

Cornelia Isler-Kerényi

*Dioniso protagonista**

Abstract

Dionysos's appearance on the stage in fifth-century Athens could not contradict the visual habits of his audience and had therefore to fit into a given iconography. This allows for the identification of some new elements which may improve our understanding of the three dramas in which he appears as the main character: the *Dionysalexandros* by Cratinus, the *Frogs* by Aristophanes and the *Bacchae* by Euripides. Cratinus's criticism of Pericles is particularly strong, the Dionysos of the *Frogs* has a consolatory role, while in the *Bacchae* he is a winner for the sake of the *polis*.

La figura di Dioniso sulla scena di Atene rientrava certamente nelle abitudini visive degli spettatori: basti considerare le testimonianze iconografiche del V sec. a.C. Da questa si possono ricavare elementi utili per capire ancora meglio il messaggio dei tre drammi sopravvissuti che hanno il dio protagonista: il *Dionisalessandro* di Cratino, le *Rane* di Aristofane e le *Baccanti* di Euripide. La critica di Cratino a Pericle diventa ancora più tagliente, il Dioniso delle *Rane* non è solo ridicolo, ma anche consolatorio, quello delle *Baccanti* vincitore per il bene della *polis*.

1. *Introduzione*

Le opere teatrali fanno parte della letteratura, ma appartengono in uguale misura all'arte figurativa. Infatti, ciò che avviene sulla scena non si rivolge solo all'udito, ma anche alla vista¹. Il che vale altrettanto per tutto ciò che avviene dietro le quinte: il racconto del messaggero, come si sa elemento essenziale del dramma antico, evocava nel pubblico – come fanno d'altronde tutti i racconti della letteratura – immagini mentali di pari efficacia delle immagini reali. Ne dobbiamo dedurre che le figure teatrali, fra cui quella di Dioniso, per venir recepite adeguatamente dovevano rispettare le abitudini visive del pubblico e quindi la tradizione iconografica a noi nota tramite soprattutto la scultura e la ceramografia². Non si tratta dunque, in questa sede, di identificare una

* Questo contributo è la versione italiana non sostanzialmente modificata del testo originale in tedesco pubblicato in «Acta Antiqua Hungarica» LI (2011) 207-22 con il titolo *Dionysos im klassischen Athen: auf der Bühne und in der Kunst*. Ringrazio vivamente Olimpia Imperio per utili indicazioni bibliografiche. Le immagini in *LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae)* vengono citate nel modo più semplice e pratico: al numero del volume in cifre romane (sottintesi i due sottovolumi 1 e 2 per testo e immagine), segue il nome del personaggio con il numero di catalogo del pezzo citato. Quando si cita il testo, alla cifra romana segue .1, la pagina e, tra parentesi, il nome degli autori.

¹ Cf. ANDRISANO (2010).

² Non mancano attestazioni del fatto che gli autori di opere drammatiche antiche recepissero attivamente quanto avveniva nelle arti figurative: SÉCHAN (1926, 11-22).

volta di più immagini e figure di drammi antichi nelle raffigurazioni vascolari³, bensì di inserire la figura di Dioniso protagonista scenico nella tradizione iconografica e acquisire così qualche nuovo elemento di interpretazione⁴.

Un problema è dato dal fatto che conosciamo troppo poco la maggioranza dei drammi antichi: non sappiamo cioè fino a che punto il Dioniso di Aristofane si sia riferito al *Dionisalessandro* di Cratino, in quale misura Euripide abbia modificato la vicenda di Penteo e l'aspetto di Dioniso rispetto ad Eschilo e ad altri suoi precursori⁵. Possiamo infatti presumere con certezza che anche nell'arte drammatica vigevo, come in quella figurativa, certe tradizioni di cui anche il poeta più innovativo, nell'interpellare lo spettatore, doveva tener conto. La tradizione iconografica giunta fino a noi non potrà mai riempire tali lacune: potrà però rivelarsi utile ad illuminare i pochi drammi sopravvissuti con Dioniso protagonista.

Il fatto più rilevante nell'iconografia dionisiaca del V secolo a.C. è, come noto, il cambiamento radicale dell'immagine di Dioniso da figura maschile matura, barbata e dignitosa, a giovane nudo in atteggiamento rilassato, avvenuto sulla scia del Dioniso creato da Fidia per il frontone est del Partenone⁶. Unica eccezione rilevante alla figura paterna di Dioniso era stata, nel VI secolo, quella del dio vestito del chitone corto ma barbato delle scene di Gigantomachia sulla quale torneremo. La nuova immagine del dio presentata sul Partenone resterà nei secoli seguenti la più frequente, anche se non l'unica: a seconda del contesto narrativo e della funzione del supporto egli può d'ora in poi presentarsi barbato, efebo o anche bambino, sontuosamente abbigliato o nudo, in atteggiamenti diversi: il polimorfismo diventa una delle caratteristiche di Dioniso⁷.

Quale può essere stato il motivo della metamorfosi tanto radicale di una divinità fra le più importanti della *polis*? In un contributo precedente proponevo l'ipotesi che Fidia e i suoi committenti intendessero sottolineare di Dioniso l'appartenenza alla generazione dei figli di Zeus e con ciò il suo ruolo di garante dell'ordine impersonato dal padre. Il fatto che nel frontone del Partenone si presentasse in atteggiamento pacifico e rilassato si spiega bene nel contesto generale della decorazione del tempio: che, nelle intenzioni di Pericle, doveva celebrare oltre l'egemonia ateniese quella *pax atheniensis* che intorno al 450, al momento della progettazione, era a portata di mano, ma che si sarebbe poi rivelata un'utopia⁸.

³ PICKARD-CAMBRIDGE (1988); TRENDALL-WEBSTER (1971); TAPLIN (2007).

⁴ Cf. BAKOLA (2010, 253): «In all extant and fragmentary plays in which Dionysos has a central part, the god's dress and appearance constitute a fundamental dramatic element».

⁵ AÉLION (1983, 251-54); MARCH (1989, 35-43); SEAFORD (1996, 26s.); WEAVER (2009, 17s. e 42).

⁶ ISLER-KERÉNYI (2010a, 271s.).

⁷ ISLER-KERÉNYI (2011, 70).

⁸ ISLER-KERÉNYI (2010a, 273).

2. Dioniso nel *Dionisalessandro di Cratino*

Di questo dramma presentato ad Atene nel 430 o 429 a.C., poco dopo l'inizio della guerra del Peloponneso e poco prima della morte di Pericle⁹, sopravvivono solo pochi frammenti ma se ne conosce quasi per intero la trama da un testo papiraceo redatto al più presto intorno al 200 d.C.¹⁰. Il pezzo era una parodia del giudizio di Paride e del ratto di Elena. In questo dramma comico Dioniso, attratto dalla prospettiva di poter giudicare la bellezza delle tre dee e di ottenere Elena, prendeva le sembianze di Paride-Alessandro provocando in tal modo la guerra di Troia. Durante la vicenda cambiava più volte aspetto: dalla figura che, in mancanza di paralleli vascolari coevi della commedia, possiamo immaginare simile a quella su un cratere a calice attico degli anni intorno al 390 a.C. (**Fig. 1**) – uno dei frammenti ne cita infatti il tirso, l'abito color croco e il *karchesion*, recipiente analogo al cantaro¹¹ – a quella del giovane principe troiano e infine, per nascondersi dai Greci arrivati per liberare Elena, in un ariete¹². Il testo papiraceo dice espressamente che il dramma era una beffa di Pericle accusato di aver provocato la guerra del Peloponneso¹³. Dioniso era qui, come una generazione dopo nelle *Rane* di Aristofane, un personaggio comico, vigliacco e lascivo.

Il dio si presentava dunque nelle sembianze di Paride. Quale aspetto ha Paride nell'iconografia del Giudizio? Su vasi attici a figure nere del VI secolo Paride viene raffigurato barbato¹⁴, nel V invece giovanile. Della scena circolavano in età arcaica due versioni: nella prima il principe troiano prende la fuga alla vista di Hermes e delle tre dee, nella seconda li accoglie invece stando seduto a suonare la lira, circondato dal suo gregge¹⁵. Con la fuga si voleva alludere forse già in questi casi al seguito tragico della vicenda, la guerra di Troia. Ancora intorno al 440 a.C. Paride viene raffigurato come un efebo greco¹⁶. A partire dal 430, pressappoco contemporaneamente alla prima rappresentazione del *Dionisalessandro*, indossa invece il costume orientale: maniche e calze attillate che sporgono da un chitone variopinto, copricapo esotico, calzatura soffice (**Fig. 2**)¹⁷. Che senso può aver avuto per i ceramografi presentare Paride da principe orientale? In tal modo si voleva probabilmente sottolineare il fatto che la vicenda aveva avuto conseguenze tragiche non solo per Elena e per i Greci, come si vede sul lato B della *kylix* berlinese, ma che aveva inciso profondamente nel rapporto

⁹ ROSSI (1995, 255); CASOLARI (2003, 109s. n. 143); BAKOLA (2010, 303); IMPERIO (2011, 302-11).

¹⁰ CASOLARI (2003, 98-109); BAKOLA (2010, 4 con la n. 11).

¹¹ CASOLARI (2003, 105); BAKOLA (2010, 257).

¹² CASOLARI (2003, 104); BAKOLA (2010, 264-71).

¹³ PODLECKI (1998, 171); BAKOLA (2010, 320s.); IMPERIO (2011, 296).

¹⁴ Si presenta invece giovane nei pochi esempi non attici del VII secolo, come sulla celebre brocca Chigi protocorinzia LIMC I Alexandros 5, e su un cratere cicladico LIMC Suppl. 1 Paridis iudicium add. 3.

¹⁵ LIMC VII.1, 186-88 (A. Kossatz-Deissmann).

¹⁶ Cf. i due lati della *kylix* Berlino F 2536: LIMC VII Paridis Iudicium 39 (lato A) e LIMC I Alexandros 46 (lato B).

¹⁷ Copenhagen, Museo Nazionale 731: LIMC VII Paridis Iudicium 40.

fra la Grecia e l'Asia¹⁸. In un'immagine di poco più recente e particolarmente ricca dello stesso evento – si tratta di un cratere del Pittore di Kadmos – al disopra di Paride, principe orientale, compaiono due figure femminili accompagnate da iscrizioni: Themis, garante dell'ordine cosmico, che si appoggia a Eris, divinità della lite (**Fig. 3**)¹⁹. Eris ritorna poi, ma senza Themis, su una bella idria della cerchia del Pittore di Meidias²⁰. Come ci dice la mitologia²¹ era infatti stata Eris a provocare la lite fra le tre dee e con ciò il giudizio di Paride, poi causa della guerra di Troia. Con l'aggiunta di Themis il Pittore di Kadmos deve aver voluto dire che anche la guerra di Troia era servita a confermare l'ordine cosmico²².

Dai testi superstiti non risulta che nella parodia di Cratino Dioniso si presentasse da principe orientale: ma pare plausibile che la metamorfosi del principe troiano da efebo greco a giovane orientale nell'iconografia del giudizio di Paride, avvenuta proprio intorno al 430, sia più di una coincidenza casuale. Un travestimento in tal senso non solo aumentava la comicità della scena, ma ne sottolineava le conseguenze fatali per la Grecia. Mentre l'aggiunta di Themis, che rende più significativa la scena vascolare, avrebbe diminuito la responsabilità di Pericle per lo scoppio della guerra.

È assai probabile che l'idea di rappresentare Dioniso nel ruolo di Paride, giovane amante, volesse ironizzare sul Dioniso ringiovanito del frontone del Partenone, ben accolto invece dal pubblico, come attesta la documentazione ceramografica. Se inoltre, a detta di Cratino, a provocare la guerra di Troia era stato non Paride ma Dioniso alter ego di Pericle ciò contraddiceva l'utopia di pace proclamata dalla decorazione del Partenone e impersonata dal Dioniso nel suo frontone orientale: la critica a Pericle diventava ancora più tagliente²³.

3. *Dioniso nelle Rane di Aristofane*

La commedia è stata rappresentata per la prima volta alle Lenee, cioè a gennaio, del 405 a.C., l'anno precedente la disfatta di Atene e la fine della guerra del Peloponneso²⁴. Le *Baccanti* di Euripide, scritte al più tardi nel 406²⁵, possono essere state a conoscenza di

¹⁸ Come anche Erodoto I 1, 4 aveva spiegato agli Ateniesi pochi anni prima.

¹⁹ S. Pietroburgo 0.28 (St. 1807): *LIMC* III Eris 7 e VII Paridis Iudicium 48.

²⁰ Karlsruhe 259 (B 36): *LIMC* I Alexandros 12 e *LIMC* VII Paridis Iudicium 50.

²¹ KERÉNYI (2009, 190).

²² MORET (1982, 129).

²³ Cf. DUGAS (1960, 63): «L'explication que les adversaires de Périclès donnaient de la guerre du Péloponnèse est du même ordre que celle de la guerre de Troie: une histoire de femmes»; MORET (1982, 128).

²⁴ DOVER (1993, 2); MASSENZIO (1995, 91); SOMMERSTEIN (1996, 1); LADA-RICHARDS (1999, 17).

²⁵ SEAFORD (1996, 25).

Aristofane²⁶. Ma è d'altronde certo che le *Baccanti* sono state rappresentate al più presto nella primavera del 405 e dunque viste dal pubblico di Atene dopo le *Rane*²⁷.

Dioniso fa la sua comparsa sulla scena accompagnato dallo schiavo Xantia a cavallo di un asino²⁸: il pubblico associava immediatamente la scena con le immagini di per sé comiche del ritorno di Efesto all'Olimpo²⁹, presenti in innumerevoli versioni non solo sui vasi, ma anche nella pittura monumentale a partire dalla prima metà del VI secolo fino alla fine del V³⁰ (**Fig. 4**)³¹. Le risa del pubblico devono essersi fatte ancora più scroscianti quando, ai vv. 68ss., apprendeva che la strana coppia era diretta non all'Olimpo, ma all'Ade. Dioniso, evidentemente giovane e grassoccio – Eracle, al v. 60, lo chiama *adelphidion*, cioè fratellino, Caronte, al v. 200, *gastron*, cioè pancione – si è travestito da Eracle: sopra l'abito di croco indossa non la nebride o la pardalide, ma la pelle di leone, porta gli stivali e regge la clava³². Nella seconda metà del dramma, con l'arrivo all'Ade dopo numerose peripezie accompagnate da cambiamenti d'abito, diventa arbitro di Eschilo e Euripide: lo si può ora, dopo l'ennesimo travestimento, immaginare abbigliato dignitosamente in un abito lungo, come gli arbitri nelle scene vascolari di competizioni sportive o musicali³³. Nonostante i travestimenti Dioniso deve essere rimasto sempre riconoscibile, e tanto più comico, per la sua maschera: questi travestimenti in serie possono essere stati una parodia non solo del teatro stesso³⁴, ma anche del nuovo poliformismo di Dioniso inaugurato dalla figura nel frontone orientale del Partenone³⁵.

Il Dioniso di Aristofane, per quanto comico e ridicolo nella prima parte della commedia, riassume nella seconda parte il suo ruolo ben attestato dalla mitologia e dall'iconografia. Era stato infatti lui, in quanto divinità misterica, cioè Bacco, a ricondurre la madre Semele dall'Ade rendendola immortale³⁶. Analogo era stato il suo ruolo nel ricondurre Efesto all'Olimpo e ristabilire così sia la pace nella famiglia olimpica, sia l'ordine di Zeus a livello cosmico e della *polis*. Aristofane, in un momento in cui prevaleva nel pubblico il senso di crisi e di disperazione, lanciava un messaggio di pace e di speranza prima ancora che il protagonista Dioniso cominciasse, sulla scena,

²⁶ Il testo della commedia potrebbe contenere allusioni a quello della tragedia: DOVER (1993, 38); TASINATO (2003, 4).

²⁷ SUSANETTI (2010, 37).

²⁸ SOMMERSTEIN (1996, 37).

²⁹ LADA-RICHARDS (1999, 156).

³⁰ NATALE (2009, 99-102 [ceramica] e 110 [dipinto nel tempio di Dioniso adiacente al teatro ad Atene]).

³¹ *Pelike* attica München 2384: LIMC IV Hephaistos 164.

³² Cf. le immagini di poco precedenti di Eracle su vasi attici: LIMC IV Herakles 1477 e 1562. L'abito di croco non deve necessariamente essere stato lungo, come affermano DOVER (1993, 40) e SOMMERSTEIN (1996, 37).

³³ Cf. ad esempio BERTI-RESTANI (1988, 72 fig. 17 e 74 fig. 19).

³⁴ TASINATO (2003, 9ss.).

³⁵ ISLER-KERÉNYI (2011, 70).

³⁶ SEGAL (1961, 221); LADA-RICHARDS (1999, 328).

a parlare³⁷: un messaggio che esprimono anche molte immagini vascolari dionisiache di questi stessi anni³⁸.

4. *Dioniso nelle Baccanti di Euripide*

L'apparizione subitanea di Dioniso all'inizio del dramma deve aver fatto una grande impressione. L'effetto era però assicurato solo se il pubblico lo riconosceva immediatamente: se la figura, anche se in parte modificata da Euripide, restava cioè fedele alle abitudini visive degli spettatori, in altre parole all'iconografia vigente. Considerato l'enorme successo della tragedia nei secoli successivi³⁹, essa non può non aver influenzato l'iconografia dionisiaca a partire dal 400 a.C. circa.

Quali elementi sono ricavabili dal testo? Da quanto dice Penteo ai vv. 235s. e 455-59 veniamo a sapere solo che Dioniso aveva riccioli biondi e che si presentava giovanile e femminile. Un ulteriore elemento lo dà il fatto che tornava a Tebe da un lungo viaggio in Asia.

L'iconografia vascolare del castigo di Penteo non è di aiuto. Essa inizia verso la fine del VI secolo a.C. e continua fino a intorno il 480 con una serie di immagini crudeli⁴⁰. Una *kylix* di Duris è però l'unica in cui vediamo anche Dioniso: barbato e in abito lungo, siede dignitosamente fra menadi in preda a follia sanguinaria⁴¹. Il tema torna una quarantina d'anni dopo su un coperchio di *lekane*⁴² e un'idria mal conservata del Pittore di Meidias⁴³. Dioniso è presente in entrambi le scene: giovane, nudo, del tutto simile ad Apollo nel ruolo di castigatore⁴⁴. È però poco verosimile che il dio si presentasse nudo anche sulla scena. Né sappiamo – ma l'iconografia fa piuttosto pensare il contrario – se si presentasse giovane già nelle tragedie precedenti di Tespide, Eschilo e Xenocle⁴⁵ con lo stesso tema.

La ceramografia non offre spunti sufficienti: ci rivolgiamo perciò alla scultura del IV secolo. Da escludere sono figure di Dioniso barbato e fastosamente abbigliate come il cosiddetto Sardanapalo⁴⁶. Lo stesso vale per quelle giovanili e nude, note in innumerevoli varianti di età imperiale romana⁴⁷. Restano da considerare due tipi. Del Dioniso *Kitharodos* del frontone occidentale del tempio di Apollo a Delfi⁴⁸ sarebbero compatibili con la figura proposta da Euripide la capigliatura a riccioli e l'aspetto

³⁷ Cf. SEGAL (1961, 215 s.); LADA-RICHARDS (1999, 329); HABASH (2002, 15 s.); BAKOLA (2010, 68).

³⁸ ISLER-KERÉNYI (2010a, 270).

³⁹ SEAFORD (1996, 52s.).

⁴⁰ MARCH (1989); *LIMC* VII.1, 306-17 (J. Bažant-G. Berger-Doer); WEAVER (2009).

⁴¹ *LIMC* VII Pentheus 43.

⁴² Parigi, Louvre G 445: *LIMC* VII Pentheus 24.

⁴³ Atene, Kerameikos 2712: *LIMC* VII Pentheus 25.

⁴⁴ Cf. ISLER-KERÉNYI ((2010a, 265 figg. 6 e 7).

⁴⁵ AÉLION (1983, 251-54).

⁴⁶ *LIMC* III Dionysos 89; CAIN (1997, 51-58, tavv. 14-17).

⁴⁷ CAIN (1997, 34-50 e 78s.).

⁴⁸ CROISSANT (2003, 85-87, tavv. 34-41).

femminile, non invece l'abito lungo, poco adatto a chi si presenta reduce da un lungo viaggio. L'altro tipo di Dioniso, databile per lo stile agli inizi del IV secolo, noto da alcune copie romane, veniva in epoca ellenistica chiamato trionfatore (*thriambos*) (**Fig. 5**)⁴⁹. Corrispondono ai dati riferiti nel testo e al ruolo di viaggiatore sia i lunghi riccioli, sia il chitone corto che anche gli stivali dell'attore⁵⁰. La pardalide, la pelle di pantera, allude all'Asia⁵¹. Quanto all'aspetto femminile va notato che il chitone corto non viene indossato da nessuno degli altri figli maschi di Zeus – Apollo, Hermes o Ares –, mentre è la foggia caratteristica di Artemide (**Fig. 6**)⁵².

Questo stesso tipo di Dioniso ritorna, oltre che in un bel bronzo ellenistico⁵³, in rilievi votivi provenienti da alcuni santuari greci⁵⁴ e sporadicamente nella ceramografia⁵⁵. Di particolare interesse è il rilievo rinvenuto a Delos in prossimità della cappella dedicata a Dioniso in cui il dio, se non reggesse un grappolo e il tirso e non fosse accompagnato da una pantera, non si distinguerebbe da Artemide (**Fig. 7**)⁵⁶. Ma ci sono anche attestazioni dello stesso Dioniso esplicitamente collegate con la sfera teatrale. Due di queste sono rilievi votivi: uno rinvenuto in condizioni pessime nei paraggi del suo teatro ad Atene⁵⁷; l'altro, proveniente da Koropi in Attica, è probabilmente la dedica di un corego (**Fig. 8**)⁵⁸. All'edificio scenico del teatro di Thasos appartiene il Dioniso in rilievo in una delle metope rilavorate nel II sec. d.C. (**Fig. 9**)⁵⁹. Lo stesso Dioniso ritorna infine in uno dei rilievi del cosiddetto bema di Fedro, lo zoccolo dell'edificio scenico di età imperiale nel teatro di Dioniso. Questi rilievi trattano scene della vita di Dioniso: il nostro trionfatore, come le altre figure mancante della testa, è presentato mentre dona all'eroe attico Icaro la vite, anche questo, come noto, un episodio tragico (**Fig. 10**)⁶⁰.

Su un cratere a volute apulo databile intorno al 320 a.C. il riferimento al soggetto delle *Baccanti* è esplicito: Dioniso giovane e in chitone corto, purtroppo visibile solo di scorcio a sinistra, viene incoronato da Nike mentre assiste al castigo di Penteo (**Fig. 11**)⁶¹.

⁴⁹ CAIN (1997, 30-34).

⁵⁰ PICKARD-CAMBRIDGE (1988², 206-208); HABASH (2002, 2s.).

⁵¹ ISLER-KERÉNYI (2011, 81).

⁵² Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 1653: LIMC II Artemis/Diana 34 b. Cf. i numerosi esempi in LIMC II Artemis 190-371, 387-92, 400-402.

⁵³ KARUSU (1975).

⁵⁴ KARUSU (1975, tav. 43b); CAIN (1997, tav. 3).

⁵⁵ Coperchio di *lekane* proveniente dagli scavi a sud dell'Acropoli: ringrazio Victoria Sabetai per la segnalazione.

⁵⁶ Fatto questo osservato già dall'autore della prima pubblicazione: MARCADE (1996, 182): «Et pourtant, de manière extrêmement singulière, c'est à Artémis que font penser le vêtement, la coiffure et même les bottines» (Ph. Jockey).

⁵⁷ LIMC III Dionysos 853.

⁵⁸ Atene, Museo Nazionale 2400 (R86): STRATEN (1995, 87 fig. 92).

⁵⁹ SALVIAT (1960, 314s.); DAUX (1968, 54).

⁶⁰ LIMC III Erigone 1; LIMC III Dionysos/Bacchus 253-256 e III.1, 564 (C. Gasparri).

⁶¹ Commercio d'arte: LIMC VII Penteo 16.

Un Dioniso impressionante come quello delle *Baccanti* evocava sicuramente negli spettatori determinate associazioni. Evocava anzitutto, come abbiamo visto, Artemide, signora di quello stesso mondo selvatico, non addomesticato, in cui le donne che Dioniso aveva per castigo rese folli venivano costrette a recarsi dimenticando il proprio ruolo di mogli e madri. Evocava inoltre il Dioniso in chitone corto e pardalide che già sul *thesauròs* dei Sifni a Delfi e anche nella seconda metopa del lato est del Partenone aveva combattuto contro i Giganti insieme agli altri figli e fratelli di Zeus. In questa stessa foggia e nello stesso ruolo lo si ritrova in epoche successive su rilievi di specchi e immagini vascolari del IV secolo e infine nella Gigantomachia e nel fregio di Telefo dell'altare di Pergamo⁶².

Quale può essere stato il significato del Dioniso delle *Baccanti*, praticamente identico al vincitore dei Giganti? Mentre Penteo era convinto di parlare con un seguace di Dioniso venuto dall'Oriente, gli spettatori riconoscevano immediatamente il dio stesso, vincitore degli avversari di Zeus nel loro tentativo di sovvertirne l'ordine. Il castigo di Penteo, per quanto crudele, era dettato dalla necessità di difendere la giusta *polis*⁶³.

5. Per concludere

L'iconografia ci ha permesso di inserire il Dioniso protagonista sulla scena di Atene nel contesto visivo degli spettatori e di vedere confermata la sua collocazione «au coeur de la cité»⁶⁴. Dopo aver riso del Dioniso delle *Rane*, come una generazione prima del *Dionisalessandro*, e dopo aver pianto sulla malasorte di Penteo, riconoscevano in Dioniso il figlio di Zeus, garante della pace e della stabilità della *polis*, in sintonia perfetta con la funzione delle rappresentazioni drammatiche delle feste dionisiache di Atene⁶⁵. Sia nelle *Rane*, sia ancora più esplicitamente nelle *Baccanti*, ricordava inoltre ad ogni singolo spettatore sopravvissuto alla guerra del Peloponneso il fatto di essere anche Bacco⁶⁶: patrono di metamorfosi felici sia in vita che nella morte.

⁶² ISLER-KERÉNYI (2010b).

⁶³ Cf. MARCH (1989, 65); SEAFORD (1996, 49).

⁶⁴ BÉRARD-BRON (1986).

⁶⁵ BRELICH (2009); SPINETO (2005, 364): «[...] lo stesso rovesciamento periodico del *kosmos* cittadino fa parte integrante dell'ordine che è messo in questione».

⁶⁶ PAUL-ZINSERLING (1994, 14-19).



Fig. 1: Epifania di Dioniso. Cratere a calice attico, intorno al 390 a.C. Atene, Museo Nazionale 1329 (da *LIMC* III Dionysos 599).



Fig. 2: Paride in costume orientale con Hermes. Coperchio di pisside attica, intorno al 430 a.C. Copenhagen, Museo Nazionale 731 (da *LIMC* VII Paridis Iudicium 40)



Fig. 3: Giudizio di Paride in presenza di Eris e Themis. Cratere a calice attico del Pittore di Kadmos, 430-420 a.C. S. Pietroburgo, Ermitage St 1807 (da LIMC VII Paridis Iudicium 48)



Fig. 4: Ritorno di Efesto all'Olimpo. Pelike attica, verso il 400 a.C. München, Antikensammlung 2384 (da LIMC IV Hephaistos 163d)



Fig. 5: Dioniso trionfante. Copia di età imperiale romana di una statua in bronzo tardo-classica. New York, Metropolitan Museum of Art (da Cain 1997, 31 a destra, con la figura di sostegno cancellata)



Fig. 6: Artemide cacciatrice. Statuetta di età imperiale romana rinvenuta nei pressi di Corinto. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 1653 (da LIMC II Artemis/Diana 34b)



Fig. 7: Dioniso con tirso, grappolo d'uva e pantera. Rilievo votivo di età ellenistica. Delo, Museo A 3189 (da Marcadé 1996, 183)

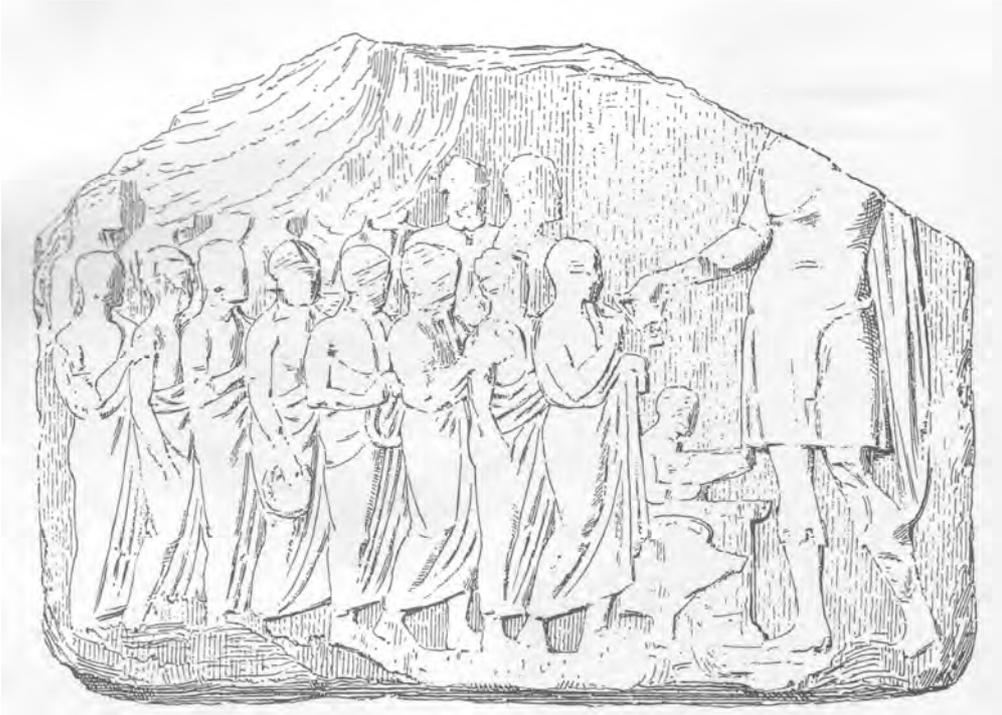


Fig. 8: Dioniso accoglie un sacrificio dai membri di un coro teatrale. Rilievo votivo da Koropi, IV sec. a.C. Atene, Museo Nazionale 1404 (R92) (da Straten 1995, fig. 92)



Fig. 9: Dioniso con tirso e pantera. Rilievo metopale dell'edificio scenico del teatro di Thasos. II secolo d.C. (da Salviat 1960, 301 fig. 1)



Fig. 10: Dioniso con l'eroe attico Icario e sua figlia Erigone. Rilievo dello zoccolo dell'edificio scenico di età imperiale romana nel teatro di Dioniso ad Atene (da «AJA» LXXXI 1977 37 fig. 3)



Fig. 11: Dioniso, visibile all'estrema sinistra, assiste all'uccisione di Penteo. Collo di cratere a volute apulo, intorno al 320 a.C. Proprietà privata (da LIMC VII Pentheus 16)

riferimenti bibliografici

AÉLION 1983

R. Aélion, *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris.

ANDRISANO 2010

A.M. Andrisano, *Il teatro è un'arte visiva*, «DeM» I 205-14.

BAKOLA 2010

E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford.

BERARD-BRON 1986

C. Bérard-C. Bron, *Bacchos au cœur de la cité: le thiasse dionysiaque dans l'espace politique*, in *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Roma, 13-30.

BERTI-RESTANI 1988

F. Berti-D. Restani (a cura di), *Lo specchio della musica*, Bologna.

BRELICH 2009

A. Brelich, *Teatri di guerre agoni culti nella Grecia antica*, a cura di E. Dettori, Roma.

CAIN 1997

H.-U. Cain, "Die Locken lang, ein halbes Weib?", Catalogo della mostra, München.

CASOLARI 2003

F. Casolari, *Die Mythentravestie in der griechischen Komödie*, «Orbis Antiquus» XXXVII Münster.

CROISSANT 2003

F. Croissant, *Les frontons du temple du IVe siècle. Fouilles de Delphes IV.7*, Atene.

DAUX 1968

G. Daux (éd.), *Guide de Thasos*, Paris.

DOVER 1993

K. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford.

DUGAS 1960

C. Dugas, *Tradition littéraire et tradition graphique dans l'antiquité grecque*, in *Recueil Charles Dugas*, Paris, 59-71.

HABASH 2002

M. Habash, *Dionysos' Roles in Aristophanes' Frogs*, «Mnemosyne» IV, vol. LV/1 1-17.

IMPERIO 2011

O. Imperio, *Satira politica e leggi ad personam nell'archaia: Pericle il Dionisalessandro di Cratino*, in A. Beltrametti (a cura di), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma, 293-316.

ISLER-KERÉNYI 2010a

C. Isler-Kerényi, *Le metamorfosi di Dioniso e l'Inno omerico VII*, «DeM» I 257-79.

ISLER-KERÉNYI 2010b

C. Isler-Kerényi, *Dionysos am Pergamonaltar*, «Antike Kunst» LIII 62-73.

ISLER-KERÉNYI 2011

C. Isler-Kerényi, *Immagini di Dioniso nel IV secolo a. C.*, in *La vigna di Dioniso. Vite vino e culti in Magna Grecia*, Atti del Convegno, Taranto 2009, Taranto, 71-93.

KARUSU 1975

S. Karusu, *Eine Bronzestatuette des Dionysos aus Aetolien*, in *Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst. Festschrift E. Homann-Wedeking*, Waldsassen-Bayern, 205-16.

KERÉNYI 2009

K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, Milano.

LADA-RICHARDS 1999

I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford.

MARCADE 1996

P. Marcadé (éd.), *Sculptures déliennes*, Paris.

MARCH 1989

J.R. March, *Euripides' Bakchai: A Reconsideration in the Light of Vase-Paintings*, «BICS» XXXVI 33-65.

MASSENZIO 1995

M. Massenzio, *Dioniso e il teatro di Atene. Interpretazioni e prospettive critiche*, Roma.

MORET 1982

J.-M. Moret, *L'"Apollinisation" de l'imagerie légendaire à Athènes dans la seconde moitié du Ve siècle*, «Revue Archéologique» fasc. I 109-36.

NATALE 2009

A. Natale, *Il riso di Hephaistos. All'origine del comico nella poesia e nell'arte dei Greci*, Roma.

PAUL-ZINSERLING 1994

V. Paul-Zinserling, *Der Jena-Maler und sein Umkreis*, Mainz.PICKARD-CAMBRIDGE 1988²A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, rev. By Gould-Lewis, Oxford.

PODLECKI 1998

A. Podlecki, *Perikles and his Circle*, London.

ROSSI 1995

L.E. Rossi, *Letteratura greca*, Firenze.

SALVIAT 1960

F. Salviat, *Le bâtiment de scène du théâtre de Thasos*, «BCH» LXXXIV 300-16.

SEAFORD 1996

R. Seaford (ed.), *Euripides. Bacchae*, Warminster.

SÉCHAN 1926

L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris.

SEGAL 1961

Ch.P. Segal, *The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the Frogs*, «HSCP» LXV 207-42.

SOMMERSTEIN 1996

A.H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes, vol. 9, Frogs*, Warminster.

SPINETO 2005

N. Spineto, *Dionysos a teatro: il contesto festivo del dramma greco*, Roma.

STRATEN 1995

F.T. van Straten, *Hierá Kalá. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden-New York-Köln.

SUSANETTI 2010

D. Susanetti (a cura di), *Euripide. Baccanti*, Roma.

TAPLIN 2007

O. Taplin, *Pots & plays: interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles.

TASINATO 2003

M. Tasinato, *Sulle tracce d'un antico duello: le Baccanti di Euripide a tenzone con le Rane di Aristofane*, «Simplegadi» VIII/21 3-26.

TRENDALL-WEBSTER 1971

A.D. Trendall-B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London.

WEAVER 2009

B. Weaver, *Euripides' Bacchae and Classical Typologies of Pentheus' Sparagmos, 510-406 BC*, «BICS» LII 15-43.