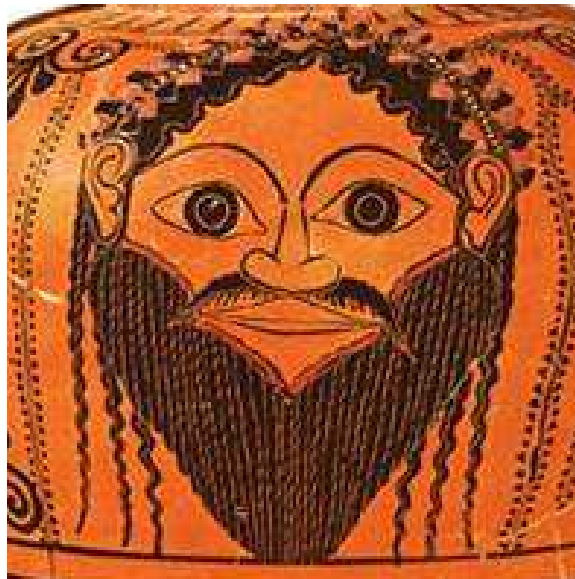


LO SGUARDO DI DIONISO E L'ENTHOUSIASMÒS DIONISIACO



Filippo Sciacca

Psicologo-psicoterapeuta;

Campo di ricerca:

Interazioni fra comunicazione, mente e culture

Estratto dal Ciclo di Seminari: *Esperienza estetica, estetica, estatica. Dallo sguardo dell'opera allo sguardo di Dioniso*, Agrigento 2011

filippo.sciacca@tin.it

L'esperienza estetica, estetica e l'oscillazione soggettiva dentro e fuori dall'Altro sono ben esemplificate dall'*enthousiasmòs* dionisiaco. Le fonti scritte e i reperti archeologici, in particolare, l'iconografia vascolare, attestano l'importanza di queste esperienze nella cultura greca antica. Va precisata, per una migliore comprensione di questi fenomeni, la distinzione tra estasi e trance da possessione, supportata dalle ricerche etnologiche. L'antropologo belga Luc De Heusch osserva che nei fenomeni d'estasi (*èkstasis*, da *ex-hìstemi*: "sto fuori"), come nelle esperienze mistiche, il corpo è tendenzialmente immobile, immerso nella solitudine e nel silenzio della contemplazione, mentre nei fenomeni di *trance* - come nell'*enthousiasmòs* dionisiaco - il corpo è iperattivo, danza e si agita al suono di strumenti musicali, durante lo svolgimento di rituali collettivi^[1]. Il termine inglese *trance*, derivato dal latino *transitus*, sottolinea il significato di passaggio, di slittamento da uno stato di coscienza a un altro. L'*enthousiasmòs* o *manìa* dionisiaca si caratterizzava per un elevato grado di esaltazione psichica e grande vigore fisico. Platone, nel Fedro, parla dell'esistenza di due forme di *manìa*: una dovuta alla malattia e l'altra "che nasce da un mutamento divino delle consuete abitudini"^[2]. Distingue questo divino furore in quattro tipi: la *manìa* profetica ispirata da Apollo, la poetica ispirata dalle Muse, l'erotica ispirata da Afrodite ed Eros, quella rituale (*telestikè*) infine ispirata da Dioniso. Per i Greci Dioniso era l'esaltazione della gioia, del piacere, del vino, dell'amore, della vitalità, dell'esuberanza sfrenata orientata verso il riso e la maschera, della comunione con la natura selvaggia. Tutto era goduto nell'esistenza presente. Il desiderio di una liberazione, di un'evasione in un altrove si esprimeva nell'esperienza di una dimensione altra nella vita attuale^[3]. Paradossalmente, la possessione dionisiaca era uno strumento temporaneo per ritrovare la salute e reintegrarsi nell'ordine del mondo.

1 - Miti, origini, caratteri e funzioni di Dioniso

Dioniso era connesso alla vite e al vino (*Bàkchos*: "colui che lancia l'urlo", era forse un nome originario della Lidia), manifestando il suo aspetto doppio e oscillante fra natura e cultura: era il dio dell'esuberanza selvaggia e naturale della vigna e dell'uva, ma nello stesso tempo era il dio della cultura del vino, della fermentazione del mosto nei tini, del sapere tecnico della

[1] De Heusch 2009. Le ricerche di Gilbert Rouget (Rouget 1986) sui rapporti fra musica e *trance* da possessione avevano consentito di individuare due differenti condizioni che generano le esperienze di *trance* e di estasi. Nel primo caso l'iperstimolazione procurata dal gruppo, dalla musica e dalla danza, nel secondo caso l'ipostimolazione indotta dalla solitudine, dal silenzio e dall'immobilità. L'*enthousiasmòs* (da *ènthous*, che sta per *èn-theos*: "pieno di un dio", "divinamente ispirato"), detto anche *manìa* ("essere fuori di sé"; "movimento agitato"), era attivamente ricercato dagli adepti (adorcismo), che si lasciavano invasare da Dioniso.

[2] Platone, 265a-265b. Nella definizione di Omero, Dioniso è il dio *mainòmenos* (Il. VI, 131).

[3] Alcune epiclesi (*Lýsios*, *Lyàios*, *Sotèr*, *Iatròs*) invocavano Dioniso come il dio che scioglie da ogni cura e dolore, liberatore e risanatore.

vinificazione e dell'insegnamento del corretto uso della bevanda. In origine, però, Dioniso non era principalmente il dio del vino. Omero non lo associa al vino. Più antica della vite era la sua connessione con alcune piante selvatiche, come il pino e l'edera, e con alcuni animali selvaggi, sottolineando il suo dominio sulla natura selvaggia. Gli epiteti cultuali attestano il suo carattere di dio insito nei fluidi vitali (*Dendrites*: "colui che vive nell'albero"; *Phlèus*: "soffio vitale"), che scorrono nei vegetali e negli animali: la linfa di un giovane albero, il sangue che pulsa nelle vene di un cerbiatto, lo sperma. Charles Baudelaire lo invoca come "dio misterioso nascosto nelle fibre della vite."^[4] Era connesso, inoltre, all'umidità e all'acqua. Rappresentava l'energia vitale della natura (*dynamis*) e chi lo venerava ne acquisiva il suo furore (*enthousiasmòs* o *manìa*), inteso non come follia, ma come benefico stato d'invasamento divino. Questa vitalità prorompente aveva, però, il suo rovescio: Dioniso era anche il dio della trasformazione, della metamorfosi, del ciclo morte/rinascita.

Nella tradizione letteraria, rispetto agli altri dei, appare con la connotazione di alterità. Alcuni autori lo considerano originario della Tracia, quindi selvaggio e barbaro. In realtà la ricerca archeologica ha accertato la sua presenza fin dall'età micenea, essendone stato decifrato nome, insieme alla "Signora del labirinto" (*Ariadne*), su alcune tavolette in Lineare B di XV-XIII sec. a.C. trovate a Pilo nel cosiddetto Palazzo di Nestore, distrutto circa nel 1.200 a.C.

Nelle due principali versioni del mito - la versione tebana, non orfica^[5], e quella cretese con la sua rielaborazione orfica^[6] - Dioniso è un dio che muore e rinasce. L'animata vicenda del fanciullo che diventa dio adombra la sequenza di fasi che caratterizzano i riti di passaggio iniziatici. L'analisi di entrambi i due miti, tralasciando la rielaborazione orfica del mito cretese, può fornire informazioni utili. Ogni mito, analogamente alle fiabe o al sogno, presenta un'irriducibile condensazione di temi e un'ampia polisemia, come afferma Marcel Detienne ricordando il metodo di Lévi-Strauss: "la mitologia non può essere utilizzata per costruire un quadro fedele della realtà etnografica...il mito non può essere confuso con una fonte documentaria alla quale l'etnologo possa attingere i materiali con i quali ricostruire l'organizzazione sociale, le credenze e i costumi della società."^[7] Il mito non fornisce neanche l'esatta biografia di un dio, aveva anche affermato Károly Kerényi, poiché la vita dei fanciulli e dei giovani divini assume un valore puramente simbolico. Si tratta, invece, di una produzione composita di mitologemi che esprimono idee ed essenze atemporali: "Le figure d'uomo, giovanetto e vegliardo non esprimono, nella mitologia greca, un'età biografica della vita, bensì sempre l'essenza di un dio."^[8] All'interno di questi due miti è possibile, tuttavia, rintracciare alcuni motivi particolarmente significativi.

Nella versione tebana, Dioniso fu concepito da Zeus e dalla mortale Semèle, figlia di Cadmo re di Tebe. Hera, gelosa del loro amore, con astuzia apparve in sogno alla principessa nelle

^[4] Baudelaire 1851.

^[5] Esiodo, *Teogonia*, 940-42.

^[6] Pindaro, *Ditirambo II*, fr. 70b Snell; Kern, *Orph. Frag.*, 1922.

^[7] Detienne 2007, p. 22.

^[8] Jung, Kerényi 1972, p. 48.

vesti della sua nutrice, convincendola a chiedere a Zeus di mostrarsi a lei come appariva alla sua moglie legittima. Così fece, ma fu incapace di sopportare la vista dei lampi di Zeus e cadde fulminata, incendiando il palazzo di Cadmo. Il bimbo divino, già di sette mesi, fu protetto, però, dall'edera attaccata alle colonne del palazzo. Rapidamente Zeus le strappò il feto dall'utero e con l'intervento di Efesto si fece cucire il bambino in una coscia, portando a compimento la gestazione e facendolo nascere perfettamente vivo e formato. Era il piccolo Dioniso nato due volte. *Bròmios* il "rumoroso", dio del "tuono" (*bròmos*), dello strepito, era l'epiteto che rievocava l'evento che accompagnò la sua nascita (così è invocato nelle *Baccanti* di Euripide). Zeus, sottraendolo alla gelosia di Hera, affidò il piccolo a Hermès, che lo fece allevare dal vecchio Papposileno e da alcune Ninfe che vivevano in una grotta del monte Nysa (da cui il nome *Dio-nysos*)^[9]. Le Ninfe nutrirono il bambino con il miele, lo posero in un *liknon* (cesta o vaglio per cereali), lo avvolsero in una pelle di animale (*nebrìs*) e gli posero attorno del fogliame. Poi, affinché nessuno lo udisse piangere, eseguirono una danza intorno a tale culla. Alcune iniziarono a suonare degli strumenti musicali, fecero crepitare i crotali, percussero i timpani, altre si mossero levando in alto fiaccole accese. Infine modularono un grido speciale - *evoè* - che resterà per sempre il grido rituale delle Baccanti, creando il primo *dithyrambos*. La scena è mirabilmente descritta da Oppiano di Apamea in un brano de *L'arte della caccia*, poema del III sec. d.C. in cui, tra l'altro, emerge il sacro legame fra Dioniso e l'asino^[10]:

*In uno scrigno in legno d'abete deposero il divino fanciullo,
lo avvolsero nelle nebridi e lo inghirlandarono di grappoli,
all'interno d'una grotta, e intorno al fanciullo eseguirono la danza misterica;
percotevano i tamburi e facevano risuonare con le mani i cembali,
schermo ai vagiti del bimbo, e allora, per la prima volta si introdussero
i sacri riti celebrati attorno all'arca tenuta nascosta; e insieme a loro
le donne Aonidi si dedicarono segretamente ai riti iniziatici.
Dal monte la schiera delle loro fedeli compagne
sollecitavano perché si spingesse fuori dalla terra beota.
La terra, prima non ancora addomesticata,
stava per dare vita alle piante per opera di Dioniso che libera dalle pene.
Esse, riunite in sacro coro, sollevarono l'ineffabile scrigno,
lo coronarono di ghirlande e lo posero sul dorso dell'asino.*

Sul monte Nysa, diventato adulto, Dioniso scoprì la vite e inventò il vino, divenendo una divinità della vegetazione e agricola, in particolare dell'arboricoltura. Hera, però, lo colpì con

^[9] Il monte prende il nome da *Nysa* che, secondo Terpandro (fr. 8), era una delle Ninfe nutrici, chiamate al plurale anche *Nysai*. "Quindi il paese favoloso di *Nysa* ha preso il nome delle sue abitatrici...e Dio-niso, il "divino *Nysos*" ovvero il "*Nysos* di Zeus" viene da questo nome ricollegato alle donne." (Otto 2006, p. 67). Le altre Ninfe si chiamavano Filia, Coronide e Cleide.

^[10] Oppiano d'Apamea, *L'arte della caccia*, IV 244-56.

la pazzia e lo fece errare per mare e per varie città. Durante queste peregrinazioni il dio punì tutti coloro che ostacolavano l'introduzione della coltura della vite. Giunto in Frigia la Grande Madre Rea lo purificò delle colpe e degli eccessi del periodo di follia, lo iniziò ai misteri e gli donò gli strumenti rituali del suo culto. A questo punto Dioniso, ribaltando il suo ruolo, istituì l'iniziazione ai suoi misteri[11]. Il *thiasos* mitico degli iniziati era composto da un gruppo frenetico di Satiri e Menadi[12] che indossavano la *nebris* a tracolla con le zampe annodate[13]; alcuni impugnavano il tirso[14], altri suonavano vari strumenti (*týmpanon*, cembali, *aulòs*, crotali); tutti danzavano gridando il sacro *evòè*. Per questo motivo i devoti, donne e uomini iniziati al culto, celebravano Dioniso con processioni tumultuose che riproducevano il corteo dei Satiri e delle Menadi, indossando anche maschere rituali, strumenti per eccellenza della trascendenza[15]. Il fatto che il vecchio Papposileno, un demone selvatico preesistente a Dioniso, svolga le funzioni di precettore fa trasparire degli elementi riconducibili ai riti di passaggio, connessi al motivo del “fanciullo divino”, in cui un bimbo prodigioso è trasformato in dio. Dapprima Papposileno riveste il ruolo dell'inziatore e il piccolo Dioniso (*Dionysiskos*) quello di iniziato. La sua selvatichezza è derivata dall'essere assimilabile agli “uomini del bosco”, spiriti che personificavano la natura selvaggia, prima che la Terra fosse civilizzata dagli uomini[16]. L'iniziazione del piccolo dio, che si compie sul piano mitico, ripercorre le tipiche fasi dei riti di passaggio umani: separazione, morte simbolica e aggregazione. In essa s'intravedono elementi delle iniziazioni tribali, ma anche delle iniziazioni alle società segrete (misteri, confraternite, clan, ecc.)[17]. Il fanciullo prima è separato dal genitore Zeus e poi, come nella morte rituale, è occultato in una grotta; la sua

[11] L'iniziazione, chiamata *myesis*, ripeteva per l'adepto un modello mitico: le prove a cui era stata sottoposta la divinità. L'iniziato a Dioniso, chiamato “bacco”, ne ricercava l'identificazione (il verbo *bakcheuō* non significa “far baldoria”, bensì avere una particolare esperienza di comunione con la divinità attraverso le *orgia*, gli “atti religiosi”).

[12] Il termine Menade, equivalente a Baccante, è riconducibile alla radice *man-*, comune alla parola *mania* e al verbo *màinomai*, che significa “essere fuori di sé”.

[13] La pelle di cerbiatto, di capra o di pantera - simbolo dell'animalità ferina - era inscindibilmente legata al rito dionisiaco. La *nebris* aveva il potere di trasfondere in chi la indossava, per magia simpatetica, la qualità dell'animale da cui proveniva, facendogli varcare i confini del mondo civilizzato per immergerlo nella selvaggia naturalità. In alcuni casi poteva essere indossata la mitra, una fascia arrotolata intorno alle tempie.

[14] Il *thyrsos* era una canna, un ramo ricoperto d'edera o una ferula, chiamata *narthe* (“nartece”), che poteva essere in fiore. Frequentemente era un ramo di pino e l'adepto lo decorava con le proprie mani: sulla cima innestava una pigna, intorno ad essa arrotolava rami d'edera e bende di stoffa, inseriva anche piccoli sonagli, atti a produrre suoni estatici di accompagnamento ai riti orgiastici (*òrghia*, da *èrgon*: “azione, atto”). L'espressione *thyrsos tinassein* (“scuotere il tirso”) indicava il suo impiego nelle frenetiche danze. Usato con le prerogative di “bacchetta magica” produceva miracoli benèfici; usato come un dardo, infondeva la follia (*lyssa*).

[15] L'epiteto *Thriambos* (in latino, *triumphus*) ricorda che a lui per primo fu decretato il trionfo, celebrato quando, come dio vagabondo e guerriero, tornò dall'India.

[16] Gli “uomini del bosco” sono i primordiali demoni campestri, protettori del bosco e della macchia, come i Fauni, Pan o i Giganti (Mannhardt 1905; Biedermann 1991, pp. 568-571).

[17] L'iniziazione di un dio fanciullo è posta sul livello mitico, ma ha degli aspetti delle iniziazioni alle società segrete, che spesso derivano dalle iniziazioni tribali. Arnold Van Gennep ha individuato la struttura che accomuna tutti i riti di passaggio (Van Gennep 2002). Angelo Brelich, all'interno dello schema comune dei riti di passaggio, ha distinto vari tipi di iniziazione in base alla “funzione” del rito. L'iniziazione tribale, ad esempio,

cesta è ricoperta dalla *nebrìs* e dal fogliame. In questa fase Papposileno e le Ninfe (prototipo delle Menadi, le nutrici selvatiche), svolgono la funzione degli adulti che allevano e istruiscono il piccolo dio. Infine, divenuto adulto, acquisisce alcuni poteri soprannaturali: scopre la vite e inventa il vino.

K. Kerényi ha esaminato il motivo del fanciullo divino nell'ambito delle iniziazioni^[18], riscontrando alcuni mitologemi che presentano degli elementi costanti, anche se duplici e con gli opposti congiunti: la nascita prodigiosa di un essere soprannaturale, le sue vicissitudini infantili, fra cui l'abbandono in una cesta e la minaccia dei persecutori, l'essere al contempo debole e invincibile, l'essere androgino. Il dio fanciullo è il simbolo dell' "eterno indeterminato" sospeso tra il nulla e l'essere, che può assumere forme e poteri prodigiosi. Attraverso il ciclo di morte e rigenerazione rappresenta il mutamento, la transizione verso nuove identificazioni. Attore del disordine e dell'ordine, si configura come il salvatore mitico. Anche nel successivo studio, dedicato a Dioniso come simbolo della vita infinita (*zoè*), Kerényi osserva che la consacrazione divina del fanciullo si compie mediante dei passaggi fondamentali: il sacrificio, ossia la morte rituale, e l'identificazione a un essere divino^[19]. Assurgendo al rango di dio, è assimilato ai cicli vegetativi e, secondo le festività calendariali ateniesi, soggiornerà per una parte dell'anno nel mondo sotterraneo, ripresentandosi (*parousìa*) durante il periodo invernale quando inizia a fermentare l'uva. Il dio era chiamato anche Dioniso *Mystès* (iniziato) poiché si faceva iniziare ai suoi stessi misteri. Un santuario, ricordato da Pausania, gli era dedicato con questa epiclesi, posto vicino a un tempio di

ha la funzione di trasformare i giovani in membri della comunità di appartenenza, mentre l'iniziazione sciamanica ha la funzione di conferire a un individuo facoltà eccezionali. (Brelich 2008, pp. 86-88). Mircea Eliade ne *Il sacro e il profano*, esaminando le iniziazioni nelle varie etnie, afferma: "Generalmente l'iniziazione comporta una triplice rivelazione: quella della morte, quella del sacro e quella della sessualità. Il fanciullo ignora tutte codeste esperienze; l'iniziato le conosce, le assume e le integra nella sua nuova personalità. Si aggiunga che il neofita muore alla propria vita infantile, profana, non rigenerata, per rinascere a una nuova esistenza santificata: rinasce anche a un modo di essere che gli rende possibile la conoscenza, la scienza. L'iniziato non è soltanto un nuovo nato, un resuscitato: è anche un uomo che sa, che conosce i misteri, che ha ricevuto delle rivelazioni di ordine metafisico. Durante l'apprendistato nella boscaglia egli impara i segreti sacri: i miti riguardanti gli dei e l'origine del mondo, i veri nomi degli dei, l'uso e l'origine degli strumenti rituali impiegati nelle cerimonie d'iniziazione. L'iniziazione equivale alla maturità spirituale e in tutta la storia religiosa dell'umanità troviamo sempre questo tema: l'iniziato, colui che ha conosciuto i misteri, è diventato colui che sa." (Eliade 1973, p. 119).

[18] Jung, Kerényi 1972, p. 106. L'iniziazione trasforma il fanciullo in dio. Altri fanciulli divini sono Eros, Hermès, Zeus; fanciulle divine sono Afrodite e la Kore.

[19] Kerényi 1992, p. 340 ss. Lo studioso analizza, in particolare, alcuni sarcofagi di età romana in cui sono condensate alcune fasi del culto di Dioniso fanciullo. In uno di essi - conservato presso i Musei Capitolini di Roma e studiato da F. Matz (Matz 1975, pp. 351-353, n. 200, tav. 214) - dopo la scena di flagellazione rituale, è raffigurata la fase di consacrazione in cui il piccolo dio viene vestito dai Satiri e dalle Ninfe-Menadi. Il fatto che indossa gli stivaletti da caccia (*endromìdes*: da *en-dromèò*, "corro in") ha un significato iniziatico "legato al viaggio e alla caccia, che si presta bene a evocare il passaggio tra le varie sfere (cthonìa e cathachthonìa) affrontato dalle divinità." (Sannibale 2008, p. 34, nota 103). Sia gli stivali da caccia sia l'intera sequenza delle scene di iniziazione del piccolo Dioniso costituiscono un processo identificatorio tra il fanciullo divino e l'adepto (*mystès*) ai misteri dionisiaci.

Demetra sulla strada da Tegea ad Argo^[20]. Il racconto mitico presenta, però, altri elementi dai quali traspare un ulteriore rito di passaggio, quello decisivo dell'iniziazione ai "misteri divini". Hera fa impazzire Dioniso e lo fa errare per varie terre finché, giunto in Frigia, Rea lo purificherà e lo assimilerà al suo culto, insegnandogli i riti misterici, fra cui l'uso dei propri strumenti musicali^[21]. Si tratta di una vera e propria iniziazione misterica, mediante la *manà* iniziatica, che gli consente di entrare in possesso dei nuovi poteri divini. A questo punto avviene l'inversione della funzione rituale. Dioniso da iniziato diviene l'iniziatore e i Satiri e le Ninfe-Menadi assumono il ruolo di iniziati ai misteri divini. Si costituisce il selvaggio e animato *thiasos* mitico in cui gli adepti sono in preda all'*enthousiasmòs*, stimolati dal vino (*mainòmenos òinos*, secondo Platone^[22]), e onorano il dio con danze frenetiche, canti e processioni, suonando vari strumenti musicali e forniti di sacri tirsi, *nebràs*, ecc.

L'iniziazione del fanciullo divino è ancor più evidente nel mito cretese di *Zagrèus* (*za-agrèus*, "grande cacciatore", perlopiù notturno), un'antica divinità che fu poi identificata a Dioniso^[23]. Era considerato figlio di Zeus che, sotto forma di serpente, aveva concupito Persefone. Tale unione era stata doppiamente incestuosa, poiché Persefone era nata dall'accoppiamento di Zeus con la sorella Demetra. Il piccolo *Zagrèus*, perciò, era chiamato anche *Chthònios* e il suo aspetto era caratterizzato dalle corna taurine e dai serpenti fra i capelli. Fu sottratto alla gelosia di Hera e affidato a Rea, la Grande Madre, che lo nascose nella grotta cretese del monte Ida (la stessa che aveva protetto Zeus, evitando di farlo divorare dall'invidioso Crono) facendolo allevare dai Cureti, i demoni armati seguaci di Rea che avevano già coperto la presenza di Zeus con il frastuono degli scudi e con le danze^[24]. In questo periodo, adempiendosi un oracolo di Rea, apprese da un serpente il gusto dell'uva e inventò la produzione del vino. Zeus aveva destinato Dioniso-*Zagrèus* a succedergli, ma le Moire decisero altrimenti. Hera incaricò i Titani di rapire il bimbo ed essi, con i volti sbiancati col gesso per non essere riconosciuti, s'introdussero nella grotta nottetempo, quando i Cureti dormivano, e lo attirarono con dei giocattoli (astragali, palla, trottola, rombo,

^[20] Pausania, *Periegesi della Grecia*, VIII 54, 5. Su Dionysos Mystès vedi Rizzo 1918; Macchioro 1918-19; Kerényi 1992, p. 261; 269.

^[21] Pseudo-Apollodoro, *Biblioteca*, III 5, 1-2.

^[22] Platone, *Leggi*, VI 773d.

^[23] Il nome *Zagrèus* ha origini minoiche e indica il "cacciatore di selvaggina viva". La più antica testimonianza letteraria, databile al VI sec. a.C., è un frammento del poema epico del ciclo tebano *Alcmeonide* (fr. 3, Kinkel I, p. 77; cfr. anche Euripide, fr. 472 e Callimaco, fr. 171) in cui viene invocato insieme a Gea come il più grande degli dei. Vedi anche Festugière 1935, pp. 372-381.

^[24] I Cureti facevano grande strepito eseguendo la rumorosa danza delle armi, battendo le lance sugli scudi bronzei (prototipo della danza Pirrica). L'originario culto dionisiaco cretese risalirebbe alla protostoria ed era trigerazionale, fondato sulla triade divina formata da *Meter Orèia* (la Madre Montana identificabile con Rea), *Zeus (Idàios)* e *Zagrèus* (Dioniso). E' verosimile che il culto estatico di Dioniso-*Zagrèus* abbia assimilato gli elementi di *enthousiasmòs* dell'originario culto della *Meter Orèia*. A questa tradizione culturale si era ispirato Euripide nel coro dell'*Elena* (vv. 1301-1365). Vedi Pugliese Carratelli 2001 e G. Sfameni Gasparro 1978.

mele d'oro del giardino delle Esperidi[25]). Il piccolo *Zagrèus*, per evitare la cattura, si trasformò in serpente, leone e infine in un toro, per tenere a distanza gli assalitori[26], ma infine fu distratto dalla sua immagine riflessa nello specchio, catturatore dell'anima. I Titani lo afferrarono per le corna, lo sgozzarono con una lama e lo squartarono in sette pezzi che dapprima bollirono in un paiolo e poi arrostitono negli spiedi, mangiandone le carni[27]. Zeus, attirato dal profumo delle carni cotte, scoprì il delitto e interruppe il banchetto con un fulmine che li incenerì. Una dea - Atena, Rea o Demetra - gli portò il cuore (anima) ancora palpitante in un cofanetto, mentre le ossa e il cranio furono sepolte a Delfi. Zeus inghiottì il cuore e rigenerò *Zagrèus*, che prese il nome di Iacco (*Takchos*) o Bacco[28]. Sulla rinascita del lacerato *Zagrèus* esistono varie versioni, tra cui quella in cui Atena, dopo l'interruzione dell'orrendo banchetto, rinchiuso il cuore in una figura di gesso nella quale soffiò la vita facendolo rivivere o quella che in modo sincretistico si riallaccia al mito tebano, ossia che il cuore intatto fu dato a Semele affinché generasse un secondo Dioniso. Da ciò derivano gli epiteti "dio dalle due madri" o "dio nato due volte". Anche in questo mito di Dioniso fanciullo - caratterizzato dalla separazione dai genitori, dal nascondiglio nella grotta, dallo smembramento e ricomposizione - è possibile cogliere gli elementi dei riti di passaggio, in

[25] I balocchi offerti dai Titani avevano un significato simbolico, poi utilizzato dagli orfici: gli astragali avevano poteri divinatori per conoscere il futuro; la palla era connessa, con i suoi rimbalzi, al passaggio nell'aldilà; la trottola invitava alla vertigine e alla *trance*; il rombo, che tutt'ora è usato da alcune etnoculture durante le iniziazioni (*bullroarer*), era un manufatto a forma di losanga con un foro a un'estremità in cui era legata una corda che, facendola roteare, produceva un suono simile al vento che s'alza; le mele d'oro erano il lasciapassare per i Campi Elisi; lo specchio rappresentava l'*alter ego* o l'ombra dell'iniziato.

[26] Il taumorfismo è una delle più celebri e ampiamente documentate teofanie di Dioniso. Gli epiteti *Eriphos* e *Tauros* significano che Dioniso è la preda cui si dà la caccia e l'animale sacrificale da divorare crudo. Ciò è in relazione col rito dell'omofagia: attraverso lo smembramento e il consumo dell'animale, considerato temporanea incarnazione della multiforme divinità, l'adepto voleva diventare simile a Dioniso.

[27] Le sofferenze inferte dai Titani al piccolo Dioniso-*Zagrèus* sono genericamente narrate da Pausania (*Periegesi della Grecia*, VIII 37, 5) - citando l'orfico Onomacrito, vissuto nel VI sec. a.C., che ne descrisse la passione e i sacri misteri - da Diodoro Siculo (*Biblioteca Storica*, V 75, 4) e dall'epicureo Filodemo di Gàdara (*Περὶ εὐσεβείας*, 44). L'episodio del suo squartamento e della cottura invertita dei pezzi di carne, prima bolliti e poi arrostiti, costituì l'oggetto di un "problema" aristotelico (Detienne 2007; Jeanmaire 1972), ed è stato riportato anche da alcuni autori cristiani, tacendo però della ricomposizione del dio: Firmico Materno, *De errore prof. relig.*, VI; Clemente Alessandrino, *Protr.*, II, 17, 2 - 18, 2; Arnobio, *Adv. Nat.*, V, 19. Secondo M. Detienne il sacrificio di Dioniso, con il procedimento invertito di cottura (regressione dal bollito=cotto all'arrosto=quasi crudo), è stato rielaborato dagli orfici per amplificare la bestialità cannibalica dei Titani e per bandire la pratica del sacrificio cruento.

[28] Il nome Iacco è attestato nelle tavolette di Cnosso e di Pilo. K. Kerényi lo connette, da un lato, all'influsso degli Egizi presso i quali la stella Sirio (in greco *Iakar*) sorgeva in autunno dando inizio alla vendemmia, rappresentando perciò Dioniso "luce di Zeus", dall'altro, lo mette in rapporto ai portatori di fiaccole dei misteri notturni e al grido iterato dei devoti (Kerényi 1992, pp. 88-93).

particolare delle iniziazioni tribali: separazione, morte simbolica e aggregazione^[29]. I Titani, demoni metà umani, svolgerebbero il ruolo degli anziani con i volti sbiancati di gesso che evocano gli spiriti degli antenati. Nell'iniziazione tribale, afferma A. Brelich, "il novizio è soltanto la materia che l'iniziazione deve trasformare in uomo"^[30]. La morte, realizzata ritualmente mediante mutilazioni e segni (circoncisione, fustigazione, scarificazione, ecc.), dà origine a una nuova vita. In alcune etnie africane le funzioni dell'inziatore sono affidate ai fabbri, oppure il motivo dello sbranamento e della ricomposizione è operata dagli "spiriti del bosco" che conferiscono al novizio le conoscenze e i poteri dell'adulto. Gli iniziatori possono mascherarsi da belve feroci, animali totemici, mostri o esseri supremi. Spesso il bosco selvaggio, non-abitato e non soggetto alle norme umane, è il luogo di margine più indicato per questi riti^[31]. Analogamente, Dioniso-Zagrèus è il fanciullo da iniziare durante la segregazione nella grotta del monte Ida. Nella morte rituale per opera dei Titani e nella successiva rigenerazione si può riconoscere un antico scenario iniziatico. Egli, però, è un essere divino che viene aggredito e ucciso, scendendo nel regno dei morti, e che infine è liberato per l'intervento di una divinità superiore, tornando nella sfera della luce. Dioniso-Zagrèus è un dio che muore e scende nell'Ade, quindi *katachthònios*, ma che poi rinasce. L'approfondito studio di Karl Kerényi ha colto questa processualità essenziale: l'uccisione del dio è il presupposto perché la vita indistruttibile (*zoé*) si rinnovi. Questa ciclicità è il fondamento dell'evento misterico della passione del fanciullo divino, della sua morte e del successivo trionfo sul dolore. Dioniso stesso simboleggia la *zoé*, l'unità paradossale della vita e della morte. Il suo mito esprime la realtà archetipica "della *zoé*, la sua indistruttibilità che veniva spiritualmente percepita come un dato di fatto, e il suo particolare legame dialettico con la morte"^[32]. L'energia vitale che ciclicamente si rinnova è rappresentata dalle sue periodiche occultazioni e riapparizioni. In tal senso Dioniso, l'animale-dio, incarna la trasformazione, il passaggio, l'incessante susseguirsi del disordine e dell'ordine, del Kaos e del Cosmo, della natura selvaggia e della cultura (danza, ditirambo, teatro). Il mistero e la sacralità di quest'unione paradossale costituivano il suo culto e i suoi riti iniziatici^[33].

^[29] Mircea Elide vi intravede, addirittura, un'iniziazione sciamanica: "I due riti - smembramento e cottura o passaggio attraverso il fuoco - caratterizzano le iniziazioni sciamaniche. Nel «delitto dei Titani» si può dunque riconoscere un antico scenario iniziatico di cui si era perduto il significato originario. I Titani si comportano da Maestri d'iniziazione, vale a dire «uccidono» il novizio, allo scopo di farlo «ri-nascere» a un tipo superiore di esistenza (nel nostro esempio si potrebbe dire che essi conferiscono divinità e immortalità al fanciullo Dioniso). Ma, in una religione che proclamava la supremazia assoluta di Zeus, i Titani potevano svolgere soltanto un ruolo demoniaco, e perciò furono fulminati." (Eliade 1979, p. 396).

^[30] Brelich 2008, p. 126.

^[31] Brelich 2008, p. 117 ss. Uno sfondo iniziatico, trasformativo, ha l'episodio omerico (*Iliade*, VI, 128-140) in cui Dioniso, inseguito di Licurgo "uomo-lupo", si tuffa in mare (Jeanmaire 1939, p. 463 ss.).

^[32] K. Kerényi 1992, p. 225. Il termine greco *zoé* indica la vita degli esseri viventi, intesa come energia vitale che ciclicamente si rigenera, a differenza del *bios*, che definisce la vita di un individuo, limitata nel tempo e "biograficamente" caratterizzata.

^[33] Giulia Sfameni Gasparro ha sottolineato la derivazione del misticismo bacchico dall'originario orgiasmo metroaco di Rea (Sfameni Gasparro 1978). Il suo culto poi si fuse con quello di Demetra a Eleusi, sul finire del V sec. a.C., dove in autunno veniva festeggiata la nascita del figlio della sotterranea Persefone, col nome di *Takchos*.

Sul monte Ida, a Creta, si svolgevano danze cultuali in onore del fanciullo divino. Nella grotta Dikte probabilmente avveniva la sacra visione dell'origine della vita (*zoé*). A Delfi le donne celebravano la rinascita del dio durante i riti biennali della *trieteris*. Plutarco narra che il vaglio delfico “conteneva un Dioniso smembrato e pronto a rinascere, uno Zagreus”, e questo Dioniso “che rinasceva come Zagreus era allo stesso tempo il Dioniso tebano, figlio di Zeus e di Semele”^[34]. La *zoé* nascosta nel *liknon* corrispondeva alla sua discesa nell'Ade (catabasi), ma poi veniva ridestata dalle donne, gioiose del ritorno del dio (anabasi). La perenne scomparsa e resurrezione dal *liknon*, il suo risveglio in culla, era festeggiata durante le feste trieteriche, ove avveniva la teofania^[35]. L'obiettivo del rito era di ottenere la visione sacra, probabilmente un'allucinazione liberatrice, come si evince da un passo di Filone di Alessandria: “...Come gli iniziati ai riti bacchici e i posseduti dalla frenesia coribantica giungono all'estasi finché non abbiano veduto l'oggetto del loro desiderio.”^[36]. Il culto di Dioniso, come culto della vita indistruttibile (*zoé*) nel segno della visione, configurava un sistema di crisi efficacemente ritualizzato. Il periodico disordine e la ricomposizione dell'ordine ritmavano il mutamento ciclico. Gli occultamenti e le teofanie del dio corrispondevano al caos selvaggio e al ritrovato equilibrio vitale. Dioniso, dunque, con un capovolgimento di ruolo, da iniziato diviene l'iniziatore e i Satiri rappresentano il modello mitico degli iniziati ai suoi misteri. Su questi demoni, sensibili all'ebbrezza e all'invasamento, egli esercita il potere divino acquisito. Da lui sono “toccati” e posseduti. Al centro di un cratere a figure rosse del Museo Vivenel di Compiègne^[37] [fig. 1] è raffigurato Dioniso in trono mentre sta iniziando un piccolo Satiro, facendogli bere il vino dal *kantharos*. Essi

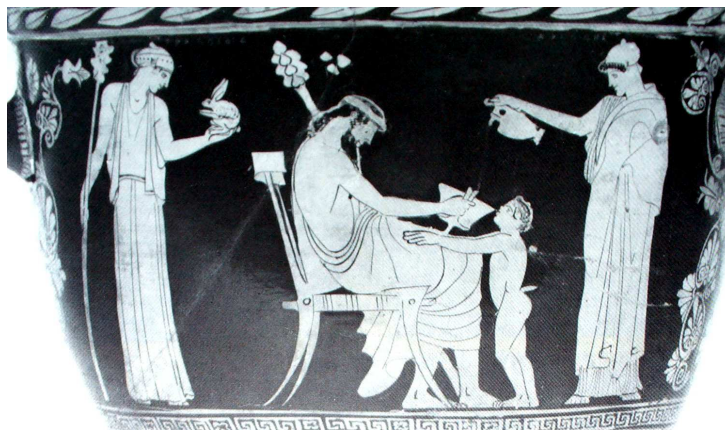


Fig. 1 - Cratere attribuito al Gruppo di Polignoto, 450-440 a.C. Musée Vivenel, Compiègne 1025

^[34] Plutarco, *De Iside*, 35.

^[35] La logica del doppio anno dionisiaco stava nella dialettica fra la vita (*zoé*) e la morte (*thánatos*). Kerényi afferma: “Nel secondo anno di una *trieteris* accadeva l'opposto di quanto era accaduto nel primo, e si ricominciava dall'inizio soltanto nel terzo anno.” (Kerényi 1992, p. 191).

^[36] Filone di Alessandria, *La vita contemplativa*, XII 3-4.

^[37] Cratere attribuito al Gruppo di Polignoto, 450-440 a.C. Musée Vivenel, Compiègne 1025.

divengono, in modo esemplare, il segno stesso dell'*enthousiasmòs* e dell'intima comunione con il dio. Insieme alle Menadi, vanno a comporre l'animato *thiasos* che, sul piano mitico suona, danza e salta al grido del selvaggio *evoè*. Strabone li definisce ministri (*pròpoloi*) di Dioniso [38].

2 - Teofanie di Dioniso, molteplici e uno

Non c'è che un solo Dioniso, nonostante le due versioni del mito, i due nomi del dio (per la verità più numerosi) e le due genitrici. A causa delle sue mutazioni, Filostrato ha affermato che "Dioniso possiede delle apparenze multiple." [39]. E' un dio sempre "altro", ma anche "altrove". Incessantemente si trasmuta e si trasfigura poiché è egli stesso a imprimere la dinamica della metamorfosi. Il Coro delle Baccanti invoca la sua teofania in forma animale: *Appari toro o drago di molte teste...o fiammeggiante leone!* [40]. Malgrado l'antropomorfismo ufficiale, con cui spesso è raffigurato, è polimorfo e appare in svariate teofanie: uomo barbuto, efebo sorridente, toro, serpente, ecc. In un affresco pompeiano appare come Dioniso-grappolo d'uva [41] [fig. 2]. Come il vino, infatti, è duplice: può essere infinitamente dolce, ma anche estremamente terribile. La sua presenza tra gli uomini può prendere due forme: l'unione gioiosa che supera il limite fra l'umano e il divino oppure la caduta nel caos, nella confusione, nella follia sanguinaria. Secondo Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet uno dei tratti rilevanti di Dioniso consisteva nel "confondere incessantemente i confini dell'illusorio e del reale, nel far sorgere bruscamente l'altrove quaggiù sulla terra." [42]. Dioniso "confonde le frontiere tra il divino e l'umano, l'umano e il ferino, natura e cultura, il selvaggio e il civilizzato, il qui e l'aldilà, il lontano e il vicino, la realtà e l'illusione. Fa comunicare ciò che era isolato, separato." [43]. Faceva comunicare il maschile col femminile; era un dio *demotikòs*, "del popolo tutto", che prometteva "liberazione" e che aboliva i ruoli, ricreando un mondo egualitario senza differenze di sesso o di classe. Secondo Mircea Eliade, Dioniso sorprende per la



Fig. 2 - Affresco pompeiano dalla Casa del Centenario, I sec. d.C. Museo Archeologico, Napoli

[38] Strabone, X 3, 10. Sia il termine greco (*pròpolos*) che quello latino (*minor*, da cui ministro) significano "servo", assistente, esecutore.

[39] Filostrato, *Imagines*, I, 15, 2.

[40] Euripide, *Baccanti*, 1016 ss.

[41] Affresco dalla *Casa del Centenario* a Pompei, I sec. d.C. Museo Archeologico Napoli.

[42] Vernant, Vidal-Naquet 2001, p. 10.

[43] Vernant, Vidal-Naquet 2001, p. 230.

molteplicità e la novità delle sue epifanie, per la varietà delle sue trasformazioni. “E’, senza dubbio, l’unico dio greco che, rivelandosi sotto aspetti differenti, affascina e attrae tanto i contadini che le *élites* intellettuali, i politici e i contemplativi, gli orgiastici e gli asceti.”^[44].

Sia a Delfi (*trieteris*) sia in Attica i mesi autunnali e invernali appartenevano a Dioniso. In quest’ultima regione gli erano dedicate molte feste (*teletai*), a partire dalle Dionisie Oschophòrie che si celebravano a fine ottobre in onore degli acini d’uva maturi e della vendemmia. Fra novembre e dicembre, invece, c’era una festa mobile, che probabilmente coincideva con la prima fermentazione del vino. Nel mese di *Poseideòn* (dicembre-gennaio) si celebravano le Dionisie rurali dei demi o piccole Dionisie, caratterizzate da cortei giocosi, con cori, danze e canti licenziosi. Vi si svolgevano le falloforie e avvenivano travestimenti rituali con maschere animalesche che riproducevano Satiri. Secondo Kerényi era una sorta di “avvento” dell’epifania del dio. Poi, nel mese di *Gameliòn* (gennaio-febbraio), si svolgevano le Lenèe, la festa del torchio, in onore del vino nuovo e della sua mescita^[45]. Le donne invasate (per Eraclito le “*Lenai*” equivalevano alle “Baccanti”^[46]) erano protagoniste della festa, sacrificavano un giovane toro (simbolo del dio) tagliandolo in nove pezzi e distribuivano il vino nuovo. Erano rappresentate anche delle commedie e si ipotizza che una maschera del dio fosse appesa a una colonna del proscenio, come Dioniso *Orthos* (“eretto”). Le Anthestèrie - festa della fioritura di primavera, celebrata per tre giorni a febbraio (*Anthesteriòn*) - segnavano l’uscita dall’inverno e la ricomparsa di Dioniso (*theophàneia*). Le donne invocavano il dio a emergere dal mondo sotterraneo. Si sospendeva l’ordine consueto: gli schiavi potevano partecipare alla festa, si celebrava il ritorno dei morti (presenza degli assenti). Dioniso, signore dei vivi e dei morti, conduceva “con sé le anime dei morti a visitare segretamente i viventi: il vino nuovo è maturo e gustato in festoso entusiasmo alla presenza del dio e in compagnia con lui.”^[47]. Infine, si celebravano le Dionisie urbane o grandi Dionisie, per sette giorni nel mese di *Elafeboliòn* (marzo-aprile). Dalla metà del VI sec. a.C. lo spazio sacro era il Teatro di Dioniso (da *theàomai*, “guardo, sono spettatore, contemplo”), ricavato ai piedi della scarpata Sud dell’acropoli, dove erano rappresentate le tragedie, i drammi satireschi e le commedie.

3 - Lo sguardo del dio-maschera e l’*enthousiasmòs* dionisiaco

Nei vasi greci Dioniso può avere l’aspetto di un giovane o di un dio barbuto con i capelli lunghi. E’ raffigurato in varie posture, solitamente fra Satiri e Menadi: in piedi di profilo, disteso sulla *kline* nell’atto di alzare con una mano il *kantharos* o il *rython*, oppure mentre vacilla sotto l’effetto dell’ebbrezza. Può, anche, essere rappresentato soltanto da una semplice

^[44] Eliade 1979, p. 402.

^[45] *Lenòs* era il tino o palmento, che serviva a pigiare l’uva. Presso l’agorà di Atene c’era il *Lènaion*, in cui si conservava il vino finché era pronto. La festa delle Lenèe si svolgeva sul tratto finale della strada proveniente da Tebe.

^[46] Eraclito, *Fisica*, fr. 1.

^[47] Otto 1996, p. 132.

maschera cava e sorridente. La sua frontalità, la cosiddetta “faccialità” accattivante, secondo il termine utilizzato da Vernant^[48], aveva il potere di trasmettere lo sguardo accattivante del dio. Diversamente da Apollo, dio “obliquo” e delle ambiguità oracolari, Dioniso trasmetteva un messaggio diretto ed esplicito, senza compromessi, che il fedele accoglieva come un’esperienza totalizzante che investiva tutto il suo essere.

La più antica raffigurazione di Dioniso è sul cratere “François”, decorato da Kleitias^[49] [fig. 3], che lo mostra con lo sguardo frontale mentre trasporta sulle spalle un’anfora, volgendo le grandi pupille nere verso l’osservatore. Seppur inserito in una processione di divinità olimpiche, se ne distacca uscendo parzialmente dal contesto e cercando di interloquire con chi guarda il vaso. Indubbiamente, quest’ oscillazione fra dentro e fuori inviava al fedele un messaggio esplicito e diretto, senza compromessi o ambiguità oracolari. E il fedele, mediante il canale sensoriale visivo (estesìa), provava l’*enthousiasmòs* come esperienza totalizzante che investiva tutto il suo essere. Per i Greci, gl’idoli e gli oggetti sacri avevano un forte potere di attrazione, come dei magneti, soprattutto se lo sguardo divino era frontale e catturava l’attenzione del soggetto.



Fig. 3 - Cratere di Kleitias, detto “vaso François”, c. 570 a.C. Museo Archeologico, Firenze 4209

Il cratere “François” non è un caso isolato, poiché l’iconografia vascolare greca riserva al volto di Dioniso e alle sue maschere il privilegio della frontalità. Nessuna fonte antica ci documenta dell’esistenza di uno specifico culto di Dioniso in cui si fissava una sua maschera a un pilastro, tuttavia, su una serie di vasi attici (oltre 50) a figure nere e a figure rosse prodotti fra il 490 e il 420 a.C., chiamati “vasi delle Lenee”, l’idolo di Dioniso è posto in posizione centrale, raffigurato tramite un pilastro o colonna con base e capitello su cui è appesa una maschera barbata, capelluta e coronata di edera, spesso rappresentata di faccia con gli occhi che fissano l’osservatore. Tale effigie, effimera e smontabile, è ridotta al solo volto divino

^[48] Vernant 2001, p. 25.

^[49] Cratere di Kleitias, detto “vaso François”, c. 570 a.C. Museo Archeologico, Firenze 4209.

(*pars pro toto*). Essa rievoca il mito dell'origine tebana del dio, quando il bimbo divino fu protetto dall'edera avvinta alle colonne del palazzo di Cadmo incendiato. Il pilastro è ricoperto da un abito pieghettato (chitone, peplo con cintura e *himation* o altro) che scende fino alla base; all'altezza delle spalle ha infissi due cerchi bianchi interpretati come focacce; dei rami di edera irradianti fuoriescono dal pilastro o decorano altre zone della composizione, simbolo vegetale della vitalità selvaggia. La maschera, mediante l'espressione degli occhi, "finestre dell'anima", della bocca e dei tratti fisionomici, consentiva la comunicazione non verbale con gli adepti. Essa non era venerata come semplice simbolo, ma era considerata come la teofania del dio stesso. Conteneva una polarità di significati opposti: era presenza, perché considerata teofania di Dioniso, ma allo stesso tempo era assenza, perché le sue orbite erano vuote.

Nella lingua greca antica *pròsopon* - letteralmente "davanti agli occhi (di altri)" - oltre a significare "maschera", indica anche il "viso" (dal latino *visus*, da *videre*), i suoi tratti riconoscibili e identificativi. In italiano corrisponde al sembiante (col significato di "simile, somigliante, identico"), cioè ai connotati e ai lineamenti mobili e viventi del viso, compreso lo sguardo, che possono assumere differenti espressioni e suscitare risonanze affettive diverse. "Mostrar sembiante", modo di dire oggi poco usato, significa "dare a vedere". Per i Greci, il *pròsopon*, il volto-maschera indicava l'espressione non dissimulata delle emozioni, dei pensieri e della personalità, in sintesi dell'anima e della vita. Il contatto visivo, a faccia a faccia, stabiliva autentiche relazioni interpersonali e la conoscenza dell'altro^[50]. Vernant e Vidal-Naquet affermano: "Dioniso è un dio con il quale l'uomo non può entrare in contatto che in un a faccia a faccia: impossibile guardarlo senza cadere immediatamente sotto la fascinazione del suo sguardo che ci strappa a noi stessi."^[51] La fascinazione dello sguardo irresistibile imponeva la presenza imperiosa del dio, "ma al tempo stesso quella di un essere che non è là dove appare, che è altrettanto altrove, in noi e in nessun luogo"^[52]. In tal modo la presenza di un assente manifestava l'ambiguità di Dioniso. Il faccia a faccia con la maschera infissa, il cui sguardo accattivante non poteva essere evitato, affermava allo stesso tempo la sua onnipotente presenza e la sua radicale assenza, rivelando la specificità di Dioniso, il "dio dell'alterità".

Anche se non sono pervenute testimonianze scritte su un culto del dio-maschera ad Atene, tuttavia, Pausania descrive vari *agàlmata* ("immagini") di Dioniso la cui faccia è dipinta di rosso, o meglio del "color del vino"^[53]. Sempre Pausania attesta l'esistenza di una maschera di Dioniso, in legno di ulivo corroso dal mare (*phallenòn*), trovata dai pescatori di Methymna sull'isola di Lesbo^[54]. Ateneo menziona, invece, che a Naxos c'erano Dioniso *Baccheus* di

[50] I termini greci per la dissimulazione, invece, erano: *prospòiemà* ("simulazione"), *schematismòn* ("pretesto"), *pròschema* ("paravento"). Il termine ipocrisia, invece, deriva da *hypokritès*, l'attore che dà la battuta nei drammi.

[51] Vernant, Vidal-Naquet 2001, p. 24.

[52] Vernant, Vidal-Naquet 2001, p. 223.

[53] Per analogia, anche il *pròsopon* dei Satiri, fedeli servitori di Dioniso, era dipinto di rosso.

[54] Pausania, *Periegesi della Grecia*, X, 19, 3.

legno di vite e un benevolo Dioniso *Meilichios* di legno di fico, verosimilmente due maschere del dio^[55].

Nel più famoso “vaso delle Lenee”, lo *stamnos* del Pittore del Dinos conservato a Napoli^[56], [figg. 4, 5], il dio-maschera è frontale, con *polos* bordato di raggi a forma di piramide, posto dietro la *trapeza* con due *stamnoi* e delle focacce, ed è attorniato da quattro Menadi con i nomi incisi (Dionè, Mainas, Thaleia e Choreia), che officiano un rito in uno spazio sacro all’aperto. La Menade di sinistra attinge con un mestolo (*kyathos*) il vino e lo versa in uno *skyphos*. Sotto la corona d’edera mostra i capelli disciolti e indossa la *nebris*, che le inocula l’*enthousiasmòs* attraverso il canale tattile. Attorno ad essa si nota la frenesia del gruppo di Baccanti, che ha già iniziato la danza suonando il cembalo e l’*aulòs*, agitando i tirsi e brandendo le torce. Alcune saltellano attorno al pilastro, facendo svolazzare i pepli sotto lo sguardo penetrante del dio-maschera e rovesciando indietro la schiena e la nuca, nella tipica postura di possessione. La sua potenza di influenzamento è sia individuale sia collettiva. La frontalità della maschera attira a sé anche lo sguardo dello spettatore, trovandosi anch’egli sotto lo sguardo benevolo e protettivo del dio. Lo *skyphos* colmo di vino da consumare, la musica e la danza sono tutti elementi che permettono il “transito” verso un altro stato di coscienza e l’immedesimazione a Dioniso.

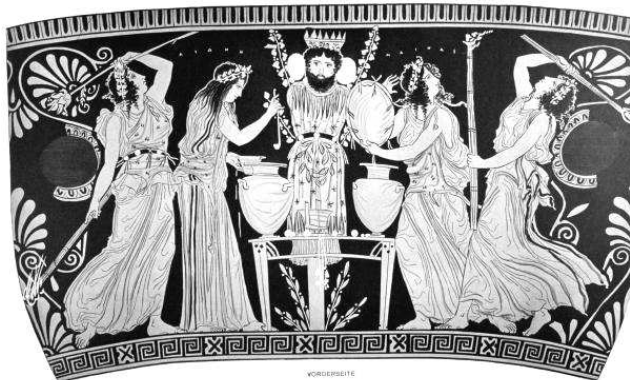


Fig. 4 - Stamnos del Pittore del Dinos, lato A. 430-420 a.C. Museo Archeologico, Napoli 2419



Fig. 5 - Stamnos del Pittore del Dinos, lato A

^[55] Ateneo, *I Deipnosofisti*, III, 78c.

^[56] *Stamnos* del Pittore del Dinos, 430-420 a.C. Museo Archeologico, Napoli 2419. Un altro vaso “delle Lenee” assai significativo è lo *stamnos* del Pittore di Villa Giulia, 460-450 a.C. Museo di Villa Giulia, Roma 983.

Una *kylix* di Makròn^[57] mostra una fase successiva del rito dionisiaco, quando esso è nel pieno dello svolgimento. L'idolo stavolta è raffigurato di profilo sul lato B^[58] [fig. 6], fastosamente abbigliato e inghirlandato, attorniato da un gruppo di Menadi, ormai invase e scapigliate che, al ritmo dell'*aulòs*, danzano in modo sfrenato e convulso. Non c'è più scambio di sguardi: a questo stadio della *mania*, il dio è tutto intero in ciascuna delle donne possedute; tuttavia la sovrapposizione delle pieghe dei loro chitoni sottolinea che allo stesso tempo sono coinvolte in un rito collettivo. Sul basso altare macchiato di sangue, segno del sacrificio olimpico, lo stesso Dioniso è raffigurato con un ceppo di vite in mano. Sul lato A [fig. 7], da sinistra, la prima Menade con la mano destra stringe il tirso, mentre stende il braccio sinistro, accennando un saluto. Un particolare è molto significativo: probabilmente sta masticando delle foglie d'edera. Davanti a essa una Menade suona i crotali; la terza ruota su se stessa stringendo in alto un piccolo daino e con l'altra mano il tirso; l'altra danza, curvando un braccio sopra la testa e portando un cratere decorato con un Satiro, palmette e foglie d'edera nell'altra mano; un'altra Menade danza alzando il tirso; la sesta Menade alza un braccio sopra la testa e l'altro in direzione del cratere in basso. Indubbiamente l'ufficialità civica di tale rituale aveva anche la funzione di contenere l'invasamento delle Menadi, controllando che la danza orgiastica attorno al dio-maschera non degenerasse.

Su un'interessante *lekythos* a figure nere del Pittore di Gela^[59] [fig. 8] sono espressi simultaneamente, in modo originale, gli aspetti visivo e sonoro. Al centro è raffigurato un grande *pròsopon* cultuale di Dioniso, con gli occhi spalancati che fissano il destinatario; ha la bocca aperta, che lascia intravedere i denti, come se stesse emettendo un grido. Due Satiri avanzano verso destra reggendo sul dorso una Menade, effettuando una danza acrobatica. La bocca aperta di questa maschera restituisce anche la dimensione sonora dei gridi dionisiaci. Un'*oinochòe* a figure rosse del Pittore di Eretria^[60] [fig. 9] mostra un altro rituale in cui è venerata la teofania di Dioniso. Su una *tràpeza* c'è un *liknon* contenente una maschera di Dioniso di profilo, adagiata orizzontalmente fra rami d'edera. Un personaggio femminile alza un *kantharos* verso la maschera, mentre un'altra donna avanza offrendo un piatto con un grappolo d'uva e altri frutti. Su una *tràpeza* più piccola c'è un cratere a calice su cui è raffigurata una scena di danza.

Quale messaggio il dio trasmetteva tramite la teofania della maschera? Si può rispondere con Walter Otto: "Dioniso è il dio che sopraggiunge, enigmatico nello sguardo che sconvolge. Suo simbolo è la maschera, che presso tutti i popoli sta a significare l'immediata presenza di uno spirito misterioso. Egli stesso è venerato come maschera. Il suo sguardo

^[57] *Kylix* di Makròn, 490-480 a.C. Antikensmuseen Berlino F 2290.

^[58] Molte *lekythoi* mostrano il pilastro-idolo a cui sono appese di profilo una o due maschere di Dioniso. L'assenza di frontalità probabilmente è dovuta alla forma cilindrica e stretta del vaso, e lo scambio di sguardi fra il dio e le Menadi avviene esclusivamente all'interno della scena, ma lo spettatore, in modo indiretto, ruotando la *lekythos* può immedesimarsi nei personaggi che ruotano dinnanzi al dio senza mai perderlo di vista. Un esempio è la *lekythos* a figure nere del pittore di Hemon, c. 480 a.C. Museo Archeologico, Agrigento AG 22145.

^[59] *Lekythos* a figure nere del Pittore di Gela, c. 490 a.C. Museo Archeologico, Palermo 2023.

^[60] *Oinochoe* a figure rosse del Pittore di Eretria, c. 430 a.C. Museo Archeologico Nazionale, Atene.



**Fig. 6 - Kylix di Makròn, lato B. 490-480 a.C.
Antikensmuseen Berlino F 2290**

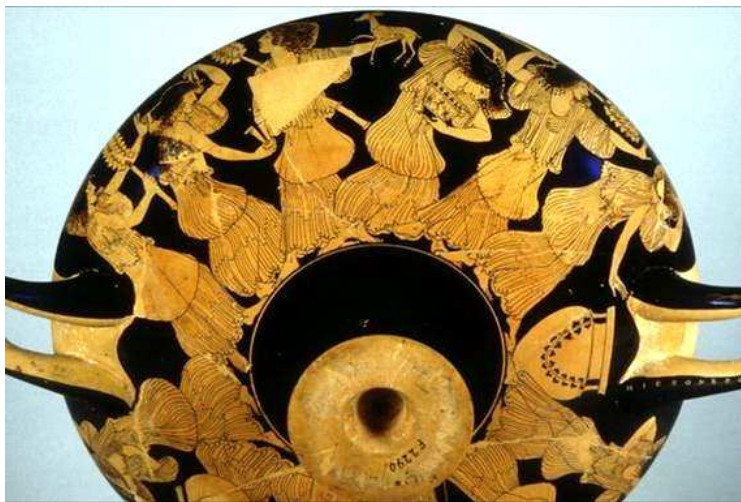


Fig. 7 - Kylix di Makròn, lato A



**Fig. 8 - Lekythos a figure nere del Pittore di Gela, c. 490 a.C.
Museo Archeologico, Palermo 2023**



**Fig. 9 - Oinochoe a figure rosse del Pittore di Eretria, c. 430 a.C.
Museo Archeologico Nazionale, Atene**

toglie il respiro, confonde, annienta equilibrio e misura. L'uomo è colpito da follia: può essere la follia beatificante, che rapisce in ineffabili stati di *trance*, che libera dal peso della terra, che danza e che canta; e può essere la follia oscura, dilacerante, apportatrice di morte.”^[61]. Nella teofania della maschera Dioniso manifestava l'essenza insita nel concetto stesso di divinità, quella di essere Altro dall'uomo. Egli, per antonomasia, egli era il “dio-altro”, il “dio-straniero” venuto da un altrove immaginario, non geografico. Era presente, al tempo stesso, sia fuori sia dentro le città. Con l'alterità del suo sguardo l'adepto stabiliva una relazione asimmetrica, mutando il proprio stato di coscienza: usciva da se stesso (*ekstasis*), annullando temporaneamente la propria individualità (*aphànesis*: “sparizione”, “invisibilità”), e, mediante l'estesia, introiettava il dio in uno stato entusiastico di possessione. La teofania della maschera era uno degli strumenti per entrare in contatto immediato con l'alterità della potenza divina. Nel rituale raffigurato nei vasi delle “Lenee”, il canale percettivo prevalente era la vista e il solo sguardo del dio-maschera provocava la trasformazione delle adepte, ma anche il canale sensoriale tattile era coinvolto nell'invasamento dionisiaco. In altre feste, come, come le Anthesterie o le Dionisie rustiche, i cortei dionisiaci prevedevano danze mascherate e vari accessori rituali che facilitavano la comunione mistica. I fedeli potevano indossare maschere cerimoniali di Satiri, cave, vuote, dagli occhi assenti. Esse, indossate come l'abito del dio o la pelle dell'animale sacro, secondo il principio della magia simpatica, infondevano per contatto l'energia divina. Indossare la maschera significava assumere una nuova personalità; non dissimulava, ma rimpiazzava il viso dell'adepto. L'identificazione lo faceva diventare “altro” da se stesso.

4 - Il *thiasos* e la vertigine della danza

L'*enthousiasmòs*, oltre che dallo sguardo e dal contatto con la maschera, poteva essere indotto dal consumo di vino e dalla musica (la *mousikè tèchne*: “arte delle Muse”, comprendente musica, canto, poesia e danza) che induceva, somaticamente, la danza, i passi falsi, gli sgambetti, i saltelli e, mentalmente, la *manìa*, le vertigini e le allucinazioni. Dioniso era il dio dell'intervallo nel ritmo della musica e nei salti della danza, del costante movimento di oscillazione esistenziale degli adepti^[62]. Jan Kott afferma: “Dioniso è un dio che entra nel corpo attraverso la danza...La danza sacrale e il sacro eros sono preghiere del corpo.” “La danza, ritmata dai tamburi e punteggiata dai gemiti e dai toni acuti dei pifferi, porta a un'esaltazione sacra.”^[63]. Gli strumenti musicali erano un importante stimolo. Attraverso i canali sensoriali uditivo e cenestesico il *thiasos* delle Menadi raggiungeva il contatto con il dio.

Esiste una corrispondenza fra il *thiasos* mitico e il *thiasos* rituale. Il primo gruppo, composto

^[61] Otto, 1996, p. 130.

^[62] “Scomparsa e occultamento sono espressioni mitologiche della discesa agli Inferi, dunque della ‘morte’. In effetti a Delfi si mostrava la tomba di Dioniso e anche ad Argo si parlava della sua morte.” (Eliade 1979, p. 390).

^[63] Kott 2005, p. 232.

da sole Menadi o da Satiri e Menadi, rappresentava il corteo originario che aveva accompagnato Dioniso fin dalla sua infanzia. Il secondo gruppo era il *thiasos* composto dai fedeli iniziati ai culti dionisiaci: le donne imitavano le mitiche Menadi, le ninfe che avevano accolto e allevato il piccolo Dioniso, gli uomini imitavano i Satiri, anche indossando le maschere semi-equine. Nei riti venivano reiterate le tragiche vicende di Dioniso. In numerose *pòleis* vi erano tiasi di sole donne che celebravano i riti (*orgià*) sulle montagne locali, per lo più a inverni alterni. Il loro svolgimento è ben descritto da Euripide nella tragedia *Le Baccanti*. Il baccanale era chiamato *oreibasìa*, cioè la salita notturna di una montagna per eseguire la danza dionisiaca. Il luogo più conosciuto era Delfi e il monte Parnaso, dove si riunivano le donne provenienti da tutta la Grecia. Pausania narra un episodio che vi era accaduto: le donne, avendo scalato la vetta del Parnaso (2.500 metri) e avendo danzato sfrenatamente, vagavano ormai sfinite finché, esaurite le loro energie, erano giunte alla città Amphissa. Poiché tra Amphissa e Delfi c'erano state ostilità e guerre, le donne della città, temendo per la sicurezza delle Baccanti, formarono un cerchio protettivo intorno a loro e le ospitarono gentilmente. Durante la scalata avevano inneggiato il dio col *dithyrambos*, originariamente musicato e danzato dalle mitiche Menadi durante la sofferta infanzia di Dioniso. L'atto culminante della danza era lo *sparagmòs*, fare a brandelli un animale selvatico (di solito un cerbiatto), e l'*omophagìa*, mangiarne la carne cruda ancora sanguinante. Una *pyxis* di Meidias conservata a Londra [64] [fig. 10] mostra chiaramente quest'azione rituale. Diodoro Siculo [65] considera l'*omophagìa* come la commemorazione rituale del giorno in cui il piccolo Dioniso fu mangiato dai Titani, attribuendo a queste danze un carattere commemorativo-mimetico, poiché le donne danzavano imitando le Menadi mitiche [66]. Di conseguenza, quando il *thiasos* umano danzava il ditirambo significava che stava celebrando un'azione rituale che rievocava le mitiche vicissitudini di Dioniso, varcando il confine che divide l'umano dal divino per ritrovare quella dimensione naturale primigenia, che era l'essenza del dio [67].

Purtroppo, come è accaduto per la musica antica, anche per la danza le conoscenze sono assai superficiali, spesso limitate al solo nome e ad alcune raffigurazioni. Molte informazioni sulle figure e sui passi di danza ci provengono dalla pittura vascolare, che però ci fa intravedere la danza nel suo insieme, priva del ritmo e il tempo. Riusciamo a identificare solo qualche elemento caratterizzante la danza che, attraverso l'esercizio muscolare, faceva raggiungere l'*entousiasmòs*. In alcuni vasi le teste delle Baccanti ondeggiavano fortemente in su

[64] *Pyxis* di Meidias, 450-400 a.C. British Museum, Londra E775.

[65] Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, IV, 3.

[66] Tutt'oggi l'omofagia rituale (chiamata *frissa*, dal verbo *farassa*: "sbranare") è praticata dagli Aissaua, una confraternita mistica del Marocco. Dopo essersi identificati misticamente nei carnivori, di cui portano il nome (sciacalli, pantere, leoni, gatti, cani), gli adepti fanno a brani e divorano le carni crude di bovini, montoni, pecore e capre. L'omofagia è seguita da una danza sfrenata di giubilo.

[67] Alcune sue epiclesi sono significative: a Dioniso *Omàdios* e *Omestès* ("colui che si ciba di carne cruda") veniva imbandito un pasto sacrificale; *Isodaitès* ("spartitore esatto di carne sacrificale") evoca il destino del dio smembrato e, al tempo stesso, la pratica rituale dello *sparagmòs* e dell'*omophagìa*; *Anthroporràistes* lo designa come "colui che si ciba di carne umana".



**Fig. 10 - Pyxis di Meidias, 450-400 a.C.
British Museum, Londra E775**



**Fig. 11 - Anfora del Pittore di Kleophrades,
500-490 a.C. Staatliche Antikensammlungen,
Monaco 2344**



**Fig. 12 - Satiro di Mazara, bronzo
probabilmente neoattico di II-I sec. a.C.
Museo del Satiro, Mazara del Vallo**

e in giù, scompigliando i capelli, in preda alla furia, alla frenesia del dio. I torsi, sciolti e liberi nei movimenti, assumono posizioni inarcate, come in un'anfora del Pittore di Kleophrades^[68] [fig. 11]. Indizio essenziale della danza entusiastica è l'accentuata curvatura all'indietro della schiena: la Baccante avanzando rapidamente, a balzi, salta vigorosamente sulla mezza-punta di un piede, spingendo dietro l'altra gamba ed estendendo la schiena. E' una figura di danza emblematica dello stato di possessione dionisiaca, confrontabile con la figura maschile del "Satiro di Mazara", una statua bronzea che raffigura un altro fondamentale personaggio del *thiasos* dionisiaco^[69] [fig. 12]. Essa poggiava sulla gamba destra perduta, probabilmente in equilibrio sulla mezza-punta del piede, dopo aver compiuto un vigoroso salto in avanti. La gamba sinistra è invece sollevata e piegata a 45°. Della sua coda rimane solo il foro di attacco, ma doveva stare diritta nello slancio della danza. Come per la postura delle Baccanti, anche qui il Satiro ha la schiena curvata all'indietro e le braccia dovevano stare larghe, in posizione diagonale rispetto al torso. Tutti questi elementi, ma soprattutto la testa fortemente flessa indietro e l'espressione smarrita del viso, inducono a pensare che anche questo Satiro danzante abbia raggiunto lo stato di *enthousiasmòs* dionisiaco.

5 - Il ruolo dello sguardo nel simposio: il vino e lo sguardo del vaso

Se il menadismo era una pratica rituale delle donne, bere il vino in onore di Dioniso era privilegio degli uomini. Il simposio (*sympòsion*, da *syn-pìnein*: "bere insieme") rappresentava uno dei momenti più importanti della relazione tra Dioniso, il vino e i cittadini della *pòlis*. Al simposio erano associate la poesia, la musica, la danza, il dialogo, lo spettacolo, gli intrattenimenti (*akroàmata*), i giochi (*kòttabos*, *kýboi*, ecc.) e l'erotismo. Lo testimoniano i versi di un ditirambo di Archiloco di Paro^[70], del VII sec. a.C., in cui si coglie l'ispirazione sacra:

*Io so intonare il bel canto di Dioniso Signore,
il ditirambo, quando nell'animo sono folgorato dal vino.*

Il simposio comportava un rituale sociale ben preciso, le cui tappe erano destinate a provocare nei convitati, progressivamente, un'euforia atta a esprimere le loro facoltà emotive e intellettuali. La sequenza era scandita in tre tempi logici: mangiare, bere e poi gioire nel *komos* (il corteo festoso dei banchettanti ebbri)^[71]. Il bere in comune rappresentava un momento sociale, oltre che sacrale, ricco di simboli e di significati. Era innanzitutto l'espressione di un gruppo di aristocratici accomunati da un unico sentire (*homoiòs*: "uguali"), dal vincolo del giuramento e che lottavano per gli stessi obiettivi politici. Il bere insieme era fondato sull'etica dell'equilibrio, avendo per modello la giusta mescolanza, simbolizzata dall'immagine del cratere. Tale modello era associato alla *sophrosýne*, la saggezza fatta di

^[68] Anfora del Pittore di Kleophrades, 500-490 a.C. Staatliche Antikensammlungen, Monaco 2344.

^[69] Satiro di Mazara, bronzo probabilmente neoattico di II-I sec. a.C. Museo del Satiro, Mazara del Vallo.

^[70] Archiloco di Paro, fr. 120 W.

^[71] Musti 200.

temperanza e di moderazione, che evitava gli eccessi viziosi (*tryphè*). Il cratere, collocato al centro dell'*andròn* (sala del simposio con le *klìnai*) era il punto di partenza della distribuzione nelle coppe (*kylix*, *skyphos*, ecc.) del vino miscelato con acqua. Il simposiasta, bevendo il vino, attraverso il canale sensoriale enterocettivo, introiettava il dio-bevanda, diventando *èntheos* ("pieno del dio"). Una particolare frenesia iniziava a travolgere il suo animo, facendogli perdere la chiara coscienza di sé e immergendolo nel fluttuare delle sensazioni, per ritrovarsi a faccia a faccia con Dioniso. Le coppe erano, pertanto, degli elementi essenziali in cui si realizzava materialmente questa alchimia, e le immagini dipinte possedevano il significato profondo di connessione tra i simposiasti e il dio. Nel simposio, infatti, si comunicava non solo con la parola, il canto e la musica, ma anche con la danza e con vasi per contenere o per consumare il vino. Anch'essi, con le loro immagini dipinte, partecipavano alle relazioni visive del simposio. I vasi per simposio erano vettori di messaggi. La loro forma circolare rispecchiava, per un verso, la circolarità egualitaria dei rapporti fra i simposiasti, costituendo un sistema psico-antropologico di centrale importanza, studiato da Françoise Frontisi-Ducroux [72]. In questa percezione estetica ed entusiastica si rispecchiava tutto il gruppo dei cittadini uguali (*homoioi*).

Il servizio era composto di ceramica vascolare di varie forme: *amphora*, *krater*, *stamnos*, *kyathos*, *oinochoe*, *katharos*, *kylix*, *skyphos*, *kotyle*, *rython*, *mastòs*, ecc. Le immagini dipinte erano "parlanti", rivolte agli sguardi dei simposiasti. Lo scambio visivo tra immagine e banchettante, tuttavia, non era paritario, ma asimmetrico. Alcuni vasi, come il cratere di Euphrònios conservato a Monaco [73] [fig. 13] e una *kylix* conservata a Gotha [74] [fig. 14], presentano lo sguardo frontale di personaggi banchettanti che fissano intensamente l'osservatore. Secondo Frontisi-Ducroux, la cultura greca antica era "una cultura dell'esteriorità, una cultura dell'onore e della vergogna. L'individuo prendeva coscienza di sé dall'esterno, attraverso lo sguardo che gli altri rivolgevano a lui, cercandosi in un *alter ego*, che a sua volta si definisce reciprocamente grazie al primo." [75]. La frontalità del viso è una "apostrofe" rivolta al simposiasta, in cui l'emittente (il banchettante del vaso) attiva un dialogo non verbale con l'osservatore. Il simposiasta, attratto dalla frontalità seduttiva e accattivante della coppa, è coinvolto in una relazione complementare con l'alterità.

Molte coppe, ma anche altri vasi da simposio, presentano il caratteristico motivo "a occhioni", elaborato da Exekias in età arcaica, come nella *kylix* calcidese del Pittore di Phineus conservata all'Università di Würzburg [76] [fig. 15]. E' un tipo di decorazione che configura dei veri e propri vasi-visi che, probabilmente, derivano dai cosiddetti vasi-testa o vasi plastici. Questi recipienti configuravano un *pròsopon* che guardava e comunicava in forma iconica. E' stato detto che il *pròsopon* indicava sia la "maschera" sia il "viso". Questi "vasi-visi",

[72] Frontisi-Ducroux 1991a.

[73] Cratere di Euphrònios, 525-500 a.C. Staatliche Antikensammlungen, Monaco 8935.

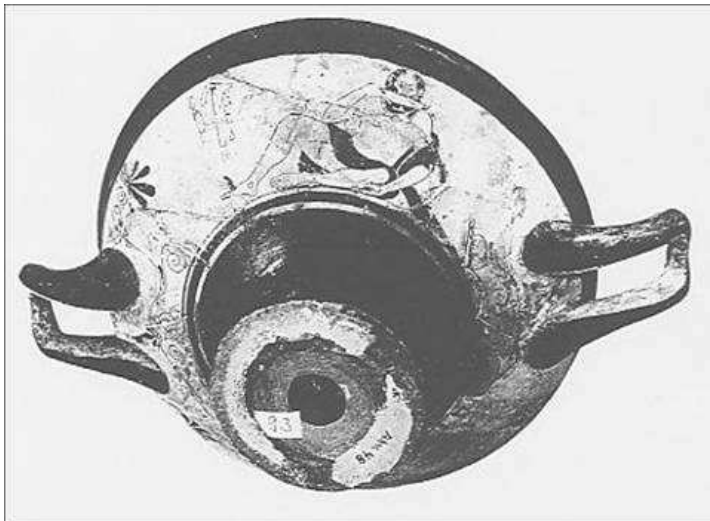
[74] *Kylix* con banchettante, V sec. a.C. Museen der Stadt, Gotha Ahv 48.

[75] Frontisi-Ducroux 1991b, p. 132.

[76] *Kylix* calcidese a occhioni del Pittore di Phineus, c. 530 a.C., Martin von Wagner Museum, Würzburg L 164.



**Fig. 13 - Cratere di Euphrònios,
525-500 a.C.
Staatliche Antikensammlungen, Monaco**



**Fig. 14 - Kylix con banchettante,
V sec. a.C. Museen der Stadt, Gotha**



**Fig. 15 - Kylix calcidese a occhioni del Pittore di Phineus,
c. 530 a.C. Martin von Wagner Museum, Würzburg**

dunque, erano costantemente associati all'occhio, allo sguardo e di conseguenza all'anima, espressione non dissimulata delle emozioni e dei pensieri. Si è ipotizzato che il motivo "a occhioni" fosse connesso a una funzione apotropaica, cioè che si trattasse di occhi profilattici che proteggevano il bevitore dal malocchio, offrendo un falso volto mentre questi, intento a bere, alzava la coppa e nascondeva il viso. La funzione protettiva sarebbe stata quella di impedire che, insieme al vino, entrassero gli influssi malefici attraverso la bocca, considerata un importante canale preferenziale di accesso - oltre che di uscita - come gli altri orifizi del corpo umano. Questa ipotesi, però, si è dimostrata non attendibile poiché la coppa "a occhioni", piuttosto che difendere il bevitore, si rivolgeva a lui come un vero volto, anche se stilizzato. Inoltre, il motivo degli "occhioni" poteva decorare il medaglione di fondo della coppa, chiamato anch'esso *pròsopon*, all'interno del vaso stesso. Il destinatario dello sguardo, quindi, non poteva che essere lo stesso bevitore. Ne sono prova le anfore, come quella di Antimenes conservata a Mississipi^[77] [fig. 16], o altre forme vascolari "a occhioni" che non servivano a bere e o in ogni caso non potevano nascondere la testa del simposiasta. Gloria Ferrari Pinney, contestando il tema superstizioso, ha formulato l'ipotesi che gli "occhioni" e le sopracciglia dipinti su queste coppe - insieme alla stilizzazione del naso e alla somiglianza delle anse a due orecchie - rappresentassero semplicemente la maschera di Dioniso o, più frequentemente, di un Satiro^[78]. Tra gli "occhioni", infatti, possono trovarsi raffigurati il loro caratteristico naso schiacciato e, più raramente, la bocca, mentre le orecchie equine si trovano ai lati degli occhi. In qualche caso la pupilla può essere occupata da un *gorgòneion*, che esprime il potere magnetico dello sguardo della coppa. Nella maggioranza dei casi gli "occhioni" sono associati ai tralci di vite e all'uva, simboli dionisiaci per eccellenza. In varie coppe, anfore e crateri compare il *pròsopon* di Dioniso fra gli "occhioni" o fra rami d'edera, pronti a intercettare lo sguardo del bevitore con le pupille attraenti, come nel cratere a colonnette del Metropolitan Museum di New York^[79] [fig. 17] o nell'anfora di Tarquinia^[80] [fig. 18]. Assai significativo, in questa serie di motivi iconografici, è il *kantharos* plastico attribuito al Pittore della Fonderia^[81] [figg. 19, 20] che presenta una maschera di Dioniso su un lato e una maschera di Satiro dall'altro lato. Queste decorazioni vascolari illustrano come i Greci, considerati come il popolo della parola, dessero grande importanza all'aspetto visivo. Lo spazio dedicato allo sguardo e agli occhi nei vasi per simposio concorreva a creare un'atmosfera magica e inebriante. E' la teofania di Dioniso o del suo seguito: gli "occhioni" dionisiaci, guardando in modo accattivante, inducevano il bevitore all'*aphanisis* che, nell'ebbrezza si vedeva catturato dall'alterità del dio.

In alcune coppe poteva comparire, però, il *gorgòneion* di Medusa sia fra gli "occhioni" sia nel

^[77] Anfora di Antimenes, c. 530 a.C. University Museums, Mississipi 1977.3.65.

^[78] Ferrari Pinney 1986, pp. 5-20.

^[79] Cratere a colonnette con maschera di Dioniso, 520-510 a.C. Metropolitan Museum, New York 06.1021.101.

^[80] Anfora con maschera di Dioniso, c. 525 a.C. Museo Nazionale, Tarquinia RC 1804.

^[81] *Kantharos* attribuito al Pittore della Fonderia, 480 a.C. Il vaso, trafugato ed esposto al Getty Museum di Malibù, è stato di recente restituito all'Italia. Probabilmente, piuttosto che far parte di un servizio per simposio, era un'offerta votiva al dio presso un santuario o faceva parte di un corredo tombale.



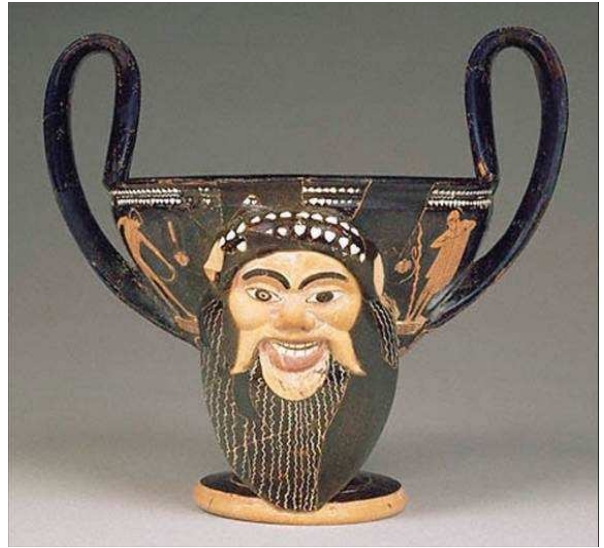
**Fig. 16 - Anfora di Antimenes,
c. 530 a.C. University Museums, Mississippi**



**Fig. 17 - Cratere a colonnette con maschera
di Dioniso, 520-510 a.C.
Metropolitan Museum, New York**



**Fig. 18 - Anfora con maschera di Dioniso,
c. 525 a.C. Museo Nazionale, Tarquinia**



Figg. 19-20 - Kantharos attribuito al Pittore della Fonderia, 480 a.C. Lato A, lato B



**Fig. 21 - Kylix del Pittore di Lysippides, c. 520 a.C.
P. Getty Museum, Malibù**

medaglione di fondo. Il bevitore lo intravedeva attraverso l'oscura trasparenza del vino, e infine lo scopriva ghignante una volta finito di bere, come sulla *kylix* del Pittore di Lysippides conservata a Malibù [82] [fig. 21]. Sottoposto allo sguardo di Medusa, il banchettante si confrontava con la più radicale alterità di una potenza soprannaturale: quella della morte, del nulla, formalmente espressa attraverso la mostruosità terrificante. La maschera di Dioniso e l'anti-maschera di Medusa si coalizzavano nel contesto aristocratico del simposio. Poiché la testa mozzata Medusa è la figura dell'alterità estrema, ossia l'immagine mostruosa dell'annientamento e del niente, l'anti-*pròsopon* per eccellenza, la sua presenza terrificante, nel contesto del simposio, poteva segnalare al simposiasta sia i rischi dell'eccesso di bere sia il monito esistenziale che gli comunicava l'esperienza del limite umano, la riflessione sulla morte [83].

D'altro canto, l'esperienza del *komos* (il terzo momento del simposio, quando i banchettanti ebbri danzavano e inscenavano un corteo festoso), includeva la visione vitalistico-effimera dionisiaca: l'allegria sottintendeva l'intuizione della sofferenza dell'esistenza e la consapevolezza di cogliere le effimere gioie e i fugaci piaceri. Dioniso, il dio *mainòmenos* rappresentava la contraddizione tragica dell'essere. L'adepto si identificava alla duplicità del dio che scompare e che ritorna, dopo essere stato sopraffatto e straziato. Posto di fronte alla vertigine esistenziale del "conosci te stesso", scopriva la visione profonda dell'essere, dove i contrari rivelano il loro nome: l'oscillazione, in un eterno circuito, della pienezza della vita e della violenza della morte.

6 - Lo sguardo della maschera e l'iniziazione nella Villa dei Misteri

Alla fine di questo percorso è interessante prendere in considerazione una rappresentazione alquanto misteriosa: una scena dell'affresco della Villa dei Misteri a Pompei [84] [fig. 22], in cui compare un anziano Satiro coronato d'edera che sta seduto sui gradini di un edificio. Un grande *týmpanon* rossastro è appoggiato alla sua gamba sinistra e, con la mano destra, alza uno *skýphos* bianco, volgendo lo sguardo verso la sua destra. Un Satirisco si china sul vaso, probabilmente riempito di vino, fissando l'interno con intensità e ansietà. Dietro le sue spalle, un altro Satiro è colto in atto di togliersi il mantello (svelamento) color zafferano (sacro a Dioniso), mentre solleva una maschera di Satiro barbuto, con gli occhi sgranati e la pelle rossastra, e la fa riflettere sul fondo del vaso, cosicché il Satirisco, accanto al suo volto, scorge d'improvviso l'immagine deforme della maschera che lo apostrofa, ambiguo segno di una doppia personalità umana e ferina. La scena rappresenta la teofania di Dioniso, il dio in cui l'iniziando si rispecchia. Tutta la scena è simbolo della "morte iniziatica", rito di passaggio, in cui avviene l'uscita da sé e la possessione da parte del dio (identificazione). Il Satirisco non vede riflesso più se stesso, ma l'enigmatica espressione di una maschera dionisiaca: in quella coppa c'è il Tutto.

[82] *Kylix* del Pittore di Lysippides, c. 520 a.C. Getty Museum Malibù 87.AE.22.

[83] Da una ricerca iconografica sulla presenza di Medusa in ambiente dionisiaco nella ceramica attica risulta che, su un totale di 11.000 coppe analizzate dall'archivio Beazley, 353 di esse presentano dipinto il *gorgòneion* e, ove esso è associato agli "occhioni", sono presenti anche altri motivi dionisiaci come l'edera o la vite (Diez de Velasco 1997).

[84] Affresco della Villa dei Misteri, 70-60 a.C. Pompei.



Fig. 22 - Affresco della Villa dei Misteri (dettaglio), 70-60 a.C. Pompei

BIBLIOGRAFIA

Baudelaire 2011 = C. Baudelaire, *Del vino e dell'hashish confrontati come mezzi di moltiplicazione dell'individualità*, Roma 2011 (ed. or.: *Du vin et du haschisch comparés comme moyens de multiplication de l'individualité*, Paris 1851).

Biedermann 1991 = H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano 1991 (ed. or.: *Knaurs Lexicon der Symbole*, München 1989).

Brelich 2008 = A. Brelich, *Le iniziazioni*, Roma 2008.

De Heusch 2009 = L. De Heusch, *Con gli spiriti in corpo. Transe, estasi, follia d'amore*, Torino 2009 (ed. or.: *La Transe et ses entours. La sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, Bruxelles 2006).

Detienne 2007 = M. Detienne, *Dioniso e la pantera profumata*, Roma-Bari 2007 (ed. or.: *Dionysos mis à mort*, Paris 1977).

Diez de Velasco 1997 = Francisco Diez de Velasco, *Dioniso y la muerte: Gorgo en contextos dionisiacos en la cerámica ática*, in P. Bonet, C. S. Fernández, *Los límites de Dioniso*, Madrid 1997.

Eliade 1973 = M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Torino 1973 (ed. or.: *Le sacré et le profane*, Paris 1956).

Eliade 1979 = M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. I: *Dall'età della pietra ai Misteri Eleusini*, Firenze 1979 (ed. or.: *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris 1975).

Ferrari Pinney 1986 = G. Ferrari Pinney, *Eye Cup*, in *Revue Archéologique*, I 1986, pp. 5-20.

Festugière 1935 = J. Festugière, *Les mystère de Dionysos*, in *Revue Biblique*, XLIV, 1935, pp. 372-381.

Frontisi-Ducroux 1991a = F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris-Rome 1991.

Frontisi-Ducroux 1991b = F. Frontisi-Ducroux, *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in M. Bettini, *La maschera, il doppio, il ritratto*, Bari 1991.

Jeanmaire 1939 = H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité historique*, Lille 1939.

Jeanmaire 1972 = H. Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Torino 1972 (ed. or.: *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1951).

Jung, Kerényi 1972 = C. G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino 1972 (ed. or.: *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Amsterdam-Leipzig 1942).

Kerényi 1992 = K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano 1992 (ed. or.: *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, München-Wien 1976).

Kern 1922 = O. Kern, *Orphicorum Fragmenta*, Berlin, 1922.

Kott 2005 = J. Kott, *Divorare gli dei*, Milano 2005 (ed. or.: *The Eating of the gods*, New York 1973).

Macchioro 1918-19 = V. Macchioro, *Dionysos Mystes*, in *Atti Accademia Scienze Torino*, 54, 1918-19, pp. 126-138 e 222-238.

Mannhardt 1905 = W. Mannhardt, *Wald- und Feldkulte. 2. Antike Wald- und Feldkulte aus nordeuropäischer Ueberlieferung erläutert*, Berlin 1905.

Matz 1975 = F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage IV*, Berlin 1975.

Musti 2001 = D. Musti, *Il simposio*, Roma-Bari 2001.

Otto 1996 = W. F. Otto, *Theophania. Lo spirito della religione greca*, Genova 1996 (ed. or.: *Der Geist der altgriechischen Religion*, Hamburg 1956).

Otto 2006 = W. F. Otto, *Dioniso*, Genova 2006 (ed. or.: *Dionysos*, Frankfurt am Main 1933).

Pugliese Carratelli 2001 = G. Pugliese Carratelli, *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Milano 2001.

Rizzo 1918 = G. E. Rizzo, *Dionysos Mystes. Contributi esegetici alle rappresentazioni di misteri orfici*, in *Mem. Accad. Arch. Napoli*, III, 1918, pp. 39-102.

Rouget 1986 = G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino 1986 (ed. or.: *La musique et la trance*, Paris 1980).

Sannibale 2008 = M. Sannibale, *Bronzi figurati*, in AA.VV., *La raccolta Giacinto Guglielmi II. Bronzi e materiali vari*, Roma 2008.

Sfameni Gasparro 1978 = G. Sfameni Gasparro, *Connotazioni metroache di Demetra nel coro dell' "Elena" (vv. 1301-1365)*, in *Hommages à Maarten J. Vermaseren*, Leiden 1978.

Van Gennep 2002 = A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino 2002 (ed. or.: *Les rites de passage*, Paris 1909).

Vernant, Vidal-Naquet 2001 = J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, Torino 2001 (ed. or.: *Mythe et tragédie deux*, Paris 1986).