

## Cornelia Isler-Kerényi

### *La metamorfosi di Dioniso e l'inno omerico VII*

#### **Abstract**

The Homeric hymn VII, of which the date is controversial, tells of the kidnapping of Dionysus in the guise of an adolescent by a band of Tyrrhenian pirates and their punishment. In his ceramic iconography in the Archaic age the God is always represented as a mature man. Only from 430 B.C. is he presented as an adolescent like he is at the East pediment of the Parthenon. Analysing the form of Dionysus in the works of the most important and productive Athenian vase-painters during this period helps us to understand the meaning of such a transformation. These works highlight the divinity of the Bacchic mysteries more than the official patron of the city and reflect the political and cultural climate which changed in Athens in the last decade of the 5<sup>th</sup> Century B.C. The iconographic situation makes it difficult to imagine that it was possible to sing about an adolescent Dionysus before 430 B.C.

L'inno omerico VII, di datazione controversa, racconta il sequestro di Dioniso nelle sembianze di un efebo da parte di pirati tirreni e il loro castigo. Nella sua iconografia vascolare in età arcaica il dio si presenta invece sempre in età matura. In forme giovanili, come nel frontone est del Partenone, viene raffigurato solo a partire dal 430 a.C. circa. Nel prendere in esame l'immagine di Dioniso nell'opera dei ceramografi ateniesi più importanti attivi in quel periodo si cerca di definire meglio il significato di tale metamorfosi. Essa mette in risalto, rispetto al patrono della polis ufficiale, la divinità dei misteri bacchici rispecchiando con ciò il clima politico e culturale cambiato nell'Atene degli ultimi decenni del V secolo a.C. La situazione iconografica rende difficile immaginare che si potesse cantare il Dioniso efebo prima del 430 a.C.

#### 1. *Introduzione*

La datazione dell'inno omerico VII a Dioniso è un problema aperto da affrontare soprattutto con argomenti linguistici e stilistici. Andrebbe, per cominciare, eliminata l'associazione con la famosa *kylix* firmata da Exekias che, automaticamente, ne implica la datazione al VI secolo a.C.<sup>1</sup> Tale immagine va interpretata nel contesto proprio, quello dell'arte ceramica, con il suo repertorio e la sua storia<sup>2</sup>. Considerata, infatti, senza pregiudizi, essa rivela immediatamente che all'atmosfera idillica dell'immagine vascolare non corrisponde la tensione drammatica che pervade l'inno, come anche il maturo Dioniso simposiasta della coppa è diverso dall'efebo sequestrato dai pirati<sup>3</sup>. Ciò non esclude che il fatto raccontato dall'inno, tipicamente dionisiaco, sia una versione

---

<sup>1</sup> München 2044: *Beazley Addenda* p. 41 (146.21).

<sup>2</sup> ISLER-KERÉNYI (2001, 178-88); ISLER-KERÉNYI (2007, 171-87).

<sup>3</sup> Una panoramica delle varie chiavi di lettura della *kylix* in MOMMSEN (2002-2003, 22s.).

posteriore di un mito già in circolazione in epoca arcaica<sup>4</sup>. Va comunque tenuto presente che l'iconografia – comprendente, oltre alle raffigurazioni concrete a noi note del dio, le immagini mentali evocate dalla letteratura – può dare al più un contributo secondario all'argomentazione.

La presenza di Dioniso nella letteratura arcaica è sporadica e la sua immagine non unitaria<sup>5</sup>. Nel celebre episodio di Licurgo nel VI canto dell'*Iliade* il dio compare prima insieme alle sue nutrici, poi, in fondo al mare, protetto dal "seno" di Tetide<sup>6</sup>: si direbbe perciò immaginato giovanissimo, se non addirittura bambino. Le fonti liriche del VII e VI secolo non sembrano, almeno a prima vista, rivelare l'aspetto del dio nell'immaginazione dei poeti: Archiloco lo chiama *anax*, signore<sup>7</sup>, il che fa propendere verso una figura autorevole. Di un «ragazzo dal volto taurino, giovane non giovane» parla invece, nel V secolo, Ione di Chio<sup>8</sup>. Mentre il dio del famoso rito delle nozze con la *basilinna* in occasione delle Antesterie ateniesi deve certamente essere stato una figura adulta<sup>9</sup>.

L'iconografia vascolare è, come noto, assai più consistente. L'immagine di Dioniso creata, a quanto ci risulta, in ambito cicladico ancora nel VII secolo a.C., poi adottata dai ceramografi attici a partire da Sophilos, è rimasta quella corrente durante tutto l'arcaismo: una dignitosa e misurata figura di padre, barbata, che indossa chitone e mantello lunghi<sup>10</sup>. Così si presenta non solo quando viene raffigurato stante di fronte a una figura femminile o al centro del suo tiaso di satiri e ninfe, ma anche quando è seduto o semicoricato da simposiasta, oppure nei rari casi in cui è in movimento insieme ai suoi seguaci<sup>11</sup>. Questa formula iconografica, che assimila Dioniso a Zeus, è perfettamente coerente con il ruolo di garante della stabilità sia cosmica sia della *polis* attribuitogli, a quanto ci risulta, prima da Sophilos (plausibilmente su ispirazione di Solone) poi, seppure modificato in senso funerario, da Kleitias<sup>12</sup>. Una figura di padre, autorevole e rassicurante, è comunque in sintonia con l'altro ruolo di Dioniso, parallelo e complementare a quello poliade, di patrono delle inevitabili quanto rischiose metamorfosi individuali<sup>13</sup>.

<sup>4</sup> Cf. CSAPO (2003, 80): «In antiquity, however, this version of the myth seems never to have been canonical». Superata, perciò, la posizione di SEAFORD (2006, 18s.).

<sup>5</sup> Non essendo filologa, mi appoggio qui su PRIVITERA (1970).

<sup>6</sup> PRIVITERA (1970, 53s.).

<sup>7</sup> PRIVITERA (1970, 97).

<sup>8</sup> PRIVITERA (1970, 120).

<sup>9</sup> SPINETO (2005, 76-86).

<sup>10</sup> ISLER-KERÉNYI (2001 e 2007, *passim*).

<sup>11</sup> Anfora di Lydos, Louvre Cp 10634; *Kylix* del Pittore di Heidelberg, Copenhagen, Museo Nazionale 5179; Anfora del Pittore di Amasis, Würzburg 265. Nelle figure rosse: anfora a punta del Pittore di Kleophrades, München 8732 (2344).

<sup>12</sup> ISLER-KERÉNYI (2001, 89s. e 2007, 79). Cf. TORELLI (2007), che però sorvola sul precedente immediato, il *dinos* di Sophilos.

<sup>13</sup> ISLER-KERÉNYI (2001, 65s. e 2007, 59-61).

Un Dioniso a prima vista più giovane ma sempre barbato compare nella ceramografia nelle scene di Gigantomachia a partire dal 570-560 a.C.<sup>14</sup>. La maggioranza dei frammenti proviene dall'Acropoli<sup>15</sup>: si tratta dunque della versione mitologica corrente ad Atene, ma evidentemente valida anche altrove in Grecia, visto che la ritroviamo nel fregio nord del *thesauròs* dei Sifni<sup>16</sup>. Non sorprende che le attestazioni ceramografiche vadano addensandosi verso il 480 a.C., cioè durante le Guerre Persiane, ritenute dai Greci un riflesso, a livello umano, dello scontro fra gli Olimpici e i loro violenti avversari<sup>17</sup>. In alcuni casi ritroviamo Dioniso anche in questo contesto con la veste lunga e ampia<sup>18</sup>: una prova di quanto questo modo di presentarsi fosse sentito come a lui consono. Normalmente, però, porta come gli altri partecipanti alla lotta, il chitone corto che favorisce la gestualità drammatica della lotta<sup>19</sup>: sono gli attributi – la pelle ferina, il tirso, il ramo d'edera, il cantaro – e il fatto che ad aiutarlo siano spesso animali<sup>20</sup> – pantera e serpente – a distinguerlo da altri alleati di Zeus. Pur appartenendo alla generazione dei figli, la barba continua a caratterizzare Dioniso da uomo maturo.

Nella prospettiva dell'inno omerico e della sua datazione bisogna constatare che nessuna di queste manifestazioni di Dioniso assomiglia al giovane rapito dai pirati tirreni. Prima del 430 a.C. si conoscono solo due esempi di una figura che – ritualmente o a teatro – rappresenta Dioniso efebo. Il primo è un frammento di cratere databile intorno al 460 a.C. in cui, alla luce dell'inno omerico, sono da notare i delfini rappresentati sul suo strano indumento esotico, l'*ependytes*. L'altro è un'idria stilisticamente e cronologicamente affine che rientra nella serie di Dioniso che pratica lo *sparagmos* rituale. Questa anomalia di un Dioniso efebo può forse venir ricondotta a una rappresentazione teatrale del dramma di Licurgo<sup>21</sup>.

Quando esattamente avviene la metamorfosi generalizzata di Dioniso da figura di padre a efebo nella ceramografia e cosa significa? Una metamorfosi radicale avviene intorno al 430 a.C.: Dioniso si presenta ora spesso giovane, senza barba, praticamente nudo, in rilassata posizione semi-coricata. Così lo ritroviamo in versioni varie nell'opera di molti ceramografi. Questa metamorfosi si spiega facilmente con l'influsso esercitato dalla statua ben visibilmente collocata da Fidia nel frontone est del Partenone<sup>22</sup>. Ma per cogliere il senso di un cambiamento tanto radicale e illuminare la questione dell'inno omerico sarà bene prendere in considerazione le raffigurazioni singolarmente ponendoci le domande seguenti: dove esattamente si verifica questa metamorfosi: in quali officine e ad opera di quali ceramografi? Da quali altri mutamenti di tema e di scenario è

<sup>14</sup> LIMC IV 1, p. 215, Gigantes 105; per la ricostruz. cf. MOORE (1979, 85ss. con ill. 1).

<sup>15</sup> LIMC IV pp. 215ss., Gigantes 104-106, 110, 175. Dall'Agorà provengono invece Gigantes 107 e 293.

<sup>16</sup> LIMC III 2, p. 374, Dionysos 651.

<sup>17</sup> ISLER-KERÉNYI (2000, 432).

<sup>18</sup> LIMC III 2, pp. 372s. Dionysos 625 e 648.

<sup>19</sup> Il chitone corto può, nella lotta, essere anche la foggia di Zeus: LIMC IV 2, p. 146, Gigantes 329.

<sup>20</sup> LIMC IV 1, p. 261 (F. Vian).

<sup>21</sup> CARPENTER (1993). Ma l'*ependytes* non fa riferimento al teatro: MILLER (1989, 314).

<sup>22</sup> CARPENTER (1997, 85s.). Da ultimo: TRAFICANTE (2007, 77).

accompagnata? E soprattutto: cosa significa? Che una divinità dell'importanza e della centralità di Dioniso, presente nelle maggiori festività della *polis*, potesse subire cambiamenti di aspetto tanto rilevanti non può infatti non rispecchiare un mutamento profondo del senso che gli si dava.

## 2. Gli inizi dell'immagine efebica di Dioniso nella ceramografia attica

Che la nuova immagine sia attestata in una delle botteghe più esposte agli influssi del Partenone, quella del Pittore del Dinos, non è una novità. Ma questa immagine non si è imposta né subito né esclusivamente: per un certo periodo è rimasta in auge accanto a quella tradizionale di padre, talvolta persino, come vedremo, nell'opera dello stesso ceramografo. Per un quadro più completo della situazione iconografica sarà utile mettere a confronto le opere del Pittore del Dinos con quelle di ceramografi di spicco attivi negli stessi decenni ma appartenenti ad altre correnti stilistiche come i Pittori della Phiale, di Eretria, di Kadmos e di Pronomos.

Il Pittore della Phiale dimostra un interesse marcato per la tematica dionisiaca e molta fantasia, ma resta fedele all'iconografia tradizionale fino alla fine della sua carriera che si colloca intorno al 425 a.C.<sup>23</sup>: il suo Dioniso si presenta sempre come figura venerabile e paterna, anche quando è circondato da satiri e menadi in moto concitato<sup>24</sup>.

Anche nella produzione del Pittore di Eretria, la cui carriera si svolge fra il 440 e il 415 a.C.<sup>25</sup>, si constata un numero rilevante e una grande varietà di soggetti dionisiaci. Dioniso può presentarsi sia con l'aspetto più tradizionale<sup>26</sup> o anche barbato ma nel chitonisco corto<sup>27</sup> ereditato dalle precedenti figurazioni della Gigantomachia. La figurazione più interessante, datata intorno al 425 a.C., si trova sulla nota *lekythos* panciuta, persa dopo la seconda guerra mondiale<sup>28</sup> ma fortunatamente ben documentata, con Dioniso giovane in riposo fra i suoi seguaci in uno scenario di natura<sup>29</sup> (**Figg. 1 e 2**). Come a tutte le figure è assegnato un nome anche a Dioniso: pare sintomatico che in questo caso, certamente uno dei primi, si sia sentito il bisogno di denominare esplicitamente la figura.

<sup>23</sup> OAKLEY (1990, 3-7).

<sup>24</sup> OAKLEY (1990, 36s. con le tavv. 10B, 67A, 134C, 147A).

<sup>25</sup> LEZZI-HAFTER (1988, 23).

<sup>26</sup> LEZZI-HAFTER (1988, tav. 98 n. 143, cerchia del Pittore di Eretria).

<sup>27</sup> LEZZI-HAFTER (1988, tav. 142 n. 231; tav. 135 n. 213).

<sup>28</sup> Nel frattempo, a quanto pare, riemersa in un museo di Mosca.

<sup>29</sup> Ex Berlino F 2471: LEZZI-HAFTER (1988, 342s., n. 234, tav. 144d.).



**Fig. 1:** *Lekythos* ariballica ex Berlino F 2471: Dioniso fra i suoi seguaci mitici (da FURTWÄNGLER [1883-1887, tav. 55]).



**Fig. 2:** Particolare: Dioniso giovinetto (da LEZZI-HAFTER [1988, tav. 143d]).

La nuova immagine di Dioniso è stata ben accolta, come detto, dal Pittore del Dinos, la cui attività si svolge dal 430 al 400 a.C. circa<sup>30</sup>. Lo attesta anzitutto il vaso eponimo rinvenuto ad Atene, databile verso il 420 a.C. (**Fig. 3**)<sup>31</sup>. Lo scenario è, a prima vista, un interno di simposio. Ma la situazione non è univoca: l'anfora da trasporto appoggiata a una roccia sulla sinistra del riquadro, come anche le figure danzanti,

<sup>30</sup> HALM-TISSERANT (1988, 8).

<sup>31</sup> Berlino 2402: *Beazley Addenda* p. 336 (1152.3); QUEYREL (1984, 152, fig. 28); CARPENTER (1986, tav. 35B); *LIMC* III 1, p. 456 Dionysos 371.

indicano infatti anche qui, come nella *lekythos* del Pittore di Eretria già trattata, la natura aperta. Dioniso sta seminudo sulla *kline*, regge il tirso e ascolta attentamente, anzi forse si accinge a cantare al suono della lira suonata dal satiro che sta seduto ai suoi piedi su una pelle di pantera. Da destra si avvicina una donna con un vassoio che contiene forse pagnotte insieme a un grappolo d'uva bene in vista e che verrà certo deposto sulla strana struttura rettangolare collocata davanti alla *kline* di Dioniso: non è un vero altare, anche se ha certamente funzione rituale<sup>32</sup>. A sinistra sta un'altra donna che regge il cantaro nella destra e il tirso nella sinistra. Ai due lati seguono altri satiri e donne danzanti. L'elemento simposiale è certo importante. Ma il vassoio con le offerte, la presenza marcata delle donne, e soprattutto i tirsi, fanno intendere che ci troviamo non in una sala da simposio abituale, ma in un luogo sacro a Dioniso.



**Fig. 3: *Dinos* Berlino 2402: Dioniso simposiasta fra i suoi seguaci (da FURTWÄNGLER [1883-1887, tav. 56-57]).**

Sul cratere a calice dello stesso ceramografo e press'a poco degli stessi anni Dioniso, giovane, praticamente nudo, occupa il centro di un quadro organizzato su più di un piano (**Fig. 4**)<sup>33</sup>. Sta semi-adagiato direttamente sul terreno, una benda gli tiene ferma sul capo la corona d'edera, nella destra porta il tirso come uno scettro, nella sinistra il cantaro. All'altezza del capo e messo in evidenza dal colore bianco sta Eros in procinto di offrirgli una ghirlanda. Davanti al dio, e pure messa in evidenza dal colore bianco aggiunto, è una struttura simile a quella presente sul *dinos* con, come offerte, un frutto e rametti. Al disotto si vede un cucciolo di pantera che pare voglia giocare con il satiro che gli sta seduto di fronte suonando la lira. A Dioniso si avvicinano dai due lati

<sup>32</sup> Altri esempi: Cratere a campana, Ferrara T. 270 A: *Dionysos* 1991, pp. 44s., n. 11; cratere a campana, Ferrara T. 161 C: *Dionysos* 1991, pp. 56s., n. 53.

<sup>33</sup> Vienna, Kunsth. Museum 1024: *Beazley Addenda* p. 336 (1152.8); CARPENTER (1997, tav. 36B); MORAW (1998, 298, n. 443, tav. 21 fig. 52b).

due donne in abbigliamento rituale che recano ceste con offerte commestibili: uva quella a destra, frutti vari quella a sinistra. Due satiri e una menade o baccante con attributi dionisiaci, fra cui una fiaccola, e in atteggiamento calmo e contemplativo chiudono la scena ai due lati. Il lato B è più movimentato: mostra un satiro fra una donna danzante avvolta in un manto e un'altra, più discinta, che regge una fiaccola. Entrambe le scene – o forse è una sola – si svolgono nella natura, indicata da sporgenze del terreno e da qualche arbusto. Si tratta chiaramente di una scena di venerazione: ma la figura del dio non fa l'effetto di una statua di culto bensì di un'apparizione. Sono anche qui le donne ad avere il ruolo dominante. La presenza di Eros è da rilevare in quanto di Arianna non c'è traccia.



**Fig. 4: Cratere a calice Vienna, Kunsthist. Museum 1024: Epifania di Dioniso (da MORAW [1998, tav. 21 fig. 52b]).**

Versioni semplificate di questa formula si ritrovano su vasi di tipo meno prestigioso del cratere a calice fabbricati nella cerchia del Pittore del Dinos: ad esempio su una *pelike* più o meno coeva della sua maniera<sup>34</sup> e un'idria del Pittore di Chrysis<sup>35</sup>. Il giovane Dioniso occupa il centro dell'immagine, coperto a metà dal mantello, con il tirso che fa da scettro. Le sue interlocutrici sono donne che reggono attributi rituali: il tirso o il cantaro, o anche un vassoio con oggetti rotondi, forse frutti. Ma possono essere presenti anche un satiro, una pantera, il timpano delle baccanti.

Nella cerchia del Pittore del Dinos, viene presentato anche un efebo fra personaggi dionisiaci, seduto su una sedia con schienale, cioè in un interno anziché in uno scenario naturale<sup>36</sup>: si tratta di Dioniso o di un suo iniziato?

Allo stesso livello cronologico del Pittore del Dinos si colloca il Pittore di Kadmos, attivo dagli anni intorno al 430 a.C. alla fine del secolo, di cui prendiamo in esame il cratere a volute rinvenuto e conservato a Ruvo (**Fig. 5**)<sup>37</sup> e con ciò un possibile tramite fra ceramografia attica e apula. Questa versione particolarmente ricca di Dioniso sulla *kline* dev'essere press'a poco coeva a quelle considerate finora, cioè del decennio 430-420 a.C. Il dio si trova sempre al centro del riquadro con il solito tirso. Un erote di nome Himeros gli sta mettendo il sandalo al piede. Una figura femminile con il solito vassoio che contiene uva nella sinistra e un'*oinochoe* nella destra, vestita questa volta anche della *pardalis* delle ninfe dionisiache, si avvicina dallo sfondo, mezza occultata da una sporgenza del terreno. Questo gruppo centrale è circondato da una folla di personaggi in attività varie. Non si tratta del solito tiaso ma piuttosto di uno stare



insieme in una condizione di felicità in un ambiente che è nel contempo simposio, santuario (lo dice il tripode in primo piano) e natura libera. Oltre agli arbusti c'è anche una vite da cui pendono grappoli maturi<sup>38</sup>.

**Fig. 5: Cratere a volute Ruvo, Jatta 1093: felicità di Dioniso (particolare da SICHTERMANN [1966, tav. 12]).**

<sup>34</sup> Trieste, Civico Museo S 418: *Beazley Addenda* p. 337 (1157.21: CVA 1, tav. 4, 1-5). Sul lato B troviamo gli anonimi ammantati che alludono probabilmente al passaggio ritualizzato da uno *status* all'altro: ISLER-KERÉNYI (1990).

<sup>35</sup> Ex Castle Ashby 70: *Beazley Addenda* p. 337 (1159.7: CVA Castle Ashby, tav. 45, 2-5).

<sup>36</sup> Londra E 503: *Beazley Addenda* p. 337 (1159); QUEYREL (1984, 152, fig. 27); CARPENTER (1997, tav. 37B).

<sup>37</sup> Ruvo, Museo Jatta 1093: *Beazley Addenda* p. 340 (1184.1); SICHTERMANN (1966, tavv. 12ss.); LIMC III 2, p. 339 Dionysos 372; QUEYREL (1984, 152, fig. 29); MORAW (1998, 299, n. 447, tav. 22, fig. 53).

<sup>38</sup> Sul collo del cratere è raffigurata una scena di sacrificio. Sul lato B il satiro Marsia suona non il flauto ma la cetra in presenza di Athena e di altre divinità, nel riquadro sul collo suona il flauto di fronte ad Apollo: BOARDMAN (1991, 174, fig. 310).

La figurazione sul collo del lato B di Apollo castigatore di Marsia (**Fig. 6**) si presta al confronto con un Dioniso giovane, diverso da quelli considerati finora in quanto stante, che assiste allo smembramento di Penteo su un coperchio di *lekane* di poco precedente (**Fig. 7**)<sup>39</sup>. Egli si distingue dall'Apollo del Pittore di Kadmos unicamente per la corona d'edera sul capo e il tirso cui si appoggia. Questa somiglianza fra i due figli di Zeus nel ruolo di grandi castigatori è una novità nell'iconografia di Dioniso. L'immagine apollinea di Dioniso verrà usata anche in seguito, sebbene in contesti pacifici<sup>40</sup>. Per la prima volta lo incontriamo nella ceramografia con un aspetto paragonabile a quello nell'inno omerico e anche nelle *Baccanti* di Euripide: il dio si presenta però nudo anziché riccamente abbigliato.



**Fig. 6: Cratere a volute Ruvo, Jatta 1093: Apollo castigatore di Marsia (particolare da SICTERMANN [1966, tav. 13]).**



**Fig. 7: Lekane Louvre G 445: Dioniso castigatore di Penteo (da MORAW [1998, tav. 20, fig. 50c]).**

<sup>39</sup> Louvre G 445, databile al decennio 440-430 a.C., non attribuita: MORAW (1998, 298, n. 434, tav. 20, fig. 50c).

<sup>40</sup> LIMC III 2, p. 331 Dionysos 316 (cerchia del Pittore di Meidias); LIMC III 2, p. 400, Dionysos 841 (Pittore di Nikias); KATHARIOU (2002, tav. 9B Pittore di Meleagro). Una variante, che prelude anch'essa alle molte versioni apule, mostra il dio, giovane e nudo, con un piede appoggiato a una sporgenza del terreno, mentre interpella una figura femminile: QUEYREL (1984, 133, fig. 18 Pittore di Pothos); LIMC III 2, p. 331 Dionysos 315 (intorno al 425 a.C.).

Nella prospettiva della somiglianza fra Apollo e Dioniso non pare casuale che lo stesso Pittore di Kadmos abbia raffigurato una scena unica: l'incontro dei due figli di Zeus in un ambiente simile al paradiso dionisiaco appena visto, ma chiaramente caratterizzato come il santuario di Delfi dall'*omphalos* e dalla palma (**Fig. 8**)<sup>41</sup>. Qui però i due dei non si somigliano: Apollo, che porta il semplice *himation*, appare come il prototipo del giovane cittadino, Dioniso si presenta invece barbato e in costume orientale, con il tirso come scettro. A Dioniso pare destinata la sedia che una figura femminile sta preparando in primo piano. Il giudizio di Paride sull'altro lato evoca l'Asia<sup>42</sup>: che, nella prospettiva ateniese, era stata la culla del conflitto secolare con la Grecia. Non per caso, a dominare la scena, sta Eris, dea della lite, indicata esplicitamente dall'iscrizione. Questo Dioniso arrivato dall'Asia viene invece accolto cordialmente con una stretta di mano, anzi invitato a restare: impersona evidentemente la pace fra Grecia e Asia. Il che non è forse casuale negli anni di Pericle, come vedremo fra poco. È comunque sicuramente un Dioniso diverso dal castigatore di Penteo della *lekane* e delle *Baccanti*, ma anche da quello dei pirati tirreni dell'inno omerico.

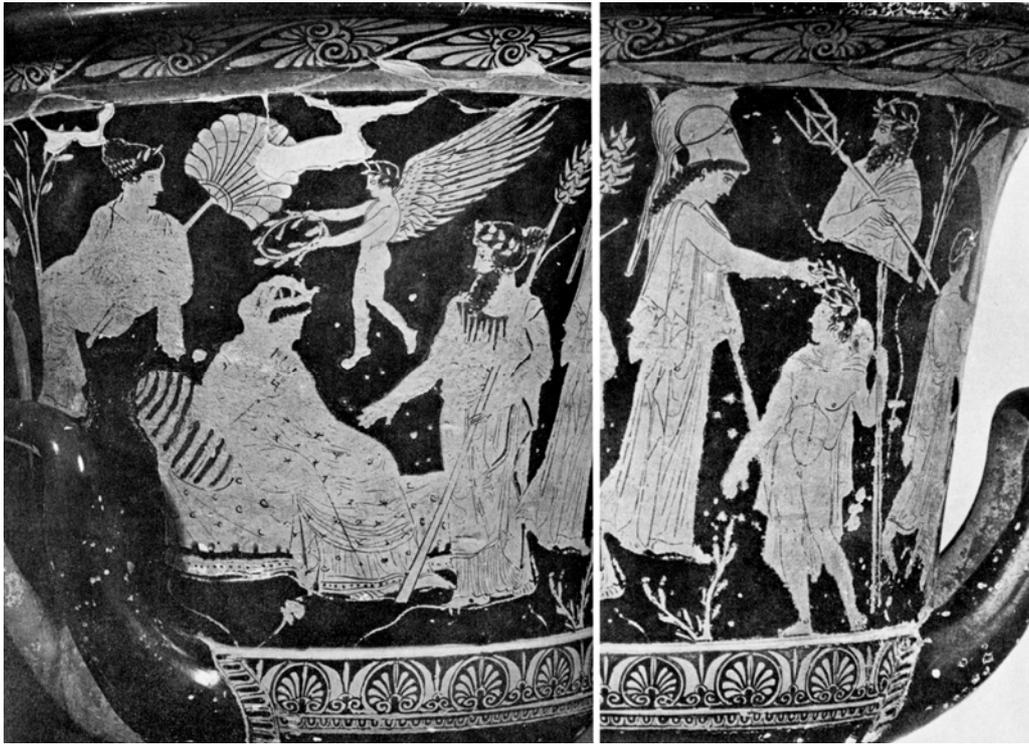


**Fig. 8: Cratere a calice, S. Pietroburgo 1807: Apollo accoglie Dioniso a Delfi (da LIMC II 2, p. 250 Apollon 768a).**

<sup>41</sup> S. Pietroburgo 1807, da Kerç: LIMC II 2, p. 250 Apollon 768a; LIMC III 1, p. 467, Dionysos 513.

<sup>42</sup> LIMC III 2, p. 608, Eris 7.

Esplicitamente contrapposto all'efebo Teseo è, sul cratere a calice da Kamarina (Fig. 9)<sup>43</sup>, il Dioniso barbato e in ricche vesti lunghe nella vicenda di Arianna a Naxos, intesa qui a glorificare Atene e il suo rapporto privilegiato con Dioniso celebrato annualmente nel rito della sua unione con la *basilinna*<sup>44</sup>. Nella produzione più corrente della stessa bottega ritroviamo infine, con gli attributi e in situazioni del tutto analoghe a quelle del Dioniso giovane, un Dioniso barbato di tipo tradizionale<sup>45</sup>. Il Pittore di Kadmos ci fa capire, allora, che l'aspetto di Dioniso cambia a seconda dei ruoli e dei momenti: non per nulla è la divinità delle metamorfosi.



**Fig. 9: Cratere a calice, Siracusa 17427: Dioniso si presenta a Arianna a Naxos (da KAEMPF-DIMITRIADOU [1979, tav. 23, figg. 3 e 4]).**

Passiamo con ciò a uno dei ceramografi maggiori della fine del V secolo, al Pittore di Pronomos, anche lui un tramite importante fra la ceramica attica e quella apula. Il suo famoso cratere a volute, uno dei vasi più discussi per la figurazione di attori in costume teatrale, mostra Dioniso su entrambi i lati<sup>46</sup>: sul lato A con Arianna

<sup>43</sup> Siracusa 17427: *Beazley Addenda* p. 341 (1184.4); KAEMPF-DIMITRIADOU (1979, tav. 23 figg. 3 e 4).

<sup>44</sup> SPINETO (2005, 76-86).

<sup>45</sup> Madrid 11074: *LIMC* III 2, p. 368, Dionysos 598 (Pittore di Kadmos); Vienna, Kunsthistorisches Museum 1065: QUEYREL (1984, 133, fig. 15 Pittore di Pothos).

<sup>46</sup> Napoli 3240, da Ruvo: *LIMC* III 2, p. 383 Dionysos 719 (lato B) e p. 399, Dionysos 835 (lato A); MORAW (1998, 300, n. 468, tav. 23 fig. 58 lato B).

nella cosiddetta “Pyramidengruppe”, l'immagine di felicità e compiutezza erotica che continuerà a vivere fin nell'arte romana (**Fig. 10**)<sup>47</sup>. Complementare di questa formula, e altra variante del nuovo Dioniso del 430 a.C., è, sul lato B, la coppia di Dioniso e Arianna che procede unita nel tiaso (**Fig. 11**)<sup>48</sup>.



**Fig. 10: Cratere a volute, Napoli 3240, lato A: Dioniso e Arianna in felice riposo (particolare da FURTWÄNGLER – REICHOLD [1904-1932, tav. 143-44]).**



**Fig. 11: Cratere a volute, Napoli 3240, lato B: Dioniso e Arianna nel tiaso mitico (da MORAW [1998, tav. 23, fig. 58]).**

<sup>47</sup> METZGER (1951, 118ss.); *LIMC* III 2, pp. 386s.

<sup>48</sup> La coppia strettamente unita di Arianna e Dioniso, ma non in moto, si trova prima ancora in una *kylix* del Pittore di Kodros, Würzburg H 4616: *Beazley Addenda* p. 356 (1270.17); *LIMC* III 1, p. 483, Dionysos 718. Dioniso è barbato e porta il chitonisco.

Il Dioniso giovane ma senza Arianna si ritrova poi sul cratere a campana da S. Agata dei Goti dello stesso Pittore di Pronomos<sup>49</sup>: mancano qui alcuni degli elementi esplicitamente rituali come i vassoi con le offerte e anche il cantaro e l'*oinochoe*, rimane invece preponderante la presenza femminile, restano i tirsi e c'è anche Eros. La fiaccola in mano al satiro che chiude la scena a sinistra favorisce l'associazione con la sfera iniziatica.

Una versione assai più ricca della stessa immagine si trova infine su un supporto più prestigioso, un cratere a calice della stessa bottega (**Fig. 12**)<sup>50</sup>. La potremmo chiamare l'apoteosi di Dioniso. Anche qui i personaggi femminili gli stanno più vicini dei satiri. Mancano i requisiti esplicitamente rituali all'infuori dei tirsi. Degni di nota sono invece i grappoli d'uva e i due eroti ai due lati della testa del dio. All'adunata marcatamente pacifica di baccanti e satiri intorno a Dioniso si contrappone, sull'altro lato, il confronto, anche se ludico, fra ninfe e satiri.



**Fig. 12: Cratere a calice Madrid 11011: apoteosi di Dioniso (da MORAW [1998, tav. 24, fig. 59a]).**

Il Dioniso giovane, felicemente rilassato, introdotto probabilmente dal Pittore del Dinos, ma in ultima analisi da Fidia, si imporrà d'ora in poi nella ceramografia attica e rimarrà canonica in quella apula.

<sup>49</sup> Berlino 2642: QUEYREL (1984, 152, fig. 26).

<sup>50</sup> Madrid 11011: MORAW (1998, 300, n. 469, tav. 24, figg. 59a-b).

### 3. Cosa significa il nuovo Dioniso dei ceramografi?

La rassegna di immagini esposta dimostra che il nuovo Dioniso giovane e nudo compare nella ceramografia attica non prima del 430. Qui finirà per imporsi non arrivando però a sostituire completamente il Dioniso di tipo paterno risalente al VI secolo che, anzi, continua a vivere perlomeno fino a verso la metà del IV secolo<sup>51</sup>: non solo nella ceramografia, e non solo nelle antiche statue di culto certamente sempre in uso nei santuari ateniesi. Una figura di padre simile allo Zeus di Olimpia deve infatti essere stata la statua criselefantina di Dioniso creata da Alcamene, vista da Pausania ad Atene nel suo tempio contiguo al teatro<sup>52</sup>. Il Dioniso giovane qui considerato non è poi nemmeno l'unica innovazione del momento: da non dimenticare infatti il dio maturo e barbato ma nudo attestato in immagini dell'ebbrezza di Dioniso nella cerchia del Pittore di Shuvalov<sup>53</sup>. Il nuovo Dioniso di Fidia inaugura, allora, non solo il ringiovanimento del dio, ma anche la proliferazione delle sue manifestazioni, come ben si addice al patrono di tutte le metamorfosi.

Del nuovo Dioniso nudo, seduto o mollemente adagiato in uno scenario idillico, è evidente la connotazione erotica confermata dalla presenza frequente di Eros. Eros interviene però, anche quando Arianna non c'è<sup>54</sup>: segno che si vuole evocare un erotismo non di tipo narrativo, ma una felicità e completezza in senso più fondamentale, come quella promessa da iniziazioni bacchiche<sup>55</sup>.

Un altro tratto ricorrente di queste immagini è la ritualità che circonda Dioniso, evocata da offerte e libagioni, da gesti e atteggiamenti. Soffermiamoci sull'attributo più frequente, il tirso<sup>56</sup>. Esso fa la sua apparizione nell'iconografia dionisiaca intorno al 530-520 a.C. come attributo delle ninfe dionisiache<sup>57</sup>. Dioniso comincia a servirsene come arma nella gigantomachia. Sempre più spesso va poi soppiantando i suoi attributi tradizionali, cioè il ramo di vite o di edera, per diventare il suo scettro sottolineandone la dignità regale. Il tirso si fa ubiquitario nelle immagini di tiaso del V secolo, che sempre più esplicitamente alludono a una realtà rituale piuttosto che mitica<sup>58</sup>. A farne un requisito dionisiaco non era solo il fatto che la "ferula communis" ha il tronco

<sup>51</sup> Un esempio: cratere a campana, Londra F 69: SCHEFOLD (1930, 138, n. 95 e tav. 26.1).

<sup>52</sup> ROLLEY (1999, 144); *LIMC* III 1, pp. 437s. a proposito di Dionysos 133 e 136 (C. Gasparri). A questa statua potrebbero fare riferimento immagini come quella del Pittore di Pothos: QUEYREL (1984, 133, fig. 15).

<sup>53</sup> *LIMC* III 2, pp. 340s., Dionysos 382 e 383; vedi inoltre: PAUL-ZINSERLING (1994, tavv. 1.1; 4.2 Pittore di Jena).

<sup>54</sup> METZGER (1951, 132s.).

<sup>55</sup> ISLER-KERÉNYI (2004, 247).

<sup>56</sup> VIERNEISEL – KAESER (1990, 333); KRAUSKOPF (2001); SCHAUBER (2001).

<sup>57</sup> SCHÖNE (1987, 192); CARPENTER (1997, 12s.). La denominazione corretta nel VI sec. è certamente "ninfe", attestata, come noto, dal cratere François. Su questo problema vedi ora BONANSEA (2008).

<sup>58</sup> ISLER-KERÉNYI (2002, 73ss.). Sempre più spesso nel tiaso compaiono fiaccole o anche un altare, cf. il cratere a calice, Ferrara 2891: *Beazley Addenda* pp. 266s. (602.24: Pittore dei Niobidi).

leggerissimo ma resistente ed è dunque facilmente utilizzabile anche da donne. Forse ancora più importante è che si presta ad accendere, conservare e trasportare il fuoco<sup>59</sup> rivelandosi così strumento di civiltà<sup>60</sup>. Il tirso è comunque un requisito rituale: lo conferma la famosa frase di Platone sui molti che portano il tirso e i pochi veri baccanti<sup>61</sup>. Alla metamorfosi bacchica, rimandano infatti, in queste immagini, sia i grappoli d'uva sia il vino contenuto nel cantaro di Dioniso.

È evidente, allora, che il nuovo Dioniso introdotto nella ceramografia di Atene intorno al 430 a.C. rimanda al Dioniso bacchico la cui presenza ad Atene è esplicitamente attestata da Euripide nelle sue *Baccanti*, ma che vari indizi iconografici fanno risalire al VI secolo<sup>62</sup>. Non sorprende dunque vederlo capostipite del Dioniso bacchico dei tanti vasi apuli di destinazione ormai quasi esclusivamente funeraria.

L'emergenza, nei decenni finali del V secolo, in forme assai più esplicite di prima, del Dioniso bacchico nell'immaginario degli Ateniesi è senz'altro comprensibile sullo sfondo della generale situazione politica e morale seguita alla peste e ai disastri traumatici della guerra del Peloponneso, con il distacco sempre più marcato dei cittadini dalla *polis* e il loro ripiegamento sul privato<sup>63</sup>. Non è difficile immaginare che in questo clima il Dioniso dei riti bacchici, ben integrato accanto a quello delle celebrazioni ufficiali della *polis* ma di orientamento individuale<sup>64</sup>, avesse guadagnato in popolarità e con ciò conquistato il repertorio dei ceramografi.

Tutto ciò vale per il Dioniso della ceramografia: ma può valere anche per il Dioniso di Fidia?

#### 4. Dioniso nel frontone est del Partenone

Il dubbio è giustificato: il Dioniso del Partenone è infatti, almeno a prima vista, diverso da quello della ceramografia<sup>65</sup>. Diventa simile solo se, tenuto conto delle fotografie del retro della testa, lo immaginiamo con l'acconciatura corretta, che non è di un atleta, ma lo assimila all'Apollo Parnopio di Fidia<sup>66</sup> (**Fig. 13 e 14**). Per il corpo maturo non lo si può comunque definire efebo: è, invece, un cacciatore di belve asiatiche simposiasta,

<sup>59</sup> BAUMANN (1982, 61). Da qui l'uso che ne fece Prometeo nel trafugare il fuoco dall'Olimpo per farne dono agli umani: VERNANT (1988, 265).

<sup>60</sup> Il tirso rimanda allora all'alleanza stretta fra Dioniso ed Efesto, implicita anche nella assimilazione del vino con il fuoco in Alceo: PRIVITERA (1970, 103).

<sup>61</sup> *Fedone* 69c, cf. KRAUSKOPF (2001, 50).

<sup>62</sup> ISLER-KERÉNYI (2001, 177 e 2007, 168s.); SEAFORD (2006, 73).

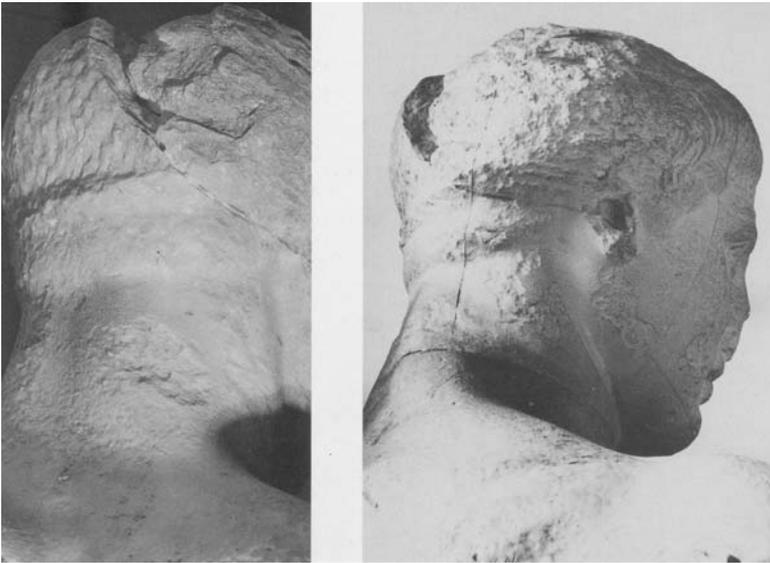
<sup>63</sup> PAUL-ZINSERLING (1994, 14-21).

<sup>64</sup> Ritualità dionisiache ufficiali e private convivono già in età classica: SEAFORD (2006, 70s.).

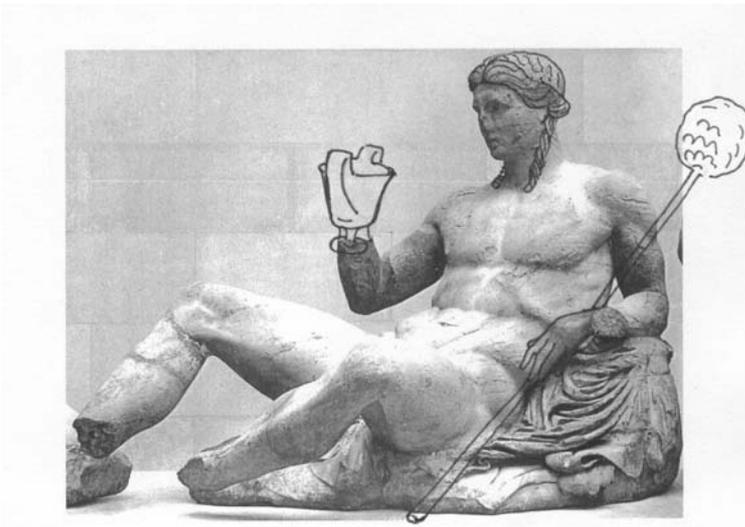
<sup>65</sup> CARPENTER (1997, tav. 35A); *LIMC* III 2, p. 356, Dionysos 493.

<sup>66</sup> POCHMARSKI (1984, 279). Riassumo qui l'argomentazione esposta più ampiamente in ISLER-KERÉNYI (2009).

cioè in riposo<sup>67</sup>. La differenza ha i suoi motivi storici: il Dioniso del frontone est del Partenone che ha influenzato i ceramografi a partire dal 430 a.C. circa, che impersona certamente la divinità poliade, è stato voluto da Pericle e progettato da Fidia al più tardi intorno al 450 a.C.<sup>68</sup>. E in quel momento il tema politico centrale e ricorrente era la pace: lo attestano la tregua di Atene con i Spartani del 451<sup>69</sup>, l'invito rivolto a tutti i Greci "d'Asia e d'Europa" nel 450 a partecipare ad Atene ad un convegno per la pace<sup>70</sup>, la pace di Callia con la Persia del 449 a.C.<sup>71</sup>. La decorazione del Partenone, e con ciò del frontone est, doveva dunque inneggiare all'utopia periclea di una *pax atheniensis*: il Dioniso cacciatore in riposo rientra perfettamente in questo contesto.



**Fig. 13: Frontone est del Partenone: retro della testa di Dioniso (da POCHMARSKI [1984, tav. 26, figg. 3 e 4]).**



**Fig. 14: Frontone est del Partenone: ricostruzione della figura di Dioniso (da ISLER-KERÉNYI [2009, fig. 8]).**

<sup>67</sup> Cf. Dioniso simposiasta in *LIMC* III 2, pp. 338ss., Dionysos 363-366, 580, 581, 756-760.

<sup>68</sup> SCHULLER (1984, 23); GRÜTTER (1997, 121); HURWIT (2004, 102).

<sup>69</sup> Thuc. I 112, 1; WELWEI (1999, 105).

<sup>70</sup> Plut. *Per.* 17; WELWEI (1999, 120).

<sup>71</sup> *Der Neue Pauly* 1999, VI, p. 177 (W. Will).

Resta da chiarire perché questo Dioniso doveva presentarsi giovane anziché barbato. Abbiamo visto che, nella ceramografia, ma anche nella monetazione di Naxos degli ultimi decenni del V secolo, viene assimilato ad Apollo<sup>72</sup>. Un senso plausibile del ringiovanimento potrebbe essere stato di sottolineare il fatto che Dioniso appartiene come Apollo alla generazione dei figli di Zeus. I quali hanno, a loro volta, dato origine a una nuova generazione: ma non divina bensì eroica, e con ciò mortale e capostipite di mortali. I figli di Zeus non potranno mai soppiantare il potere di Zeus: ne sono invece, prima ancora della nascita di Athena, gli esecutori, come ben illustrato dall'Apollo del frontone ovest del tempio di Zeus ad Olimpia. Distinguere anche esteriormente i figli dal padre, eliminare possibili letture equivoche dovute all'aspetto paterno di Dioniso, serviva allora a sottolineare la validità e stabilità del sistema vigente e, in quel sistema, del ruolo di Atene.

Di questo nuovo Dioniso di Fidia resta un'unica eco scultorea nel rilievo del monumento a Lisicrate del 335/334 a.C. (**Fig. 15**) che mostra una lotta in riva al mare fra satiri e personaggi tramutati in delfini alla presenza passiva del dio<sup>73</sup>. Per il resto rimane, ad eccezione di un riflesso nell'arte minore (**Fig. 16**)<sup>74</sup>, un fenomeno isolato dovuto probabilmente al fatto che l'utopia di Pericle, la *pax atheniensis*, non si è realizzata. Per cui anche Alcamene preferì riallacciarsi alla tradizione precedente del Dioniso poliade, figura di padre, inaugurata ai tempi di Solone.



**Fig. 15:** Atene, Monumento a Lisicrate: particolare del fregio con Dioniso (da *LIMC III 2*, p. 393, Dionysos 792).



**Fig. 16:** Manico di specchio, Copenhagen, Museo Nazionale 4833: Dioniso (da *LIMC III 2*, p. 310, Dionysos 137).

<sup>72</sup> FRANKE – HIRMER (1972, tav. 4). ISLER-KERÉNYI (2009, figg. 13 e 14).

<sup>73</sup> *LIMC III 2*, p. 393, Dionysos 792; CSAPO (2003, 80).

<sup>74</sup> Manico di specchio in bronzo di fabbrica locrese della prima metà del IV secolo, Copenhagen, Museo Nazionale 4833: *LIMC III 2*, p. 310, Dionysos 137.

## 5. Conclusione

Rieccoci, con ciò alla questione dell'inno omerico. L'efebo dai riccioli scuri si può interpretare come uno dei mascheramenti usati da Dioniso per mettere alla prova gli umani, come nelle *Baccanti* euripidee. Ma il protagonista dell'inno veniva evocato in un contesto rituale e celebrativo. Mentre il Dioniso delle *Baccanti*, che è invece biondo, rientra in un'altra tradizione, quella drammatica, che presenta, rispetto alla normalità, situazioni capovolte<sup>75</sup> e di cui è inerente il motivo del travestimento: come ben illustrano il *Dionysalexandros* di Cratino<sup>76</sup> e il protagonista delle *Rane* di Aristofane<sup>77</sup>. L'iconografia offre però indizi sufficienti per affermare che, dopo il Partenone, il Dioniso giovane, anche se forse invisibile ad autori avversi a Pericle, come Cratino e Aristofane, era generalmente accettato. L'immaginazione dei poeti coincide grosso modo con quella degli artisti anche se i due media, letterario e figurativo, raccontano cose diverse in occasioni differenti. Resta, allora, lecito affermare che il Dioniso efebo dell'inno omerico si colloca assai più agevolmente nel V secolo, anzi in un momento storico posteriore al 430 a.C., che non in età arcaica.

---

<sup>75</sup> MASSENZIO (1995, 97); SPINETO (2005, 8 e 363ss.). Entrambi sulla scia di Angelo Brelich.

<sup>76</sup> VICKERS (1997, 193-95); CASOLARI (2003, 98-126).

<sup>77</sup> LADA-RICHARDS (1999).

riferimenti bibliografici

BAUMANN 1982

H. Baumann, *Die griechische Pflanzenwelt in Mythos, Kunst und Literatur*, München.

BOARDAMAN 1991

J. Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die klassische Zeit*, Mainz a. Rh..

BONANSEA 2008

N. Bonansea, *Menade, Baccante o Ninfa? Uno studio sull'identità femminile dionisiaca nelle fonti letterarie e iconografiche tra VIII e V secolo a. C.*, «Mythos» II (XV serie continua) 107-29.

CARPENTER 1986

T.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Oxford.

CARPENTER 1993

T.H. Carpenter, *On the Beardless Dionysus*, in T.H. Carpenter – C.A. Faraone (eds.), *Masks of Dionysus*, Ithaka-London, 185-206.

CARPENTER 1997

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

CASOLARI 2003

F. Casolari, *Die Mythenrevestie in der griechischen Komödie*, Münster.

CSAPO 2003

E. Csapo, *The Dolphins of Dionysus*, in E. Csapo – M.C. Miller (eds.), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece*. Essays in Honour of W. J. Slater, Oxford, 69-98.

FRANKE – HIRMER 1972

P.R. Franke – M. Hirmer, *Die griechische Münze*, München.

FURTWÄNGLER 1883-1887

A. Furtwängler, *La collection Sabouroff*, Berlin.

FURTWÄNGLER – REICHHOLD 1904-1932

A. Furtwängler – K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, München.

GRÜTTER 1997

H.T. Grütter, *Die athenische Demokratie als Denkmal und Monument. Überlegungen zur politischen Ikonographie im 5. Jahrhundert v. Chr.*, in W. Eder – K.-J. Hölkamp, *Volk und Verfassung im vorhellenistischen Griechenland*, Stuttgart, 113-32.

HALM-TISSERANT 1988

M. Halm-Tisserant, *Le Peintre du Dinos*, «Histoire de l'Art» IV 3-16.

HURWIT 2004

J.M. Hurwit, *The Acropolis in the Age of Pericles*, Cambridge.

ISLER-KERÉNYI 1990

C. Isler-Kerényi, *Un cratere selinuntino e il problema dei giovani ammantati*, in G. Rizza – F. Giudice (a cura di), *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia I*, «Cronache di archeologia» XXIX (1996) 49-53.

ISLER-KERÉNYI 2000

C. Isler-Kerényi, rec. T.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, «Gnomon» LXXII 430-37.

ISLER-KERÉNYI 2001

C. Isler-Kerényi, *Dionysos nella Grecia arcaica. Il contributo delle immagini*, Pisa-Roma.

ISLER-KERÉNYI 2002

C. Isler-Kerényi, *Un cratere polignoteo fra Atene e Spina*, «QuadTic» XXXI 69-88.

ISLER-KERÉNYI 2004

C. Isler-Kerényi, *Dioniso ed Eros nella ceramica apula*, in G. Sena Chiesa – E.A. Arslan (a cura di), *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Catalogo della mostra (Milano 2004-2005), Milano, 244-48.

ISLER-KERÉNYI 2007

C. Isler-Kerényi, *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*, Leiden-Boston.

ISLER-KERÉNYI 2009

C. Isler-Kerényi, *Dionysos am Parthenon*, in E. Fischer-Lichte – M. Warstat (Hrsg.), *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*, Tübingen-Basel, 112-26.

KAEMPF-DIMITRIADOU 1979

S. Kaempf-Dimitriadou, *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Bern.

KATHARIOU 2002

K. Kathariou, *To ergastirio tou zografou tou Meleagrou ke i epohi tou*, Thessaloniki.

KRAUSKOPF 2001

I. Krauskopf, *Thysthla, Thyrsoi und Narthekophoroi. Anmerkungen zur Geschichte des dionysischen Kultstabes*, «Thetis» VIII 47-52.

LADA-RICHARDS 1999

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

LEZZI-HAFTER 1988

A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria-Maler*, Mainz a. Rh.

MASSENZIO 1995

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

METZGER 1951

H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle*, Paris.

MILLER 1989

M.C. Miller, *The Ependytes in Classical Athens*, «Hesperia» LVIII 313-29.

MOMMSEN 2002-2003

H. Mommsen, *Dionysos und sein Kreis im Werk des Exekias*, 19./20. Trierer Winckelmannsprogramm, 19-44.

MOORE 1979

M.B. Moore, *Lydos and the Gigantomachy*, «AJA» LXXXIII 79-98.

MORAW 1998

S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahr-hunderts v. Chr.*, Mainz a. Rh.

OAKLEY 1990

J.H. Oakley, *The Phiale Painter*, Mainz a. Rh.

PAUL-ZINSERLING 1994

V. Paul-Zinserling, *Der Jena-Maler und sein Kreis. Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt*, Mainz a. Rh.

POCHMARSKI 1984

E. Pochmarski, *Zur Deutung der Figur D im Parthenon-Ostgiebel*, in E. Berger (Hrsg.), *Parthenon-Kongress Basel 1982*, Basel, 278-80.

PRIVITERA 1970

G.A. Privitera, , *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma.

QUEYREL 1984

A. Queyrel, *Scènes apolliniennes et dionysiaques du Peintre de Pothos*, «BCH» CVIII 123-59.

ROLLEY 1999

C. Rolley, *La sculpture grecque II*, Paris.

ROSSI 1995

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

SCHAUBER

H. Schauber, *Der Thyrsos und seine pflanzliche Substanz*, «Thetis» VIII 35-46.

SCHEFOLD 1930

K. Schefold, *Kertscher Vasen*, Berlin.

SCHÖNE 1987

A. Schöne, *Der Thiasos. Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.*, Göteborg.

SCHULLER 1984

W. Schuller, *Der attische Seebund und der Parthenon*, in E. Berger (Hrsg.), *Parthenon-Kongress Basel 1982*, Basel, 20-25.

SEAFORD 2006

R. Seaford, *Dionysos*, London-New York.

SICHTERMANN 1966

H. Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen.

SPINETO 2005

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

TORELLI 2007

M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milano.

TRAFICANTE 2007

V. Traficante, *Quale Dioniso nelle Baccanti di Euripide? Nota iconografica sull'evoluzione dell'immagine di Dioniso nel V sec. a.C.*, in A. Beltrametti, *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*, Como-Pavia, 65-93.

VERNANT 1988

J.-P. Vernant, *Prométhée et la fonction technique*, in Id., *Mythe & pensée chez les Grecs*, Paris, 263-73.

VICKERS 1997

M. Vickers, *Pericles on Stage. Political Comedy in Aristophanes' Early Plays*, Austin (Tx).

VIERNEISEL – KAESER 1990

K. Vierneisel – B. Kaeser, *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*. Catalogo della mostra (München 1990), München.

WELWEI 1999

K.-W. Welwei, *Das klassische Athen. Demokratie und Machtpolitik im 5. und 4. Jahrhundert*, Darmstadt.

*abbreviazioni*

*Beazley Addenda: Beazley Addenda. Additional references to ABV, ARV<sup>2</sup> & Paralipomena*. Compiled by T.H. Carpenter, Oxford 1989<sup>2</sup>.

*CVA: Corpus Vasorum Antiquorum*.

*Dionysos 1991: A. Lezzi-Hafter – C. Zindel (Hrsg.), Dionysos. Mythes et mystères. Vases de Spina*, Kilchberg-Zürich.

*LIMC: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.