

## 4. **Donne di Dioniso: immagini antiche e interpretazioni moderne**

Cornelia Isler-Kerényi

### **Introduzione**

Dioniso è certamente la divinità tuttora più conosciuta fra quelle della religione greca antica: tutti sanno, infatti, che è il dio del vino (come il corrispettivo latino Bacco). La fortuna moderna di Dioniso è il riflesso della sua centralità nella cultura antica, dove ne è attestata la presenza dal secondo millennio a.C. fino all'esaurirsi del paganesimo nel V secolo. Questa continuità e quantità di attestazioni, eccezionale fra tutte le divinità antiche, fa di Dioniso una figura distintiva della cultura classica. Bisogna però tener presente che, quando oggi si parla di cultura classica, ci si riferisce in realtà quasi sempre al sistema culturale di Atene nei secoli VI e V a.C. Questo sistema culturale, analogo a quello di molte altre città della Grecia antica (come, ad esempio, di Sparta, Corinto, Tebe, Siracusa, ecc.), è infatti stato privilegiato dalla tradizione successiva. Già a partire dal 300 a.C., ad Alessandria d'Egitto, sede della celebre biblioteca, si cominciarono a raccogliere, scegliere e copiare le opere letterarie che si consideravano allora le più significative del passato: per le loro antologie, che il Medioevo ci ha parzialmente tramandate, gli Alessandrini scelsero, ad esempio, testi di tragedie rappresentate ad Atene, non invece opere drammatiche di altre città. Un fenomeno analogo si è poi verificato per l'arte figurativa di Atene che, già nel II sec. a.C., e poi soprattutto in età augustea, venne ritenuta classica e l'unica degna di essere copiata e imitata.

A queste circostanze se ne aggiunge un'altra, di natura archeologica. Molti centri della Grecia arcaica producevano e esportavano ceramica figurata nel VI sec. a.C. Ma fu la produzione ateniese quella che riuscì, negli anni dopo il 550 a.C., a superare e a spiazzare dal mercato occidentale, cioè soprattutto da quello etrusco, tutte le altre. Grazie ai particolari costumi funerari degli Etruschi, che utilizzavano spesso tombe a camera, molti di questi vasi sono rimasti ben conservati fino a quando, circa 170 anni fa, iniziarono i grandi scavi nelle necropoli toscane. La presenza di Dioniso sia nella letteratura che nell'arte figurativa antica è dunque, per essere precisi, un fenomeno culturale di Atene, anche se ci sono indizi sufficienti per ritenere che Atene non fosse sostanzialmente diversa, in questo, dalle altre città della Grecia arcaica e classica.

Possiamo oggi affermare che Dioniso, ad Atene, stava al centro della vita pubblica, cioè sia della religione che delle istituzioni. Nel mondo antico non esisteva, infatti, una distinzione netta fra il sacro e il secolare: le istituzioni erano sempre ancorate nella religione, che, a sua volta, serviva anzitutto per rafforzare la coesione della collettività.

Questa centralità di Dioniso gli è stata a lungo negata dalla storia delle religioni che ha adottato varie strategie per estromettere, in retrospettiva, il dio dalla famiglia olimpica. Per esempio affermando che Dioniso non era una genuina divinità greca ma una figura proveniente dall'Oriente o dalla Tracia (l'odierna Bulgaria) introdotta in un secondo tempo per tener buone le donne o i ceti plebei. Il motivo profondo, spesso inconscio, di tali strategie era il disagio che il mondo accademico dell'Ottocento sentiva nei confronti della sessualità nel mondo dionisiaco, messa in tutta evidenza soprattutto dalla tradizione figurativa, ma ritenuta incompatibile con la sfera religiosa. Tutte le teorie del tipo sopra elencato sono state definitivamente smontate quando, nel 1953, venne decifrata la scrittura sillabica in uso nei palazzi micenei del secondo millennio a.C. Si capì allora che in quei palazzi si parlava già una forma di greco. Nel leggere le tavolette iscritte si individuò poi, fra i nomi delle divinità venerate già a quel tempo, anche quello di Dioniso: il quale, pertanto, apparteneva alle fasi più antiche della cultura greca e non poteva essere un fenomeno secondario.

Questa scoperta non ha però impedito che l'immagine sorpassata di Dioniso quale dio sovversivo, delle donne, dei ceti plebei, ecc. continuasse fino a oggi a influenzare l'interpretazione delle numerosissime immagini dionisiache che si trovano sui vasi greci del VI e V sec. a.C. Il problema che ci si pone è dunque quello di riconsiderare questo ricco repertorio figurativo con occhi nuovi per capire come mai Dioniso fosse tanto importante nel sistema culturale di Atene. Ma, per cominciare, sarà utile riassumere quanto di Dioniso dicono le più note fonti letterarie di questo stesso periodo.

### **Immagini letterarie di Dioniso e delle donne dionisiache**

La più antica menzione mitologica di Dioniso si trova in un passo del *VI canto dell'Iliade* ai versi 128-143. Premetto che questo poema, ritenuto dai Greci stessi il più antico e venerabile della propria letteratura e attribuito a Omero, si colloca nell'ottavo secolo a.C. e riferisce di fatti avvenuti alcuni secoli prima, fatti che, nell'ottica ellenica, costituivano l'inizio stesso della loro storia. Il tema dei ventiquattro canti è l'ira di Achille, con i numerosi duelli e battaglie dell'ultima fase della guerra dei Greci contro Troia (in greco Ilion) provocata dal ratto di Elena da parte del principe troiano Paride. L'episodio dell'infanzia di Dioniso, che riproduco nella traduzione di A. Privitera (*Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Ed. dell'Ateneo, Roma 1970, p. 54), è inserito nel racconto di uno di quei memorabili duelli, quello fra il greco Diomede e il troiano Glauco. Dice Diomede alla vista dell'aspetto quasi divino del suo antagonista:

Se fossi uno degli immortali venuto giù dal cielo, non combatterei certo io con gli dei celesti. Perché neppure il figlio di Dryas, il possente Licurgo, visse a lungo, egli che combatté con gli dei celesti. Il quale una volta nel sacro Nyseion perseguitò le Nutrici del folle Dioniso; ed esse sparsero a terra i *thysila* tutte insieme, colpite dal *bouplex* di Licurgo uccisore. Terrorizzato, Dioniso s'immerse nel-

l'onda del mare; Teti in seno l'accolse, pien di paura: forte spavento lo prese alle grida dell'uomo. Ma con lui s'indignarono gli dei che vivono lieti, e cieco lo rese il figlio di Crono. Nè più visse a lungo, perché era venuto in odio a tutti gli dei. Sicchè, non certo io vorrei combattere con gli dei beati. Ma se uno sei dei mortali, che mangiano il frutto della terra, vieni più presso perché più presto al confine di morte tu giunga.

L'immagine evocata – ci limitiamo qui, infatti, a definire le immagini suscitate dai testi, senza soffermarci sui contenuti – è quella del dio bambino, inerme, che sta non con una madre ma con nutrici munite di *thystla*, bastoni decorati di rami d'edera, attributi delle Menadi. Perseguitato da un personaggio sanguinario, egli viene accolto e salvato dalla più importante figura materna dell'Iliade, da Teti, la madre di Achille.

Il secondo testo è l'*Inno omerico VII «A Dioniso»*, che si colloca circa due secoli dopo l'Iliade. I trentatré cosiddetti Inni omerici, a noi noti spesso solo in frammenti, sono in realtà di autori sconosciuti e venivano eseguiti in occasione di determinate festività in onore dei vari dei, di cui raccontavano episodi mitologici salienti. Il tono celebrativo è dovuto alla funzione stessa di questi pezzi. Il momento storico cui appartengono è quello della maggiore espansione e prosperità del mondo greco e non è un caso se, nell'inno che ci interessa qui, i nemici di Dioniso sono pirati tirreni, cioè etruschi. Ecco il testo (da *Inni omerici* a cura di F. Cassola, Mondadori, 1975, 291 e segg.)

Dioniso, figlio di Semele gloriosa/ io ricorderò: come egli apparve lungo la riva del limpido mare./ su di un promontorio sporgente, simile a un giovanetto/ nella prima adolescenza; gli ondeggiavano intorno le belle chiome/ scure; sulle spalle vigorose aveva un mantello/ purpureo. E presto, nella solida nave./ apparvero veloci, sul cupo mare, pirati/ tirreni: li portava la sorte funesta. Essi, al vederlo./ si scambiavano segni fra loro: rapidamente balzarono fuori e subito/ afferrandolo lo deposero nella loro nave, pieni di gioia nel cuore./ Pensavano infatti ch'egli fosse figlio di re cari a Zeus./ e volevano legarlo con legami indissolubili/ ma i legami non riuscivano a tenerlo, e i vincoli cadevano lontano/ dalle sue mani e dai piedi; egli se ne stava seduto, e sorrideva/ con gli occhi scuri. Il timoniere, comprendendo/ subito esortò i suoi compagni, e disse:/ «Amici, chi è questo dio possente che avete preso, e tentate di legare?/ nemmeno la nave ben costruita riesce a portarlo/ Certo, infatti, egli è Zeus, o Apollo dall'arco d'argento/, o Posidone: poiché non è simile agli uomini mortali./ ma agli dei che abitano le dimore dell'Olimpo./ Suvvia, lasciamolo andare sulla terra nera./ subito; e non mettete le mani su di lui, che egli, adirato./ non scateni venti furiosi, e grande tempesta». / Così parlava, e il capo inveì contro di lui con parole di scherno:/ «Sciagurato, bada al vento, e spiega con me la vela della nave/ manovrando tutti i cavi: a costui penseranno gli uomini./ Io prevedo che egli verrà fino all'Egitto, o a Cipro./ o fra gl'Iperborei, o più lontano, ma infine/ una buona volta ci rivelerà i suoi amici e tutte le sue ricchezze/ e i suoi parenti; poiché un dio ce lo ha mandato». / Così dicendo issava l'albero e la vela della nave;/ il vento soffiò in piena vela, e i marinai, dai due lati./ tendevano i cavi. Ma ben presto apparvero loro fatti prodigiosi./ Dapprima, sulla veloce nave nera, gorgogliava/ vino dolce a bersi, profumato, da cui si effondeva un aroma soprannaturale: stupore prese tutti i marinai, quando lo videro./ Subito dopo si distesero lungo il bordo superiore della vela/ tralci di vite, da una parte all'altra, e ne pendevano abbondanti/ grappoli; intorno all'albero si avvicchiava una nera edera ricca di fiori, su cui crescevano amabili frutti;/ e tutti gli scalmi erano inghirlandati. Essi allora, vedendo queste cose./ ordinavano al timoniere di guidare a terra la nave./ Ma il dio, sotto i loro occhi, nella nave, si trasformò in un leone/ dallo sguardo pauroso e bieco: essi fuggirono a poppa/ e intorno al timoniere dall'animo saggio/ si fermarono attoniti: il dio, d'improvviso balzando,/ ghermi il capo; e gli altri, evitando la sorte funesta./ come videro, si gettarono fuori tutti insieme, nel mare divino./ e diventarono delfini. Ma il dio ebbe pietà del timoniere:/ lo trattenne, e gli concesse prospera sorte; e così gli disse:/ «Coraggio, nobile vecchio, caro al mio cuore;/ io sono Dioniso dagli alti clamori, che generò la madre/ Semele, figlia di Cadmo, unendosi in amore con Zeus». / Salve, o figlio di Semele dal bel volto: non è possibile./ per chi si dimentica di te, comporre un dolce canto.

In questo inno Dioniso non è più un bambino, ma un bel giovanetto, e non è accompagnato da donne. Un tratto comune con l'episodio dell'*Iliade* è il mare come sfondo. Che il dio non venga riconosciuto come tale accomuna invece questo te-

sto con la tragedia di Euripide di cui parleremo. L'elemento più impressionante sono le metamorfosi del dio stesso e quelle che infligge ai suoi persecutori: paradossalmente, è nel nascondere il suo vero aspetto che Dioniso si manifesta.

Ma il testo che più di tutti gli altri ha influenzato l'immagine moderna di Dioniso è la tragedia *Baccanti* di Euripide. Prima di parlare dell'immagine del dio evocata da questo testo sarà utile dire qualcosa sul genere della tragedia. Ad Atene le tragedie venivano rappresentate in occasione della maggiore festività annuale in onore di Dioniso, le Grandi Dionisie di primavera, che erano anche uno dei più importanti momenti di autorappresentazione per la città-stato. Ogni tragedia faceva parte di un ciclo con tema comune, di una trilogia. Si trattava di concorsi fra vari autori-registi con relativa premiazione. A giudicare era tutta la collettività: la partecipazione era, per il cittadino, obbligatoria e veniva retribuita. Da tener presente, nel recepire oggi queste tragedie, è che i fatti mitologici che rappresentavano erano tutti noti, anzi familiari, al pubblico. Il merito del buon poeta tragico stava non nell'invenzione di una trama nuova, ma nel riuscire a creare una tensione, nonostante tutti fossero a conoscenza dell'esito della vicenda. Il paragone più prossimo è quello dell'opera, che ci attrae sempre di nuovo, anche se la conosciamo a memoria. La tragedia non doveva semplicemente divertire, ma far vedere, nel modo più avvincente possibile, quanto male stavano le cose nel passato eroico, dimostrando implicitamente la giustezza del sistema di cui il cittadino-spettatore faceva parte. La fine tragica della vicenda è dunque motivata da finalità civiche e pedagogiche.

Delle moltissime tragedie rappresentate ad Atene noi ne conosciamo solo una minima scelta, una trentina, e fra gli autori ne sono rimasti famosi tre: Eschilo, attivo subito dopo le vittorie dei Greci sui Persiani nel secondo venticinquennio del V sec.; Sofocle, autore del celebre *Edipo re*, di una generazione più giovane; e infine Euripide, press'a poco suo coetaneo, la cui tragedia più nota, le *Baccanti*, la sua ultima, è databile al 407 a.C. Sono gli ultimi anni della guerra di Atene contro Sparta, un momento dunque di grave crisi politica e psicologica prima della disfatta di Atene e del tramonto della sua egemonia nell'Egeo. Il titolo, *Baccanti*, allude alle donne che accompagnano Dioniso, di ritorno dalla Lidia in Grecia, per convincere la città natale, Tebe, a riconoscere la sua divinità. Ecco l'Argomento (dall'edizione di G. Guidorizzi, Ed. Marsilio, Venezia 1989):

I parenti affermavano che Dioniso non era un dio: perciò egli preparò per loro una punizione adeguata. Rese folli le donne tebane, e le figlie di Cadmo guidarono i loro tiasi sul Citerone. Penteo, figlio di Agave, che occupava il trono, si sdegnò per l'accaduto: fece prendere e legare alcune baccanti, e mandò a catturare il dio stesso. Le sue guardie se ne impadronirono (il dio lo consentì) e lo condussero al cospetto di Penteo. Egli ordinò di incatenarlo dentro la reggia, e non solo negò che Dioniso fosse un dio, ma osò comportarsi con lui come se fosse un uomo.

Ma Dioniso evocò un terremoto che abbatté la reggia, e convinse Penteo a indossare una veste femminile e a lasciarsi condurre sul Citerone per spiare le donne. Quelle lo fecero a pezzi, guidate da Agave, sua madre.

Cadmo, dopo aver saputo ciò che era accaduto, ricompose le sue membra, e per ultimo trovò il suo capo tra le mani della madre.

Dioniso apparve in sembianze divine e parlò a tutti loro, preannunciando ad ognuno il destino futuro, perché nessuno degli estranei potesse più disprezzarlo come se fosse uomo.

Dioniso si presenta sulla scena nelle vesti di sacerdote di se stesso, circondato da un gruppo di donne seguaci che, nella regia, hanno anche il compito di com-

mentare i fatti: fanno cioè da tramite fra la scena e la platea, coinvolgono anzi il pubblico nel dramma. Dei fatti solo alcuni sono raccontati dai protagonisti al pubblico, la maggior parte viene invece riferita da messaggeri. Non visibile è, fra l'altro, l'azione dell'altro gruppo di donne, quello delle Tebane che, per non aver voluto riconoscere Dioniso, vengono castigate nel modo più cruento: la regina-madre, resa folle, cioè cieca, dal dio, smembra con le proprie mani il suo stesso figlio. L'uccisione dei propri figli è, dal punto di vista della città, il peggiore dei sacrilegi perché, necessariamente, ne induce la fine. Per Euripide è al livello delle donne che si decide la sorte della città: donne sono infatti sia le sue seguaci originarie – che, ballando e cantando le sue lodi, si comportano com'è giusto comportarsi – che le sue avversarie, chiaramente, seppure involontariamente, anomale. Anche in questa vicenda, come in quella dei pirati etruschi, Dioniso provoca metamorfosi, travestimenti e travisamenti, e proprio in questo si manifesta.

### **Dioniso e le donne nella mitologia**

Il rapporto problematico di Dioniso con le donne traspare anche da altre tradizioni mitologiche. Una sua grande nemica, che lo rende, per gelosia, orfano di madre prima ancora di nascere, è Hera, la moglie di Zeus suo padre. La mitologia racconta poi di altre osteggiatrici di Dioniso oltre alle donne di Tebe, come le figlie del re Minia di Beozia o del re Preto a Corinto. Un rapporto sostanzialmente positivo è invece quello fra Dioniso e Arianna. Arianna era la figlia del re di Creta, Minosse. Dopo aver aiutato l'eroe ateniese Teseo a uccidere il Minotauro – suo mostruoso fratello – e a liberare i ragazzi e le ragazze di Atene che a questi dovevano essere dati in pasto, Arianna fugge con lui da Creta. Arrivati all'isola di Naxos, Teseo viene costretto ad abbandonare Arianna e a lasciarla a Dioniso. Questa relazione privilegiata di Arianna non ne impedisce però la morte. Come la madre Semele anche la sposa di Dioniso deve morire prima di accedere allo statuto di dea.

Fra le più famose immagini tratte da vasi greci non sono poche quelle che raffigurano Dioniso. Il quale, essendo dio del vino, era naturalmente un soggetto adatto per contenitori di vino. In queste raffigurazioni si sono sempre cercati i riflessi di quanto sul dio e sul suo mondo riferiscono la poesia e le altre tradizioni mitologiche sparse in testi di altro genere – opere storiche o filosofiche, descrizioni di siti, ecc. – e iscrizioni antiche. Lo vediamo, infatti, mentre in un corteo divino procede con un'anfora sulla spalla, o naviga nella posa del banchettante su un mare evocato da delfini. Compare inoltre, lui stesso danzante, fra menadi e satiri che si muovono frenetici nell'estasi della musica. Quando sono rappresentate scene rituali le officianti sono il più delle volte donne di tipo menadico. Non mancano nemmeno immagini con episodi della vita di Dioniso: la nascita – la seconda e definitiva – dalla coscia del padre Zeus, il neonato che, da Hermes, viene portato alle sue nutrici, il dramma di Licurgo, lo smembramento di Penteo ad opera delle donne rese folli da Dioniso.

Ma proprio le immagini vascolari più famose di Dioniso si rivelano eccezionali se le consideriamo nel quadro della produzione corrente di ceramica. Si tratta spesso di raffigurazioni speciali di livello artistico superiore alla norma, talvolta eseguite anche con tecniche particolarmente elaborate: raffigurazioni forse create su richiesta particolare. Dioniso, le donne e i maschi del suo seguito, altre figure umane e

animali a lui associati sono però frequenti anche nella produzione corrente. Ma sono, nel loro insieme, diverse. Esse rispecchiano in modo più fedele le concezioni diffuse di chi comprava e utilizzava la ceramica e ci aiuteranno dunque meglio a capire il significato che gli Ateniesi del VI e V sec. a.C. davano a Dioniso e il suo rapporto con il mondo femminile. Se mai, saranno queste in grado di comunicarci cose nuove sul dio, cose su cui i testi letterari, per le limitazioni date dal genere e dalla sua funzione specifica, necessariamente tacciono.

### **Il mondo di Dioniso sui vasi ateniesi del VI sec. a.C.**

Prima di addentrarci nel repertorio dionisiaco dei vasi attici dobbiamo fare qualche osservazione preliminare. La ceramica greca decorata con figure è un fenomeno unico nella storia delle culture. Il materiale di cui è fatta è il più povero che esiste, l'argilla. La produzione è sempre stata sostanzialmente artigianale, in quanto caratterizzata non dalla creazione di pezzi unici ideati da singole personalità artistiche, ma di serie che si riallacciano a tradizioni formali di bottega. Anche pezzi di livello superiore alla norma per esecuzione tecnica o per ricercatezza della decorazione non sono mai da considerare unici. Si sa oggi che i vasi a nostra conoscenza, frammenti compresi, costituiscono non oltre lo 0,5% della produzione reale: per cui anche vasi ai nostri occhi eccezionali come il cratere François a Firenze o la coppa firmata da Exekias a Monaco possono nella realtà aver fatto parte di una serie, nel senso che l'artigiano può, lo stesso giorno e per la stessa infornata, aver creato più d'un pezzo dello stesso genere. Dire che i vasi greci sono prodotti di serie può, d'altronde, essere fuorviante: perché, per simili potessero essere i vasi creati lo stesso giorno dallo stesso artigiano, non possono mai, in quanto produzioni manuali, essere stati identici fra di loro. Il lavoro dell'archeologo che si accinge a interpretare le immagini sui vasi greci sta, fra l'altro, nel chiarire, anzitutto, quali e quanti vasi e quali immagini siano da prendere in considerazione insieme, come si susseguono nel tempo, cosa i singoli pezzi aggiungono alla serie e cosa tralasciano.

Nel nostro caso bisogna poi mettere in chiaro già in partenza che sono da considerare dionisiache non solo le raffigurazioni in cui compare Dioniso, ma anche quelle che mostrano personaggi mitici e umani o animali appartenenti al suo mondo, senza che il dio stesso debba necessariamente essere visibile. Visto in tal modo, il repertorio dionisiaco della ceramica di Atene costituisce almeno un terzo del repertorio complessivo, il che è comprensibile se si pensa che la ceramica figurata serviva soprattutto nelle occasioni in cui si beveva vino. Proprio il fatto che il consumo del vino fosse presso i Greci un evento al di sopra del quotidiano, regolato da norme sociali precise e da una specifica ritualità, spiega l'emergere della ceramica figurata, come dicevamo fenomeno unico nella storia.

È dunque sintomatico che le prime figurazioni dionisiache si trovino proprio su vasi che servivano per bere il vino – le coppe – o per miscelare il vino con l'acqua – i crateri. Il repertorio di immagini di questi tipi di ceramica non è del tutto uniforme: la decorazione delle coppe, che erano destinate ai singoli commensali, tende piuttosto ad evocare la condizione dionisiaca individuale, mentre sui crateri si trovano raffigurazioni più complicate, che ricordano talvolta eventi salienti della mitologia ai

quali si faceva risalire l'assetto attuale del mondo e della comunità: eventi di cui, naturalmente, si discuteva anche nelle conversazioni simposiali.

Non per caso la più antica immagine di Dioniso, che risale al 580-570 a.C. circa, fa parte della ricca decorazione di un recipiente per miscelare il vino che poi veniva distribuito ai singoli partecipanti al convitto. La fascia principale della decorazione mostra un lungo corteo cui partecipano, singoli, per coppie o a gruppi, molte divinità. I nomi aggiunti permettono di identificarle quasi tutte e, con esse, l'occasione del corteo: le nozze della dea Tetide con l'eroe Peleo, dalle quali nascerà Achille, il maggiore e il più tragico degli eroi greci sul campo di battaglia di Troia. In questa immagine Dioniso si trova al centro in collocazione tale da illustrare la sua posizione di intermediario fra le divinità della natura e quelle della cultura, cioè della città. Con questo il ceramografo alludeva probabilmente al fatto che Dioniso, e con lui il vino, erano responsabili del passaggio corretto, a livello individuale e collettivo, dalla fase selvatica al vivere civile. In questo percorso, ad avere un rapporto privilegiato con Dioniso non è, a differenza del passo citato dell'*Iliade*, Tetide ma Peleo, il prototipo mitico degli sposi e futuri padri di famiglia. Nella concezione greca di quel tempo era infatti il matrimonio contratto fra le persone giuste, in forme corrette e con lo scopo di assicurare la nascita di figli legittimi a garantire l'assetto stabile e la continuità della città. Per questo in prossimità di Dioniso, portatore di un tralcio di vite, sta Themis, la dea che impersona l'ordine cosmico.

Non è facile per noi capire il ruolo della vite e del vino nel contesto nuziale. Per questo dobbiamo prendere in considerazione le coppe coeve, la forma ceramica più importante, visto che costituiscono complessivamente circa la metà della produzione di ceramica figurata. La decorazione standard delle coppe attiche nei primi decenni del VI sec. a.C. sono danzatori grotteschi che si muovono a due o a tre, spesso con corni potori in mano, a indicare la loro appartenenza a una fase primordiale, quando per bere ci si serviva di recipienti non fabbricati dall'uomo ma messi a disposizione dalla natura. Col passare del tempo a questi personaggi maschili, spesso rappresentanti età diverse – chi con la barba e chi senza – vengono ad accompagnarsi donne danzanti di tipo analogo. Sul luogo e sull'occasione di questa danza le prime immagini, essendo eseguite in uno stile estremamente sintetico, non dicono nulla. Ma dopo il 570 a.C. nascono immagini su coppe che mostrano gli stessi danzatori insieme a coppie maschili coricate sui letti conviviali. È noto, infatti, che il consumo collettivo del vino avveniva in forme ritualizzate e in ambienti speciali. Nel mangiare e bere si stava coricati, di solito per coppie formate di un uomo giovane e un uomo maturo. Queste riunioni duravano nottate intere ed erano scandite da esibizioni musicali e di recitazione, nonché da prestazioni acrobatiche e mimetiche. Col passare delle ore e grazie al consumo, seppure rigidamente regolato e limitato, di vino veniva a crearsi un'atmosfera euforica e i commensali potevano mettersi a danzare.

In alcune immagini su vasi per bere fabbricati in quegli stessi anni in Beozia, più esplicite dei paralleli ateniesi, vediamo, ai danzatori, intercalarsi un satiro, il tipico seguace maschile di Dioniso, di forme umane ma con orecchie, zampe e coda equina. Queste raffigurazioni potrebbero alludere al fatto che, in determinate fasi del bere insieme – del simposio – gli uomini si sentivano satiri: ricadevano cioè in una condizione selvatica, pre-civile, semi-animale. I satiri sono infatti anch'essi, accanto ai danzatori, soggetti tipici del repertorio dionisiaco dei vasi ateniesi di questo periodo. Essi

vengono spesso mostrati insieme a personaggi femminili simili alle compagne dei danzatori ed evocano, per come si comportano, un'atmosfera fortemente erotica: l'attività principale e tipica dei satiri sono aggressioni o giochi amorosi sia con donne semi-selvatiche che con satiri più giovani. Da quanto sappiamo sul simposio greco è del tutto plausibile che i partecipanti al simposio in determinati momenti si sentissero satiri e si comportassero in tal modo. Il ruolo di satiro presuppone, nell'ambito del simposio, la presenza delle donne che i Greci chiamavano etere, cioè compagne di divertimento.

È noto, d'altronde, che alla donna greca il consumo del vino era proibito: queste donne compagne dei danzatori e dei satiri hanno infatti un aspetto e un modo di muoversi completamente diverso da quello di donne con il ruolo di moglie o di matrona, esemplificato da personaggi mitologici come Hera o Demeter. Tanto più sorprende trovare quest'ultimo tipo di donna, composto e matronale, insieme a Dioniso nel medaglione interno di un certo numero di coppe. Nella tradizione archeologica questa donna viene chiamata Arianna: in realtà è invece anonima, come la maggioranza delle figure umane su vasi greci. L'anonimità era certamente intenzionale: con ciò l'utilizzatore del vaso restava libero di identificare il personaggio come più gli sembrava appropriato al momento. Un'immagine matronale poteva ricordargli sia Arianna, la moglie di Dioniso, che la sua propria moglie o qualche altra consorte della mitologia.

Tenuto conto del fatto che le coppe erano recipienti destinati al consumo del vino, e che il consumo del vino era una prerogativa maschile, da attuare in determinate circostanze e in appositi ambienti, come si spiega la presenza di questa donna di tipo non menadico, ma calmo e composto? Per capire questo bisogna prendere in considerazione figurazioni più recenti e più esplicite del simposio. Vediamo, allora, che al simposio partecipavano uomini di età diversa: c'era il giovanissimo coppiere, il ragazzo addetto alla distribuzione del vino, c'erano commensali maturi, barbati, coricati sui letti conviviali e commensali coricati più giovani, con appena qualche pelo di barba. Immagini di questo tipo alludono al fatto, noto anche da altre fonti, che, per essere ammessi alla pari al simposio il cittadino ateniese (e non solo lui) doveva aver raggiunto una certa età e aver passato con successo varie fasi di formazione al servizio della città: scuola, palestra, servizio militare alle frontiere.

L'ammissione al simposio equivaleva dunque a un esame di maturità superato. In questa ottica la biografia maschile si costituisce in fasi successive, ciascuna caratterizzata da immagini e ruoli tipici. Un criterio decisivo per la definizione dell'età e dei ruoli era la sessualità: per i Greci il ruolo in amore, passivo o attivo, è dettato dall'età, del tutto indipendentemente dal fatto se il partner fosse di sesso femminile o maschile. Una fase di vita ben definita è poi anche quella del matrimonio e della fondazione di una famiglia. Quando il partecipante al simposio vede, nel medaglione della sua coppa, la figura femminile di tipo matronale, ciò gli evoca un traguardo significativo del suo percorso biografico, che gli conferirà un ruolo di particolare responsabilità nella collettività cittadina.

Si capisce ora perché la figura femminile caratterizzata in senso erotico, come la compagna del danzatore e del satiro, sia diversa, nelle immagini, dalla donna nel ruolo di moglie e futura madre di eredi legittimi. Diventa anche comprensibile il ruolo del vino e di Dioniso in questo contesto. Il vino serve infatti a due livelli, quello metaforico e quello funzionale. A livello metaforico il vino riflette il passaggio sempre critico, all'interno dello stesso percorso individuale, da una fase all'altra, da un ruolo

all'altro: perché la vite produca l'uva deve essere potata, perché dall'uva nasca il vino, deve venir calpestata, distrutta, «sepolta» nelle botti. A livello funzionale il vino, consumato in forme controllate, permette l'evasione, la ricaduta temporanea in un modo d'essere selvatico, l'adozione provvisoria di un ruolo semi-animale.

Le immagini di satiri violenti, aggressori di ninfe indifese, presenti su alcuni vasi di questo stesso periodo dovevano probabilmente rendere plausibili i limiti del ruolo satiresco: dimostrare cioè, come, oltre quei limiti, il satiro, cioè la sessualità maschile non controllata, diventasse un pericolo non solo per le donne, ma per la collettività intera e per il vivere civile.

Visto in quest'ottica si capiscono meglio anche il ruolo e la centralità di Dioniso nella città. È lui infatti a garantire l'assetto stabile e la continuità della comunità, in quanto offre l'occasione di evadere e di ricadere in condizioni selvatiche e nello stesso tempo riafferma i limiti dell'evasione. Dioniso favorisce e dà spazio alla sessualità, contribuisce a rendere felici gli uomini: ma della sessualità definisce gli spazi e i tempi. E ne definisce dunque anche la partecipazione femminile. Per ognuna delle sue fasi biografiche il cittadino ateniese dispone di determinati tipi di donne fra loro inconfondibili: la madre, la nutrice, la compagna erotica, la moglie. È dunque logico che, nel repertorio dionisiaco dei vasi greci, la sposa-matrona venga presentata diversa dalla danzatrice-etera.

Dal punto di vista femminile bisogna, a questo punto, chiedersi: dove e quando si decideva il ruolo, il tipo di «carriera», cui le singole donne erano destinate? In quale misura Dioniso, dio non solo del vino ma anche dei cambiamenti di ruolo che ogni biografia porta con sé, entrava nella vita delle donne? A chiarire questo problema serviranno le non molte immagini del repertorio dionisiaco che mostrano figure femminili non legate a partners maschili. Esse compaiono negli anni dopo il 540 a.C., sintomaticamente non su coppe, ma piuttosto su anfore, cioè su vasi non esclusivamente destinati all'uso simposiale. Un altro gruppo di immagini da considerare in questo contesto sono raffigurazioni di ragazze alla fontana che si trovano in numero consistente soprattutto su idrie degli ultimi decenni del VI sec., su vasi che servivano per attingere acqua alla fontana pubblica, particolarmente orientati verso il mondo femminile.

Il tipo di donna più legato all'acqua a livello mitologico è la ninfa e ninfe erano – ce lo dice un'iscrizione in un'immagine vascolare del 570-560 a.C. circa – anche le compagne erotiche dei satiri. Ma ninfe venivano chiamate, in una fase della loro vita in cui i rispettivi ruoli non erano ancora definiti, sia l'etera che la sposa-matrona. Tutto questo fa pensare che anche nel percorso biografico femminile possano esserci state fasi critiche di passaggio e di metamorfosi in cui interveniva Dioniso.

Molte immagini restano tuttora da analizzare, da confrontare, su cui riflettere. Possiamo per ora, a conclusione di questo informale discorso solo constatare che le donne del mondo dionisiaco rappresentate nella ceramica di Atene del VI e V secolo a.C. erano molto diverse fra loro. E che queste immagini di donne dionisiache, presentate agli uomini quando si riunivano per le loro feste del vino, non coincidono, almeno considerate superficialmente, con quelle evocate dai poeti dell'epica e della tragedia. Nel mondo di Dioniso c'erano molte donne diverse; e non a tutte le donne Dioniso si presentava con la stessa immagine. Saranno studi futuri, così spero, a rivelare, oltre questa diversità di superficie dovuta alle differenti funzioni delle immagini, una coerenza di fondo che sola giustificerebbe la centralità di Dioniso nel mondo religioso dei Greci.