Hélène Collard, *Montrer l'invisible. Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique*

Kernos, Supplément 30, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016, pp. 362, ISBN 978-2-87562-096-5, € 40,00

Monica de Cesare

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/mythos/670>

DOI: 10.4000/mythos.670

ISSN: 2037-7746

Editore

Salvatore Sciascia Editore

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 dicembre 2017

Paginazione: 161-167

ISSN: 1972-2516

Notizia bibliografica digitale

Monica de Cesare, « Hélène Collard, *Montrer l'invisible. Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique* », *Mythos* [Online], 11 | 2017, online dal 24 settembre 2019, consultato il 25 settembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/mythos/670> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mythos.670>

Hélène Collard

Montrer l'invisible. Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique

(Kernos, Supplément 30), Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016, pp. 362, ISBN 978-2-87562-096-5, € 40,00.

Monica de Cesare – Università di Palermo – monica.decesare@unipa.it

A vent'anni circa dalla pubblicazione di due studi monografici sulle immagini di statue nella pittura vascolare greca¹, il volume di Hélène Collard, frutto di una tesi di Dottorato presso l'Université de Liège in cotutela con l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, intende porsi in netta opposizione ai due contributi pregressi, considerati come meri studi di storia dell'arte (p. 23), configurandosi piuttosto come “une étude d'iconographie appliquée à l'histoire religieuse” (p. 12)². Si tratta di un lavoro interdisciplinare che intende ricostruire la percezione del divino nel sistema religioso dei Greci di età arcaica e della prima età classica attraverso le strategie figurative messe in campo sui vasi attici di VI e V sec. a.C. per raffigurare la presenza della divinità nel rituale. Il tipo di approccio adottato si pone sulla linea di quello formulato dalla cosiddetta “scuola di Parigi”, facente capo a Jean-Pierre Vernant, che compendia la storia delle religioni, la storia delle immagini e l'antropologia, e si è arricchito nell'ultimo decennio di una serie di contributi, tra i quali si pone anche l'attività di un gruppo di ricerca europeo (FIGURA. La représentation du divin dans les mondes grec et romain), che ha dato luogo a incontri sul tema della percezione e rappresentazione del divino (2008-2012,

già in parte pubblicati).

Il corpus di vasi attici selezionati (164 in totale, con singole schede di sintesi raccolte in un catalogo posto in appendice) riguarda le scene a carattere rituale, identificabili da “marqueurs d'espace” (p. 13), ovvero indicatori dello spazio visuale in cui si svolge l'azione di culto, e in particolare quelle in cui gli attori sono costituiti da figure umane, a loro volta accorpate in 11 gruppi (analizzati all'interno di 4 capitoli) distinti sulla base degli aspetti diversi del rituale e del rapporto con il divino messo in campo attraverso differenti modalità di rappresentazione. Un ampliamento della panoramica è offerto inoltre attraverso incursioni nelle produzioni italiote.

Il primo capitolo tratta di quelle testimonianze che rendono visibile il dio al quale si indirizza il rito mediante la sua statua, che funge da intermediario tra sfera divina e mondo umano. I primi casi analizzati riguardano le statue nelle scene rituali (I.1), a cominciare dai vasi a figure nere in cui compaiono immagini “ambivalenti” ovvero ambigue (par. I.1.1). Il cambiamento verso una caratterizzazione chiara dell'immagine come statua (par. I.1.2) viene fatto coincidere dall'A. con lo sviluppo della tecnica a figure rosse, benché i vasi considerati siano in realtà ascrivibili ben oltre l'avvio della nuova tecnica (terzo quarto del V sec. a.C.) e, in campo mitico, il fenomeno si registri già, nei suoi prodromi, nelle figure nere del tardo VI secolo e soprattutto nelle figure rosse della bottega del Pittore dei Niobidi³.

- 1 M. de Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1997; W. Oenbrink, *Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatue und Kultbildern auf griechischen Vasen*, Frankfurt 1997.
- 2 Ma si veda de Cesare, *op. cit.*, cap. III, interamente dedicato al rapporto tra religione e iconografia; Oenbrink, *op. cit.*, 340-361 (par. III.3).

- 3 Si veda ad esempio il mito di Aiace e Cassandra come raffigurato sull'anfora del Gruppo di Leagros, in cui l'immagine della dea Atena, benché dinamica e in atteggiamento di difesa

Inoltre, la relazione stretta tra il gesto rituale e l'immagine della statua non può ritenersi, a nostro avviso, un'innovazione introdotta in questi vasi a figure rosse, ravvisandosi già su alcuni esemplari a figure nere, come nella *Ioutrophoros* (cat. n. 4) dall'Acropoli di Atene, con libagione ad Atena, che necessita di essere analizzata – come tutti gli altri vasi di cui ci è noto il luogo di provenienza – in relazione al suo contesto d'uso (santuario acropolico e relative pratiche di culto femminili). Degna di rilievo ci sembra piuttosto la coincidenza tra la comparsa sui vasi delle prime vere e proprie statue in scene di culto e lo sdoppiamento figurativo tra idolo e divinità vivente⁴, che sembra confermare un legame del fenomeno con un affinamento e articolazione della rappresentazione dei piani del reale, con l'acquisizione di un nuovo grado di astrazione e con un diverso approccio all'immagine divina. L'A., introducendo alcuni esempi di vasi a figure rosse del terzo quarto del V secolo in cui riappaiono immagini ambigue della divinità (par. I.1.3) e riprendendo Fernand Hölischer (2010), rifiuta invece un collegamento tra rappresentazione dell'effigie del dio e acquisita coscienza della separazione tra sfera umana e sfera divina, riferendo piuttosto il fenomeno alla storia delle immagini, a diverse modalità di rappresentazione derivanti da un nuovo interesse degli artigiani per le “*propriétés réflexives de l'image*” (p. 38). Ritiene quindi che i casi di figure ambigue del dio sui vasi del pieno V secolo (come ad esempio quelle ritratte sul famoso cratere a volute di Ferrara del Gruppo di Polignoto; cat. n. 19) siano da connettere a una precisa volontà del pittore che gioca con l'immagine e sulla sua possibilità di animarsi e trasformarsi in epifania del dio.

La seconda parte del primo capitolo

verso l'eroina, è raffigurata su base a tre gradini, a indicare il suo statuto di idolo della dea (de Cesare, *op. cit.*, 87, cat. 22, fig. 38).

4 Cfr. de Cesare, *op. cit.*, pp. 91-106; Oenbrink, pp. 203-206; Collard, pp. 171 ss.

(I.2) riguarda le raffigurazioni di statue nelle scene di supplica, tutte riferibili a temi mitici (principalmente l'oltraggio di Aiace a Cassandra e l'incontro tra Elena e Menelao), indagando il ruolo dell'idolo divino come strumento di mediazione tra supplice e divinità. All'interno di tale categoria, l'A. distingue tra immagini di inseguimento (par. I.2.1) e immagini che mettono in scena il contatto corporale tra supplice e statua (par. I.2.2). Come noto, il ruolo dell'idolo in queste scene muta, secondo quanto richiamato anche dall'A.; in particolare, la Collard, come nel caso delle scene di culto, interpreta le varianti di taglia e di coinvolgimento della dea nell'azione umana come elementi funzionali a enfatizzare o meno la presenza e la potenza della divinità (in un'ottica quindi narrativa). Tuttavia è necessario sottolineare, come richiamato solo en passant dall'A., che i cambiamenti di schema sono da leggersi anche (o soprattutto) in rapporto all'interesse del decoratore (e del destinatario del vaso) per certe valenze simboliche del mito: in particolare, nel caso dell'oltraggio di Aiace a Cassandra, il ceramografo sembra a un certo momento e in certi casi spostare il suo interesse dalla divinità offesa (ridotta di dimensioni non semplicemente per indicare che la supplica di Cassandra è vana come voluto dall'A.: cfr. p. 54), all'eroina aggredita (in alcuni casi raffigurata, non a caso, nuda), trasformando così l'empio atto di Aiace in un rito di iniziazione alla sessualità⁵; prova ne è anche la contaminazione o associazione figurativa che il tema subisce, a partire dal tardo V sec. a.C., con quello dell'inseguimento di Elena da parte di Menelao, con il quale sembra mostrare intercambiabilità iconografica e

5 Cfr. J.B. Connolly, “Narrative and image in Attic vase painting. Ajax and Cassandra at the Trojan palladion”, in P.J. Holliday (ed.), *Narrative and event in ancient art*, Cambridge 1993, 88-129; S. Mazzoldi, *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa-Roma 2001, 31-61.

semantica⁶ e per il quale l'A. rileva che la statua, a differenza che per Cassandra, non è elemento indispensabile alla scena (pp. 52 e 95). In questo senso, a nostro avviso, uno sguardo ai contesti d'uso dei vasi potrebbe offrire, ancora una volta, un contributo alla comprensione del senso dell'immagine e quindi anche dell'idolo divino: si pensi ad esempio al frammento dall'Acropoli di Atene (500 a.C.), in cui l'eroina (nuda) stringendosi all'idolo di Atena, crea non solo un contatto corporale con la statua, ma anche un'associazione semantica con le immagini di fanciulle nude in corsa che decorano la veste della dea e che richiamano riti iniziatici femminili (analogamente sulla coppa di Onesimos cat. n. 5, con dedica a *Hercle*, da Cerveteri)⁷.

La terza parte del primo capitolo analizza un'altra categoria di idolo divino rappresentato dai pittori vascolari in scene di culto: il pilastro ermaico, che conta ben 200 occorrenze sui vasi attici, a partire dalla fine del VI sec. a.C. La disamina è finalizzata a chiarire la natura di questa immagine ed è articolata tra due gruppi di testimonianze: un primo gruppo in cui l'erma compare in scene di tipo "sacrificale" che coinvolgono più personaggi (par. I.3.1, comprendente anche quelle raffigurazioni del solo pilastro ermaico ritraenti, secondo l'A., lo spazio santuarioale) e un secondo gruppo in cui

è ritratto un rito definito di preghiera, con un'unica figura umana di fronte all'erma (par. I.3.2). Dall'analisi della documentazione l'A. deduce che Hermes non è necessariamente il dio onorato dai personaggi raffigurati sui vasi, ma che questi, in quanto messaggero degli dei, è l'interlocutore privilegiato degli umani e, quindi, lo strumento che permette la comunicazione tra dei e mortali.

A conclusione del primo capitolo, l'A. sottolinea come le immagini sui vasi siano sempre costruite in funzione del posto che occupa l'idolo. La statua presentifica così l'invisibile e costituisce il polo d'attrazione dei gesti rituali, rendendo non solo visibile ma anche tangibile la divinità e possibile l'interazione tra uomo e dio; di qui la preminenza sui vasi delle raffigurazioni del pilastro ermaico e del dio Hermes che più degli altri è mediatore tra sfera umana e mondo divino.

Il secondo capitolo del volume, intitolato "Dire l'efficacité du rituel", si apre con la disamina di quei casi in cui il dio, destinatario del rito, compare in persona, a cominciare da alcuni vasi del terzo quarto - seconda metà del V sec. a.C. (in numero di 7), con scene di sacrificio animale in presenza di Apollo (par. II.1.1). La ricorrenza della figura del letoide, qui semplice spettatore del rito incentrato sull'altare, è legata da Collard alla funzione oracolare di Apollo, testimone e garante del rito e della comunicazione tra sfera umana e sfera divina. La figura del dio, in questi casi, non organizza lo spazio rituale e visuale, non determina la composizione della scena, ma rimane invisibile, facendo parte del piano esterno all'immagine, quello dello spettatore (p. 97).

Una costruzione figurativa simile è registrata nelle scene dell'incontro tra Elena e Menelao, oggetto di attenzione nel par. II.1.2. In queste, la figura del dio che interviene in favore dell'eroina è più ricorrente rispetto alla statua, a indicare la riuscita ed efficacia dell'intervento divino, come anche nelle scene con Oreste a Delfi e a differenza del caso di Cassandra (p. 95). La divinità, d'altro lato, può avere

6 Cfr. M. de Cesare, "Le nymphai e l'acqua in Sicilia. L'imagerie vascolare", in A. Calderone (a cura di), *Cultura e religione delle acque*, Atti del convegno interdisciplinare "Qui fresca l'acqua mormora..." (S. Quasimodo, Sapph. fr. 2, 5) (Messina 2011), Roma 2012, 146-148, a proposito del cratere siceliota con Aiace e Cassandra del Pittore Borelli, di cui si propone una lettura in contesto.

7 Cfr. ancora supra, nota 5. Sul contesto di rinvenimento della celebre coppa, M. A. Rizzo, "Ceramica attica dal santuario in località S. Antonio a Cerveteri", in S. Fortunelli, C. Masseria, *Ceramica attica da santuari della Grecia, della Ionia e dell'Italia*, Atti del convegno internazionale (Perugia 2007), Venosa 2009, 369-386.

identità diverse e talvolta più dei (Afrodite, Eros, Apollo, Atena) possono apparire congiuntamente. Tali variazioni non devono ricercarsi, secondo l'A., nelle tradizioni narrative, ma nelle prerogative delle divinità: Atena è la protettrice per eccellenza, Afrodite assicura l'amore di Menelao per la sua sposa, Apollo è il supremo garante dell'ordine stabilito da Zeus e segno del buon esito della supplica; l'associazione tra più potenze divine è quindi fatta "en fonction du contexte et de la requête, en fonction de la pertinence des champs d'action à activer" (p. 94). Aggiungiamo solo che i campi d'azione delle divinità talvolta si sovrappongono o si associano ed è per questo che, ad esempio, Afrodite e Atena si trovano a essere elementi interscambiabili nelle figurazioni, in qualità di dee che sovrintendono parimenti alla sfera delle transizioni femminili, alla quale riconduce la vicenda di Elena. Ci chiediamo inoltre se la scelta di inserire una specifica divinità sia anche da imputare al contesto (o al tipo di contesto) di destinazione del vaso, forse noto ab origine, almeno in alcuni casi, al decoratore ateniese.

Nella seconda parte del capitolo, l'A. prende in considerazione, all'interno delle raffigurazioni di Opfernde Götter, o meglio di "dieux à la phiale", databili tra il 510 e il 440 a.C., il caso delle immagini (statuarie e non) con phiale (par. II.2.1), che da un lato integrano la divinità nel rito, dall'altro la designano come destinataria della libagione, e, talvolta, addirittura la assimilano al sacerdote nel ruolo svolto nella pratica rituale (par. II.2.2), come nel caso del cratere di Myson dall'Acropoli di Atene (cat. n. 82), in cui la patera sorretta da Atena è inclinata come per versare il liquido in essa contenuto, facendo della dea l'agente dell'azione culturale ovvero creando apparentemente un sacerdote che imita il dio o un dio travestito da sacerdote e generando così una sorta di paradosso iconografico (par. II.2.2, p. 103)⁸. In realtà, la cifra iconografica ha un

valore meramente simbolico e allusivo: l'A., seguendo A.-F. Laurens (1985) assimila infatti le immagini di libagione a quelle di dexiosis, interpretandole come segno che attesta il legame tra la divinità e l'uomo e marca l'accettazione del sacrificio da parte del suo destinatario.

Una partecipazione più attiva del dio nel rituale si rileva invece in un altro gruppo di vasi indagati nella terza parte del secondo capitolo. Si tratta di figurazioni che mettono in scena Nike (par. II.3.1) e Eros (par. II.3.2) quali officianti attivi – ma non destinatari – di riti sacrificali. La figura di Nike, invisibile alla sfera umana, non allude a un sacrificio in occasione di una vittoria, come già postulato; secondo l'A. la sua presenza attesta piuttosto la riuscita e il felice compimento del rituale, l'accettazione dell'offerta da parte del ricevente. Quanto a Eros, se talvolta questi costituisce una semplice figura intercambiabile con quella di Nike, in altri casi, ponendosi a livello dello spazio in cui è inserito l'idolo divino (di Afrodite), che si appresta a ornare, si configura come "l'agent divin qui va 'activer' la statue pour en faire un instrument efficient et propice au rituel" (p. 121). In ogni caso, secondo la Collard, le due figure svolgono ruoli analoghi, ovvero di mediazione tra mondo umano e sfera divina e la phiale rappresenta il segno di questa interazione: "Niké et Éros, chacun dans le domaine qui leur est propre, expriment les énergies divines en action, la dynamis divine, rendue visible par l'image. Ils ne sont jamais les bénéficiaires de l'acte rituel représenté,

collo del vaso, con il nome dell'artigiano (qui evidentemente non solo artefice del vaso, ma anche autore dell'offerta votiva e dell'azione rituale) posto in corrispondenza della figura del fedele, nonché il contesto acropolitico ateniese e lo stretto legame tra la dea Atena e i vasai, che potrebbe anche essere alla base dell'assimilazione iconografica. In tal senso sarebbe stato utile capire meglio la scena frammentaria del lato B del vaso, che vede ancora una figura di devoto e un'immagine di Atena (in questo caso stante) dietro un altare.

8 In questo caso è opportuno tuttavia tener in conto anche il ruolo della firma apposta sul

et ne prennent pas seulement part au rituel : ils en sont véritablement le moteur et les agents” (p. 123). Ci chiediamo solo, in aggiunta, se la lekythos di Oxford della cerchia del Pittore di Meidias da Olimpia, con statua femminile con phialai tra due Eroti e due donne (410-400 a.C.; cat. n. 98) e la pisside frammentaria con Elena e Menelao ed Erote libante, del Pittore di Chicago, da Brauron (460 a.C.; cat. n. 105), possano acquisire ulteriori specifiche semantiche in relazione alla loro forma e funzione (oggetti votivi o strumenti di culto che fossero), e al contesto d’uso specificamente culturale, rispecchiando o evocando azioni rituali e richiamando sfere semantiche legate alle divinità ivi venerate.

Il terzo capitolo del volume, dal titolo “Construire la présence divine”, si apre con l’analisi dei vasi cosiddetti delle Lenée (e affini), ovvero di quei vasi con scene di culto reso a una maschera di Dioniso su colonna (par. III.1.1-2, con analisi di tale tipo di effigie che definisce lo spazio visuale e rituale dell’immagine e confronto con quello dell’erma al par. III.1.3). Inserendosi nell’articolato dibattito sviluppatosi nel tempo su questa categoria di vasi, Collard ritiene che le varianti attestate nell’ambito di tali scene che mettono in campo l’effigie sotto forma di prosopon del dio Dioniso, non rappresentino un rito preciso legato a una festa ateniese (Antesterie o Lenée) né le diverse fasi di una precisa cerimonia, ma si riferiscano a un ‘rituale dionisiaco’ inteso in senso lato ovvero a un ‘tipo’ di rito (pp. 135-136), uno degli aspetti più che uno dei momenti del rituale dionisiaco, che quasi sempre sembra prevedere apprestamenti non stabili (pp. 141 ss., in cui il fenomeno è ricondotto alla natura transitoria del dio). Una lettura più attenta dei contributi critici effettuati negli anni su tale tema da J. de La Genière⁹ (solo citati dall’A. nella nota relativa alla bibliografia di riferimento sulla classe)

e quindi uno sguardo a forme vascolari e ambiti di distribuzione dei vasi in relazione alle varianti figurative e alla presenza nella figurazione di alcuni elementi del rituale piuttosto che altri (ad esempio stamnoi, trapeza, altare) avrebbero potuto aiutare l’A. a precisare l’esegesi proposta e a valutare meglio le specifiche probabilmente aggiunte dal ceramografo in relazione al contesto di destinazione (greco o etrusco-campano) del vaso.

Nella seconda parte del capitolo (III.2) l’A. tratta dei riti di installazione di una statua divina che attivano il legame dell’idolo con la divinità, prendendo le mosse da un recente articolo di V. Pirenne-Delforge (2008). Le uniche testimonianze figurative sono offerte dalla pelike di Boston della maniera del Pittore di Hasselmann (cat. n. 129) e dalla coppa di Epiktetos (cat. n. 130) e riguardano sempre il pilastro ermaico, l’unica effigie divina a essere manipolata dagli uomini, dimostrando come, di fatto, la statua sia preferibilmente ritratta nelle pitture vascolari al centro della pratica rituale, con un ruolo di mediazione tra uomini e divinità, piuttosto che nel suo processo di costruzione e di messa in posto.

Nell’ultimo capitolo del suo lavoro, Hélène Collard passa dall’ambito culturale a quello funerario, prendendo in esame quelle “figures del l’invisible” messe in scena sulle lekythoi a fondo bianco (IV.1), che, secondo l’A., presentano forti analogie nella resa dell’“invisibile” (immagini di defunti) con i casi analizzati con figure di divinità. La disamina prende le mosse da un’indagine sul posto e sullo statuto della stele funeraria nelle raffigurazioni di visita alla tomba, che si ricostruisce essere una sorta di sostituto del corpo del defunto come l’idolo divino lo è del dio, strumento di comunicazione, ma anche elemento di separazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti; a questa spesso si affiancano la figura antropomorfa del defunto e talvolta anche l’eidolon, che tuttavia, al contrario della stele, sono visibili solamente all’osservatore esterno del vaso. Nelle scene che ritraggono il passaggio del

9 In particolare J. de La Genière, *Vases des Lénéennes*. Cent ans après, in REG 126, 1 (2013), 21-48.

morto nell'Ade accompagnato da Caronte e/o Hermes (par. IV.1.2) ritorna, secondo l'A., l'opposizione tra sfera del visibile in cui è ancora inserito il defunto e sfera dell'invisibile rappresentata Caronte, delle quali gli eidola fungono da elemento di continuità e la cui frontiera è segnata nella fattispecie dalle canne palustri che risultano una sorta di sinonimo iconografico della stele, come anche dimostrato da quei casi in cui i due tipi di scene sono combinati insieme (par. IV.1.3). In questi casi però è il passaggio da un ambito all'altro a essere messo in scena, passaggio di cui Hermes e Caronte sono i garanti come Eros e Nike nelle immagini succitate (p. 168). L'A. poi, spingendosi oltre, interpreta la raffigurazione della giovane defunta in atto di svelarsi su alcune lekythoi con Caronte, come citazione ovvero messa in parallelo del passaggio dalla vita alla morte e di quello a nuovo statuto con il matrimonio in quanto situazioni omologhe di transizione (p. 169). In realtà, a nostro avviso, il gesto, chiaro, di anakalypsis si deve leggere piuttosto in relazione alla condizione della defunta, connotata come giovane morta prima delle nozze, alla quale viene attribuito post mortem, per compensazione, lo status non acquisito in vita. Si tratta pertanto di un indicatore di età e di un rimando alla condizione ancora ninfale dell'estinta più che di un discorso metaforico; tale elemento richiama anche il tema della ricorrenza di soggetti femminili e subadulti come immagini di defunti su questi vasi, su cui meriterebbe di indagare più a fondo.

La registrazione, nel dossier analizzato, di una frequente compresenza della stele quale sostituto della figura del defunto, e dell'immagine vivente del morto, spinge quindi l'A. ad analizzare, in parallelo, quei casi di sdoppiamento figurativo di cui abbiamo detto, che riguardano la divinità, ritratta su alcuni vasi attici e italici (più frequentemente) sia sotto forma di statua che come figura vivente (par. IV.2). Tali figure sono considerate complementari dall'A., facendo riferimento a due sfere

d'azioni differenti ed essendo parte di due piani diversi, quello interno e quello esterno alla figurazione. Si evidenzia lo sviluppo di tale soluzione iconografica che va da un'articolazione su uno stesso piano del campo figurativo (par. IV.2.1) a una maggiore separazione tra ambito divino e mondo umano attraverso la suddivisione su due registri della scena (par. IV.2.2), che crea una più netta distinzione visuale tra le due sfere, comunicanti spesso attraverso la statua divina: "la statue, en matérialisant la présence divine, devient une sorte de pont entre le monde des dieux et celui des mortels" (p. 178)¹⁰.

L'ultimo gruppo di rappresentazioni analizzate dall'A. è costituito da quelle figurazioni che traducono in immagine il passaggio dal visibile all'invisibile, e in particolare alcune scene di teossenia dei Dioscuri (par. IV.3). In questi casi i pittori sono riusciti a rendere l'arrivo dei gemelli divini che si rendono visibili rispondendo all'invito degli uomini, pur mantenendo la distinzione tra i due ambiti: gli dei sono posti su un registro superiore o separati dallo spazio umano da colonne come sull'hydria del Pittore di Cadmo (cat. n. 162), con procedure grafiche analoghe a quelle adottate nelle scene con sdoppiamento figurativo della divinità, che suggeriscono sempre il passaggio e il contatto tra una sfera e l'altra.

Come rendere visibile l'invisibile, dunque? Hélène Collard, tirando le fila della sua ricerca, conclude: "Ainsi les images rappellent-elles aussi que la figuration anthropomorphe des dieux, si elle est certainement la plus fréquente en Grèce, n'est pas la seule option possible. Car l'invisible est susceptible de se manifester et d'être représenté sous de multiples formes" (p. 187). Una riflessione che deve sempre tener conto dello specifico carattere geroglifico dell'iconografia vascolare, seriale ma anche variata e creativa nelle sue

10 Già de Cesare, op. cit., 106, con ampia disamina della casistica.

manifestazioni, costruzione intellettuale e mai riproduzione della realtà (come anche ricordato programmaticamente dall'A., p. 186), duttile nell'adattarsi a contesti diversi d'impiego.

In conclusione, il libro di Hélène Collard, se nel tipo di approccio e nell'esegesi delle fonti iconografiche offre in alcune parti spunti interessanti (sempre all'interno di una cornice bibliografica di riferimento consolidata), non arriva tuttavia a esaurire il ricco tema di ricerca, che dovrebbe oggi essere affiancato da un'indagine più ampia che tenga conto di tutta la costruzione

figurativa del vaso (lato A e lato B, solo in alcuni casi considerato dall'A.), della forma e funzione dell'oggetto su cui compare la figurazione, del contesto d'uso, oltre che dell'ambiente di produzione. Ci auguriamo pertanto che da "une étude d'iconographie appliquée à l'histoire religieuse" si possa approdare ora a un'analisi integrata di tutti i dati restituiti da ogni singolo oggetto con le sue immagini, certi ormai del ruolo giocato anche dai contesti di destinazione dei vasi nella costruzione del messaggio figurativo elaborato dai ceramografi ateniesi.