

**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/](http://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 Alcinoos 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 ekphrásis 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<sup>a</sup> 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»<sup>3</sup>.

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-

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

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>3</sup> *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»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 28.



SCENE DI CULTO DIVINO E DI RITUALI SACRI  
NEL MONDO GRECO  
TRA IL GEOMETRICO E L'ORIENTALIZZANTE

GIULLA ROCCO

Nella più antica tradizione figurativa greca, tra IX e VII sec. a.C., le attestazioni di scene che contemplino l'interazione tra la divinità o la sua immagine e figure umane in una dimensione di natura cultuale sono praticamente assenti e le tematiche che essa propone, fino ad una fase abbastanza avanzata dell'età arcaica, sembrano coinvolgere marginalmente questo aspetto.

Differente è ciò che si riscontra nel mito, in cui gli dei sono rappresentati mentre affiancano gli eroi, partecipando in prima persona alle loro vicende; in quel caso essi sono figure reali nella loro natura divina dal punto di vista semantico e funzionale, che interagiscono con uomini, benché di status 'eroico', o con altre creature, e non *eidola* o epifanie che si offrono all'adorazione dei presenti<sup>1</sup>: così Zeus che combatte Tifone o

<sup>1</sup> In generale, per le prime scene a carattere mitologico, FITTSCHEN 1969; AHLBERG-CORNELL 1992; SCHEFOLD 1993; GIULIANI 2003. Per i principali aspetti della religione greca BURKERT 2010; per le più antiche pratiche cultuali si vedano i con-

un centauro nel bronzetto geometrico da Olimpia<sup>2</sup> e Athena che si interpone tra le Gorgoni e Perseo in fuga sull'anfora protoattica del Pittore di Polifemo<sup>3</sup>. Nelle arti figurative, per quanto concerne il mito, non sembra esservi opposizione, o meglio, distinzione tra sfera umana e divina; gli dei sono parte attiva nella storia rappresentata, non diversamente da quanto si coglie nei passi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. In realtà, come ha ben evidenziato uno studio di W. Burkert<sup>4</sup>, la terminologia utilizzata nel lessico omerico sembra spesso implicare il manifestarsi del divino attraverso la sua voce piuttosto che con l'apparizione della sua immagine, modificando una visione che dà spesso per scontata l'identificazione della divinità nel mondo greco con la sua forma antropomorfa.

Questo aspetto può forse permettere di introdurre alcune considerazioni relative a come, in età geometrica ed orientalizzante, si rappresentino tematiche riconducibili al culto e alle manifestazioni di devozione. In questo orizzonte cronologico, in composizioni raffiguranti azioni rituali non sembra in generale si sia sentita la necessità di rappresentare la divinità né *in presentia*, come si riscontra nella dimensione mitologica, né in una forma quale quella dell'*eidolon* oppure dell'epifania, ad evidenziarne in maniera differente la distanza dalla realtà umana; è infatti solo a partire dal VI sec. a.C. che, nella pittura vascolare, cominciano a comparire più frequentemente le immagini di statue divine, sia in contesti mitologici che di carattere rituale riferibili alla vita reale<sup>5</sup>. A tal proposito un elemento di distinzione è proprio l'assenza della sfera mitologica che permette di distinguere le immagini di divinità coinvolte in una azione narrativa da quelle riferibili ad una azione culturale.

tributi in HÄGG, MARINATOS, NORDQUIST (Eds.) 1988; HÄGG 1992. Sul problema della distinzione tra immagine divina e immagine di culto in generale DONOHUE 1997, p. 31 ss.; SCHEER 2000; BERTINETTI 2001.

<sup>2</sup> SCHEFOLD 1993, pp. 45, 363-364, fig. 15, con bibl. prec.

<sup>3</sup> ROCCO 2008, pp. 133, 140, Po 4, con bibl. prec.

<sup>4</sup> BURKERT 1997.

<sup>5</sup> DE CESARE 1997, pp. 123 ss.

Sembra esistere quindi una distinzione tra la sfera della narrazione mitologica, in cui gli dei agiscono, e quella in ambito culturale della 'rappresentazione' del divino nelle diverse sfumature che il termine comporta. K. Schefold, a proposito dell'immagine di una dea sul *pithos* da Knossos (Fig. 1), una delle isolate attestazioni di questo fenomeno, scriveva<sup>6</sup>:

Man glaubt zu verstehen, warum der künstlerisch überlegene attisch geometrische Stil auf solche Versuche verzichtet, die bloß erzählen, nicht gestalten, also im Stofflichen bleiben. Aber dieser Versuch ist kostbar, weil er die kultische Wirklichkeit ahnen läßt, die sich hinter der Zurückhaltung des geometrischen Stils verbirgt.

Lo studioso osservava come questo esempio suggerisca perché lo stile geometrico attico, nel suo complesso linguaggio artistico, abbia rinunciato a tentativi simili, che semplicemente raccontano senza preoccuparsi di dare una forma artistica all'immagine, limitandosi dunque agli aspetti contenutistici. Il tentativo rappresentato dal *pithos* di Knossos, come Schefold sottolinea, è tuttavia, proprio per questo, prezioso, poiché permette di cogliere quella realtà culturale che si cela dietro ciò che egli definisce 'il riserbo dello stile geometrico'. In questa sua concisa riflessione si metteva anche l'accento sul fatto che proprio la pittura vascolare attica, cui si deve un contributo straordinario per seguire lo sviluppo nell'arte greca in epoca geometrica, sia avara di testimonianze per questo aspetto, rispetto alla ricchezza di documentazione iconografica che interessa altre tematiche narrative.

Le eccezioni sono dunque rare, ma proprio per la sporadicità con cui le tematiche relative al culto sono attestate e le forme ancora non codificate con le quali vengono illustrate può essere interessante riconsiderarle nel loro insieme, analizzando più in generale le varie forme con cui si manifesta l'azione rituale anche in relazione alle diverse aree culturali in Grecia tra il IX ed il VII sec. a.C.

<sup>6</sup> SCHEFOLD 1993, p. 59. Per questa raffigurazione v. *infra* nota 41.

*Scene di carattere cultuale*

Nel vasto repertorio di carattere narrativo di età geometrica e orientalizzante risulta problematico individuare quali composizioni possano riferirsi in maniera specifica alle pratiche del culto, e non solo per la mancata raffigurazione della divinità cui esso è destinato, come si vedrà negli esempi citati. La reverenza verso gli dei, infatti, sembra esplicitarsi non tanto attraverso la rappresentazione del sacrificio o delle cerimonie ad esso connesse, come la *sponde* che lo precede, la *pompe* che accompagna le vittime o la preparazione delle carni dopo la loro uccisione<sup>7</sup>; questi sono, tra l'altro, temi già centrali nella tradizione omerica ed esiodea, ove sono descritti con dovizia di particolari<sup>8</sup>, cui si accompagna la menzione di statue, altari e sacelli dedicati alla divinità destinataria del sacrificio o di oggetti ad essa dedicati. Cerimonie di offerte e libagione su altari, in un contesto che è stato riconosciuto come quello di un'agorà davanti al portico dell'edificio palaziale, caratterizzavano anche la cultura minoica e micenea, documentate indirettamente da alcune pitture su *larnakes* e su un modellino da Kamilari del Tardo Minoico IIIA2-IIIB da contesti funerari<sup>9</sup>. Come è stato evidenziato, queste scene riflettono l'eco di rituali dei palazzi, benché oramai svincolate dal loro contesto originario ed utilizzate per esaltare lo status del defunto, ma sembrano scomparire in seguito. Soprattutto nella pittura vascolare attica ed argiva la dimensione religiosa collettiva in

<sup>7</sup> Le prime immagini di sacrifici o di processioni ad essi associate compaiono nella ceramica attica a partire dal VI secolo a.C., GEBAUER 2002, pp. 17 ss., 213-214, 254-255; VAN STRATEN 1995, p. 13 ss. Per le scene di preghiera e di venerazione e supplica, la cui documentazione nelle arti figurative ed in particolare nella pittura vascolare appartiene soprattutto al VI sec. a.C., JAKOV, VOUTIRAS 2005, p. 105 ss.; COSTANTINI 2005, p. 181 ss.; FAEDO, CANCIANI, PELLIZER 2005, p. 193 ss.; KOS-SATZ-DEISSMANN 2005, pp. 363-408.

<sup>8</sup> VERMEULE 1974, p. 95 ss. Anche Esiodo li descrive in dettaglio negli *Erga*, 336-341.

<sup>9</sup> RHETEMOTAKIS 2013, p. 1 ss.

epoca geometrica e poi orientalizzante si manifesta piuttosto attraverso *choroi* di donne e uomini e processioni in cui essi recano fronde o corone, a volte preceduti da un suonatore di *aulos* e/o *phorminx*<sup>10</sup> (Fig. 2a), o con le braccia sollevate in segno di adorazione; non compaiono né la divinità o la sua immagine di culto, né simboli ed attributi che possano essere considerati ad essa equivalenti, né riferimenti allo spazio del sacro, ad esempio un altare come in età arcaica, benché in quella fase la statua possenga un ruolo importante, in particolare nel culto privato<sup>11</sup>. Quasi del tutto assenti sono anche iconografie ed attributi che facciano pensare ad offerte differenti da quelle costituite dalle fronde recate dai devoti in processioni identificabili forse nelle *thallophoriai* attestate nel rito in epoca successiva<sup>12</sup>.

In molte scene, tuttavia, proprio la mancata raffigurazione di questi elementi impedisce di precisare se vadano messe in rapporto con azioni rituali destinate agli dei, o di carattere privato (come ad esempio le processioni nuziali) o piuttosto con una dimensione cerimoniale di cui conosciamo le manifestazioni soprattutto nella sfera funeraria; a quest'ultima erano infatti prevalentemente destinati i vasi che costituiscono una fonte consistente della nostra documentazione, non assolvendo essi, nella maggioranza dei casi, a funzioni culturali in relazione alle divinità, ma piuttosto ai defunti. Ad esempio è stato associato a rituali di carattere funerario il soggetto che si ripete su un gruppo di *oinochoai* tardo-geometriche del cd. Rattle Group, interpretato in maniera convincente come una cerimonia di cui sono protagonisti personaggi maschili che suonano sonagli, sebbene tale ipotesi sia stata recentemente messa in discussione, a favore di una lettura che vi riconosce un in-

<sup>10</sup> WEGNER 1968, pp. 49-65; ROMBOS 1999, pp. 344 ss., 350 ss., con bibl. prec.; KLEINE 2005, pp. 11 ss., 35 ss., per *l'hydria* illustrata v. CVA Bochum 1, tavv. 10, 11, 1-2, 12, 1-4, figg. 1, 2.

<sup>11</sup> BERTINETTI 2001, pp. 161 ss., 186 ss.

<sup>12</sup> LEHNSTAEDT 1970, p. 6 ss.

terno domestico in cui si svolgono attività di filatura proprie della sfera femminile<sup>13</sup>.

Quando manchino gesti di dolore che rimandano al compianto funebre, è probabile che il tema siano comunque celebrazioni di tipo diverso: una *loutrophoria* dipinta su un frammento di *hydria*, databile al terzo quarto del VII sec. a.C. e rinvenuto nel santuario della Ninfa alle pendici meridionali dell'Acropoli di Atene, rientra più probabilmente nella dimensione culturale per la sua natura di dedica a quella divinità, alla cui sorgente si attingeva l'acqua utilizzata nel bagno nuziale<sup>14</sup> (Fig. 2b). La caratteristica comune a queste scene è la coralità con cui si svolge l'azione rituale, ma il numero delle loro attestazioni tende tuttavia sensibilmente a contrarsi dopo il primo quarto del VII sec. a.C., per scomparire quasi del tutto nel corso del secolo. Nel VII secolo a.C. raramente, e limitatamente nella sfera del mito, si possono riconoscere offerte collettive agli dei, ad esempio sull'anfora a rilievo cicladica conservata a Boston, datata agli inizi del terzo quarto del VII sec. a.C., sulla quale si era identificata la processione delle Troiane guidate da Ecuba e da Theano che si recano al santuario di Athena Ilias<sup>15</sup>; immagine che, così come narrato nel testo omerico ove è descritto tale episodio (Z 264-310), potrebbe presupporre la presenza di una statua di culto seduta, sulle cui ginocchia è deposta l'offerta del peplo, forse la stoffa piegata e decorata con rosette trasportata sulla testa da una delle donne. Né sul frammento dal santuario della Ninfa, né sul *pitbos* cicladico viene comunque raffigurato il destinatario dell'offerta.

<sup>13</sup> COOK 1946, p. 97 ss.; ROMBOS 1988, pp. 284 ss., 377; RYSTEDT 1992, p. 125 ss. con bibl. prec. per l'ipotesi tradizionale, che sembra tuttavia ancora preferibile a quella che vi riconosce una scena di filatura di cui sono protagoniste figure femminili secondo la proposta di TRINKL 2007, p. 415 ss.; le figure che tengono in mano tali oggetti, variamente interpretati come sonagli o rocca e fuso per la filatura, infatti, non presentano mai la lunga veste che, secondo le convenzioni della ceramografia geometrica, serve a connotare l'immagine femminile.

<sup>14</sup> WINKLER 1999, p. 26, NA 57-aa 189.3.

<sup>15</sup> SEMANTONE-BOURNIA 2004, pp. 102-103, tav. 60, figg. 145-146.

*Epifanie di divinità*

Le raffigurazioni di divinità al di fuori di contesti narrativi di carattere mitologico, quando sono attestate, rientrano prevalentemente nella dimensione delle epifanie<sup>16</sup>, che appaiono precocemente nel repertorio non solo vascolare, come documenta in particolare l'immagine della *potnia theron*<sup>17</sup>, frontale, spesso con le braccia sollevate a sottolineare la sua apparizione soprannaturale, accompagnata da vari attributi che ne definiscono l'identità ed il ruolo, nell'atto di mostrarsi agli uomini. Da queste scene sono comunque escluse creature che non appartengano anch'esse alla sfera divina o soprannaturale, quali i 'Mischwesen', o al mondo animale e vegetale, sui quali la divinità esercita il suo dominio.

Da questa assenza di documentazione nel prevedere la rappresentazione del divino nella dimensione culturale sembrerebbe emergere un riserbo ed una rinuncia a dare ad esso una forma visibile che lo associ al mondo umano<sup>18</sup>. Le attestazioni dell'immagine divina con caratteristiche o un contesto che rimandino a pratiche del culto tra il Protogeometrico e l'Orientalizzante sono dunque limitate ad alcuni rari casi e presentano particolarità che spesso sono da interpretare in rapporto al tipo di oggetto e alla sfera culturale cui appartiene; alcuni esempi si datano in un'epoca anteriore, benché di poco, l'inizio del processo che, a partire dall'VIII sec. a.C., condurrà alla definizione della religione nell'ambito della *polis*, con la creazione di edifici come il tempio e delle statue di culto, la cui iconografia sarà spesso riproposta nelle produzioni votive e la cui eco si può cogliere in varie tipologie di oggetti<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> BURKERT 1997, p. 15 ss. e pp. 26-27 in particolare.

<sup>17</sup> CHRISTOU 1968; MARINATOS 2000.

<sup>18</sup> Per una rassegna dei passi dell'epica omerica che prevedono il manifestarsi delle divinità in varia forma VERMEULE 1974, pp. 93-94, in cui si rileva tuttavia anche la rarità delle loro apparizioni agli uomini e gli effetti che esse provocano.

<sup>19</sup> Per tale problema, esaminato in relazione allo sviluppo della plastica greca, delle fonti scritte e della loro riproduzione, PAPADOPOULOS, CELLINI 1980, con altra bibl.; DONHOUE 1988; BERTINETTI 2001, p. 65 ss.

Creta in tal senso sembra porsi su un piano di particolare rilievo, in quanto manifesta precocemente aspetti di un fenomeno che solo in epoca seriore emergerà nella tradizione figurativa della Grecia continentale e inoltre con tratti che sembrano mantenere in parte un legame con la matrice culturale minoica e micenea. Una testimonianza interessante in tal senso è offerta dal modellino di edificio, databile ancora alla fine del Proto-geometrico cretese, probabilmente nella seconda metà del IX sec. a.C. (Fig. 3); entrato a far parte della Collezione Giamalakis, è stato in seguito possibile determinarne la provenienza da una tomba di Phythies, presso Archanes. Il modellino di edificio, che era deposto all'interno di una tomba<sup>20</sup>, è stato variamente identificato esso stesso come una tomba con all'interno il defunto, a cui i due personaggi sul tetto dispensano offerte. Una diversa ipotesi vi riconosce, invece, il modellino di un edificio di culto, da mettere in rapporto con un tipo di urne a capanna di epoca post-palaziale e sub-minoica, che hanno una funzione culturale<sup>21</sup>; quella al suo interno sarebbe l'immagine della divinità per l'attributo del *polos*, copricapo con implicazioni sacrali, e per le braccia sollevate, in accordo con un'iconografia diffusa dal periodo post-palaziale per gli dei, ma con una continuità anche nella prima Età del ferro<sup>22</sup>; il modellino, quindi, avrebbe assolto una funzione funeraria solo in rapporto alla sua deposizione all'interno della tomba del defunto, a cui la divinità avrebbe garantito protezione. Secondo R. Hägg e N. Marinatos<sup>23</sup>, i personaggi sul tetto, intenti ad osservare all'interno dall'apertura alla sommità, indicherebbero con la loro presenza il carattere di epifania che si voleva attribuire all'immagine nel *naiskos*, riconoscendo nell'idolo culturale l'incarnazione vivente del dio, altrimenti nascosta dalla porta

<sup>20</sup> SAKELLARAKIS 1997, pp. 564-568, con riferimento alle interpretazioni in tal senso di H. Müller-Karpe, A. Snodgrass e J. Boardman, il quale tuttavia non sembra escludere anche la prima possibilità. Per l'analisi stilistica cfr. BLOME 1982, pp. 5-7.

<sup>21</sup> MERSEREAU 1993, p. 1 ss., con bibl.prec.

<sup>22</sup> PRENT 2009, p. 231 ss.

<sup>23</sup> HÄGG, MARINATOS 1991, p. 301 ss.

chiusa del modellino. Un altro esempio in tal senso è offerto da un modello di edificio da Cipro, databile forse al IX sec. a.C. (Fig. 4); anch'esso presenta al suo interno una figura seduta nell'atto di suonare la lira, riconosciuta da J. Boardman forse come una divinità o piuttosto come un personaggio che intrattiene un rapporto privilegiato con essa, impegnato in una cerimonia culturale. Egli è 'spiato' da quattro uomini che si affacciano dalle aperture, i quali, con tale gesto, esplicitano la natura riservata dell'azione all'interno dell'edificio, come sul modellino Giamalakis<sup>24</sup>; suggestiva appare l'ipotesi di J. Mlynarczyk di riconoscere nel liricino il mitico Kyniras, re di Cipro, che avrebbe ivi introdotto il culto di Afrodite<sup>25</sup>.

Questi due modellini sono testimonianze isolate di riproduzioni dello spazio e delle pratiche del sacro che, per la modalità con cui viene illustrato il rapporto tra divinità e uomini, esemplificano il riserbo nel rappresentare scene che coinvolgano i fedeli di fronte al dio o alla sua immagine. Sembrano inoltre costituire alcune tra le prime attestazioni che implicano la presenza o l'apparizione di una divinità in una forma che va a coincidere con la sua immagine di culto. Nel passo dell'*Iliade* sopra menzionato, che descrive l'offerta ad Athena Ilias, sembra esservi un'identità tra Athena ed il suo *agalma*, tanto che rimane incerto se attribuire alla dea o al suo simulacro il cenno di diniego alle preghiere che le vengono rivolte; il suo gesto comunque si manifesta apparentemente alle troiane supplici, che sollevano le braccia emettendo il grido rituale come di fronte ad un'epifania<sup>26</sup>. Nella particolarità con cui è espresso questo rapporto sul modellino Giamalakis si è voluto riconoscere un elemento di continuità con la tradizione minoica, che ci ha conservato una ricca documentazione iconografica per quanto concerne l'epifania del dio di fronte ai fedeli<sup>27</sup>; nello

<sup>24</sup> BOARDMAN 1971, p. 37 ss.; KARAGEORGIS 1987, p. 359 ss.

<sup>25</sup> MLYNARCZYK 1983, p. 109 ss.

<sup>26</sup> BERTINETTI 2001, pp. 25-27, con bibl. prec. sulle proposte di interpretazione relative a questo passo.

<sup>27</sup> VERMEULE 1974, pp. 13-16.

stesso tempo entrambi i modellini sono anche una rara testimonianza dell'esperienza culturale tra tardo Protogeometrico e Geometrico, in cui il simulacro divino veniva offerto alla vista solo in rare occasioni.

W. Burkert ha messo in evidenza il nesso tra il termine greco *theos* e la sua valenza intesa ad indicare l'epifania divina in forme diverse da quella della rappresentazione antropomorfa, mediante un idolo o una statua di culto, aspetto che rispecchierebbe in parte la realtà religiosa in una fase anteriore a quella della cultura micenea. Nel mondo minoico<sup>28</sup> è stato infatti dimostrato come non esistessero statue e luoghi di culto e le divinità si manifestassero attraverso un'epifania, senza che fosse avvertita la necessità di costruire templi e simulacri divini; sussiste tuttavia il problema di una continuità tra l'ultimo periodo del Tardo Elladico, in cui potrebbero essere stati recepiti aspetti della tradizione religiosa minoica, e la successiva fase protogeometrica; tra il XIII ed il XII sec. a.C. cominciano comunque a comparire idoli di divinità e raffigurazioni di loro *theophoroi*, santuari ed edifici templari; l'ambiente cretese e cipriota, in cui sono stati prodotti i due modellini sopra citati, documenta del resto, anche dal punto di vista archeologico, aspetti di continuità attraverso la cd. Dark Age<sup>29</sup>.

Tra il Protogeometrico e l'Orientalizzante, la tradizione figurativa di Creta ripropone poi in varie versioni scene nelle quali si possono riconoscere epifanie e non semplici raffigurazioni di divinità, in una forma particolare che non sembra trovare un riscontro in altri ambienti culturali della Grecia nello stesso orizzonte cronologico; non vi sono sufficienti elementi per giudicarle soltanto come alcune tra tante sperimentazioni che caratterizzano questa fase e che non avranno poi un seguito, oppure se la loro attestazione a Creta possa essere dovuta ad

<sup>28</sup> Per alcuni aspetti di questa problematica, GOODISON 2009, p. 51 ss., con bibl. prec. e PEATFIELD 2009, p. 251 ss.

<sup>29</sup> Per quanto riguarda in particolare gli aspetti del culto, DIETRICH 1970, p. 16 ss.; COLDSTREAM 1976; BURKERT 1992, p. 533 ss.; PRENT 2005; D'AGATA 2006, p. 397 ss.; D'AGATA, HERMARY 2012, p. 273 ss. In generale, WHITLEY 1991, con bibl. prec. Per la precoce fase orientalizzante a Creta, BRISART 2011, p. 224 ss.

una qualche memoria di particolari tradizioni religiose più antiche. Se le creazioni di nuove iconografie da parte degli artigiani non si possono considerare frutto di una persistenza di determinati modelli figurativi, non è escluso tuttavia che un determinato retaggio culturale abbia favorito la loro elaborazione o il rinnovato favore con cui alcuni schemi compositivi sono accolti, attingendoli dall'ambiente cipriota, nord-siriano e fenicio, dove una vasta categoria di manufatti ha come soggetto adorazioni di divinità.

Fortemente improntate ai modelli orientali da cui derivano sono, ad esempio, alcune rare scene di adorazione e culto che coinvolgono comunque creature soprannaturali o genii, e non esseri umani. L'esempio forse più significativo è rappresentato dal timpano utilizzato probabilmente per i rituali offerti a Zeus nell'Antro Ideo, ove è stato rinvenuto, e datato variamente tra la metà dell'VIII e gli inizi del VII sec. a.C.: su di esso un dio incede su un toro, tenendo sulle braccia sollevate un leone, ed è affiancato da due geni alati alla maniera assira, ma che suonano i cembali secondo una modalità tipica piuttosto della tradizione greca; nonostante la forte matrice assirizzante del pezzo, lo si ritiene realizzato a Creta, probabilmente in una bottega ove lavoravano anche artigiani orientali<sup>30</sup>. Il motivo dei geni alati che accompagnano un'entità soprannaturale, secondo un'iconografia ispirata al repertorio levantino, si osserva su un'anfora protoattica da Pikrodaphni su cui essi adorano l'albero della vita riprodotto in una forma stilizzata, riproponendo una composizione nota da coppe ed avori fenici e ciprioti, le cui protagoniste sono Isis e Nephthys che assistono alla nascita di Horus sul fiore di loto, o geni maschili alati ai lati dello stesso albero della vita<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> CANCIANI 1970, pp. 28, 82, 114-115, 122-123, 160-161, 170, che si orienta per un'attribuzione all'arte siriana o tardo-ittita. Per l'ipotesi di artigiani attivi a Creta, BOARDMAN 1980, pp. 61-63; un quadro completo delle diverse proposte in BLOME 1982, pp. 15-23.

<sup>31</sup> ROCCO 2006, pp. 36-37, anche per altri geni alati che accompagnano divinità.

Testimoni dell'apparizione divina o dei suoi simboli, nei due esempi sopra citati, sono entità soprannaturali, ma in altri casi essi appartengono al mondo animale: su una mitra da Assos, del 630-620 a.C.<sup>32</sup> (Fig. 5), l'epifania di una dea armata che emerge da un cratere è infatti accompagnata da una coppia di leoni ruggenti, come quelli che affiancano una divinità su un'anfora a rilievo cicladica del secondo quarto del VII sec. a.C., per la quale si sono proposte varie interpretazioni, probabilmente una *potnia theron* che riprende l'iconografia della grande madre anatolica accompagnata da *acolytes*, trasformati dall'artigiano greco in figure femminili che la assistono<sup>33</sup>. Sulla mitra da Assos la divinità emergente dal cratere è caratterizzata da scudo e spada ed è stata identificata prima come Apollo ma poi, per via dei lunghi capelli fluenti, come Athena, probabilmente in una forma cristallizzata in seguito nel Palladio; vi sono precedenti già di epoca minoica e micenea per l'apparizione di una dea parzialmente nascosta da uno scudo, come ha ben evidenziato una significativa tradizione di studi, che dimostra la continuità di tale iconografia a Creta fino in età arcaica. Alcuni elementi che corredano questa epifania, ad esempio il lebete su tripode o gli uccelli posati sulle anse ad anello, si ritrovano in un'altra singolare scena dipinta su un coperchio di un'urna funeraria dalla necropoli di Fortetsa, databile al 740 a.C.<sup>34</sup> (Fig. 6): su di esso un personaggio maschile tiene in mano un uccello ed un oggetto interpretato come un fulmine, attributo che ha motivato la proposta di identificarvi il padre degli dei; tra le zampe del tripode, sul quale sono posati altri volatili, emerge dal terreno la testa e la parte superiore

<sup>32</sup> BLOME 1982, pp. 59, 85 ss., fig. 18, con bibl. prec. riguardo alla fortuna del tipo iconografico dall'età del bronzo fino in epoca arcaica; STAMPOLIDIS 2011, pp. 415-416, fig. 53.

<sup>33</sup> SEMANTONE-BOURNIA 2004, pp. 90-91, 93-94, con bibl. prec.; DESPOTIDIS 2013, p. 16 ss., per un quadro generale sulle varie ipotesi interpretative del soggetto in relazione al mito greco.

<sup>34</sup> BROCK 1957, pp. 122-123, n. 1414, tav. 107; FITTSCHEN 1969, p. 120, nota 590; SCHEFOLD 1993, pp. 45-46, fig. 17, con bibl. prec.; STAMPOLIDIS 2011, pp. 412-415, fig. 50, con bibl. prec.

del busto di una figura senza particolari caratteri distintivi. Ancora discussa è l'interpretazione della composizione nel suo complesso e D. Levi proponeva un collegamento con la sfera della mantica e una teofania<sup>35</sup>, citando a tal proposito le statue di Afrodite, Artemis e Kore viste da Pausania sotto alcuni tripodi nel santuario di Amyklai a Sparta; il Brock, invece, identifica la figura che emerge dal terreno nella divinità autoctona di Creta, forse Rheia/Gaia, soppiantata da Zeus e quindi la scena come teofania. Un parallelo per questo *anodos* divino è forse rappresentato dai rinvenimenti del tempio di Aghia Irini a Keos. La testa di una statua di culto, databile ad una fase precedente il terremoto che distrusse l'edificio nel TM IB/TE II e raffigurante in origine una divinità femminile, continuò ad essere oggetto di venerazione, forse almeno fino TE IIIC (Fig. 7) e, probabilmente riscoperta tra il Protogeometrico ed il Geometrico, fu collocata nella cella entro un anello di ceramica posato al suolo, come a rappresentare l'*anodos* del dio, riconosciuto in quella fase come Dionysos<sup>36</sup>. Gli studiosi che hanno pubblicato il contesto ipotizzano che, anche nell'età del bronzo, un'epifania o appunto l'*anodos* della divinità rappresentasse il cuore del rituale a cui assistevano figure femminili riprodotte in immagini di terracotta, di cui si sono rinvenuti numerosi frammenti negli ambienti dell'edificio.

Una scena di culto è anche raffigurata sulla mitra da Rethymnon, databile poco prima della metà del VII sec. a.C.<sup>37</sup> (Fig. 8), sulla quale, tuttavia, troviamo associata l'epifania della divinità o dei suoi simboli e alcuni giovani che, in numero di quattro, si dispongono ai lati di un singolare oggetto costituito da un albero o un pilastro, con sopra un uccello stilizzato; mentre le due figure alle estremità della scena danzano, la coppia centrale tiene una corona o un anello. Nel singolare oggetto al centro si è riconosciuto il motivo del pilastro e del volatile e quindi l'eco di una tradizione culturale minoica, mentre la composi-

<sup>35</sup> LEVI 1945, p. 29.

<sup>36</sup> CASKEY 1981, p. 128 ss.

<sup>37</sup> BLOME 1982, pp. 57, 84 ss., fig. 16, con bibl. prec.

zione nel suo insieme sarebbe una libera reinterpretazione dei geni alati ai lati dell'albero della vita sormontato dal disco solare, come nell'arte vicino-orientale; H. Hoffmann individuava invece nel singolare oggetto che sormonta il pilastro non un uccello, bensì una corazza alata, ad indicare l'epifania di una divinità guerriera come sulla mitra di Assos, ipotesi che sembrerebbe trovare una conferma dal confronto con un *krateriskos* protocorinzio dallo Heraion di Samos<sup>38</sup>, sul quale l'*episema* sullo scudo di Athena riproduce appunto una corazza.

Rimane problematico stabilire se sulla mitra rinvenuta ad Olimpia inv. B 4900, ricondotta a manifattura cretese e cronologicamente coeva a quella di Rethymnon, la danza eseguita da un personaggio armato, con elmo terminante in una protome di leone, davanti ad una figura femminile seduta in trono nell'atto di sollevare dal capo un mantello, possa essere annoverata tra le scene di carattere rituale, secondo la proposta di Hoffmann, o piuttosto ricondotta ad un contesto mitologico quale il giudizio di Paride o l'uccisione di Clitemnestra<sup>39</sup>.

#### *Immagini di simulacri divini ?*

Nella pittura vascolare precedente l'età arcaica è problematico stabilire se alcune raffigurazioni possano considerarsi immagini di simulacri divini, per via di caratteristiche che hanno suggerito di distinguerle dalle epifanie. Sebbene il fenomeno della creazione delle prime statue di culto sia stato collegato alla nascita della *polis*, la tradizione delle *theophorai*, che prevedevano appunto l'esistenza di figure recate in processione, sembra documentata già verso la fine dell'epoca micenea, intorno al 1200

<sup>38</sup> MORSTADT 2013, p. 163 ss.

<sup>39</sup> HOFFMANN 1972, pp. 26, 31 ss., 39, 41, 45, tav. 46, 2; BLOME 1982, p. 57 ss., fig. 24; SCHEFOLD 1993, pp. 129-130, fig. 122, che accetta l'identificazione proposta da R. Hampe con una danza armata di Paride alla presenza di Afrodite ed Elena, benché sembri più probabile l'uccisione di Clitemnestra da parte di Oreste, come proposto da P. Blome, in accordo con la fortuna che ha questo mito nella documentazione iconografica cretese.

a.C., quando si accresce l'importanza delle loro immagini sotto forma di idoli, di grandi e piccole dimensioni<sup>40</sup>.

Su un *pithos* dalla necropoli di Teke (Knossos), datato intorno all'850 a.C.<sup>41</sup> (Fig. 1), è dipinta una dea della natura in due momenti diversi: al suo arrivo, segnalato dal fiorire degli alberi che l'affiancano e dal gesto di sollevare le braccia come nelle epifanie, e poi nel momento di partire, con le ali spiegate, tra la vegetazione ormai priva di fiori e le cui foglie si piegano verso il basso, ad indicarne l'appassire. Come osservava Burkert, la presenza di una piattaforma con ruote va riferita ad una dimensione culturale, che prevedeva l'arrivo e la partenza su un carro dell'immagine divina (*katagogia-anagogia*), secondo una prassi documentata anche in seguito in molte festività religiose di diverse aree della Grecia; la scelta di questa iconografia su un vaso di destinazione funeraria, come già nel caso del modellino Giamalakis e di molta documentazione archeologica relativa a queste figure divine, non ne modifica il carattere di immagine da associare ad una azione rituale che esemplifica il ciclo della vita e della morte. A proposito dei possibili modelli di riferimento, è stato evidenziato come l'arrivo di una divinità femminile sul carro rimandi al Vicino Oriente, dove tale iconografia gode di una lunga e fortunata tradizione nelle più varie classi di manufatti<sup>42</sup>; in quei casi, tuttavia, si intendeva riprodurre la vera e propria apparizione della dea, e non del suo simulacro in una pratica culturale.

Sempre a Knossos è stato rinvenuto un *pithos* datato agli inizi del VII sec. a.C. sul quale, isolata nel pannello sulla spalla, è raffigurata una coppia di figure nello schema dello *hieros gamos*, collocate sopra degli elementi quadrangolari interpretati come basi, quella femminile caratterizzata dal *polos*<sup>43</sup> (Fig. 9). Le due figure sono state riconosciute in maniera concorde come divi-

<sup>40</sup> Sul tema DONOHUE 1997, p. 31 ss.; BERTINETTI 2001, p. 185 ss.; SCHEER 2000.

<sup>41</sup> BOARDMAN 1984, p. 93 ss.; BURKERT 1988, p. 81 ss.; SCHEFOLD 1993, p. 59, fig. 37, A-B;

<sup>42</sup> BURKERT 1988, p. 85 ss.

<sup>43</sup> VERMEULE 1974, pp. 158-159, fig. 16a; BLOME 1982, pp. 87-88, con bibl.

nità, ma non è possibile tuttavia precisare se si volesse, mediante il dettaglio delle basi, caratterizzarle effettivamente come simulacri rispetto alle vere e proprie immagini di *hierogamia*<sup>44</sup>; la convenzione di mettere in rilievo il ruolo dei protagonisti collocandoli non su basi, bensì sopra infiorescenze<sup>45</sup>, si osserva invece sullo *stamnos* di provenienza ignota, ricondotto variamente alla produzione di Megara Hyblea o di Gela, ma di cui è stato messo in evidenza l'influsso cretese.

Una delle prime attestazioni di un simulacro divino nella pittura vascolare sarebbe allora il Palladio sulla *lekythos* protocorinzia degli inizi del VII sec. a.C. (Fig. 10), con i Dioscuri che liberano Elena<sup>46</sup> accanto ad Athena; questa, come *promachos*, riproduce con la sua rigida posa forse un'immagine di culto presso la quale Elena, di proporzioni minori, cerca protezione, piuttosto che la divinità partecipe dell'azione, come in altri esempi coevi di scene narrative a carattere mitologico. Del resto la divinità in quanto tale e la sua immagine vanno spesso a coincidere nell'azione culturale, come mostra la ricca documentazione riportata dalle fonti in merito a simulacri che erano lavati, vestiti e nutriti<sup>47</sup>.

A Creta il rinnovarsi dell'apporto della tradizione iconografica del Vicino Oriente tra IX e VII sec. a.C. non sembra aver svolto un ruolo esclusivo nel dare forma ad un repertorio in cui appaiono ancora marcate le sopravvivenze della cultura minoica e tardo elladica, dando luogo a composizioni in cui la rappresentazione della divinità che interagisce con gli uomini in scene di culto assume di preferenza la forma di una epifania. Anche in altri ambienti l'immaginario figurativo vicino-orientale, in genere ricca fonte di ispirazione per composizioni

<sup>44</sup> Per un elenco di coppie di divinità in questo schema iconografico FITTSCHEN 1969, p. 132 ss.

<sup>45</sup> BLOME 1991, p. 156 ss. (in cui viene ricondotto alla produzione di Megara Hyblaea); PONTRANDOLDO, SANTANIELLO 2012, p. 93 ss. (in cui si propende per una manifattura geloa).

<sup>46</sup> SCHEFOLD 1993, p. 124, fig. 115; AMYX 1988, pp. 23, n. 1, con bibl. prec.

<sup>47</sup> V. nota 40.

narrative destinate a illustrare miti greci, ha comunque avuto un'importanza marginale per quanto riguarda la recezione di modelli iconografici concernenti l'aspetto delle pratiche rituali, che appare del tutto sporadica<sup>48</sup>. Nelle diverse aree che contribuirono alla definizione della cultura orientalizzante greca - tra cui spiccano quella siriana, mediatrice anche in parte della tradizione mesopotamica confluita nell'arte neo-assira e, insieme a quella fenicia, della cultura artistica egiziana - è infatti frequentemente raffigurato il rapporto tra il dio e il fedele, rappresentato tuttavia dalla figura del re. I simboli delle grandi divinità accompagnano l'immagine del sovrano ed egli stesso è ritratto in preghiera davanti agli dei, che avanzano spesso in processione accompagnati dalle creature fantastiche che corrispondono alle loro prerogative nel pantheon di ciascuna delle culture citate; in altri casi sono geni alati in coppia ad adorare l'albero della vita, il disco solare o altri simboli divini. Le iconografie riconducibili alla sfera celebrativa e simbolica del re sembrano solo occasionalmente accolte nel mondo greco, spesso estrapolando i singoli motivi figurati dal loro originario contesto, variandoli e attribuendo loro nuovi contenuti. Si è ipotizzato, ad esempio, che l'ispirazione per elaborare, dal punto di vista figurativo, il giudizio di Paride sia derivata dalle scene di introduzione di cortei di offerenti al cospetto di una o più divinità sedute in trono, ricorrente su sigilli a cilindretto o nella scultura a rilievo di ambiente siriano, assiro e ittita<sup>49</sup>; alcune delle più antiche documentazioni di questo episodio, come il pettine eburneo dal santuario di Artemis Orthia a Sparta<sup>50</sup>, mostrano il giovane principe seduto appunto in trono che accoglie la processione delle tre dee.

<sup>48</sup> Immagini di tipo simbolico, come le sfingi o i grifi in adorazione ai lati dell'albero della vita, diffusi a partire dall'età geometrica su modello dei manufatti orientali, sono estranee alle tematiche qui esaminate di azioni cultuali che coinvolgono l'uomo e la divinità.

<sup>49</sup> AHLBERG- CORNELL 1992, p. 51.

<sup>50</sup> MARANGO 1969, p. 97 ss., n. 47, fig. 78a.

Solo occasionalmente alcune di queste tematiche sembrano essere state recepite fedelmente rispetto al loro modello iconografico, ma non necessariamente per quanto concerne il loro significato; un esempio è costituito dalla scena dipinta su una coppa del Tardo Geometrico attico<sup>51</sup>, Atene MN 784 (Fig. 11), sulla quale una divinità con una fronda in mano siede su un alto trono con poggiatesta, accogliendo una processione rituale di quattro donne recanti anch'esse fronde ed una corona. Si intendeva probabilmente imitare una composizione frequente sulle coppe di produzione siro-fenicia, ma anche sugli avori, con i servitori della divinità che recano cibo e bevande, interpretabile a seconda degli attributi come cerimonia culturale, oppure come un banchetto in onore di una personalità regale<sup>52</sup>. Nella tradizione figurativa vicino-orientale, ed in particolare assira, da cui queste scene derivano, il motivo dell'offerta di cibi e bevande, spesso posati su tavolini, e la presenza di musicanti rivestono un ruolo centrale, sia che si tratti di un banchetto divino o cerimoniale; tale aspetto non sembra invece essere stato recepito in questa specifica rielaborazione, eliminando i tavolini e adottando, secondo una consuetudine cara alla tradizione tardo-geometrica, una processione di figure che recano fronde per offrirle forse alla stessa dea, come nel mondo vicino-orientale, o piuttosto alla sua immagine, seduta in trono come quelle descritte dalle fonti e documentate dalla più antica plastica greca: come già nel passo citato dell'*Iliade*, anche su questa coppa non è infatti possibile stabilire se la figura seduta sia una statua di culto o propriamente la divinità. Il resto del fregio, composto da due guerrieri armati e da un personaggio con uno strumento musicale a corde che si inginocchia su un podio, è stato interpretato come una danza armata, forse anch'essa parte dell'azione rituale in onore della dea.

<sup>51</sup> BORELL 1978, pp. 67-70, tav. 20.

<sup>52</sup> CANCIANI 1970, pp. 138-141, 145-149, per un'attenta disamina dei modelli in ambiente vicino-orientale.

Un soggetto del tutto analogo, in cui tuttavia ricompare l'offerta di liquidi, si ripete su una pisside stamnoide in collezione privata svizzera, appartenente al gruppo di crateri denominato Basilea –Toledo: la scena cultuale è composta da una processione di quattro figure femminili, la prima delle quali, probabilmente una sacerdotessa, si accinge a versare da un'*oinochoe* un liquido nel vaso potorio che la dea seduta in trono le porge. La pisside, databile al Tardo Geometrico, è stata ricondotta ad un artigiano attivo in un centro della Magna Grecia, molto probabilmente Francavilla Marittima, e attribuita al pittore definito appunto di Francavilla Marittima<sup>53</sup>.

Maggiormente aderente al tema vicino-orientale del banchetto offerto alla divinità è l'anfora Hubbard, dalla regione di Famagosta (Cipro), datata alla fine del periodo Cipro Geometrico III (850-750 a.C.)<sup>54</sup>: sul lato principale è dipinta infatti una divinità seduta in trono accanto ad una sfinge e di fronte a due tavolini con vasellame e offerte, verso cui avanzano fedeli recando doni; sul lato opposto una processione di figure femminili con fronde è accompagnata da un liricene.

Immagini di una dea seduta su un altare o su un seggio sono attestate già su sigilli minoici, nella pittura vascolare micenea e su stele; davanti ad essa vi sono spesso altre figure, un principe o devoti che le recano offerte, in alcuni casi demoni che, come suoi servitori, le porgono bevande; ad esempio, su un anello d'oro da Tirinto, il seggio è provvisto di un alto schienale e di un poggiatesta<sup>55</sup>. Nonostante questi precedenti di epoca minoica e micenea, non è ipotizzabile una sopravvivenza di questi temi tra il 1200 ed il IX sec. a.C., ma piuttosto la loro reintroduzione dal repertorio vicino-orientale, anch'essa comunque del tutto occasionale, come mostra il numero assai limitato di attestazioni e le trasformazioni che tale composi-

<sup>53</sup> MARTELLI 2008, pp. 10-11. con completa bibl.

<sup>54</sup> KARAGEORGIS, DES GAGNIERS 1974, I, pp. 8-9, 96, II, pp. 6-9; DEMETRIOU 2000, p. 46 ss. per una cronologia più vicina al 740 a.C.

<sup>55</sup> VERMEULE 1974, pp. 16-18.

zione subisce per adattarla alla sfera della religiosità greca di quel periodo.

Come mostrano gli esempi esaminati, tra il IX ed il VII sec. a.C. l'illustrazione di cerimonie religiose che prevedano la raffigurazione della divinità, sia nella forma dell'epifania o della sua immagine cultuale e dei suoi simboli in rapporto ai devoti, ed in generale la partecipazione di questi ultimi ad azioni rituali è abbastanza rara e caratterizzata da una serie di peculiarità che tenderanno a scomparire o a modificarsi nel corso dell'età arcaica.

Quando accertabile, la comparsa di alcune tematiche non è dovuta semplicemente alla casualità nella ripresa di un modello, ma presuppone una consapevolezza nella loro scelta. Non a caso, infatti, in aree come Creta sono spesso raffigurate epifanie, ma anche altrove il manifestarsi della divinità in questa forma sembra in parte un retaggio dell'epoca minoica e micenea. Non è sempre possibile determinare, tuttavia, il discrimine tra preesistenze, che hanno influenzato il riemergere di alcune tematiche adattate alla nuova realtà, e, dall'altra parte, il favore nella loro precoce reintroduzione dal mondo orientale, con un rinnovato interesse nella sperimentazione di iconografie originali anche sulla spinta delle richieste di una committenza interessata al recupero di un passato eroico<sup>56</sup>.

Alcune composizioni sembrano riprese o rimodellate su quelle di matrice orientale, talvolta anche non propriamente di carattere sacro, quali scene di corte con il banchetto del sovrano o di soggetto mitico-simbolico su cui si è intervenuti, in parte travisandole, ma anche adattandole sia ai contenuti che alle formule espressive della tradizione greca. Nel complesso, tuttavia, questi casi sono abbastanza limitati, sia nel numero delle attestazioni, che dal punto di vista cronologico, poiché non appaiono posteriori al terzo quarto del VII sec. a.C. L'immaginario religioso del Vicino Oriente e le sue forme di rappresentazione, che spesso caratterizzano in maniera incisi-

<sup>56</sup> Su alcuni aspetti di questo problema, COLDSTREAM 1984, p. 93 ss.

va l'iconografia di alcune divinità, rimangono sostanzialmente estranee alle modalità con cui si esprimono le azioni rituali di carattere sacro nel mondo greco tra IX e VIII sec. a.C.

Questo è un problema assai complesso e per il quale non è possibile proporre generalizzazioni anche per la tipologia di documentazione presa in esame, che non permette una distinzione tra la sfera del privato e dell'intera comunità, ed è limitata alle raffigurazioni di azioni rituali e non ai *sacra* veri e propri, intesi come statue di culto o alle varie tipologie di offerte. Oltre agli aspetti di natura più specifica già rilevati nell'analisi dei singoli oggetti, dovuti ai differenti ambiti regionali in cui sono stati creati e alla loro diversa funzione e destinazione, proprio nell'elaborazione di quelle che sono le forme di espressione collettiva dell'azione rituale di carattere religioso si coglie come il VII sec. a.C. abbia rappresentato sotto molti punti di vista un discrimine, sia per quanto riguarda la definizione iconografica di questo tema nell'ambito della tradizione figurativa greca, sia in rapporto agli influssi su di essa esercitati dall'arte vicino-orientale.

Come evidenziato, dopo il primo quarto del VII sec. a.C. scompaiono quasi del tutto quelle processioni di carattere corale che, pur se in parte ispirate a modelli vicino-orientali, possono essere riferite ad azioni cultuali destinate alla divinità. Con alcune eccezioni, costituite dai modellini cretesi e ciprioti citati, la dimensione del sacro, nei rari casi in cui essa viene rappresentata, è illustrata ora non tanto attraverso pratiche rituali compiute dagli uomini, ma dal manifestarsi della divinità e dei suoi simboli, accompagnata da esseri soprannaturali. Nel dare espressione a questa diversa realtà si ricorre al patrimonio di simboli ed iconografie mediati spesso da oggetti rari e di prestigio importati, bronzi, avori, oreficerie, sigilli e materiali deperibili come stoffe e legni, così che la dimensione religiosa sembra mediata anch'essa attraverso cifre appannaggio di una cerchia elitaria, che privilegia in quest'epoca, oltre al mito, so-

prattutto scene di carattere militare, legate alla sfera funeraria e agonistica<sup>57</sup>.

Verso la fine del VII e nel corso del VI sec. a.C. cambia radicalmente il panorama delle composizioni, da cui scompaiono le sperimentazioni e gli adattamenti da modelli di matrice vicino-orientale. Si vanno invece codificando immagini che elaborano e sviluppano, sia nella dimensione del culto di carattere privato o domestico, che pubblico, il tema già caro alla tradizione geometrica dei *choroi* e delle processioni di figure con fronde, che si cristallizzerà nella *pompe*, cui si affiancheranno le raffigurazioni di *thysiai* e *spondai*: saranno queste scene a rappresentare la partecipazione al rituale in onore delle divinità come specchio dell'identità collettiva della *polis*<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Per alcuni aspetti sul problema in generale, MORRIS 1987; OSBORNE 1989, p. 297 ss.; RIVA, VELLA 2006; BRISART 2011, con bibl. prec.

<sup>58</sup> V. nota 7.

## Bibliografia

Per le riviste sono state adottate le abbreviazioni dell'*Archäologische Bibliographie*

- AHLBERG-CORNELL 1992 = G. AHLBERG-CORNELL, *Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation*, Jonsered 1992.
- BERTINETTI 2001 = S. BERTINETTI, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, Bari 2001.
- BLOME 1982 = P. BLOME, *Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode*, Mainz 1982.
- BLOME 1991 = P. BLOME, *Theseus und Herakles auf einem polychromen Stammos aus Sizilien*, in «AntK», 34, 1991, pp. 156-168.
- BOARDMAN 1971 = J. BOARDMAN, ΘΕΙΟΣ ΑΟΙΔΟΣ, in «RDAC», 1971, pp. 37-41.
- BOARDMAN 1980 = J. BOARDMAN, *I Greci sui mari. Traffici e colonie*, Firenze 1986.
- BOARDMAN 1984 = J. BOARDMAN, *A Protogeometric Nature Goddess*, in «BICS», 31, 1984, pp. 93-104.
- BORELL 1978 = B. BORELL, *Attisch geometrische Schalen. Eine spätgeometrische Keramikgattung und ihre Beziehungen zum Orient*, Mainz 1978.
- BRISART 2011 = T. BRISART, *Un art citoyen. Recherches sur l'orientalisation des artisanats en Grèce proto-archaïque*, Bruxelles 2011.
- BURKERT 1988 = W. BURKERT, *Katagógia-Anagógia and the Goddess of Knossos*, in HÄGG, MARINATOS, NORDQUIST 1988, pp. 81-87.
- BURKERT 1992 = W. BURKERT, *The Formation of Greek Religion at the Close of the Dark Ages*, in «StItFilCl», 10, 1992, pp. 533-551.
- BURKERT 1997 = W. BURKERT, *From epiphany to Cult Statue. Early Greek "Theos"*, in *What is a God? Studies in the Nature of Greek Divinity*, London 1997, pp. 15-34.
- BURKERT 2010 = W. BURKERT, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart-Berlin-Köln 1977, trad. ital. *La religione greca di epoca arcaica e classica*<sup>3</sup>, a cura di G. Arrigoni, Milano 2010 (edizione riveduta e ampliata).
- CASKEY 1981 = M. ERWIN CASKEY, *Agia Irini, Kea: the Terracotta statues and the cult in the Temple*, in R. HÄGG, N. MARINATOS (eds.), *Sanctuaries and Cults in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the First International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 12-13 May, 1980*, Stockholm 1981, pp. 127-135.
- CHRISTOU 1968 = CH. CHRISTOU, *Potnia Theron*, Thessaloniki 1968
- COLDSTREAM 1976 = N. COLDSTREAM, *Deities in Aegean Art. Before*

- and after the Dark Age*, London 1976.
- COLDSTREAM 1984 = N. COLDSTREAM, *A Protogeometric Nature Goddess from Knossos*, in «BICS», 31, 1984, pp. 93-104.
- COOK 1946 = J. M. COOK, *A Geometric Graveside Scene*, in «BCH», 70, 1946, pp. 97-101.
- COSTANTINI 2005 = A. COSTANTINI, *Gesti e atti di venerazione*, in *ThesCRA*, III, Los Angeles 2005, pp. 181-192.
- CVA Bochum 1 = N. KUNISCH, *Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland 79. Bochum, Kunstsammlung der Ruhr-Universität, 1*, München 2005.
- D'AGATA 2006 = A.L. D'AGATA, *Cult Activity on Crete in the Early Dark Age. Changes, Continuity and the Development of a Greek Cult System*, in *Ancient Greece. From the Mycenaean Palaces in the Ages of Homer*, Edinburgh 2006, pp. 397-414.
- D'AGATA, HERMARY 2012 = A.L. D'AGATA, A. HERMARY, *Ritual and Cult in Crete and Cyprus from the Third Millennium to the First Millennium BC: Towards a Comparative Framework*, in G. Cadogan et Alii, *Parallel Lives. Ancient Island Societies in Crete and Cyprus* (British School at Athens Studies 20), Athens 2012, pp. 273-288.
- DEMETRIOU 2000 = A. DEMETRIOU, *The Impact of the Late Geometric Style of Attica on the Free Field Style of Cyprus*, in *Periplus, Festschrift für Hans-Günter Buchholz zu seinem achtzigsten Geburtstag am 24. Dezember 1999*, Jonsered 2000, pp. 43-50.
- DIETRICH 1970 = B. C. DIETRICH, *Some Evidence of the Religious Continuity in the Greek Dark Age*, in «BICS», 17, 1970, pp. 16-31.
- DE CESARE 1997 = M. DE CESARE, *Le statue in immagine, Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1997.
- DONOHUE 1988 = A.A. DONOHUE, *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*, Atlanta 1988.
- DONOHUE 1997 = A.A. DONOHUE, *The Greek Images of the Gods. Considerations on Terminology and Methodology*, in «Hephaistos», 15, 1997, pp. 31-45.
- FAEDO, CANCIANI, PELLIZER 2005 = L. FAEDO, F. CANCIANI, E. PELLIZER, *Hikesia*, in *ThesCRA*, III, Los Angeles 2005, pp. 193-216.
- FITTSCHEN 1969 = K. FITTSCHEN, *Untersuchungen zum Beginn der Sagen-darstellung bei den Griechen*, Berlin 1969.

- GIULIANI 2003 = L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.
- GOODISON 2009 = L. GOODISON, "Why all This About Oak or Stone?": *Trees and Boulders in Minoan Religion*, in A.L. D'Agata, A. Van de Moortel, *Archaeologies of Cult. Essays on Ritual and Cult in Crete in Honour of Geraldine C. Gesell* (Hesperia Supplement 42), Princeton 2009, pp. 51-57.
- HÄGG, MARINATOS, NORDQUIST (Eds.) 1988 = R. HÄGG, N. MARINATOS, G. C. NORDQUIST (Eds.), *Early Greek Cult Practice. Proceeding of the Fifth International Symposium at the Swedish Institut at Athens, 26-29 June 1986*, Stockholm 1988.
- HÄGG, MARINATOS 1991 = R. HÄGG, N. MARINATOS, *The Giamalakis Model from Archanes. Between the Minoan and the Greek Worlds*, in *La transizione dal Miceneo all'alto arcaismo. Dal Palazzo alla città. Atti del convegno internazionale, Roma 14-19 marzo 1988*, Roma 1991, pp. 301-308.
- HÄGG 1992 = R. HÄGG (ED.), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Period, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult, Delphi 16-18 November 1990*, Athens 1992.
- HOFFMANN 1972 = H. HOFFMANN, *Early Cretan Armorers*, Mainz 1972.
- JAKOV, VOUTIRAS 2005 = JAKOV, VOUTIRAS, *Gebet, Gebärden und Handlungen des Gebetes*, in *ThesCRA*, III, Los Angeles 2005, pp. 105-141.
- KARAGEORGIS, DES GAGNIERS 1974 = V. KARAGEORGIS, J. DES GAGNIERS, *La Céramique chypriote de style figuré (Age du fer, 1050-500 Av. J.-C.)*, Roma 1974.
- KARAGEORGIS 1987 = V. KARAGEORGIS, *Remarks on a Cypriote "naiskos"*, in *EILAPINH. Τόμος τιμητικός για τον καθηγητή Νικόλαο Πλάτωνα*, Herakleion 1987, pp. 359-362.
- KLEINE 2005 = B. KLEINE, *Bilder tanzender Frauen in frühgriechische und archaischer Zeit*, Leidorf 2005.
- KOSSATZ-DEISSMANN 2005 = A. KOSSATZ-DEISSMANN, *Darstellungen von Kultorten*, in *ThesCRA*, III, Los Angeles 2005, pp. 363-408.
- LEHNSTAEDT 1970 = K. LEHNSTAEDT, *Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen*, München 1970.
- LEVI 1945 = D. LEVI, *Early Hellenic Pottery of Crete*, in «Hesperia», 14,

- 1945, pp. 1-32.
- MARANGOU 1969 = E.L. MARANGOU, *Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien*, Tübingen 1969.
- MARINATOS 2000 = N. MARINATOS, *The Goddess and the Warrior*, London-New York 2000.
- MARTELLI 2008 = M. MARTELLI, *Variazioni sul tema etrusco-geometrico*, in «Prospettiva», 132, 2008, pp. 2-30.
- MERSEREAU 1993 = R. MERSEREAU, *Cretan Cylindrical Models*, in «AJA», 97, 1993, pp. 1-47.
- MLYNARCZYK 1983 = J. MLYNARCZYK, *Sur le "theios aoidos" de J. Boardman*, in «EtTrav», 12, 1983, pp. 109-115.
- MORRIS 1987 = I. MORRIS, *Burial and Ancient Society. The Rise of the Greek City-State*, Cambridge 1987.
- MORSTADT 2013 = B. MORSTADT, *Begegnung. Orientalische und griechische ikonographie auf einer krateriskos im Heraion von Samos*, in *Petasos, Festschrift H. Lohmann*, Paderborn 2013, pp. 163-172.
- OSBORNE 1989 = R. OSBORNE, *A Crisis in Archaeological History? The Seventh Century B.C. in Attica*, in «BSA», 84, 1989, pp. 297-322.
- PAPADOPOULOS, CELLINI 1980 = J. PAPADOPOULOS, P. CELLINI, *Xonana e sphyrelata. Testimonianze delle fonti scritte*, ROMA 1980.
- PEATFIELD 2009 = A. PEATFIELD, *The Topography of Minoan Peak Sanctuaries Revisited*, in A.L. D'Agata, A. Van de Moortel, *Archaeologies of Cult. Essays on Ritual and Cult in Crete in Honour of Geraldine C. Gesell* (Hesperia Supplement 42), Princeton 2009, pp. 251-259.
- PONTRANDOLFO, SANTANIELLO 2012 = A. PONTRANDOLFO, E. SANTANIELLO 2012, *Ceramiche policrome occidentali del VII sec. a.C.: specificità e affinità nelle produzioni del bacino del Mediterraneo*, in *L'olpe Chigi*, Paestum 2012, pp. 87-101.
- PRENT 2005 = M. PRENT, *Cretan Sanctuaries and Cults. Continuity and Change from late Minoan IIIc to the Archaic Period*, Leiden 2005.
- PRENT 2009 = M. PRENT, *The Survival of the Goddess with Upraised Arms: Early Iron Age Representations and Contexts*, in A.L. D'Agata, A. Van de Moortel, *Archaeologies of Cult. Essays on Ritual and Cult in Crete in Honour of Geraldine C. Gesell* (Hesperia Supplement 42), Princeton 2009, pp. 231-238.
- RHETEMIOΤAKIS 2013: G. RHETEMIOΤAKIS, *Λάρνακες από το Κυπαρίσσι Ηρακλείου – Νέα στοιχεία για την παρουσία της εικόνας του μινωικού ανακτόρου σε παραστάσεις νεκρολατρίας*, in *QEMELION. 24 μελέτες για τον δάσκαλο Πέτρο Θέμελη από τους μαθητές και συνεργάτες του*, Athina 2013, pp. 1-15.
- RIVA, VELLA 2006 = C. RIVA, N.C. VELLA (Edd.), *Debating Orienta-*

- lization. Multidisciplinary Approaches to Change in the Ancient Mediterranean*, London 2006.
- ROCCO 2006 = G. ROCCO, *Modelli orientali e rielaborazioni greche: originali iconografie di creature fantastiche nell'Orientalizzante*, in «Studia Punic», 14, 2006, p. 29 ss.
- ROCCO 2008 = G. ROCCO, *La ceramografia protattica. Pittori e Botteghe*, (Internazionale Archäologie 111), Rahden 2008.
- RYSTEDT 1992 = E. RYSTEDT, *Notes on the Rattle Scenes on Attic Geometric Pottery*, in «OpAth», 19, 1992, pp. 125-133.
- ROMBOS 1988 = TH. ROMBOS, *The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery*, Partille 1988.
- SAKELLARAKIS 1997 = E. SAKELLARAKIS, *Archanes. Minoan Crete in a New Light*, Athens 1997.
- SCHEER 2000 = T. SCHEER, *Die Gottheit und Ihr Bild*, München 2000
- SCHEFOLD 1993 = K. SCHEFOLD, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*, München 1993.
- SEMANTONE-BOURNIA 2004 = E. SEMANTONE-BOURNIA, *La céramique grecque à reliefs. Ateliers insulaires du VIII<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.*, Genève 2004.
- STAMPOLIDIS 2011: N. STAMPOLIDIS, *Eleutherna and the Idaean Cave: an Atpag. tempt to Reconstruct Interactions and Rituals*, in G. RIZZA (ED.), *Identità culturale, etnicità, processi di trasformazione a Creta fra Dark Age e Arcaismo*, Convegno di Studi Atene 9-12 novembre 2006, Catania 2011, pp. 395-420.
- VAN STRATEN 1995; F. T. VAN STRATEN, *Hiera Kala. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden New York, Köln 1995.
- TRINKL 2007 = E. TRINKL, *Alltagsleben in der attisch-geometrische Vasenmalerei*, in *Potnia Theron, Festschrift fuer Gerda Schwarz zum 65. Geburtstag*, Wien 2007, pp. 415-425.
- VERMEULE 1974 = E. T. VERMEULE, *Götterkult*, in *Archaeologia Homerica*, III, V, Göttingen 1974. pp. 1-179.
- WEGNER 1968 = M. WEGNER, *Musik und Tanz*, *Archaeologia Homerica*, III U, Göttingen 1968, pp. 1-85.
- WINKLER 1999 = H. WINKLER, *Lutrophorie. Eine Hochzeitkult auf attischen Vasenbildern*, Freiburg 1999.
- WHITLEY 1991 = J. WHITLEY, *Style and Society in Dark Age. The Changing Face of a Pre-literate Society, 1100-700 B.C.*, Cambridge 1991

*Didascalie*

- Fig. 1. *Pithos* da Fortetsa. Iraklion Museo inv. T 107.114 (da Burkert 1988).
- Fig. 2a. *Hydria* con scena di *loutrophoria*. Atene Museo dell'Acropoli NA-1957-Aa-189, 3 (da Winkler 1999).
- Fig. 2b. *Hydria* con scena di *thallophoria*. Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität inv. S 1067 (da CVA Bochum 1).
- Fig. 3. Modellino di edificio da Creta. Collezione Giamalakis (da Blome 1982).
- Fig. 4. Modellino di Edificio da Cipro. Cipro, Museo di Nicosia B 220.1935 (da Boardman 1971).
- Fig. 5. Mitra di Assos. Iraklion, Museo (da Blome 1982).
- Fig. 6. Coperchio di urna da Fortetsa. Iraklion, Museo (da Schefold 1993).
- Fig. 7. Testa da Ikaria. Ikaria, Museo (da Caskey 1981).
- Fig. 8. Mitra da Rethymnon. Iraklion, Museo (da Blome 1982).
- Fig. 9. *Pithos* da Knossos con coppia di divinità. Heraklion Museo (da Vermeule 1974).
- Fig. 10. Rielaborazione grafica della *lekythos* protocorinzia Oxford, Ashmolean Museum G 146 (da Schefold 1993).
- Fig. 11. Coppa del Tardo Geometrico attico con processione di offerenti e una divinità. Atene, Museo Nazionale inv. 874 (da Borell 1978).



1



2a



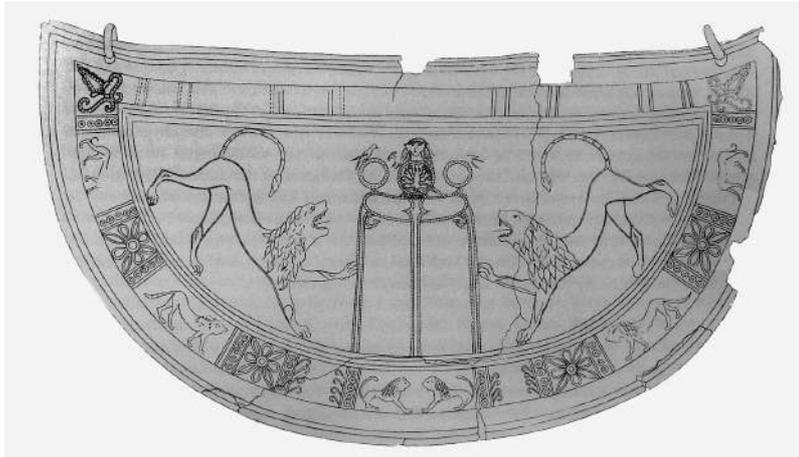
2b



3



4



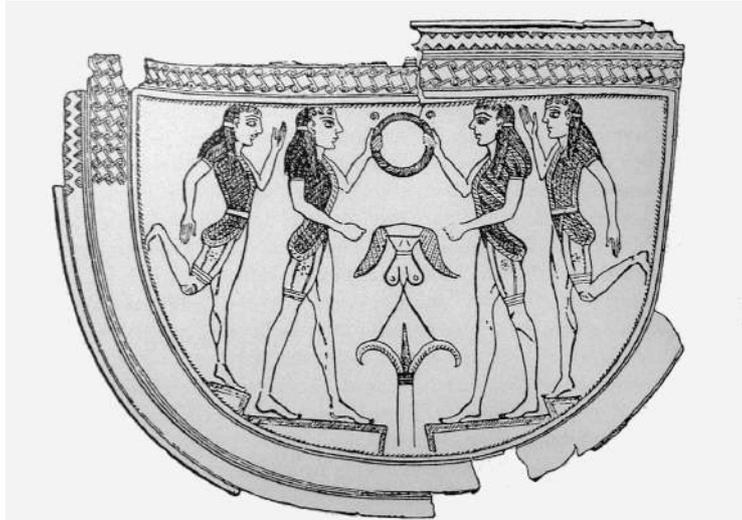
5



6



7



8



9



10



11