ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 4

1997 Napoli

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 4

1997 Napoli

ISSN 1127-7130

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli, Giuseppe Camodeca, Anna Maria D'Onofrio, Bruno d'Agostino, Luigi Gallo, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segreteria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

I contributi vanno redatti in due copie; per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosch, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17 x 24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Istituto Universitario Orientale.

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*Amencan Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud*.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo — in lingua originale — e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata — sempre in numeri arabi — e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, quest'indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS, RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; *et alii: et al.*; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.;.inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: T.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem, eadem, ibidem*; in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; *non vidi*.

INDICE

CARLO TRONCHETTI, *I bronzetti "nuragici": ideologia, iconografia, cronologia* p. 9

CLAUDE ROLLEY, *Encore les ἀφιδρύματα: Sur la fondation de Marseille, de Thasos et de Rome* » 35

FRANCESCO GUIZZI, *Terra comune, pascolo e contributo ai* syssitia *in Creta arcaica e classica* » 45

NINO LURAGHI, *Il carnevale macabro, ovvero, morire da tiranno* » 53

DANIEL NOEL, *Les Grandes Dionysies* » 69

CORNELIA ISLER-KERÉNYI, *La madre di Dionysos. Iconografia dionisiaca VIII* » 87

MASSIMO VIDALE-GABRIELLA PRISCO, *Ripensando la coppa del Pittore della Fonderia: Dalle tecniche antiche al contesto sociale di produzione* » 105

BENEDETTA BESSI, *La musica del simposio: Fonti letterarie e rappresentazioni vascolari* » 137

MARINA MAZZEI, *Fregio fittile di età tardoarcaica da Arpi* » 153

SILVIA BUCHNER, *MAMARKOS nell'onomastica greco-italica e i nomi 'italici' del padre di Pitagora* » 161

ELIODORO SAVINO, *Appunti per una storia della popolazione della Campania tra la guerra annibalica e l'età augustea* » 173

GIUSEPPE CAMODECA, *Una ignorata galleria stradale d'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un* curator aquae Augustae *(10 d.C.)* » 191

Rassegne e Recensioni

JOHN BOARDMAN, *Ischia and* Euboica » 203

EMANUELE GRECO, *Note di topografia e di urbanistica III* » 207

CRISTIANO GROTTANELLI: AA.VV., *Caronte. Un obolo per l'Aldilà (La Parola del Passato*, Vol. 50, Fascicoli 3-6) Napoli, 1995 » 221

BRUNO GENITO: (Sous la direction de C. Pilet) *La Nécropole de Saint-Martin-de-Fontenay (Calvados) - Recherches sur le peuplement de la plaine de Caen du Ve s. avant J.C. au VIIe s. après J. C.* (54e supplement à *Gallia*), Paris 1994 » 225

Riassunti degli articoli » 229

Per Luigi Bernabò Brea (1910-1999)

Il 4 febbraio del 1999 è morto Luigi Bernabò Brea. Con lui scompare non soltanto un grandissimo studioso, ma innanzitutto una delle sempre più rare figure di uomini grandi per cultura e senso etico della vita. Per questo suo temperamento, pur essendo un protagonista, non ha mai avvertito l'esigenza di imporre la sua immagine all'attenzione del pubblico, ritenendo che il lavoro, fatto o da fare nel modo giusto, fosse più importante della sua persona. La sua infaticabile attività nello scavo, nella ricerca, nella tutela, gli apparivano niente più che il sereno adempimento del proprio dovere, e in questo riponeva la propria gratificazione. Questo dovere non poteva considerarsi compiuto se la ricerca, lo scavo, non trovavano la loro forma nella esposizione museale e nella pubblicazione. Negli ultimi anni la suo operosità fu ancora più grande, nel timore di non riuscire a pagare fino in fondo il suo debito. Questo suo modo di essere ci sembra la prima, e la più importante delle sue lezioni.

La sua era una cultura profondamente umanistica: la lettura dei classici, lo studio delle fonti antiche, erano per lui il punto di partenza indispensabile, nell'accostarsi a un problema. Esse servivano a tenere ben saldo il rapporto tra il passato e il presente, a ritrovare la dimensione umana dell'antico. Questo non gli impediva di riconoscere la dimensione naturale dell'uomo, e quindi l'esigenza di studiarne con uguale attenzione l'ambiente: il museo, che egli creò nel Castello sull'acropoli di Lipari, insieme alla sua inseparabile compagna, M.Cavalier, è un modello della compiuta reintegrazione dell'uomo nel suo passato e nel suo ambiente.

Il rifiuto della divisione tra scienza dell'uomo e scienza della natura ne faceva l'erede della parte migliore della cultura positivistica. In questa prospettiva si comprende meglio la sua assoluta fiducia nella tipologia, come elemento portante nella definizione di una facies culturale. Quest'atteggiamento, che gli procurò non poche critiche da parte di studiosi "più aggiornati", ritrova tutto il suo senso oggi, nel momento in cui si guarda alla cultura materiale come a un sistema simbolico di autorappresentazione.

Se la tipologia fornisce la base certa per la identificazione di una *facies*, essa non esaurisce il suo studio; l'attenzione si rivolge infatti alle scelte insediative, alla forma degli abitati e delle capanne, agli usi funerari, in una indagine a tutto campo che ha per oggetto lo studio della comunità antica.

La straordinaria chiarezza del suo pensiero, sempre teso a cogliere l'essenziale, gli permetteva di tradurre i dati dello scavo stratigrafico in sequenze culturali ricomponendole in affreschi via via sempre più vasti, ritrovando i segni delle relazioni tra culture diverse su uno scenario esteso all'intero bacino del Mediterraneo.

Queste doti, e la straordinaria vastità delle sue conoscenze, gli permisero di porre su nuove basi la preistoria italiana e quella dell'Egeo Nord-orientale, legandole in un solido quadro alle sequenze del mondo greco e dell'Anatolia.

Questo, che è soltanto un aspetto della sua poliedrica attività, si articola in tre momenti, che segnano tre tappe fondamentali nella conoscenza della preistoria del Mediterraneo: la prima inizia nel 1939, quando – giovine funzionario – viene mandato a costituire la Soprintendenza Archeologica della Liguria. Nasce così lo scavo della Caverna delle Arene Candide presso Finale Ligure, che gli permette di delineare lo sviluppo del neolitico nell'Italia continentale in relazione al panorama europeo. A distanza di cinquant'anni, questo quadro ha retto nelle linee essenziali a una rigorosa rivisitazione compiuta da Santo Tinè e dalla sua *équipe*.

Nel 1947, con il primo saggio a Panarea, inizia la sua ricerca nelle Isole Eolie, delle quali intuisce il ruolo di tappa obbligata nei rapporti tra l'Egeo e l'Occidente. Le ricerche condotte sull'acropoli di Lipari e nelle altre isole dell'arcipe-

lago insieme a Madeleine Cavalier, individuano la sequenza delle *facies* culturali locali, ma nello stesso tempo permettono di riordinare la preistoria dell'intera penisola, aprendo nuovi orizzonti sui rapporti tra la Sicilia, Malta e la Grecia dell'Età del Bronzo.

Il terzo approdo, non meno determinante, fu quello di Poliochni, nell'isola di Lemnos. A questo scavo aveva collaborato nel 1936 come borsista della Scuola Archeologica Italiana di Atene. Ma nel tempo altri allievi si erano avvicendati sul sito, procedendo in maniera diseguale nello scavo e nella sua documentazione. Toccò a Bernabò Brea riprendere le fila di questo intricato discorso nel decennio tra il 1951 ed il 1960 ricostruendo la sequenza degli orizzonti locali e la loro relazione con Troia, Thermi e gli altri insediamenti preistorici dell'Anatolia e dell'Egeo. Era naturale per lui immaginare che i risultati raggiunti dovessero essere messi a disposizione del pubblico, sia quello degli specialisti, sia quello – più vasto – dei non addetti ai lavori. Nacquero così il Museo di Lemnos, un modello di chiarezza didattica e espositiva, e la monumentale edizione dello scavo.

Ma la vastità dei suoi interessi non si esauriva certo nello studio della preistoria. Dal suo breve soggiorno nella Soprintendenza di Taranto, che fu il suo primo incarico di funzionario, nel 1938, nacque la sistemazione dei rilievi tarantini di pietra tenera di età classica ed ellenistica; dalla sua lunga permanenza alla guida della Soprintendenza di Siracusa fu rinnovata la conoscenza della Sicilia Orientale, già impostata su solide basi da Paolo Orsi. Egli ne fece un *kosmos* ordinato, dove nulla era affidato al caso o lasciato nell'ombra.

La sua straordinaria chiarezza di pensiero, che gli permetteva di procedere direttamente alla stesura definitiva delle sue monumentali pubblicazioni, si rifletteva senza sforzo nel suo insegnamento: chi aveva la ventura di ascoltarlo, mentre illustrava un museo, uno scavo o un difficile problema archeologico, ne ricavava la sensazione di aver appreso tutto il necessario sull'argomento. Lo stesso istinto gli permetteva di coinvolgere nel lavoro e nella tutela chi aveva il privilegio di stare al suo fianco.

Per un simile studioso, l'Università italiana non ha mai saputo trovare una cattedra: ma la sua lezione si è trasmessa ugualmente attraverso la sua parola e le sue opere.

I BRONZETTI "NURAGICI": IDEOLOGIA, ICONOGRAFIA, CRONOLOGIA

CARLO TRONCHETTI

Un recentissimo contributo di Vincenzo Santoni[1] ha dato un nuovo stimolo alla discussione sulla bronzistica figurata sarda, immediatamente esplicatasi in un'acuta replica di Paolo Bernardini[2].

In effetti l'argomento, ancorché già ampiamente e ricorrentemente trattato da alcuni decenni, si presenta tuttora assai ricco di problematiche ben lungi dall'essere risolte e che anzi si accrescono con il passare del tempo e dei ritrovamenti.

Purtroppo - e questa è una gravissima lacuna che conviene immediatamente premettere, in modo che sia ben presente durante tutta la trattazione - sovente, a queste scoperte, pur di eccezionale e direi fondamentale importanza, abitualmente non segue una sollecita ed esauriente pubblicazione dei materiali corredata, cosa basilare, dei relativi dati di scavo, con precisazioni sul metodo impiegato, sulla giacitura stratigrafica dei reperti e delle associazioni in strato, nonché delle pertinenti indicazioni sul tipo di strato (se cioè di formazione primaria o secondaria ecc.), elementi, questi, è appena il caso di ricordarlo, indispensabili per una corretta lettura ed interpretazione della situazione scavata, senza la quale è inutile pensare di poter porre le basi per un valido approccio ai problemi della cronologia e dell'interpretazione dei bronzetti.

Non sarà superfluo, pertanto, richiamare preventivamente alla memoria i diversi approcci al problema dell'interpretazione dei bronzetti "nuragici"[3], che comprendono questioni cronologiche, iconografiche ed ideologiche, sia pure in misura diversa a seconda dei diversi studiosi che hanno privilegiato talora l'uno, talora l'altro di questi aspetti che, in realtà, sono strettamente collegati fra loro ed inscindibili.

Parlando dei bronzetti non si può non prendere le mosse dall'autorevole ricostruzione di Lilliu[4], operatasi in un ampio arco di tempo, con posizioni che talora si sono modificate in alcuni dettagli, ma che, sostanzialmente, nella sua concretezza, è rimasta invariata come inquadramento cronologico e culturale generale.

Nella sua posizione iniziale Lilliu vedeva tre grandi gruppi distinti: il Gruppo Abini (fig. 1.a), il Gruppo Uta (fig. 1.b) ed il gruppo Barbaricino-mediterraneizzante (fig. 1.c). Nel primo riconosceva una tendenza al decorativismo, spesso superficiale, mentre nel secondo leggeva una maggiore attenzione a valori plastici; entrambi erano poi marcatamente distinti dal terzo, in cui i valori formali erano pressoché completamente abbandonati in favore di un evidente espressionismo bozzettistico.

Lo stesso Studioso, in una fase successiva, ha poi individuato due grandi famiglie stilistiche. Nella prima ha unito assieme i Gruppi Uta ed Abini, definendolo Gruppo Uta-Abini; la seconda ha conservato intero il Gruppo Barbaricino-mediterraneizzante, accentuando così l'opposizione valori formali - bozzettismo espressionistico. A tale differenziazione stilistica corrisponde, per Lilliu, anche una evidente differenziazione iconografica. Il Gruppo Uta-Abini è contrassegnato dalla raffigurazione degli "aristocratici": eroi, arcieri, guerrieri, capitribù; il secondo si dedica invece alla rappresentazione del "popolino": pastori, devoti, offerenti.

I due gruppi sono collocati cronologicamente da Lilliu nell'Età del Ferro, in un arco di tempo che corre dal IX sino al VII sec. a.C., con possibilità di prosieguo nel tempo in forme e modi assai più ridotti e schematizzati. Essi sono,

[1] Santoni 1995.

[2] Bernardini 1996.

[3] Il termine è volutamente messo tra virgolette ed il perché, auspicabilmente, sarà chiarito nel corso del lavoro.

[4] Lilliu 1966; G. Lilliu, 'Bronzetti e statuaria nella civiltà nuragica', in Aa.Vv., *Ichnussa*, Milano 1981, pp. 179-251; Lilliu 1986; G. Lilliu, 'La Sardegna tra II e I millennio a.C.', in Cagliari 1987, pp. 13-32.

Elles constituent une fête éminemment politique parce qu'un ordre est institué dans la consommation du vin et que le vin est dressé au coeur de la cité, dans ses rues, au théâtre là où elle s'assemble plusieurs jours durant. Une autre pratique est instituée mais indirectement, celle du *symposion*. Dionysos s'implique ainsi dans la cité. Les Grandes Dionysies sont donc une fête où le vin est installé à une place d'honneur et il n'est pas question d'expulser le théâtre et ses représentations des Dionysies en vue d'en faire un simple appendice. Au contraire, le théâtre est une forme de la sociabilité athénienne, une forme essentielle en ce qu'elle se loge au coeur même de la vie publique; le théâtre relance l'interrogation sur la vie en commun en lui donnant la possibilité de ne pas être prise dans la nécessité d'être raisonnable[83]. Le vin accentue la liberté de pensée et ouvre de multiples voies pour prolonger cette réflexion. De cette manière Dionysos est véritablement un dieu du politique[84], le théâtre est son affaire[85].

Abréviations supplémentaires:

Dabdab Trabulsi 1990 = J. A. Dabdab Trabulsi, *Dionysisme, pouvoir et société*, Besançon-Paris 1990.

Farnell 1909 = L. R. Farnell, *Cults of the Greek States*, Oxford 1909, 5 vols.

Festugière 1972 = A. J. Festugière, 'Le personnage de Dionysos dans les *Grenouilles* d'Aristophane', in *Séance publique des cinq Académies*, 29 oct. 1960, repris dans *Etudes de religion grecque et hellénistique*, Paris 1972, pp. 81-88.

Foucart 1904 = P. Foucart, *Le culte de Dionysos en Attique*, Paris 1904.

Gernet 1928 = L. Gernet, 'Frairies antiques', in *REG* 41, 1928, pp. 313-359; repris dans *Anthroplogie de la Grèce antique*, Paris 1976, pp. 21-61.

Goldhill 1987 = S. Goldhill, 'Anthropologie, idéologie et les grandes Dionysies', in *Anthropologie et théâtre antique*, 'Actes du Colloque international', Montpellier 6-8 mars 1986, *CGITA* 3, 1987, pp. 55-74.

Goldhill 1990 = S. Goldhill, 'The Great Dionysia and Civic Ideology', in J. J. Winckler and F. Zeitlin (éds.), *Nothing to do with Dionysos ? Athenian drama in its Social context*, Princeton 1990, pp. 97-129.

Kerenyi 1976 = C. Kerenyi, *Dionysos. Archetypal Images of Indestructible Life*, (traduit de l'allemand par R. Manheim), Princeton 1976.

Parke 1977 = H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, London 1977.

Pickard-Cambridge 1953 = A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, (2 ème édition révisée par J. Gould et D. M. Lewis), Oxford 1968 (1 ère édition 1953).

Schmitt-Pantel 1992 = P. Schmitt-Pantel, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Paris 1992.

Vernant 1973 a = J.-P. Vernant, 'Le moment historique de la tragédie en Grèce : quelques conditions sociales et psychologiques', in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*, I, Paris 1973, pp. 11-18.

Vernant 1973 b = J.-P. Vernant, 'Tensions et ambiguïtés dans la tragédie' in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*, I, Paris 1973, pp. 19-40.

Vernant 1986 a = J.-P. Vernant, 'Le dieu de la fiction tragique', in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*, II, Paris 1986, pp. 17-24.

Vernant 1986 b = J.-P. Vernant, 'Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide', in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*, II, Paris 1986, pp. 237-271.

Vernant - Vidal-Naquet 1986 = J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, 'Préface', in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris 1986, pp. 7-16.

Vidal-Naquet 1973 = P. Vidal-Naquet, 'Le *Philoctète* de Sophocle', in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, I, Paris 1973, pp. 159-184.

Vidal-Naquet 1986 a = P. Vidal-Naquet, 'Oedipe à Athènes', in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris 1986, pp. 149-173.

Vidal-Naquet 1986 b = P. Vidal-Naquet, 'Oedipe entre deux cités. Essai sur l'*Oedipe à Colone*', in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris 1986, pp. 175-212.

[83] Vernant 1986 a, pp. 17-24.

[84] Pour une analyse opposée, voir A. Jacottet, 'Le lierre de la liberté', in *ZPE* 80 (1990), pp. 150-156.

[85] Zénobius, V, 40, ' Οὐδέν πρὸς τὸν Διόνυσον', p. 137, éd. E. L. Leutsch et F. G. Schneidewin; Souda, s.v. 'Οὐδέν πρὸς τὸν Διόνυσον', III, 579, n. 806.

LA MADRE DI DIONYSOS. ICONOGRAFIA DIONISIACA VIII

Cornelia Isler-Kerényi

La kylix che ci proponiamo di prendere in esame non è un pezzo sconosciuto[1] (figg.1- 4). È noto anzitutto per la presenza di iscrizioni che nominano sia Dionysos che la madre Semele. Si trova oggi al Museo Archeologico di Napoli dove è passato dalla Collezione Santangelo. Luogo di rinvenimento è, a detta del testo relativo nel Corpus Vasorum, Santa Maria Capua Vetere. Questa kylix pone tutta una serie di problemi interpretativi la cui soluzione certamente inciderà sull'immagine di Dionysos che ci siamo proposti di analizzare in una serie di studi iconografici iniziata oltre un decennio fa[2].

Forma e datazione.

Abbiamo davanti a noi una kylix di ragguardevoli dimensioni[3] fatta di una vasca profonda a profilo continuo che poggia su un piede sagomato e un fusto tarchiato. Piuttosto corti e tozzi sono anche i manici. Secondo lo specialista più autorevole in materia di forme di kylikes questo pezzo va collocato contemporaneamente alla notissima coppa a occhioni di Exekias a Monaco che viene di solito datata agli anni poco dopo il 540 a.C.[4]: lo conferma il confronto dei profili delle due kylikes disegnati da Bloesch[5].

La prossimità formale della coppa di Napoli con quella di Monaco ha un significato non solo cronologico. Proprio lo studio di Bloesch mette infatti in evidenza come l'introduzione della nuova forma di kylix poco dopo il 540 a.C. fosse un'innovazione più incisiva dei fenomeni analoghi verificatisi a più riprese durante la prima metà del VI secolo, quando vennero inventate le coppe di tipo Siana e dei Miniaturisti. Infatti, mentre le kylikes dei Comasti e quelle appena nominate si collocano tutte in una linea di evoluzione organica – che va da forme basse e tarchiate a proporzioni sempre più slanciate – la coppa a occhioni interrompe tale linea, equivale anzi a un rigetto radicale della tradizione precedente[6]. La circostanza è ancora più notevole se si tiene presente che la kylix è il tipo di vaso di gran lunga più importante fra quelli messi in vendita nel Ceramico di Atene durante il VI e V secolo, sia per l'entità numerica della produzione che per il livello di qualità dei ceramisti e dei ceramografi. Un'innovazione come quella di Exekias deve dunque essere stata una scelta meditata, un segnale forte per i contemporanei: deve rispecchiare fatti che oltrepassano il campo della ceramica e riguardano il panorama culturale in genere e la maniera di intendere Dionysos, patrono del simposio (e dei vasi ad esso destinati).

Con l'adozione precoce del nuovo tipo di coppa il ceramista creatore della kylix che oggi ci interessa ha voluto porsi all'avanguardia, insieme o nella scìa di Exekias. Mentre il ceramografo, il Pittore di Kallis, certo coscientemente, se ne distacca.

[1] *ABV* 203 n.1 (*Addenda*[2] 55); *CVA Napoli* 1, tavv. 21/22; Callipolitis-Feytmans 1980; *LIMC* 3.1, p. 428 n. 55.

[2] C. Isler-Kerényi, 'Dickbäuche, Komasten, dionysische Tänzer?', (Iconografia dionisiaca I), in J. Christiansen-T. Melander (a cura di), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and related pottery, Copenhagen 1987*, Copenhagen 1988, pp. 269-277; Isler-Kerényi 1990.1; 1990.2; 1991; 1993; 1997; 2000. I risultati di queste ricerche confluiranno in una monografia in corso di stampa sull'immagine di Dionysos nella ceramografia greca arcaica.

[3] CVA Napoli 1, p. 11: Alt. m. 0,119, diam. m. 0,253. Le dimensioni delle kylikes dei Miniaturisti si muovono in media intorno ai 21 cm. di diametro: Vierneisel – Kaeser 1990, p. 65. Ancora più grande della nostra è invece la kylix a occhioni di Exekias di altezza m. 0,136 e diam. m. 0, 305: E. Simon, *Die griechischen Vasen*, Hirmer Verlag, München 1976, p. 86.

[4] Bloesch 1940, p. 4 ("Diese hübsche Schale muss....der Exekiasschale schon gleichzeitig sein") e VIII (datazione della kylix di Exekias); M. Tiverios, *Ho Lydos kè to ergo tu*, Athine 1976, p. 85: datazione al 540-535.

[5] Bloesch 1940, tav. 1, 1c con tav. 2, 1b.

[6] Cfr. Bloesch 1940, p. 2; Vierneisel – Kaeser 1990, p. 49: "Alle Veränderungen gehen von Typus zu Typus gleichsam ruckartig vor sich, doch hat die Veränderung eine Konsequenz, die den modernen Betrachter Wachstumsvorgänge assoziieren lässt" (B. Kaeser).

Fig. 1. Napoli, Museo Nazionale: coppa del Pittore di Kallis, Stg. 172. Lato B. *(Foto Museo Nazionale).*

LA DECORAZIONE.

Egli non si adegua, infatti, alla nuova moda di successo decorando l'esterno del suo vaso con occhioni, ma esegue su entrambi i lati una serie di busti. Con ciò, come vedremo, pur adottando un tipo di decorazione nuovo, resta più prossimo alla tradizione precedente delle coppe dei Miniaturisti.

Ma cominciamo con il descrivere i due lati della nostra kylix. Sul lato meglio noto sono raffigurati, affrontati, i busti di Dionysos e Semele, entrambi indicati dalle scritte che li accompagnano. Fra i due, al centro dell'immagine, sta il kantharos, tenuto bene in evidenza dal dio e sormontato da una coroncina pendente. Dionysos porta un diadema ornato di singole foglie d'edera sopra la fronte e alla nuca. Anche di Semele, pure essa con una corona d'edera resa vistosa dal fatto che le foglie sono in parte aggiunte in colore bianco, è mostrata una mano, quella destra, che fa un gesto enigmatico sul quale torneremo. Un fatto strano è che la madre di Dionysos si presenta, per la foggia dei capelli e per il modo in cui è vestita (in un chitone privo di maniche e senza mantello) non come figura matronale ma come ninfa. I due personaggi non sono immaginati come emergenti: lo dimostra il modo in cui è rifinito verso il basso il busto di Dionysos. Un collegamento diretto fra questa figurazione e l'episodio mitologico del riscatto dagli Inferi della madre da parte del figlio divino[7] è pertanto da escludere.

Lo spazio fra le due figure e gli attacchi dei manici è riempito di enormi alberi di vite carichi di pesanti grappoli d'uva che sembra vogliano evocare un'atmosfera paradisiaca. Su quello a destra si sta arrampicando un minuscolo satiro con orecchie equine ma senza coda. Può trattarsi di un semplice lapsus, ma non possiamo d'altronde nemmeno escludere che si tratti, come in molti casi noti soprattutto su anfore press'a poco coeve, di un'omissione voluta con lo scopo di evocare la fase di transizione fra l'uomo e il satiro[8]. Altri due satiri, anch'essi di dimensioni assai ridotte rispetto ai protagonisti dell'immagine, sono sotto i manici e procedono a passo di danza verso le figure centrali sottolineando con ciò il rango superiore del lato appena descritto rispetto all'altro.

Sul lato B è raffigurato di nuovo Dionysos incoronato d'edera e accompagnato dalla denominazione. Invece del kantharos tiene qui un corno potorio al centro dell'immagine. La figura femminile che gli sta di fronte è chiamata KALIS e si presenta, quanto all'acconciatura e all'abito, come una ninfa-etera. Anche di lei si vede la mano, ma in un gesto diverso da quello di Semele: lo analizzeremo più avanti. A questo personaggio segue un'altra ninfa rivolta nella stessa direzione che tiene in mano due rami d'edera, chiamata SIME, un nome ricorrente di etera[9]. La terza ninfa è

[7] Callipolitis-Feytmans 1980, pp. 323 ss.

[8] Isler-Kerényi 2000.

[9] I nomi con la radice SIM- sono tutti di satiri o ninfe, cfr. *LIMC* 7.1 pp. 773 ss.: Simades, Simaios, Sime, Simis, Simon, Simos. Cfr. inoltre Amyx 1988, p. 569 n. 52; p. 585 n. 105 s.; SIMA come nome di una delle danzatrici nude compagne di danzatori dionisiaci su un cratere corinzio: p. 590 n. 118; cfr. inoltre lo specchio etrusco *LIMC* 7.1, p. 724 'Semele' n. 31 (= *LIMC* 3.1, 'Dionysos/Fufluns' n. 73).

Fig. 2. Napoli, Museo Nazionale: coppa del Pittore di Kallis, Stg. 172. Lato B. *(Foto Museo Nazionale).*

collocata alle spalle di Dionysos ed è anch'essa immaginata con due rami d'edera in mano. Non pare ci sia una differenza di rango fra le tre ninfe, anche se il ceramografo si è preoccupato di variarne al massimo l'aspetto per dare l'idea di un gruppo, ma non troppo omogeneo, di una pluralità di individui.

L'analogia evidente fra le immagini del lato A e del lato B della coppa di Napoli ne fa risaltare le componenti iconografiche non coincidenti. Più vistose e anche più numerose (tre al posto di una) sono sul lato B le coroncine pendenti che creano nell'immagine un'aura sacrale[10]. Particolarmente illuminanti sono altre due differenze che siamo in grado di mettere in relazione con l'iconografia dionisiaca di anfore coeve alla nostra coppa. La prima sta nelle piante rappresentate. Sul lato con Kallis sono chiaramente messi in evidenza i rami d'edera, evidentemente destinati a una funzione rituale. Già le anfore del Pittore di Amasis[11] avevano indotto all'ipotesi che edera e vite alludessero a due momenti successivi del percorso dionisiaco dalla condizione di efebo (o di ninfa saffica) a quella di satiro (o di ninfa-etera). Al lato con Semele troviamo infatti, enfatizzata, la vite. A questo punto si ricorda un passo in Pindaro[12] in cui la vite (in greco *ampelos*, al femminile) viene detta madre del vino e, dunque, implicitamente, equiparata a Semele. La seconda differenza sta nei recipienti in mano a Dionysos, il corno e il kantharos, che rappresentano anch'essi

Fig. 3. Napoli, Museo Nazionale: coppa del Pittore di Kallis, Stg. 172. Lato A. *(Foto Museo Nazionale).*

Fig. 4. Napoli, Museo Nazionale: coppa del Pittore di Kallis, Stg. 172. Lato A. *(Foto Museo Nazionale).*

due fasi culturali successive, il primo essendo un recipiente offerto – tramite il sacrificio – dalla natura, il secondo invece un oggetto fabbricato dall'uomo[13]. Del kantharos ricordiamo poi la connotazione eroica, presente già nel VII sec.[14].

Sarà, allora, da leggere in questa chiave anche il resto della figurazione, cioè le figure femminili che accompagnano Dionysos. Sul lato dell'edera e del corno le ninfe sono tre, senza differenza di rango: dal punto di vista temporale rappresenterebbero un momento precedente rispetto al lato della vite

[10] Bérard 1974, p. 58: "..les bandelettes de consécration... puissent renforcer l'évocation du lieu saint".

[11] Isler-Kerényi 1990. 1, p. 67.

[12] *Nem.* X 52. Ringrazio vivamente Renate Schlesier per avermi dato questa indicazione.

[13] Isler-Kerényi 1990. 1, p. 66.

[14] Isler-Kerényi 1990. 2, pp. 45 s.

Fig. 5. New York, Metropolitan Museum: coppa miniaturistica di Epitimos, 25.78.4 (*CVA New York*, tav. 10, 12 c, d).

Fig. 7. Rodi, Museo Archeologico: coppa ionica 1322 (*ASAtene* 6-7, 1926, p. 259, fig. 165).

Fig. 9. Atene, Museo Nazionale: coppa tipo Droop 17873. Lato A. (*BCH* 104, 1980, p. 319).

Fig. 6. Atene, Museo Nazionale: medaglione della coppa mesocorinzia 992 (Amyx 1988, tav. 83.1a).

Fig. 8. Berlino, Staatliche Museen: coppa attica proto A 1803 (*AM* 25, 1900, p. 62).

e del kantharos, dove la ninfa è una sola, si chiama Semele ed è dunque la madre di Dionysos.

Ma c'è una terza differenza, assai più difficile da decifrare, collocata in linea con il kantharos al centro dell'immagine: le mani dei personaggi. Sul lato con le tre ninfe il dio tiene il corno come un semplice attributo, non diversamente da come Sime tiene i rami d'edera: la mano occupa un minimo di spazio e non ha nulla di particolare. Kallis fa un gesto generico di saluto, ben paragonabile a quello in immagini press'a poco contemporanee del Pittore di Amasis[15]. Sul lato con Semele, invece, Dionysos tiene il kantharos enfaticamente sollevato, con le dita in una posizione sofisticata: è un gesto in qualche modo sacramentale. Il kantharos, poi, è molto grande e riempie tutto lo spazio della figurazione fino all'orlo della

[15] Due dei molti esempi: D. v. Bothmer, *The Amasis painter and his world*, Malibu-New York-London 1985, p. 63 (Anfora con cacciatori che incontrano Dionysos) e p. 194 (manico di aryballos con danzatori che incontrano Dionysos).

Fig. 10. Londra, British Museum: coppa miniaturistica di Xenokles B 425 (*AA* 1974, p. 202, fig. 6).

coppa. A questo gesto del dio corrisponde quello di Semele che approfondiremo appena chiarito il contesto iconografico delle nostre immagini. Tutto ciò contribuisce a evocare, in chi considera le immagini della coppa, un'atmosfera rituale[16].

Contesto iconografico.

Il busto femminile come motivo iconografico non costituisce di per sè una novità. È infatti fra i pochi motivi figurati presenti in numero discreto su coppe dei Miniaturisti. Fra di essi ci sono anche personaggi mitologici, come Athena e il gigante avversario[17]. Ma la figura più spesso ricorrente è quella di una giovane donna, vestita e ingioiellata con cura, che spesso (ma non sempre) porta una elegante cuffia[18]. L'interpretazione più ovvia di queste donne, suffragata anche dal nome KALISTANTHE apposto in un caso nel registro sottostante[19], è che fossero etere, le uniche donne ammesse ai simposi: al simposio va infatti riferito il tipo stesso del vaso. In due casi il busto femminile è combinato con un busto maschile sull'altro lato della kylix[20] (fig. 5). Questo personaggio maschile può portare una corona d'edera, per cui viene da Beazley denominato Dionysos[21]. La presenza di questa corona conferma comunque l'appartenenza di entrambi i busti, quello maschile e quello femminile, all'ambito dionisiaco, che si tratti di una divinità o di un prototipo umano che ne adotta il ruolo e le sembianze.

All'infuori della ceramica attica i precedenti iconografici del motivo del busto femminile si trovano in medaglioni di kylikes meso-corinzie[22]. In un caso le protomi sono due, affrontate, e sono accompagnate dai nomi "Nebris" e "Klyka": il secondo ("la dolce") adatto a un'etera, il primo a una ninfa dionisiaca[23] (fig. 6). Questa ascendenza del motivo conferma quanto osservato a proposito dei busti femminili dei Miniaturisti, e cioè che essi, oltre a essere identificabili con le etere, hanno una consistente coloratura dionisiaca. Il che deve averne favorito l'adozione da parte del Pittore di Kallis per accompagnare Dionysos su entrambi i lati della sua coppa.

La nostra kylix si ricollega ad altri antecedenti ancora. L'invenzione, attribuita a Exekias, della coppa tipo A a vasca profonda – quella subito imitata dal nostro ceramista – non era nata dal nulla. Essa si riallaccia a un filone presente già nella prima metà del secolo, ma numericamente meno consistente di quello che unisce le coppe Siana e quelle dei Miniaturisti. A tale filone appartengono le kylikes del tipo "merrythought"[24], riconducibile almeno in parte a prototipi micenei[25]. Fra gli intermediari della prima metà del VI secolo ci sono anche kylikes greco-orientali con, su entrambi i lati, un busto di giovane donna fiancheggiato da due grandi rosette stellate[26] (fig. 7): la tradizione di decorare coppe con busti femminili trascende dunque l'ambito attico e corinzio, e comprende anche quello ionico.

I precedenti più prossimi nel tempo alla coppa del Pittore di Kallis sono, per forma e per decorazione, le kylikes del Gruppo di Berlino 1803[27]. Esse portano, come decorazione di ciascuno dei

[16] Bérard 1974, pp. 72 s.; Callipolitis-Feytmans 1980, p. 324.

[17] Friis Johansen 1959-60, pp. 137 ss.

[18] J. D. Beazley, in *JHS* 52, 1932, pp. 174 s.; Vierneisel – Kaeser 1990, pp. 142 s.

[19] *ABV* 677 (München 2167). Kallis è il nome di un'etera anche su una coppa a figure rosse: *LIMC* 5.1, pp. 939 s. 'Kallis II' n. 2, ma viene usato anche per ragazze che vanno a prendere acqua alla fontana: *ABV* 677 (Villa Giulia). Sul nesso fra queste *nymphai* alla fontana e le etere vedi Isler-Kerényi 2000.

[20] New York 25.78.4: *ABV* 119.9 (*Addenda*² 33); Collezione privata: Vierneisel – Kaeser 1990, p. 85, n.10.10.

[21] *ABV* 119.9; Bérard 1974, p. 119 n. 9; cfr. anche Friis Johansen 1959-60, pp. 134 figg. 11 s. e pp. 137 s. dove propone per la protome femminile il nome di Semele o Ariadne.

[22] Amyx 1988, pp. 195 n. 3 e 200 n.1 (Klyka Painter); p. 204 nn. 4 e 5.

[23] Amyx 1988, p. 200 n. 1; commento alle pp. 554 s.

[24] Anche "Knopfhenkelschale": Bloesch 1940, p. 3; il tipo è illustrato in Vierneisel – Kaeser 1990, p. 45.

[25] Callipolitis-Feytmans 1979, pp. 198-204.

[26] Callipolitis-Feytmans 1979, pp. 202 s. fig. 4.

[27] *ABV* 202 sotto (=*Addenda*² 55); Bloesch 1940, p. 3 n. 3; Callipolitis-Feytmans 1980, p. 322 s. fig. 5.

lati, un busto di donna che tiene in mano un gran fiore. L'esemplare che una volta si trovava a Berlino[28] (fig. 8), mostra accanto alla figura centrale altri fiori che si dipartono dall'attacco dei manici e, sotto ognuno dei manici, un cigno. I fiori e i cigni evocano la sfera di Aphrodite[29]. Ma non è necessario identificare tutti i busti femminili analoghi, incontrati su kylikes dei Miniaturisti e sulle coppe greco-orientali – o anche, come vedremo, sulla coppa Droop di Atene – con la dea dell'amore. Anche ninfe-etere anonime, o con nomi non mitologici, appartengono ovviamente a quella sfera e ciascuna di loro si identifica con la divinità. Un ulteriore argomento per una lettura simile è offerta da skyphoi coevi che portano, insieme a busti femminili anonimi, galli e boccioli di fiori[30].

Oltre a questi esempi di coppe con busti femminili praticamente isolati, o comunque privi di un contesto narrativo, si devono avvicinare alla kylix di Napoli due esempi press'a poco coevi in cui troviamo il soggetto in combinazione con altri motivi per cui ne possiamo ricavare qualche elemento di lettura in più.

Fra le coppe attiche dei Miniaturisti con busti femminili e la nostra kylix si colloca, come già da tempo osservato[31], l'unica altra opera nota del nostro ceramografo, una kylix del tipo Droop oggi ad Atene[32] (fig. 9). Si tratta di un pezzo intermedio sia per collocazione cronologica che per formula decorativa, ancora prossima alle coppe a banda risparmiata e porta, come decorazione, busti maschili e femminili. Questa coppa è stata ampiamente e accuratamente discussa: ma la lettura proposta ci sembra troppo vincolata al presupposto che i personaggi raffigurati debbano essere tutti mitologici: mentre nel corso dei nostri studi sull'iconografia dionisiaca abbiamo più volte constatato che nella stessa immagine le figure mitologiche possono benissimo comparire insieme a figure umane prototipiche[33].

La coppa in questione mostra, su entrambi i lati, tre protomi umane intercalate a palmette. Da ciascuno dei quattro attacchi dei manici si diparte un serpente: tutto ciò evoca la sfera ctonia ed è, forse, da mettere in relazione con il fatto che il vaso pare sia stato utilizzato in un rito funerario[34]. Sul lato A, al centro, è raffigurata una giovane donna con i capelli lunghi denominata KALITINE (forse per *Kallitime*), in cui Callipolitis-Feytmans vorrebbe riconoscere Afrodite, mentre si tratta più verosimilmente di una ninfa nel senso più ampio, prototipico, del termine: figura femminile in età sessualmente interessante[35], che si identifica pertanto con Aphrodite. La protome maschile destra porta uno strano copricapo: la denominazione proposta di Hermes[36] resta senz'altro plausibile. Per l'altro busto la stessa studiosa, dopo una lunga argomentazione, propone il nome di Adonis[37], uno degli amanti di Afrodite. Ma se cade quest'ultima identificazione, possiamo escludere anche Adonis, la cui presenza nel repertorio vascolare attico di questo periodo sarebbe comunque un *unicum*[38]. Questo secondo busto presenta due soli elementi utili per la lettura: la barba liscia, non come quella dell'ipotetico Hermes articolata in singole ciocche, e una collana al collo[39]. Con il che gli si conferisce chiaramente un'aria giovanile: se la donna al centro è una *nymphè*, questo giovane deve esserne il compagno, analogo all'alter-ego di Dionysos in medaglioni di kylikes del Pittore di Heidelberg[40] (in passato, ma senza fondamento, chiamato Ikarios[41]). Se quella figura era il partner della sposa-matrona, il busto maschile in questione avrà lo stesso ruolo nei confronti della ninfa-etera. In questa lettura Hermes avrebbe, come in molti altri casi, la funzione dell'intermediario fra i due[42]: ritorneremo più avanti su questa funzione di Hermes.

[28] Ora fra le perdite di guerra (come gentilmente informa Ursula Kästner, Antikenmuseum).

[29] A. Delivorrias, in *LIMC* 2.1, p. 4. Sui fiori come simboli erotici vedi G. Koch-Harnack, *Erotische Symbole*, Berlin 1989, pp. 177-185.

[30] Beazley 1971, p. 85, nn. 37- 39; *LIMC* 2.2, pp. 109 s. 'Aphrodite' 1092 (Louvre CA 1919). Sul gallo come simbolo di *virtus* militare, ma anche erotico: Vierneisel – Kaeser 1990, pp. 108 ss.

[31] Callipolitis-Feytmans 1980, pp. 317 s. e 325 ss.

[32] *ABV* 203, n. 2 (= *Addenda*² 55); sul tipo di coppa vedi J. Boardman, *Athenian black figure vases*, London 1974, pp. 61 s.: primi esempi intorno al 550 a.C.

[33] Vedi soprattutto Isler-Kerényi 1990.1, pp. 74 s. figg. 6 e 8-10 (Dionysos con ninfe saffiche e fra efebi).

[34] Callipolitis-Feytmans 1980, p. 322.

[35] Andò 1996, pp. 47-79. Sullo statuto delle ninfe, con ulteriore bibliografia, vedi Isler-Kerényi 2000.

[36] Callipolitis-Feytmans 1980, p. 328.

[37] Callipolitis-Feytmans 1980, pp. 328 ss.

[38] B. Servais-Soyez, in *LIMC* 1.1, p. 228 s.v. 'Adonis'.

[39] Callipolitis-Feytmans 1980, p. 319 fig. 1.

[40] Isler-Kerényi 1991, pp. 297 s.

[41] Shapiro 1989, pp. 95 s.

[42] Per esempio: H. Mommsen, *Der Affecter*, Mainz a. Rh. 1975, tavv. 25 n. 17B, 77 n. 72B; Shapiro 1989, tavv. 43a, 54 a e c.

Sul lato B i tre busti sono tutti di giovani donne che portano la cuffia e si riallacciano in tal modo alla maggioranza delle protomi femminili su kylikes ad orlo risparmiato: la lettura più plausibile è quella di ninfe-etere. Non però in senso mitologico[43], ma piuttosto in senso prototipico. Avremmo, allora, sui due lati della coppa immagini complementari: sul lato A la ninfa divenuta partner privilegiata del maschio, sul lato B ninfe non ancora in quelle condizioni. La relazione fra i due lati di questa coppa sarebbe allora simile a quella constatata nella kylix di Napoli. L'allusione estremamente vaga al simposio espressa dai busti femminili e maschili su coppe dei Miniaturisti viene in questo caso specificata e, così pare, adattata ad un uso anche funerario del vaso: il simposio in cui la ninfa del lato A diventerà, tramite Hermes, partner privilegiata sembra essere quello degli Inferi.

Le immagini finora prese in considerazione, collegate in modi diversi con la kylix di Napoli, mettono in evidenza il fatto che le donne della sfera erotico-simposiale – supporti di queste immagini sono pur sempre coppe – avevano una relazione particolare con Dionysos: una relazione nella quale la presenza maschile è tutt'al più implicita. Abbiamo più sopra constatato che, per il Pittore di Kallis, l'incontro con Dionysos pare si configuri come un percorso, uno spostamento. Quest'altra sua kylix presenta esplicitamente il patrono di tutti gli spostamenti, la divinità che fa in quei casi da guida e tramite, cioè Hermes.

Tale ruolo di Hermes è bene attestato su una kylix firmata da Xenokles, oggi a Londra[44] (fig. 10). Anche in questo caso la tendenza tradizionale, a cercare sempre e solo denominazioni – e quindi identità – mitologiche[45] quando nelle figurazioni è presente un dio o un eroe, ha occultato affinità tipologiche rivelatrici. L'affinità cui alludiamo è infatti del lato B di questa kylix, quello in cui compare Dionysos, con il lato principale della coppa di Napoli. Vediamo infatti, al centro della zona superiore della coppa, quattro personaggi. A destra Dionysos che si muove verso il centro, con un enorme ramo di vite ricco di grappoli nella sinistra e un grande kantharos nella destra. Di fronte gli sta una giovane donna con un bocciolo ben tenuto in evidenza sopra il kantharos e – da quanto si evince dalle illustrazioni, tutte insufficienti – altri fiori nella destra. La giovane porta un mantello e si distingue in questo dai busti di ninfe-etere su kylikes dei Miniaturisti e del Pittore di Kallis: l'interpretazione come ninfa-etera non è, in questo caso, la più plausibile. Un dato iconografico più rivelatore è il fiore che probabilmente allude, come dicevamo, alla sfera di Aphrodite: sfera cui appartengono sia le ninfe-etere, che anche le giovani spose. Alla giovane donna, forse una sposa – o uno dei prototipi mitologici delle spose, come Ariadne o Persephone –, segue Hermes che fa con la sinistra un segno di saluto verso Dionysos. L'ultima dei quattro è un'altra donna vestita di chitone e stola che sembra essa pure salutare il dio della vite[46]. I tre elementi centrali – vite, Dionysos con il kantharos in mano, giovane donna – tornano tutti nella figurazione principale della coppa di Napoli.

Riassumendo, la coppa a Londra, in analogia a quella ad Atene del Pittore di Kallis, ci presenta una giovane donna di connotazione afrodisiaca che, con intermediario Hermes, lascia una compagna per avvicinarsi a Dionysos. L'incontro di queste figure femminili con il dio della vite è un evento autonomo rispetto al mondo maschile, anche se da esso non del tutto separato. In questo senso è paragonabile all'incontro del dio portatore di kantharos (ma senza Hermes) con una coppia femminile su una notissima anfora del Pittore di Amasis degli stessi anni[47]. Quella coppia proviene dal mondo selvatico e porta in mano tralci d'edera come gli efebi di figurazioni analoghe dello stesso ceramografo. Da qui l'ipotesi che, come quello maschile, anche il percorso biografico femminile fosse scandito da passaggi – o incontri – dionisiaci: tra la fase di *parthenos*, dedicata ad Artemis, e quella di ninfa, appartenente ad Aphrodite, avveniva un incontro con Dionysos. E un incontro successivo con lui sanciva l'opzione inevitabile, da noi ipotizzata a pro-

[43] Come propone Callipolitis-Feytmans 1980, p. 330.

[44] *ABV* 184 sotto (= *Addenda*² 51); K. Schauenburg, in *AA* 1974, p. 202 , figg. 5 e 6.

[45] Si veda il testo di A. H. Smith, F. N. Pryce e altri nel *CVA British Museum* 2, p. 5 (tav. 13, 1) relativo a questa coppa.

[46] Non esiste in realtà alcun elemento iconografico per chiamarla Demeter, come nel testo del *CVA* (vedi la nota precedente). La figurazione dell'altro lato – con a destra Zeus e Poseidon, ciascuno con i suoi attributi, di fronte a un terzo personaggio maschile barbato e ammantato che si avvicina da sinistra, il tutto incorniciato da cavalli alati – resta enigmatica e non offre ulteriori elementi di lettura dell'immagine con Dionysos.

[47] Parigi, Bibliothèque Nationale 222: Isler-Kerényi 1990.1, pp. 63 s.

posito delle ninfe dei fregi di Troilos e di Hephaistos del cratere François, fra due possibili carriere femminili: quella che portava al simposio con il ruolo di etera e quella che sfociava nella condizione di moglie e madre legittima[48].

Semele e Ariadne.

Qual è, nella prospettiva del percorso biografico femminile, la condizione di Semele? A questo punto dobbiamo soffermarci su quanto la mitologia ci dice sulla madre di Dionysos, come tale nota già in Omero e Esiodo[49]. Abbiamo avuto in passato occasione di meditare sulle circostanze della nascita di Dionysos[50] che ne hanno fatto il più legittimo di tutti i figli di Zeus in quanto l'unico a essere frutto di una gravidanza paterna oltre che materna. Ma le stesse circostanze fanno in modo che la madre, folgorata prima della nascita del figlio, necessariamente conserva l'immagine di ninfa: lo statuto di ninfa veniva infatti superato non con le nozze, ma al momento di diventare madre[51]. A ciò si aggiunge che Semele, pur essendo figlia di re ed eroina, non è la moglie legittima del padre di suo figlio. La non-legittimità di Semele è un dato ben sottolineato già in Omero dall'ostilità di Hera, moglie legittima del padre, nei confronti di Dionysos. Se Semele non è moglie legittima ciò significa che, anche dal punto di vista giuridico, è e resta ninfa.

Ninfa e ciononostante madre era ad esempio anche Maia, la madre di Hermes, secondo l'inno omerico relativo amata da Zeus in una grotta, in cui il figlio vedrà la luce[52]. Esiodo enumera una dopo l'altra alcune delle ninfe-madri amate da Zeus (oltre a Maia e Semele anche Alkmene[53]). Se la maternità di Semele è diversa, ciò si deve al fatto che Dionysos è il più legittimo dei figli di Zeus. Già nel Ritorno di Hephaistos sul cratere François avevamo colto una eco della situazione istituzionale di Atene[54]. Oltre ai figli legittimi di mogli legittime dovevano esserci, e dovevano rivestire un ruolo sociale riconosciuto, i bastardi: figli maschi in eccedenza di coppie legittime, figli maschi da relazioni illegittime. Prototipo mitico di questi bastardi era Hephaistos. Ma era certamente prevista anche l'eventualità opposta: che cioè i figli maschi legittimi non arrivassero o morissero prematuramente. Dal che la necessità di poter legittimare i figli maschi avuti da concubine o da amanti occasionali[55]. Il prototipo mitico più idoneo di questi figli non poteva essere che Dionysos. Con che Semele diventava il prototipo mitico della concubina assurta a madre di un figlio legittimato. Senza per questo diventare essa stessa moglie legittima in quanto manteneva lo statuto di ninfa. Si spiega così il fatto che Semele, madre di Dionysos, è qui rappresentata come ninfa-etera.

Questa particolarità iconografica di Semele, che continuerà a caratterizzarla anche in fasi artistiche successive[56], sta alla base del problema di distinguere Semele da Ariadne nell'arte figurativa antica[57].

[48] Isler-Kerényi 2000.

[49] G. A. Privitera, *Dioniso in Omero e nella poesia arcaica*, Roma 1970, p. 155 (indice s.v. 'Semele').

[50] Isler-Kerényi 1993, p. 8.

[51] Schmitt 1977, pp. 1059-1073 (cit. a p. 1068): "Cet état de passage prend fin lors du premier enfantement: la *nymphè* devient l'épouse-mère"; K. Dowden, *Death and the maiden. Girls' initiation rites in Greek mythology*, London–New York 1989, p. 201: "The only condition available is the transitional one of nymphe, a nymph of Artemis, an about-to-be-wed, or a newly-wed – a transition complete with the birth of the first child"; Andò 1996, pp. 50 ss.

[52] Inno omerico IV (*A Hermes*).

[53] *Th.* 438 ss. Alkmene è moglie legittima, però non di Zeus. Ma, dato che nel momento del loro rapporto Alkmene non ha ancora figli, la sua condizione è ancora di ninfa (vedi nota 51).

[54] Isler-Kerényi 2000.

[55] Si conoscono casi di personaggi storici di madre non legittima (Temistocle) e di figli di noti cittadini di Atene (Aristotele, Demostene) avuti da etere: H. Licht, *Sittengeschichte Griechenlands*, Dresden-Zürich, vol. 2, pp. 105 ss. Anche Pericle riuscì a far legittimare il figlio avuto da Aspasia, che era straniera: D. Ogden, *Greek Bastardy in the Classical and Hellenistic Periods*, Oxford 1996, p. 91; cfr. anche p. 37(a proposito delle leggi soloniane): "...succession system in accordance with which *nothoi* enjoy no rights of succession in the presence of legitimates, but do so in their absence....".

[56] Verrà rappresentata con il busto nudo (e in presenza di Ariadne vestita) anche in periodi successivi, vedi ad es. *LIMC* 3.1, p. 537 "Dionysos/Fufluns" n. 73 (specchio del IV sec. a. C. Anche qui torna il nome SIME).

[57] Il problema è stato posto, proprio a proposito della kylix del Pittore di Kallis, da P. Boyancé, 'Dionysos et Sémélé', in *RendPontAcc* 38, 1965-66, pp. 79-104; F. Matz, 'Ariadne oder Semele', in *Marburger Winckelmannsprogr. 1968 (Festschrift Drerup)*; Bérard 1974, pp. 72 e 143 con la nota 3; A. Kossatz-Deissmann, in *LIMC* 7.1, p. 724 'Semele', n. 35 (Kylix di Napoli). Ad esempio: la ninfa incoronata d'edera che sale sul carro, con Dionysos, Hermes e satiri che l'accompagnano, su un'anfora attica a figure nere, viene interpretata da Gasparri come Ariadne (*LIMC* 3.1 p. 487 'Dionysos' n. 768), da Shapiro 1989, p. 92 tav. 40d invece come Semele, mentre T. H. Carpenter, *Dionysian imagery in archaic Greek art*, Oxford 1986, p. 111 nota 56 lascia la questione aperta; G.M. Hedreen, *Silens in Attic black-figure vase-painting*, Ann Arbor 1992, p. 50 invece propende per Ariadne.

Anche Ariadne infatti, in quanto sposa di Dionysos, ha certamente un'identità afrodisiaca[58]. La mitologia, a sua volta, mette in evidenza affinità importanti fra la madre e la sposa di Dionysos, che contribuiscono a renderne fluida la distinzione. Entrambe, infatti, presentano, nel loro percorso biografico, una cesura traumatica: Semele muore prima del parto, Ariadne viene uccisa, o perlomeno si addormenta (ma è un sonno simile alla morte, se il motivo diventerà uno dei preferiti degli scultori di sarcofagi romani), prima di incontrare Dionysos. Entrambe alla fine vengono immortalate: Semele diventa dea, le nozze di Ariadne con Dionysos diventeranno simbolo di felicità perenne[59]. Una fase infera che precede una condizione celeste è, così pare, la caratteristica mitologica comune delle donne più strettamente legate a Dionysos[60]. Un percorso di tale tipo rappresenta il modello esatto dell'itinerario misterico che sempre implica, perlomeno a livello emozionale e metaforico, la morte e la rinascita con un'identità nuova (evidentemente superiore)[61]. La raffigurazione di Semele sulla nostra kylix è, come subito vedremo, una conferma inaspettata di tale lettura.

Il gesto di Semele.

Lettura che abbiamo sospesa al momento di trattare il gesto di Semele. La difficoltà che incontriamo nell'interpretarlo deriva dal fatto che non se ne conosce parallelo alcuno, nè nella ceramografia attica, nè nell'arte antica, e nemmeno nelle arti successive. Possiamo comunque escludere che questo gesto sia di saluto o derivato da quello della figura femminile che tiene in mano un fiore su coppe del gruppo di Berlino F 1803[62]; oppure che si tratti di un gesto di adorazione[63]. Manca inoltre, a quanto ci risulta, qualsiasi riferimento testuale utile. Quintiliano[64] descrive un gesto simile quando spiega i vari modi di tenere le dita durante il discorso oratorio: «Duo quoque medii (digiti) sub pollicem veniunt, et est hic adhuc priore (quo medius digitus in pollicem contrahitur explicitis tribus) gestus instantior, principio et narrationi non commodatus»[65]. Da questa constatazione si ricava unicamente che il gesto non è adatto per iniziare il discorso o per le sue parti narrative: potremmo persino dedurne che è, a confronto di altri gesti, poco utilizzabile nel discorso oratorio. Da come Quintiliano lo descrive deve assomigliare a quello usato oggi in Italia per difendersi dal malocchio.

Non ci resta dunque altra via per interpretarlo che descriverlo con attenzione. Semele tiene la destra accostata alla parte inferiore del viso. Le due dita medie stanno ripiegate sotto il pollice, l'indice e il mignolo sono tesi. Va sottolineata la direzione del gesto: non verso l'interlocutore, cioè Dionysos, ma verso se stessa. Con la direzione ne cambia completamente il carattere, il che risalta con tutta evidenza se mettiamo a confronto il gesto di Semele con quelli appartenenti alla sfera dell'eloquenza e della retorica la cui caratteristica comune più appariscente è quella di essere rivolti verso il pubblico[66] (fig. 11). L'indice viene e veniva sempre usato per indicare, come dice il nome stesso. Ma qui non è il solo a indi-

[58] Ma l'identificazione ad esempio della compagna seminuda di Dionysos simposiasta su vasi a figure nere (*LIMC* 3.1 pp. 486 s. 'Dionysos' nn. 756-759) resta incerta.

[59] Su Semele e Ariadne vedi: K. Kerényi, *Gli dei della Grecia I*, Milano 1994, pp. 222 ss.; R. Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart 1988, pp. 41 e 58 s.

[60] D. Lyons, *Gender and Immortality. Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*, Princeton UP 1997, pp. 128 s.: "Above all, these heroines have two fates: a human death and an immortal life". Il che vale a maggior ragione per la versione secondo la quale la vera madre di Dionysos era stata Kore-Persephone.

[61] Burkert 1990, p. 83: "Als Grundidee von Initiationsritualen überhaupt gilt im allgemeinen Tod und Wiedergeburt. Die antiken Mysterien sollten, qua Initiation, in dieses Schema sich einordnen lassen...".

[62] *ABV* 202, nn.1 e 2; Callipolitis-Feytmans 1980, p. 323 fig. 5.

[63] Callipolitis-Feytmans 1980, p. 324: "Si c'est le mythe qui est représenté ici, le geste de Sémélé est bien une attitude d'adoration". La relativa nota 30 (G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin1965, p. 85) non offre elemento alcuno di confronto.

[64] *Intitutio oratoria* XI 92-99. Su quest'opera vedi J.-C. Schmitt, *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart 1992, pp. 46 ss.

[65] *Institutio oratoria* XI 93.

[66] Per la stessa o analoga posizione delle dita, ma non della mano, cfr. le rispettive illustrazioni della *Chirologia* di John Bulwer (Londra 1644), che si rifà, oltre che ad autori antichi come Cicerone e Quintiliano, almeno in parte alle Hieroglyphica di Pierio Valeriano (varie edizioni a partire dal 1576) riprodotte in: *XVIIe Siècle* 132.3, 1981, p. 293 tav. 5 W ("Stultitiae notam infigo"), p. 294. tav. 6 D4 (numero quattro), p. 297 tav. 9 V ("Exprobrabit"). Per le informazioni suddette vedi: A.-M. Lecoq, 'Nature et rhétorique: de l'action oratoire à l'éloquence muette (John Bulwer)', in *XVIIe siècle* 132.3, 1981, pp. 265-277.

Fig. 11. Gesti della retorica illustrati da J. Bulwer, Chironomia (Londra 1644). (*XVIIe Siècle* 35.3 (n. 132), 1981, p. 297).

care perchè il mignolo ha una posizione parallela: le cose indicate sono, allora, non una ma due, due cose equivalenti da cercare nella direzione indicata, cioè nel viso di Semele. Dobbiamo pertanto pensare o alle orecchie (che troviamo qui in linea con la mano) oppure agli occhi (il che spiegherebbe anche l'uso moderno del gesto, diretto verso gli occhi malevoli fonte del malocchio). Le altre tre dita, cioè le due mediane tenute basse dal pollice, potrebbero alludere a qualcosa di chiuso: in questo caso alla parte più prossima del viso di Semele, cioè la bocca. Letto in questo modo il gesto eseguito da Semele verrebbe a significare: "ho udito", oppure, "ho visto, ma non parlo".

Tale interpretazione porta con tutta naturalezza a vedere nel gesto di Semele un'allusione a celebrazioni misteriche[67]. Ci occuperemo più avanti del problema più vasto dell'esistenza o meno di misteri dionisiaci negli anni intorno al 540 a.C. ad Atene. Cosa consegue dalla lettura appena proposta per la kylix di Napoli? Ne consegue che, mentre le ninfe del lato B stanno, nel segno dell'edera e dunque di Dionysos, per iniziare un percorso misterico, Semele ne è già uscita: ed è arrivata, sempre con Dionysos, nella sfera della vite, del vino sacramentale, della condizione eroica. A questo punto – sia detto per inciso – i satiri sono chiaramente ridotti a semplici e un pò grottesche comparse, sono subalterni: in analogia esatta con il ruolo subalterno accordato, in gran parte del repertorio simposiale nel VI secolo, alle donne rispetto ai maschi (efebi, danzatori o satiri che fossero).

La questione dei misteri.

Nell'interpretazione qui proposta della coppa del Pittore di Kallis a Napoli è importante la lettura del gesto di Semele in chiave misterica, nel senso cioè di: "ho udito", oppure "ho visto, ma non parlo". Dobbiamo dunque chiederci se si possa, nella Atene del VI secolo – e anche in Magna Grecia, dove il pezzo in questione è stato rinvenuto – ipotizzare l'esistenza di riti misterici dionisiaci[68].

Le nostre informazioni su tali riti sono state attinte principalmente da due tipi di testimonianze: letterarie[69] e epigrafiche. Fra queste le più importanti sono certamente le laminette auree iscritte trovate in tombe antiche databili dal 400 a.C. in poi. La più discussa delle attestazioni letterarie è la tragedia "Baccanti" di Euripide, rappresentata ad Atene nel 407 a.C.[70]. Un'analisi recentissima[71] mette in evidenza il fatto, spesso trascurato, che in quella tragedia i *thiasoi* femminili sono due e per vari aspetti diversi, anzi antitetici, fra di loro: il coro delle Baccanti lidie che accompagnano Dionysos al suo ritorno a Tebe e la massa delle donne di Tebe che

[67] Già Bérard 1974, p.143 aveva intuito questo significato di Semele.

[68] Schlesier 1997, p. 656; Burkert 1990, p. 27: «... Dionysosmysterien mindestens seit dem 5. Jahrhundert v. Chr».

[69] Per una rassegna delle fonti letterarie vedi Casadio, 1983, pp. 128 ss. Una testimonianza erodotea importantissima, non trattata in questo studio, è quella sulle *teletai* bacchiche di Olbia sul Mar Nero (Erodoto 4. 79). Alle testimonianze letterarie esplicite ne vanno aggiunte altre che rimandano a esperienze misteriche in forma più allusiva: Seaford, 1986, pp. 1-26.

[70] Casadio 1983, p. 130.

[71] Schlesier 1998, pp. 37-72.

hanno abbandonato le proprie case. Questa diversità fra i due cori si manifesta sia nel comportamento che, soprattutto, nel linguaggio delle Menadi e viene spiegato con il fatto che le donne lidie al seguito di Dionysos sono iniziate ai misteri bacchici, mentre le donne tebane non lo sono. Anzi, proprio per aver rifiutato le sue *teletai,* il dio le castiga costringendole a copiare il comportamento estatico delle donne lidie, ad adottarne i segni, ma facendo loro, in quel travestimento, compiere le atrocità che sappiamo (da cui, invece, le donne lidie aborriscono). Ammettendo che lo spettacolo presentato da Euripide rispecchiasse esperienze misteriche ormai radicate ad Atene, dobbiamo domandarci in quale momento storico possa plausibilmente venir collocata l'introduzione di riti del genere.

Non meno accesa della discussione delle Baccanti di Euripide è quella dei testi su laminette auree rinvenute in tombe di varie regioni di cultura greca (Magna Grecia, Creta, Tessaglia). Prima delle ultime scoperte del 1985, avvenute nell'antica Pelinna in Tessaglia, questi testi venivano spesso ritenuti orfici e attribuiti a una specie di setta all'interno della religione greca. Nel frattempo è invece accertato che ci troviamo di fronte a espressioni di credenze e esperienze relative al culto di Dionysos[72]. Che i misteri bacchici della religione greca debbano risalire almeno al VI secolo è un dato ormai acquisito nella storia delle religioni[73]. Altrettanto sicuro è il ruolo dominante, ma non esclusivo, che in essi avevano le donne[74].

La proposta di interpretazione qui presentata della kylix di Napoli come attestazione di misteri bacchici resta sostanzialmente ipotetica e, comunque, da discutere. In tale discussione avranno però il loro peso vari argomenti favorevoli alla nostra ipotesi, ricavati dal materiale misterico indipendentemente dalla coppa del Pittore di Kallis. Fra questi è ad esempio la constatazione del ruolo importante di una figura di madre – anche di Semele – nei misteri di Dionysos[75]. Un altro dato importante è l'accenno esplicito, in alcuni testi misterici, alla morte come folgorazione. La folgorazione è, d'altronde, anche sinonimo di divinizzazione[76]: di cui è proprio Semele il prototipo mitologico. Un altro elemento dei misteri già osservato è l'assimilazione della condizione finale con un simposio e l'importanza del vino nei riti[77]. Quanto al valore dell'edera come segno iniziatico vanno menzionate le due laminelle a forma di foglia d'edera rinvenute sul petto della defunta di Pelinna[78], che ricordano anche le corone d'edera indossate da Teiresias e Kadmos nelle Baccanti di Euripide al momento di accedere all'ambito iniziatico di Dionysos[79]. Infine, il corno potorio, presente in fasi precocissime dell'iconografia dionisiaca[80], può essere visto nella prospettiva dell'appartenenza alla sfera bacchica di animali sacrificali cornuti come il toro, il capro e l'ariete[81].

[72] Burkert 1990, p. 38: "'Orphisch' hat man meist die vielbesprochenen Goldblättchen mit ihren Jenseitstexten genannt, die sich in Unteritalien, Thessalien und Kreta in Gräbern gefunden haben; nach dem Fund der Texte aus Hipponion und Thessalien ist die Bezeichnung 'bakchisch' vorzuziehen"; Graf 1991; Graf 1993; Bottini 1992; G. Casadio, in A. C. Cassio – P. Poccetti (a cura di), 'Forme di religiosità e tradizioni sapienziali in Magna Grecia', in *AION* (Sez. Filologico-letteraria) 16, 1994, pp. 97 ss. e Camassa 1994, pp. 171-182; C. Riedweg, 'Orfeo', in S. Settis, *I Greci 2. Una storia greca 1. Formazione*, Torino 1996, pp. 1267 ss. La rassegna completa più recente delle laminette auree è: C. Riedweg, 'Initiation – Tod – Unterwelt. Beobachtungen zur Kommunikationssituation und narrativen Technik der orphisch-bakchischen Goldblättchen', in F. Graf (a cura di), *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert März 1996*, Stuttgart-Leipzig 1998, pp. 365-398.

[73] H. S. Versnel, *Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism*, Leiden-New York-Kobenhavn-Köln 1990, p. 151; Burkert 1990, pp. 10 e 27 (Specchio di Olbia); vedi Burkert 1995, p. 83.

[74] Casadio 1983, p. 131; Graf 1993, p. 255. Cfr. invece: A. Henrichs, in *HSCP* 82, 1978, p. 40: "In Greece proper, ritual maenadism was restricted to women, at least down to the end of the Hellenistic period".

[75] Burkert 1995, p. 100: "...wenn wir daneben Dionysos als Mysteriengott finden, erscheint er in besonderer Weise mit einer 'Mutter' verbunden zu sein, sei es Semele, sei es Rhea-Demeter".

[76] Bottini 1992, pp. 42 e 49; Schlesier 1997, p. 656; R. Seaford, 'Thunder, Lightning and Earthquake in the Bacchae and the Acts of the Apostles', in A.B. Lloyd (a cura di), *What is a God? Studies in the nature of Greek divinity*, London 1997, pp. 139-151. Il passo antico più pertinente è Diod. Sic. V 52. 2, relativo ai miti dionisiaci raccontati a Naxos.

[77] Graf 1993, pp. 246 e 249; Ricciardelli Apicella 1992, p. 27.

[78] Bottini 1992, p. 130. Cfr. Graf 1991, p. 87: "Singulièrement, la forme des lamelles est celle d'une feuille de lierre, stylisée en coeur". Ricciardelli Apicella 1992, p. 37. Sulle forme diverse che prendono le foglie d'edera a seconda della fase in cui si trova la pianta: Isler-Kerényi 1990.1, p. 67; Vierneisel – Kaeser 1990, p. 331 n. 56.9.

[79] vv. 81, 177, 205. Schlesier 1998. Sul possibile senso della corona nei misteri bacchici vedi Seaford 1986, pp. 23 s.

[80] Isler-Kerényi 1991.

[81] Camassa 1994; R. Schlesier, in A. Bierl – P. von Möllendorff (a cura di), *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne*, Stuttgart-Leipzig 1994, p. 22. Le riflessioni di entrambe le studiose sul latte come liquido misterico fanno pensare che, fra latte e vino, esistesse, nel quadro dei misteri bacchici, una relazione temporale analoga a quella che proponiamo fra edera e vite, fra corno potorio e kantharos. Tutte e tre queste sequenze sono, allora, metafore della metamorfosi iniziatica.

Ci eravamo chiesti, più sopra, a proposito dei misteri cui allude Euripide nelle Baccanti e tenuto conto del fatto che i misteri bacchici risalgono in ambito greco almeno al V secolo[82], in che momento prima del 407 a.C. questi riti potrebbero essere stati introdotti ad Atene. La documentazione iconografica a nostra disposizione permette senz'altro di ipotizzare una innovazione cultuale importante negli anni intorno al 540 a.C.: è infatti in questo stesso periodo che si verificano novità degne di nota nel repertorio dionisiaco dei ceramografi[83] e, con l'introduzione della coppa a occhioni, anche in quello dei vasai[84]. Secondo la nostra proposta la decorazione della kylix di Napoli del Pittore di Kallis esprime la necessità ormai molto sentita – che derivava in ultima analisi dal ruolo subalterno che la sistemazione soloniana della polis attribuiva alle donne – di inserire in modo degno le donne del simposio nella compagine sociale, di attribuire loro un ruolo e un'immagine psicologicamente accettabili[85]. La soluzione di questo problema era certamente più urgente intorno alla metà del secolo, durante la fioritura dell'istituzione simposiale, che dopo il 530 quando nel simposio – o perlomeno nell'immagine che ne viene data – si verifica la cesura fra ambito privato e ambito pubblico[86]. L'istituzione di misteri in cui le donne avevano il ruolo dominante e il cui modello mitologico era la vicenda di Semele può essere stata una risposta alle esigenze femminili.

Resta ora da capire perchè, in questa immagine che lo rappresenta insieme alla madre, Dionysos sia un maschio maturo e non un infante. Torniamo al passo di Esiodo: solo di Semele egli sottolinea che, pur avendo avuto un figlio immortale, è mortale[87]. Subito però aggiunge: ora sono entrambi dei (cioè immortali)[88]. Semele è dunque tre cose: la madre di un dio, ma ninfa; non solo mortale, ma effettivamente morta; e, infine, fatta dea, ma non moglie del padre di suo figlio. Abbiamo, allora, un vero groviglio di paradossi: un autentico mistero (nel senso più superficiale del termine[89]). Se, con questa kylix, eccezionale sia per la forma che per la decorazione, il Pittore di Kallis avesse voluto alludere al rapporto paradossale e misterioso fra Dionysos e sua madre (e a eventuali celebrazioni misteriche legate a questa tematica), non avrebbe potuto mostrare di più senza peccare di blasfemia. Di celebrazioni del genere, con donne come partecipanti, Dionysos era il patrono e la meta: restava pertanto lui il vero protagonista di entrambe le scene. Una coppa con raffigurato protagonista il dio della vite rappresentava comunque un omaggio a lui del tutto appropriato.

Per le donne del simposio l'incontro decisivo con Dionysos si era verificato nel momento del passaggio dalla sfera artemisiaca della *parthenos* a quella afrodisiaca della *nymphè*. Come prototipo di queste donne il Pittore di Kallis giustamente presenta non la sposa-matrona, cioè Ariadne, ma Semele. Perchè Semele, nonostante la sua gloriosa maternità, era e eternamente restava ninfa. Anch'essa aveva però sperimentato passaggi esistenziali: la morte e la divinizzazione. Qualsiasi passaggio, qualsiasi cambiamento di identità, qualsiasi metamorfosi, sono, nell'interpretazione da noi proposta[90], eventi per loro stessa natura dionisiaci. La metamorfosi di Semele da ninfa mortale, anzi morta, a dea non poteva avvenire se non ad opera del suo stesso figlio, patrono di tutti i passaggi e vero protagonista dell'evento misterico: a tale ruolo evidentemente non si addice l'aspetto infantile.

Dionysos a Capua (e nuove riflessioni sugli stamnoi lenaici).

Non sappiamo a chi il Pittore di Kallis avesse destinato il suo messaggio, alla clientela del Ceramico oppure ad acquirenti esterni. La provenienza attica dell'unico altro pezzo noto di questo ceramografo, che è anche quello iconograficamente più vicino alla coppa a Napoli, dimostra che il contesto ideologico delle figurazioni che ci interessano è sostanzialmente unitario. Nulla, infatti, giustifica l'ipotesi che l'immaginario dionisiaco venisse recepito in modo diverso in Attica e in Magna Grecia[91]. Non disponiamo purtroppo di dati precisi sulle condizioni di rinvenimento della kylix di Napoli: ma è tanto ben conservata da ritenerla comunque una suppellettile tombale. Se ne conosce solo il sito di provenienza, Santa Maria Capua Vetere. Ci troviamo in Campania non lontani da Cuma, dove iniziazioni bacchiche sono sicuramente attestate a partire al più tardi dal V secolo dalla celebre iscrizione che allude a uno spazio cimiteriale separato per gli iniziati[92].

La presenza di Dionysos a Capua in una accezione ctonia non può sorprendere, anche se il più importante documento della religione capuana, la celebre "tegola" databile fra il 500 e il 450 circa[93], non nomina nella parte conservata nessuna divinità identificabile con Dionysos o con l'omologo etrusco Fufluns[94]. Non pare, però, escluso che il culto della maggiore fra le divinità elencate, *Lethams*, sia in qualche modo da mettere in relazione con il sito religioso più noto e più particolare di Capua, quello del Fondo Patturelli con le sue famose statue di madri ctonie[95]. Nel ricco repertorio di terrecotte architettoniche rinvenute in quell'area[96] sono presenti, oltre a satiri, due tipi peculiari: il busto femminile con seni scoperti[97] e quello con braccia sollevate[98]. Quest'ultimo tipo sembra alludere all'epifania di una divinità femminile legata ai fiori, come Persephone o Aphrodite[99], e ricorda alcuni dei paralleli iconografici citati delle ninfe-etere sul lato B della kylix di Napoli. Alla sfera dionisiaca – e funeraria – appartengono certamente ossuari bronzei in forma di dinos con figurine sul coperchio, fra cui c'è anche una coppia di satiro e ninfa[100]: una categoria di oggetti che, nel nostro discorso, può fare da tramite cronologico fra la nostra coppa e gli stamnoi lenaici. Tutto questo materiale archeologico, per quanto eterogeneo e, purtroppo, slegato da contesti precisi, è sufficiente per cogliere, nella Capua arcaica e del V secolo, un'atmosfera religiosa fortemente caratterizzata in senso ctonio, femminile e dionisiaco.

È allora giunto il momento di riconsiderare i famosi stamnoi cosiddetti lenaici, giunti a Capua da Atene a partire dal 470 a.C. circa, una sessantina d'anni dopo la nostra kylix. Ben si sa che questa denominazione viene oggi utilizzata in senso puramente convenzionale per agevolare il discorso. È infatti ormai definitivamente superata l'identificazione dei riti rappresentati – tutti riti femminili – con una delle feste dionisiache di Atene[101]. Una proposta recentissima vorrebbe invece vedere in queste figurazioni un riflesso di riti dionisiaci celebrati in ambito domestico in cui le donne avevano un ruolo dominante[102]. Una volta slegate queste immagini da specifici riti ateniesi diventa facile ipotizzare che si riferiscano a riti dionisiaci analoghi celebrati sia ad Atene e in Grecia che, ad esempio, in ambito magnogreco o etrusco[103]. Tanto più che le donne campane avevano compiti rituali anche pubblici ancora in epoca romana[104].

[82] Schlesier 1997, p. 656: "Die Dokumente (z.B. Hdt. 4,79) machen entsprechende Kultpraxis (von Frauen und Männern) mindestens seit dem 5. Jh.v.Chr. wahrscheinlich; möglicherweise sind auch Angaben in der archa. Lyrik des 7. Jh. in diesem Sinn deutbar...".

[83] Isler-Kerényi 1991, p. 299.

[84] Alla quale corrisponde cronologicamente l'istituzione della tragedia ad Atene nel 534 a.C.: G. Ferrari, in *RA* 1986.1, p. 19.

[85] Illuminante, a tal proposito, l'analisi dei riti relativi alla cintura: Schmitt 1977.

[86] P. Schmitt Pantel – A. Schnapp, 'Image et société en Grèce ancienne: les représentations de la chasse et du banquet', in *RA* 1982, pp. 57-74; P. Schmitt Pantel, in *MEFRA* 97, 1985, p. 144.

[87] Th. 440-442: *Semele teke phaidimon hyion...Dionyson polygethea, athanaton thnete...*

[88] "*nyn d'amphoteroi theoi estin*".

[89] Sui significati del termine: G. Casadio, 'Per un'indagine storico-religiosa sui culti di Dioniso in relazione alla fenomenologia dei misteri I', in *SMSR* VI 1-2 (nuova serie), 1982, pp. 212 s.

[90] Isler-Kerényi 1997, pp. 74 s.

[91] Isler-Kerényi 1999. Alle stesse conclusioni giunge Rendeli 1993, pp. 13 s.

[92] Bottini 1992, pp. 58 ss.

[93] Trotta 1991, p. 271.

[94] Per un'interpretazione esauriente della tegola vedi ora Cristofani 1995. Oltre ai nomi di divinità e della data delle festività ci sono anche indicazioni sulle celebrazioni da svolgere: su eventuali elementi dionisiaci in questi riti vedi pp. 113-117.

[95] Cristofani 1995, pp. 108 con nota 26 e pp. 119 s.; Trotta 1991, p. 274. È interessante l'ipotesi di U. Bianchi, in *La Campania fra il VI e il III secolo a.C.*, 'Atti del XIV convegno di studi etruschi e italici', Benevento 1981, Galatina 1992, p. 213 di una possibile "coesistenza funzionale" – e dunque complementarità – di questa divinità materna e ctonia con la Diana del monte Tifata.

[96] Johannowsky 1983, pp. 73 ss.; De Caro 1991, p. 302.

[97] Koch 1912, pp. 39 s., tav. 7.4. L'allusione è evidentemente meno alla sfera erotica che a quella materna, dato che intorno ai seni è indicata la veste sollevata: il motivo va confrontato con quello attestato da statuine in forma di una donna in atto di allattare, Trotta 1991, p. 275 sin.

[98] Koch 1912, tavv. 10.3, 12.4, 17.4; Heurgon 1942, p. 345; Johannowsky 1983, pp. 73 ss.

[99] La dea in Koch 1912, tav. 12.4 ha una palmetta che le cresce sopra il diadema e sono rappresentati fiori anche fra le mani e la testa. Lo stesso motivo, ma senza le mani, torna in forme diverse anche alle tavv. 12. 2 e 5.

[100] Heurgon 1942, pp. 401 s. tav. 8.4; Johannowsky 1983, p. 72 (con datazione allo scorcio fra il VI e il V sec. a.C.); De Caro 1991, p. 302; Rendeli 1993, p. 11.

[101] Frontisi-Ducroux 1991.

[102] F. Frontisi-Ducroux, 'Retour aux 'Vases des Lénéennes', in Bravo 1997, pp. 123-132.

[103] Rendeli 1993, p. 14; Isler-Kerényi 1994, pp. 44-51, soprattutto p. 50.

[104] T. Zimmermann e R. Frei-Stolba, 'Les prêtresses campaniennes sous l'Empire romain', in R. Frei-Stolba e A. Bielmann (a cura di), *Femmes et vie publique dans l'Antiquité gréco-romaine*, (Etudes de Lettres - Lausanne) Lausanne 1998, pp. 91-116.

La distribuzione geografica di questa classe ceramica non fa che confermare l'ipotesi di un suo orientamento prevalentemente etrusco e magno-greco[105]. Nel considerare con attenzione ancora maggiore le provenienze note degli stamnoi con rappresentazioni del rito dionisiaco femminile constatiamo infatti che proprio Capua è uno dei siti di ritrovamento più frequenti. Dei trenta pezzi trattati dalla Frontisi-Ducroux[106] si conosce la provenienza esatta (cioè non generica, come ad esempio "Etruria") di quattordici stamnoi. Quella numericamente più importante è, con sei esempi, Vulci[107]. Dopo Vulci, il sito più spesso ricorrente è proprio Capua, con quattro stamnoi lenaici[108]. Vulci e Capua erano d'altronde particolarmente legate a livello storico e culturale già nel VI secolo a.C.[109].

La nuova lettura in chiave bacchica della nostra kylix da Capua non solo conferma un'ipotesi già avanzata[110], della preminenza della Campania fra le zone di destinazione di ceramica che allude a celebrazioni misteriche, ma pone anche gli stamnoi lenaici in una nuova prospettiva. Le condizioni di ritrovamento di uno degli stamnoi lenaici capuani sono particolarmente illuminanti[111]. Le fibule nel corredo indicano una deposizione femminile[112]. Più importante ancora è il fatto che lo stamnos (tra l'altro dotato di un coperchio) fungesse da ossuario. Sappiamo che questa funzione è, per lo stamnos, "genetica", legata alla sua discendenza dagli ossuari villanoviani e orientalizzanti in Italia[113]. Si tratta, dunque, di una cremazione: un modo di seppellimento particolarmente congruo con l'immagine, tipica delle iniziazioni bacchiche, della morte come folgorazione[114]. In questa prospettiva diventa poi interessante la presenza, nello stesso corredo, di un frammento di osso "combusto e frammentato all'estremità"[115]: esso ci ricorda sia le già menzionate corna degli animali sacrificali dionisiaci, che il corno potorio in mano a più d'una delle donne che eseguono il rito su stamno lenaici[116].

Ma sarà utile rivolgere l'attenzione ad altri due pezzi dello stesso corredo. L'anfora nolana mostra, sul lato A, una Nike che incorona non un atleta, come ci si aspetterebbe, ma una donna con i capelli sciolti che tiene uno scettro, mentre sul lato B dello stesso vaso una donna con cuffia protende una benda rituale[117]: l'ipotesi di un'allusione alla condizione di iniziata della proprietaria del corredo ci pare assai plausibile. Nè ci pare un caso che la olpe attica a vernice nera presente nel corredo[118] assomigli alla brocchetta in mano alla prima officiante a sinistra sul lato B dello stamnos[119].

Un altro pezzo di connotazione marcatamente rituale è il kanhtaros gianiforme con una faccia di Herakles e una di giovane donna (cioè di ninfa) contrapposte[120]. In questo caso non c'è un'interpretazione tanto ovvia: ma si può ricordare il ruolo di primo *mystes* di Herakles a Eleusi oppure il suo destino particolarmente affine a quello auspicato dagli iniziati: morte, apoteosi e nozze con la *nymphè* olimpica Hebe[121]. Il kantharos, seppure non gianiforme, ricorre in molte figura-

[105] La Genière 1987, pp. 43-61; Isler-Kerényi 1994; R. Hamilton, *Choes and Anthesteria. Athenian iconography and ritual*, Ann Arbor 1992, pp. 134 ss.

[106] Frontisi-Ducroux 1991, pp. 233 ss.

[107] Frontisi-Ducroux 1991, nn. L 2, 5, 12, 24, 64, 65. Una preponderanza analoga di Vulci vale d'altronde per tutti gli stamnoi attici, non solo per quelli "lenaici": Isler-Kerényi 1994, p. 48.

[108] Frontisi-Ducroux 1991, pp. 233 ss. nn. L 8, 17, 21, 58. Il sito di Suessula (L 22) appartiene all'entroterra di Capua. Oltre a questi c'è un solo altro luogo di rinvenimento in Campania, cioè Nocera dei Pagani (L 15).

[109] Heurgon 1942, p. 70; G. Colonna, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania. L'evo antico*, Napoli 1991, pp. 58 s. e De Caro 1991, p. 302.

[110] La Genière 1987.

[111] Johannowsky 1983, pp. 201 s. tavv. 39 b-c, 40 e 41 (lo stamnos è il n. L 17 in Frontisi-Ducroux 1991; Rendeli 1993, p. 2 fig. 1 (che riproduce solo una parte del corredo) e p. 10.

[112] La Genière 1987, p. 56.

[113] C. Isler-Kerényi, 'Stamnoi e stamnoidi. Genesi e funzione', in *NumAntCl* 5, 1976, pp. 33-52.

[114] Bottini 1992, p. 49. Ma bisogna tener presente che altri defunti certamente *mystai* venivano inumati, cfr. Bottini cit. p. 63: "..impossibilità di individuare uno specifico rituale o un particolare tipo di corredo funerario proprio degli iniziati, riconoscibile come tale".

[115] Johannowsky 1983, p. 202, n. 5 e alla tav. 39 b il secondo oggetto da sinistra.

[116] Frontisi-Ducroux 1991, p. 97, fig. 35; p. 98, fig. 37 con i rispettivi commenti dell'autrice. Valeria Sampaolo, direttrice del museo di Capua mi comunica gentilmente che, esaminato il pezzo, lo ritiene un alabastron calcinato.

[117] Johannowsky 1983, tav. 41 sotto.

[118] Johannowsky 1983, n. 14 e tav. 39 c (ultima a destra).

[119] Una lettura, questa, analoga a quella proposta da O. Elia, in *Apollo* 3-4, 1963-64, p. 92 e ripresa da La Genière 1987, p. 56 dell'attingitoio che faceva parte del corredo dello stamnos lenaico di Nocera dei Pagani (Frontisi-Ducroux 1991, L 15).

[120] Johannowsky 1983, tav. 41 sopra.

[121] Sulla presenza di Herakles a Capua: Trotta 1991, p. 274; Johannowsky 1983, p. 76.

zioni lenaiche[122], come d'altronde lo skyphos[123] che solo per caso sembra mancare nelle immagini dello stamnos di questo corredo[124].

L'insieme di questo corredo giustifica senz'altro l'ipotesi che appartenesse a un'iniziata ai misteri bacchici. Bisognerà allora porsi la domanda fino a che punto le figurazioni degli stamnoi lenaici, che certamente alludono a riti domestici – e non "ufficiali" come quelli delle Lenee e delle Antesterie –, possano rappresentare misteri di Dionysos. Lo potrebbe far pensare ad esempio il passaggio, sui due lati di molti stamnoi lenaici, da una scena rituale a un thiasos femminile[125], allusione plausibile alla metamorfosi della donna in *bacchè*[126]. Ma bisogna comunque tener sempre presente che le immagini lenaiche più che descrivere evocano: dal che l'oscillazione iconografica all'interno del gruppo, ben descritta da Frontisi-Ducroux[127]. Non è infatti possibile, in base alle immagini lenaiche, ricostruire nè una sequenza fissa di azioni rituali, nè quantomeno un loro preciso messaggio. Se anche la proprietaria del corredo era molto probabilmente una *bacchè*, con la scelta dello stamnos lenaico come urna non ha fatto che indicare genericamente la sua identità di officiante dionisiaca (senza escludere, ma anche senza rendere necessaria, un'interpretazione bacchica).

Conclusione.

Anche se la lettura da noi proposta del gesto di Semele resta, per ora, ipotetica, si ammetterà che l'interpretazione congiunta dei due lati della kylix di Napoli, e l'analisi del contesto iconografico in cui si inseriscono, ha fatto emergere l'ipotesi del percorso misterico indipendentemente dal senso di quel gesto. Come indipendentemente dagli stamnoi lenaici e dalle considerazioni qui presentate si era già concretizzata l'ipotesi di un quadro privato e femminile dei misteri bacchici[128]. Se queste celebrazioni avvenivano in concomitanza con simposi maschili[129] si capisce che il supporto delle immagini di ninfe-etere e di Semele con Dionysos del Pittore di Kallis sia proprio una kylix. Possiamo dunque tranquillamente affermare che la coppa di Napoli dovrà, d'ora in poi, entrare in ogni considerazione relativa alla questione dei misteri bacchici nel VI secolo a.C.

A questo punto si pone un problema di ordine diverso. È plausibile che le immagini del Pittore di Kallis evochino celebrazioni misteriche, considerato il fondamentale divieto di parlarne e, a maggior ragione, di farle vedere[130]? Ne abbiamo appena sottolineato la natura allusiva: ma alludere ha un senso solo se i fatti cui si allude sono in sostanza noti. Nel caso di Dionysos si può tranquillamente presumere che praticamente tutti – ad Atene come a Capua – fossero al corrente del suo significato religioso, anche se solo gli iniziati ne avevano sperimentata anche emotivamente la portata. Perciò il ceramografo ha costruito la sua decorazione presentando non una scena, ma un insieme organico ed estetico di emblemi che producono comunque un senso, anche se solo l'iniziata era presumibilmente in grado di coglierne fino in fondo il messaggio. Per concludere il nostro discorso ricorriamo all'esperienza iniziatica vissuta da un etnologo odierno presso i Senufo della Costa d'Avorio: "Le secret rituel ne présuppose pas nécessairement un interdit du *savoir* mais il impose toujours un interdit du *dire*. Le su doit être tu"[131].

[122] Frontisi-Ducroux 1991, p. 80 fig. 18; p. 94, fig. 28; p. 96, fig. 32; p. 97, fig. 34; p. 99, fig. 42; p. 155, fig. 91.

[123] Johannowsky 1983, p. 202 n. 8.

[124] Frontisi-Ducroux 1991, p. 66, p. 73, figg. 3-8; pp. 76 s., figg. 9-12; p. 79, figg. 13, 14, 16; p. 95, figg. 30, 31; p. 158 fig. 95. Ricordiamo, a questo punto, gli skyphoi attici già menzionati delle figure nere tarde (Beazley 1971, p. 85, nn. 37-39) che portano, come unica decorazione, busti femminili di cui è già stata rilevata la somiglianza con le figure sulle kylikes del Pittore di Kallis: A. Greifenhagen, *CVA Mannheim* 1, tav. 15.1 e testo a p. 31.

[125] Frontisi-Ducroux 1991, p. 73 nn. L1-3; pp. 76 ss. nn. L4-6, 11-13, 15, 16, 20, 20 bis; pp. 157 s. n. L 66.

[126] Frontisi-Ducroux 1991, pp. 172 s. Gli stamnoi in questione "funzionano" allora come i vasi da simposio per i partecipanti maschi: Isler-Kerényi 1994, p. 49: "Wie bei ihnen (=den Männern) Symposionvasen und Symposionbilder auf den erreichten oder erhofften Vollbürgerstatus bzw. die persönliche Akmé anspielten, so könnten bei den Frauen die 'Lenäenstamnoi' auf den erreichten bzw. erhofften Bakchen-Status – ebenfalls eine persönliche Akmé – hingewiesen haben".

[127] Frontisi-Ducroux 1991.

[128] Schlesier 1997, p. 656: «D.-Mysterien waren im Unterschied zu denen der Demeter nicht ortsgebunden und wurden von privaten Kultvereinen (in Privathäusern?) organisiert».

[129] Bravo 1997.

[130] Burkert 1995, pp. 81 ss.

[131] A. Zempléni, 'Savoir taire. Du secret et de l'intrusion ethnologique dans la vie des autres', in *Gradhiva* 20, 1996, pp. 23-41 (la frase citata si trova a pag. 36).

* *Vivi ringraziamenti vanno al Prof. Stefano De Caro e alle collaboratrici responsabili del Museo Nazionale di Napoli per aver messo a disposizione le fotografie della coppa Stg. 172 e per avermi dato modo di esaminarla personalmente.*

Abbreviazioni supplementari:

Amyx 1988 = D. A. Amyx, *Corinthian vase painting of the archaic period*, Berkeley-Los Angeles-London 1988.

Andò 1996 = V. Andò, '*Nymphe*: la sposa e le Ninfe', in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 52.1 (nuova serie), 1996, pp. 47-79.

Beazley 1971 = J. D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971.

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

Bloesch 1940 = H. Bloesch, *Formen attischer Schalen*, Bern 1940.

Bottini 1992 = A. Bottini, *Archeologia della salvezza*, Milano 1992.

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

Burkert 1990 = W. Burkert, *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt*, München 1990.

Burkert 1995 = W. Burkert, 'Der Geheime Reiz des Verborgenen: Antike Mysterienkulte', in H.G.Kippenberg – G.G. Stroumsa (a cura di), *Secrecy and Concealment. Studies in the History of Mediterranean and Near Eastern Religions*, Leiden-New York-Köln 1995, pp. 79-100.

Callipolitis-Feytmans 1979 = D. Callipolitis-Feytmans, 'La coupe apode à bouton en Attique et le peintre d'Athènes 533', in *BCH* 103, 1979, pp. 195-215.

Callipolitis-Feytmans 1980 = D. Callipolitis-Feytmans, 'La coupe Athènes 17873 et le peintre de Kallis', in *BCH* 104, 1980, pp. 317-332.

Camassa 1994 = G. Camassa, 'Passione e rigenerazione. Dioniso e Persefone nelle lamine orfiche', in *AION* (Sez. Filologico-letteraria) 16, 1994, pp. 171-182.

Casadio 1983 = G. Casadio, 'Per un'indagine storico-religiosa sui culti di Dioniso in relazione alla fenomenologia dei misteri II', in *SMSR* 7.1 (nuova serie), 1983, pp.123-149.

Cristofani 1995 = M. Cristofani, *Tabula Capuana. Un calendario festivo di età arcaica*. Firenze 1995.

De Caro 1991 = S. De Caro, 'Arte e artigianato artistico nella Campania antica', in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania. L'evo antico*. Napoli 1991, pp. 293-410.

Friis Johansen 1959-60 = K. Friis Johansen, 'Eine attische Trinkschale', in *Acta Archeologica* 30-31, 1959-60, pp. 129-145.

Frontisi-Ducroux 1991 = F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Parigi-Roma 1991.

Graf 1991 = F. Graf, 'Textes orphiques et rituel bacchique. A propos des lamelles de Pélinna', in P. Borgeaud (a cura di), *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève 1991, pp. 87-102.

Graf 1993 = F. Graf, 'Dionysian and Orphic Eschatology: New Texts and Old Questions', in T. H. Carpenter – C. A. Faraone (a cura di), *Masks of Dionysus*, Ithaca-London 1993, pp. 239-258.

Heurgon 1942 = J. Heurgon, *Recherches sur l'histoire, la religion et la civilisation de Capoue préromaine*, Parigi 1942.

Isler-Kerényi 1990.1 = C. Isler-Kerényi, 'Identità maschili e femminili intorno a Dionysos nell'opera del Pittore di Amasis', (Iconografia dionisiaca III), in *NAC* 19, 1990, pp. 59-76.

Isler-Kerényi 1990.2 = C. Isler-Kerényi, 'Dionysos con una sposa', (Iconografia dionisiaca IV), in *Metis* 5, 1-2, 1990, pp. 31-52.

Isler-Kerényi 1991 = C. Isler-Kerényi 'Dionysos: dio delle donne?' (Iconografia dionisiaca II), in F. Berti (a cura di) *Dionysos. Mito e mistero*, 'Atti del convegno internazionale di Comacchio 1989', Comacchio 1991, pp. 293-307.

Isler-Kerényi 1993 = C. Isler-Kerényi, 'Dionysos und Solon', (Iconografia dionisiaca V), in *AntK* 36, 1993, pp. 3-10.

Isler-Kerényi 1994 = C. Isler-Kerényi, in *Gnomon* 66, 1994, pp. 44-51 (recensione a Frontisi-Ducroux 1991).

Isler-Kerényi 1997 = C. Isler-Kerényi, 'Dionysos im Götterzug bei Sophilos und bei Kleitias', (Iconografia dionisiaca VI), in *AntK* 40, 1997, pp. 67-81.

Isler-Kerényi 1999 = C. Isler-Kerényi, 'Mitologia dionisiaca fra Grecia e Magna Grecia', in O. Failla – G. Forni (a cura di), *Alle radici della civiltà del vino in Sicilia*, Menfi 1999.

Isler-Kerényi 2000 = C. Isler-Kerényi, 'Dionysos und der Maultierreiter', (Iconografia dionisiaca VII) in R. Schlesier (a cura di), *Mythos und Interpretation*, 'Atti del convegno a Paderborn 1995', (in corso di stampa).

Johannowsky 1983 = W. Johannowsky, *Materiali di età arcaica dalla Campania*, Napoli 1983.

Koch 1912 = H. Koch, *Dachterrakotten aus Campanien*, Berlin 1912.

La Genière 1987 = J. de La Genière, 'Vases des lénéennes?', in *MEFRA* 99, 1987, pp. 43-61.

Rendeli 1993 = M. Rendeli, 'Rituali e immagini: gli stamnoi attici di Capua', in *Prospettiva* 72, 1993, pp. 2-16.

Ricciardelli Apicella 1992 = G. Ricciardelli Apicella, 'Le lamelle di Pelinna', in *SMSR* 58, 1992, pp. 27-39.

Schlesier 1997 = R. Schlesier, 'Dionysos I. Religion', in H. Cancik – H. Schneider (a cura di), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart-Weimar 1997, vol. 3, 1997, pp. 651-662.

Schlesier 1998 = R. Schlesier, 'Die Seele im Thiasos. Zu Euripides, *Bacchae* 75', in J. Holzhausen (a cura di), *Seele-psyche-anima*. Festschrift Karin Alt, 1998, pp. 37- 72.

Schmitt 1977 = P. Schmitt, 'Athéna Apatouria et la ceinture: les aspects féminins des Apatouries à Athènes', in *Annales ESC* 32, 1977, pp. 1059-1073.

Seaford 1986 = R. Seaford, 'Immortality, Salvation, and the Elements', in *HSCP* 90, 1986, pp. 1-26.

Shapiro 1989 = A. Shapiro, *Art and cult under the Tyrants in Athens*, Mainz a.Rh. 1989.

Trotta 1991 = F. Trotta, 'I culti non greci e i culti greci in epoca sannitica e romana', in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania. L'evo antico*, Napoli 1991, pp. 271-292.

Vierneisel-Kaeser 1990 = K. Vierneisel – B. Kaeser, *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*, München 1990.

Amphictyon, en accueillant Dionysos, reçoit le secret du mélange et délivre un code du bon usage du vin. La cité est augmentée du vin mélangée.

Les représentations théâtrales se déroulaient devant des spectateurs à l'imagination stimulée per le vin des carrefours et du théatre. Le vin, les cérémonies civiques et les représentations se combinent solidairement. Le théatre est une forme de sociabilité au coeur de la vie publique. Il relance l'interrogation sur la vie en commun. Le vin accentue la liberté de pensée et ouvre des voies pour prolonger la réflexion. Dionysos est véritablement un dieu du politique, le théatre est son affaire.

C. Isler-Kerényi, *La madre di Dionysos - Iconografia dionisiaca VIII.*

The subject of this article is the cup of the Kallis Painter in Naples, which features busts of Dionysus and Semele on side A and of Dionysus and three Nymphs on side B. At first glance, the inscriptions provide a straightforward interpretation. Nevertheless, a significant number of interpretative problems remain unexplained: Why is the mother of Dionysus portrayed as a young girl? Does a relationship exist between the two sides of the cup? How is Semele's so far unexplained singular gesture to be interpreted? The answer to these questions lies in the images themselves and their iconographical context. The context comprises Attic, Corinthian and Ionian cups of the first half and middle of the 6th century B.C. featuring either female busts or Dionysus encountering women. This type of decoration belongs, as do the cups, to the symposium. But within the symposium it is aimed at the women, i. e. the hetaeras, whose status corresponds to that of the mythical Nymphs and is thus clearly distinguished from the status of the legitimate brides and matrons. Semele also remains a Nymph, although she has become the mother of Dionysus because she died before the birth of her first child. Hence her resemblance to the hetaeras on side B. The comparison of the other motifs in both paintings – vine and ivy, kantharos and drinking horn – suggests that side B of the cup evokes a previous phase of side A, that the Kallis Painter was thus alluding to a process, a development from one state to another. Semele' s gesture can equally be interpreted as a reference to Mysteries. A lot of what we know about the Dionysian mysteries of the 6th and 5th centuries B.C. supports this interpretation. I shall finally try to characterize the singular religious atmosphere of ancient Capua, the finding place of both our cup and some of the well-known so-called Lenaia-stamnoi.

M. Vidale - G. Prisco, *Ripensando la coppa del Pittore della Fonderia: dalle tecniche antiche al contesto sociale di produzione.*

The famous "Foundry Cup" at Berlin is one of the two existing classic vessels representing the manufacture of large bronze statues (the other being a b.f. hydria at Florence representing a single bronzesmith assembling the statue of a horse). The cup has been the subject of numberless but partial quotations by art historians and archeometallurgists; nonetheless, an attempt at an overall evaluation of the iconographic program is still missing. This paper takes into account problems such as the locational context of the depicted scenes, their relative chronological setting, some possible hints about the organisation of labour, including the number and the identity of the depicted craftsmen.

Then it discusses the functional nature of manufacturing tools and infrastructures, as well as the details and implications of the other depicted objects, among which range a group of "votives" whose interpretation confronts us with a substantial dimension of ambiguity. The problem of the iconographic nature of the two statues under manufacture, in spite of the authors' efforts, cannot be fully solved. The most rewarding interpretation approach, in every case, seems to be a "structuralistic" reading: it reveals a coherent figurative program aimed at expressing a positive image of the senior craftsmen, and at making explicit a hierarchy of three couples of actors belonging to as many social levels (affluent citizens, senior craftsmen, young apprentices, significantly active on the external surface of the vessel) under the sacralizing authority of two divine figures (Hephaistos and Thetis, in the interior). The paper argues that this semantic effort, and not a plain illustration of manufacturing techniques, was the main concern of the painter. Such a conclusion might question the "classic" definition by J.D. Beazley who labelled the Foundry Painter as "A Greek Realist'. Finally, the authors argue that both the images and the inscriptions appearing on this important vessel might have been selected and positively evaluated by its new etruscan owners on the base of two peculiar cultural misunderstandings.

B. Bessi, *La musica del simposio : fonti letterarie e rappresentazioni vascolari.*

One of the most significant features of the symposium in the Archaic and Classical periods was indubitably the μουσιχὴ τέχνη, a combination of text, music and dance. The present article combines the information provided by iconographic documents – especially figured scenes on Attic pottery – with the testimony of literary sources to sketch the history of the successful association of music with the consumption of wine, confirming and sometimes adding to what is already known from previous literary studies on the poetic genres and musical instruments favored in symposia.

M. Mazzei, *Fregio fittile di età tardoarcaica da Arpi.*

Two fragments of a fictile frieze of the late Archaic period found at Arpi in the "House of the Mosaic of the Gryphons and Panthers" were re-employed in the foundations of the fourth-century-BC building phase. On the outside of the same house an equine protome, probably an acroterion, was found. These are the only surviving vestiges of a temple that is extremely interesting, being evidence of close relations between north-central Daunia and the Campanian-Etruscan world. The publication of these fragments calls for a reconsideration of these relations, in the light of previous finds as well as the present one.

S. Buchner, *MAMARKOS nell'onomastica greco-italica e i nomi 'italici' del padre di Pitagora.*

On the basis of new documents consisting of stamps on the handles of Greek-Italic amphorae and on bricks found on Pithekoussai, the author analyzes the Greek epigraphic occurrences of the Oscan praenomen *Mamereks*, concluding that epigraphs only show the form Μάμαρκος, notwithstanding the fact that they date from the Hellenistic period, when the phenomenon of weakening in Oscan had already resulted in a transition to the form *mamereks*, an evolution that is also well attested in Etruscan.

The fact that only the pre-weakening form of the praenomen is used in Greek indicates that Greek adopted it before the occurrence of the phenomenon of weakening in Etruscan and Oscan, i.e., around the sixth century BC, or possibly even earlier. Furthermore, Greek maintained this form even after the form *mamereks* had prevailed in the Italic and Etruscan world, with which the Greeks maintained close relations, and from which they had borrowed the name.

On the basis of the Greek form of the Oscan praenomen, I was able to propose a different explanation for the names assigned in the Western Greek world to the father and son of Pythagoras of Samos. The probable true name of the father of the philosopher, Μνήσαρχος – pronounced Μνάσαρχος in the Doric areas of Great Greece – coexisted at some time with Μάμαρκος, which literary sources handed down to us in the forms Μάμερκος and Μάρμακος. As to the name Μνήμαρχος, it is the result of a "re-Graecization" based on Μάμαρκος, but closer to the original name Μνήσαρχος.

E. Savino, *Appunti per una storia della popolazione della Campania tra la guerra annibalica e l'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un* curator acque Augustae *(10 d.C.).*

Recent studies on the meaning of the figures in Roman censuses and the urbanization of pre-industrial societies call for a reinterpretation of the ancient sources on the population of Campania from the third to the first century BC. In this period, the inhabitants of the region seem to have been more numerous than K. J. Beloch claims, and their distribution among the cities and the countryside also appears to have been different from what he maintains.

The author estimates the population of Campania in the Hannibalic period between 594,000 and 905,000, and between 1,070,000 and 1,426,000 in the Augustan age. He also believes that no more than 10 to 15% lived in towns.

G. Camodeca, *Una ignorata galleria stradale d'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un curator aquae Augustae (10 d.C.).*

An hitherto unknown, underground gallery, probably built as the other tunnels in the region by the famous architect Cocceius, by-passes the Scalandrone hill on the road from the shore of Lucrine Lake to Baiae. In the tunnel an important inscription, inscribed on the tuff and dated 10 AD, bears witness of the earliest curator aquae Augustae, i. e. the great Serino aqueduct built by Augustus; the curator permits to open an haustus (water-point). When Nero conceived the colossal plan of linking the Portus Iulius to the Tiber with a navigable canal, the gallery became useless because of the spectacular alterations of the physical environment involved by the works.

ISSN 1127-7130