

Paul Veyne, **Das Geheimnis der Fresken. Die Mysterienvilla in Pompeji**. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Philipp von Zabern, Darmstadt 2018. 207 pagine e 35 tavole.

Nel 2015 la conclusione dei restauri della megalografia della Villa dei Misteri ha offerto a Gallimard l'occasione per riproporre in forma monografica, con qualche aggiornamento bibliografico, il saggio che Paul Veyne aveva pubblicato nel 1998, insieme ai contributi di François Lissarague e Françoise Frontisi-Ducroux, nel volume ›Les mystères du gynécée‹. La traduzione tedesca edita da von Zabern, uscita a breve distanza da quella italiana per Garzanti, snellisce significativamente le ridondanze dell'introduzione ed è dotata opportunamente di un apparato illustrativo più ricco e dettagliato delle edizioni precedenti, che consente al lettore di seguire da vicino le argomentazioni dell'Autore.

Il lavoro affronta l'interpretazione della celeberrima composizione pittorica che ha visto confrontarsi generazioni di studiosi, spesso con posizioni assai distanti tra loro, per la quale lo studio di Veyne pone alcuni importanti punti fermi, più nella correzione delle diffuse sovrainterpretazioni in chiave religiosa che nell'individuazione di una convincente linea interpretativa. Aldilà dell'atmosfera di coinvolgente réverie di pacifici piaceri dionisiaci, intrisi di erotismo, in cui personaggi del corteggio divino si mescolano alle devote, che è possibile cogliere nella composizione, ora liberata della sua funzione iniziatica, la comprensione del senso di alcune scene (X e XI) resta problematica.

L'approccio critico di Veyne affonda le radici nell'acuta e articolata visione della religiosità ellenistica, ricca, nel vissuto, di sfumature e intensità diverse date da situazioni e contesti sociali differenti, efficacemente discussa nell'ultimo capitolo del volume (pp. 158-175). Alla cultura figurativa del primo ellenismo egli rimanda in toto per la megalografia pompeiana, senza concedere un significativo credito alla creatività e alla capacità di

rielaborazione della bottega che, nella prima metà del primo secolo a. C., ha decorato il salone, certo attingendo anche ad un raffinato modello creato un paio di secoli prima. Ma si è trattato di una riproduzione o piuttosto di una rielaborazione che ha reinterpretato il modello (o i modelli?), selezionando e/o integrando, anche sulla base delle esigenze del committente? (si veda anche T. C. Lindstrøm, *Copy or not a copy? That's the question. The case of great fresco of the Villa dei Misteri, Pompeii*. In: *Centro y peripheria en el mundo clásico*, XVIII Congreso internacional de Arqueología clásica, Merida 2013 [Merida 2014] 1333-1336). Difficile dire, in assenza di indizi probanti, se il modello ellenistico, che Veyne ritiene essere stato un *pastòs*, cioè un paramento figurato – tessuto o dipinto – realizzato per una camera nuziale, sia stato seguito in toto e anche nei dettagli dalla bottega attiva a Pompei; ed è sui dettagli, come vedremo, che lo studioso si concentra per proporre la sua innovativa lettura. Nelle pagine introduttive che sintetizzano l'interpretazione, Veyne sfuma prudentemente la relazione con l'ipotetico *pastòs* e parla di ›un agrandissement ludique‹ (p. 27 ›spielerische Vergrößerung‹) del modello greco allo scopo di dilettare gli ospiti, ma non manca, poco dopo, di concludere che la villa dovrebbe essere denominata ›Villa des Noces‹ (Hochzeitsvilla), non ›dei Misteri‹.

Al momento della realizzazione della composizione pittorica (per la tecnica cfr. F. Esposito / C. Falcucci / D. Ferrara, *La tecnica esecutiva del salone 5 della villa dei Misteri*. Cento anni di ipotesi e ricerche, *Rivista Stud. Pompeiani* 22, 2011, 149-158), il salone aveva accesso dall'ambulacro aperto sul giardino e formava con il cubicolo doppio adiacente una suite, secondo uno standard funzionale in uso per gli ambienti di ricevimento (da ultimo A. Anguissola, *Intimità a Pompei* [Berlino e New York 2010] 122 s.); la interconnessione tra le due stanze era sottolineata dall'omogeneità tematica delle raffigurazioni dipinte, cui si accenna (p. 44) solo brevemente (ma si veda S. Wyler, *Dionysus Domesticus. Les motifs dionysiaques dans les maisons pompéiennes et romaines* [II a. C. – Ier s. ap. J. C.]. *Mel. École Française Rome* 116, 2004, 943; ead., *Des images dionysiaques aux limites du religieux. Le cubiculum 4 de la villa des Mystères*. In: S. Estienne et al. [eds.], *Image et religion dans l'antiquité greco-romaine. Actes du colloque de Rome* 2003 [Napoli 2008] 449-459).

Un salone di rappresentanza, dunque, con un'ampia accessibilità che esclude una funzione connessa con ritualità misteriche (p. 23), la cui esclusiva riservatezza è invece ampiamente sottolineata (pp. 10 s. 81); la sala era dunque un lussuoso spazio per riunioni conviviali, cui ben si addice l'atmosfera serena e gioiosa delle scene dionisiache,

allusivamente venate di erotismo, che lo decorano; queste hanno il loro fulcro nella coppia di innamorati – Dioniso e Arianna – che occupa la posizione preminente al centro della parete antistante all'accesso principale. Ad essa le figure dei satiri e delle menadi, impegnati in attività diverse, fanno cornice, evocando, osservo, quel medesimo mondo bucolico di semplici piaceri che, come sappiamo da testimonianze più tarde, i pompeiani amavano ricreare con gli arredi nei loro giardini (cfr. P. Zanker, *Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks*. Jahrb. DAI 94, 1979, 476 s. 493 s. fig. 29). Dioniso e Arianna, osserva Veyne, mettono in scena un rapporto di intensità affettiva esemplare, nella cui felicità probabilmente intendeva rispecchiarsi la coppia dei fortunati proprietari della villa; del resto, rimarco, un analogo approccio sentimentale alla »imagerie« dionisiaca è stato anche colto in sarcofagi romani del tardo secondo secolo (cfr. P. Zanker / B. Ewald, *Mit Mythen leben* [Monaco di Bav. 2004] 164; 309–312).

In questa ripresentazione della sua lettura della megalografia Veyne non si sofferma a discutere la proposta minoritaria di Gilles Sauron (*La grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi* [Paris 1998]) che ha visto nella coppia non due amanti, ma madre e figlio, anche se l'Autore precisa (p. 179 nota 5) di averne »vor allem« tenuto conto nella riedizione del 2000. È, ritengo, all'atmosfera erotica che emana dalla coppia divina che alludono i riferimenti al mondo di Afrodite – ad esempio le corone di mirto – piuttosto che ad una terrena celebrazione di nozze, come argomenta invece l'Autore. Pur solido e convincente nel liberare il campo dalla pervasiva connotazione misterica della composizione (ma vedi invece contra M. Scapini, *Le stanze di Dioniso. Contenuti rituali e committenti delle scene dionisiache tra Roma e Pompei*. Antiquedad. Religiones y Sociedades, Suppl. 6 [2016] 203–231, che ipotizza che nella villa si svolgessero rituali dionisiaci per *Bona Dea*).

Veyne (pp. 56–70) si impegna infatti a costruire con elegante abilità, ma con argomenti spesso assai fragili, uno stretto parallelismo tra la composizione dipinta a Pompei e l'affresco romano, non meno problematico, noto come *Nozze Aldobrandini*. Lo studioso ritiene di poter cogliere in entrambi i dipinti puntuali riferimenti allo svolgimento di un giorno di nozze in età ellenistica. (Si vedano un esauriente quadro delle diverse proposte interpretative in F. J. M. Müller, *The Aldobrandini Wedding* [Amsterdam 1994], che ne propone una difficoltosa lettura in chiave mitologica, e M. Papini, *Le nozze Aldobrandine. Un matrimonio romano e il rito dell'acqua et igni accipi*. *Boll. Monumenti Musei Pontifici*, 27, 2010, 67–107 che ritiene il dipinto, già parte di una composizione più ampia, una creazione classicistica di età augustea

con riferimenti al rito romano). Ma cercheremmo invano nella composizione pompeiana il gruppo inequivocabile della sposa ammantata, seduta sul letto nuziale, confortata da una figura di pronuba, e il giovane coronato d'edera e seminudo, seduto su una pedana accanto al letto nuziale, nel quale si è proposto di identificare lo sposo impaziente o Imeneo; sono queste le figure che costituiscono il fulcro del dipinto Aldobrandini. Nella pittura della villa la funzione narrativa di queste figure sarebbe stata adombrata secondo Veyne dalla scena dello scoprimento del *liknon*, un episodio che peraltro Veyne (pp. 101–111), con grande finezza, libera da ogni valenza iniziatica, mostrandone l'attestazione in contesti privi di connotazioni sacrali, per inquadrarlo piuttosto nella tradizione iconografica della narrazione dionisiaca in spazi residenziali, non priva di allusioni piccanti.

La giornata di festa, nel dipinto di Pompei, secondo lo studioso, principierebbe nella casa della sposa, in cui la madre (scena XIV) assisterebbe alla toilette della figlia (scena XIII) per passare poi, sul lato lungo della stanza, nella casa dello sposo, dove la suocera, dopo aver assistito ad una lezione di lettura (scena I) impartita al più giovane figlio maschio, sarebbe poi impegnata (scena III) a preparare il bagno purificatore per la nuora, dopo la notte di nozze. (Un intero capitolo a pp. 71–79 è dedicato al bagno pre e post nuziale in Grecia e a Roma). Alla consumazione del matrimonio alluderebbe la raffigurazione dello svelamento del *liknon* (scena IX), posto alla sinistra della coppia divina, mentre, più oltre, il gruppo (scena XI) della giovane seminuda che si rifugia nel grembo di una figura femminile seduta, una confidente, evocherebbe il necessario timore pudico della vergine nei riguardi dell'atto sessuale. La problematica figura alata con sferza, che con la sinistra dal palmo levato sembra ritrarsi dal *liknon*, da cui distoglie anche lo sguardo, rappresenterebbe visivamente l'interdizione dell'accesso alla stanza degli sposi.

Un primo indizio per una interpretazione della composizione in chiave nuziale è colto da Veyne in un dettaglio della raffigurazione (scena XIV) posta immediatamente a sinistra della porta principale: un dittico ligneo aperto, in bilico sul bracciolo del seggio dell'elegante dama velata, identificata con la madre della sposa, intenta ad osservare la toilette della figlia (scena XIII). Nell'oggetto Amedeo Maiuri aveva visto un contratto, e Veyne precisamente il contratto matrimoniale, che avrebbe qui una specifica funzione attributiva. Ma si tratta di un oggetto, il cui uso non fu limitato alla stesura di testi amministrativi e documentari, quali quelli di Cecilio Giocondo; il dittico infatti venne anche utilizzato per esercizi di scrittura e per abbozzi di componimenti letterari (cfr. RE V 1 [1903] 1168 s. v. *Diptychon*), tanto da assurgere ad at-

tributo di Calliope e di Clio, che certo non erano preposte alla stesura di contratti di alcun genere (cfr. le raffigurazioni con nomi iscritti, databili in avanzata età imperiale, in E. Theophilidou, *Die Musenmosaikien der römischen Kaiserzeit*, *Trierer Zeitschr.* 47, 1984, 242). Il dittico, credo, ha verosimilmente qui la funzione narrativa di collegare la dama seduta (scena XIV), raffigurata tra la porta principale e quella del cubicolo, alla scena di insegnamento della lettura (scena I), con cui inizia la composizione sulla parete lunga.

Mediante lo sguardo della matrona con il dittico (scena I) rivolto verso la fanciulla che si acconcia (scena XIII), raffigurata aldilà della porta principale, probabilmente si intendeva evocare nella mente degli osservatori il nesso tra la bellezza esteriore, esaltata dalla cura del corpo, e quella della mente, nutrita dallo studio, (scena I); un concetto questo cui è da riferire verosimilmente anche la non ovvia nudità del giovane lettore, che potrebbe, penso, avere sotto gli occhi un testo sacro, un inno al dio. Vedremo poi come a quest'attività di insegnamento e di lettura possa a parer mio collegarsi anche una figura della scena III. Il dittico costituisce per lo studioso un punto di coincidenza tematica tra le Nozze Aldobrandini e la composizione pompeiana; si tratta però di un oggetto la cui identificazione nell'affresco romano è assai dubbia (panchetto, chiave, scatola per aromi, dittico, vedi Müller, op. cit. 4; Papini, op. cit. 71 che esclude trattarsi di un dittico) e che differisce dalle tavolette raffigurate a Pompei per la conformazione e per la coloritura argentea; non è inoltre un oggetto tenuto a portata di mano: è infatti posato a terra, appoggiato al sostegno del louterion, in cui immerge la mano la donna ammantata con ventaglio.

Alla scena di lettura (I) segue nella megalografia una figura femminile (scena II figg. 1; 8) che, rivolgendo lo sguardo verso gli osservatori, porta un grande vasoio, il cui contenuto non è chiaramente visibile (dolci di forma rettangolare?); indossa un peplo sottile sotto un mantello violaceo avvolto intorno ai fianchi, calza sandali e, a differenza delle figure rappresentate nelle scene di insegnamento e di toilette, ha il capo cinto da una corona, che Veyne, con precise osservazioni botaniche, mostra essere inequivocabilmente di mirto, come il ramoscello stretto nella destra. L'abbigliamento, più semplice di quello delle dame che assistono alla toilette e alla lettura, suggerisce allo studioso trattarsi di un'ancella (pp. 48 s.); ma questa, osservo, è ornata di due bracciali d'oro e inoltre, noto, nel dipinto i medesimi capi di vestiario, che la caratterizzerebbero come di umile condizione, sono attribuiti anche alla donna che si ritrae (scena VI), il cui mantello, disteso dal movimento veloce, copriva le spalle.

La foggia in cui la donna con vasoio (scena II) raccoglie sui fianchi il mantello, al disopra di un

peplo, trova del resto, osservo, un preciso confronto nelle figure femminili di una scena di iniziazione di uno stucco della Farnesina (fig. 23) ed anche nella donna con volume del cubicolo 4, che anticipa la raffigurazione della scena I. Restituata alla donna con vasoio la sua condizione di devota dedita ai riti del dio, resta da osservare che la gravidanza attribuita da Veyne ed altri, per corroborare l'allusione alla fecondità augurata agli sposi, nasce, a parer mio, da riproduzioni fotografiche di scarsa qualità, cui questa elegante edizione pone rimedio (fig. 8): al disotto del seno sinistro una pennellata bruna verticale disegna infatti il profilo del busto sottile, distinguendo così dalla ricaduta verticale del peplo, che si raccoglie in lievi pieghe orizzontali sul ventre piatto, le ampie pieghe che scendono dalla spalla intorno al braccio; queste assumono nel dipinto un andamento goffamente obliquo, per la difficoltà del pittore nel rendere lo scorcio dell'avambraccio che sorregge il vasoio.

La convincente e motivata presa di distanza dall'interpretazione della pittura pompeiana in chiave di rituale misterico porta direttamente Veyne a ritenere che la cosiddetta ancella (scena II) si appresti a distribuire agli invitati dolci di sesamo come in una terrena festa di nozze, secondo l'uso greco documentato da numerose testimonianze letterarie fin dall'età classica; lo sguardo della donna sembra coinvolgere nell'invito anche i frequentatori della sala. Allusioni nuziali sono colte dallo studioso anche nelle fronde di mirto – pianta legata ad Afrodite – tenute in mano (scene II e III) o intrecciate a incoronare la fanciulla col vasoio (scena II), ma anche il sileno musicante (scena IV), la donna seduta col capo coperto, vista di spalle, e la sua aiutante (scena III). Ma questo elemento evocativo della sfera di Afrodite non sarà piuttosto da collegare alla celebrazione dell'unione amorosa di Dioniso e Arianna, la ierogamia che domina la parete principale della sala?

Un punto di concordanza tra le Nozze Aldobrandini e la megalografia è individuato da Veyne nella scena III, in cui una fanciulla versa un liquido sulla fronda di mirto tenuta dalla donna seduta e vista di spalle, al di sopra di un bacile (fig. 9). La dama col ventaglio del dipinto romano (figg. 11 e 13) ha, però, una gestualità ostensiva che contrasta nettamente con il raccoglimento della scena pompeiana, in cui la figura seduta, concentrata sull'azione, mostra le spalle all'osservatore per preservare la riservatezza del momento. In questa l'Autore propone di riconoscere la madre dello sposo, assimilandola alle figure matronali delle scene I e XIV, ma da queste la donna seduta differisce nell'abbigliamento: il chitone le lascia infatti graziosamente scoperta la spalla destra (fig. 18), sottolineandone il fascino femminile. Questo dettaglio la accomuna piuttosto alla figura seduta che

accoglie nel grembo la ragazza seminuda (scena XI fig. 29), nella quale Veyne vede la nutrice della sposa (p. 110). Un dettaglio, che è sfuggito allo studioso, mi sembra suggerire un nesso tra la scena III e la scena I: contro la veste scura della fanciulla che versa il liquido, la cui condizione sociale è rivelata dai gioielli al collo e alle orecchie, spicca chiara la forma cilindrica di un volumen, infilato sotto il fascio di pieghe del mantello che cinge i fianchi, un oggetto significativo, nel quale credo sia da cogliere un'allusione a letture condivise. (Che si tratti di un rotulo lo suggerisce il confronto con quello stretto nella sinistra dalla donna che segue con lo stilo la lettura del fanciullo.)

Secondo Veyne un'ulteriore coincidenza tra la megalografia e il dipinto romano (p. 16) sarebbe data dalla figura femminile dietro la danzatrice coi crotali (scena XII fig. 10), in cui egli vede una cantante «qui soulève son châle pour reprendre son souffle» – «die ihr Schultertuch anhebt, um Atem zu holen», che pensa forse impegnata nel canto dell'epitalamio. Ma la figura in questione, silente e assorta nella contemplazione della coppia divina al centro della composizione, non compie il gesto attribuitole dallo studioso – Veyne non mette a fuoco lo svolazzo del manto della danzatrice – ma impugna nella destra un lungo tirso che traversa obliquo la scena, un attributo che le conferisce un ruolo nel corteggio del dio. La sua gestualità, il suo attributo e la veste che le lascia scoperta la spalla destra la differenziano grandemente, mi sembra, dalla solenne figura coronata (fig. 12), che nelle Nozze Aldobrandini, accanto ad una citareda, presso un thymiaterion, solleva la mano all'altezza della gola. (Alcuni studiosi hanno proposto di riconoscere in questa una musa, ma la forma della corona rende a parer mio problematica questa identificazione.)

Il Sileno citaredo (scena IV), che nella megalografia volge le spalle al trio di donne impegnato intorno al bacile, segna una cesura nella composizione, che si apre ora a una più fitta presenza di personaggi appartenenti alla sfera del mito, ma anche al mondo bucolico (scena V). La figura (scena VI), che conclude la composizione su questo lato della sala, è in vivace movimento e con il palmo della sinistra compie un gesto analogo a quello della figura alata (scena X). Veyne (pp. 126-132) pone il suo precipitoso ritrarsi in relazione con la maschera dall'espressione torva (scena VII) raffigurata sulla parete adiacente, che interpreta come uno scherzoso spauracchio sollevato dal giovane satiro, alla sinistra della coppia divina. Lo studioso collega infatti la scena VII alla ben nota serie di immagini di giochi di putti con la maschera e vede nella composizione uno giocoso pendant della trepidazione della giovane donna che cerca conforto nella nutrice (scena XI). Ma, osservo, né la maschera (scena VII) ha il suo sguardo accigliato rivolto verso la

donna (scena V) – che le vesti accomunano alla fanciulla con il vassoio (scena II), tipiche di un'adetta al culto del dio – né verso di lei si volge il satirello che la ostenta, impegnato com'è ad osservare il compagno che beve avidamente dalla coppa portagli da un sileno coronato d'edera; costui, distratto dalla sua attività, volge il capo verso l'osservatore.

La visione d'insieme dei due lati contigui della sala (fig. 1) mi induce a pensare che l'atteggiamento della figura V sia da porre piuttosto in relazione con l'epifania della coppia divina, con la ierogamia che occupa la posizione principale nella decorazione della stanza, davanti all'accesso dall'ambulacro. Mi domando se il gesto della donna più che come atteggiamento di spavento davanti ad uno spauracchio o vada inteso come un ritrarsi reverenziale davanti all'improvvisa apparizione del divino, con uno stato d'animo che mi sembra in parte condiviso dalla problematica figura alata (scena X); me lo suggerisce il medesimo gesto della mano sinistra. Per l'atteggiamento della figura alata Veyne (p. 105 fig. 28) ha invece preferito proporre il confronto con un rilievo di Aquileia, che raffigura la ripulsa di Venere davanti a un Priapo infante ed itifallico. Come già Sauron (pp. 115-121), lo studioso richiama per questa figura di difficile interpretazione l'iconografia e le prerogative di un demone etrusco, Vanth, le cui funzioni erano assimilate a quelle di Nemesis; l'indubbia notevole vicinanza iconografica è riportata, giustamente, non a un prestito dall'«imagerie» etrusca, bensì al riferimento ad un modello greco condiviso e perduto. Ma la vicinanza iconografica, che tra l'altro non comprende la verga che la figura pompeiana brandisce alta nella destra, è ritenuta, alquanto arbitrariamente, comportare anche una somiglianza di funzioni e prerogative.

Va ricordato peraltro che nella cultura figurativa etrusca di età ellenistica la medesima iconografia caratterizzata da ali, veste corta ed embades, non è esclusiva di Vanth, ma è attestata anche per figure prive di connotazioni inferi e in atteggiamento non aggressivo, assimilabili alle ninfe (cfr. lo specchio del Museo di Villa Giulia in: A. Rallo, *Lasa. Iconografia ed esegesi* [Firenze 1974] tav. 18 cat. 9, pp. 32 s. 64). Personificazione o demone che sia, la figura alata attende ancora una sua convincente interpretazione che ne motivi la presenza in un contesto dionisiaco intriso di gioiosa festività ed erotismo. Una recente, tortuosa, proposta ha collegato la verga all'evocazione di vorticose danze dionisiache che indurrebbero l'estasi bacchica, imitando il girare della trottola, messa in moto dai colpi di un bastoncino (cfr. M. Scapini, *The winged figure in the Villa dei Misteri fresco and the spinning top in ancient rituals. Mythos* 9, 2015, 193-213; 219-221). Non si può peraltro che concordare con Veyne (pp. 106-111) e con chi come lui ha escluso che la

verga sia alzata per colpire il corpo seminudo della giovane donna che posa il busto nel grembo di una compagna seduta (scena XI). La seminudità e il manto che si gonfia ad arco sul dorso accomunano la figura inginocchiata alla vicina danzatrice coi crotali; allora si potrebbe supporre che quella che Veyne considera una promessa sposa intimorita, sia invece anch'essa una danzatrice che, sposata, cerca un attimo di riposo presso un'affettuosa compagna; me lo suggerisce anche la sua capigliatura scompigliata che la distingue da ogni altra figura della complessa composizione.

In conclusione, il raffinato volume, dotato di un eccellente apparato illustrativo, rende disponibile al lettore un'opera scritta con scintillante eleganza che offre un importante contributo di riflessione storica sul ruolo della religiosità nel vissuto quotidiano del mondo ellenistico e romano, ma il cui apporto alla comprensione delle immagini della sala 5 della Villa dei Misteri si sarebbe giovato di una più avvertita attenzione al loro specifico linguaggio, scevra di preconcetti interpretativi, e di uno sguardo più analitico sul contesto architettonico e sull'insieme delle decorazioni di Secondo stile della splendida residenza.