, dunque, indipendente e parallelo a quello consegnato ai testi che avevano destinatari non identici a quelli che potevano leggere le iscrizioni incise nello stesso ambiente del palazzo, che erano certo in numero assai limitato e corrispondevano agli scribi dell'amministrazione reale, in quanto anche membri dell'aristocrazia assira, e quindi tanto più la quasi totalità dei visitatori, dovevano essere illetterati".

<sup>5</sup> Secondo un approccio che deriva dall'antropologia il concetto che la cultura umana nel suo insieme deve essere guardata come un sistema di simboli, molti studiosi hanno pensato di poter ricostruire l'esperienza umana proprio attraverso l'osservazione del *symbol system* di una determinata cultura (GEERTZ 1973 e HOFSTEE 1986)

<sup>6</sup> Molti dei recenti lavori sulla teoria dei segni si basano sugli scritti di C.S. Peirce (PEIRCE 1931). Si vedano poi i lavori di J.K. Sheffir (SHEFFIR 1989) e, in riferimento all'area levantina, di T.N.D. Mettinger (METTINGER 1995) e I. Winter (WINTER 2000). A livello di teoria archeologica, lo studio del ruolo attivo della cultura materiale e dell'interpretazione del simbolo come mezzo di riconoscimento delle strutture mentali delle popolazioni antiche rimangono fondamentali gli studi di I. Hodder (cfr. in particolare HODDER 1982).

<sup>7</sup> Per la questione nell'ambito degli studi sul Levante si veda DEVER 2001, 74.

<sup>8</sup> PANOFSKY 1955.

<sup>9</sup> Tra tutti si ricorda PANOFSKY 1955 con le revisioni, precisazioni e critiche in HASENMUELLER 1973, KLEIN 1979, GOMBRICH 1972, MOXEY 1986 e BAL 1991; confronta l'interessante analisi della questione in WINTER 2000.

D. Ciafaloni<sup>10</sup>, per l'area palestinese di estremo interesse sono i lavori della cosiddetta *scuola iconografica di Fribourg*. Sono stati riuniti sotto questa denominazione le ricerche di U. Winter, O. Keel e C. Uehlinger per l'impostazione dei loro studi, nell'ambito dei quali larga parte è stata data all'aspetto iconografico<sup>11</sup>.

Merito di questi lavori è stato soprattutto quello di aver dato vigore allo studio delle iconografie in relazione ad un ambito culturale, quello del Levante di I millennio, difficile da esaminare in relazione a questa tematica, tanto che gli studiosi che si occupano di questo periodo sono stati sovente scoraggiati dal cimentarsi nell'interpretazione dei segni visivi. La rinnovata attenzione per l'esame e l'interpretazione delle forme di rappresentazione della divinità è da attribuirsi all'interesse per la valutazione, attraverso le testimonianze archeologiche, dell'aniconismo ebraico, in cui sono comprese anche le testimonianze delle aree fenicia e aramaica<sup>12</sup>.

### **Il ruolo del contesto e della dimensione**

Che conseguenze può dunque avere un approccio di tipo contestuale all'esame dei simboli fenici e punici?

La produzione artistica fenicia, che manca notoriamente di un'arte del rilievo monumentale, è stata per questo motivo ritenuta a lungo inadeguata per la conoscenza del "range of artistic production" di un determinato periodo<sup>13</sup>. Questo tipo di considerazione, dalla forte connotazione negativa, è stata condizionata dalla scarsa, se non nulla, valutazione delle dimensioni dell'oggetto artistico (e non solo artistico) e, conseguentemente, dell'immagine su di esso raffigurata<sup>14</sup>. Gli studi che hanno preso le mosse da questo giudizio (o non giudizio) hanno in un primo momento negato una valenza artistica alle produzioni artigianali fenicie, considerate artisticamente "minori", e in un secondo momento hanno fatto delle grande e facile circolazione degli oggetti portati dai Fenici sulle loro navi (i famosi *athyrmata*), e quindi dei motivi su essi rappresentati, un alibi per non ricercare il significato dell'immagine su di esso rappresentata, ritenendola spesso una semplice banalizzazione di antichi e ormai più compresi motivi.

La dimensione dell'oggetto e dell'immagine hanno in realtà un loro valore, non necessariamente ed esclusivamente artistico, di cui bisogna tenere conto, insieme alla collocazione e alla funzione originaria dell'oggetto.

Anche la presenza di alcuni ricorrenti motivi iconografici in diverse categorie artistico-artigianali che, tipica dell'arte fenicia, indusse S. Moscati a definire la tradizione culturale artistica fenicia come "cultura d'immagine" (concetto dedotto dalla critica d'arte)<sup>15</sup>, ha penalizzato la varietà di significato che uno stesso simbolo può assumere a favore di una sorta di significato *passerpartout*<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> CIAFALONI 1992; CIAFALONI 1995.

<sup>11</sup> Sono stati riuniti sotto questa denominazione gli studi di U. Winter (tra gli altri WINTER 1983) e di O. Keel e C. Uehlinger (soprattutto KEEL e UEHLINGER 1992). Considerata la grande difficoltà che sovente si incontra ad interpretare simboli e immagini in rapporto alla divinità e ai fenomeni religiosi, i due studiosi si sono avvalsi del concetto di *constellation*, creato dall'egittologo J. Assmann (ASSMANN 1982) e inteso a definire il "complesso di idee pre-mitico" che si sviluppa in un mito vero e proprio solo dopo un lungo periodo di tempo.

<sup>12</sup> Si vedano tra gli altri METTINGER 1995 e VAN DER TORN 1997 con bibliografia di riferimento.

<sup>13</sup> Cfr. WINTER 2000, 52.

<sup>14</sup> P. Amiet fece l'esperimento di esporre degli ingrandimenti delle immagini della glittica con lo scopo di dimostrare come la classificazione occidentale di "arti minori" ("arts mineurs dans nos civilisations" AMIET 1973, 1) sminuisse il ruolo che queste forme di arte hanno avuto presso i popoli di Vicino Oriente. Sul ruolo che assumono le immagini quando perdono la loro originaria dimensione, collocazione e rapporto col supporto sul quale sono riprodotte cfr. WINTER 2000.

<sup>15</sup> MOSCATI 1990. Il concetto è ripreso da Cesare Brandi che peraltro lo usa in modo diverso da quello con cui venne utilizzato negli studi fenici (BRANDI 1951).

<sup>16</sup> Il diverso significato che un simbolo può assumere a seconda del contesto e del tipo di materiale su cui viene riprodotto, è esemplificato dal motivo del *naos* egittizzante che ricorre su molti oggetti (dalle stele, alle glittiche, alle monete). Esso è simbolo di spazio sacro ma, al contempo, è spazio sacro esso stesso, quando viene utilizzato come elemento centrale di una particolare tipologia di monumenti che si diffusero in area arwadita in età persiana. La contestualizzazione cronologica di tale innovazione nella tradizione architettonica ha consentito una lettura più circostanziata di una famosa edicola di Nora, spesso in passato associata, per semplice analogia del motivo del *naos*, alle stele del tofet della città sarda. Si veda al riguardo OGGIANO 2008.

La sottovalutazione dei dati contestuali e dimensionali non ha quindi reso un buon servizio all'esame dell'arte fenicia. Come infatti sostiene I.J. Winter "...one cannot ignore typology, or scale, reducing all instances of a common motif to a single meaning independent of medium...The particular vehicle of conveyance, its function and its nature, must then be considered when seeking "meaning" in the visual sphere"<sup>17</sup>.

Così, se è certo la "cultura di immagine" è tipica dell'arte fenicia, non si deve mettere sullo stesso piano la raffigurazione di un'immagine su una stele del *tofet* con quella su un gioiello o su un sigillo dato che la funzione dell'oggetto deve aver assegnato ad essa un significato preciso che, pur non stravolgendone completamente il senso originario, doveva senza dubbio veicolare un messaggio suo proprio.

In altri termini, le immagini sono polivalenti e avevano indubbiamente un significato diverso a seconda della dimensione sociale all'interno della quale il loro messaggio era veicolato: politico, religioso, economico, sociale, così come nei diversi generi artistico-artigianali. Tutto ciò senza dimenticare la forte correlazione che queste dimensioni avevano sempre l'una con l'altra. Di qui la complessità di un quadro che deve essere scomposto per poi essere riassembleato nel tentativo di avvicinarsi alla ricostruzione delle antiche tradizioni culturali, molto più che alla coerenza dei nostri sistemi classificatori, che non costituisce certo l'obiettivo dell'indagine.

(I.O.)

### **Le attività del tofet: attori e strumenti di comunicazione con la divinità**

Queste premesse sono decisive nel momento in cui si esaminano in ottica contestuale le immagini e le iscrizioni presenti sulle stele dei *tofet* (termine con cui si esprime un concetto unitario, pur tenendo conto delle peculiarità storico-morfologiche dei santuari delle singole città e dei vari periodi storici). Lo studio delle stele, al di là dell'esame tipologico, deve tenere conto di un ambito di attività e di esperienze che solo ci consente di cogliere un loro peculiare significato: quest'ultimo, pur difficile da individuare, sarà tuttavia specifico di quel particolare contesto religioso che fu il *tofet*.

Nel caso delle stele dei santuari a incinerazione, in primo luogo occorre tener conto dello specifico "valore di segno" del monumento stesso, che va ad affiancarsi a quello dell'iscrizione su di esso incisa e a quello dell'immagine su di esso rappresentata, per giungere a valutare il significato veicolato dall'insieme di simboli<sup>18</sup>. L'oggetto-stele, nel suo insieme, è portatore di un significato espresso in elementi che parlano linguaggi indipendenti l'uno dall'altro.

In quest'ottica va anche valutata la specificità di alcune iconografie caratteristiche del *tofet*, la selezione operata all'interno del repertorio orientale e l'introduzione di nuove iconografie dedotte dal repertorio occidentale: tutti fattori provvisti di significato all'interno di una società in cui la "ritualizzazione" delle azioni è ben testimoniata dalla reiterazione tanto delle formule scritte che del repertorio iconografico ripetuto quasi ossessivamente per secoli.

Quale era la sfera di attività e di esperienza all'interno delle quali funzionavano le stele?

*Gli attori* della sfera di attività connesse col *tofet* dovevano essere molti: l'artigiano che realizzava il monumento e scolpiva l'immagine; lo scriba che incidereva l'iscrizione; il compratore della stele e dell'iscrizione; il fruitore (divino e/o umano, se vi fu) dell'intero monumento nella sua complessità.

*Gli artigiani*: erano coloro che realizzavano le stele<sup>19</sup>. Non erano certo artisti, nel senso moderno che noi diamo al termine. Il loro scopo era certamente quello di fornire un oggetto che corrispondesse alle esigenze di una tradizione rituale. In questo senso non si deve né sottovalutare la loro coscienza nella realizzazione delle opere (sia nella forma che nella decorazione scolpita), né sopravvalutarla. Si ritiene che al

---

<sup>17</sup> WINTER 2000, 82.

<sup>18</sup> Così WINTER 2000, 83 a proposito dei sigilli, dove aggiunge "As Marshal McLuhan declared in 1960's, "the medium is (at least part of) the message"".

<sup>19</sup> Sull'artigiano BOTTO, OGGIANO 2003. Sulle diverse scuole artigianali cfr. MOSCATI 1996.

momento della realizzazione dell'oggetto vi fosse una consapevolezza di quanto veniva rappresentato, tutt'al più "annebbiata" dalla consuetudine per le forme rappresentate e dall'esistenza di cartoni ai quali ispirarsi.

*Gli scribi:* erano gli esecutori materiali del testo<sup>20</sup>, a diversi livelli di alfabetizzazione, abilità e consapevolezza, dovevano in genere attenersi a formulari stereotipati, dipendenti dalle tradizioni locali e dalle epoche, e forse – ma non sappiamo in che misura – tenere conto delle richieste del compratore (di cui almeno il nome/i nomi/la genealogia dovevano essere riportati nel testo).

*Il compratore:* era colui che offriva il sacrificio. Egli comprava la stele, scegliendo testo (ma confronta quanto appena notato) e immagine (nel caso, ovviamente, di monumenti lapidei iscritti e scolpiti), con l'obiettivo di esprimere al meglio il proprio sentimento di gratitudine e/o di fiduciosa attesa verso la divinità, che aveva concesso la grazia o era implorata per concederla. In ogni caso, l'atto rituale doveva venir commemorato. La scelta del tipo di stele da acquistare doveva essere probabilmente condizionata da fattori di tipo economico, come in generale, verosimilmente, la stessa partecipazione alle cerimonie del *tofet*, al di là delle necessità individuali o collettive di aiuto divino.

Quanto stretto era il rapporto tra l'immagine scelta e il compratore della stele sulla quale l'immagine era scolpita? Il monumento era veicolo di comunicazione a livelli diversi a seconda che esso fosse corredato di immagini, oltre che di un testo iscritto. La scelta di utilizzare tutti i mezzi disponibili (oggetto, immagini, testo) doveva certo modulare e rafforzare il messaggio in virtù della doppia articolazione dell'identità: iconografia più specifici dati personali<sup>21</sup>.

*La/le divinità:* era/erano la/le destinataria/e dell'offerta e dell'iscrizione. Essa/e aveva/avevano un ruolo di primo piano essendo la/le principale/i destinataria/e del messaggio veicolato dal testo e dall'immagine.



Fig. 3 - *Tofet* di Cartagine. Stele con "simbolo di Tanit" e betili (AA.VV. 1988, 308).

Tenendo conto dell'estrema difficoltà di identificare un eventuale rapporto tra oggetto/immagine/iscrizione e, allo stesso modo, di un rapporto tra oggetto/immagine/iscrizione e visitatori del sito (simile, ad esempio a quanto accade oggi nei nostri cimiteri), si può comunque affermare che la scelta del soggetto rappresentato e del testo iscritto sono la testimonianza di un *dialogo quasi esclusivo tra offerente e divinità*.

Da questo angolo di visuale, dunque, il monumento lapideo, l'immagine e l'iscrizione costituiscono gli strumenti di comunicazione col divino utilizzati dai protagonisti delle attività (certo molto articolate) che si svolgevano nel *tofet*.

Le considerazioni proposte qui di seguito hanno valore esemplificativo e non ambiscono ad alcuna esaustività.

Il *monumento lapideo* può avere diverse forme: cippi (a sezione rettangolare, semplici o sagomati nella parte superiore a forma di trono), stele vere e proprie a sezione rettangolare con una faccia decorata che prevale sulle altre e sommità piatta; stele *naoi* con una base che sostiene una edicola, che può essere semplicemente scavata o rifinita con l'aggiunta di pilastri, sormontata a sua volta da un architrave dal profilo a gola egizia e da un fregio talora dorato a rilievo con urei stilizzati (fig. 3).

<sup>20</sup> BONNET 2003.

<sup>21</sup> WINTER 2000, 82, sempre in riferimento ai sigilli cilindrici neoassiri "It could be hypothesized that those with inscriptions could have been considered to be particularly forceful, by virtue of their double articulation of identity: imagery plus specifics of personal data". Un tentativo di lettura delle immagini delle stele del *tofet* è quello proposto da I. Oggiano (OGGIANO forthcoming a) che ha visto nel gruppo di stele rappresentanti un personaggio con stola da Sulcis un preciso riferimento ad una famiglia di sacerdoti della colonia sarda.

Le *immagini*. Si presenta qui una semplice carrellata dei motivi presenti sulle stele di Cartagine a titolo esemplificativo: il *betilo* semplice o multiplo, la *losanga* e il cosiddetto “*idolo a bottiglia*”, oltre al cosiddetto “*simbolo di Tanit*”. Ai motivi di origine fenicia se ne aggiungono altri di origine greca come la *colonna ionica* o *dorica*, il *caduceo*, il *delfino*, gli *uccelli* e *motivi floreali* vari. Si consideri poi la diffusione di motivi geometrici vari (spine di pesce, cerchielli, ovuli, reticoli, foglie di edera, etc.). Tra i motivi antropomorfi figurano il personaggio nudo stante con le braccia distese lungo i fianchi e le gambe congiunte, talora con copricapo egiziano a *klaft* schematizzato, eventualmente tra due betili, il sacerdote sacrificante, il fedele adorante, la mano alzata la palma, il capitello. Vi sono poi motivi animali, come cavalli, pantere, conigli, di oggetti liturgici, carri, imbarcazioni e quant’altro. Compaiono infine simboli astrali (disco solare e falce lunare), edicole vuote, il betilo in tutte le sue varianti (diade, triade, due coppie di tre betili), il cosiddetto “*idolo a bottiglia*”, la losanga, il motivo ovoidale e la tavola-altare.

Le immagini quindi utilizzano un numero di motivi nel complesso piuttosto limitato all’interno di uno stesso periodo di frequentazione del santuario, mentre un maggior numero di varianti si riscontra se si considerano i singoli *tofet* cittadini<sup>22</sup>, senza tener conto delle singole occorrenze all’interno di archi cronologici di tempo definiti. Anche se si valutano i motivi nell’ordine diacronico, si registra una certa variabilità del repertorio, soprattutto in corrispondenza dei mutamenti di influssi (egiziano, greco) che fa riscontrare una certa innovazione nelle forme di rappresentazione (non sempre necessariamente coincidente con le variazioni di significato di una certa immagine).

La varietà di raffigurazione non toglie tuttavia la sensazione di ripetitività che si ha quando si valuta un lotto di stele cronologicamente e geograficamente omogeneo. Si ha, cioè, la sensazione che, una volta introdotte le innovazioni, esse vengano ripetute, quasi si trasformassero immediatamente in una parte integrante del cerimoniale praticato, la cui conservatività è testimoniata dalle modalità di svolgimento del rito e dalle iscrizioni.

Interessante in questo senso è il confronto con la sostanziale continuità del repertorio delle formule che, come è noto, variano molto meno rispetto alle immagini (fig. 4).

(I.O.)



Fig. 4 - Stele da Cartagine (da AA.VV. 1988, 312).

*I formulari*. Va innanzitutto premesso che nel *tofet* elemento primario e caratterizzante sono le urne contenenti i resti incinerati, che superano di gran lunga, per numero aticità, quello dei monumenti funerari<sup>23</sup>. L’atto rituale pertanto poteva anche – come avvenne talora di fatto – non essere commemorato da monumenti (cippi o stele) e, tra questi, solo su una minoranza veniva apposta un’iscrizione. Tale premessa aiuta ad inquadrare nelle sue giuste dimensioni contestuali la “comunicazione” veicolata dal testo inciso sulla

<sup>22</sup> Si ricordano gli studi dedicati alle botteghe che lavoravano per i *tofet* di Sardegna e Sicilia (MOSCATI 1996).

<sup>23</sup> BONDI 2004.

stele. Questo è l'assetto, per così dire "piramidale", della documentazione di cui occorre tenere conto. A Mozia, tanto per fare un esempio, queste sono le proporzioni dei documenti rinvenuti nel locale *tofet*: su circa 1160 monumenti rinvenuti, solo 40 sono iscritti e, di questi, solo 7 non presentano figurazioni (si tratta di 4 betili e di 3 stele a edicola)<sup>24</sup>.

Sempre a Mozia, si conferma altresì che le urne sono l'elemento costitutivo essenziale e caratterizzante dell'area sacra, quali testimonianze dirette dei riti e, come tali, mai soggette a rimozione. Le stele risultano pertanto un elemento secondario e non indispensabile, che non sempre accompagna le urne, aggiungendosi ad esse solo a partire dalla prima metà del VI secolo (strato V), scomparendo nuovamente agli inizi del V e mancando pertanto negli ultimi due strati.

Premesso che struttura e formulari delle iscrizioni dei *tofet* palesano differenze e cambiamenti sia per tradizioni locali sia, soprattutto, per evoluzioni nel tempo, esse mostrano una sostanziale ripetitività. I formulari che si riscontrano sono stati studiati a fondo, soprattutto ad opera di M.G. Amadasi<sup>25</sup>. Si fornisce qui di seguito una breve sintesi.

La prima osservazione fondamentale da fare è che i testi delle iscrizioni rinvenute nei *tofet* non sono di tipo funerario, bensì votivo; esse mostrano schemi analoghi alle iscrizioni di dono, in particolare, a quelle che commemorano offerte fatte dall'uomo alle divinità. Quindi, anche nei *tofet*, è questione di un rapporto di *do-ut-des* tra piano umano e piano divino, grazia ricevuta o grazia richiesta.

Le iscrizioni più antiche presentano al primo posto la menzione di ciò che si è donato, l'oggetto dell'offerta, seguito dal nome del dedicante (in grandissima maggioranza di sesso maschile), il quale può eventualmente ricordare la propria genealogia, in forma più o meno estesa; di rado si menziona l'eventuale funzione o mestiere, raramente anche l'origine; segue il verbo che esprime il voto (\**ndr*, per lo più), quindi si ha la dedica al dio e infine il motivo dell'offerta (richiesta di grazia o grazia ricevuta), l'invocazione o la constatazione di una benedizione divina attesa o ricevuta.

Nel corso del tempo il nome del dio (o degli dèi, Baal Hammon e Tinnit in area cartaginese, con la seconda al primo posto a partire dal V secolo ma solo nella metropoli punica) passa al primo posto (già a Mozia nel VI sec. a.C.), segue quindi l'oggetto dell'offerta, il dedicante, etc., più o meno secondo la struttura sopra indicata.

L'oggetto donato, quando lo si menziona (in molti casi vi si allude più o meno implicitamente), ha una sua terminologia abbastanza fissa. Ad esempio, "stele di/per un *mlk*", che (nella fase più antica) si dà, si pone, si erige; il termine *mnt* "dono" indica in modo pregnante sia il monumento funerario che l'atto rituale di cui è segnacolo.

Il monumento nel suo insieme è dunque la testimonianza, muta o scritta, di una fase di dialogo uomo/divinità, instaurato per richiedere o per ringraziare. Questo è lo scheletro principale, tutte le altre informazioni, ivi compresa la specificazione del rito (che, infatti, compare abbastanza di rado) e quelle che concernono l'offerente, sono a ben vedere pleonastiche e opzionali, mentre essenziale resta il motivo per cui si è compiuto l'atto sacrificale.

(P.X.)

## Conclusioni

L'aver constatato l'assenza di rapporto tra testi e immagini apre una nuova strada per esaminare le raffigurazioni presenti sulle stele del *tofet*. Esse infatti non vanno considerate solo in rapporto al singolo supporto sul quale sono scolpite e/o incise, ma devono essere calate all'interno di quel particolare mondo di immagini che popolava tale santuario, al fine di cogliere l'esistenza di una "coralità" nel messaggio espresso dall'insieme. In questo senso si può cogliere meglio anche il significato espresso da un rito come quello praticato nel *tofet*, che è al contempo "privato" (la singola offerta, la singola stele, la singola immagine) ma

---

<sup>24</sup> AMADASI 1986.

<sup>25</sup> AMADASI GUZZO 2002.

anche “pubblico” per il valore che tale rito aveva per la collettività tutta. Non si scelgono immagini in autonomia ma si ripetono sempre quelle che la comunità è disposta ad accogliere all'interno del rituale come un'innovazione possibile e non “blasfema”.

I codici simbolici, linguistici e iconografici, usati nelle stele, pur usando percorsi paralleli di comunicazione non sono tuttavia totalmente disgiunti. Infatti entrambi fanno della ripetitività e della formularità la cifra comunicativa del messaggio che la stele, da sola e in rapporto con le altre, vuole trasmettere al proprio interlocutore. Quest'ultimo, nella sua natura divina, può comprendere tutto, dai simboli alle formule usate per invocare un aiuto rispondendo al quale il dio (gli dei) guadagna(no) l'eterna gratitudine umana. Il *tofet* assume quindi, tra lapidi, immagini e parole, il carattere corale di un popolo in preghiera (fig. 5).

(I.O. – P.X.)



Fig. 5 - Il *tofet* di Cartagine (da AA.VV. 1988, 309).

**Ida Oggiano**

CNR – Istituto di Studi sulle Civiltà Italiane e del Mediterraneo Antico  
Via Salaria, km. 29,300, c.p. 10  
00016 Monterotondo Stazione Roma, Italy  
E-mail: ida.oggiano@iscima.cnr.it

**Paolo Xella**

CNR – Istituto di Studi sulle Civiltà Italiane e del Mediterraneo Antico  
Via Salaria, km. 29,300, c.p. 10  
00016 Monterotondo Stazione Roma, Italy  
E-mail: paolo.xella@iscima.cnr.it

## **Bibliografia**

- AA.VV., 1988. *I Fenici*. Milano.
- AA.VV., 1998. *Liban l'autre rive. Exposition présentée à l'Institut du monde arabe (Paris, 27 octobre 1998 - 2 mai 1999)*. Paris.
- AMADASI M. G., 1986. *Scavi a Mozia. Le iscrizioni*. Roma.
- AMADASI GUZZO M. G., 2007-2008. Le iscrizioni del tofet. Osservazioni sulle espressioni di offerta. In C. G. WAGNER., L. RUIZ CABRERO, *El Molk come concepto del Sacrificio Púnico y Hebreo y el final del Dios Moloch*. Madrid, 93–119.
- AMIET P., 1973. *Bas-reliefs imaginaires de l'Ancient Orient d'après les cachets et les sceaux-cylindres*. Paris.
- ASSMANN J., 1982. Die Zeugung des Sohnes, Bild, Spiel, Erzählung und das Problem des ägyptischen Mythos. In J. ASSMANN, W. BURKERT, F. STOLZ, *Funktionen und Leistungen des Mythos: Drei altorientalische Beispiele*. Freiburg-Göttingen, 13–61.
- BAL M., 1991. *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge.
- BONDÌ S. F., 2004. Il tofet e le stele. In S. BRUNI, T. CARUSO, M. MASSA (a cura di), *Archeologia pisana, Scritti per Orlanda Pancrazi*. Pisa, 22–25.
- BONNET C., 1990. Antipathros l'Ascalonite dévoré par un lion: Commentaire de CIS I, 115. *Semitica*, 28, 39–45.
- BONNET C., 2003. Lo scriba. In J. A. ZAMORA (a cura di), *El Hombre fenicio. Estudios y materiales*. Roma, 57–65.
- BOTTO M., OGGIANO I., 2003. L'artigiano. In J. A. ZAMORA (a cura di), *El Hombre fenicio. Estudios y materiales*. Roma, 129–146.
- BRANDI C., 1951. Cultura d'immagine e personalità di base. *L'Immagine*, 16, 465–469.
- CIAFALONI D., 1992. *Eburnea Syrophoenicia*. Roma.
- CIAFALONI D., 1995. Iconographie et iconologie. In V. KRINGS (a cura di), *La civilisation phénicienne et punique*. Leiden – new York – Köln, 35–549.
- DEVER W. G., 2001. *What Did the Biblical Writers Know and When did They Know It?*. Grand Rapids, Michigan/Cambridge, U.K.
- GEERTZ C., 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York.
- GOMBRICH E. H., 1972. Introduction: Aims and Limits of Iconology. In E. H. GOMBRICH, *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*. London.
- HASENMUELLER C., 1973. Panofsky, Iconography and Semiotics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36, 289–301.
- HODDER I., 1982. *Symbols in Action*. Cambridge.
- HOFSTEE W., 1986. The Interpretation of Religion. Some Remarks on the Work of Clifford Geertz. In H. G. UBBELING, H. G. KIPPENBERG (a cura di), *On Symbolic Representation of Religion*. Berlin/New York, 70–83.
- KEEL O., UEHLINGER C., 1998. *Gods, Goddesses, and Images of God*. Minneapolis.
- KLEIN R., 1979. *Form and Meaning*. New York.
- MATTHIAE P., 1996. *L'arte degli Assiri*. Roma-Bari.
- METTINGER T. N. D., 1995. *No Graven Image? Israelite Aniconism in Its Ancient Near Eastern Context*. Stockholm.
- MOSCATI S., 1990. *L'arte dei Fenici*. Milano.
- MOSCATI S., 1996. *La bottega del mercante*. Torino.
- MOXEY K., 1986. Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art. *New Literary History*, 17, 265–274.
- OGGIANO I., In corso di stampa. La shendit e la stola. Nuovi dati sull'uso simbolico del vestiario nella scultura fenicia. In *Actas do VI Congresso Internacional de Estudos Fenícios e Púnicos* (Lisboa, 26 de setembro – 1 de Outubro 2005).

- OGGIANO I., 2008. Lo spazio sacro fenicio rappresentato. In X. DUPRÉ, S. RIBICHINI, S. VERGER (a cura di), "Saturnia Tellus". *Definizioni dello spazio consacrato in ambiente etrusco, italico e celtico (Roma, 10-12 novembre 2004)*. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 10-12 novembre 2004). Roma, 283–300.
- PANOFSKY I., 1955. Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. In I. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Art*. Garden City, NY, 26–54.
- PEIRCE C. S., 1931. *Collected Papers*. Cambridge.
- SHEFFIR J. K., 1989. *The Fate of Meaning. Charles Peirce, Structuralism and Literature*. Princeton.
- VAN DER TORN K. (a cura di), 1997. *The Images and the Book. Iconic Cults, Aniconism and the Rise of Book Religion in Israel and Ancient Near East*. Leuven.
- WINTER I. J., 2000. Le palais imaginarie: Scale and Meaning in the Iconography of the Neo-Assyrian Cylinder Seals. In C. UHELINGER (a cura di), *Images as Media*. Fribourg-Göttingen, 51–87.
- WINTER U., 1983. *Frau und Göttin. Exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im Alten Israel und in dessen Umwelt*. Fribourg-Göttingen.
- XELLA P., 2007. Eshmounazor, ahōros? ZRM en phénicien et punique. *Orientalia*, 76, 93–99.