

P O M P E I I

02



# E-Journal

Scavi di Pompei

26.02.25

# Lo sguardo della baccante.

## La nuova megalografia di II Stile a tema dionisiaco nella casa del Tiaso (IX 10 3) a Pompei

Gabriel Zuchtriegel, Anna Onesti, Alessandro Russo, Giuseppe Scarpati<sup>1</sup>



fig. 1

### Una sorpresa di fine scavo

L'ambiente che qui si presenta è letteralmente l'ultimo di cui era prevista la messa in luce nell'ambito del progetto di "Scavo e messa in sicurezza e restauro dell'Insula 10 Regio IX ai fini della riconnessione con il tessuto urbano di via di Nola", avviato nel mese di marzo 2023 e ormai nella sua fase finale. E proprio questo ambiente, che porta il numero 50, ci ha riservato la più grande sorpresa in uno scavo nel quale certamente le sorprese non mancavano (Amoretti *et al.* 2023; Onesti *et al.* 2025; Zuchtriegel *et al.* 2024 a; 2024 b; 2024 c). Ma trovare, a più di un secolo dopo la scoperta del fregio dei Misteri nell'omonima villa fuori le porte di Pompei, un'altra megalografia di II

Stile a tema dionisiaco era qualcosa che nessuno avrebbe potuto immaginare. Si tratta di un rinvenimento che sicuramente farà discutere ancora a lungo e di cui si può offrire qui solo un primo inquadramento, necessariamente preliminare e limitato in tutti i sensi, dato i tempi in cui l'abbiamo redatto. Tuttavia, abbiamo voluto confermare anche in questa occasione una prassi introdotta nel 2023 e ormai consolidata, ovvero quella di accompagnare la diffusione dei nuovi risultati delle indagini e ricerche a Pompei e negli altri siti del Parco con una pubblicazione scientifica, accessibile a tutti tramite la nostra rivista online "E-Journal degli Scavi di Pompei".

Alla sorpresa del rinvenimento degli affreschi con scene dionisiache, nel corso delle indagini

<sup>1</sup> Parco Archeologico di Pompei, Ministero della Cultura

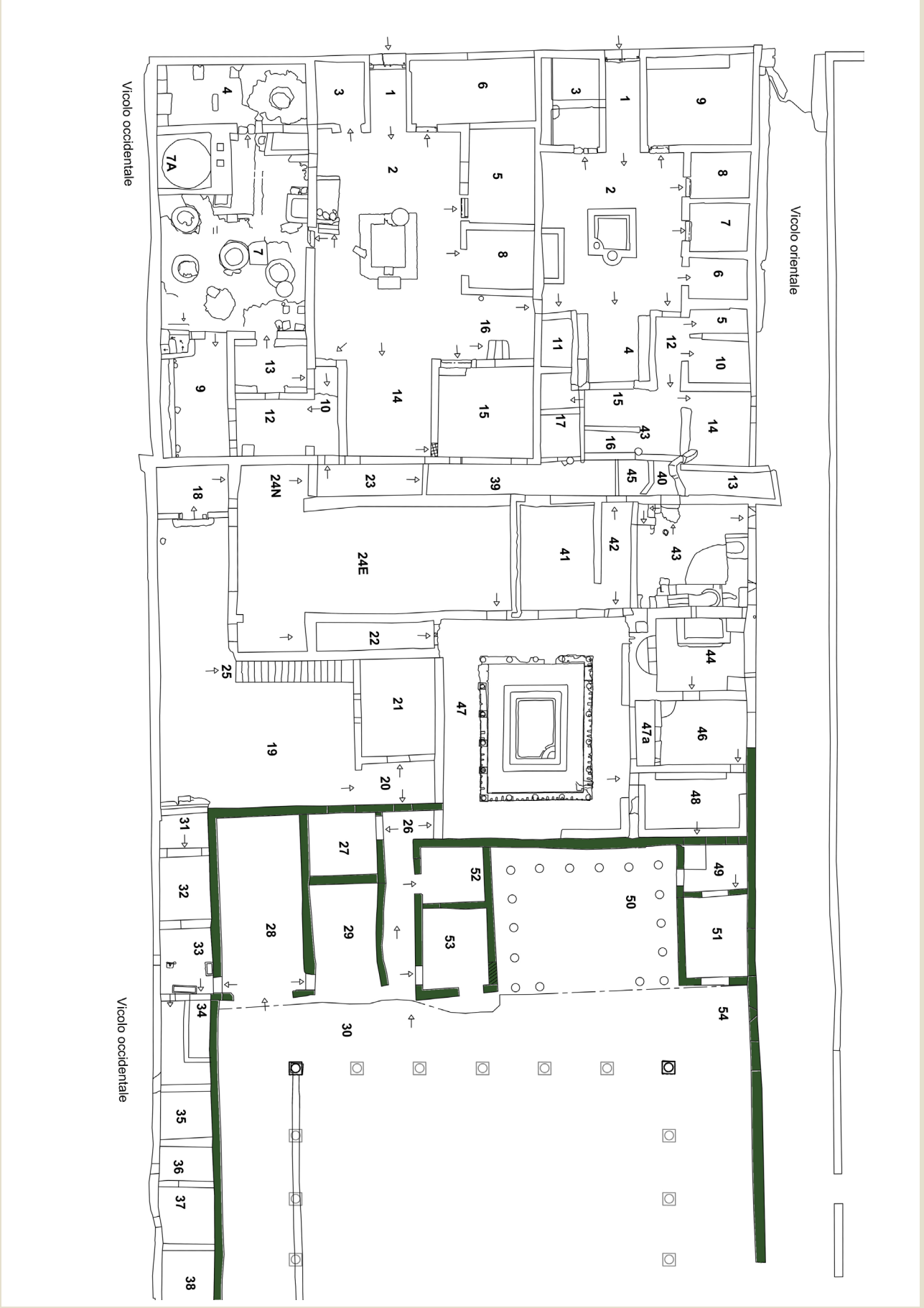
stratigrafiche si è aggiunto un altro sentimento: stupore, se non sconcerto. È, infatti, emerso come tutta l'area fosse oggetto di un'intensa attività di scavo per "crateri", "trincee" e "cunicoli", ovvero grandi fosse e gallerie sotterranee, nel corso della quale gli scavatori si erano già imbattuti negli spazi e affreschi che qui presentiamo. E ciò non qualche anno dopo l'eruzione, per trovare i propri averi seppelliti dalla cenere (o quelli altrui, chissà), né nel sedicente "buio" Medioevo, ma nel Settecento, come emerge chiaramente dalla stratigrafia, addirittura dopo l'inizio ufficiale dell'esplorazione scientifica del sito nel 1748. Ma sebbene, figli di un tempo che stava già sviluppando gli strumenti della disciplina archeologica, gli scavatori che ci hanno preceduti non si interessavano minimamente né della megalografia, di cui videro sicuramente più di un frammento, né dei reperti di cui abbonda il sottosuolo pompeiano. L'unico interesse loro sembrano essere stati i marmi, che ricavano in ogni possibile modo e posto. Si spiega così che al centro dell'ambiente che andremo a presentare non si è trovata più alcuna stratigrafia antica intatta, ma soltanto terreno rimescolato con pezzi di intonaco, tegole, persino frammenti di affreschi e bronzi. Ugualmente si spiega perché del meraviglioso pavimento di questo ambiente si è conservata solo la fascia laterale, consistente in un mosaico, e pochi resti della bordura in piastrelle di nero antico, mentre tutta la parte del "tappeto" centrale, salvo tre mattonelle di marmo (una di breccia verde e due di giallo antico), è stata completamente saccheggiata. Il tema delle esplorazioni settecentesche che si apre qui – e la possibilità di ritrovare gli elementi marmorei asportati da Pompei nelle grandi costruzioni borboniche dell'epoca, specie nelle regge di Portici, Capodimonte e Caserta – dovrà trovare spazio in future pubblicazioni. Per ora sia sufficiente constatare che possiamo dirci felici di quanto sia rimasto intatto nonostante la violenza dei nostri predecessori settecenteschi.

A.O., G.Z.

## Il contesto architettonico

Le ultime operazioni di scavo ancora in corso presso l'isolato 10 della *Regio IX* stanno interessando il settore settentrionale di una grande *domus*, estesa su più di tre quarti dell'intera *insula*. È stata battezzata, in via provvisoria, "casa del Tiaso" per motivi che diventeranno chiari più avanti.

Le geometrie delle strutture in corso d'indagine permettono, in fase preliminare, di delineare una planimetria domestica compatibile con una grande casa ad atrio (o a due atri), con ingresso dalla via Mediana a sud. La facciata non ancora scavata, così come tutto il settore dell'atrio, è in parte emersa in cresta e in crollo durante le indagini per l'assetto idrogeologico dei pianori (Russo 2021, p. 185) (*tav. 1*). Il settore attualmente analizzato coincide con la porzione nord, occupata da un grande *oecus* disposto in senso est-ovest a forma di T (amb. 24), aperto su di un cortile (19), affiancato ad est da un'alcova (amb. 41), da un peristilio-palestra (47) e da ambienti termali (44, 46, 48), realizzati alla fine del I sec. a.C. e decorati in III e IV stile (Onesti *et. al.* 2025). Questo settore risulta connesso attraverso una porta ed il corridoio (26) ad una casa più antica, senza dubbio quella principale, la cui cronologia non è ancora precisabile, ma che presenta una struttura architettonica assai sontuosa. La tipologia architettonica rimanda alle case sannitiche di Pompei ma il settore che sta emergendo è frutto di una ristrutturazione ascrivibile alla seconda metà del I secolo a.C. Si tratta di un grande peristilio (30) con colonne angolari provviste di capitelli in tufo grigio (ancora da scavare), sul cui braccio settentrionale si apre una sequenza di ambienti. Il fuoco architettonico è costituito da un raro *oecus corinthius*, il terzo noto in città, collegato in origine con due piccoli cubicoli a est (amb. 49, 51) – nel I sec. d.C. l'accesso all'ambiente 49 è stato chiuso – e due altri simmetrici ad ovest. Oltre il corridoio (26) si trova un'edera (29) ed un profondo *oecus tricliniare* (28). Si



tav. 1

tratta di un quartiere di ricevimento con sale da banchetto e ambienti più raccolti dove ospitare gli “intimi frequentatori della dimora”, gli amici del *dominus* e della *domina* a cui è offerto anche lo spazio termale del *balneum* precedentemente citato (Pesando, Guidobaldi 2006, pp. 21-22).

Se infatti, nelle case dei personaggi più in vista della città i *dientes* sono di norma ricevuti nel vestibolo, nell'atrio, nelle *alae* e nel tablino, nelle case di personaggi che rivestono funzioni pubbliche si aggiunge una parte più riservata in cui stringere rapporti sociali e relazioni di



tav. 2

maggior intimità o amicizia; un settore in cui tra banchetti e cene conviviali si negoziano alleanze (Zaccaria Ruggiu 1995, pp. 319-320; Anguissola 2012, pp. 33-37).

Il modello architettonico alla base di questa distribuzione planimetrica trae origine a Pompei da esempi riconducibili al periodo successivo alla deduzione sillana della colonia nell'80 a.C. (Maiuri 1952; Wallace Hadriill 1988, p. 67; 1994, pp. 113-116; Gros 1997, pp. 938-939; 2001, pp. 47-48; Pesando, Guidobaldi 2006, pp. 21-22; Pesando 2006, pp. 68-69; 2017). L'interesse dei veterani romani nei primissimi decenni di occupazione sembra essere legato alla campagna circostante, con l'occupazione delle sontuose ville (villa dei Misteri, villa di Cicerone, villa di Diomede e villa di Fannio Sinistore a Boscoreale) e di spazi marginali o non utilizzati in città, con una significativa eccezione: la casa del Labirinto (*tav. 2*). Questa elegante dimora venne ristrutturata intorno al 70-60 a.C. da uno dei primi magistrati della colonia, appartenente alla famiglia dei *Sextilii*, ricordato tra i dedicatari del nuovo altare nel santuario di Apollo (CIL X, 800). La struttura del settore settentrionale della casa, realizzata in questa fase, con *oecus corinthius*, appare identica a quella appena scavata, fatta eccezione per il corridoio che separa in due parti la sequenza di stanze. Alla cronologia alta del modello elaborato nella ristrutturazione post coloniale della casa del Labirinto (VI 11, 8-10; Stroka 1991, pp. 68-69; Pesando, Guidobaldi 2006, pp. 87-94) fa seguito la ristrutturazione del settore del peristilio della casa delle Nozze d'Argento (V 2, i) della metà del I sec. a.C. (Ehrhardt 2004; Pesando, Guidobaldi 2006, pp. 95-100), con soluzioni meno monumentali ma ispirate dalle stesse esigenze. La realizzazione di un peristilio rodio, con un braccio più alto degli altri, al fine di permettere un maggiore irraggiamento degli ambienti affacciati su di esso, si accompagna alla realizzazione di un grande *oecus tetrastylus* e di un quartiere termale. Verso la fine del secolo, in forme meno monumentali la ristrutturazione della casa di *Obellius Firmus* (IX 14, 2-4), posta nell'isolato accanto alla casa in corso di scavo (IX 10), aggiunge ambienti di ricevimento

intorno al peristilio (Pesando, Guidobaldi 2006, pp. 109-113). Infine, l'esempio più tardo, benché la cronologia sia dibattuta, è quello della casa di Meleagro (VI 9, 2) in cui si ritrova un altro esempio di *oecus corinthius* da Pompei. Secondo Dickmann la ristrutturazione che dà origine all'ambiente è coeva a quella della casa del Labirinto, mentre Pesando la sposta alla metà del I secolo d.C. (cfr. Dickmann 1999; Pesando 2002 e Pesando, Guidobaldi 2006, p. 129). Per lo stesso ambiente la cronologia alta è ripresa da Gros (1997, p. 937, nota 153), mentre Ceconi in uno studio specifico sulla tipologia architettonica degli *oeci* pone la costruzione alla fine del I sec. a.C., abbassando anche la cronologia di quello della casa del Labirinto alla stessa fase (Ceconi 2020, p. 325). Tuttavia, nel caso del Labirinto la datazione non tiene conto della cronologia delle decorazioni in II Stile (Stroka 1991, pp. 213-214), che anche nel nuovo contesto appaiono utili alla definizione cronologica della costruzione.

### *Gli ambienti con la decorazione in II Stile*

Gli ambienti strutturati sul peristilio presentano una decorazione in II Stile, con riprese e integrazioni successive, ascrivibile al terzo quarto del I secolo a.C. L'*oecus* tricliniare (28) conserva la decorazione più antica in parte del registro mediano e del registro superiore; lo zoccolo e alcuni pannelli sono stati rifatti successivamente (*fig. 2*). Da una cornice avanzata si innalzano colonne lisce in marmo giallo, con capitelli ionici. Il colonnato in primo piano si raccorda direttamente con il registro superiore caratterizzato da una trabeazione sporgente. Il registro mediano costituente il secondo piano prospettico è composto, in successione paratattica, da un filare di bugne disposte di testa in verde sormontati da pannelli in porfido con specchiature rese da linee lumeggiate. Al di sopra dei pannelli in porfido corrono un secondo filare di bugne verdi e una fascia rossa continua. Sul fondo una veduta, velata in basso,



fig. 2

alterna portici con colonne scanalate coronate da capitelli compositi e trabeazione sporgente con acroteri; l'intercolumnio centrale mostra vedute con colonnati in infilata prospettica, con soffitto a cassettoni che si raccorda con la trabeazione principale. Il cubicolo (27) è stato ridecorato in III Stile a candelabri, a fondo nero, come gli ambienti del quartiere retrostante (24, 22; cfr. Onesti *et. al.* 2025, pp. 15-20). L'esedra (29) conserva la decorazione in II Stile ancora in parte avvolta dalle coltri eruttive (fig. 3). La composizione mostra un portico a doppio colonnato in prospettiva, coronato da un architrave con fregio dorico e una parete di fondo composta in successione paratattica da pannelli in porfido inquadrati da cornici gialle con specchiature rese da linee lumeggiate



fig. 3

sormontati da bugne in alabastro fiorito. Al di sopra una cornice continua a mensole sporgenti. Solo due dei cubicoli speculari all'*oecus corinthius* mantengono l'originaria decorazione in II Stile: l'ambiente 52 e l'ambiente 49. Il primo, utilizzato come rimessa al momento dell'eruzione per depositare sime fittili da sostituire nelle coperture, conserva numerose tracce di cantiere dei lavori in corso nella casa (cfr. Zuchtriegel *et. al.* 2024 a). Nell'angolo nord-est un grande cumulo di calce occupa gran parte del piano pavimentale e copre lo zoccolo a fascia nera e verde; sulle pareti si conservano una serie di schizzi di calce e una pulitura di pennello a grassello (fig. 4). Dalla predella, resa con un tono più chiaro di verde, si sviluppa un colonnato ionico continuo con basi attiche e fusti scanalati ai quali sono sospese ghirlande vegetali. La trabeazione dell'epistilio è resa in stucco da un basso pianetto bianco e i capitelli angolari sono compositi. La zona mediana è costituita da pannelli in marmo giallo con specchiature rese da linee lumeggiate, su cui si imposta una cornice bianca, un filare di bugne di alabastro viola iridescente, disposte di testa, una cornice a mensole sporgente e tre filari di bugne disposte in opera isodoma.



fig. 4

Nell'ambiente 52, che conserva tre pareti in II Stile, la composizione appare più semplice, senza colonne prospettiche: zoccolo nero con cornice gialla; zona mediana a pannelli larghi rossi, scanditi da pannelli stretti verdi, cornice di coronamento gialla, un filare di bugne verdi, una trabeazione con fregio; registro superiore con vedute velate inferiormente di difficile lettura a causa dello stato di conservazione (fig. 5). La parete nord di questo ambiente è ridecorata in IV Stile, nella fase in cui venne annesso al retrostante *apodyterium* delle terme (amb. 48).



fig. 5

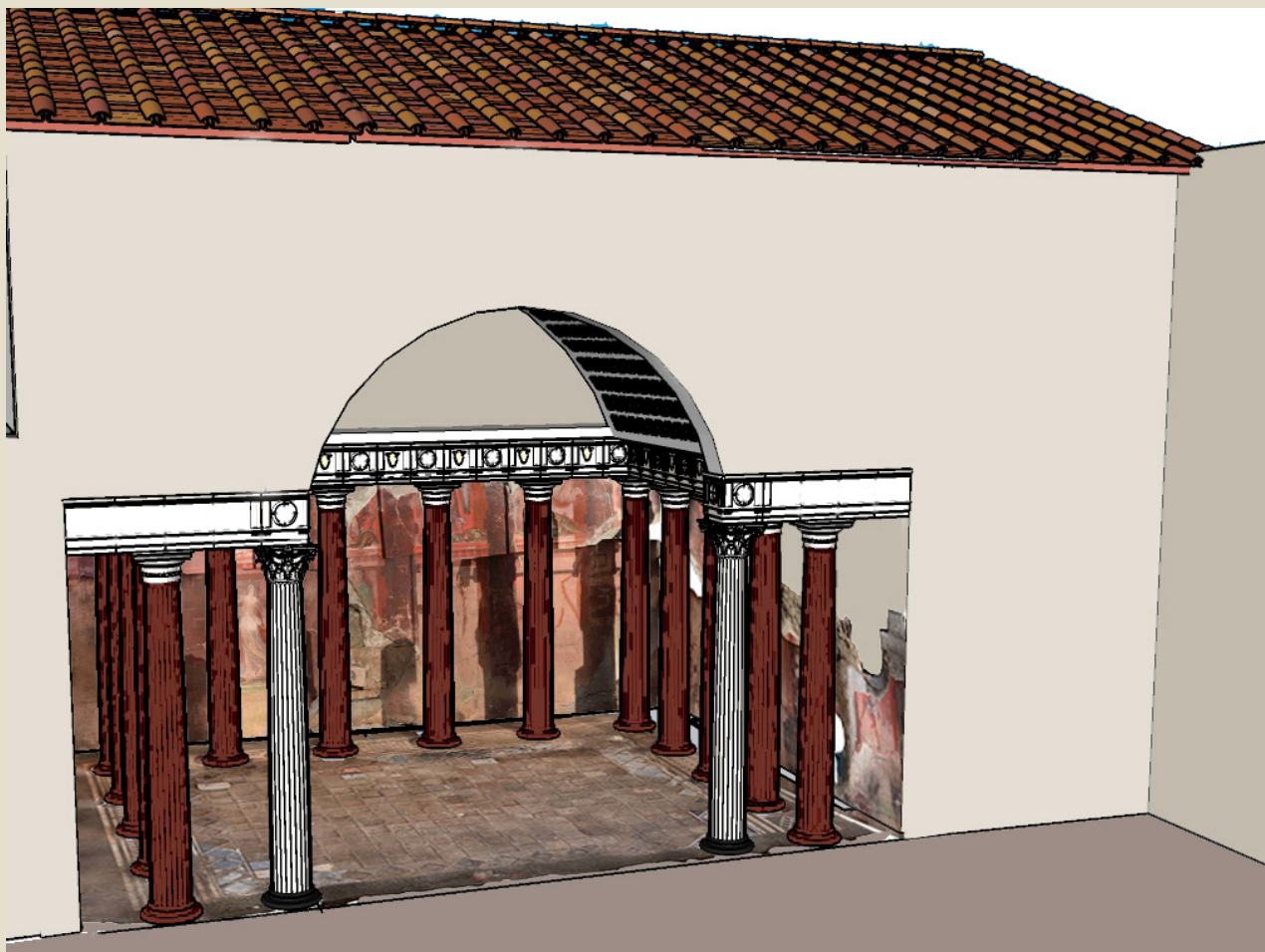
L'*oecus corinthius* presenta una struttura architettonica complessa con colonnato a un solo ordine impostato direttamente sul pavimento (tavv. 3, 4, 5). Le colonne in opera testacea alternata a ghiera in muratura di *cubilia* con tufo e cruma, stuccate e scanalate, coronate da capitelli cilindrici con collarino ad ovoli e lancette, dovevano sostenere una trabeazione ricoperta in stucco con fregio dorico, indiziato dai numerosi frammenti di triglifi e metope rinvenuti nei riempimenti moderni. Le due colonne disposte in facciata avevano basi modanate in tufo, successivamente sostituite da analoghe basi in stucco, e capitelli in tufo di ordine corinzio. Gli stucchi sono ricostruibili grazie al ritrovamento di brani di partiture con cespi di acanto e bucrani oltre a lacunari di un soffitto cassettonato che raccordava il colonnato reale con le pareti di fondo (fig. 6). Gli stucchi decorati, così come prescritto da Vitruvio, erano assicurati alla struttura attraverso opere "intestine" (Vitr. 6. 9) ovvero, una trabeazione lignea interna che costituiva anche l'orditura del soffitto a volta a botte (Gros 1997, p. 937, nota 155). Le pareti di fondo sono decorate in II Stile e scandite da colonne dipinte a bugne, speculari alle colonne reali (sulle colonne a bugne si veda Baronio-Helg 2021).

Questo tipo di ambiente estremamente sontuoso è stato descritto da Vitruvio nel sesto libro della sua opera (Vitr. 6, 3, 8-9), il quale, dopo aver teorizzato le norme proporzionali, distingue le diverse tipologie: "Invece tra le (sale)

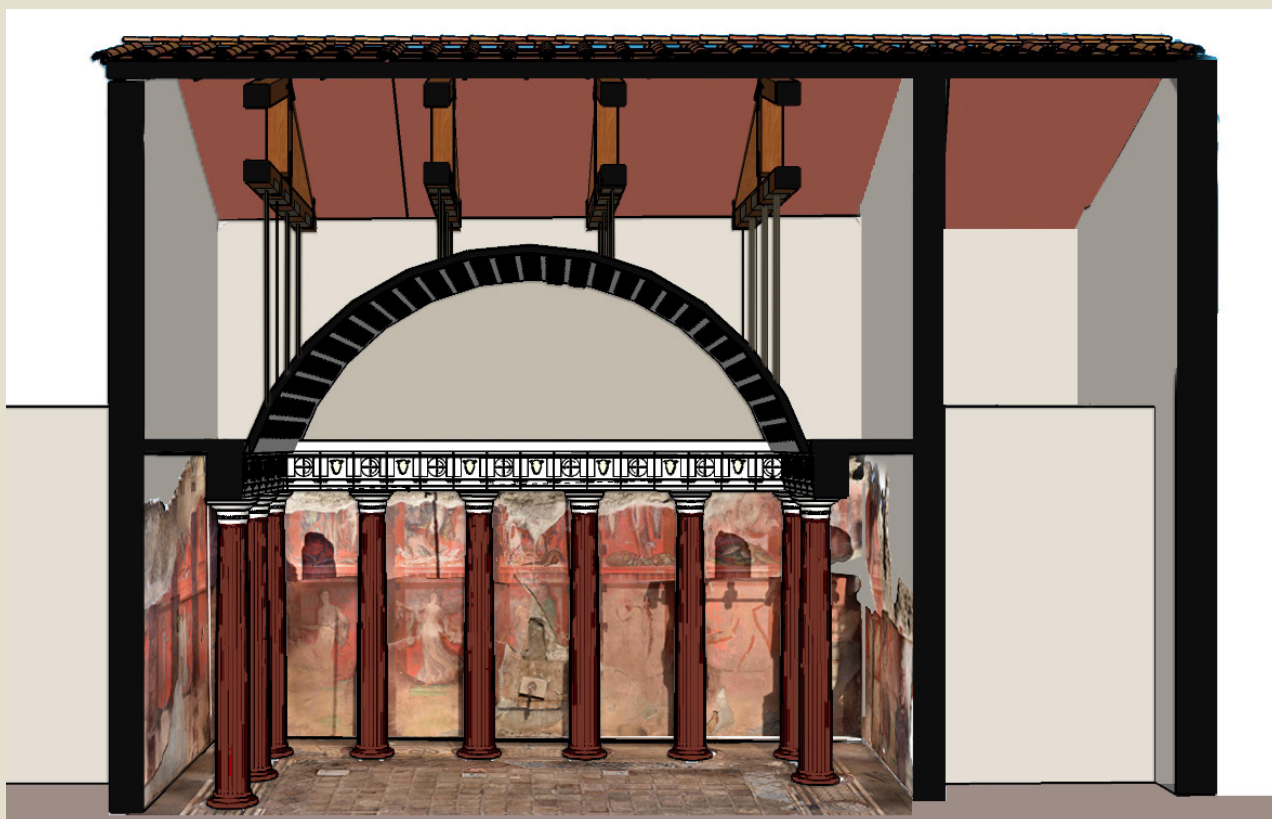


fig. 6

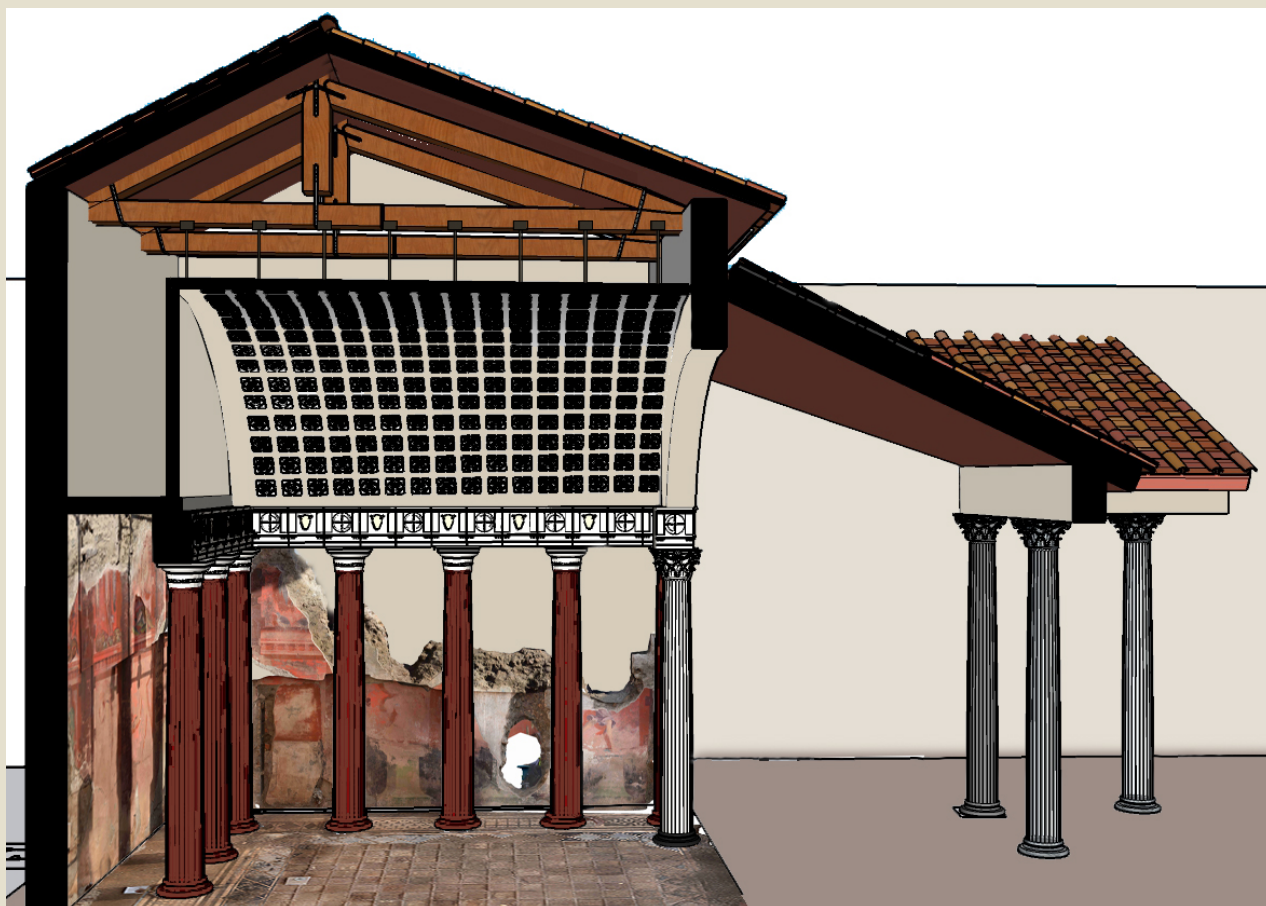




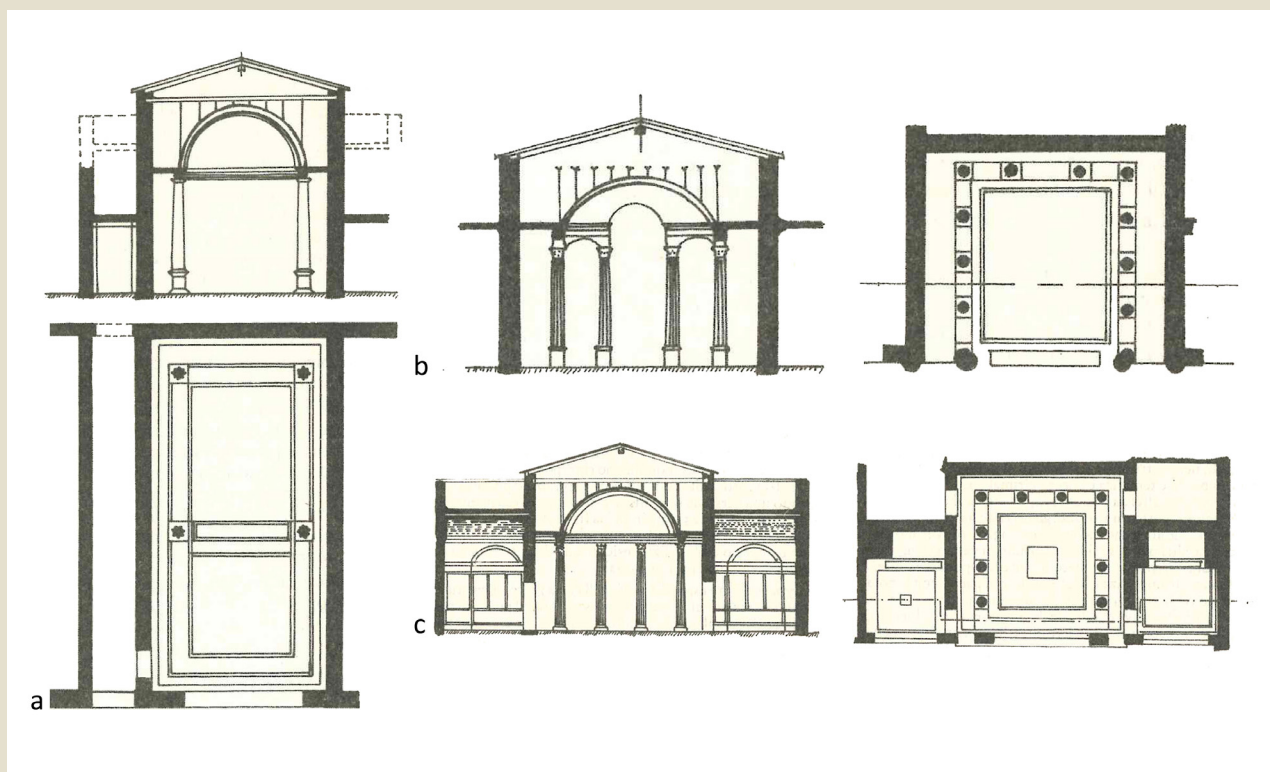
tav. 3



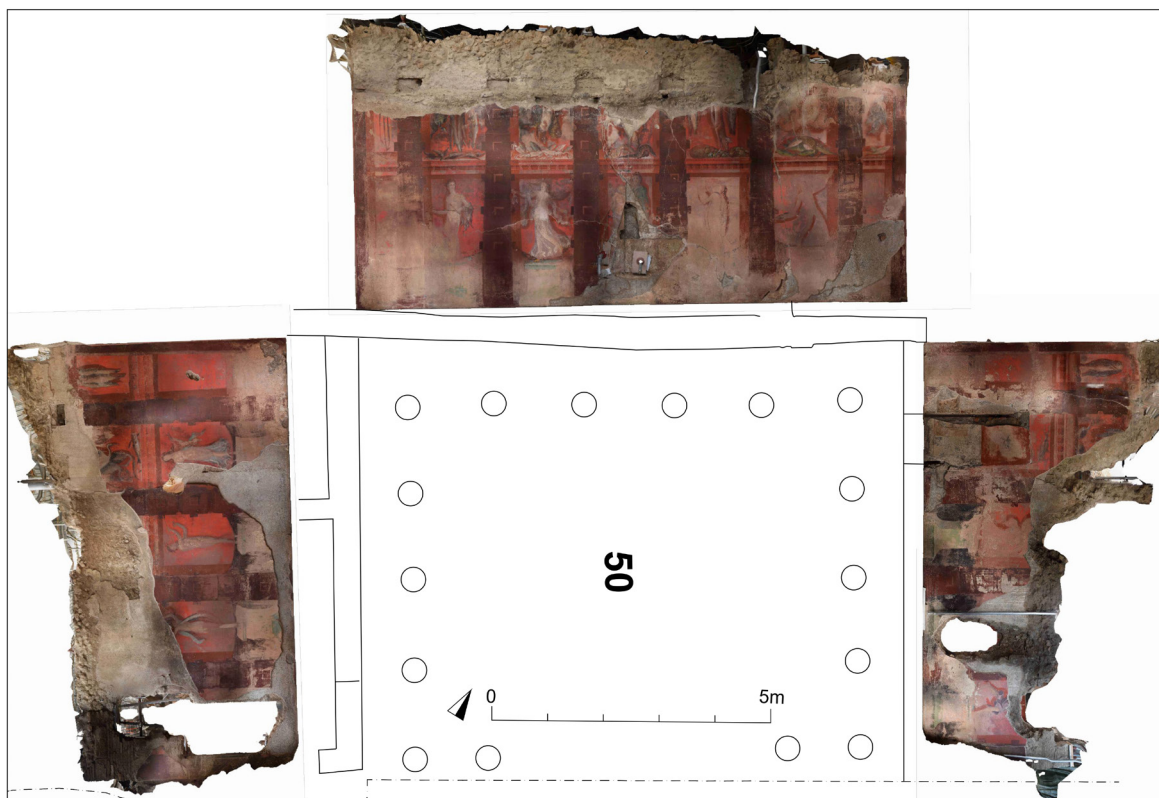
tav. 4



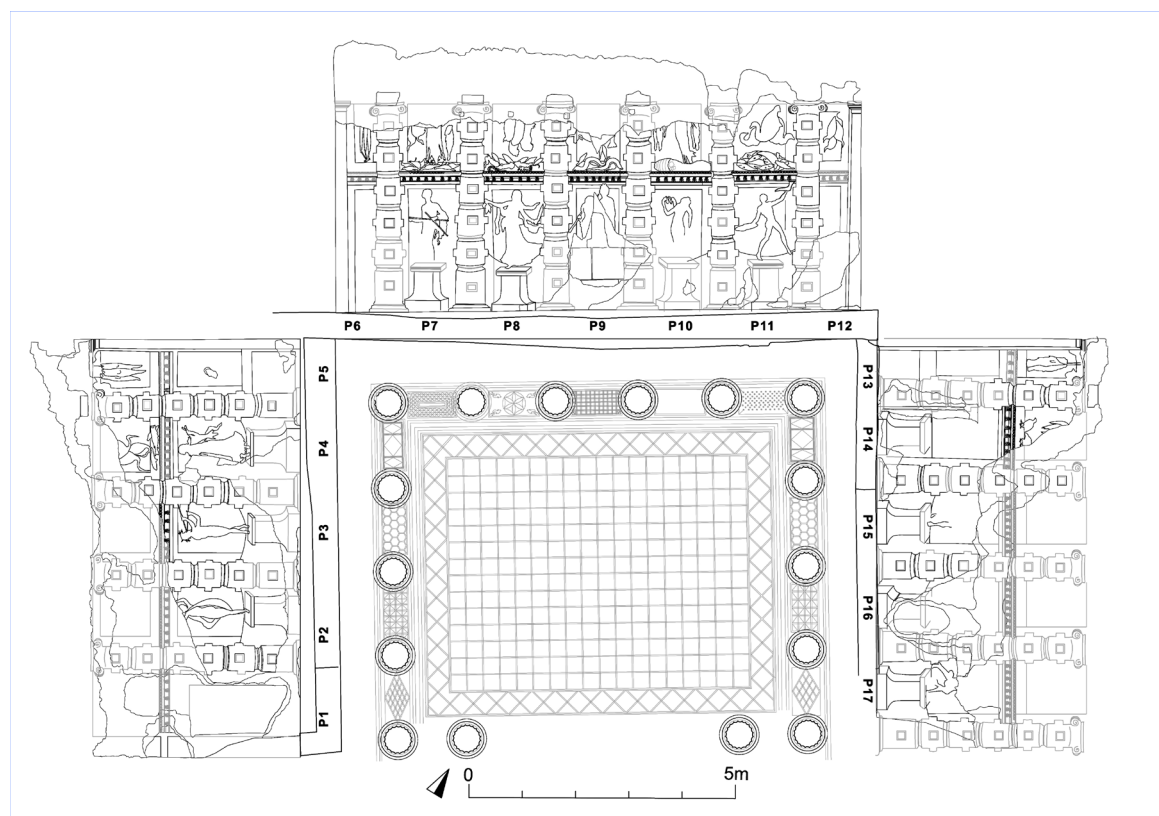
tav. 5



tav. 6



tav. 7



tav. 8

corinzie e le egizie questa sarà la differenza. Le corinzie hanno un solo ordine di colonne poste o su un podio o sul pavimento, e al di sopra abbiamo architravi e cornici di opera o intestina o di stucco, inoltre sopra le cornici vi siano lacunari ricurvi a sezione circolare. Nelle egizie invece sopra le colonne ci sono architravi e dagli architravi ai muri che sono all'intorno si deve sovrapporre una travatura, sopra l'intavolata un pavimento, affinché vi sia un percorso in giro all'aperto" (traduzione da: Gros 1997).

Sulla base di queste indicazioni Pierre Gros propone una restituzione grafica degli alzati e delle coperture sia per la casa del Labirinto che per quella di Meleagro, partendo dall'unico modello conservato a Pompei, sebbene in scala ridotta e con distribuzione meno elaborata, l'*oecus* tetrastilo della casa delle Nozze d'Argento (Gros 1997, pp. 938-939) (*tav. 6/a*). La nomenclatura utilizzata da Vitruvio, non sembra avere una reale tradizione nell'architettura greca così come questi spazi non sembrano essere tipici dell'architettura domestica greca (Pesando 2017, pp. 343-346). Essi infatti trovano un'origine progettuale in edifici sacri e pubblici dal principio del V sec. a.C. In età ellenistica invece compaiono tra gli ambienti di rappresentanza dei palazzi reali seleucidi, tolemaici e achemenidi (per una panoramica dei contesti coevi e successivi si veda Cecconi 2020, con ampia bibliografia precedente). In Italia il modello compare nel I sec. a.C. e trova testimonianza, oltre che a Pompei, nella villa di Settefinestre (Carandini 1985, pp. 20-23) e a Roma (Cecconi 2020, pp. 325-328).

A.R., G.S.

## Lo sguardo nel vuoto: baccanti nel mito, nel teatro e nella realtà

Le pareti dietro i colonnati dell'*oecus* sono decorate secondo un unico grande disegno, eseguito in II Stile pompeiano e databile agli anni 40/30 a.C. circa (*tav. 7*). Si tratta di una megalografia, ovvero di un fregio con figure leggermente più piccole del vero. Pochissimi sono i confronti in area vesuviana: il fregio dei Misteri nell'omonima villa, l'ambiente H nella villa di Fannio Sinistore a Boscoreale (Coarelli, Lo Sardo 2023, pp. 13-44) e l'ambiente 13 nella villa 6 di Terzigno (Strocka 2005/2006); vanno menzionati in questo contesto anche i resti, purtroppo molto frammentari, di un grande affresco parietale di II Stile nella casa del Sacello iliaco (I 6 4, ambiente p; Esposito 2008, p. 64 sg.). Recentemente, sono inoltre stati scoperti frammenti di una megalografia di II Stile in una villa romana nel territorio di Arles in Francia (Boislève, Rothé, Barberan 2020). La megalografia dalla casa nella *Regio IX, insula 10*, è la prima trovata quasi intatta all'interno della città antica di Pompei.

Ma l'eccezionalità delle pitture non consiste solo nel formato. Anche il soggetto è di estremo interesse. Il tema è quello di un tiaso dionisiaco, il che richiama ovviamente il grande fregio nella villa dei Misteri; come vedremo, i due cicli pittorici si illuminano a vicenda, aprendo nuove prospettive anche sull'interpretazione del fregio dei Misteri.

Partiamo da una sintetica descrizione della nuova megalografia nella casa del Tiaso, cominciando dalla sua estremità nell'angolo sud-ovest dell'ambiente.

Le pareti, scandite dalle colonne dipinte con capitelli ionici e bugne rettangolari a cui abbiamo già accennato, si possono suddividere in 17 pannelli tra le rispettive colonne (P1-P17), cinque su ciascuno dei lati corti (Ovest e Est) e sette sul lato lungo (Nord) (*tav. 8*).

## Parete Ovest

**P1** Pannello distrutto da una breccia settecentesca che ha sfornato una porta, che originariamente collegava l'*oecus* all'ambiente 53, ma che fu obliterata e chiusa prima della realizzazione della megalografia, come si evince dal fatto che l'intonaco di preparazione copre la tamponatura.

**P2** Baccante danzante (*tav. 9*). Il confronto più vicino, fin nei dettagli del panneggio gonfiato dal movimento della figura, è rappresentato dalla danzatrice nella "scena 12" sulla parete Est del salone dei Misteri (*fig. 8*). Su questa base, è immaginabile che la figura tenesse dei cembali nelle mani, che a causa di una lacuna non sono conservate. Come tutte le baccanti del ciclo, porta gioielli d'oro (bracciali, in altri pannelli anche collane).

**P3** Un satiro auleta, cioè suonatore del doppio flauto (*tibiae*) (*tav. 10*).



*fig. 8*



*fig. 7*

La figura è caratterizzata da una notevole torsione: camminando verso la sinistra dal punto di vista dell'osservatore, è rivolta tutta a destra. Da notare il flauto nella mano destra, che è dipinto come se fosse davanti alla bugna della colonna vicina, mentre quello nella sinistra sembra sparire dietro di essa. Il volto (barbato?) non è ben conservato; sulla testa porta una corona con elementi vegetali (?). Satiri auleti, sia con barba sia senza, appaiono già nella pittura vascolare attica all'interno del tiaso di Dioniso.

**P4** Baccante furiosa, con un capretto sgozzato sulla spalla sinistra (*tav. 11*). La figura richiama vagamente il motivo della Menade danzante di Skopas (330 a.C. circa), anche se la testa è girata nella direzione opposta (*fig. 9*); la baccante di Skopas, come sappiamo grazie alla descrizione di Callistrato, portava sul braccio sinistro una capretto: “Una statua di Baccante, realizzata in marmo pario, è stata trasformata in una vera Baccante. Perché la pietra, pur conservando la propria natura, sembrava discostarsi dalla legge che governa la pietra; ciò che si vedeva era in realtà un’immagine, ma l’arte con l’imitazione l’aveva trasportata nella realtà [...]. mostrava effettivamente mani in movimento, perché non agitava il tirso di Bacco, ma trasportava una vittima [...] e la figura del capretto era livida di colore perché la pietra assumeva l’aspetto di carne morta” (Callistrato, *Ekphrasis*, 2). Il gioco virtuoso con illusione e realtà a cui accenna Callistrato, trova riscontro nella nostra figura, dal momento che essa, come tutti i membri del tiaso, è rappresentata su un piedistallo, come se fosse una statua (cfr. Moormann 1988 sul fenomeno delle statue dipinte). Lo stesso gioco è il tema di un epigramma attribuito a Simonide, ma evidentemente del IV sec. a.C. o dopo, e conservato nell’Antologia Palatina, libro XVI, no. 60 (trad. F.M. Pontani): “Chi è? – Baccante. – E chi l’ha fatta? – Scopa fu / Chi l’ha sconvolta? Bacco o Scopa? – Scopa fu.”

Colpisce, infatti, nella megalografia pompeiana che le figure, pur rappresentate su piedistalli, non sono per nulla rese come statue, ma come corpi viventi. A ciò si aggiunge che le baccanti portano gioielli, a differenza della maggior parte

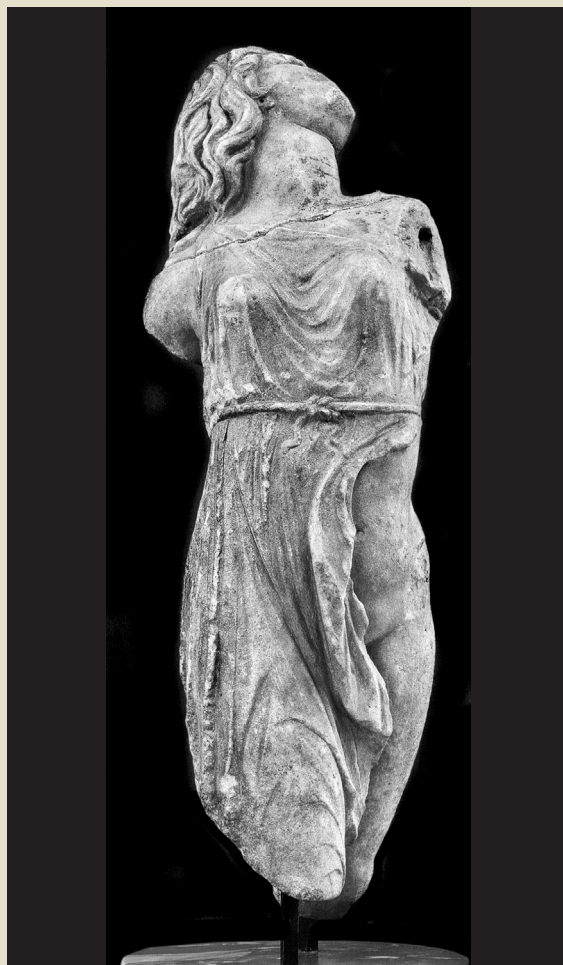


fig. 9

delle baccanti dell’arte classica ed ellenistica. Chi sono dunque? Statue molto realistiche che vogliono sembrare donne vere travestite da baccanti (il che spiegherebbe i gioielli)? O forse donne in carne e ossa in una specie di *tableaux vivants* (che però sono dipinti, dunque non “viventi”), a cui corrispondevano dei veri *tableaux vivants* inscenati da danzatrici, attori o ospiti, che a un certo punto della festa fecero ingresso nella sala? Sappiamo che durante certi rituali, tra cui i culti misterici di Mitra, simili *tableaux vivants* svolgevano un ruolo importante per creare un senso di commozione e partecipazione negli adepti (Dirven 2015). Ovviamente sono domande che dovranno rimanere senza risposta, ma che in qualche modo erano evocate dai dipinti sulle pareti dell’*oecus*.

**P5** I pannelli angolari, a fondo rosso come gli altri ma più piccoli e meno visibili, sono vuoti.

### **Parete Nord**

**P6** Vuoto, v. sopra.

**P7** Satiro meditando con un doppio flauto (*tibiae*) in mano. Sul braccio sinistro la pelle di un animale, verosimilmente un capretto. Lo sguardo del giovane satiro, il cui corpo è leggermente volto verso il lato sinistro del pannello, va verso il lato destro e sembra esprimere un misto di curiosità, forse preoccupazione, e malinconia. A livello artistico, è una delle figure più complesse e originali dell'intero ciclo (*tav. 12*).

**P8** Baccante trucidatrice, vista di spalle, con la testa girata verso l'osservatore sopra la spalla sinistra (*tav. 13*). I capelli sono molto lunghi. Nella mano destra tiene una spada, in quella sinistra un oggetto che può essere identificato con le interiora di un animale (cinghiale o



*fig. 11*

cervo?). Un confronto per le interiora è offerto da un rilievo da Ostia, che mostra un macellaio al lavoro e in alto a destra un oggetto simile al nostro, appeso a un gancio (*fig. 11*).

**P9** Sileno con torcia e donna. Il pannello è molto lacunoso a causa di un cedimento dell'intonaco in tutta la parte bassa che, giudicando dalla nitidezza delle fratture nel momento dello scavo, doveva essere avvenuto poco prima dell'eruzione. La lacuna che si era creata in tal modo, era stata coperta in maniera



*fig. 10*

provvisoria da un armadio o da una grande tavola in legno, di cui si sono conservate alcune impronte nella cinerite attaccata alla parete. Ciò dimostra che la lacuna risale sicuramente a un momento precedente alla distruzione e non è ascrivibile né agli effetti dell'eruzione (terremoti, flussi piroclastici) né alle esplorazioni settecentesche. È tuttavia stato possibile riscontrare che anche le figure di questo pannello fossero rappresentate su un piedistallo, di cui si sono conservati pochi resti color verde. Per l'analisi della scena si veda sotto (*tav. 14*).

**P10** Baccante con cembali, vista dal lato sinistro, con la testa rivolta in alto e capelli molto lunghi. La figura, mal conservata, appare come una variazione della baccante danzante in P2 (*tav. 15*).

**P11** Giovane satiro con corno potorio e *phiale*, molto mal conservato e appena riconoscibile. Sembra che fosse stato abraso intenzionalmente, probabilmente per rifare il dipinto (*tav. 16*). Si può tuttavia ricostruire la scena: il satiro è rappresentato incedente verso destra; il piede sinistro è sollevato dal piedistallo (il che è inconciliabile con una statua, ved. sotto P17). Dall'estremità inferiore del corno potorio, tenuto in alto nella mano sinistra, fa uscire un getto di vino per raccoglierlo, dietro le sue spalle, nella *phiale* che tiene nella mano destra. Lo stesso motivo è noto, in modo meno acrobatico, dai c.d. rilievi del *Totenmahl* ("banchetto dei morti") del tardo V/IV sec. a.C. in poi (*fig. 12*). Appare anche su un cratere attico a figure rosse, databile al IV sec. a.C., dove è lo stesso Dioniso, adagiato su una *kline*, a compiere il gesto rappresentato



*fig. 12*

a Pompei (Beazley 1963, p. 1470). Il corno potorio è, insieme al *kantharos*, il vaso preferito di Dioniso; nella pittura vascolare lo tiene spesso in mano. Ma è anche il vaso con cui satiri e banchettanti partecipano alla festa del dio. Le immagini fanno intendere che tramite il corno potorio una parte del vino, per via della *phiale* o coppa che raccoglie il getto che ne fuoriesce, viene offerta come libagione, vale a dire condivisa con gli dei inferi, con gli eroi e con i morti. Nel fregio di Pompei, il gesto può essere interpretato come un richiamo al ruolo di Dioniso, che non è solo il cacciatore e il salvatore, ma anche il dio che muore e che ritorna; perciò è un dio della morte e del superamento della morte (Kerenyi [1976], 2010 pp. 337-348).

**P 12** Vuoto.

### **Parete Est**

**P13** Vuoto.

**P14** Originariamente qui si trovava una porta verso il piccolo ambiente 49. A un certo punto, successivamente alla realizzazione della megalografia, venne chiusa e decorata con un finto II Stile, sia sul lato dell'*oecus*, sia su quello retrostante. Il pannello centrale, a fondo rosso, è rimasto vuoto, mentre nella parte inferiore, si è riprodotta la base su cui poggiano le figure negli altri pannelli. Nella resa della base si vede chiaramente la differenza stilistica dovuta all'intervento di restauro antico.

**P15** Il pannello è perduto nella sua parte superiore; si vedono le gambe e i piedi di una danzatrice e parte del suo pannello (*tav. 17*). La figura compieva un determinato passo di danza che prevedeva che i piedi si incrociassero: il piede sinistro va a destra di quello destro ed è puntato verso l'interno. Lo stesso movimento, visto da una diversa angolazione, è rappresentato su un monumento dalla via Prenestina oggi esposto al Museo delle Terme di Diocleziano a Roma (*fig. 14*), che consente di ipotizzare lo sviluppo superiore della scena (mano destra abbassata, mano sinistra alzata, per gonfiare il mantello dietro le spalle?).





fig. 13



fig. 14

**P16** Il pannello è pressoché totalmente distrutto da una breccia settecentesca nel muro. Si riconosce però quello che resta del piedistallo presente anche negli altri pannelli. Considerando lo schema delle altre due pareti, dove alternano figure maschili e femminili, è possibile ricostruire qui una figura maschile, verosimilmente un altro satiro.

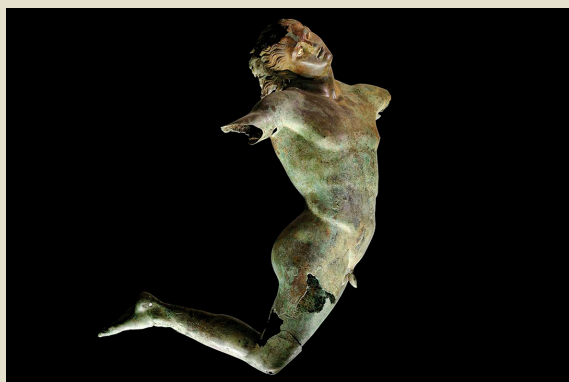
**P17** Baccante fuggente. Dell'ultima figura si sono conservati solo i piedi e parte delle gambe (*tav. 18*). Si evince comunque che doveva trattarsi di una figura femminile, una danzatrice che corre verso destra, ovvero verso il peristilio che si estendeva davanti all'*oecus*. Per quanto frammentaria, possiamo notare una peculiarità. Benché rappresentata su una base, come se fosse una statua, questa baccante, al pari del giovane satiro in P11, ha solo un piede a terra, il che le dà un aspetto tutt'altro che statuario. È come se la baccante, che si trovava all'estremità del corteo di (statue di) danzanti, avesse all'improvviso deciso di animarsi e scappare verso il giardino. Un epigramma anonimo

dell'Antologia Palatina sembra descrivere proprio lei (o, più verosimilmente, un modello ellenistico da cui potrebbe derivare): “Ferma tenetela quella baccante! Ché il tempio non lasci / e, pur di marmo, la soglia non varchi” (*Ant. Pal.* XVI 58, trad. F.M. Pontani).

Si allude qui di nuovo alla virtuosità dell'arte che, come nel caso della scultura del c.d. Satiro danzante di Mazara del Vallo in Sicilia (*fig. 15*), sembra sfidare le leggi della fisica, attribuendo all'opera una vitalità sorprendente agli occhi del pubblico antico. Ma mentre il Satiro di Mazara, per motivi statici, doveva avere un altro appoggio (probabilmente un tirso, non conservato), nel pannello pompeiano non ce n'è traccia. Questo vuol dire che è una statua “impossibile”, il che ci riconduce alla domanda sopra accennata: che cosa rappresentano queste figure, se non statue?

Come abbiamo visto, nel fregio è radunato tutto il seguito di Dioniso: le baccanti, i satiri, un sileno. Solo il dio stesso non c'è.

Al centro della composizione, nel pannello P9, l'unico con due figure, infatti, non vediamo Dioniso e Arianna, come nella villa dei Misteri, ma una donna. È l'unica a guardare dritto verso l'osservatore, vestita in un abito lungo di colore verde, con gioielli; sembra quasi il ritratto di una persona vivente. Al suo fianco sta un vecchio sileno con una torcia, che la guarda dal basso, come se la volesse incoraggiare: “vieni, andiamo...” Sulla base di numerosi confronti, sia nella pittura vascolare a figure rosse (*fig. 16*) sia



*fig. 15*



*fig. 16*

nelle fonti letterarie, possiamo riconoscere nella donna una inizianda, ovvero una donna mortale, che sta per essere accolta nel tiaso di Dioniso. Il sileno con la torcia la conduce verso i riti notturni. Dioniso, infatti, è il dio che nel mito accoglie due donne mortali tra gli immortali: sua madre Semele e Arianna, la sua sposa. Le due donne mitiche diventano un modello per chi, attraverso i misteri di Dioniso, vuole diventare partecipe del privilegio di una “nuova vita”, sottoponendosi all'iniziazione nei riti del dio. Come ha osservato Walter Otto ([1933] 2004, p. 229), “le donne del mito sono il prototipo di quelle comunità femminili che officiano il culto di Dioniso”.

Lo stesso schema iconografico di donna e sileno o satiro con torcia ritorna nella rappresentazione dello *hieros gamos* (“nozze sacre”) tra la *basilinna*, moglie dell'arconte ateniese, e il dio che si celebrava durante le Antesterie, alla fine dell'inverno (Simon 1969, p. 279 sg.; *fig. 17*).

Il motivo viene richiamato anche in un epigramma dell'Antologia Palatina (III 1): si tratterebbe del testo inciso sotto un quadro appeso a Cizico nel tempio di Apollonide, fatto costruire dai figli Attalo e Eumene di Pergamo dopo la morte della madre. Secondo un titolo abbastanza lungo, il quadro di riferimento mostrava “Dioniso, come conduce sua madre



fig. 17

Semele nel cielo (*eis ouranon*), preceduto da Ermes, satiri e sileni che gli fanno strada con torce”. Ecco il testo dell’epigramma:

*Folgorata da Zeus, nei travagli periva del parto,  
chiamata figlia di Cadmo e di Armonia.*

*Ora il figlio, l’amico del tirso, la trae  
dall’Acheronte,*

*l’empio oltraggio di Penteo vendicando.*

(trad. F.M. Pontani, leggermente modificato).

In realtà, tutto il programma iconografico del tempio di Apollonide, così come viene riportato nel libro III dell’Antologia Palatina, girava intorno al tema della maternità. Perciò siamo autorizzati a riconoscere nella Semele del quadro una trasfigurazione di Apollonide, divinizzata dopo la sua morte dai figli.

Allo stesso modo, è possibile immaginare che l’ambivalenza che caratterizza la figura al centro della megalografia pompeiana, di cui non si sa se è una donna reale o una figura mitologica, sia voluta: forse l’artista voleva semplicemente rappresentare una donna che sta per incontrare Dioniso. Il dio è dunque il grande assente-presente nel fregio: non c’è, ma tutto gira intorno a un incontro con lui, che si sta per avverare. Ciò combacia con un’altra osservazione: lo sguardo della donna è proiettato verso lo spazio davanti alla parete, come se qui l’attendesse Dioniso, il dio invisibile presente tra i banchettanti nella sala, riuniti intorno al vino, *che è il dio* (cfr. Euripide, *Baccanti*, v. 284).

Questa impressione viene ulteriormente accentuata dalla figura del sileno, quell’essere notoriamente impulsivo e sessualmente attivo,

che si rivolge alla donna, la quale, però, non sembra minimamente curarsi di lui. Tutta la sua attenzione è rivolta verso uno spazio al di qua della parete pittorica, così da far venire in mente una delle descrizioni di quadri immaginari in una villa nei pressi di Napoli nelle *Imagines* di Filostrato Maggiore, vissuto nel III sec. d.C. Nel libro II, cap. 17, Filostrato descrive un quadro con un paesaggio dionisiaco, nel quale manca però Dioniso. Il suo posto è stato preso da un vecchio sileno che fa da guardiano e che è rappresentato mentre “tende la mano su una baccante”:

*Ma questa non lo degna di uno sguardo, perché il suo amore è per Dioniso, e la sua immaginazione glielo rappresenta anche se non c’è, e lei lo vede: nello sguardo della baccante, fisso nel vuoto, si riflette senza sosta un pensiero d’amore.*

(trad. A.L. Carbone, 2008, p. 77)

## La vita come caccia

Ma c’è di più. Chi osserva il fregio, oggi come in antico, è continuamente distratto da un secondo fregio più piccolo, collocato al di sopra del tiaso dionisiaco e separato da esso da una cornice, consistente in una successione di mensole a foglie di acanto e un *kymation* ionico: qui sono rappresentati, in forma molto realistica, animali morti e vivi. Indichiamo i pannelli di questo fregio con gli stessi numeri di quello principale, ma con lettere minuscole:

### Parete Ovest

**p1** Pannello perduto.

**p2** Pannello perduto.

**p3** Pannello perduto.

**p4** In altro tre cicogne vive appese per le zampe (cfr. Faber 2016, pp. 64-65) con accanto un pesce (sarago?) legato per la gola e per la coda; in basso sul piano tre pesci di diversa specie (fig. 18).

**p5** Tre pesci della stessa specie appesi per la gola, forse spigole (*Dicentrarchus labrax*; cfr. De Caro 2001, p. 45) (fig. 19).



fig. 18



fig. 19



fig. 20



fig. 21

### **Parete Nord**

**p6** In alto tre pesci appesi per la coda (*Fistularia*; Ruppel 1838).

**p7** In alto due anatre vive appese per le zampe; un cinghiale macellato ed eviscerato; una grande spigola (*Dicentrarchus labrax*) (cfr. De Caro 2001, p. 47); in basso sette tordi morti (cfr. De Caro 2001, pp. 67, 74) (fig. 20).

**p8** In alto tre galli e una gallina, vivi e appesi per le zampe; in basso tombarelli (*Auxis thazard*) e calamari (fig. 21).

**p9** In alto una capretta appesa per le quattro zampe, due pesci appesi per la gola e la parte inferiore della coda di un'aragosta; in basso due pesci, due murene e una torpedine (cfr. De Caro 2001, p. 45) (fig. 22).

**p10** In alto due pesci appesi, un cerbiatto macellato ed eviscerato, un secondo pesce appeso; in basso da una cesta di giunchi con manici fuoriescono conchiglie di mare: capesante (*Pecten jacobaeus*), tartufi di mare (*Venus verrucosa*), cuori di mare (*Acanthocardia*), murici (*Murex*), un cannolicchio (*Solen marginatus*; cfr. De Caro 2001, p. 45) (fig. 23).

**p11** In alto tre oche vive appese per le zampe (cfr. De Caro 2001, p. 66); in basso da una cesta di giunchi con manici fuoriescono pesci (triglie e salpe?) (fig. 24).

**p12** Tre uccelli vivi appesi per le zampe e tre pesci sul piano (fig. 25).

### **Parete Est**

**p13** Due cernie appese per la gola (cfr. De Caro 2001, p. 50).

**p14** Pannello mutilo: sul piano due pernici vive (cfr. Faber 2016, p. 84 sg.) (fig. 26).

**p15** Pannello perduto.

**p16** Pannello perduto.

**p17** Pannello perduto.

Simili nature morte con cacciagione e pesca, seppure in composizione isolata, sono note da altri affreschi di II Stile. Ci si riferisce, in particolar modo, all'ambiente 17 della casa della Biblioteca a Pompei e alla villa dei Papiri



fig. 22



fig. 24



fig. 23



fig. 25

a Ercolano (figg. 27 e 28). Sul loro significato sono state avanzate diverse ipotesi. Gilles Sauron (2007, pp. 180-181) interpreta gli animali legati a testa in giù come modelli di anime condannate a limitare l'orizzonte della propria esistenza alla terra, sorte riservata agli uomini che trascurano la parte divina a favore di quella terrena. Diversa è la lettura che ne fa Stefano De Caro, il quale parla di una “ripresa del tema dell’offerta dei cacciatori ad un santuario che potrebbe essere di Dioniso.” Lo studioso continua: “Si tratta infatti di un soggetto molto antico, risalente all’epoca classica, come mostra una *lekythos* attica a figure rosse conservata in una collezione privata di Heidelberg, in cui in una scena di sacrificio in un santuario di Dioniso è rappresentata appunto una lepre appesa ad una colonna sotto una maschera di satiro davanti ad un’erma del dio presso un altare.” (De Caro 2001, p. 14 sg.; si veda anche De Caro 1991, pp. 257-262).

La nuova megalografia dionisiaca della casa del Tiaso ci consente ora di precisare questa lettura:

Dioniso c’entra, ma non tanto come divinità campestre che riceve, in un immaginario bucolico, i doni di umili cacciatori e pescatori; nel VI libro dell’*Antologia Palatina*, infatti, tali offerte avvengono nella maggior parte dei casi in santuari di Pan. Piuttosto, è la caccia (e la pesca) del dio stesso e dei suoi seguaci a cui si allude. Il cacciatore è Dioniso e chi, come le baccanti, lo imita.

Una tale interpretazione non viene suggerita solo dalla vicinanza dei due soggetti (tiaso dionisiaco e caccia), ma anche da due rimandi diretti che più chiari non potevano essere: ci si riferisce ai pannelli P4 e P8, ovvero alla “Baccante furiosa”, di cui abbiamo già analizzato i modelli, e alla “Baccante trucidatrice” con spada e interiora di un animale, che forse non a caso si trova in prossimità dell’immagine di un cinghiale appena sventrato (p7).



fig. 26



fig. 28



fig. 27



fig. 29

Che cosa, però, dobbiamo intendere per la “caccia di Dioniso”?

Come è noto, la caccia, nel mondo antico, era associata ad Artemide, Diana in latino (su Diana cacciatrice si veda Green 2007). Artemide, però, è la dea della caccia giusta, rispettosa, che si svolge secondo determinate regole e tecniche (per esempio, usando arco e frecce, non a caso gli attributi della dea). Dalle regole della caccia corretta di Artemide una linea diretta conduce alle regole del sacrificio corretto (Simon 1969, pp. 147-161). Si pensi, a tal proposito, all'importanza che viene attribuita a un'uccisione il più possibile indolore della preda, evocata tramite l'epiteto *Elaphebolos*

della dea (“colei che colpisce il cervo”), e alle rappresentazioni di cervi e altri animali sacrificali che si avvicinano volontariamente all'altare (fig. 29). “Crederne che l'animale morisse volontariamente, in sostituzione [alla morte umana, n.d.a.] autorizzava i cacciatori preistorici a ucciderlo”, osserva Erika Simon al riguardo (1969, p. 151). Emerge qui la *deep history*, la “storia profonda” della ritualità d'epoca classica, che conserva la memoria stratificata e spesso rimossa, inconscia, di pratiche e condizioni di vita di epoche remote.

Come ha cercato di dimostrare Karl Meuli (1946), il sacrificio antico affonderebbe infatti le sue radici nel mondo dei cacciatori e raccoglitori del paleolitico, i quali dopo l'uccisione di un animale sentivano il bisogno di riconciliarsi con gli spiriti della natura e della vita, di ristabilire un equilibrio che avevano infranto in qualche modo e che prevedeva comunque che la violenza dovesse essere limitata al minimo necessario per vivere. Dietro l'immagine del cervo che si avvicina volontariamente all'altare si cela l'idea che cacciatore e preda, sacerdote e vittima, collaborino, che facciano parte dello stesso cerchio.

Si tratta di un aspetto frainteso, forse volutamente, dagli apologeti cristiani che dipingono il sacrificio come un rituale privo di senso, una violenza gratuita, che consiste nell'uccidere un animale per la volontà di questa o quell'altra divinità; in realtà, era il contrario: l'animale veniva ucciso per gli umani, che poi si preoccupavano di pacificare la divinità per la violenza inflitta a un essere vivente. Questo spiegherebbe anche perché Artemide è sia la signora degli animali, che li ama e che si prende cura di essi, sia colei che insegna come essi si uccidono correttamente; infatti, il suo nome deriverebbe secondo alcuni da *artamos*, "mattatore" in greco (Simon 1969, p. 148). Le immagini antiche la mostrano sia nell'una che nell'altra funzione; in realtà è la stessa, per quanto possa apparire paradossale. La riconciliazione con la divinità si compie, come è noto, all'altare, dunque intorno a un fuoco sul quale la carne viene arrostita per essere consumata dai partecipanti del rito, mentre solo una parte (normalmente non quella più nutriente) viene bruciata per gli dei, sempre secondo regole ben precise.

Tutt'altra è la caccia di Dioniso. "L'uccisione – spiega Walter Otto ([1933], p. 144) – è uno smembramento a cui segue, al culmine della smania, il divorare della carne cruda [...] e come il loro signore anche le Menadi si avventano sulla loro preda per divorarne le carni crude." Al posto di arco e frecce, reti, lance ecc., si usano le mani nude, si lanciano pietre, si sradicano alberi per usarli come armi. Anche la spada, che è un'arma

da guerra, non uno strumento venatorio, indica la distanza dalla caccia di Artemide, che infatti non la usa mai. Nell'estasi dionisiaca, si uccide per uccidere, a dismisura; non esistono regole né per lo sventramento corretto della preda, né per il consumo collettivo e ritualizzato della sua carne: gli animali vengono smembrati vivi, ciascuna e ciascuno divora il pezzo che riesce ad afferrare, senza badare allo scorrere del sangue che macchia volti e vesti dei cacciatori sfrenati. Come ha ipotizzato Károly Kerényi, nella figura del dio, in particolare nella sua accezione cretese di *Zagreus*, si nasconderebbe il suo antico ruolo come "signore degli animali selvatici" che ricondurrebbe "all'epoca di una primitiva vita da cacciatori" ([1976], p. 94 sg.). Per quanto la caccia di Dioniso è diversa da quella di Artemide, esiste infatti un elemento accomunante: la stessa doppia funzione di protettore e uccisore dell'animale, nella quale nel caso di Artemide abbiamo individuato un residuo di una mentalità arcaica, appartiene alle cacciatrici di Dioniso, le baccanti, che da un lato "vediamo tenere maternamente in braccio e allattare al seno caprioletti e giovani lupi", mentre dall'altro si trasformano "in furore che annienta" (Otto [1933], p. 142).

Euripide, nelle *Baccanti*, ci ha lasciato una testimonianza straordinaria di questo aspetto di Dioniso, che il coro chiama proprio così: "compagno di caccia" (v. 1146), "Bacco, il cacciatore" (v. 1189) e poco dopo "il signore cacciatore" (v. 1192; ved. anche vv. 103-105 e vv. 135-140, con la storia di Dioniso giovane che va a caccia, ripresa poi in Nonno di Panopoli, *Dionisiaca*, libro IX).

Tutta la tragedia è un gioco con l'ambiguità tra cacciatore e preda: Penteo che vuole catturare le baccanti e lo stesso Dioniso travestito da straniero, ma poi diventa la loro preda, con sua madre che lo uccide e porta la sua testa – che nel suo delirio non ha riconosciuto come tale e pensa essere una testa leonina – nel palazzo di Tebe con le parole: "la caccia è stata felice!" (v. 1171). Prima di tornare in sé, propone di

appendere la preda “ai triglifi” del palazzo (v. 1214) – ed è esattamente in questa posizione che la vediamo nel fregio della cacciagione di Pompei, al di sotto della trabeazione delle colonne dipinte, che sono la continuazione di quelle vere.

Il testo di Euripide ha avuto una straordinaria fortuna, in particolare da Alessandro Magno in poi. Il grande re, pare, citava a memoria dalle *Baccanti* (v. Plutarco, *Vita di Alessandro*, 53,3). Il motivo di questa fortuna non sta tanto nel fatto che Alessandro e i suoi successori, da bravi re, erano anche valorosi cacciatori; piuttosto, possiamo osservare come la caccia dionisiaca diventi con il tempo una metafora del vivere freneticamente, dello spezzare i vincoli delle regole e della razionalità dei cittadini e filosofi greci, del tentare l'impensabile.

Le *Baccanti* sono, per così dire, la bibbia della caccia dionisiaca come filosofia di vita; tant'è vero che a un certo punto, il coro delle Baccanti pronuncia quello che sembra quasi una sorta di credo degli adepti di Dioniso cacciatore:

*La mia gioia è nel dare la caccia a qualcosa di altro,  
a qualcosa di grande e visibile. Oh, vivere nella bellezza,  
santificare i giorni e le notti,  
essere puri, rifiutare ogni legge  
che sia senza giustizia, onorare gli dei.*  
(vv. 1006-1010, trad. qui e di seguito di G. Ieranò, 1999)

Andiamo ora a vedere dove conduce questa filosofia. Proprio negli anni in cui il fregio pompeiano viene realizzato, o poco prima, Crasso perde la battaglia di Carre, e con essa la propria vita (53 a.C.). Un messaggero porta la sua testa recisa al Re dei Parti Irode, che si trova in quel momento nella reggia di Artavasde, Re dell'Armenia e suo alleato, dove si stanno aspettando notizie dalla battaglia. Quando arriva il messaggero con il macabro trofeo, si è appena conclusa una rappresentazione delle *Baccanti* di Euripide – in greco, ovviamente, una lingua che i due sovrani conoscevano bene. Giasone di Tralleis, un attore greco nel

ruolo di Penteo, allora toglie la sua maschera e, sollevando la testa buttata in mezzo alla sala, recita: “Portiamo dai monti / a questo palazzo un ricciolo d'edera appena reciso: / la caccia è stata felice!” (Plutarco, *Vita di Crasso*, 33,1-4). Come abbiamo già visto, sono le parole con cui Agave, madre di Penteo, presenta la testa di suo figlio nella reggia di Tebe nella tragedia di Euripide. Questo dà la misura di quanto fosse amata questa tragedia ancora secoli dopo la prima messa in scena, nel 405 a.C. ad Atene, e di quanto il “credo” della vita come caccia abbia avuto fortuna anche al di fuori della Grecia.

Una fortuna, del resto, che non si spegne con la fine della Repubblica. Sappiamo che Pilade di Alessandria, pantomimo e danzatore, liberto di Augusto, mise in scena delle coreografie prese dalla tragedia euripidea, con lui stesso nel ruolo di Dioniso seguito da un balletto di baccanti.

Il successo delle *Baccanti* si riflette anche nelle arti figurative, e sin da subito: lo scultore Callimaco avrebbe realizzato una base per il tripode che celebrava la vittoria postuma di Euripide alle Grandi Dionisie del 405 a.C. La base originale, con un rilievo di menadi danzanti, tra cui una che tiene in mano una spada e la metà di un cerbiatto fatto a pezzi, non è conservata, ma conosciamo diverse copie dall'età tardo-ellenistica e dalla prima età imperiale (fig. 30).

Il messaggio della nostra megalografia ai banchettanti si potrebbe a questo punto riassumere nel modo seguente: aggiungeti a noi, lasciatevi iniziare nel cerchio di Dioniso, per essere cacciatrice in questa vita, e non preda!

Non molto dopo la realizzazione della



fig. 30



megalografia pompeiana, Cleopatra prova a spiegare proprio questo concetto al suo amante, Marco Antonio, il “nuovo Dioniso”: egli aveva tentato a impressionare la regina egiziana con le sue capacità da pescatore, facendoci una pessima figura. Allora lei gli ricorda scherzosamente quale è la caccia che veramente conta in questa vita: “Passa la canna ai pescatori di Faro e Canopo; la tua preda (*thera*) sono città, regni e continenti” (Plutarco, *Vita di Antonio*, 29,4).

### I misteri di Dioniso a Pompei

La scoperta di una seconda megalografia a tema dionisiaco non può non indurre a una riflessione sul caso noto e molto discusso del fregio che ha dato il nome alla villa dei Misteri fuori porta Ercolano, portato alla luce nel 1909/10 nell’ambito di uno scavo in concessione a un privato, un tale Aurelio Item. Lo scavo della restante parte della villa fu completato solo negli anni 1929/30 sotto la direzione di Amedeo Maiuri, fatta eccezione per un piccolo settore a

N-E, che resta ancora da esplorare (Maiuri 1931; un aggiornamento su recenti restauri e ricerche in Rispoli, Zuchtriegel 2024; *figg. 31-34*).

Sin dalla sua scoperta, il fregio dei Misteri è stato al centro di un vivace dibattito che nel corso di più di un secolo ha prodotto una vasta bibliografia. Già nel 1931, Maiuri aveva constatato (p. 160): “Ad un ventennio dalla scoperta, l’esegesi delle pitture della Villa dei Misteri resta ancora una delle questioni vive e tormentose dell’archeologia e della religione antica, e tale è destinata a restare ancora fino a tanto che o altri monumenti figurati che possono esserci restituiti dalle città sepolte dal Vesuvio, o qualche esplicita documentazione epigrafica, non vengano a chiarire quelli che sono i punti dubbi ed affatto oscuri del problema.”

Non è qui la sede per esaminare dettagliatamente le varie posizioni; ci limitiamo a evidenziare due tendenze opposte tra di loro che hanno caratterizzato la discussione, ovviamente con molte posizioni che si collocano nel mezzo e con innumerevoli sfumature. Una è stata quella



fig. 31

di esaltare il significato religioso, misterico e iniziatico del fregio, secondo alcuni testimonianze di riti orfici celebrati in segreto davanti alle porte della città e culminanti nella scena della scoperta della *vannus mystica*, il vaglio mistico che nascondeva il fallo quale simbolo di Dioniso, rappresentata sulla parete Nord (ved. Sauron 1998 con bibliografia precedente). L'altra tende a minimizzare la dimensione religiosa, insistendo sul carattere allegorico e decorativo dell'affresco. In quest'ultima si inserisce il contributo di Paul Veyne (Veyne 2017), secondo cui le allusioni ai misteri dionisiaci, come la presenza del vaglio mistico sulla parete Nord del salone dei Misteri, sono null'altro che un'allegoria, un gioco raffinato con riferimenti che non sarebbero da prendere troppo sul serio: "la presenza del vaglio mistico nel nostro affresco pompeiano non prova che quest'ultimo sia una rappresentazione dei Misteri" (Veyne 2017, p. 84).

Che cosa aggiunge la nuova megalografia a questa discussione?

In premessa occorre precisare che ovviamente ciascun contesto va analizzato autonomamente e senza creare parallelismi arbitrari e esageratamente schematici. Il fregio detto "dei Misteri" e la nuova megalografia non necessariamente devono aver avuto lo stesso significato; anche perché non appartengono né alla stessa bottega né alla stessa fase all'interno del II Stile.

Detto questo, ciò che colpisce nel nuovo affresco è che il tema dell'iniziazione è letteralmente centrale: tutta la composizione gira intorno alla donna nel pannello P9, nella quale abbiamo riconosciuto una inizianda. Alla domanda sul significato delle due megalografie dionisiache di II Stile verrebbe dunque da rispondere: i misteri c'entrano, eccome; in questo bisogna dare ragione a Sauron. Ma come vedremo, c'entrano su un piano teatrale, astratto e assai lontano dall'esperienza religiosa arcaica e classica, per cui Veyne non ha del tutto torto nel rimarcare la distanza tra le immagini del I sec. a.C. e i reali rituali misterici dell'epoca, per quanto li possiamo conoscere, essendo i misteri per definizione segreti.

Bisogna intanto stabilire un punto, che a nostro avviso è essenziale, e che nella discussione

intorno alla villa dei Misteri non è sempre stato tenuto in debita considerazione. Le *Baccanti* di Euripide, che chiariscono molto bene il legame tra caccia e estasi dionisiaca, non lasciano dubbi sul fatto che nella concezione antica essere una baccante vuol dire essere iniziata nei misteri del dio. La tragedia, tra le più popolari dell'antichità come abbiamo visto e certamente tra le più note nel I sec. d.C., ribadisce questo concetto in più occasioni. Nel proemio, Dioniso insiste sulla necessità di aderire alle sue *teletai*, ovvero ai suoi riti di iniziazione (vv. 22, 40). Il coro gli fa eco:

*Beato chi vive nella grazia di un dio  
e conosce i misteri divini,  
beato chi santifica la sua vita  
e consacra l'anima al tiaso  
posseduto da Bacco sui monti  
nel sacro rito purificatore.  
(Baccanti, vv. 72-77)*

È poi lo stesso Dioniso, travestito da straniero, a spiegare a Penteo, il quale gli chiede dei suoi riti, che "per chi non è iniziato al culto di Bacco (*abaccheutoisin*) è impossibile saperlo" (v. 472) e che "è vietato parlarne" (v. 474, *ou themis akousai*). In linea con la logica di un culto misterico è anche quanto il dio-straniero rinfaccia poco dopo a Penteo, in qualità di non-iniziato: "tu non sai cos'è la tua vita, non sai cosa fai né chi sei" (v. 506). Come nei misteri di Eleusi o in quelli di Iside, la posta in gioco è sempre la più alta immaginabile: la vita e la morte, l'essere e il non-essere. Sempre secondo il quadro offerto dalla tragedia di Euripide, tra i misteri del culto bacchico dovevano essere anche certe "danze segrete" (*choroi kryphaioi*, v. 1109).

La megalografia della casa del Tiaso esprime lo stesso concetto, dal momento che unisce iniziazione e tiaso bacchico. Ma mentre baccanti e satiri vengono rappresentati come figure mitologiche, anzi come statue che rappresentano figure mitologiche, la donna al centro è, come abbiamo visto, caratterizzata

da una certa ambiguità. Non ci si riferisce solo al modo in cui è vestita, ma anche al fatto che è l'unica figura a guardare dritto verso l'osservatore, quasi a voler entrare in contatto con esso. La scena si inserisce, abbiamo detto, in una iconografia dell'iniziazione, ma chi sia la inizianda – una donna qualsiasi, forse la padrona di casa, una sacerdotessa, la *basilinna* ateniese che si prepara allo *hieros gamos* con Dioniso, o le donne mitiche Semele e Arianna, condotte “in cielo” (*eis ouranon*) dal dio dei misteri che muore e rinasce – non è dato sapere. È importante notare che non si tratta di un nostro limite ermeneutico. Non sembra che questa figura avesse un determinato significato che noi semplicemente non siamo in grado di decifrare. Al contrario, volendo, l'artista avrebbe avuto a disposizione diversi espedienti per scogliere l'ambiguità. Evidentemente, non voleva farlo. La donna al centro è così non solo la figura che crea un contatto visivo con l'osservatore; è anche colei che, proprio perché è ambivalente, diventa, per così dire, l'avatar che viaggia tra i mondi. Da un lato, è la mitica Semele che sembra quasi voler fare un passo per entrare nella sala di banchetto della Pompei del I sec. a.C. Dall'altro lato, è una donna pompeiana, come la si poteva incontrare nelle strade della città campana, che si ritrova al centro di un tiaso di baccanti e satiri. Da un lato, dunque, è il mito, il divino che dal dipinto si accinge a far ingresso tra il gruppo di banchettanti reali che si riunivano qui durante una serata primaverile; dall'altro lato è la realtà, una donna pompeiana, che si è appena alzata da uno dei divani-letto che formavano l'arredo della sala e che ora sta in mezzo ai seguaci del dio



fig. 32

cacciatore, del “dio nuovo” (*Baccanti*, vv. 219, 256, 467), che nel corso della serata sono apparsi tra il bosco di colonne alle spalle dei festeggianti e che si sono animati nella luce tremolante delle lucerne, facendo dimenticare che sono dipinti – statue dipinte, per l'esattezza.

In termini di filosofia estetica, la megalografia della casa del Tiaso gravita dunque intorno al tema del rapporto tra l'umano e le manifestazioni (artistiche, rituali, letterarie, spirituali) del divino; più precisamente tra la donna mortale, la cittadina ragionevole, la figlia virtuosa, la moglie e madre responsabile (che nel mito ha una corrispondenza nelle figure di Arianna e Semele) e la baccante iniziata, estatica, la cacciatrice “tremenda” (*phobera*, v. *Baccanti* v. 868 sg.) e la danzatrice “folle”, la menade appunto, da *mainomai*, “impazzire, essere folle”. Lo stesso tema sta alla base del fregio dei Misteri nell'omonima villa davanti alle porte della città. Lo si può dedurre dal fatto che nel fregio dei Misteri troviamo la stessa ambiguità, lo stesso oscillare tra i mondi del mito e della realtà che caratterizza la megalografia della casa del Tiaso (Maiuri 1931, p. 168 sg.). Solo che nella villa dei Misteri, i pesi sono distribuiti in modo un po' diverso. Al centro c'è la figura – non ambigua – di Dioniso insieme a una figura femminile, nella quale possiamo senz'altro riconoscere Arianna e non Semele, come proposto da Sauron (1998), dal momento che un mosaico, trovato nel 2018 durante i lavori di riprofilatura del fronte di scavo nella *Regio V*, offre un confronto molto puntuale per il gruppo lacunoso del fregio (fig. 35). Il gesto affettuoso con cui Arianna e Dioniso si abbracciano su questo mosaico non lascia dubbi sul fatto che si tratti di due amanti, e non di madre e figlio. Per contro, le figure femminili che popolano la restante parte del fregio dei Misteri sono, a livello iconografico e semantico, molto meno determinate. Chi sono? Vediamo qui un rito misterico o un'allegoria gioiosa di un matrimonio, romanizzato come iniziazione dionisiaca?

Un aspetto che ha creato non pochi problemi

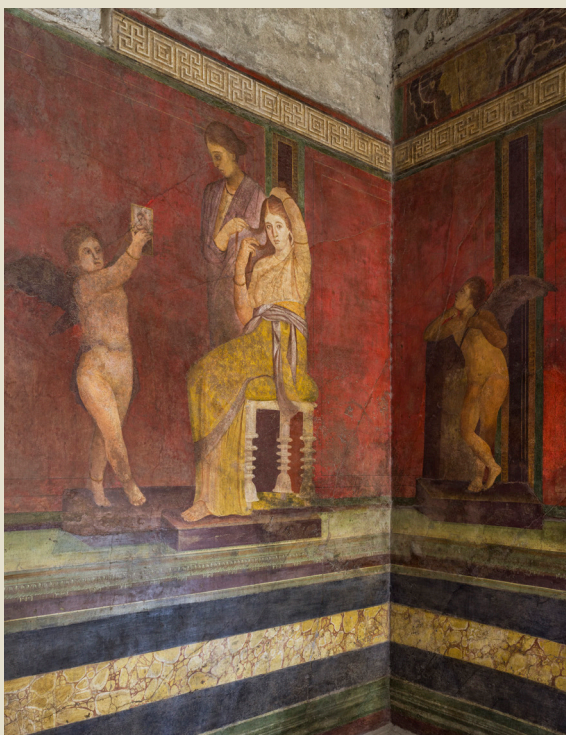


fig. 33

interpretativi, sia per l'una sia per l'altra scuola di pensiero, consiste nel fatto che in realtà non vediamo una donna, che trascorre le varie fasi di un rito, misterico o nuziale che fosse. Al contrario, è evidente che il pittore ha voluto rappresentare un gruppo di donne, diverse tra di loro per colore e taglio dei capelli, carnagione, vestiti e copricapi. In altre parole, non vediamo qui una storia individuale di una donna, una sposa, sacerdotessa o iniziata; vediamo una moltitudine di donne; si potrebbe anche dire,



fig. 35



fig. 34

non una donna ma “la donna” in senso generico. Più specificamente, è la donna nel suo rapporto con i riti di Dioniso, sotto la diretta supervisione del dio: la vediamo ascoltando la lettura di un testo, la vediamo preparare le abluzioni rituali, e successivamente compiere un gesto di spavento; la vediamo poi durante la scoperta della *mystica vannus*; durante la fustigazione rituale come faceva parte di un rito dionisiaco ad Alea sul Peloponneso (Pausania VIII 23); la vediamo durante la danza bacchica, nuda e con i cembali, come una vera menade.

Ma a questo tema, nel caso della villa dei Misteri, si aggiunge un altro, che manca nella casa del Tiaso: quello delle nozze. Oltre alla donna a sinistra dell'ingresso principale, in cui Veyne individua la madre della sposa, con il contratto matrimoniale appoggiato sul bracciolo della sedia (fig. 34), ci si riferisce soprattutto alla giovane donna alla toletta sulla parete Est, coadiuvata da un'altra donna e da due amorini di cui uno le tiene lo specchio (fig. 33).

Un problema con cui si sono dovuti confrontare i commentatori moderni del fregio

consiste pertanto nel legame tra i due temi, il tiaso e le nozze. Le soluzioni proposte per tale problema variano in funzione dell'impostazione complessiva scelta per l'interpretazione del fregio. Secondo la tendenza di vederci una testimonianza di riti misterici e/o orfici, cui abbiamo accennato sopra, si tratterebbe delle nozze dello stesso dio (Rizzo 1918) o della metafora di un'unione o comunque di un legame tra iniziata e dio (Macchioro 1920; Sauron 1998; ved. anche Kerényi [1976], pp. 335-337). Il contrario accade dalla parte di chi preferisce una lettura più mondana e meno misterica: qui è il tiaso dionisiaco a diventare la metafora per una festa di nozze tutta umana.

Già Maiuri, basandosi sull'analisi della pianta della villa da lui finalmente indagata nel suo complesso, aveva notato la vicinanza tra la sala detta dei Misteri e una stanza da letto (*cubiculum*) con due alcove, "indubbiamente coniugale, riservata al ricco signore e alla nobile 'domina' della casa" (1931, p. 166). Seguendo l'interpretazione di M. Bieber (1928), il soprintendente e scavatore della villa riteneva inoltre di poter circoscrivere in maniera più precisa il "tema" del fregio: "figure del 'thiasos' bacchico ed iniziazione delle spose ai misteri dionisiaci" (1931, p. 167). Il rito bacchico diventa dunque una preparazione delle "spose". Sarà Paul Veyne (1998; 2017) a portare questa lettura al suo estremo, spogliandola di ogni vero significato religioso, come abbiamo già visto in riferimento alla *mystica vannus*: secondo lo studioso francese, le nozze sono l'unico tema del fregio, il mondo dionisiaco funge solo da rivestimento; è un'allegoria di una festa allegra; sileni, satiri e panische non sono che trasfigurazioni degli ospiti umani della cerimonia... in breve, ciò che vediamo altro non sarebbe che "Bacco nel gineceo in un giorno di nozze" (2017, p. 139).

Esiste, però, una terza via, che ci viene ora suggerita dalla megalografia scoperta nella Regio IX. La megalografia della casa del Tiaso non solo mette il tema dell'iniziazione letteralmente al centro; presenta anche le donne iniziate come cacciatrici e dunque in un'iconografia alquanto lontana da quella della "sposa". Non

è allora Bacco nel gineceo della sposa, non è colui il dio che prepara alle nozze; anzi, è il dio che le contrasta, le minaccia e mette a rischio i matrimoni. Bacco, in sostanza, contrappone al modello della donna a immagine e somiglianza di Afrodite, cioè alla donna che usa, semmai, il *soft power* della bellezza ma che tutto sommato accetta l'ordine maschile della casa e della città, il modello della donna selvaggia, violenta, incontrollabile e sfigurata dall'estasi e dalla follia, che gira per montagne e boschi (cfr. Totola 2013, sull'elaborazione virgiliana di questo tema).

Nelle *Baccanti*, è abbastanza evidente come l'arrivo di Dioniso, che intende istituire le sue "danze" e i suoi "misteri" a Tebe, sia percepito come una minaccia concreta per l'ordine pubblico e la vita domestica nella città. Lo stesso Dioniso dichiara che, come punizione alla città restia, che ha ripudiato e diffamato sua madre, ha "spinto queste donne fuori dalle loro case: in preda alla pazzia ora abitano una montagna" (v. 32 sg.). E poco dopo: "tutta la stirpe delle femmine tebane, tutte le donne ho cacciato dalle case, facendole impazzire" (v. 35 sg.; v. anche v. 218). Le donne che hanno appena partorito abbandonano i propri figli per allattare cerbiatti e cuccioli di lupi (vv. 699-703), se non rapinano addirittura i bambini di altre donne (v. 754). A un punto, il saggio Tiresia dice, in un passo un po' oscuro che tuttavia lascia intendere la distanza tra il mondo di Dioniso e quello del gineceo protetto da Afrodite, che "non è Dioniso che può costringere le donne / alla saggezza nelle cose d'amore" (*es ten Kyprin* nell'originale, ovvero "alla saggezza verso Cipride/Afrodite", v. 314 sg.). Intanto Penteo afferma che con la "malattia" che Dioniso infligge alle donne, egli "oltraggia i letti" (*leche lymainetai*, v. 354).<sup>1</sup>

Lo scontro tra estasi femminile e vita matrimoniale si ripete nel mito delle figlie di Minia. È sempre la stessa storia, in cui "Dioniso strappa coloro che ha afferrato dalla disciplina coniugale e dalla morale, iniziandoli ai misteri e alle follie di una notturna natura selvaggia" (Otto [1933], p. 99).

L'opposizione Dioniso-Afrodite, che equivale a città-montagna, *charis-ekstasis*, predacacciatrice, viene poi ripresa in alcuni epigrammi dell'Antologia Palatina:

*Io, la baccante corsiera di rupi, Eurinome, un tempo  
squartatrice di tori d'alte corna,  
io che su stragi leonine cachinni levavo di gloria  
(m'era un balocco il capo di una fiera)  
Ho trascurato – Dioniso, perdona! – la danza  
ch'è tua,  
tutta protesa all'orgia di Cipride.  
Dedico a te questi tirsi, e l'edera sdegno; uno scialo  
Di armille d'oro alle mie braccia cingo.  
(Ant. Pal. VI 74, Agatia Scolastico, trad. F.M. Pontani, leggermente modificato)*

*Bacco, il vostro Pan ti ha dedicato nebridi e clava,  
che per Cipride il coro tuo lasciò.  
È innamorato di Eco, si sbanda. Proteggilo, Bacco,  
che la sua sorte l'accomuna a te.  
(Ant. Pal. VI 87, trad. F.M. Pontani, modificato)*

Una certa opposizione tra l'estasi delle baccanti in montagna e la vita più ordinata in città (in questo caso rappresentato da un *choros*, che si suppone sia sempre dionisiaco, ma meno frenetico del vagabondare in montagna), traspare anche da un epigramma attribuito ad Anacreonte:

*Eliconiade, che il tirso brandisce, colei che  
l'affianca,  
Santippe, e Glauce calano dal monte,  
corrono a ballo [choros], un'offerta ciascuna a  
Dioniso recando:  
l'edera, l'uva, una capretta grassa.  
(Ant. Pal. VI 134, trad. F.M. Pontani)*

Alla luce della nuova megalografia e dei testi citati, il fregio della villa dei Misteri può essere letto come un ritratto della condizione – spirituale, sociale, culturale – della donna nel periodo tardo-repubblicano: la donna che è sospesa e oscilla tra due mondi, tra quello di Dioniso e quello di Afrodite, tra liberazione bacchica e dedizione alle cose di Cipride, tra il perdersi nelle danze estatiche, non curandosi

della propria apparenza agli occhi altrui, invasa dalla follia divina, e il ritrovarsi nello specchio di Afrodite, che la riporta nel piccolo e intimo spazio del gineceo. Ma in questo gineceo, Bacco non c'entra, non ci può entrare. Bisogna deporre le "armi", gli strumenti e i parafernalia del dio cacciatore prima di rientrare nello spazio domestico di Venere (il "tirso-lancia", *dithyrsos lonchotos*, ved. *Ant. Pal.* VI 172, v. 1 sg.; *Baccanti* v. 25: *kissinon belos* e passim).

Ovviamente, gli osservatori antichi del fregio non articolavano la loro percezione delle raffigurazioni in questi termini: "la condizione della donna" è un concetto moderno. Ma non ne avevano nemmeno bisogno. Non dobbiamo sovraccaricare le immagini antiche con letture esageratamente erudite e sofisticate che spesso corrispondono più alle nostre abitudini da studiosi che non all'esperienza antica (Zuchtriegel 2023, pp. 43-52). Gli spazi che ospitavano questi affreschi non erano pinacoteche dove si andava ad ammirare dipinti, avevano altre funzioni. Le immagini fornivano uno sfondo per convivi, conversazioni, esibizioni, letture e coreografie. Non di rado, le sale da banchetto diventavano veri e propri palcoscenici per rappresentazioni di farse, balletti, spettacoli interi (Tedeschi 2017, pp. 89-91 e *infra*). I fregi in questi spazi non erano strisce a fumetti da decifrare, anche se alcuni commentatori moderni sembrano intenderle proprio così, come osserva J. Henderson nella sua recensione di Sauron 1998 (Henderson 2000, p. 814). Quello che abbiamo davanti non è, appunto, un rebus per studiosi dell'arte antica, ma una *visione del mondo* che doveva parlare a tutti e a tutte.

Per farci un'idea storicamente più corretta dell'effetto che queste immagini dovevano esercitare su un osservatore antico, dobbiamo pensare più che a una pinacoteca a una reggia o a una chiesa medievale. Così come, per esempio, un visitatore della Cappella degli Scrovegni a Padova nel Trecento riconosceva immediatamente nell'abside il gruppo dei salvati e quello dei condannati nel giudizio universale, anche senza

cogliere tutti i riferimenti biblici e storico-artistici che uno storico dell'arte ci potrebbe indicare, un ospite nella villa dei Misteri riconosceva senz'altro le due modalità assai diverse tra di loro in cui si esprimeva la femminilità antica: il tiaso dionisiaco e il gineceo quale spazio di Afrodite. Chi aveva un po' di dimestichezza con la cultura classica, coglieva forse l'occasione per citare un passo dalle *Baccanti* o un epigramma in cui veniva affrontata la stessa dicotomia.

### Cos'è la verità?

Che la tensione tra il ruolo della baccante e quello della sposa/moglie non fosse una mera immaginazione letteraria, ma una realtà vissuta, viene suggerito da quanto ci tramandano le fonti su Olimpiade, madre di Alessandro Magno. Dal racconto di Plutarco si ricava non solo che la moglie di Filippo II, re della Macedonia, fosse solita partecipare ai riti orfici e dionisiaci che, secondo gli antichi, ebbero origine proprio in quelle terre, ma anche che questo fatto abbia contribuito a una certa tensione tra marito e moglie (Plutarco, *Vita di Alessandro*, 2). In quest'ottica va inquadrata, tra le altre cose, la leggenda del serpente che sarebbe stato visto giacere con Olimpiade prima della nascita di Alessandro. Quest'ultimo, come noto, si presenterà come un nuovo Dioniso alla conquista del mondo, fino a raggiungere l'India. Dopo la morte di Alessandro, questa specie di dionisismo personalizzato e adattato a esigenze e ambizioni individuali, con qualche deroga rispetto ai riti tramandati "da tempi antichissimi" (Plutarco), assume forme sempre più stravaganti e iperboliche. Il culto originario lascia viepiù spazio a una versione teatralizzata e adattata a un mondo in rapida trasformazione. Infine, il rito diventa un gioco, una messa in scena con finalità diverse da quelle prettamente culturali.

Un certo spirito innovativo si annuncia già nella processione-festa della durata di sette giorni che Alessandro mette in scena nella regione di Carmania, nell'odierno Iran, all'insegna della "licenza bacchica" (*hybris bacchike*), "come se il dio stesso fosse presente a guidare il *komos*" (Plutarco, *Vita di Alessandro*, 67).

Ma questo è nulla rispetto allo spettacolo esuberante che Tolomeo II Filadelfo avrebbe organizzato, secondo il racconto di Calliseno di Rodi (contenuto in Ateneo V 25 sgg.), qualche decennio più tardi in occasione dei *Dionisia* invernali ad Alessandria di Egitto. Il re fa costruire una enorme tenda con 130 divani-letto per i banchettanti, decorata con cento statue di marmo, dipinti e pelli di animali (Emme 2013), nella quale forse va riconosciuto un lontano precursore del nostro *oecus* corinzio a Pompei. La più recente ricostruzione della tenda (fig. 36), che dobbiamo ad Andrea Carandini e Paolo Carafa (2023), ci fa capire come la sala della megalografia a Pompei, seppure inquadrabile come un *oecus corinthius* sulla base della sua forma architettonica, in realtà tramite la pittura voglia apparire quasi come un *oecus aegyptius*: infatti, il colonnato dipinto è diviso in due registri, quello inferiore del tiaso e quello superiore della cacciagione. Quest'ultimo trova un suo corrispondente puntuale negli *antra* della tenda tolomaica, ovvero in delle nicchie al secondo piano dei colonnati laterali, nelle quali erano allestite scene di simposio, "i cui personaggi teatrali indossavano abiti veri, precedute da coppe d'oro" (Carandini, Carafa 2023, p. 54 sg.). Un ulteriore dettaglio ci aiuta a ricostruire ancora meglio l'atmosfera nel nostro *oecus* d'ispirazione egizio-tolomaica. Durante gli ultimi giorni di scavo, nel ambiente 51, immediatamente a Est dell'*oecus* della megalografia, abbiamo trovato le impronte di numerose pigne nella cinerite. Si tratta di almeno una quarantina di esemplari accatastati sul pavimento della stanza (figg. 37-38). Poiché il pino è sacro a Dioniso (cfr. Plutarco, *Quest. conv.* V 3,1), possiamo immaginare che le pigne potessero servire, oltre che come combustibile, per illuminare l'*oecus* dopo il tramonto, contribuendo in questa maniera anche ad un'esperienza olfattiva che aveva una sua parte non indifferente nelle feste antiche, anche se è forse la più difficile da ricostruire. A sostegno di questa ipotesi citiamo i terminali dei candelabri dipinti, come quello del

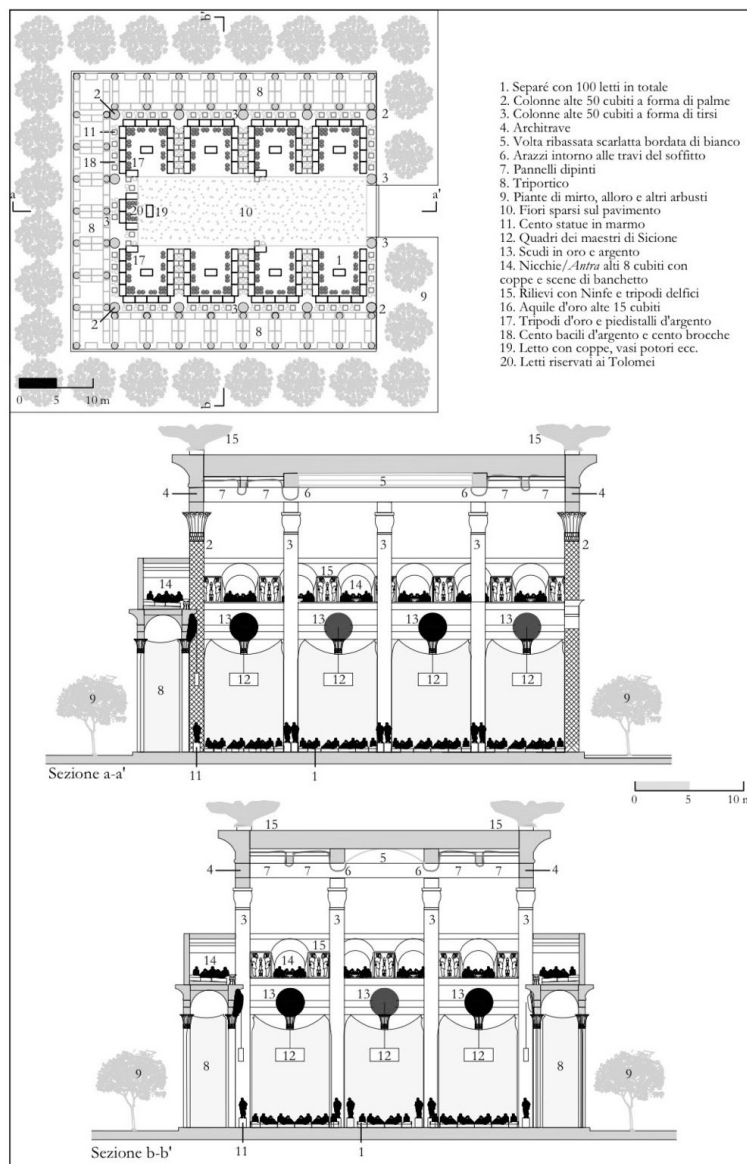


fig. 36



corridoio 22, con elementi vegetali simili a pigne (fig. 39). Tuttavia un uso alimentare non è da escludere. Seguendo gli scritti Columella circa l'utilizzo delle pigne, queste vengono spesso associate alla cura del vino; venivano strofinate sull'orlo di botti e recipienti che lo contenevano (*Columella, De Re Rustica XII, 25.4; 30.2*) oppure utilizzate come tappi delle anfore (ci sono diversi esempi soprattutto per le anfore Dressel IB).

A parte la tenda, ciò che lascia senza parole nella descrizione di Callisseno è soprattutto la grande processione in onore di Dioniso che precedeva il banchetto organizzato da Tolomeo II, con centinaia di partecipanti travestiti da satiri, sileni, baccanti, con un centinaio di elefanti, duemila tori, 24 leoni e altri animali, con una gigantesca statua-automa di Dioniso su un carro ... Anche se fosse vero meno della metà del racconto di Callisseno, è evidente che dietro un tale spiegamento di forze ci doveva essere una regia, una struttura “professionale” che coordinava il tutto. È comprensibile, dunque, se con riferimento a Tolomeo II si è parlato di un “uso del modello dionisiaco dall'autorità politica” (Goyette 2010).

Come è stato osservato, tale “uso” della religiosità tradizionale da parte dei re ellenistici e delle élites locali provoca un fondamentale cambiamento nella relazione tra comunità e rito (Wiemer 2009). La maggioranza dei cittadini si trasforma da partecipanti attivi di antichi rituali e processioni, che consideravano una loro



fig. 37



fig. 38



fig. 39

eredità, in spettatori di esibizioni artificiali e rivisitate a seconda delle esigenze dei potenti e che non di rado prevedevano l'impiego di attori professionali (inizia ora il periodo dei famigerati *technitai* di Dioniso), oltre che di allestitori, artisti, ingegneri, scenografi, fornitori di servizi e grandi quantità di viveri, bevande, fiori, stoffe ecc.

Con questo approdiamo su suolo italico. È possibile, infatti, che anche i *Bacchanalia*, che nel 186 a.C. vengono soppressi dal Senato romano a seguito di un clamoroso scandalo con non poche condanne a morte, si possano inserire in questa parabola, che dal rito porta a un uso sempre più teatrale, politico, individualistico della religiosità (la fonte principale è Livio, *Ab Urbe condita*, XXXIX, 13 sgg.).

Tutto ebbe inizio con una sacerdotessa campana, Annia Paculla, che, “come se ispirata dagli dei, cambiò tutto” (XXXIX 13,9). Il rituale che anticamente era riservato alle sole donne viene aperto agli uomini, cominciando dai figli della sacerdotessa. Ma soprattutto: anziché tre giorni all’anno, le iniziazioni si celebrano per cinque notti – ogni mese!

La vera finalità di tutto ciò, secondo Livio, non era la devozione dionisiaca, che forse in una donna come Olimpiade appariva ancora autentica e credibile. Tutto gira intorno al sesso (in ogni possibile costellazione), ai soldi, al potere, alla prevaricazione e alla violenza, fino ad arrivare ad assassini e sacrifici umani.

Il “credo” euripideo della caccia dionisiaca (“rifiutare ogni legge che sia senza giustizia”) viene pervertito in un motto che si potrebbe definire nichilistico: “non considerare nulla illecito, questo era la più alta religione tra di loro” (XXXIX 13,11).

In occasione delle feste notturne, racconta Livio (XXXIX 13,12), le “matrone, vestite da baccanti e con i capelli sciolti, correvano con torce accese verso il Tevere...” (*matronas Baccharum habitu crinibus sparsis cum ardentibus facibus decurrere ad Tiberim...*). Si noti, in questo passo, come Livio si rifiuti a parlare di baccanti, usando appunto l’espressione eloquente “matrone vestite da baccanti”; vale a dire, è tutto una grande messa in scena.

Come dichiara, infatti, il console Postumio dopo aver appurato i fatti, si tratta di una “falsa religione” (XXXIX 16,6), per cui non bisogna avere paura di agire contro la volontà degli dei nel sopprimerla. È tutto un grande *fake*, i veri obiettivi non sono religiosi, ma di ben altra natura. Infatti, spiega il console, mentre alcuni credevano che fosse un *cultus deorum*,

un autentico culto degli dei, altri ritenevano semplicemente che si trattasse di *ludus* (gioco) e *lascivia* (baldoria, esuberanza, Livio, XXXIX 15,7).

È stato notato come nel momento in cui il fregio dei Misteri fu realizzato, dovesse ancora essere in vigore il *Senatus Consultum de Bacchanalibus*, con cui i riti iniziatici di Dioniso vennero soppressi su tutta la penisola (186 a.C.). In un certo senso, questo sarà pure vero. Tuttavia, era proprio quel modo trasfigurante ed esuberante che era stato notato già da Postumio e dai suoi contemporanei, che paradossalmente garantiva la sopravvivenza dei bacchanali anche dopo la loro soppressione ufficiale. In un certo senso, Postumio aveva ragione: non si trattava più di una “vera religione”, bensì di una *prava religio*, una religione “distorta, perversa, falsa, cattiva”.

Il fatto è che, a ben guardare, lo scandalo dei Bacchanali non fu uno scandalo religioso in senso stretto, ma una crisi morale, una minaccia sociale e politica. Così, una volta tolte di mezzo le riunioni notturne con la loro promiscuità e violenza, questa religiosità vuota perse anche i suoi lati minacciosi: poteva sopravvivere, ma, appunto, come un gioco, un divertimento innocuo, un fatto immaginario, una performance: giochiamo a baccanti, a iniziati. Ma il gioco dura giusto il tempo di una cena. Nulla di sovversivo. La mattina dopo, le donne tornano brave mogli e madri, gli uomini rispettabili cittadini.

Non molto dopo la realizzazione delle due megalografie a tema dionisiaco a Pompei, Marco Antonio inscena la sua entrata a Efeso come un tiaso dionisiaco, per quanto noi sappiamo senza nemmeno un pretesto di una qualche occasione religiosa o rituale. Qui non si tratta più di esagerare nel celebrare le antiche feste del calendario religioso; si prescinde da calendari e ricorrenze, quel che conta è lo show:

*Ad ogni modo, quando Antonio fece il suo ingresso a Efeso, donne vestite come baccanti, e uomini e ragazzi come satiri e Pan, gli aprirono la strada, e la città era piena di edera e tirsi, tube e flauti, e*

*il popolo lo acclamava come Dioniso donatore di gioia e benefico. Poiché per alcuni era tale, senza dubbio; ma per la maggior parte era Dioniso Carnivoro e Selvaggio.*

(Plutarco, *Vita di Antonio*, 24,3-4)

È interessante notare come due aspetti complementari e antichissimi di Dioniso – il benefattore che fa “dimenticare il dolore ai mortali” e il cacciatore selvaggio e mangiatore di carne cruda – vengono qui letti esplicitamente in chiave politica, confermando in tal modo che l’uso del rito bacchico come messa in scena politica fosse oramai un dato acquisito anche tra il popolo (*tois pollois*). Del resto, non si tratta di un fatto sorprendente se consideriamo che siamo in un’epoca che si domanda se, in fin dei conti, tutta la vita non sia altro che un gran spettacolo – *and all the men and women merely players*, come Shakespeare dirà un millennio e mezzo dopo. Cicerone, infatti, in due occasioni, paragona la vita a uno spettacolo (*De senectute*, 64 e 85). E l’imperatore Augusto, sul letto di morte, avrebbe chiesto ai suoi amici se avesse “recitato bene la commedia della vita” (*mimus vitae*: Svetonio, *Vita di Augusto*, 99,1-2).

Con queste premesse, l’interpretazione “misterica” delle megalografie della villa dei Misteri e della casa del Tiaso può essere puntualizzata: sono sì rappresentati i misteri di Dioniso, ma in una versione teatralizzata e artisticamente rielaborata. Nulla ci autorizza a dedurre che qui si celebravano “veri” misteri – ma poi, che cosa significherebbe mai “vero” in questi casi? Che cos’è la verità, *quid est veritas?* (Ponzio Pilato secondo Gio. 18:38) Il II Stile, con i suoi continui rimandi alle scenografie e alle maschere teatrali (cfr. *fig. 30*), con il suo gioco con illusione e realtà, è il prodotto di un’epoca che si pone appunto questa domanda. In questo contesto, lo spettacolo del rito dionisiaco, dell’estasi e della caccia frenetica diventa una riflessione sulla vita, sulla condizione umana, in particolare quella della donna, sulle sue contraddizioni. Saturnino Secondo Salustio, il poeta neoplatonico, dirà poi del mito: “queste cose non avvennero mai, ma sono sempre” (*Sugli dei*, 4). Lo sono, appunto,

in un senso non letterale, ma metafisico, in quanto rappresentano qualcosa di intangibile, rimandano a una verità altra. Semele non ha mai partorito Dioniso; Arianna non è mai esistita, ma d’altronde è qui, tra di noi: ogni donna potrebbe esserla.

Dietro tutto ciò, si cela un grande vuoto, perché la società del I sec. a.C. non ha ancora pienamente realizzato, non ha ancora accettato il venir meno della ritualità arcaica, che era profondamente radicata nella vita collettiva, e del mito antico, un tempo considerato verità storica.

Tutto il genere bucolico, che nel I sec. a.C. fiorisce sia nella letteratura sia nell’arte (si pensi ai paesaggi c.d. idilliaco-sacrali), è in un certo senso un’espressione di quel vuoto, che genera una strana forma di nostalgia e di invidia per chi vive ancora come la *prisca gens mortalium* (Orazio, Ep. 2). Ma come accade spesso in questi casi, la gente che realmente vive ancora come “nei vecchi tempi”, lontano dalle città, considera la propria realtà non un’esperienza invidiabile, ma piuttosto un disagio economico, sociale e culturale, una arretratezza e una forma di subalternità (Virgilio ci allude nelle sue Bucoliche in pochi, rabbrividenti passi). Al tempo stesso, il pubblico urbano che consuma l’arte bucolica, non ci pensa nemmeno un secondo a fare sul serio e andar a vivere *procul negotiis*, ovvero “lontano dagli affari” (Orazio, *loc. cit.*), come uno di quei semplici contadini o pastori, la cui esistenza viene poeticamente esultata. La citata epode di Orazio lo rende chiaro alla fine, quando viene fuori che tutto il poema è solo il sogno a occhi aperti di un usuraio spregiudicato. Al posto della vita in campagna, si ha l’arte bucolica.

Così, il virtuosismo dell’arte compensa, sublima, copre in un certo senso la disintegrazione della compagine religiosa tradizionale; meno la religiosità “dei vecchi tempi”, intesa come rito collettivo e condiviso da una comunità culturale compatta e stabile, riesce a ispirare il senso di un qualcosa di “altro e di grande”, per citare ancora

una volta le *Baccanti* di Euripide, più l'arte si sostituisce al numinoso per assolvere a questa funzione:

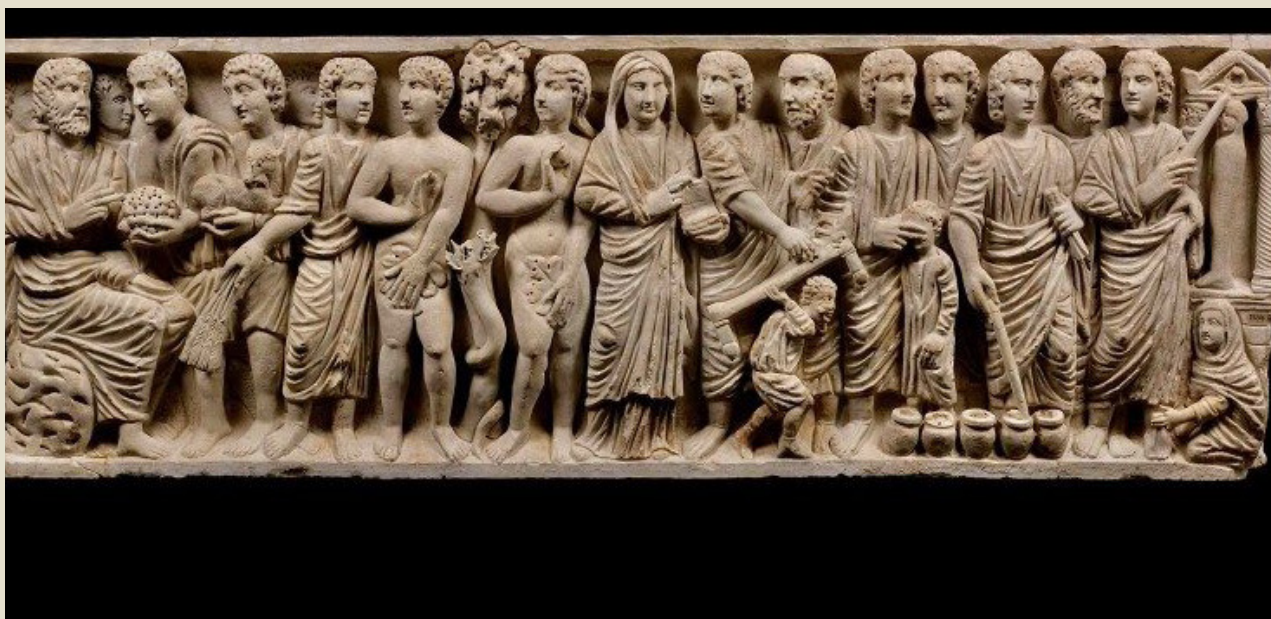
*La Baccante fuori di testa – non l'ha fatta la Natura, ma l'Arte, mescolando la pietra con la follia.*  
(*Ant. Pal.* XVI 57)

Nella megalografia della casa del Tiaso vediamo questa arte, capace di animare statue e dipinti (e addirittura statue dipinte!), ancora in tutta la sua grandezza. Ma è proprio dietro questa grandezza, dietro il virtuosismo degli artisti e la raffinatezza del loro pubblico, che possiamo cogliere anche un sottile tono nostalgico, una consapevolezza che i giorni di Dioniso e dei suoi riti, delle iniziazioni, dei cori e delle danze,

delle feste campestri e delle nozze sacre con il dio, stanno volgendo al termine. Presto, infatti, un altro “dio nuovo” inizierà la sua ascesa, e non tollererà altri all'infuori di sé.

Ma mentre ampi passaggi delle *Baccanti* di Euripide saranno riutilizzati in una Passione di Cristo, il *Christos Paschon*, di epoca tardo-antica (o bizantina, secondo alcuni), ecco che la figura della inizianda con lo “sguardo nel vuoto”, vale a dire verso il suo dio invisibile, riappare sui sarcofagi paleocristiani di IV sec. d.C. – ovviamente non più accompagnata da sileni e satiri, bensì da Santi e Apostoli (*fig. 40*).

G.Z.



*fig. 40*

## Ringraziamenti

Si ringraziano tutti i colleghi e le colleghe del Parco archeologico di Pompei che hanno contribuito alla realizzazione dello scavo della Casa del Tiaso: oltre al Direttore dei lavori, Anna Onesti, in particolare i direttori operativi del cantiere Ludovica Alesse, Vincenzo Calvanese, Giuseppe Scarpati, Pasquale Spiezia, Mario Pietro Gaetani per il coordinamento della sicurezza, Raimondo Marrazzo per il supporto contabile e Vincenzo Pagano, ispettore di cantiere, nonché il Laboratorio di ricerche applicate del Parco diretto da Valeria Amoretti con il supporto di Chiara Comegna per gli aspetti archeobotanici e l'ufficio comunicazione coordinato da Marella Brunetto con Antonio Benforte, Giuseppe Barbella, Sophie Hay, Maria Luisa Vitale, Pina Brancati. Un particolare ringraziamento va agli archeologi e restauratori che hanno seguito le operazioni sul campo, Gennaro Iovino, Alessandra Marchello, Emanuela Faenza, Marco Biglietto, Giuseppe Pippo, Ausilia Trapani, e alle imprese costituite in RTI, Cooperativa Archeologia e Minerva Restauri, con particolare riferimento a Stefano Coccia, Luca Vitelli, Antonio Collazzo, ai capicantiere Andrea Tommasino e Giuseppe Marrazzo, e agli operai tutti che, con dedizione e impegno, hanno reso possibile tutto questo. Irene Savinelli si è occupata con grande perizia delle ricostruzioni 3D, Silvia Vacca con altrettanta dedizione e professionalità della documentazione fotografica. Grazie anche ad Annamaria Mauro, Paolo Mighetto e Raffaele Martinelli, che, in qualità di Progettista, Responsabile unico di progetto e Direttore dei lavori rispettivamente, hanno seguito fasi precedenti del cantiere, contribuendo in modo significativo alla sua realizzazione.

Un ringraziamento, infine, al Ministro della Cultura, Alessandro Giuli, oltre che per il sostegno continuo e fattivo al Parco Archeologico di Pompei, anche per le discussioni stimolanti in materia di riti dionisiaci e letteratura classica.



*tav. 9. Parete Ovest: P2*



tav.10. Parete Ovest: P3



tav. 11. Parete Ovest: P4





tav. 12. Parete Nord: P7



tav. 13. Parete Nord: P8



tav. 14. Parete Nord: P9



tav. 15. Parete Nord: P10



*tav. 16. Parete Nord: P11*



tav. 17. Parete Est: P15



tav. 18. Parete Est. P17

## Bibliografia

### Bibliografia

- Amoretti V., Comegna C., Iovino G., Russo A., Scarpati G., Sparice D., Zuchtriegel G. 2023, *Ri-scavare Pompei: nuovi dati interdisciplinari dagli ambienti indagati a fine '800 di Regio IX, 10, 1, 4*, in "E-Journal degli Scavi di Pompei", 2.
- Anguissola A. 2012, *Privata Luxuria. Towards an Archaeology of Intimacy: Pompei and Beyond*, München.
- Baronio P., Helg R. 2021, *Tra illusione e realtà del costruito: Le colonne con bugne nella pittura di Secondo Stile*, *Thiasos*, 10.1, pp. 145-178.
- Beazley J.D. 1963, *Attic red-figure vase-painters*, Oxford.
- Bieber M. 1928, *Der Mysteriensaal der Villa Item*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 43, pp. 298-330.
- Boislève J., Rothé M.P., Barberan S. 2020, *La maison de la Harpiste et ses décors de deuxième style pompéien: bilan de quatre années de fouilles (2013-2017) sur le site de la Verrerie à Arles (Bouches-du-Rhône)*, in *Peintures et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques*, Bordeaux, pp. 17-34.
- Carandini A. 1985, *Settefinestre. Una villa schiavistica nell'etruria romana*, II, Modena.
- Carandini A., Carafa P. 2023, *Tetti degni di un dio*, Bologna.
- Cecconi N. 2020, *Oecus Corinthius et Aegyptius. Origini, applicazioni e interpretazioni di due modelli architettonici in Italia e nel Mediterraneo meridionale e orientale tra Augusto e i Severi*, in *Thiasos*, 9.2, pp. 321-345.
- Coarelli F., Lo sardo E. 2023, *La villa di Boscoreale*, in F. Coarelli, E. Lo Sardo (a cura di), *Alessandro Magno*, Milano, pp. 13-44.
- De Caro S. 1991, *Due "generi" nella pittura pompeiana: la natura morta e la pittura da giardino*, in *La Pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.*, Milano.
- De Caro S. 2001, *La natura morta nelle pitture nei mosaici delle città vesuviane*, Napoli.
- Dickmann J.A. 1999, *Domus Frequentata. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus*, München.
- Dirven L. 2015, *The Mythraeum as tableau vivant. A preliminary study of ritual performance and emotional involvement in ancient mystery cults*, in *Religion in the Roman Empire*, 1, pp. 20-50.
- Ehrhardt W. 2004, *Casa delle Nozze d'Argento (V 2,i)*, *Häuser in Pompeji*, 12, München.
- Emme B. 2013, *Zur Rekonstruktion des Bankettbaus von Ptolemaios II*, *Archäologischer Anzeiger*, pp. 31-55.



## Bibliografia

- Esposito M. 2008, *Filosseno il Ciclope e Sesto Pompeo*, JDAI, 123, pp. 51-98.
- Faber K. 2016, *Birding in Ancient Pompei*, Madrid.
- Goyette M. 2010, *Ptolemy II Philadelphus and the Dionysiac Model of Political Authority*, Journal of Ancient Egyptian Interconnections. 2 (1).
- Green C.M.C. 2007, *Roman Religion and the Cult of Diana at Aricia*, New York.
- Gros P. 1997, *Vitruvio, De Architectura*, Torino 1997
- Gros P. 2001, *L'architecture romaine du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire, 2. Maisons, palais, villas, et tombeaux*, Paris.
- Henderson J. 2000, *review a Sauron 1998*, in AJA 104, p. 814.
- Kerenyi K. [1976] 2010, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano.
- Macchioro V. 1920, *La Villa dei Misteri in Pompei*, Napoli.
- Maiuri A., 1952, *Gli oeci vitruviani in Palladio e nella casa pompeiana ed ercolanese*, in Palladio 2, pp. 1 ss.
- Meuli K. 1946, *Griechische Opferbräuche*, Basilea.
- Moormann E.M. 1988, *La pittura parietale come fonte di conoscenza per la statuaria antica*, Assen 1988.
- Onesti A., Alesse L., Amoretti V., Esposito D., Iovino G., Marchello A., Russo A., Scarpati G., Sparice D., Spiezia P., Trapani A., Zuchtriegel G. 2015, *La casa come palcoscenico. Il complesso termale e conviviale recentemente scoperto nell'insula IX-10 a Pompei*, in "E-Journal degli Scavi di Pompei", 1.
- Otto W. [1933] 2024, *Dioniso. Mito e Culto*, a cura di G. Moretti, Milano.
- Pesando F. 2006, *Le residenze dell'aristocrazia sillana a Pompei: alcune considerazioni*, in Ostraka, XV, 1, pp. 75-96.
- Pesando F., 2017, *Ridefinire. Peristili, esedre, saloni, basiliche private: echi dell'architettura palaziale greca nelle case di Pompei ed Ercolano*, in M. Osanna C. Rescigno (a cura di), *Pompei e i Greci*, catalogo della mostra, Milano, pp. 343-349.
- Pesando F., Giudobaldi M.P. 2006, *Gli ozi di Ercole. Residenze di lusso a Pompei ed Ercolano*, Roma.
- Rispoli M., Zuchtriegel G. 2024, *I Cantieri di Pompei: la Villa dei Misteri*, Napoli.

## Bibliografia

- Rizzo G.E. 1918, *Dionysos Mystes. Contributi esegetici alle rappresentazioni di misteri orfici*, in *Memorie della Reale accademia di Archeologia, Lettere et Belle Arti*, Napoli, 3, 1, pp. 38-102.
- Russo A. 2021, *Rapporto preliminare sulle indagini archeologiche del GPP 1 nelle Regiones III e IX*, in *Rivista di Studi Pompeiani*, XXXII, pp. 184-187.
- Sauron G. 1998, *La grande fresque de la Villa des Mysteres a Pompei: Momoires d'une dévotè de Dionysos*, Paris.
- Sauron G. 2007, *La pittura allegorica a Pompei. Lo sguardo di Cicerone*, Milano.
- Scappaticcio M.C., Zuchtriegel G. 2014, "Hic et ubique": voci e vite nel 'Salone Nero' (Regio IX, insula 10), in *E-Journal degli scavi di Pompei*, 7.
- Simon E. 1969, *Die Götter der Griechen*, München.
- Strocka V.M. 1991, *Casa del Labirinto (VI 11, 8-10)*, Häuser in Pompeji, 4, München.
- Strocka V.M. 2005-2006, *Troja-Karthago-Rom. Ein vorvergilisches Bildprogramm in Terzigno bei Pompeji*, in *RM*, CXIV, pp. 81-120.
- Tedeschi G. 2017, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste.
- Totola G. 2013, *Donne e follia nell'Eneide di Virgilio: tre invasamenti per l'azione epica*, in *Medicina nei secoli, Arte e Scienza, Journal of History of Medicine*, 24, 3, pp. 689-704
- Veyne P. 2017, *I misteri di Pompei*, Milano.
- Wallace-Hadrill A. 1988, *The Social Structure of the Roman House*, Papers of the British School at Rome, 56, pp. 43-97.
- Wallace Hadrill A. 1994, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton.
- Wiemer H.-U. 2009, *Zur Repräsentationsfunktion städtischer Feste im Hellenismus*, in W. Matthaei, M. Zimmermann, (a cura di). *Stadtbilder im Hellenismus ("Die hellenistische Polis als Lebensform" 1)*, Berlin, pp. 115-131.
- Zaccaria Ruggiu A. 1995, *Spazio pubblico e spazio privato nella città romana*, Collection de l'Ecole Française de Rome, 210, Roma.
- Zuchtriegel G. 2023, *The Making of the Doric Temple: Architecture, Religion, and Social Change in Archaic Greece*, Cambridge / New York.

## Bibliografia

Zuchtriegel G. 2024, *Nuova luce sulla Villa dei Misteri: dal restauro alla conoscenza di un capolavoro dell'arte "post-ellenistica"*, in Rispoli M., Zuchtriegel G., *I Cantieri di Pompei: la Villa dei Misteri*, Napoli 2015.

Zuchtriegel G., Amoretti V., Iovino G., Masic A., Russo Al., Russo An., Scalesse R., Scarpati G., Trapani A. 2024 a, *I cantieri antichi di Pompei tra emergenza e ordinaria manutenzione: nuovi dati dall'Insula 10, Regio IX*, in "E-Journal degli Scavi di Pompei", 3.

Zuchtriegel, G., Alesse, L., Esposito, D., Iovino, G., Perrotta, A., Russo, A., Scarpati, C., Trapani, A. 2024 b, *Quando la Guerra di Troia non era ancora decisa. Il salone nero con affreschi di III Stile nella Regio IX, insula 10 di Pompei*, in "E-Journal degli Scavi di Pompei", 4.

Zuchtriegel G., Alesse L., Amoretti V., Onesti A., Iovino G., Pardini G., Russo A., Scarpati G., Sparice D., Trapani A, 2024 c, *Scavando nella notte oscura di Pompei. Il rinvenimento di due vittime nell'ambiente 33 dell'insula 10, Regio IX*, in "E-Journal degli Scavi di Pompei", 19.

# Raccolta immagini



fig. 1

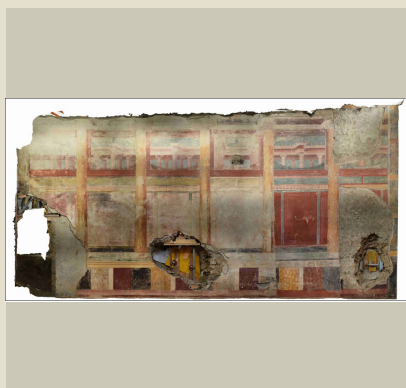


fig. 2

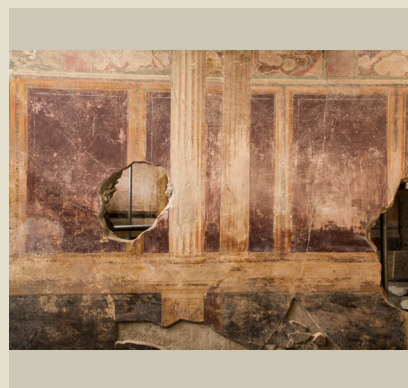


fig. 3

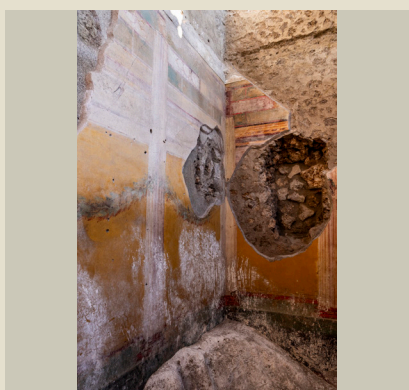


fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7

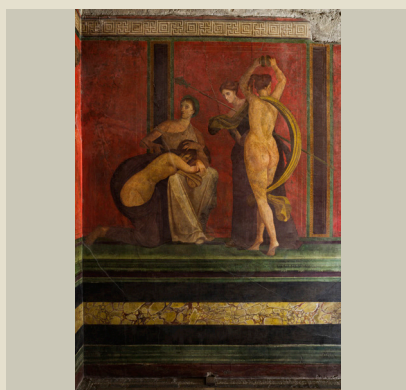


fig. 8



fig. 9

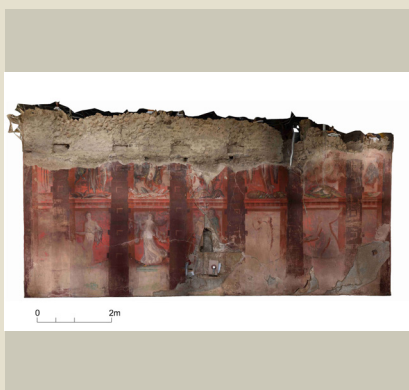


fig. 10



fig. 11

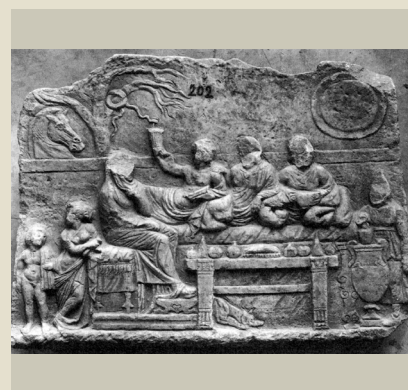


fig. 12

# Raccolta immagini

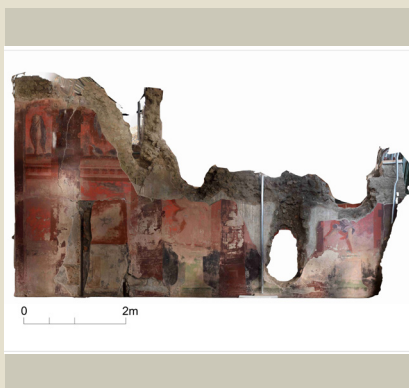


fig. 13

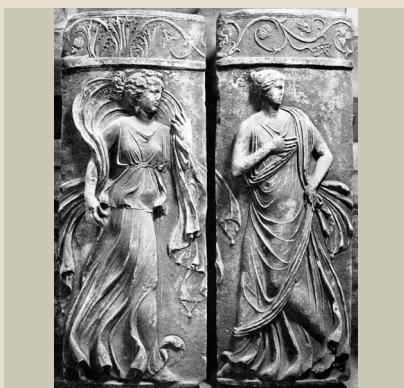


fig. 14

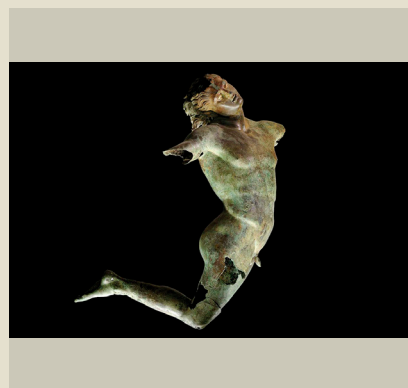


fig. 15



fig. 16



fig. 17

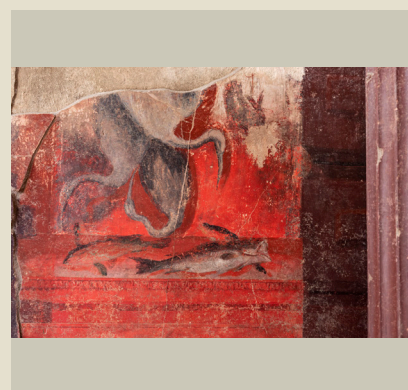


fig. 18

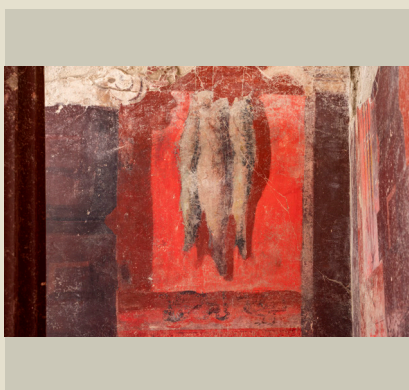


fig. 19



fig. 20



fig. 21

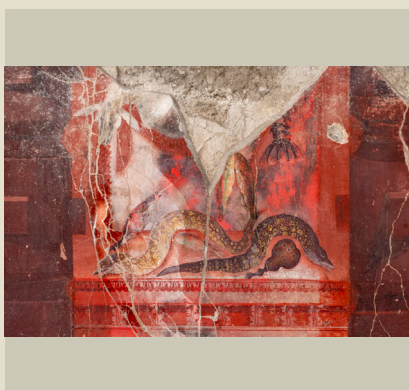


fig. 22



fig. 23



fig. 24

# Raccolta immagini



fig. 25



fig. 26

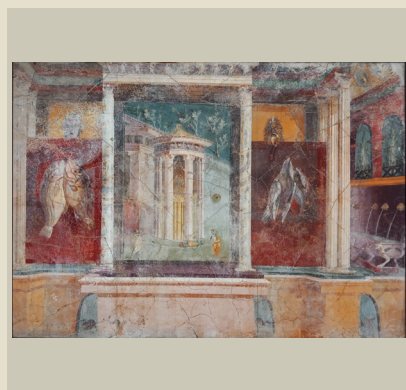


fig. 27

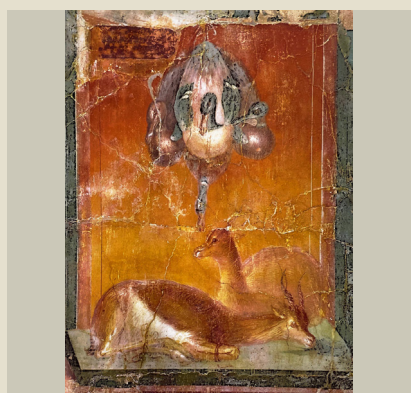


fig. 28

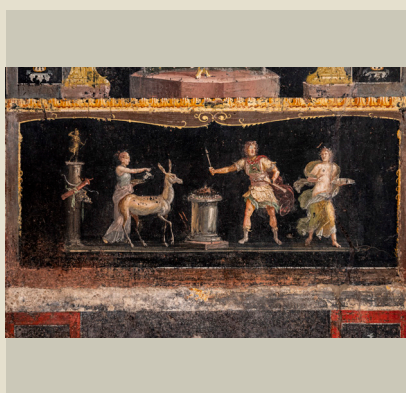


fig. 29



fig. 30

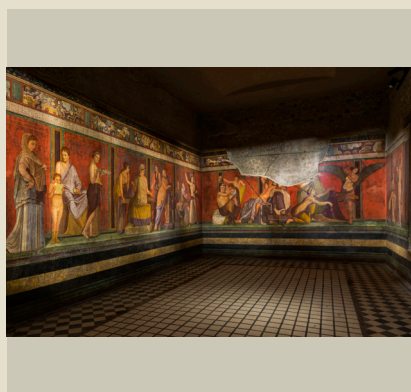


fig. 31

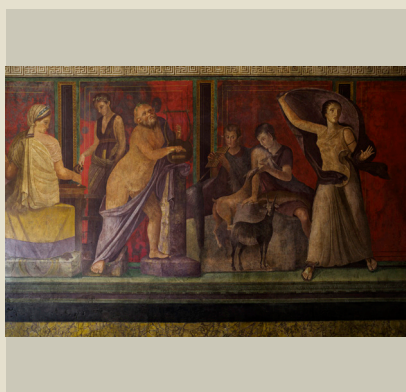


fig. 32

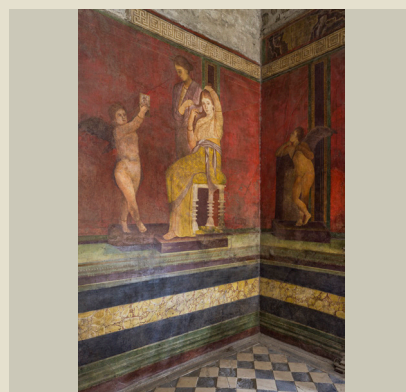


fig. 33

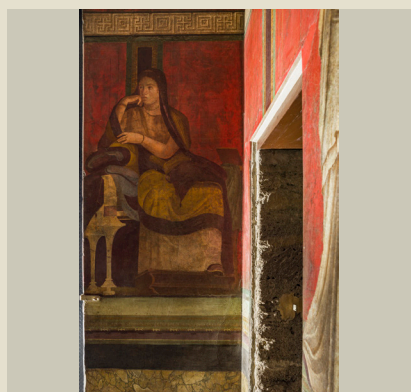


fig. 34



fig. 35

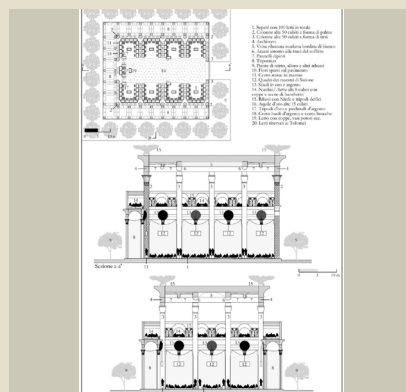


fig. 36

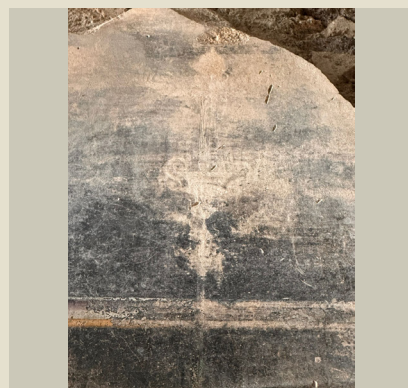
# Raccolta immagini



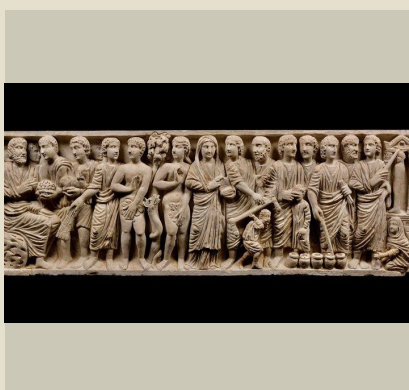
*fig. 37*



*fig. 38*

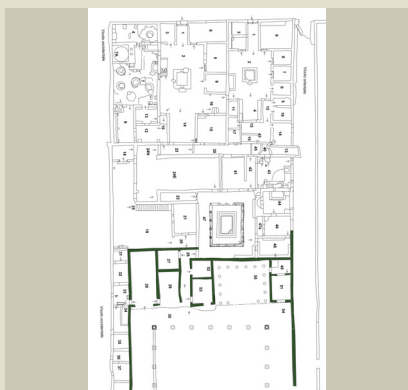


*fig. 39*



*fig. 40*

# Raccolta immagini



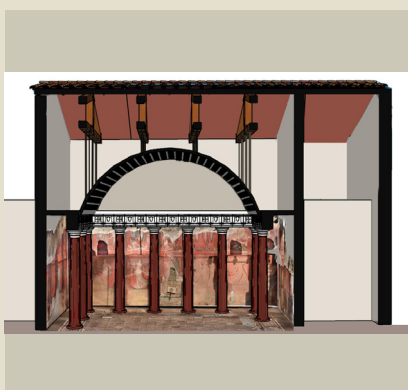
tav. 1



tav. 2



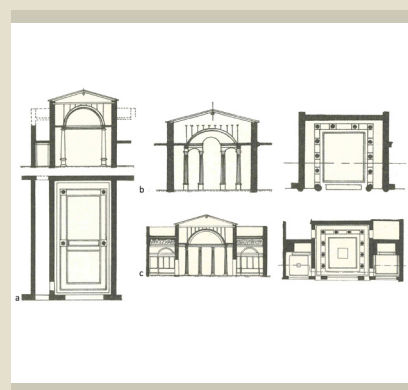
tav. 3



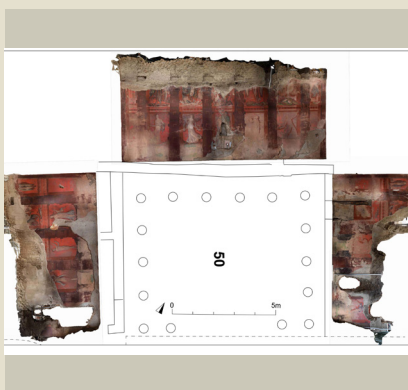
tav. 4



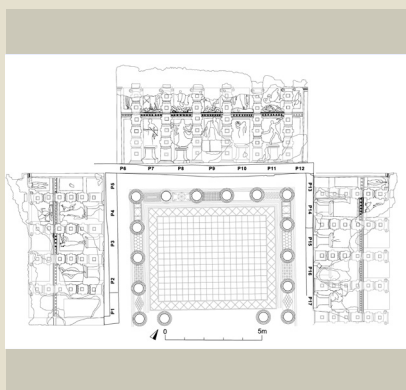
tav. 5



tav. 6



tav. 7



tav. 8



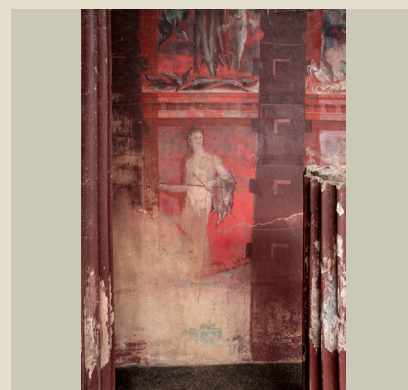
tav. 9



tav. 10



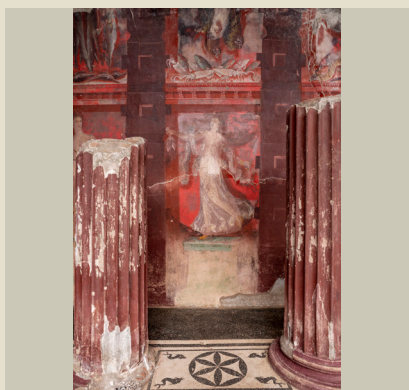
tav. 11



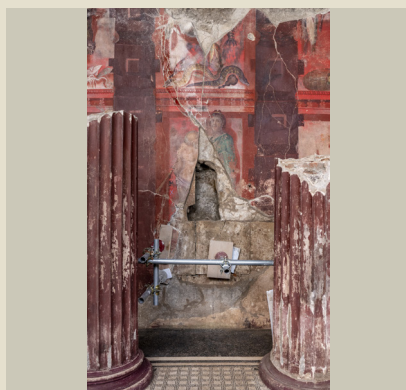
tav. 12



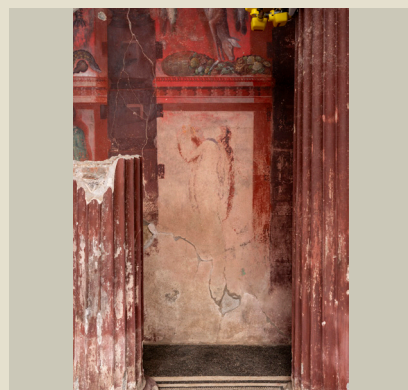
# Raccolta immagini



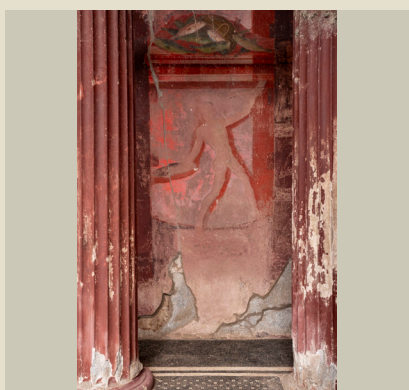
*tav. 13*



*tav. 14*



*tav. 15*



*tav. 16*



*tav. 17*



*tav. 18*

# Didascalie

---

## Immagini

Fig. 1: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, *oecus* 50.

Fig. 2: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, *oecus* 28 con affreschi in II Stile.

Fig. 3: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 29 con affreschi in II Stile.

Fig. 4: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 52 con affreschi in II Stile e tracce di cantiere.

Fig. 5: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 49 con affreschi in II e IV Stile.

Fig. 6: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, frammenti in stucco dal soffitto.

Fig. 7: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, parete ovest.

Fig. 8: Pompei, villa dei Misteri, salone 5, megalografia in II Stile, menade.

Fig. 9: Skopas, Menade danzante, copia romana da originale greco del V sec. a.C., Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, inv. 133.

Fig. 10: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, parete nord.

Fig. 11: Rilievo con *lanius* nella sua bottega, Ostia, Museo Ostiense.

Fig. 12: Rilievo in marmo con “banchetto dei morti” (Totenmahl).

Fig. 13: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, parete est.

Fig. 14: Rilievo in marmo con menadi, Roma, Museo delle Terme di Diocleziano.

Fig. 15: Satiro danzante, bronzo, V sec. a.C., Mazara del Vallo, Museo.

Fig. 16: Cratere attico a figure rosse, Pittore di Amykos, Barletta, Museo Civico.

Fig. 17: *Skypbos* attico a figure rosse, Pittore di Polignoto, collezione privata.

Fig. 18: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, nature morte.

Fig. 19: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, nature morte.

Fig. 20: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, nature morte.

Fig. 21: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, nature morte.

Fig. 22: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, nature morte.

Fig. 23: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, nature morte.

Fig. 24: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, nature morte.

Fig. 25: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, nature morte.

Fig. 26: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, nature morte.

Fig. 27: Museo Archeologico Nazionale di Napoli, affresco con prospetto architettonico e nature morte in II Stile da Pompei, *Insula Occidentalis*, inv. 8594.

Fig. 28: Museo Archeologico Nazionale di Napoli, affresco con nature morte in II Stile da Ercolano, villa dei Papiri, inv. 8759.

Fig. 29: Pompei, casa dei Vettii, salone q, scena di sacrificio.

Fig. 30: Rilievo in marmo con menadi, Roma, Museo Barracco.

Fig. 31: Pompei, villa dei Misteri, salone 5.

Fig. 32: Pompei, villa dei Misteri, salone 5.

# Didascalie

---

Fig. 33: Pompei, villa dei Misteri, salone 5.

Fig. 34: Pompei, villa dei Misteri, salone 5.

Fig. 35: Pompei, via di Vesuvio, mosaico in *vermiculatum*, Antiquarium inv. 20.M444-1.177.

Fig. 36: Ricostruzione della tenda-padiglione di Tolomeo II Filadelfo (Carandini, Carafa 2023).

Fig. 37: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 51, impronte di pigne.

Fig. 38: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 51, impronta di pigna, particolare.

Fig. 39: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 22, affresco di III Stile con candelabro.

Fig. 40: Sarcofago con scene bibliche, IV sec. d.C., Roma, Musei Vaticani, inv. 31556.

## Tavole

Tav. 1: Planimetria dell'*insula* 10 della *Regio* IX, casa del Tiaso.

Tav. 2: Planimetria della Casa del Labirinto (Stroka 1991)

Tav. 3: Ricostruzione tridimensionale dell'*oecus corinthius* 50 (I. Savinelli).

Tav. 4: Ricostruzione tridimensionale dell'*oecus corinthius* 50, sezione est-ovest (I. Savinelli).

Tav. 5: Ricostruzione tridimensionale dell'*oecus corinthius* 50, sezione nord-sud (I. Savinelli).

Tav. 6: Pompei ricostruzioni grafiche (Gros 1997): a. *oecus* tetrastilo casa delle Nozze d'Argento; b. *oecus cotinthius* casa di Meleagro; c. *oecus cotinthius* casa del Labirinto.

Tav. 7: Fotopiano dell'*oecus cotintius* della casa del Tiaso (G. Pippo).

Tav. 8: Restituzione grafica della megalografia dell'*oecus cotintius* della casa del Tiaso (G. Pippo).

Tav. 9: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, pannello 3.

Tav. 10: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, pannello 4.

Tav. 11: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, pannello 5.

Tav. 12: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, pannello 7.

Tav. 13: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, pannello 8.

Tav. 14: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, pannello 9.

Tav. 15: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, pannello 10.

Tav. 16: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, pannello 11.

Tav. 17: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, pannello 15.

Tav. 18: Pompei, IX, 10, casa del Tiaso, ambiente 50, megalografia in II Stile, pannello 17.