



www.archeo.it

ARCHEO

ATTUALITÀ DEL PASSATO

ESCLUSIVA RIAPRE LA VILLA DEI MISTERI

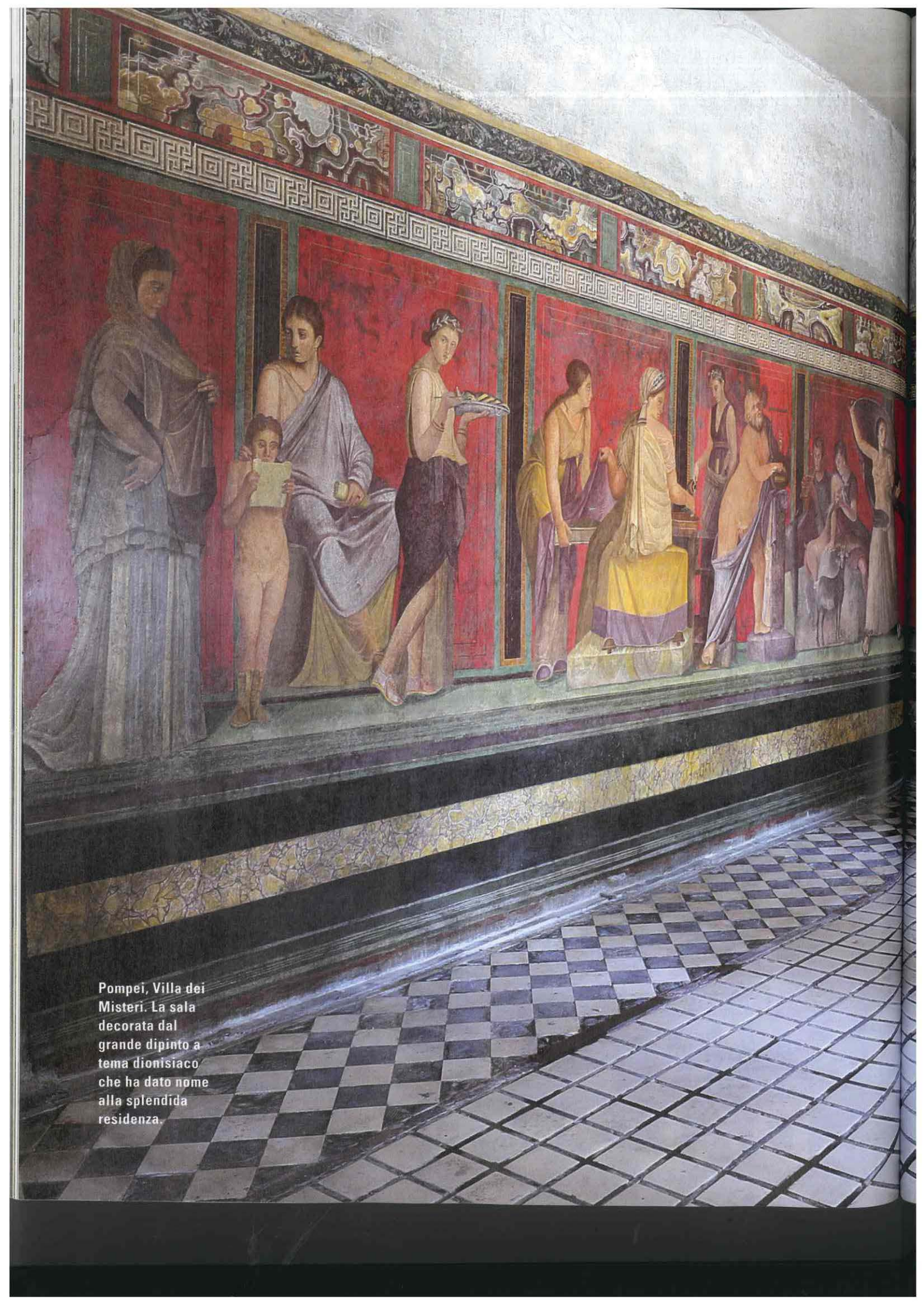
- LE IMMAGINI
DEL RESTAURO
- IL SIGNIFICATO
DELLE PITTURE
- IL SEGRETO DEI
RITI DIONISIACI

FIRENZE LA CHIMERA DI AREZZO

OPERAZIONE TESEO L'ANTICHITÀ SALVATA DAI CARABINIERI

ANTEPRIMA IL NUOVO MUSEO EGIZIO DI TORINO





Pompei, Villa dei
Misteri. La sala
decorata dal
grande dipinto a
tema dionisiaco
che ha dato nome
alla splendida
residenza.



VILLA DEI MISTERI I COLORI DI DIONISO

UNA DELLE RESIDENZE PIÙ
LUSSUOSE DI POMPEI TORNA
A OFFRIRSI ALL'AMMIRAZIONE
DEI VISITATORI. E LE SUE
MERAVIGLIOSE PITTURE,
FRA LE QUALI SPICCA
L'ENIGMATICO CICLO CON
SCENE RITUALI, SONO
ANCORA UNA VOLTA PRONTE,
LUMINOSE E VIVACI,
A INCANTARE E A STUPIRCI

di Alessandro Mandolesi

«**C**osì la "Villa dei Misteri" con il suo grande dipinto di soggetto dionisiaco, con le nobili strutture e decorazioni del quartiere signorile e con gli impianti della sua azienda agricola, compendia e riassume in sé, nell'arte, nella religione e nell'industria tratta dal lavoro dei campi, i diversi ed essenziali aspetti della città sepolta». Con queste parole Amedeo Maiuri (1886-1963), che scavò la famosa villa pompeiana fra il 1929 e il 1930, riassume con estrema efficacia le singolarità di uno degli edifici più affascinanti della città vesuviana.

Oggi, dopo un attento e accurato restauro condotto dalla Soprintendenza Speciale per Pompei, Ercolano e Stabia,



il monumento torna a svelare al pubblico l'eleganza delle sue stanze e la meraviglia dei suoi eccezionali affreschi e pavimenti, veri capolavori dell'arte romana.

PITTURA «COLTA»

Da pochi giorni, infatti, il visitatore di Pompei ha l'occasione di immergersi negli spazi rivitalizzati del grandioso edificio, per apprezzare non solo la freschezza dei colori originali della pittura pompeiana più colta, ma anche le atmosfere di una delle cerimonie sacre più «misteriose» del mondo antico. Lungo le pareti della sala del triclinio, infatti, si svolgono scene tanto mirabili quanto impenetrabili, di discussa interpretazione, con figure a gran-

dezza quasi naturale: una megalografia di Secondo stile (*vedi box a p. 92*), probabilmente ispirata a modelli greco-ellenistici.

La Villa dei Misteri appartenne forse agli *Istacidii*, una delle famiglie più note della Pompei di età augustea, la cui tomba, decorata con statue dei maggiori rappresentanti della stirpe, è ben visibile nella vicina necropoli fuori Porta Ercolano. Fra gli esempi meglio riusciti di commistione fra villa d'*otium* e villa rustica, sviluppatasi proprio nelle aree vesuviane, il complesso rappresenta – assieme alla confinante Villa di Diomede (*vedi «Archeo» n. 359, gennaio 2015*) – il tipico modello di residenza di periferia delle classi elevate, diffusosi a partire dal tardo II secolo a.C. come «rifugio»

La Villa dei Misteri è un esempio di residenza di lusso, voluta come «rifugio» dal caos urbano

dal caos urbano e come centro di produzione ed elaborazione di prodotti agricoli.

Costruita su un pendio affacciato verso la marina, lungo la strada che, uscendo da Pompei, si dirigeva a Ercolano, la Villa dei Misteri raggiunse l'aspetto monumentale attorno al 60 a.C., quando venne rinnovata con una ricchissima decorazione parietale e pavimentale. In età augustea, la villa fu oggetto di un secondo rimaneggiamento, che ha riguardato soprattutto gli alloggi della servitù dove è stato rinvenuto il sigillo di *L. Istacidus Zosimus*, un liberto degli *Istacidii*.

L'aspetto odierno della villa si deve agli interventi seguiti al terremoto del 62-63 d.C., momento in cui se ne è avviata una conversione da villa residenziale a fattoria agricola. All'epoca dell'eruzione del 79 d.C., l'ultimo proprietario stava riadattando l'edificio al gusto corrente della sua età e soprattutto alle

proprie condizioni sociali ed economiche, sicuramente meno elevate rispetto a quelle di chi l'aveva preceduto. I pochi oggetti rinvenuti durante gli scavi hanno fatto supporre che, all'epoca degli ultimi lavori di ristrutturazione, il complesso fosse in parte disabitato. Uno degli ambienti nobili, il cubicolo a doppia alcova con pavimentazione a mosaico, era stato addirittura destinato a deposito di cipolle. È probabile quindi che, al momento dell'eruzione, la villa fosse stata svuotata di gran parte delle suppellettili. Il Maiuri rinvenne scheletri umani nella parte servile della casa, una circostanza che indicherebbe invece che questa parte di villa era abitata.

Dall'ingresso principale, aperto a est (ancora non completamente scavato), prospiciente la via principale pavimentata fino al varco della residenza, si accedeva all'ampio e luminoso peristilio, che raccordava i vari settori dell'e-

A sinistra: veduta esterna della Villa dei Misteri, con il giardino in primo piano.

In basso: l'area archeologica di Pompei, con alcuni dei siti e monumenti di maggior interesse:

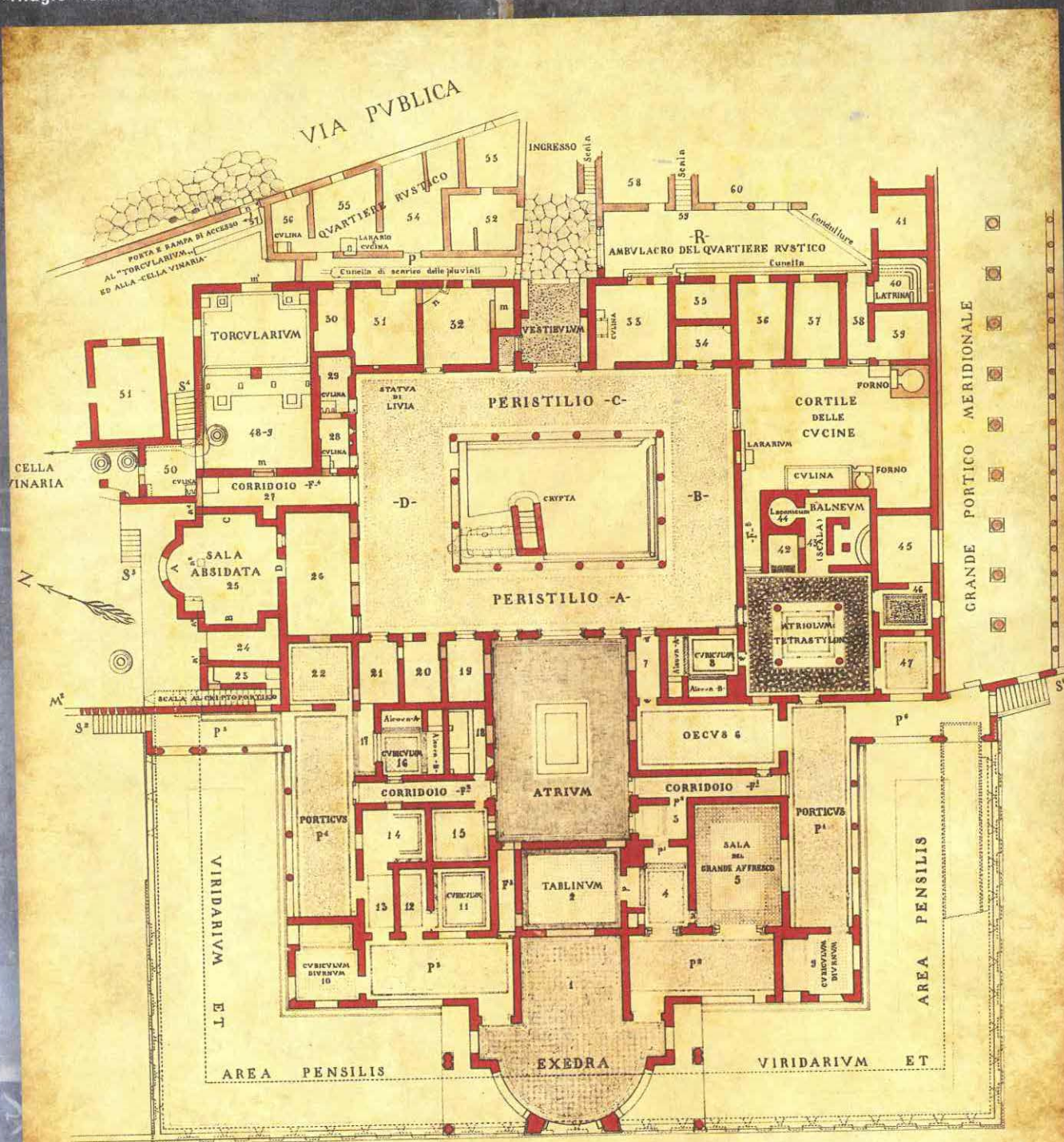
1. Villa dei Misteri (esterna alla pianta qui riprodotta);
2. Foro;
3. Teatro Grande;
4. Via dell'Abbondanza (sulla quale si affacciano numerose case e botteghe);
5. Anfiteatro.

POMPEI



UN COMPLESSO VASTO E ARTICOLATO

Planimetria della Villa dei Misteri. Si tratta di uno degli esempi meglio riusciti di commistione fra villa d'otium e villa rustica ed è il tipico modello di residenza di periferia delle classi elevate, diffusosi a partire dal tardo II sec. a.C. come «rifugio» lontano dal caos urbano e come centro di produzione ed elaborazione di prodotti agricoli.



TAV. A - PLANIMETRIA GENERALE DELLA VILLA

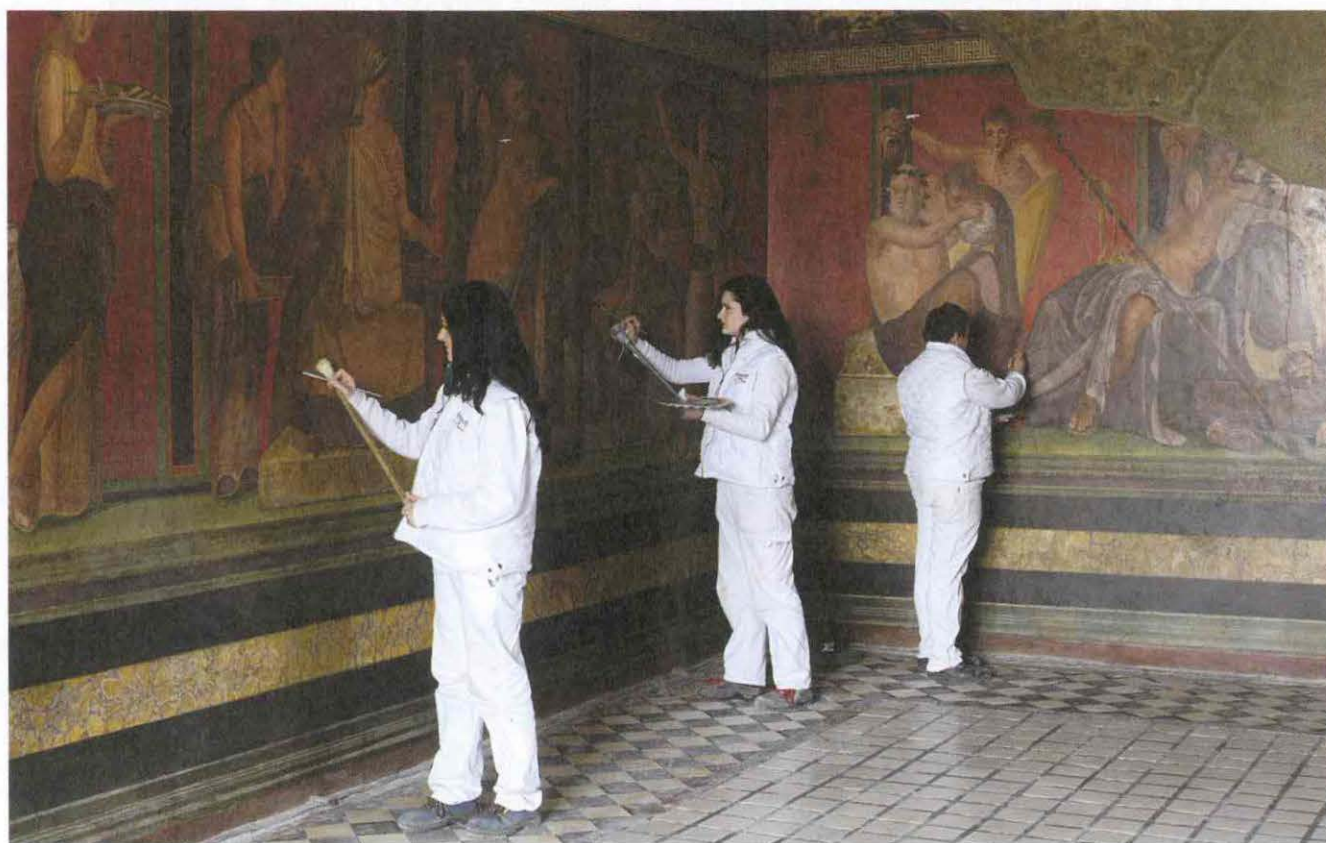
dificio: un vero e proprio snodo vitale della villa. Ai lati dell'ingresso si sviluppava il quartiere servile, strettamente collegato ai locali produttivi, fra cui quelli destinati alla lavorazione del vino (*torcularia*).

Il lussuoso quartiere residenziale si trovava sul lato opposto, a ovest, in direzione del mare, e si impostava originariamente su un suggestivo asse prospettico costituito in sequenza da atrio, tablino e sala di soggiorno, chiusa in fondo da un'imponente esedra semicircolare

Restauratori al lavoro nella sala del grande dipinto a tema dionisiaco, detta appunto «della Megalografia» o «dei Misteri».

pate» dalle scene dionisiache della sala del triclinio, come la maliziosa immagine del satiro danzante. Sempre a sud del complesso trovava posto un grazioso piccolo atrio con adiacente peristilio: qui, al momento dell'eruzione, era stata provvisoriamente deposta una statua, forse raffigurante l'imperatrice Livia, in attesa di essere riallocata una volta ultimati i lavori della villa. Una grande cucina e l'irrinunciabile zona termale completano i servizi presenti su questo lato.

La decorazione pittorica riflette la passione dei committenti per la cultura greco-ellenistica



fenestrata, simile alle grandi verande vetrate di certe ville moderne.

Il fronte mare, sostenuto da un solido criptoportico, era il più scenografico, con una lunga terrazza immersa fra lussureggianti giardini pensili. Nella parte meridionale della villa si trovavano i cubicoli, il più elegante dei quali affrescato con slanciate architetture reali arricchite da false aperture tipo *trompe-l'œil* e affiancate da figure isolate idealmente «strap-

Le sale in cui si snoda il quartiere residenziale – considerate fra le più lussuose di Pompei – manifestano, attraverso raffinate e incommensurabili soluzioni architettoniche e ornamentali, il gusto dei committenti e la loro sensibilità per la cultura greco-ellenistica, che nel I secolo a.C. stava dilagando nel mondo romano. Il tutto viene sapientemente tradotto in espressione artistica da capaci maestranze di possibile origine campana.

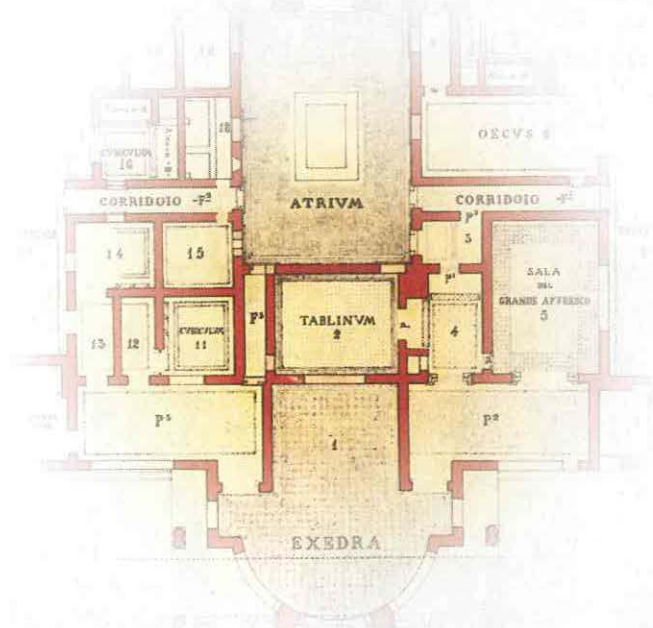
TABLINO STANZA 2



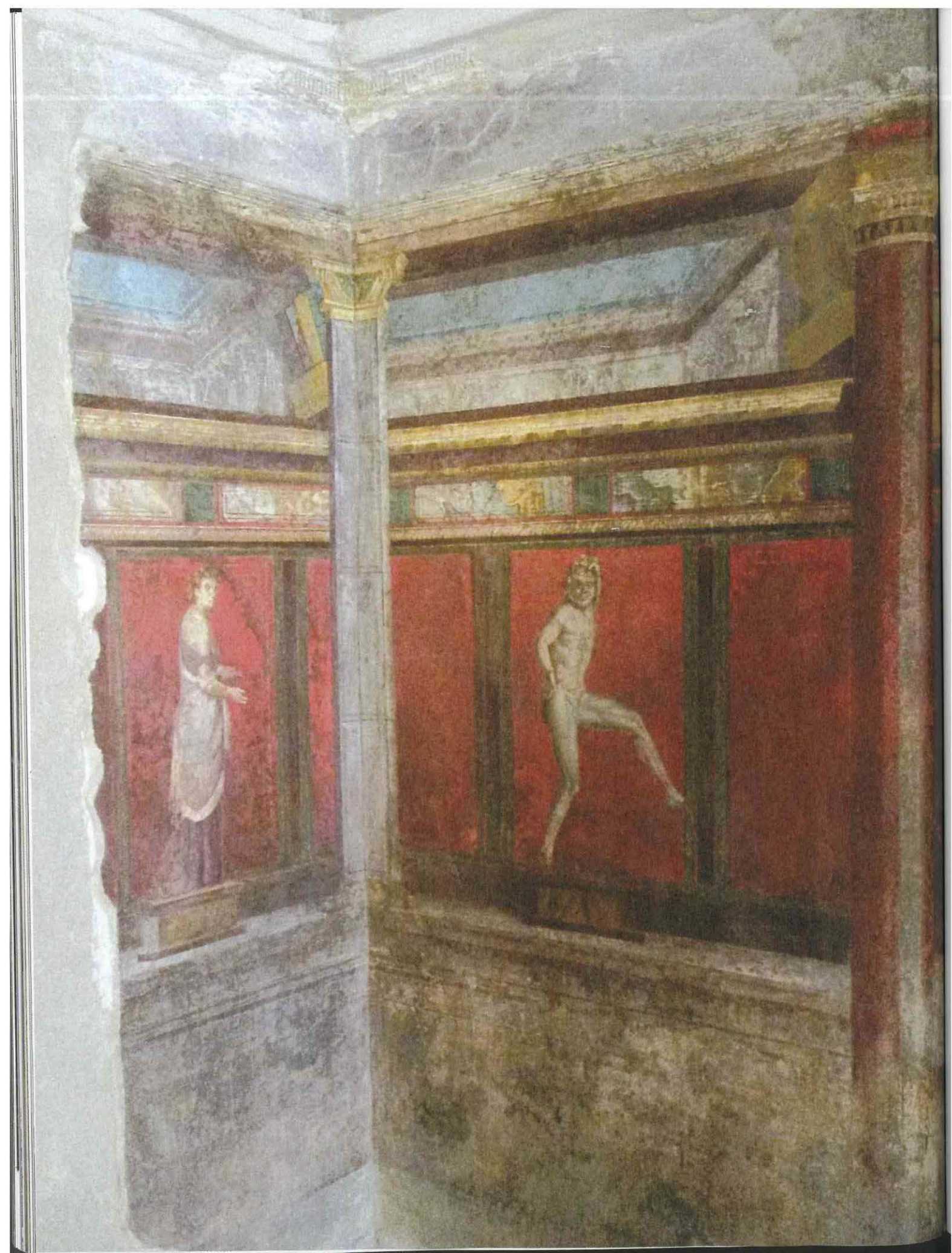
Originariamente aperto sul peristilio, ma poi chiuso e trasformato in stanza, il tablino della villa è ornato con una raffinata decorazione in Terzo stile, a fondo nero e con ricercati motivi miniaturistici, ispirati alla pittura dell'antico Egitto.

Gli ambienti residenziali, dove si sono concentrati i recenti lavori di restauro della Soprintendenza, sono affrescati con pitture prevalentemente di Secondo stile. Dall'atrio si entra nel tablino, originariamente aperto sul peristilio, ma poi chiuso e trasformato in stanza, impreziosito da una raffinata decorazione in Terzo stile, a fondo nero e con ricercati motivi miniaturistici direttamente ispirati alla pittura dell'antico Egitto, che tanto affascinò i nuovi conquistatori della terra dei faraoni.

Dal soggiorno con esedra si accede, attraverso un passaggio laterale, alla sala del grande dipinto a tema dionisiaco, una delle meraviglie artistiche della città di Pompei. In origine questo ambiente era un *oecus*, collegato all'adiacente doppia alcova nuziale, e solo più tardi assunse la destinazione di triclinio invernale. Il nome della villa si deve appunto agli



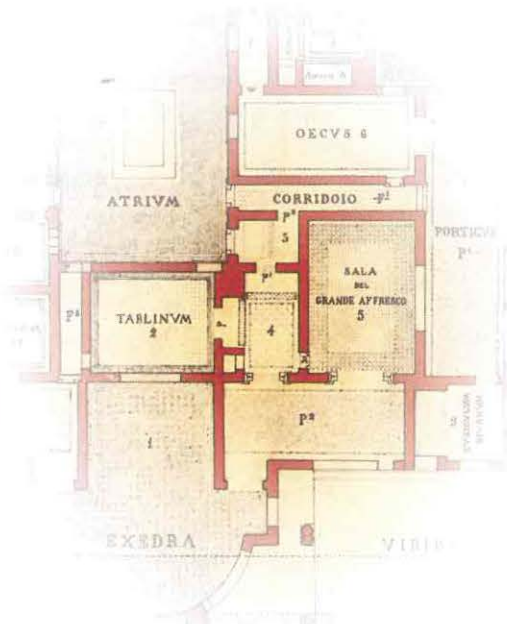




DOPPIA ALCOVA NUZIALE STANZA 4



Adiacente alla sala della Megalografia, vi è un cubicolo a doppia alcova, al cui interno si conservano, tra le altre, le figure di un Satiro danzante e di una sacerdotessa.



imponenti affreschi della sala, detta anche «della Megalografia» o «dei Misteri», per via del soggetto molto discusso e pervaso da una calma religiosa. La tesi più seguita riconosce nella scena la rappresentazione di un rito legato a Dioniso, ispirata a un originale ellenistico datato fra il IV e il II secolo a.C.: forse l'iniziazione delle spose ai misteri dionisiaci (vedi box alle pp. 90-91).

È noto dalle fonti antiche che, a chiunque partecipasse a culti di questo genere, fosse fatto divieto assoluto di lasciarsi sfuggire qualsiasi minima indiscrezione legata al rito. I Misteri passarono a Roma proprio dall'ambito campano ed etrusco e si svilupparono parallelamente alla religione ufficiale. Per via del

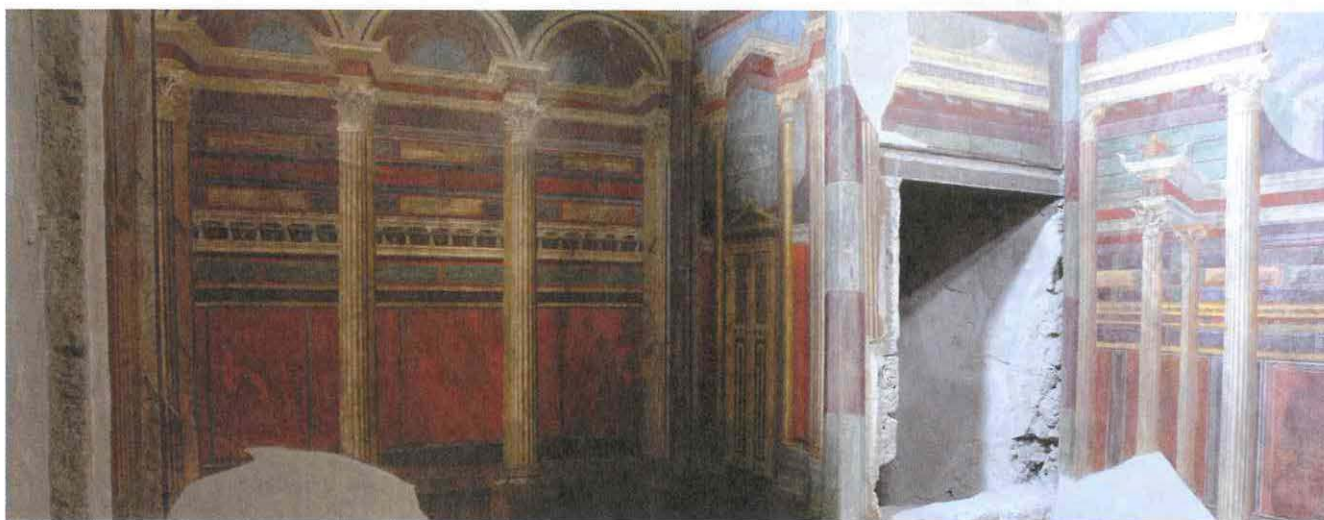
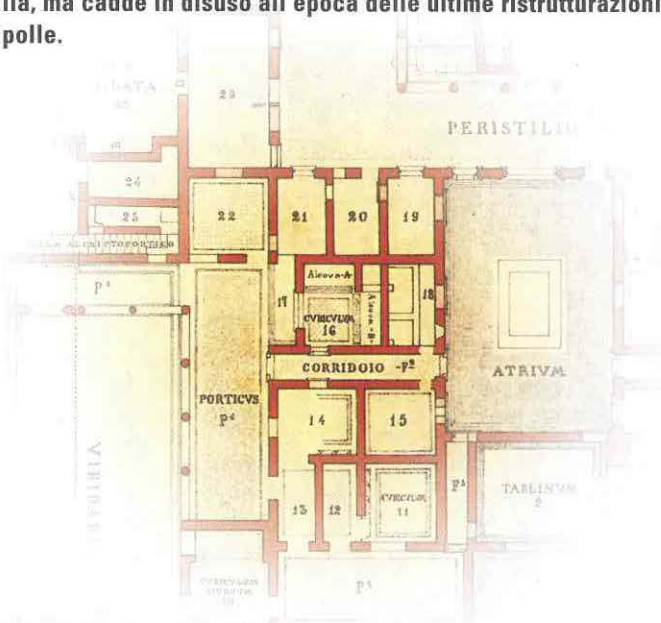
CUBICOLO A DOPPIA ALCOVA STANZA 16

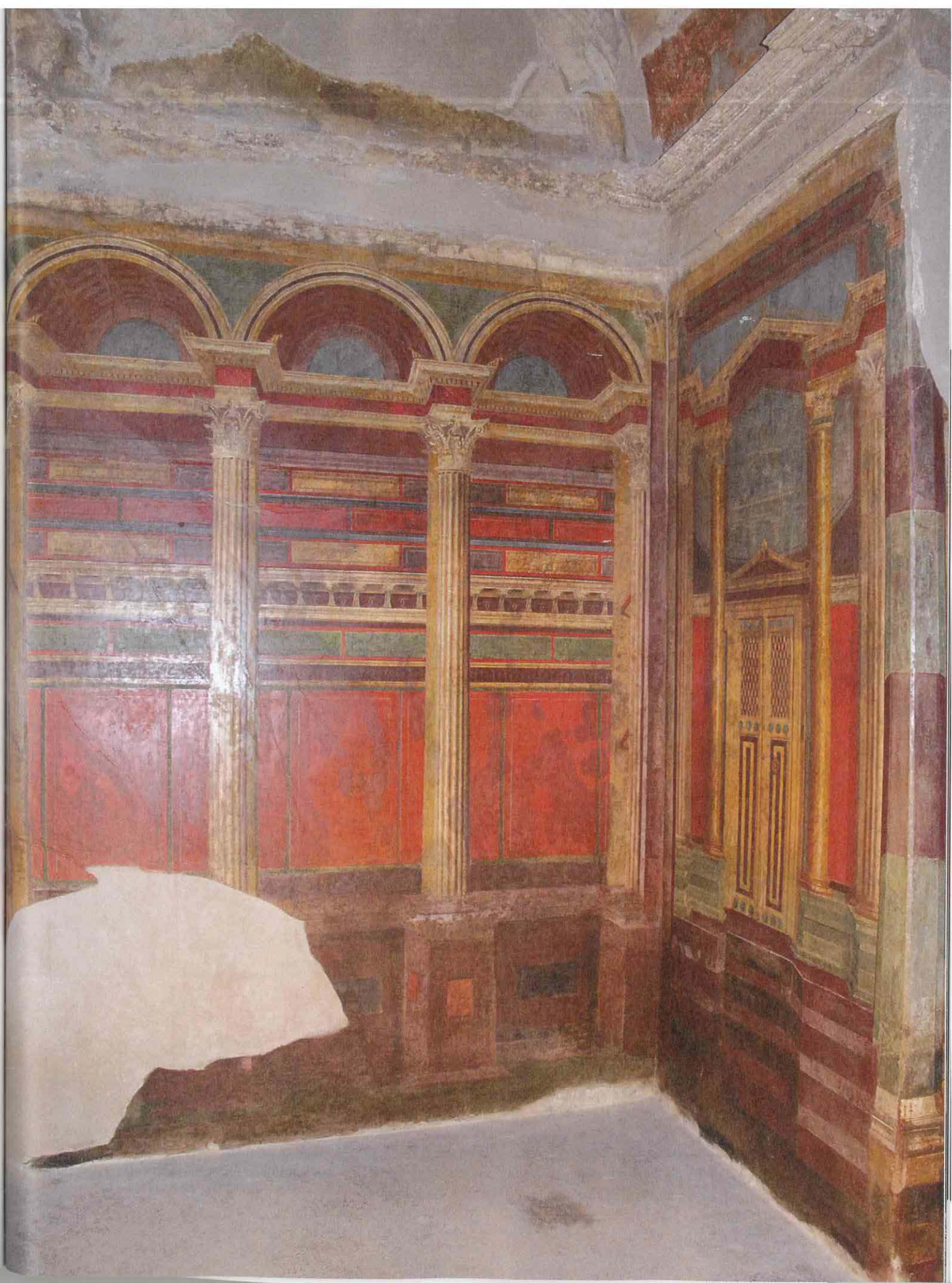


Alcune immagini della ricca decorazione di uno dei cubicoli a doppia alcova, giocata su una successione di finte architetture, nella quale si alternano colonne, archi e timpani rappresentati su un possente zoccolo. L'ambiente, pavimentato a mosaico, era uno dei più eleganti della villa, ma cadde in disuso all'epoca delle ultime ristrutturazioni del complesso, tanto da essere trasformato in deposito di cipolle.

loro rapido successo presso i ceti abbienti dell'Italia meridionale, furono lungamente avversati dal Senato.

Ma chi commissionò questo impegnativo ciclo di affreschi? Secondo alcuni studiosi proprio la facoltosa padrona della villa, che, per l'originale tematica dei dipinti, è stata perfino considerata una ministra del culto di Dioniso. Non sappiamo se l'ambiente ospitasse in principio anche riti iniziatici di questo genere, ma l'alcova nuziale attigua e dipendente dalla sala dipinta principale potrebbe essere un indizio a favore di questa ipotesi. L'unica certezza è che i proprietari della villa concepirono per questa sala un programma decorativo di straordinario rinnovamento, fortemente imbevuto di classicità greca.



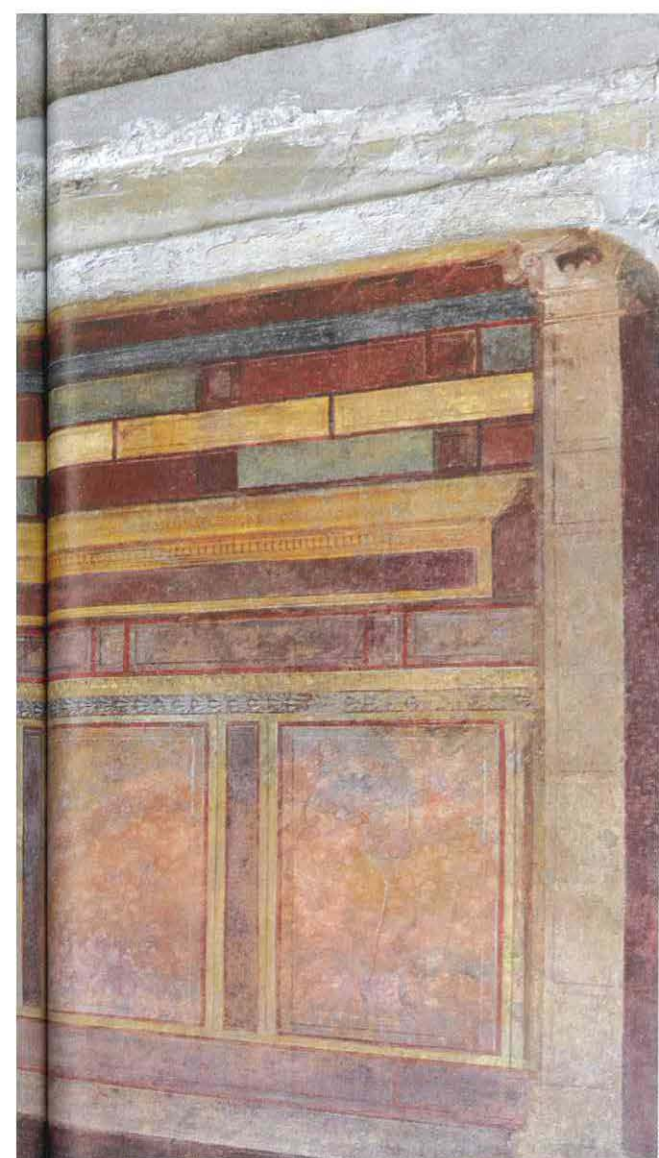




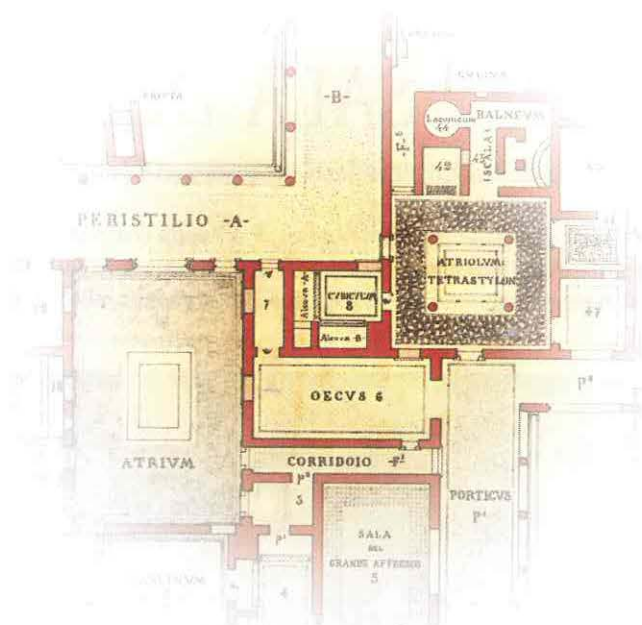
CUBICOLO A DOPPIA ALCOVA STANZA 8



Un altro cubicolo a doppia alcova. Anche in questo caso la decorazione è costituita da finte architetture. Questo genere di composizioni fu elaborato nell'ambito del Primo stile pompeiano (202-80 a.C.), ma venne ulteriormente raffinato e arricchito nel Secondo stile (che si sviluppa tra l'80 a.C. e l'età augustea). La sua applicazione a Pompei, e nella Villa dei Misteri in particolare, ce ne ha lasciato attestazioni di qualità altissima.



Le due foto documentano lo stato delle pitture prima (in basso) e dopo l'esecuzione degli interventi di restauro appena ultimati.



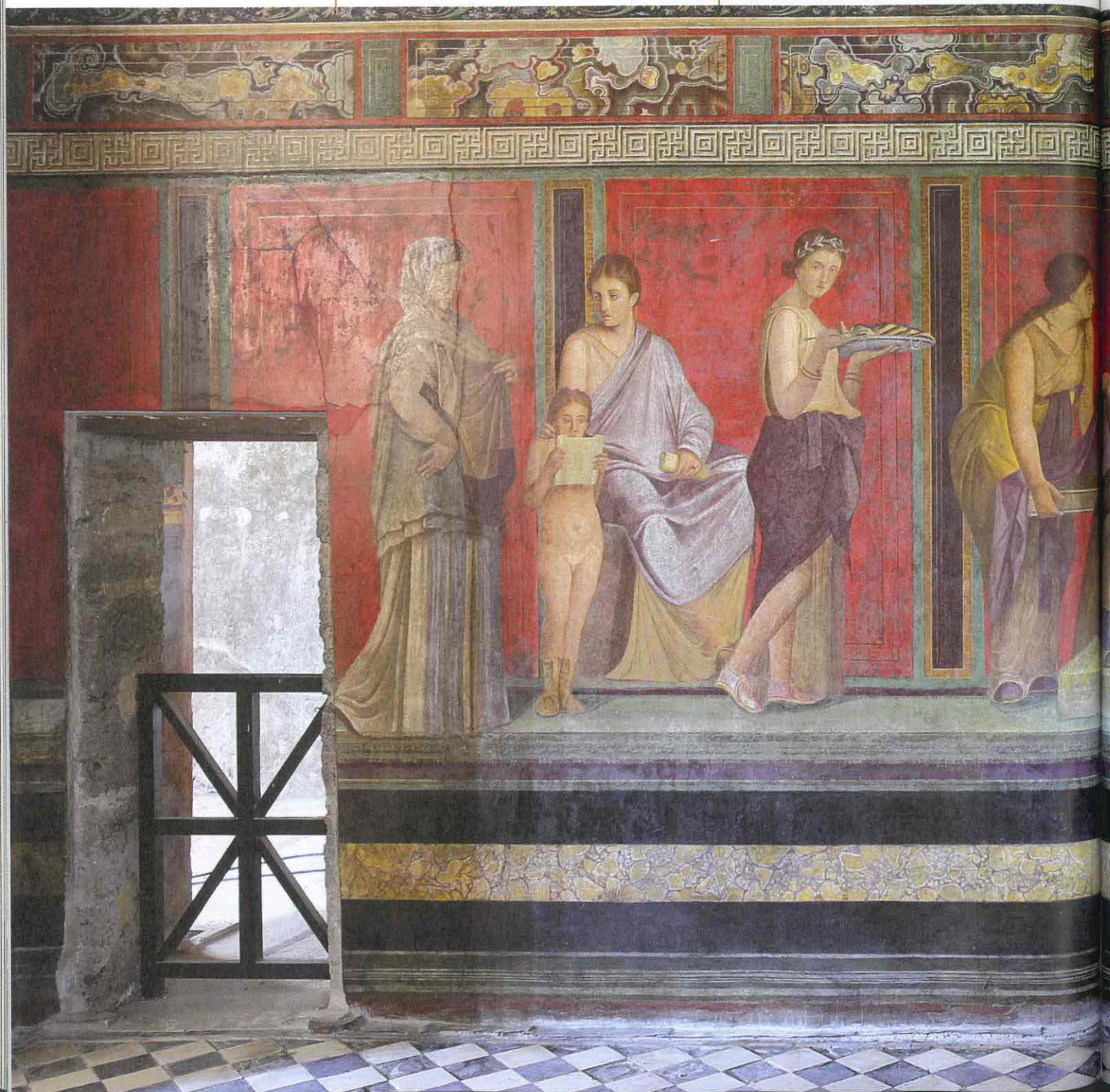
Le scene della megalografia occupano la fascia mediana della sala e poggiano su uno zoccolo decorato a finto marmo. Le figure, con la loro aulica imponenza, sono disposte a gruppi e sembrano essere state ritagliate, incollate e quasi private delle ombre. La particolarità del soggetto ha fatto sì che archeologi, storici e restauratori si esprimessero su questo impianto decorativo, alcuni addirittura

(segue a p. 88)



SALA DELLA MEGALOGRAFIA

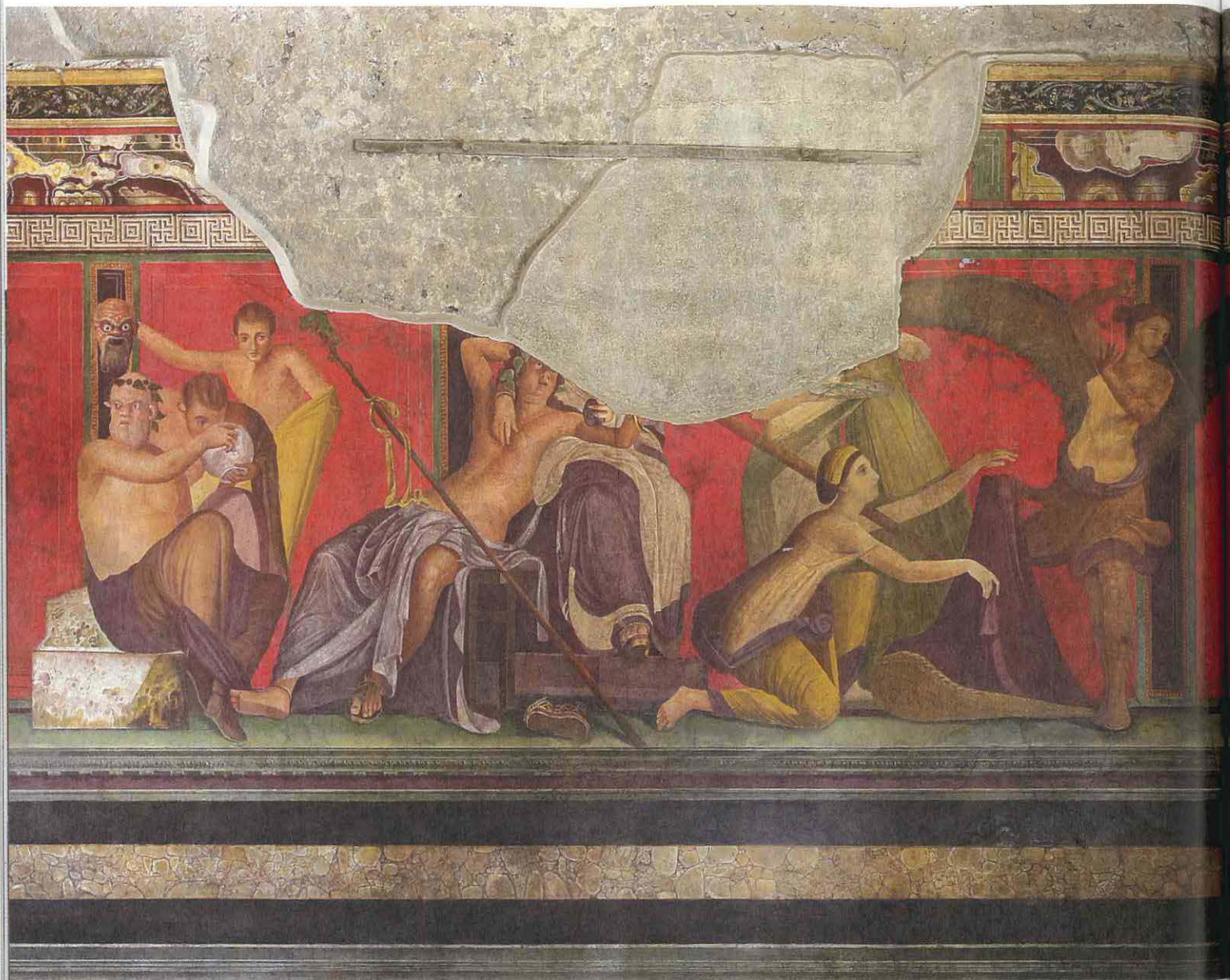
La parete settentrionale della sala in cui si sviluppa il grande affresco a tema dionisiaco. A sinistra, subito dopo la piccola porta di collegamento con il cubicolo nuziale a doppia alcova (stanza 4; vedi alle pp. 80-81), si vede un primo gruppo di figure, composto da un bambino (Dioniso fanciullo?) che legge un testo e due donne.



O DEI MISTERI STANZA 5

Nello spazio restante si succedono: una donna che porta offerte sacre (forse una focaccia di buon auspicio per i novelli sposi); la preparazione di un bagno rituale, che, secondo la tradizione, anticipava e seguiva il primo rapporto sessuale; un sileno che suona e canta; una *panisca* che allatta una cerbiatta; e, infine, una menade che assiste alla cerimonia.





Le pitture della parete di fondo: un sileno impugna una coppa e offre da bere a un satiro alle sue spalle, mentre un secondo satiro innalza una maschera teatrale; al centro, Dioniso si abbandona sulla figura femminile seduta in trono (identificata con Arianna); la scena culmina, sulla destra, con lo svelamento della *mystica vannus*, la cesta mistica che contiene un fallo, simbolo di fecondità.

ra interpretando il podio illusionistico come una rappresentazione teatrale. In sintesi, si possono indicare per la cerimonia due spiegazioni principali, forse combacianti: potrebbe trattarsi di un rito iniziatico dionisiaco oppure dei preparativi per le nozze di una giovane altolocata. Come in una sequenza di fotogrammi, il grande fregio individua momenti diversi della cerimonia, che vede le figure impegnate in azioni sacre.

Già dalla prima scena da sinistra, accanto alla porticina di collegamento con il cubicolo nuziale a doppia alcova, l'interpretazione del soggetto è alquanto controversa. Il primo gruppo è costituito da due donne e un bambino che legge un testo. Secondo alcuni studiosi, il bambino è da identificare con lo stesso Dioniso fanciullo intento nella lettura delle prescrizioni del rituale tra la madre Semele e la sorella Ino. Secondo Maiuri, invece,

si tratterebbe piuttosto di uno «dei giovinetti adibiti in funzione di sacerdoti fanciulli al servizio della divinità di Dioniso, iniziati anch'essi ai Misteri»; infine, lo storico Paul Veyne ritiene che si tratti del fratellino della giovane sposa, impegnato nella lettura dei classici, seguito dalla precettrice e affiancato dalla madre.

A questa scena segue una giovane donna che porta offerte sacre e che transita tra la prima rappresentazione e la successiva: secondo una delle interpretazioni più accreditate, saremmo di fronte all'offerta di una focaccia ai convitati, considerata di buon auspicio per i novelli sposi. Seguono altre donne, impegnate nella preparazione di un bagno rituale, che,

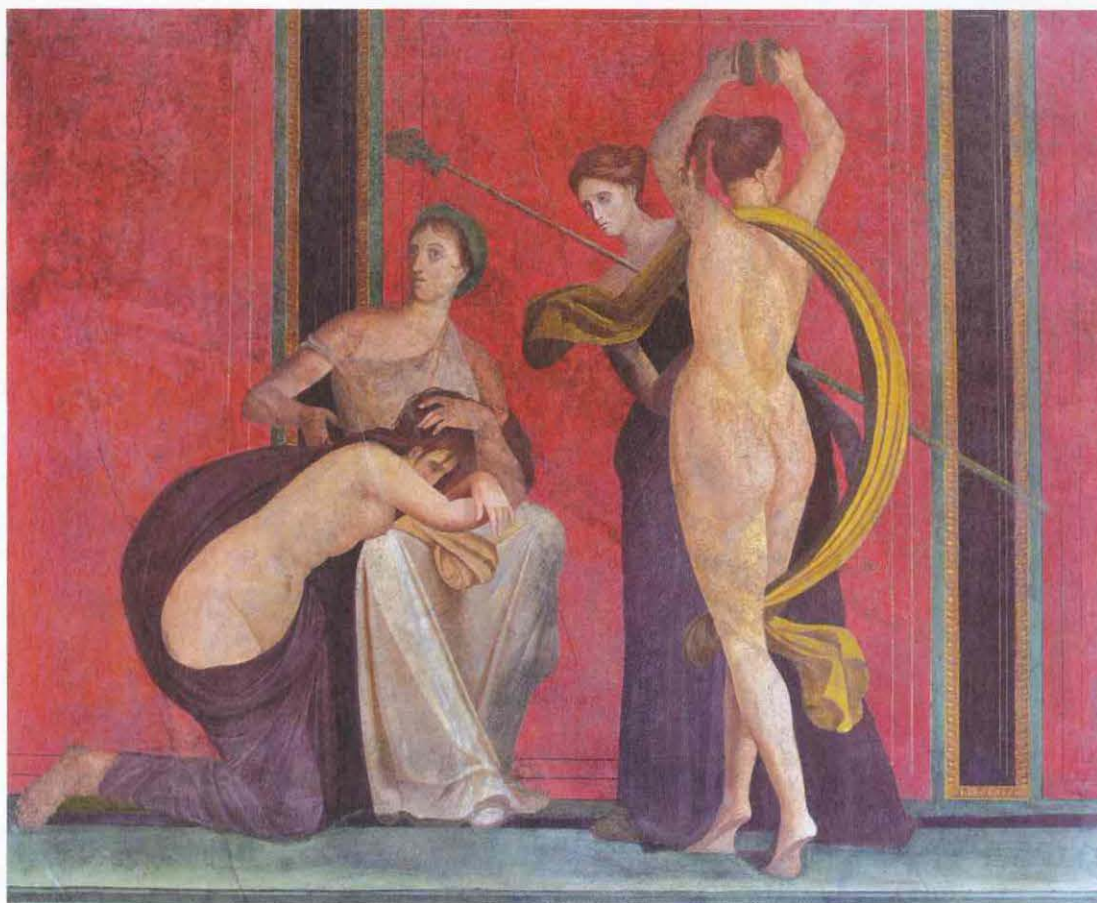
secondo la tradizione, anticipava e seguiva il primo rapporto sessuale. Un sileno che suona e canta precede poi una *panisca* (una originale versione romana di Pan al femminile), che offre il suo seno a una cerbiatta. Chiude la parete una menade in posizione dinamica che assiste al compimento della cerimonia.

Il gruppo successivo, a sinistra della parete di fondo della stanza, ha stimolato l'ipotesi che l'affresco possa riprendere una rappresentazione teatrale, per la presenza di un sileno che impugna una coppa e offre da bere a un satiro alle sue spalle, mentre un secondo satiro innalza una maschera teatrale. Lo svolgimento del rito converge al

(segue a p. 93)



Un particolare delle pitture della parete meridionale: la scena rappresenta la flagellazione rituale ed espiatoria di una donna colpita da un essere alato (vedi foto alla pagina accanto), mentre si china sul grembo di una compagna; accanto, una menade danza in preda all'esaltazione rituale.



I RITI DIONISIACI

Secondo la mitologia greca, Dioniso piantò la vite, inebriandosi della bevanda che da essa sgorgava. Peregrinava a cavallo di un asino, accompagnato da un corteo di animali feroci e figure fantastiche quali menadi, satiri e sileni, divenute poi rappresentative delle cerimonie in onore al dio.

Il ruolo importante rivestito dai riti dionisiaci nell'antichità è stato messo in evidenza da Friedrich Nietzsche, nel saggio *La nascita della Tragedia* (1872): accanto alla spiritualità apollinea, caratterizzata da equilibrio e armonia, il filosofo tedesco sottolinea la funzione del lato dionisiaco, connesso ai

comportamenti istintivi della vita e della creatività. Dioniso (il Bacco dei Romani) era quindi il dio dell'eccesso e dell'infrazione.

Approvava la dissolutezza e favoriva la violenza.

Amava il travestimento e la maschera, talvolta veniva addirittura rappresentato abbigliato da donna.

Dominato dal caos, stravolgeva le leggi, ed era infatti l'unico, tra gli dèi dell'Olimpo, ad accettare la presenza di donne e schiavi durante le sue celebrazioni. Nel mondo greco la razionalità era una qualità che apparteneva principalmente al mondo maschile e a essa si contrapponeva l'irrazionalità,



rappresentata dal fenomeno femminile del menadismo. Alla figura di Dioniso si lega l'invenzione della tragedia, intrinsecamente legata alle manifestazioni dei suoi culti. Nei riti dionisiaci – caratterizzati dall'ebbrezza del vino, dalla musica, dalla danza –, satiri e baccanti, *alter ego* mitici degli adepti, raggiungevano uno stato di *trance*. L'esito del rito era anticamente collegato al ciclo vitale della vegetazione (della vendemmia in particolare) ed era il temporaneo ritorno dell'adepto a una condizione naturale e animalesca, di cui la caccia e lo sbranamento di un animale selvaggio erano il coronamento finale.



Nel mondo italico e romano la devozione a Bacco ha radici profonde e si accompagna alla diffusione dei «Baccanali», festività tramutate in veri e propri riti orgiastici. Il dio veniva invocato nelle cerimonie, e ai partecipanti era dato di evadere dalla realtà attraverso l'ebbrezza divina. In Campania il culto di Bacco-Dioniso ebbe una particolare diffusione. Nel 186 a.C. il Senato romano, per porre freno all'inarrestabile diffusione di queste manifestazioni di tipo misterico, estranee alla religione ufficiale di Stato e destabilizzanti l'ordine pubblico, emanò un'ordinanza, il *Senatus consultum de Bacchanalibus*, che di fatto ne vietava lo svolgimento. Il culto di Bacco era destinato a ogni modo a continuare, e Pompei ne ha restituito tracce significative sino alla sua distruzione. Una straordinaria testimonianza della complessità di tali riti e dell'intreccio stretto con quelli di Dioniso-Arianna o di Afrodite-Venere (per le cerimonie nuziali) è rappresentata dal ciclo degli affreschi del triclinio della Villa dei Misteri.

In alto: quadretto ad affresco con Dioniso e Arianna, dalla Casa di Marco Lucrezio Frontone. I sec. d.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
A sinistra: un momento dei restauri nella sala della Megalografia.

I QUATTRO STILI DELLA PITTURA

Alla fine dell'Ottocento, i documenti pittorici restituiti dalle città vesuviane furono ordinati e classificati dall'archeologo tedesco August Mau (1840-1909), al quale dobbiamo la definizione dei quattro stili tuttora in uso nello studio di queste testimonianze.

Primo stile. Il periodo compreso tra la fine della seconda guerra punica (202 a.C.) e la deduzione della colonia sillana (80 a.C.) corrisponde all'età del **Primo stile** (o «stile strutturale»), nato in Grecia come imitazione in stucco colorato, negli interni, della struttura muraria esterna in opera quadrata a bugnato. A Pompei questo schema prevede la suddivisione verticale della parete in tre zone (inferiore, mediana, superiore) alle quali corrisponde un ornato differente. Sopra uno zoccolo a fondo cromatico unico si stagliano elementi rettangolari (ortostati), sovrastati da bugne policrome. La decorazione della finta architettura in stucco della parete è completata da cornici aggettanti, al di sopra delle quali, in rari casi, può comparire un ulteriore ornato architettonico in stucco a rilievo.

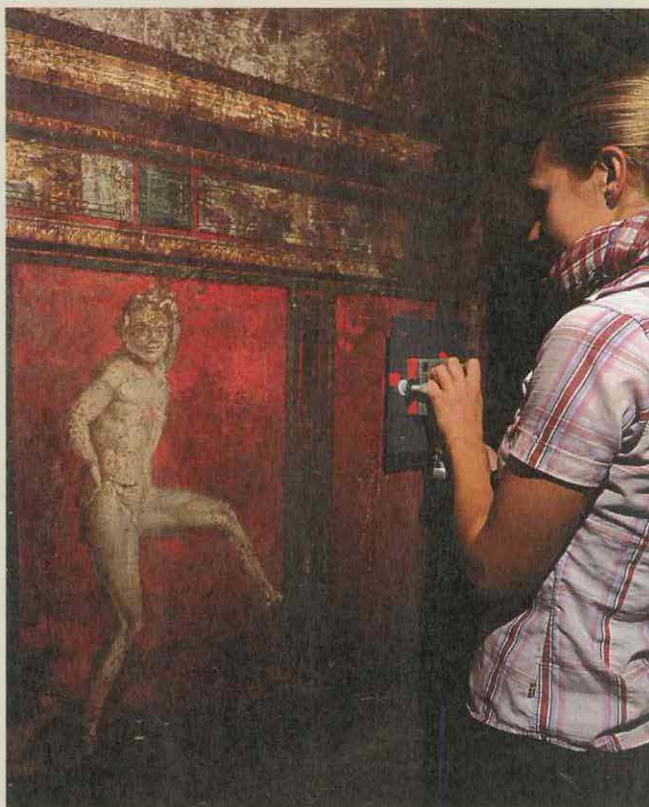
Secondo stile. Con la deduzione della colonia sillana (80 a.C.) fa la sua comparsa a Pompei un nuovo tipo di pittura parietale, il **Secondo stile**, impiegato fino all'epoca augustea (27 a.C.). In sostanza, viene riproposto illusionisticamente con la pittura ciò che lo

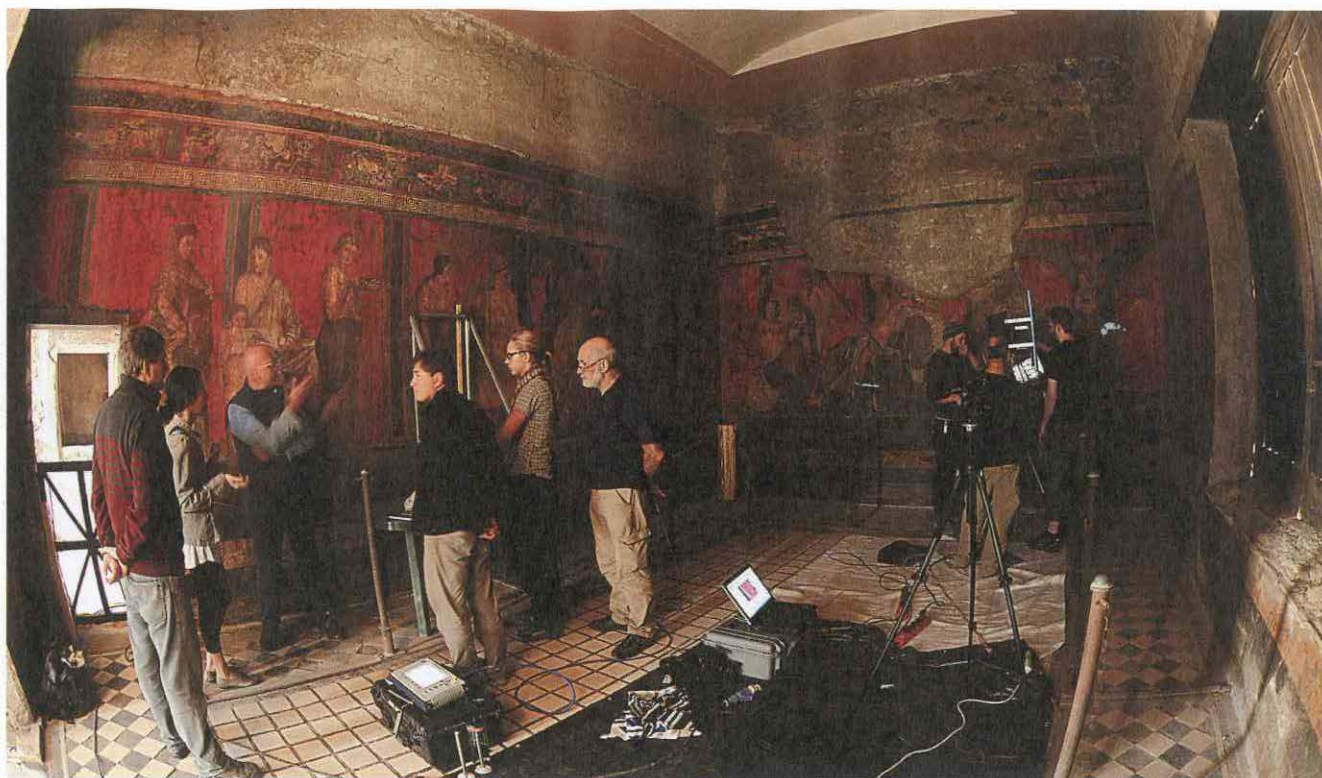
stile precedente realizzava in rilievo, per cui la parete risulta scandita, con il pennello, da elementi architettonici che si dispongono su una finta superficie muraria policroma. Il più antico edificio pompeiano in cui compare questo nuovo stile decorativo è il tempio di Giove, divenuto *Capitolium*, che presenta nei muri della cella un ornato con pannelli inquadrati da colonne ioniche, del tutto simili a quelle reali. Nell'edilizia privata un suggestivo esempio di questa illusionistica dilatazione delle pareti si trova nel cubicolo della Villa dei Misteri, in cui campeggia una complessa e articolata architettura in quattro piani sovrapposti. Rientrano nella pittura di Secondo stile anche le composizioni figurate, definite «*megalographiae*», termine con il quale si identificavano grandiosi affreschi e di soggetto aulico, mirabilmente attestate, anche in questo caso, nella Villa dei Misteri.

Terzo stile. Nella prima età imperiale, da Augusto a Claudio (27 a.C.-54 d.C.), compare il **Terzo stile**, che si configura come una reazione agli schemi movimentati precedenti. L'illusione prospettica sparisce del tutto, a favore di una visione decorativa improntata all'equilibrio classico, in linea con la mentalità e la politica della casa regnante. La parete è chiusa da campi a fondo unito e la superficie, generalmente tripartita e ornata con quadri di ispirazione classica, scandita dagli elementi architettonici solo in senso verticale e nella parte superiore (Case di Marco Lucrezio Frontone e del Frutteto).

Quarto stile. Intorno alla metà del I secolo d.C., nell'ultimo periodo di vita della città, si assiste a un cambiamento nel gusto pittorico con l'introduzione del **Quarto stile**, che caratterizza il passaggio all'età neroniana. La parete è decorata con larghi pannelli in serie costituiti da tappeti sospesi con gli orli ricamati da stoffa colorata, che evocano l'uso ellenistico di appendere arazzi figurati, inquadrati da esili architetture fantastiche particolarmente suggestive. Il repertorio figurativo e ornamentale diventa standardizzato e ripetitivo, denunciando una scadenza della qualità dovuta alla natura artigianale dei decoratori. Le pareti si affollano di piccoli quadretti, figure volanti, eroti, coppie mitiche convenzionali (Dioniso e Arianna, Marte e Venere) la cui finalità decorativa è unicamente quella di riempire gli spazi. In questo panorama di generale povertà espressiva, troviamo alcune eccezioni, come gli affreschi della Casa dei Vettii, in cui gli acculturati proprietari offrono allo spettatore un vero e proprio programma decorativo, di grande effetto scenografico.

(red.)





In alto: i tecnici dell'Università di Kiel al lavoro nella sala della Megalografia. **Nella pagina accanto:** un momento della documentazione dello stato di conservazione delle pitture.

centro della parete di fondo, occupata da Dioniso che si abbandona mollemente sull'aggraziata figura femminile seduta in trono (pur troppo lacunosa), identificata con Arianna: un riferimento alle nozze fra i due protagonisti, simbolo della felicità ultraterrena che attende gli iniziati al culto. Uno studio recente riconosce invece nella figura femminile la dea Afrodite (Pappalardo), in quanto, avendo la donna un ruolo rilevante nella scena, sembrerebbe più plausibile identificarla con una divinità.

LA CESTA MISTICA

Un momento significativo del culto è raggiunto con lo svelamento della *mystica vannus* (cesto mistico), tradotto con l'immagine di una giovane donna in atto di proteggere il contenuto di un paniere coperto da un panno, da identificare con il fallo simbolo della fecondità.

La cerimonia continua con la flagellazione rituale ed espiatoria di una donna colpita da un essere femminile alato mentre si china sul grembo di una compagna; accanto, una menade nuda del corteggio danza vorticosamente in preda all'esaltazione rituale. Nei riti dionisiaci, secondo le fonti antiche, la fustigazione era intesa come mezzo catartico. Suggestiva è l'ipotesi di Maiuri, secondo la quale questa donna «è una giovane sposa infecon- da che deve

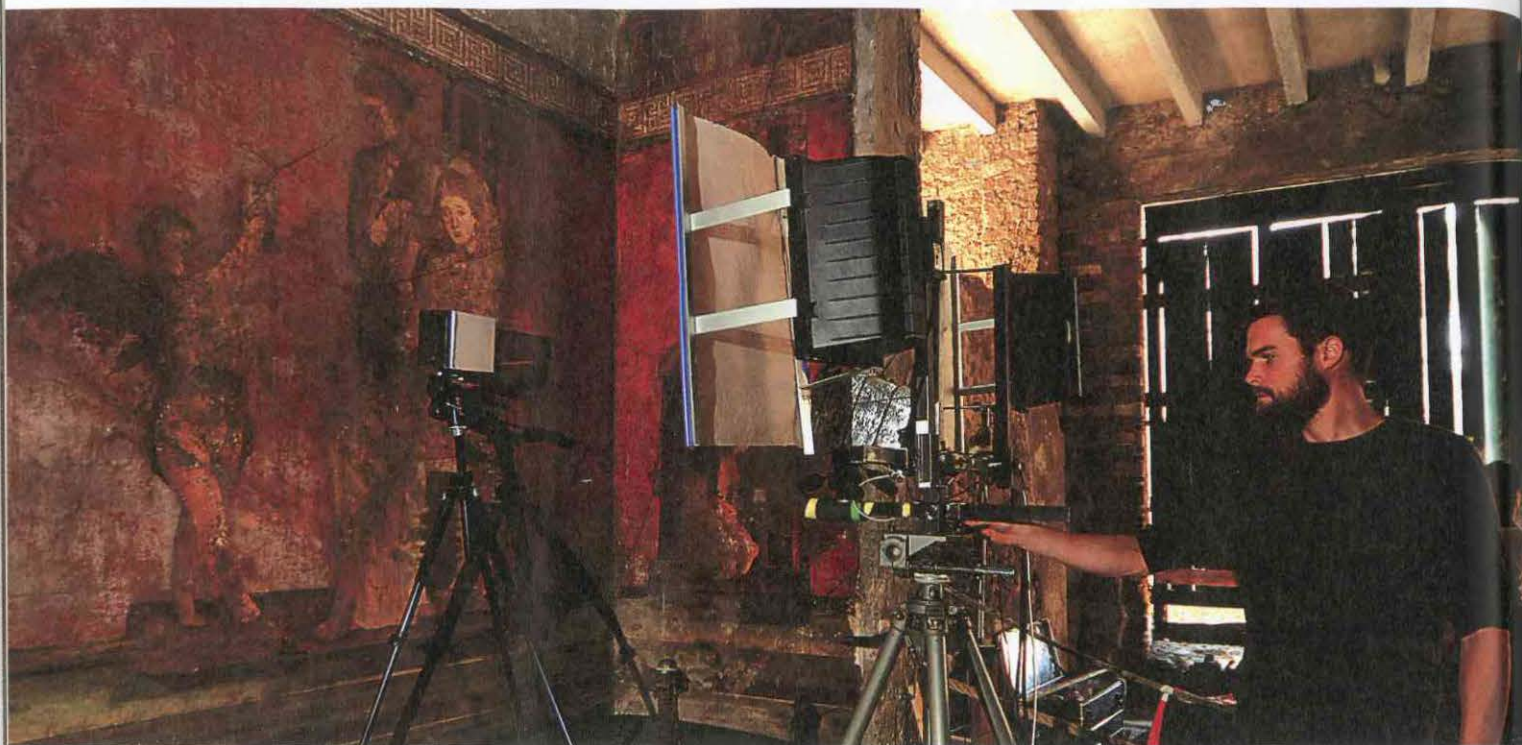
subire la flagellazione per cacciare dal suo corpo l'onta della sterilità»: ipotesi che assimila in parte i Misteri ai *Lupercalia*, antichi rituali in cui le donne infeconde venivano fustigate. Sulle pareti ai lati dell'ingresso della sala trovano infine posto: da una parte, la scena della toeletta di una sposa dallo sguardo ammaliante, acconciata per il rito nuziale; dall'altra, il ritratto di una donna seduta e ammantata, forse proprio la *domina* alla quale suggestivamente si potrebbe attribuire la commissione del grande affresco dionisiaco. La rappresentazione simbolica delle sue nozze?

La megalografia della Villa dei Misteri si dispiega in una scena di grande respiro e livello artistico, imbevuta di profondo significato liturgico e mistico. L'impostazione solenne delle immagini, che sommerge ogni aspetto puramente decorativo, è figlia di una dimensione allo stesso tempo reale e allegorica. Una vena di malinconia pervade le figure di questo affresco dai colori densi e spirituali e dal ritmo solenne, che costituisce uno dei migliori esiti della pittura romana infusa di arte ellenistica e anticipa soluzioni narrative che saranno proprie della pittura rinascimentale.

Alle ricerche bibliografiche hanno collaborato Federica Pignata e Luciana Ranieri.

CRONACA DI UN RESTAURO

di Stefano Vanacore e Giancarlo Napoli



Dopo venti mesi di lavoro, è giunto a conclusione il restauro della Villa dei Misteri. Nel corso degli anni l'edificio è stato più volte interessato da interventi parziali che hanno coinvolto alcune strutture architettoniche (copertura dell'atrio nel 1969; coperture del peristilio e del portico nord tra il 1973 e il 1974; restauri diffusi nel 1986) e superfici decorate (pavimenti nel 1981; sigillatura dei bordi e restauri degli affreschi tra il 1981 e il 1982).

I recenti interventi, iniziati nel maggio del 2013 e finanziati con fondi ordinari della Soprintendenza Speciale per Pompei, Ercolano e Stabia, hanno interessato tutti gli apparati della villa, dai mosaici agli affreschi. I lavori sono stati preceduti da una puntuale campagna di indagini preliminari, volta all'identificazione e alla caratterizzazione dei materiali e delle tecniche pittoriche, della natura delle alterazioni cromatiche e delle incrostazioni prodottesi nel tempo.

Un ruolo rilevante nei restauri è stato rico-

perto da chimici, fisici e archeologi, che hanno contribuito in vario modo a migliorare la conoscenza dei manufatti, affiancando in ogni momento l'attività e la sensibilità del restauratore.

DIAGNOSI E STUDIO

Il lavoro è cominciato con lo studio del manufatto antico, con il confronto nel tempo delle immagini dei decori, con le analisi diagnostiche finalizzate all'identificazione e alla caratterizzazione dei materiali e delle tecniche pittoriche. La diagnostica si è articolata in due fasi principali: la prima, mirata al campionamento degli strati pittorici, all'identificazione dei motivi del degrado e dello stato di salute degli strati preparatori; la seconda fase è stata invece dedicata quasi esclusivamente alla conoscenza delle tecniche di esecuzione del ciclo pittorico del triclinio, o sala dei Misteri. Alla campagna di diagnostica hanno collaborato il Dipartimento di Scienze chimiche e geologiche dell'Università di Modena e Reggio Emilia, il

Operazioni di documentazione e controllo delle condizioni ambientali nella sala della Megalografia.

Dipartimento di Diagnostica per i Beni Culturali dell'Università degli Studi «Suor Orsola Benincasa» di Napoli, la Christian-Albrechts Universität di Kiel (Germania) e il chimico Andrea Rossi. I risultati degli esami hanno consentito di definire gli elementi che compongono i dipinti, le malte utilizzate per gli strati preparatori, gli elementi costitutivi dei pigmenti e le tecniche di esecuzione.

INDAGINI NON DISTRUTTIVE

Sono state eseguite la termografia a infrarossi (IR), il GPR (*Ground Penetrating Radar*), misure a ultrasuoni, esame XRF, spettroscopia Raman. Si tratta di indagini non distruttive per identificare la qualità del pigmento, i distacchi e le crepe all'interno degli strati preparatori dei dipinti. IR, GPR e misurazioni a ultrasuoni hanno infatti diverse capacità di penetrazione e di risoluzione in profondità, che permettono la conoscenza dettagliata delle strutture indagate. Queste analisi hanno permesso di precisare il consolidamento degli strati preparatori e di non affidarne l'esito alla sensibilità delle mani del restauratore.

Le indagini diagnostiche hanno inoltre consentito di analizzare il degrado dei decori e di identificare le soluzioni più idonee per contenere o arrestare gli effetti dei processi di deterioramento. Sulle pitture murali è stata utilizzata la tecnica VIL (*Visible Induced Luminescence*) per l'individuazione del blu egizio senza la necessità di prelievi di intonaci. Il prezioso pigmento è stato rilevato nel tablinio (ambiente egizio), dove fu ampiamente utilizzato per dipingere alcune porzioni delle vesti degli dèi e nelle colorazioni più vivaci.

Gli interventi di consolidamento hanno interessato tutti gli intonaci e i pavimenti con tessere, in cocchiopesto e lavapesto. Sono state utilizzate malte idrauliche e piccole percentuali di copolimeri acrilici in acqua. Le lacune visibili sono state completamente integrate con stuccature di sacrificio, le quali nascondendo, in alcuni casi, la caotica tessitura muraria, hanno unito esteticamente i frammenti disgiunti e consolidato le porzioni di intonaco senza iniettare sostanze estranee, nonché assorbire l'eventuale umidità di risalita.

All'epoca della scoperta della villa e allo stato delle conoscenze tecniche di allora sulla pittura pompeiana appartengono i consolidanti abbondantemente applicati sulla superficie

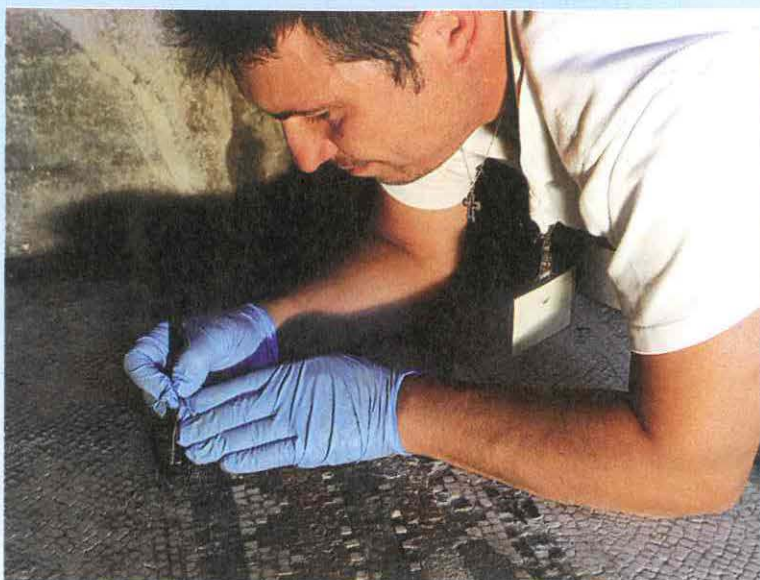
dipinta, aspetto che ha permesso di documentare l'uso frequente di paraffina mista a idrocarburi: la vecchia mistura «cera e benzina». Si sono contati sei strati di sovrapposizioni, e l'uso consistente di questo prodotto ha comunque salvaguardato la struttura superficiale dei dipinti determinando solo una patina brunastra da ossidatura. Un altro caso di degrado riscontrato è legato ai restauri precedenti: purtroppo l'uso massiccio di sostanze filmogene in aggiunta alle cere preesistenti e l'impiego di malte cementizie ricche di sali, hanno portato alla solfatazione della superficie, producendo distacchi di piccole e medie porzioni con perdita di pellicola pittorica.

L'esperienza di cantiere porta alla consapevolezza dei limiti d'intervento in rapporto alle caratteristiche specifiche del manufatto. Per far fronte a problemi di conservazione relativi a specifiche sostanze sovrapposte, il restauratore deve indirizzarsi verso soluzioni alternative con consapevolezza e coraggio. Gli interventi sono stati mirati principalmente alla conservazione delle pitture, per cui si sono mantenuti gli ultimi strati di cera, i quali garantiscono nel tempo una buona aderenza dei pigmenti decoesi al supporto e, allo stesso tempo, lo difendono da solfatazione da malta. Si è inoltre sperimentata la pulitura con metodo laser delle alterazioni e dei depositi sulla superficie parietale.

TRADIZIONE E INNOVAZIONE

Questa tecnica – caratterizzata da elevata precisione, selettività e minimo impatto sull'opera d'arte – è di recente impiego sulle superfici policrome, e rappresenta il campo d'applicazione più delicato. Per la prima volta il laser è stato utilizzato su affreschi pompeiani, con risultati soddisfacenti. È stato un valido complemento alla pulitura chimica e meccanica. La pulitura tradizionale, finalizzata alla rimozione di strati superficiali di cera, è stata realizzata con sostanze assorbenti e solventi, oltre a impacchi localizzati in piccole porzioni per la rimozione di ri-carbonatazioni. Rilievo è stato dato anche all'uso del laser-scanner: tale intervento ha permesso di documentare lo stato delle strutture con preciso e costante monitoraggio dei lavori.

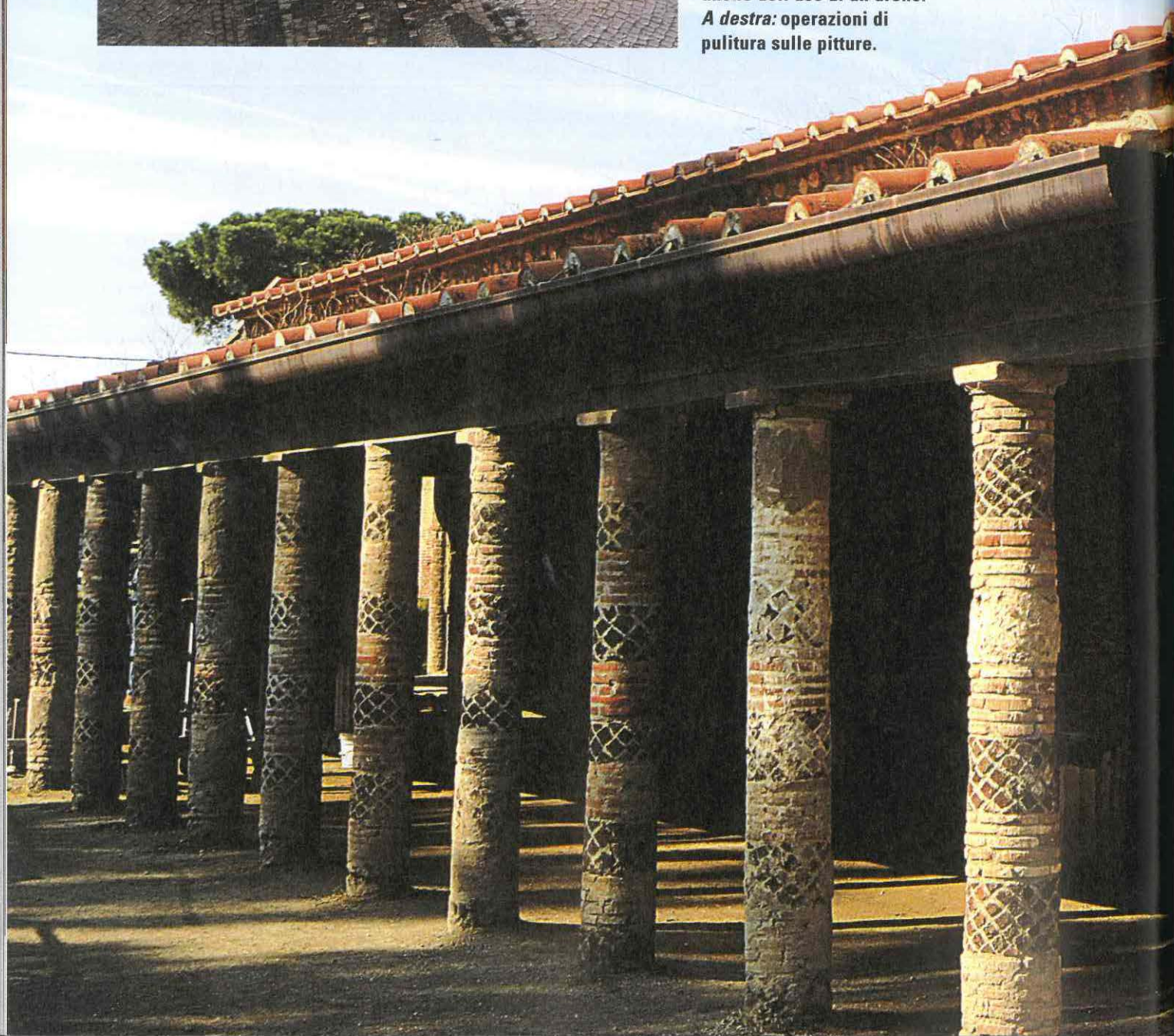
I restauri, portati a termine non senza difficoltà tecniche, hanno imposto un'attenzione continua sul manufatto, confronti serrati su

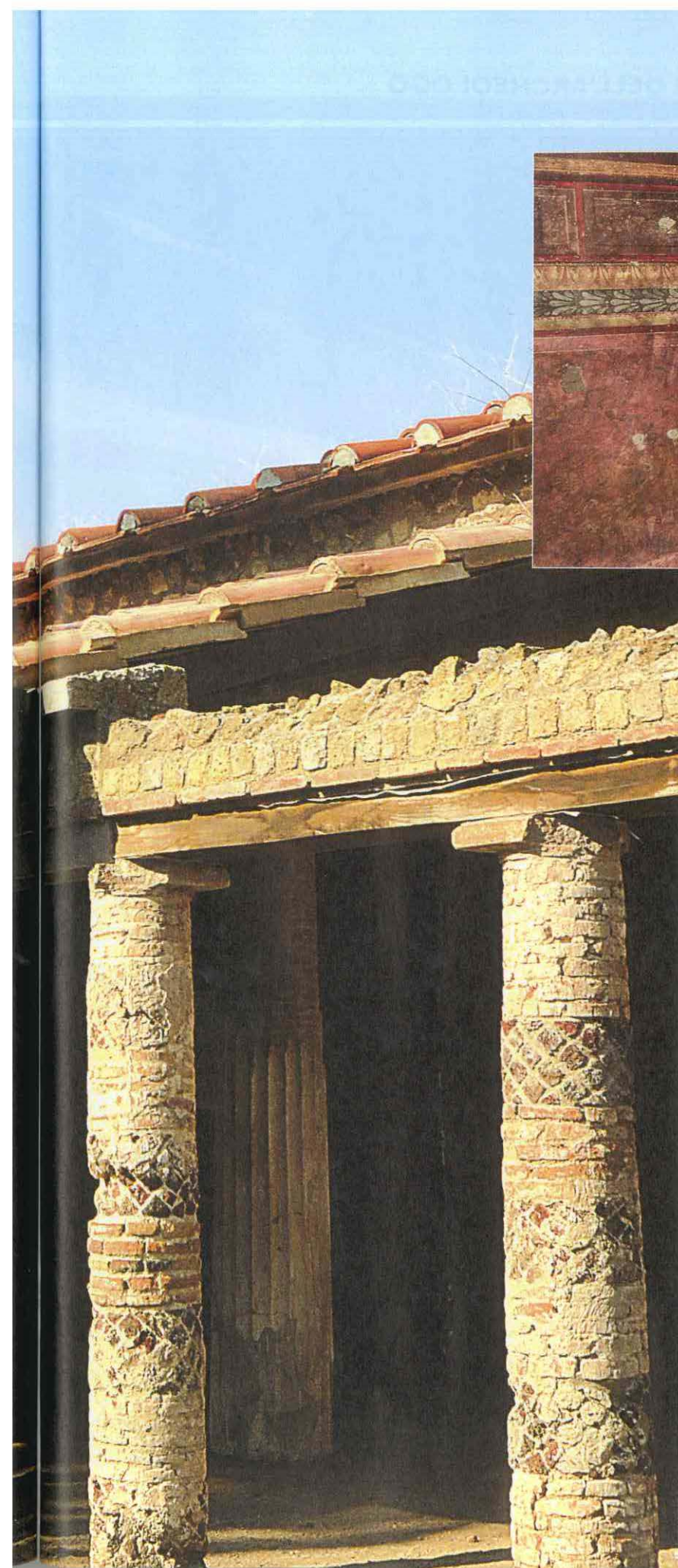


A sinistra: un momento dell'intervento che ha interessato i mosaici.

Sulle due pagine: la documentazione fotografica della residenza si è avvalsa anche dell'uso di un drone.

A destra: operazioni di pulitura sulle pitture.





metodologie e materiali da utilizzare, continue scelte tese ad affrontare nuove sfide conservative. Etica, scienza e metodo sono sinergie per un buon restauro, alla base del quale resta comunque la passione, vero atto d'amore per Pompei.

I restauri della Villa dei Misteri sono stati finanziati con fondi ordinari della Soprintendenza Speciale per Pompei, Ercolano e Stabia: Massimo Osanna, soprintendente; Grete Stefani, responsabile del procedimento; Stefano Vanacore, direttore dei lavori; Manuela Valentini, direttore operativo. I lavori sono stati eseguiti dalla ditta Atramentum: Giancarlo Napoli, responsabile tecnico; Monica Manzo e Massimo Manfredotto, direttori di cantiere; hanno partecipato, con varie mansioni, Antimo Muccio, Massimo De Maio, Francesco Santarpia, Ferdinando Mandara, Nicola Ruggiero, Carlo Tortorella, Samyr Moukrim, Alberto Picariello, Angelo Carotenuto, Maria Moscarelli, Solin Pirvulescu, Loretta Petrella, Elena Pencheva Laleva e Peter Georgiev Pelov.

Inoltre: Antonio De Simone e Umberto Pappalardo, consulenti archeologi; Andrea Rossi, chimico; Pietro Baraldi (Università di Modena e Reggio Emilia), Giorgio Trojsi (Università degli Studi «Suor Orsola Benincasa» di Napoli), Kristin Burmeister, Sandra Christen, Luigia Cristiano, Ercan Erkul, Annika Fediuk, Thomas Meier, Detlef Schulte-Kortnack e Manfred Wênk (Christian-Albrechts Universität zu Kiel). Rilievo laser-scanner di Edoardo Fiorillo (Trimble Italia) e Benecon s.c.a.r.l.; progetto esecutivo Officina del restauro di Francesco Esposito.