

GESTI E IMMAGINI: UNA FORMA ICONOGRAFICA DEL MENADISMO

Discorrendo nel *De gloria Atheniensium* (346f - 347a) dei rapporti tra poesia e pittura, Plutarco cita e discute un celebre detto di Simonide, il poeta di Ceo vissuto a cavallo tra VI e V secolo a.C.:

Simonide definisce la pittura una poesia muta e la poesia una pittura parlante. Infatti, le azioni che i pittori rappresentano come se stessero avvenendo, quelle stesse le opere letterarie le raccontano e le espongono una volta avvenute. I pittori le rappresentano attraverso colori (*chrómasi*) e gesti (*schémasin*)¹, i poeti attraverso parole (*onómasi*) e frasi (*léxesi*); sebbene differiscano per la materia e i modi di mimesi (*miméseōs*), ad entrambi è comune un unico fine².

Secondo Plutarco, dunque, ad accomunare poesia e pittura è la loro natura di arti mimetiche; ciò che le distingue, invece, è l'uso di differenti strumenti di mimesi. Laddove il poeta si avvale di parole e frasi, il pittore ricorre a colori e gesti. Ai colori corrispondono le parole, ai gesti le frasi. Il poeta che desidera indicare la natura femminile di un personaggio usa la parola 'donna'; alla parola il pittore sostituisce il colore bianco di volto e arti, che distingue i personaggi femminili da quelli maschili. Mentre il poeta si serve di frasi per descrivere le azioni dei personaggi, il pittore persegue lo stesso scopo «mostrandole attraverso i gesti (*schémata*)». Come osserva lo scoliaste a Sofocle³, gli *schémata* consentono al pittore di «porre sotto gli occhi anche le cose non dette (*tà árrēta*)»: è proprio per questo motivo che Simonide aveva definito la pittura 'una poesia muta'.

Gli *schémata* costituiscono una sorta di «mezzo visuale di comunicazione non meno intellegibile delle parole»⁴. Espressione di uno stato d'animo o tramite di un'informazione, i gesti sono un elemento essenziale della comunicazione attraverso le immagini: una comunicazione diversa ma non per questo meno efficace di quella 'poetica'. L'uso degli *schémata* conta, infatti, su un pubblico che è in grado di leggerne e utilizzarne il linguaggio. Il significato di un gesto eseguito in un momento e in un contesto determinati è, cioè, immediatamente comprensibile per lo spettatore

¹ Il termine *schêma* indica genericamente la 'sagoma' di un oggetto o di una persona. Tuttavia, quando è utilizzato per descrivere un dipinto o una statua, *schêma* designa, più precisamente, i 'gesti' o le 'movenze' di un personaggio, in quanto elementi identificativi della sua 'figura'. Cfr. CATONI 2008, pp. 124-125; 196-197.

² Sul detto di Simonide, cfr. DETIENNE 1967, pp. 80-81.

³ Schol. Soph. OC 1648.

⁴ CATONI 2008, p. 161.

antico. La comunicazione visuale si fonda su un vocabolario iconografico socialmente condiviso in cui i gesti assumono un ruolo simile a quello di parole e frasi nella comunicazione orale o scritta. A particolari gesti sono associati valori e significati che l'osservatore greco è facilmente in grado di cogliere, al punto che *schémata* del dolore, della meraviglia e di ogni altro sentimento (*páthos*) sono comunemente utilizzati nei più diversi ambiti della vita sociale, dalla comunicazione ordinaria a quella teatrale, sino a fungere da prezioso supporto di riti e cerimonie⁵. Nel presente lavoro, esamineremo il ruolo degli aspetti gestuali nella comunicazione simpotica, concentrando la nostra analisi sul significato dei gesti eseguiti da Dioniso e Semele su una kylix attica a figure nere conservata a Napoli⁶, attribuita da Beazley al cosiddetto Pittore di Kallis⁷. La coppa, databile intorno al 575/525 a.C., reca raffigurazioni su entrambe le facce.

Sul lato A (fig. 1) sono raffigurati, faccia a faccia, i busti di Dioniso e Semele: si tratta dell'unica rappresentazione sicura del dio in coppia con la madre nella ceramografia attica di età arcaica. Fra i due, al centro dell'immagine, sta il cantaro, autentico fulcro della rappresentazione. Dioniso, barbuto e ammantato, con corona d'edera sul capo, solleva con la destra il cantaro. Semele, con chitone, collana, bracciale, orecchini e corona d'edera, porta la mano destra verso la bocca, tenendo due dita chiuse e le altre tre aperte. Nello spazio compreso tra le due figure e i manici sono rappresentati tralci di vite carichi di grappoli: un satiro con orecchie equine si arrampica sull'albero di vite mentre altri due si muovono danzando dai due lati in direzione delle figure centrali.

Sul lato B (fig. 2) Dioniso, coronato d'edera, con barba e lunghi capelli, regge il corno potorio dinanzi a una giovane figura femminile con chitone, collana, orecchini, capelli rinchiusi in una cuffia, braccialetto al polso. La ninfa, di cui l'iscrizione ci dice il nome, Kallis, compie con la mano destra un gesto paragonabile a quello di Semele. A Kallis segue un'altra ninfa con lunghi capelli e rami d'edera tra le mani: come ci informa l'iscrizione, porta il nome di Sime⁸, un nome ricorrente per ninfe dionisiache⁹. Alle spalle di Dioniso compare una terza figura femminile, priva di nome: come Kallis, porta collana, orecchini e cuffia per i capelli; come Sime, regge due rami d'edera. Tre ghirlande, simili a quelle degli arredi simposiali, pendono dalla linea del bordo. Al di sopra della testa di Dioniso è graffita un'iscrizione priva di senso. Iscrizioni prive di senso si trovano anche sul

⁵ Eust. *Comm. ad Od.* 5. 115. Cfr. CATONI 2008, pp. 3-5.

⁶ LIMC 3.2, s.v. *Dionysos*, p. 301, n. 55 (lato A); LIMC 8.2, s.v. *Mainades*, p. 524, n. 1 (lato B).

⁷ BEAZLEY 1956, p. 203. Sulla coppa di Napoli, cfr. anche GASPARRI 1986, p. 428; HAMDORF 1986, p. 78; HOLMBERG 1992, p. 30; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 724; CARPENTER 1997, p. 64.

⁸ I nomi Kallis e Sime «esprimono due componenti contraddittorie del personaggio menadico». Mentre il primo rinvia al campo semantico della 'bellezza' (cfr. *Kalé*), il secondo indica un'anomalia fisica ('dal naso camuso') che collega la ninfa alla sfera del satiresco: Sime è la forma femminilizzata di Simos, nome abituale di satiri dionisiaci. Cfr. VILLANUEVA PUIG 1998, pp. 160, 162, 170.

⁹ Sime è attestato come nome di menadi o ninfe dionisiache su un cratere corinzio di Dresda. Il nome compare ancora su una hydria da Vulci al British Museum e su un disco da Atene al Museo di Berlino (FIESEL 1927, col. 136).

lato A: al di sopra della testa di Semele; alle spalle del satiro in atto di arrampicarsi sull'albero di vite; presso le gambe del satiro danzante sotto il manico destro.

Il senso complessivo di questa articolata rappresentazione è a tutt'oggi controverso, ma, al cospetto dei numerosi interrogativi sollevati dalla coppa di Napoli, gli studiosi hanno focalizzato l'attenzione sul significato del gesto di Semele, privo di paralleli nella documentazione iconografica. Partiamo dall'interpretazione che ne ha fornito Cornelia Isler-Kerényi in un pregevole lavoro. Secondo la studiosa, Semele eseguirebbe un gesto simile a quello che oggi chiamiamo 'gesto delle corna', tenendo le due dita medie chiuse sotto il pollice, l'indice e il mignolo tesi. La chiave interpretativa del gesto sarebbe fornita dalla sua direzione: Semele, infatti, non lo rivolge verso Dioniso ma verso se stessa, puntando le dita in direzione del viso. Le due dita tese, pertanto, indicherebbero due cose collocate sul viso di Semele, ovvero occhi e orecchie; le due dita tenute chiuse dal pollice alluderebbero, invece, a qualcosa di chiuso, ovvero alla bocca. Il gesto di Semele significherebbe, dunque, «ho visto, ho udito, ma taccio» e alluderebbe al silenzio dell'iniziato¹⁰.

Per quanto suggestiva, l'interpretazione proposta dalla Kerényi si scontra con serie difficoltà. In primo luogo, l'ipotesi che si debba «vedere nel gesto di Semele un'allusione a celebrazioni misteriche» implica l'esistenza di misteri dionisiaci ad Atene intorno alla metà del VI secolo a.C. Se, come afferma la studiosa, «non c'è motivo alcuno per escludere questa eventualità», l'assenza nella documentazione letteraria di legami tra Semele e i misteri rende, comunque, problematica l'interpretazione del gesto in senso misterico. In secondo luogo, le fonti attestano ripetutamente l'espressione «ho visto, ho udito, ma taccio», ma non si tratta di una formula misterica, riferita al silenzio del *mústēs*, bensì di un'espressione proverbiale ampiamente diffusa¹¹. Che simile espressione costituisca il 'senso' del gesto delle corna eseguito da Semele appare alquanto improbabile. Più convincente è, invece, la proposta di ricondurre il simbolo delle corna all'ambito dionisiaco: proposta che può contare su un interessante manufatto in bronzo del I secolo d.C., proveniente da Pompei. Si tratta della raffigurazione di una mano destra con tre dita disposte in modo da fare quello che noi oggi chiamiamo il gesto delle corna. Sul palmo di questa mano è collocata un'immagine di Sabazio, dio di origine frigia assimilato nel culto a Dioniso. Il legame del dio frigio con il gesto delle corna e l'identificazione di Sabazio con Dioniso sembrano confermare l'ipotesi che in Grecia le corna fossero una sorta di simbolo misterico legato al culto bacchico¹². Ma, come ammette la stessa Kerényi¹³, non è affatto sicuro che Semele, sul vaso di Napoli, faccia il gesto delle corna. Le dita ripiegate sembrano essere, infatti, non il medio e l'anulare, bensì l'anulare

¹⁰ ISLER-KERÉNYI 2001, pp. 176-177.

¹¹ Cfr. *H.Hom.Merc.* 92-93; *Pl. Mil.* 572-573.

¹² IOTTI 1996, p. 256.

¹³ ISLER-KERÉNYI 2001, p. 176, n. 55.

e l'indice. Qual è, dunque, il significato del gesto di Semele? E quali i legami semantici che lo legano al resto della raffigurazione?

L'iconografia vascolare riassume, sul lato A, tre momenti successivi, rappresentati non solo come se fossero sincronici ma anche senza alcun rispetto per l'ordine cronologico della sequenza¹⁴. Il primo momento si svolge sotto i manici della coppa. I tralci di vite sono molto simili a quelli che compaiono in scene di vendemmia della coeva ceramica attica¹⁵. I satiri che si arrampicano sulla vite e danzano sono, dunque, ritratti nell'atto di vendemmiare in una festosa cornice naturale.

Alla vendemmia segue il secondo momento, quello più importante, che compare al centro della scena. Dioniso, con un gesto solenne, mostra a Semele il cantaro con il vino appena prodotto. Al gesto di Dioniso risponde quello di Semele la cui sagoma, che si erge alla sinistra del cantaro in posizione centrale, occupa uno spazio simmetrico e opposto rispetto al busto del dio. La rappresentazione dei busti divini, disposti specularmente ai lati del vaso, sembra sottolineare l'importanza e la funzione di Semele, quasi si trattasse di una sorta di prima baccante del dio¹⁶.

Il terzo momento è dato dalle iscrizioni prive di senso che compaiono nei pressi dei satirivignaioli e sopra il capo di Semele. L'esperienza rituale del consumo di vino comporta, infatti, uno stato di 'alterazione' (nel senso etimologico del termine) che i Greci definiscono con il termine *enthousiasmós*, letteralmente 'avere il dio in sé'. Bevendo il vino contenuto nella coppa, il simposiasta entra in comunione con Dioniso, «il dio che viene libato»¹⁷. L'esperienza rituale della *manía* comporta uno stravolgimento dell'ordine che il Pittore di Kallis rende con lo stravolgimento del senso delle lettere. Iscrizioni prive di senso sono, del resto, ampiamente attestate sui vasi con soggetto dionisiaco, associate a scene di vendemmia o di simposio¹⁸. In tali scene, tuttavia, l'atmosfera è generalmente caotica e i personaggi rappresentati sono assai meno composti di quelli che appaiono sulla coppa in questione.

La compostezza e la pacatezza dell'atteggiamento caratterizzano non solo Semele ma anche le figure femminili dipinte sul lato opposto del vaso. La Kerényi ha giustamente sottolineato «l'analogia evidente tra le immagini del lato A e del lato B», evidenziando, tuttavia, una serie di «componenti iconografiche differenti». La più importante riguarderebbe le mani dei personaggi. A

¹⁴ Questa 'sovrapposizione' e 'disarticolazione' di tempi è una caratteristica saliente della temporalità dionisiaca. Cfr. le raffigurazioni dei sarcofagi di età imperiale, in cui i vari momenti della vita di Dioniso sono rappresentati l'uno accanto all'altro in un ordine non corrispondente a quello cronologico (GASPARRI 1986, pp. 552-553).

¹⁵ ISLER-KERÉNYI 2001, p. 175.

¹⁶ L'ipotesi (per cui cfr. BÉRARD 1974, p. 172) che il ceramografo abbia inteso rappresentare il mito del riscatto di Semele dagli Inferi per opera di Dioniso (Apollod. 3. 5. 3) è giustamente respinta da ISLER-KERÉNYI 2001, p. 175. Come argomenta la studiosa, «i due personaggi non vanno immaginati come emergenti: lo dimostra il modo in cui è rifinito verso il basso il busto di Dionysos». Su Dioniso e Semele come 'titolari' dei riti dionisiaci, cfr. Eur. *Bacch.* 998 con il commento di DI BENEDETTO 2004, p. 279.

¹⁷ Eur. *Bacch.* 284.

¹⁸ Una preziosa raccolta delle iscrizioni prive di senso, attestate sulla ceramica attica, si trova in IMMERWAHR 2007, pp. 136-172. Sul ruolo figurale della scrittura nella ceramografia greca, cfr. LISSARRAGUE 1992a, pp. 189-203.

differenza del gesto di Semele, quello di Kallis sarebbe «un gesto generico di saluto», simile a quello che rivolge a Dioniso la menade rappresentata sull'anfora del Pittore di Amasis a Basilea (fig. 3)¹⁹. I due gesti – certo – sono simili per la posizione delle dita, ma differiscono per la direzione. Il gesto di Kallis non è rivolto, come quello della menade di Basilea, verso Dioniso ma, come quello di Semele, verso se stessa. La comune direzione suggerisce pertanto di interpretare il gesto di Kallis come una sorta di variante del gesto di Semele. Ammettendo che la madre di Dioniso sia raffigurata in qualità di prima baccante, è possibile ritenere che la scena raffigurata sul lato B rappresenti un momento cronologicamente successivo alla scena del lato A: Kallis, che compie un gesto simile a quello di Semele per la direzione delle dita, accetta come quest'ultima di 'accogliere' il dio e di entrare nel novero delle sue seguaci. La stessa cosa – si può presumere – faranno di lì a poco anche Sime e la terza ninfa²⁰.

Stabilito il senso complessivo della rappresentazione, torniamo al gesto di Semele. La madre di Dioniso²¹ solleva la mano destra, tenendo medio e mignolo tesi, indice e anulare piegati sotto il pollice. Il primo dito che vediamo, il mignolo, è straordinariamente lungo tanto da coprire il medio, di cui si intravede la sagoma. Un mignolo così lungo, decisamente sproporzionato rispetto al medio, è un'immagine di tipo volutamente contro-intuitivo. Nelle rappresentazioni iconografiche, ciò che è sproporzionato o innaturale ha la funzione di creare 'salienza': è enfatico oppure mnemonico. Il mignolo di Semele è capace di creare una 'salienza' dell'immagine proprio in quanto innaturale. In altre parole, è come se, tramite il suo carattere contro-intuitivo, l'immagine della mano di Semele enfatizzasse questo elemento del significato generale della rappresentazione: 'dito'. Ma dita 'salienti' sono anche quelle di Dioniso, del tutto innaturali per forma e dimensioni: il pollice del dio ha una strana curvatura ed è lunghissimo, quasi quanto l'indice; solo tre dita della mano sono rappresentate. Alla necessità di spiegare il gesto di Semele si affianca, dunque, quella di spiegare il gesto di Dioniso: non c'è dubbio, infatti, che i due gesti siano in dialogo. Con quel gesto Dioniso sembra indicare (quasi 'mimare') il cantaro. Ma perché proprio con le dita messe a quel modo?

Se, come abbiamo visto, un gesto trae il suo significato dal contesto in cui è eseguito, l'interpretazione dei gesti di Dioniso e Semele presuppone in primo luogo la ricontestualizzazione della coppa di Napoli nell'ambiente in cui fu utilizzata. Al fine di ricostruire tale contesto, proviamo a mettere il vaso in serie attraverso l'analisi dei legami che esso intrattiene con la produzione ceramica coeva. A giusto titolo, la Kerényi²² osserva che, dal punto di vista tipologico, la coppa del

¹⁹ ISLER-KERÉNYI 2001, p. 176.

²⁰ Che le ninfe del lato B abbiano accettato di accogliere Dioniso e i suoi doni divini risulta in modo evidente dai nomi Kallis e Sime, iscritti lungo il bordo del vaso. L'osservatore antico sa che si tratta di nomi tipici di ninfe dionisiache, fedeli seguaci del dio. Cfr. nn. 8 e 9.

²¹ Nei testi greci non è chiaro se Semele sia una dea o un'eroina. Cfr. DI BENEDETTO 2004, pp. 279-280.

²² ISLER-KERÉNYI 2001, p. 174.

Pittore di Kallis ha il suo modello nella celebre kylix di Exekias, conservata a Monaco (figg. 4-5). Del tutto simili sono i particolari del profilo e la ripartizione dello spazio pittorico. Ai due grandi occhi della kylix di Exekias corrispondono, sulla kylix del Pittore di Kallis, i busti di Dioniso e Semele, al naso il cantaro (fig. 4). Stretta è la somiglianza tra la vite carica di grappoli dipinta sul lato A della coppa di Napoli e quella rappresentata nel tondo interno della coppa di Monaco (fig. 5).

I dati raccolti suggeriscono di ricondurre la kylix di Napoli alla serie, ben documentata nella ceramica attica, delle coppe con figure di occhi, di cui il vaso di Exekias rappresenta con ogni probabilità il più antico esemplare noto²³. Si tratta di vasi da vino, tipici di ogni corredo simposiale che si rispetti. Il contesto in cui fu utilizzata la coppa di Napoli è, dunque, il simposio di età arcaica; la funzione del vaso corrisponde a quella delle coppe a occhioni.

Nel contesto simpotico, la coppa con figure di occhi funziona come un ‘vaso-volto’: un vaso che si fa interamente *prósopon*²⁴. La coppa è un volto da guardare in faccia, un *prósopon* offerto a chi la utilizza²⁵. Nelle pupille dei due grandi occhi, dipinti sulla faccia del vaso, il simposiasta guarda come attraverso uno specchio e vi scorge un riflesso alterato, l’immagine di un se stesso altro²⁶. Guardare negli occhi della coppa – sostituiti sulla kylix di Napoli dai busti di Dioniso e di Semele – è un invito a farsi ‘altro’, a bere il vino contenuto nel vaso per entrare in contatto con il divino, l’altro per eccellenza²⁷. Su una coppa attica a figure nere, l’immagine che il simposiasta scorge riflessa nelle pupille è, non a caso, quella del *gorgóneion*, immagine mostruosa della morte, dell’alterità estrema (fig. 6)²⁸.

Analogamente, nel caso della coppa di Napoli, la faccia-specchio del vaso, vero e proprio *prósopon*, restituisce a chi lo utilizza due immagini ‘altre’, ovvero i busti di Dioniso e Semele. Ma quali figure ‘si rispecchiano’ nelle immagini divine? E qual è il significato dei gesti eseguiti dal dio e dalla madre? L’analisi delle pratiche simposiali attestate nella Grecia di età arcaica consente di proporre una risposta plausibile al quesito.

Il carattere ‘saliente’ e contro-intuitivo delle mani di Dioniso e Semele dimostra che il ceramografo ha inteso porre il *focus* della rappresentazione sul tema del ‘dito’. In particolare, le dita di Dioniso, oltre ad essere fortemente innaturali, sono soltanto tre: è con tre dita che il dio tiene il

²³ L’ipotesi è rafforzata dall’attribuzione al Pittore di Kallis (o al suo *entourage*) di una famosa coppa a occhioni dalla Collezione Hunt, con busti di Dioniso e figura femminile (Semele o Ariadne) in luogo del naso. Cfr. VILLANUEVA PUIG 2004, pp. 3-5.

²⁴ FRONTISI 1991, pp. 148-156. I Greci chiamano *prósopon* (‘volto’) il fondo della coppa.

²⁵ Più precisamente, STEINHART 1995, pp. 55-61 ritiene che si tratti di un *prósopon pardáleōs* (‘maschera di pantera’), animale tipicamente dionisiaco, il cui volto è rappresentato in posizione frontale al centro dei due grandi occhi sulla coppa del Pittore di Fineo a Wurtzbourg.

²⁶ Gli antichi (Plat. *Alc.* 133a; Plin. *N.H.* 11. 148) ritenevano che le immagini si riflettessero negli occhi come in uno specchio. Cfr. GUIDORIZZI 1991, pp. 41-44.

²⁷ Sulla pratica della consumazione del vino come mezzo rituale per ‘farsi altro’, cfr. FRONTISI - LISSARRAGUE 1983, pp. 11-32.

²⁸ Cfr. FRONTISI 1991, pp. 150-152.

cantaro. Le fonti attribuiscono una presa «a tre dita», simile a quella di Dioniso, a uno dei personaggi più importanti del personale simposiale: il coppiere. Senofonte afferma:

I coppieri (*oinochóoi*) di questi sovrani [i re medi] versano il vino con grande eleganza e senza disperderne una goccia (*kathareíōs*). Porgono (*prosphérousin*) le coppe tenendole con tre dita (*toís trisí daktúlois ochoúntes*) affinché consegnino (*endoíēn*) la coppa a chi si appresta a bere (*tō méllonti pínein*) nel modo più semplice da afferrare (*eulēptótata*)²⁹.

Oltre ad attribuire ad Astiage e ai suoi consiglieri l'*isēgoría* democratica ateniese³⁰, Senofonte introduce alla corte del re medo anche un uso simposiale tipicamente greco. A testimoniare è un passo del *Commento all'Odissea* di Eustazio. Il vescovo di Tessalonica identifica le funzioni dei coppieri omerici e post-omerici con quelle menzionate da Senofonte: «Dopo Omero, i coppieri (*oinochóoi*) dei grandi personaggi non si comportavano diversamente: versavano il vino senza disperderne una goccia (*kathareíōs*) come dice Senofonte e, tenendo la coppa con tre dita (*en toís trisí daktúlois ochoúntes*), la porgevano (*prosépheron*)»³¹. Tenere la coppa con tre dita è il gesto proprio del coppiere. Un gesto elegante ma nello stesso tempo funzionale. La presa a tre dita evita, infatti, di disperdere gocce dai crateri generalmente riempiti (Omero direbbe 'coronati') fino all'orlo. Si tratta, in altri termini, di una presa affidabile che sembra ben adattarsi alla base rotonda del piede della coppa. Lo scoliaste ad Aristofane ce ne offre conferma: «I giudici – dice – tengono (*katéchousi*) con tre dita (*toís trisí daktúlois*) gli *psēphoi*»³². Come nel caso del piede rotondo della coppa, la presa a tre dita serve a reggere, in modo saldo, oggetti di forma rotondeggiante quali i 'sassolini' che gli antichi usavano a mo' di voti. Lo scoliaste precisa anche le tre dita usate per questo particolare tipo di presa: «il pollice, l'indice, il medio». Si tratta esattamente delle tre dita con cui Dioniso solleva il cantaro sulla coppa di Napoli. Le testimonianze esaminate consentono, dunque, di ipotizzare che il gesto del dio corrisponda a quello con cui il coppiere tiene e porge la coppa a chi si appresta a bere. L'ipotesi sembra confermata dal movimento compiuto dal braccio del dio sulla faccia opposta del vaso. Dioniso impugna il corno potorio e lo 'porge' a Kallis protendendo il braccio in direzione della ninfa. Ma se il gesto di Dioniso è quello – tipico del coppiere – del *prosphérein*, a che cosa corrisponde il gesto di Semele?

Leggiamo ancora Senofonte. Lo storico aggiunge che il coppiere, tenendo la coppa con tre dita, la porge e la consegna al bevitore. Il verbo *en-dídōmi* significa letteralmente 'mettere in mano'.

²⁹ Xen. *Cyr.* 1. 3. 8.

³⁰ Xen. *Cyr.* 1. 3. 10.

³¹ Eust. *Comm. ad Od.* 1. 149.

³² Schol. Ar. *Vesp.* 95.

Il coppiere porge la coppa e la mette in mano a chi si appresta a bere, in modo che questi possa afferrarla nel modo più semplice possibile (*eulēptótata*). Al gesto del *prosphérein*, quello del ‘coppiere’ Dioniso, risponde quello del *lambánein*. Come il simposiasta che si appresta a bere, Semele ‘afferra’ la coppa offertale da Dioniso e lo fa nel modo più semplice – per i Greci, si intende – in cui il piede rotondo della coppa possa essere afferrato: ovvero con tre dita. Eppure – si potrebbe obiettare – Semele non tiene in mano il cantaro. Come spiegare allora l’assenza del vaso dalle mani di Semele?

Abbiamo visto come il ceramografo abbia rappresentato sulla faccia A del vaso tre momenti successivi come se fossero sincronici. Si tratta di un procedimento largamente attestato in ambito ceramografico: la cosiddetta ‘sintesi compatta’, una peculiarità sintattica propria dell’iconografia antica, di cui gli artisti greci si servono per rendere l’idea della successione temporale degli avvenimenti. In altri termini, nel momento in cui il ceramografo si trova a rappresentare una scena del tipo ‘Dioniso porge il cantaro a Semele e Semele lo afferra’, l’artista greco, piuttosto che dipingere due volte la stessa coppa, sceglie di rappresentarla ‘sinteticamente’ una sola volta, nelle mani di Dioniso, dando ad intendere che la stessa sarà poi afferrata da Semele. La madre di Dioniso tiene le dita come se stesse afferrando il cantaro e rivolge la mano verso la bocca come se stesse apprestandosi a bere. Nella mano di Semele, con le dita appositamente atteggiare, dobbiamo immaginare la coppa offertale dal figlio divino.

Anche in questo caso, il confronto con la faccia B del vaso conferma la lettura proposta. Kallis compie un gesto simile a quello di Semele per la direzione ma non perfettamente identico a quello della madre di Dioniso. Le differenze, tuttavia, sono facilmente spiegabili con il diverso tipo di vaso patorio che Kallis riceve dal dio. Il gesto di Kallis è, come quello di Semele, quello del *lambánein* ma, mentre Semele usa tre dita dovendo afferrare il piede rotondo del cantaro, Kallis si serve di un gesto più adatto ad afferrare un diverso tipo di recipiente. Come Semele, Kallis rivolge il pollice in direzione del mento e le altre dita in direzione delle labbra perché accetta il dono del vino contenuto nel corno patorio³³.

Forse possiamo essere più precisi. Nel caso delle rappresentazioni dionisiache si può ipotizzare che il ricorso alla ‘sintesi compatta’ dipenda non solo da una scelta di carattere tecnico, ma rifletta anche una forma particolare di temporalità, specificamente dionisiaca. Nell’*Inno omerico a Dioniso*, la presenza del dio, rapito da un gruppo di pirati, suscita fatti prodigiosi: dapprima (*prótista*) scorre sulla nave un fiume di vino, subito dopo (*autika*) compaiono lungo il bordo della vela tralci di vite carichi di grappoli; appena aggrovigliatasi all’albero della nave, l’edera produce

³³ In greco, il mento e le labbra sono entrambi designati con il termine *génus*.

subito fiori a partire dai quali crescono nello stesso momento amabili frutti³⁴. Come si vede, le dimensioni temporali tendono a sovrapporsi e a confondersi, ma è soprattutto il loro ordine di successione ad essere letteralmente sconvolto: prima scorre il vino e solo dopo fiorisce la vite con l'uva. Lo si vede ancor più chiaramente nel prologo delle *Baccanti* di Euripide³⁵. Dioniso, che recita il prologo, si allontana da un cumulo di macerie ancora fumanti. Si tratta delle rovine della casa di Semele fulminata da Zeus nel momento dell'unione che porta al concepimento di Dioniso. Il racconto del dio è tanto sorprendente quanto rivelatore. La casa di Semele è ancora fumeggiante ma la madre di Dioniso ha già una tomba e il dio ha già ricoperto il luogo con tralci di vite³⁶. Si tratta nuovamente di un accavallamento di tempi suscitato dall'epifania dionisiaca ma ciò che più sorprende è che Dioniso vede (*orô*) prima «la tomba della madre folgorata» e solo dopo «le rovine della sua casa, fumanti della fiamma ancor viva del fuoco divino». Non solo il 'prima' e il 'dopo' sono invertiti ma l'inversione delle sequenze temporali si realizza direttamente attraverso la visione del dio. Le testimonianze esaminate dimostrano che l'epifania di Dioniso comporta una sorta di sovrapposizione di tempi associata alla disarticolazione del normale ordine di successione cronologica. Alla luce di quanto detto, proviamo a ripensare la scena rappresentata al centro della faccia A della coppa di Napoli.

Dioniso e Semele sono raffigurati in forma di busto ma il modo in cui il busto di Dioniso è rifinito verso il basso esclude l'ipotesi che il ceramografo abbia inteso fornire una propria versione del riscatto di Semele dagli Inferi³⁷. Ma se Dioniso e Semele non stanno risalendo dal sottosuolo, che cosa giustifica la loro rappresentazione bustiforme? Una possibile risposta è fornita da un'altra peculiarità della coppa di Napoli. Quest'ultima, infatti, rappresenta una sorta di *unicum* non solo perché è l'unica a porre (con certezza assoluta) Dioniso accanto a Semele ma anche per il modo in cui i due busti sono associati a satiri-vendemmiatori. L'impressione che il vaso sembra comunicare è che siano la vendemmia e la conseguente produzione del vino a suscitare l'epifania di Dioniso e Semele in forma di busto³⁸. Il ceramografo intende suggerire che Dioniso, presentificatosi in virtù dell'azione dei satiri-vignaioli, è appena apparso. Nel momento stesso in cui appare, il dio porge la coppa a Semele e Semele la afferra. Tre momenti successivi sono 'sinteticamente' rappresentati come se fossero un evento 'compatto'. Ma l'epifania del dio non produce solo la sovrapposizione dei tre tempi in un'unica scena; realizza la disarticolazione delle sequenze temporali che non sono

³⁴ *H.Hom.Bacch.* 34-41.

³⁵ *Eur. Bacch.* 6-12.

³⁶ Cfr. DI BENEDETTO 2004, p. 283.

³⁷ Cfr. n. 16.

³⁸ Analogamente VILLANUEVA PUIG 2004, p. 19 interpreta come «une forme de "parousie", surgissement saisissant, à l'intérieur du symposion» l'apparizione bustiforme di Dioniso e di sua madre (o della sua sposa) al centro dei grandi occhi dipinti sulla coppa del Pittore di Kallis dalla Collezione Hunt.

rappresentate secondo il normale ordine cronologico: quella che dovrebbe essere la prima sequenza (la vendemmia) è raffigurata sotto i manici della coppa, in posizione defilata; la prima sequenza ad essere vista dallo spettatore è la seconda (Dioniso che mostra il cantaro con il vino appena prodotto a Semele) che compare al centro del campo visivo; infine, la terza (esperienza rituale della *manía* e stravolgimento dell'ordine) si interseca con le prime due (le iscrizioni prive di senso sono graffite sia nei pressi dei satiri-vignaioli che sopra il capo di Semele).

La sovrapposizione sintetica di tre momenti successivi acquista un significato ulteriore in funzione della disarticolazione delle sequenze temporali conseguente all'epifania dionisiaca. Chi guarda la superficie vascolare 'vede' come Dioniso: allo stesso modo del dio che vede prima la tomba di Semele e poi le rovine della sua casa, lo spettatore vede l'offerta del cantaro colmo di vino prima della vendemmia, le lettere prive di senso sul capo di Semele prima che quest'ultima abbia accolto il dono del cantaro. La chiave per interpretare il gesto della madre di Dioniso è riconoscere che, per effetto dei poteri del figlio divino, Semele ha già nelle mani la coppa con il vino appena prodotto offertale da Dioniso e la porta alla bocca come se stesse per bere. Il referente dei gesti compiuti da madre e figlio è lo stesso: è il cantaro che Dioniso porge (*prosphérein*) e Semele afferra (*lambánein*), il cantaro posto dal ceramografo in posizione enfatica, al centro stesso della scena.

Come ha dimostrato François Lissarrague, l'apparato iconografico delle coppe simposiali allude frequentemente alle azioni dei convitati³⁹. In tal senso, i gesti di Dioniso e Semele sembrano riconducibili al linguaggio gestuale utilizzato da specifici partecipanti al simposio. Nell'immagine di Dioniso è possibile riconoscere il 'riflesso' della figura del coppiere: la mano del dio ha solo tre dita perché è «tenendo la coppa con tre dita che il coppiere la porge a chi si appresta a bere». Al gesto di Dioniso (il coppiere) risponde quello di Semele, la quale sembrerebbe riflettere la figura del simposiasta che afferra la coppa accingendosi a bere. La mano di Semele ha tre dita aperte e due chiuse perché per i Greci è questo il modo più semplice per afferrare una coppa con piede rotondo. Ma il modo più semplice per afferrare il cantaro non è necessariamente anche il modo più semplice per vuotare la coppa.

Il gesto di Semele non corrisponde a nessuno dei gesti di libagione attestati sulla ceramica attica⁴⁰. E la circostanza non sorprende affatto: non solo Semele ha la bocca chiusa, come del resto Kallis, ma la cosa ben si accorda alle consuetudini di Atene, dove le donne sono escluse dalla consumazione del vino, bevanda 'virile' riservata esclusivamente agli uomini. Nell'universo maschile del simposio, la donna – o meglio l'etera – non ha che una funzione 'strumentale': suona il

³⁹ Cfr. LISSARRAGUE 1987, p. 103.

⁴⁰ Sui gesti di libagione, cfr. LISSARRAGUE 1995, pp. 126-144.

flauto, appaga i desideri sessuali dei simposiasti, distribuisce il vino⁴¹. Anche quando si trova a tagliare con acqua o a versare il vino per gli uomini, la donna agisce sempre sotto la supervisione di Dioniso che detta le regole del buon uso della bevanda⁴². Si può pertanto ipotizzare che il vaso da vino che Semele riceve sulla coppa di Napoli sia destinato agli uomini, ovvero ai membri dell'eteria che celebrano il simposio per cui la coppa fu prodotta. In tal caso, sia Semele che le ninfe del lato B svolgerebbero una mera funzione di intermediazione, legata al passaggio del vino da Dioniso agli uomini: una funzione degna degli *oinochóoi* di cui sembrano riprodurre i gesti solenni ed eleganti. Ma se Semele e le altre ninfe afferrano la coppa offerta da Dioniso per farne dono agli uomini, qual è il loro rapporto con il dio?

Abbiamo in precedenza ipotizzato che le donne dionisiache del Pittore di Kallis rivolgano le dita verso la bocca a testimoniare il desiderio di bere e di accogliere il dio in sé (*enthousiasmós*). Un desiderio che si scontra solo in apparenza con il divieto di bere imposto alle donne di Atene. Il fatto che le donne siano escluse dalla pratica simpotica non significa affatto che siano escluse dalla cerchia delle seguaci di Dioniso. Come vediamo anche sul nostro vaso, le prime seguaci del dio sono per l'appunto le donne: Semele e le ninfe, pronte a divenire baccanti. Il consumo collettivo del vino è il mezzo 'maschile' per entrare in comunione con Dioniso. Alle donne sono semplicemente riservati altri mezzi per accogliere il dio in sé: mezzi diversi ma non meno efficaci, quali musiche e canti di cui, sulla coppa di Napoli, sembra quasi di sentire le note che muovono i passi di danza dei satiri-vendemmiatori⁴³. Canti sfrenati e danze notturne sono i mezzi attraverso cui, nell'omonima tragedia di Euripide, le donne tebane si trasformano in baccanti. Se Euripide ha dato forma letteraria al tema mitico della sequela dionisiaca, il Pittore di Kallis, servendosi dei propri (e autonomi) mezzi espressivi, di una calcolata grammatica di immagini e gesti, ha offerto agli spettatori ateniesi una forma iconografica del menadismo, non meno efficace e comprensibile del *mýthos* euripideo.

In conclusione, attraverso l'offerta del cantaro Dioniso offre se stesso. Donne e uomini lo accolgono con mezzi differenti ma sperimentano una comune esperienza di possessione divina, di *manía* rituale. Appena suggerita dalle iscrizioni prive di senso e dalla danza satiresca, la *manía* aleggia sulla coppa di Napoli in modo quasi impercettibile, lasciandosi cogliere da pochi particolari inseriti senza stridere in un'atmosfera generale di ordine e compostezza (*eukosmía*). Dioniso e

⁴¹ VILLANUEVA PUIG 1988, pp. 35-64.

⁴² Sul rapporto donne/vino, cfr. DURAND ET AL. 1984, pp. 120 e 124. Gli studiosi sottolineano la necessità di distinguere un duplice statuto del vino: puro per Dioniso, mescolato con acqua per gli uomini.

⁴³ Sulla base di testimonianze per lo più letterarie, BRAVO 1997, pp. 34-39 ha ricostruito l'esistenza di *pannychides*, feste private comprendenti una danza notturna femminile associata a un simposio. Le feste non solo rappresenterebbero un'eccezione alla regola secondo cui mogli e madri degli Ateniesi non assistono al simposio ma testimonierebbe efficacemente la diversità e complementarietà dei mezzi (danza e vino) attraverso cui uomini e donne entrano in contatto con Dioniso. Sulla presenza e la partecipazione delle donne alle feste in onore del dio, cfr. SPINETO 2005, pp. 154-157; 292-315; 337-341.

Semele sono vestiti in modo elegante e ‘cittadino’, hanno un portamento severo e solenne e altrettanto si può dire delle tre ninfe del lato B. Questi elementi confermano l’ipotesi che l’ambito in cui fu utilizzata la coppa sia il simposio aristocratico di età arcaica. Un contesto aperto a un certo numero di infrazioni che, se sfuggono alle norme del vivere politico, restano pur sempre sottoposte alle norme del bere collettivo. Dioniso, il dio in grado di scatenare impulsi violenti e aggressivi, ha contemporaneamente il potere di canalizzare tali impulsi e consentirne lo sfogo entro il contesto normativo e fortemente ritualizzato del simposio⁴⁴. È all’interno del contesto simposiale che gli *schémata* eseguiti da Dioniso e Semele riacquistano il proprio significato e tornano a ‘parlare’. Il pittore – lo ricordiamo – sostituisce a parole e frasi gesti dotati di un significato immediatamente comprensibile per lo spettatore. Gesti con cui il Pittore di Kallis ha dipinto (*égrapsen*) nel linguaggio delle immagini ciò che Euripide ha scritto (*égrapsen*) nel linguaggio teatrale⁴⁵: l’offerta dei doni divini di Dioniso, l’esperienza dell’accoglienza e della possessione, il *drâma* delle baccanti.

Carmine Pisano

Università degli Studi di Napoli ‘Federico II’
Dipartimento di Discipline Storiche ‘Ettore Lepore’
Viale J. F. Kennedy, 16
I – 81031 Aversa (CE)
e-mail: pisano.carmine@virgilio.it

OPERE CITATE

BEAZLEY 1956: J.D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956.

BERARD 1974: C. Bérard, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Roma 1974.

BETTINI 1991: M. Bettini (cur.), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari 1991.

BRAVO 1997: B. Bravo, *Pannychis e simposio. Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto*, Pisa-Roma 1997.

CARPENTER 1997: T.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford 1997.

CATONI 2008: M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino 2008.

⁴⁴ Sul simposio come contesto ‘normativo’, cfr. DUPONT 1977, p. 23; PELLIZER 1983, pp. 31-32; PELLIZER 1991, pp. 5-6; FABBRO 1995, pp. VII-X. Sulle differenze tra banchetti normativi e banchetti anti-normativi (Centauri e Lapiti) nella ceramografia attica, cfr. LISSARRAGUE 1992b, pp. 55-64.

⁴⁵ In greco, *gráphein* significa sia ‘scrivere’ che ‘disegnare’ (LISSARRAGUE 1992a, p. 191).

- DETIENNE 1967: M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica* (ed. or. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967), trad. it. Roma-Bari 1983.
- DI BENEDETTO 2004: V. Di Benedetto, *Euripide. Baccanti*, Milano 2004.
- DUPONT 1977: F. Dupont, *Le plaisir et la loi*, Paris 1977.
- DURAND ET AL. 1984: J.L. Durand, F. Frontisi, F. Lissarrague, *L'entre-deux-vins*, in *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Lausanne-Paris 1984, pp. 117-125.
- FABBRO 1995: E. Fabbro, *Carmina convivalia attica*, Roma 1995.
- FIESEL 1927: E. Fiesel, s.v. *Sime*, in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, vol. 3a.1, Stuttgart 1927, col. 136.
- FRONTISI 1991: F. Frontisi, *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in BETTINI 1991, pp. 131-158.
- FRONTISI - LISSARRAGUE 1983: F. Frontisi, F. Lissarrague, *De l'ambiguïté à l'ambivalence. Un parcours dionysiaque*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli» 5 (1983), pp. 11-32.
- GASPARRI 1986: C. Gasparri, s.v. *Dionysos*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. 3.1, Zürich-München 1986, pp. 428; 552-553.
- GUIDORIZZI 1991: G. Guidorizzi, *Lo specchio e la mente: un sistema d'intersezioni*, in BETTINI 1991, pp. 31-46.
- HAMDORF 1986: F.W. Hamdorf, *Dionysos-Bacchus: Kult und Wandlungen des Weingottes*, München 1986.
- HOLMBERG 1992: E.J. Holmberg, *On the Rycroft Painter and Other Athenian Black-Figure Vase-Painters with a Feeling for Nature*, Jonsered 1992.
- IMMERWAHR 2007: H.R. Immerwahr, *Nonsense Inscriptions and Literacy*, «Kadmos» 45 (2007), pp. 136-172.
- IOTTI 1996: E. Iotti, *Le corna: un simbolo anche dionisiaco?*, «Rivista storica dell'Antichità» 26 (1996), pp. 253-259.
- ISLER-KERÉNYI 2001: C. Isler-Kerényi, *Dionysos nella Grecia arcaica: il contributo delle immagini*, Pisa-Roma 2001.
- KOSSATZ-DEISSMANN 1994: A. Kossatz-Deissmann, s.v. *Semele*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. 7.1, Zürich-München 1994, p. 724.
- LISSARRAGUE 1987: F. Lissarrague, *L'immaginario del simposio greco* (ed. or. *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris 1987), trad. it. Roma-Bari 1989.
- LISSARRAGUE 1992a: F. Lissarrague, *Graphein: écrire et dessiner*, in C. Bron, E. Kassapoglou (éds), *L'image en jeu: de l'antiquité à Paul Klee*, Yens-sur-Morges 1992, pp. 189-203.
- LISSARRAGUE 1992b: F. Lissarrague, *Le banquet impossible*, in M. Aurell, O. Dumoulin, F. Thélamon (éds), *Sociabilité à table: commensalité et convivialité à travers les âges*. Actes du colloque de Rouen (14-17 novembre 1990), Mont-Saint-Aignan 1992, pp. 55-64.

LISSARRAGUE 1995: F. Lissarrague, *Un rituel du vin: la libation*, in O. Murray, M. Tecusan (eds), *In vino veritas*, London 1995, pp. 126-144.

PELLIZER 1983: E. Pellizer, *Della zuffa simpotica*, in M. Vetta (cur.), *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari 1983, pp. 29-41.

PELLIZER 1991: E. Pellizer, *Lineamenti di una morfologia dell'intrattenimento simposiale*, in K. Fabian, E. Pellizer, G. Tedeschi (curr.), *OINHPA TEYXH. Studi triestini di poesia conviviale*, Torino 1991, pp. 3-13.

SPINETO 2005: N. Spineto, *Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, Roma 2005.

STEINHART 1995: M. Steinhart, *Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst*, Mainz 1995.

VILLANUEVA PUIG 1988: M.-C. Villanueva Puig, *La ménade, la vigne et le vin: sur quelques types de représentations dans la céramique attique des VI^e et V^e siècles*, «Revue des études anciennes» 90 (1988), pp. 35-64.

VILLANUEVA PUIG 1998: M.-C. Villanueva Puig, *À propos de quelques noms de Ménades attiques inscrits*, «Mètis» 13 (1998), pp. 159-171.

VILLANUEVA PUIG 2004: M.-C. Villanueva Puig, *Des « coupes à yeux » de la céramique grecque*, «Journal des savants» (2004), pp. 3-20.

ELENCO DELLE FIGURE

Figg. 1-2. Kylix attica a figure nere, opera del Pittore di Kallis, da Capua. Circa 575/525 a.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (STG172). Immagini tratte da ISLER-KERÉNYI 2001, p. 206 (figg. 102-103).

Fig. 3. Anfora attica a figure nere, opera del Pittore di Amasis. Circa 550/500 a.C. Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig (KA420). Immagine tratta da HAMDORF 1986, p. 59 (fig. 12).

Figg. 4-5. Kylix attica a figure nere, opera di Exekias, da Vulci. Circa 575/525 a.C. Monaco, Antikensammlungen (KM3179). Immagini tratte da www.wikipedia.org/

Fig. 6. Kylix attica a figure nere, opera del Pittore di Cambridge 61, da Vulci. Circa 575/525 a.C. Cambridge, Fitzwilliam Museum (G61). Immagine tratta da FRONTISI 1991, p. 151 (fig. 12).



Figura 1. Lato A



Figura 2. Lato B



Figura 3.



Figura 4. Faccia esterna



Figura 5. Tondo interno



Figura 6.