



**Amedeo Maiuri  
descrive la  
Villa dei Misteri  
in un  
Documento del  
1931**

**Vesuvioweb**

**2022**



## LA VILLA DEI MISTERI

Il Professor Amedeo Maiuri, Soprintendente alle Antichità della Campania, che ha diretto gli scavi de "La Villa dei Misteri" a Pompei e ne ha disposto i meravigliosi risultati in un importante volume edito dalla Libreria dello Stato, ha scritto per la nostra Rivista questo articolo, nel quale riassume la descrizione della Villa, soffermandosi in modo speciale sul grande affresco che ne costituisce l'opera d'arte più preziosa. Le fotografie e i documenti che lo illustrano ci sono state gentilmente prestate dalla Libreria dello Stato.

Si va alla "Villa dei Misteri" per la "Via delle Tombe": lo spettacolo più suggestivo che possa offrire la città dissepolta con i suoi grandi sepolcri marmorei, con i cippi, le are, le edicole ed i recinti funebri, allineati a perdita d'occhio lungo la grande strada pavimentata di nera pietra vesuviana, prepara lo spirito alla visione del mistero. L'ombra della morte fra quelle tombe e quei cipressi, non è gelida è fredda: rifioriscono i viridari funebri sulle volle rimosse; iscrizioni e rilievi cantano al sole la gloria dei magistrati e dei cittadini di cui avete or ora visitata la casa, festosa di colori e di luce; fabbricci, osterie ed ingressi sontuosi di ville si intramezzano alle tombe; Goethe poteva qui serenamente assidersi sull'asedra funebre della sacerdotessa Mamia e guardando il mare, il cielo ed il Vesuvio fumante, inneggiare alla vita. Dove la strada ed i sepolcri si interrompono, ritorna il vigneto, denso, serrato come una selva, fra alberi di melo, di cotogno e melograno; in mezzo al vigneto che sovrasta tutto intorno, con i suoi lunghi distesi festoni di pampini, meraviglia di colore su quella terra riarosa, polverosa di ceneri e lapilli, si nasconde, ancora occultata tra alte ripe di terra, la " Villa dei Misteri".

E' un grandioso edificio quadrato, orientato come erano tutte le ville suburbane di questa regione, verso l'ampia veduta del golfo e del mare, La spaventosa eruzione, mutando qui come altrove la conformazione del terreno, non ci consente più di farci una chiara idea di quel che ne era la situazione topografica e panoramica; ma immaginiamo, per un istante, tolto all'intorno l'alto banco di lapilli e di ceneri, scavata e ricondotta all'antico piano la vasta area del giardino,

dissepolto il chiuso della cella vinaria e liberato tutt'intorno il basso muro di cinta, riaperte le due strade antiche che correvano a valle ed a monte dell'edificio, racchiudendolo come in un'insula, e la villa emergerà con le sue strutture e con il suo fronte a terrazza, sul declivio del colle, tutta aperta verso la libera veduta dei monti di Stabia, del Vesuvio e del mare. E se riandiamo con il pensiero alle molte e molte ville scoperte lungo questa pendice ubertosa del Vesuvio, fino alle case che biancheggiano in alto sulle nere colate laviche dell'ultima eruzione, noi avremo forse un'idea di quel che doveva essere prima del 79 d. C., l'aspetto di queste contrade, e di quella che Plinio chiama e rimpiange: *frequens amoenitas ora*.

Ampia ed ariosa era la villa con le sue terrazza, con la sua grande veranda semicircolare, con il suo giardino pensile, creata per i sereni riposi e per la quiete dei ricchi patrizi che al tumulto ed allo strepito della vita cittadina, all'invasione del ceto mercantile arricchitosi con i subiti guadagni, e pronto a dar l'assalto alle cariche ed agli onori municipali, preferivano l'ozio e la pace del suburbio e la sanità di una dimora non oppressa e soffocata dalla crisi edilizia e dallo sviluppo dei commerci e delle industrie che imponevano ormai contatti e rapporti di buon vicinato con mercanti e tavernieri e fulloni. Qui, alla buon'ora, non giungevano gli *scriptores* addetti alla pubblicità, a dipingere editti, bandi e programmi elettorali sui muri dell'abitazione: non arrivava l'alterco dell'osteria di faccia; non toglieva la pace del sonno meridiano la nenia del canto dei fulloni mentre pigiavano i panni nelle vasche, è la rissa e le contumelie urlate nei quadrivi fra Noceirini e Pompeiani; giungeva solo attenuato dall'area spaziosa del giardino e della corte, il lento rumore dei carri sull'acciottolato della via. Riposo e quiete dello spirito, ma non segregazione, chè la città era vicina è poco tempo occorreva per giungere alla Piazza del Foro e attendere nella Basilica, nella Curia o nei templi, ai propri uffici civili e religiosi.

Conservava la villa la pianta è la disposizione tradizionale della casa patrizia di città, propria del tipo e del costume italico, ampliata dalle influenze che su di essa ebbero le architetture ed il lusso dei palazzi ellenistici di Agia e di Egitto; ma se ne mutò completamente lo spirito ed il costume con un lento e graduale sviluppo, di cui è possibile qui cogliere le varie fasi nelle stratificazioni nei mutamenti delle strutture e delle decorazioni che si susseguirono per almeno tre secoli di vita. Quel che era il centro sacro della casa patriarcale della gente italica e il centro d'irradiazione di tutta la vita familiare, l'atrio toscano o cortile protetto dal tetto compluviato dalla cui apertura veniva solo aria e luce all'interno è scendevano le acque pluviali da raccogliere nella cisterna, non ha più che una funzione del tutto secondaria nell'economia generale dell'abitazione. Le stanze di alloggio, le stanze da letto, il triclinio e le sale di ricevimento, si spostano dal centro alla periferia, si affacciano direttamente sulle logge e sulle terrazze esterne, per meglio esporsi al tepore ed alla luce del sole è alla brezza dei venti, o per meglio far godere la libera veduta di colli aprichi, di ubertose campagne e di un'azzurra distesa di mare.





Il gusto e la predilezione tutta romana per le bellezze della natura, per il silenzio dei campi, per le marine, che il fenomeno dell'urbanesimo, il tumulto e la stanchezza della vita politica, l'influenza stessa

La Villa dei Misteri come si può vedere ora dopo gli ultimi scavi dal dato sud ovest delle correnti filosofiche e letterarie, accentueranno sempre più nel primo e secondo secolo dell'impero, finiscono per trionfare sul vecchio tradizionalismo conservatore delle genti italiche.

E a chi raffronti la pianta ed il plastico di una casa patrizia urbana con la pianta ed il plastico di una villa suburbana, sembrerà di vedere, pur nella identità quasi perfetta dello schema, una piccola fortezza cui siano state smantellate le mura perimetrali per smascherarne l'interno. Processo d'estrinsecazione nelle strutture, a cui corrisponde un processo di estrinsecazione degli spiriti. Così nasce la villa, la grande creazione dell'architettura romana, perchè, se pur nelle dimore estive dei dinasti dell'oriente ellenistico poté avere la sua prima origine, furono i Romani a farla propria, a moltiplicarne l'uso, a cercarne e fissarne i tipi, e farne una delle testimonianze più alte e più nobili del loro gusto, della loro grandezza è della loro profonda umanità non dissociata dalla natura. E dall'architettura romana passerà il prezioso retaggio all'architettura italiana, ché dalle ville toscane del trecento, alle ville vicentine del Palladio, alle ville napoletane del Vanvitelli, e una sola indissolubile catena; sono templi e santuari innalzati dallo spirito italico alla bellezza della nostra terra.

Né deve stupirci il trovare in questa villa, tra la fine della repubblica e la prima età augustea, insieme con quella che ne fu la decorazione più sontuosa nelle pareti e nei pavimenti, una pittura a soggetto religioso consacrata alla celebrazione di un culto non ufficiale e già precedentemente e più volte condannato dal Senato romano, al culto cioè dei misteri dionisiaci.

Si è pensato ad una associazione segreta che qui avesse la sua sede; si è fatto della serena e tranquilla dimora di gente patrizia, una basilica orfica con accessi misteriosi e reconditi, riservata ai neofiti ed agli associati. Lo scavo dell'intero edificio ha sfatato tutto ciò! Il grande affresco che ha dato rinomanza a questa villa, ricopre le pareti di una sala che si apre liberamente, senza segrete porte, sulla grande terrazza esterna; la sala che impropriamente si disse triclinio che ebbe solo tale destinazione in epoca più tarda, non è che l'anticamera lussuosa, il *procoeton* di un cubicolo nuziale; siamo in una parola nel quartiere più segreto dell'intimità familiare e non in luogo destinato all'esercizio di un culto per adepti o associati.

La ragione della sua presenza in tal luogo va ricercata unicamente nelle credenze e nella fede che professavano i signori della villa, la coppia coniugale per cui si prescelse quel particolare soggetto; e poiché tutta la composizione dell'affresco non è che la rappresentazione di donne e spose iniziate o iniziande nei misteri bacchici, la sua stessa presenza nel *procoeton* del talamo nuziale,





si deve essenzialmente alle credenze religiose che professava la domina, la signora della casa. Doveva essere questa ignota e nobile matrona campana iniziata e sacerdotessa del culto bacchico ed aveva voluto circondarsi delle immagini del culto che professava, in quello che era il suo quartiere privato di alloggio è di ricevimento.

Non era forse una matrona campana quell'Annia Paculla, che fu tra le prime ferventi propagandatrici della religione bacchica a Roma e che provocò, con l'inchiesta ed il processo dei consoli, il primo senato consulto de Baccaecchanalibus: nel 186 a. C.? Ma i tempi erano mutati! Il favore che godevano le scuole e le sette filosofiche sulla fine dell'età repubblicana e nella prima età augustea, la cultura ellenistica di cui era profondamente pervasa Napoli e la Campania, rendevano di fatto nulli i divieti del Senato e creavano uno spirito di facile e benevole tolleranza. La religione misterica di Dioniso, non mai spenta, tornerà a fiorire negli animi stanchi dalle vicissitudini politiche e sopravviverà, più tenace e vigorosa, fino nei più tardi secoli dell'impero, in forma di vere e proprie associazioni con uffici e sacerdoti ricordati da pubbliche iscrizioni.

La matrona pompeiana poteva perciò, senza tema di gravi sanzioni, circondarsi nella sua sontuosa sala di ricevimento, presso la sua alcova, delle immagini del culto di cui era iniziata, sacerdotessa e fervente divulgatrice.

Non conosciamo il nome di questa donna, della sua famiglia, della sua gente; ma ne possediamo qualcosa di più, il ritratto.

Abbiamo creduto di riconoscerlo in una delle figure del dipinto: nell'immagine matronale della donna che pomposamente abbigliata, con il capo ammantato, ornata di armille e di un monile al collo, con un anello gemmato alle dita, con fattezze e portamento che tradiscono il tipo grave e pingue di una donna campana, siede su di un ricca sedia, in un angolo della sala, accanto alla porticina di comunicazione con il talamo; senza direttamente partecipare all'azione rituale del mistero, siede la nobile donna, con lo sguardo assorto lontano, pacato e sereno, senza turbamento, come di chi, pur assistendo a così drammatica cerimonia, si senta padrona e signora nella sua casa.

Ma entriamo senza prevenzioni erudite, senza affastellarci la mente dal peso della teologia dogmatica degli antichi, nella penombra della sala e tentiamo di afferrare con umiltà di spirito e con la pura contemplazione, quel che è il linguaggio assai più comprensibile di un'opera d'arte è di fede.

Una non ampia sala, ornata da un nobile e severo pavimento in sectile a riquadri in bianco e nero, racchiude il monumento più insigne e più prezioso dell'arte più delicata e caduca degli antichi. L'affresco qui non è mantenuto nelle dimensioni e nelle forme della comune pittura decorativa pompeiana, dove la composizione ornamentale prevale generalmente sull'elemento figurato e questo non è che un complemento accessorio di quella, sul vecchio tema delle favole mitiche, eroiche e romanzesche; è un'unica grande composizione di

figure umane e divine che si muovono, arretrano atterrite, si abbandonano sgomente o danzano orgiasticamente, nel chiuso spazio di questa sala come nella penombra di un tempio.

Lo schema decorativo delle pareti, non è che lo sfondo e il piano illusivo su cui le figure liberamente si muovono, si fondono, si raggruppano in un'unica insieme, senza discontinuità e frammentarietà. Composizione unica di azione, di svolgimento, così come nei grandi affreschi dei maestri della pittura italiana, così come sulla volta aerea di una chiesa; centro anche qui ideale è reale, la divinità: il gruppo di Bacco e di Arianna nel mezzo della parete di fondo.

Ed ecco lo svolgimento della scena figurata nei suoi momenti e temi essenziali. Due donne ed un fanciullo, formano il primo gruppo dell'azione che si inizia con una scena di quasi familiare compostezza: è la lettura del rituale, delle prescrizioni magiche e divine che formano il testo della legge sacra di qualsiasi iniziazione religiosa. Un fanciullo tutto ignudo, ministro ignaro del culto, puro nella sua impubere nudità, legge ancora timido e tremante, sotto la ferma guida della mano materna che accompagna la lettura con la punta dello stilo, l'arcano cofumen del rituale; una donna elegantemente ammantata, diritta presso la soglia del limitare che sembra aver ora varcato, neofita o inizianda, ascolta attentamente le formule sacre che pronuncia con voce esitante il piccolo lettore.

Segue più ricca e più varia di movimento la scena del sacrificio compiuto da quattro donne diversamente intente al compimento del cerimoniale di mito. Siede la sacerdotessa di dorso come per meglio occultare i gesti e gli atti allo sguardo profano dello spettatore, assistita da due ancelle che versano acqua lustrale su di un ramoscello di mirto, o sostengono un cesto coperto da un drappo destinato a contenere oggetti simbolici e sacri del rito; e verso il gruppo della sacerdotessa e delle sue compagne, muove una leggiadra figura di giovinetta, dal corpo agile e snello, occhi e volto contenuti in un'ombra di melanconico sguardo, così mentre reca, sciolta è leggera di movenze, un vassoio ricolmo di offerte. Date una ghirlandetta a questa fresca giovinezza e vi parrà di veder Lia, la divina creatura del sogno di Dante.

Ma la scena muta improvvisamente carattere; dal mondo terreno di figure e di donne che attendono all'insegnamento del rito od a cerimonie di libazione, passiamo, senza visibile trapasso, nel mondo mitico del corteo dionisiaco; figure di Sileni e di Satiri si intramezzano e si mescolano a figure del mondo reale; preannunziano la presenza del Nume: danno al Mistero il carattere che esso deve avere, di intima comunione con la divinità. Sta un vecchio Sileno musico e cantore (una delle più espressive e possenti figure di tutta la composizione), con la molle adiposa persona abbandonata e il volto placidamente estasiato nell'ispirazione del canto: canta egli certo il sacro epitalamio di Bacco e di Arianna, la mistica unione del dio con la donna mortale assurta all'esorcizzazione del mito.





E accanto al Sileno liricino, in un paesaggio agreste e montano, fiorisce di grazia silvestre un tema pastorale che è nello stesso tempo idillio e mistero: un giovanetto Satiro è Pan suonatore di siringa e una giovanetta Panisca seggono su di un masso roccioso: due capretti dal folto pelame scuro, stanno loro accanto; uno dei capretti sugge il latte dal seno della Panisca, così come i cerbiatti e i lupicini della selva si attaccavano al seno delle Menadi in furore: vita umana e ferina espressa nella dolce e casta sensualità della maternità.

Più oltre il gruppo possente di un Sileno e di due Satiri giovanetti; il Sileno seduto, con il volto accigliato, offre da bere ad uno dei due Satiri che, curvo, beve avidamente fin nel fondo della coppa; il compagno, dal malizioso volto sorridente di un giovanetto campano, solleva in alto, contro lo sguardo degli spettatori, quasi ad atterrirli, un'orrida maschera teatrale; atti e simboli del culto dionisiaco, ma espressi e raffigurati in un'atmosfera quasi tragica di solennità ieratica. E fra il gruppo pastorale, il Sileno musico, il Sileno coppiere ed i Satiri giovanetti, ecco riapparire l'elemento umano, in una figura di donna, atterrita, sconvolta in atto di arretrare tremante innanzi all'atroce spettacolo che ella vede sulla parete di faccia: il martirio di una sua compagna neofita.

Troppo tardi ormai! Il dramma sacro è nel suo pieno sviluppo: ella già nella cerchia del dio, fra Satiri e Sileni del divino corteo! Un Sileno accigliato la guarda, come per una ultima rampogna contro quel femminile terrore.

Ed eccoci innanzi alla divinità, innanzi alla coppia amorosa di Bacco e di Arianna. Staccati e, pur idealmente e materialmente collegati con il resto della sacra raffigurazione, il dio ebbro d'amore e l'eroina, sembrano non accorgersi di quanto avviene a loro intorno: non la musica ispirata del Sileno, non la trepida corsa della donna atterrita, non l'apparizione dell'atra Furia, non i gemiti soffocati della flagellante, non il crepito delle nacchere della Baccante ignuda, turbano per un momento la beata estasi amorosa, Divinità presente, ma già proiettata nella vita ultraterrena, nella beatitudine eterna che solo può raggiungersi a traverso le prove ed il martirio del Mistero. E aldilà della coppia nuziale, il dramma si avvia ormai verso l'azione più segreta e più sacra, verso il suo compimento: il scoprimento dell'emblema reale e simbolico della fecondità, il "phallos", rito essenziale e fondamentale del culto dionisiaco; la flagellazione; la danza orgiastica: tre momenti è tre azioni che si fondono e quasi si sovrappongono con la simultaneità e la molteplicità di gesti, di espressioni, di movimenti, come il crescendo di un grandioso finale sinfonico.

Sta un'umile donna prona presso la mistica cesta che nasconde, sotto un drappo di porpora scura, l'emblema della fecondità virile, e sta per svelarlo, quando un'altra figura di giovanetta alata, discesa or ora dalle profondità misteriose del cielo, ignota messaggera di una divinità avversa al sacro mistero dell'unione sessuale, mentre fa un gesto di feroce ripulsa e torce lo sguardo inorridito dall'oscena apparizione, colpisce con un lungo flagello il dorso ignudo di una giovane è





bella donna, abbandonata nello spasimo del dolore sulle ginocchia di una pietosa compagna.

E' il rito sacro della flagellazione che troviamo praticato in molte religioni di ispirazione naturalistica, così come a Roma venivano nei "Lupercalia" fastigate le donne sterili per renderle feconde. Ma l'artista non poteva qui più nobilmente ed umanamente esprimere l'atrocità del dolore nelle belle forme di un corpo di donna: egli ha rivissuto il dramma al di fuori degli schemi formali e convenzionali della pittura antica, umanamente, profondamente, da grande artista.

Quel volto seminascosto fra le pieghe delle vesti e le braccia ignude, velato già nelle ciglia chiuse, nelle occhiaie profonde, da un'ombra di morte; quelle ciocche di capelli incollati dal sudore di un'agonia mortale sulla fronte e sulle tempie, ci portano direttamente, senza trapassi, senza interruzione di secoli, ai grandi maestri dell'arte italiana; e quando poi l'arte antica ha espresso il dolore umano in una forma così potente? E il dramma si chiude con una danza orgiastica: una donna ignuda, già baccante invasa dall'ebbrezza del dio, danza orgiasticamente, accompagnandosi con il crepito delle nacchere, la danza vorticoso delirante che trascina i sensi e lo spirito oltre il sensibile, oltre il dolore, oltre la gioia.

Le figure che seguono ai due angoli della sala, hanno un significato accessorio, segnaletico, restando ai margini del mistero. Da un lato una formosa e bionda bellezza di sposa intenta con il compiacente aiuto di un Erote e di un'ancella, alla sua toletta nuziale, sta ad indicare che per spose e non per donne nubili era il rito della sacra iniziazione; dall'altro è la solenne ammantata figura di una matrona campana, nella quale noi riteniamo di dover riconoscere il ritratto, la personificazione reale della signora della casa, iniziata e sacerdotessa dei Misteri.

E l'ipotesi che sorge spontanea è che una decorazione così fastosa e così grandiosa di ideazione è di composizione, così particolarmente allusiva al rito delle nozze e così intimamente collegata al vicino talamo, fosse stata preordinata ed eseguita in occasione di sponsali.

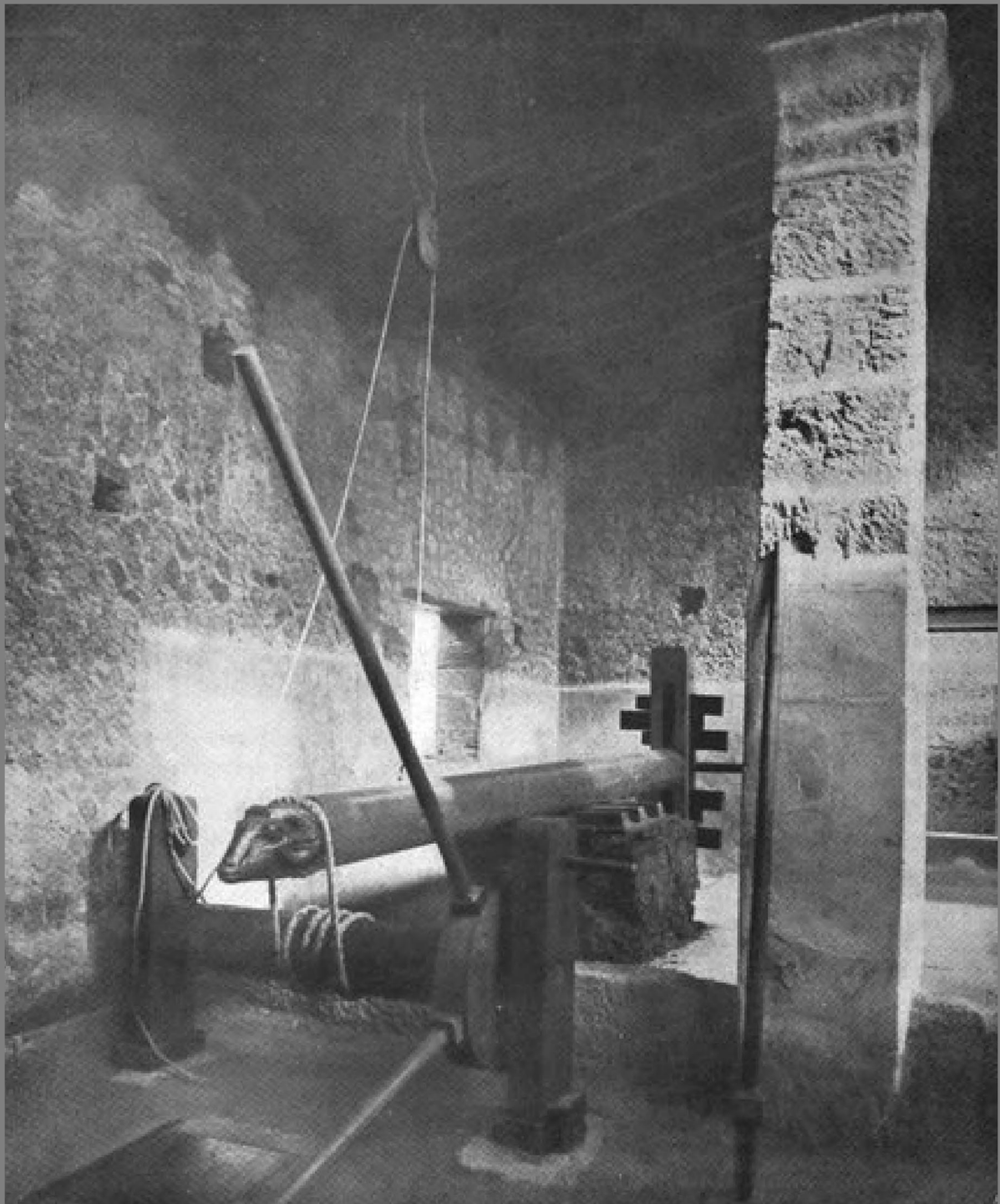
Dovevano essere i coniugi, patrizi romani o campani, profondamente imbevuti di spirito e di dottrine filosofiche e religiose greche e partecipi l'uno è l'altra, o forse soltanto la donna, di una associazione dionisiaca che aveva per suo special fine l'iniziazione e la celebrazione dei "Misteri".

Ciò rende anche ragione del carattere austero è solenne che qui assume la rappresentazione del "thiasos": esula da questo dipinto qualsiasi nota di licenziosità orgiastica che possa giustificare la severa repressione ordinata dal senatus consultum de Bacchanalibus, ma tutto appare ispirato ad una ieratica compostezza di figure e d'atteggiamenti. E' un culto orgiastico, purificato dall'austerità del costume familiare romana. Ma a parte il suo recondito significato religioso che ne fa la più preziosa testimonianza che il mondo antico ci abbia

lasciato della religione dei Misteri, resta il suo intrinseco valore di opera d'arte. Ripetizione e copia di qualche famoso originale greco del periodo classico ed ellenistico, la creazione è libera rielaborazione di un vero grande artista? Per noi, il grande affresco di questa Villa non è che un'opera sorta dall'ambiente artistico culturale del tardo ellenismo campano, della regione cioè dove dalle ceramiche figurate alle scuole filosofiche, dalla sopravvivenza della lingua alla fioritura delle associazioni e delle corporazioni professionali e religiose, il fenomeno di assimilazione e di assorbimento della tarda cultura ellenistica fu vasto e profondo. Ed è opera di un artista che, pur muovendo dalla cerchia dell'ellenismo come ispirazione di idee religiose è di schemi e di motivi figurati, rappresenta queste idee e questi motivi non come una lontana eco del mondo greco, ma come diretta ed immediata espressione dell'ambiente spirituale ed artistico della parte più colta e raffinata della società romana e campana del suo tempo.

In una dimora come questa, fatta di intima e profonda umanità, di religioso mistero, di nobiltà e signorilità di vita, la ricerca dell'elemento umano diventa assillante e tormentoso. Chi furono adunque i proprietari della Villa nel momento del suo fiorire, quando le pitture del grande affresco non erano soltanto nobile ornamento di una lussuosa sala di convito e di ricevimento, ma erano testimonianza viva di una religione e di una fede? Lo scavo, pur così ricco com'è a Pompei di documentazioni umane sul carattere è sulla vita dei suoi abitanti, è stato qui singolarmente avaro. Il suggello rinvenuto in uno degli ambienti del quartiere rustico orientale, le molte iscrizioni grafiti che si son potute leggere qua e là disseminate sui muri delle stanze, dell'atrio, del portico, non ci parlano che degli ultimi proprietari e delle ultime vicende dell'edificio; sono le ultime voci degli abitanti che qui dimorarono, quando la Villa spoglia di tutta la sua ricca suppellettile, messa all'incanto dagli antichi signori, era venuta nelle mani di liberti arricchiti e di villici, e stava subendo, con nuove opere murarie e con nuova e più povera decorazione, la sua ultima e più radicale trasformazione.

Né molto di più ci dicono le vittime umane che qui fece l'eruzione è che pur mettono una nota di drammaticità in questo augusto silenzio di cose. La bufera infernale le sospinse, le travolse e le annientò qua e là, lontane le une dalle altre, nella vasta abitazione, come foglie disperse dal vento, più s'involarono, al primo rompere del nembo, per i campi, sperando, invano, una via di salvezza verso il mare; pochi restarono nella grande villa deserta, tremebondi sotto l'infuriare della gragnuola dei lapilli, delle pomice e delle scorie che crivellavano i tetti. Una giovanetta giaceva stramazzata al suolo presso l'ingresso della villa, annientata mentre, già troppo tardi, tentava di uscire all'aperto per seguire, ormai unica traccia, l'urlo dei fuggiaschi fra il nembo oscuro delle ceneri; un servo adulto dall'alta ossuta persona, forse l'ostiaro della casa, era rimasto fedele ed inutile custode, nel suo miserabile stambugio, coricato bocconi sul suo stesso povero giaciglio; un gruppo di sei fuggiaschi, operai e servi addetti ai lavori



della villa, si rinvenne nel sotterraneo del criptoportico dove, se furono salvi dalla caduta delle pomice e delle scorie infuocate, restarono presto vittime delle esalazioni mortifere che ammorbavano l'aria; e, da ultimo, più pietosa e più tragica, dovè essere la morte di due donne e di una fanciulletta, riconoscibili dai preziosi monili d'oro che recavano alle braccia ed al collo, che strette da vincoli più teneri c'era tra esse una madre ed una figliuolina tremante), abbandonate da tutti nel quartiere del piano superiore, insieme morirono ed insieme precipitarono fra le rovine dei pavimenti e dei tetti.

E forse perché il silenzio tragico della morte alita intorno a questi poveri corpi e nulla può dirci più all'infuori del loro ultimo dolore, forse per questo ci appare più umanamente bella e viva una statua marmorea di donna ammantata, eretta sulla sua base, diritta nella penombra del portico. Il costume ieratico di sacerdotessa, il manto insignito dell'orlatura della porpora, il volto nobile e grave pieno di dolce maestà, il solco lasciato sui capelli per l'inserzione del diadema, ci dicono che siamo lontani dal mondo muliebre pompeiano. E' Livia, moglie di Augusto, che con Augusto resse le sorti dell'impero e preparò il regno a Tiberio.

Fece forse per alcun tempo questa villa parte del demanio imperiale e del demanio privato dell'augusta donna? Non abbiamo ragioni per escluderlo o affermarlo; ma non sembra probabile che proprio Livia, l'austera è fedele conservatrice dei riti e del costume romano, amasse circondarsi in una delle sue ville, delle immagini di un culto che, per quanto diffuso e ormai tollerato, età pur sempre un culto esotico, condannato dalla legge ufficiale dello Stato. Era più verosimilmente questa statua il simulacro dedicato da un liberto fedele alla sua augusta benefattrice è signora, oggetto esso stesso di culto, così come pur mostrano altri busti di Tiberio e di Livia in altre ville romane.

Comunque, uno dei più bei ritratti di Livia è venuto ad ornare ed a rianimare il più nobile edificio privato della città dissepolta; e così, accanto all'immagine di un culto tormentoso e straniero, resta la vigile custode dell'austera religione romana: Livia, reale e simbolica personificazione della Pietas.

Un rustico ambiente dalle pareti grezze, coperto da una semplice tettoia, così come si vede ora ricostruita, con parte del pavimento in semplice battuto di terra ed una parte sopraelevata e rivestita di buona opera signina, ci porta improvvisamente dall'ambiente signorile della villa suburbana, alla vita, al colore ed all'ambiente di una fattoria di campagna; dal sogno, dal mistero e dal dramma di una religione occulta, alla realtà agreste semplice e schietta. E' il lorcularium, l'ambiente cioè destinato alla pigiatura delle uve, la cui sola presenza in tante altre ville rustiche disseppellite nell'agro pompeiano, basta a rivelarci quel che era la base fondamentale della prosperità e della ricchezza di questa regione nell'antichità. E accanto era la cella vinaria, il tinello, sepolto ancora sotto l'alto banco di lapillo e di ceneri, ma di esso si intravedono già i grandi dolî, disposti in file serrate e



infossati nel terreno, perchè il vino vi fermentasse e vi stagionasse bene al riparo dell'eccessivo calore.

Dei due torchi, l'uno appare ricostruito e le ferramenta che si rinvennero nello scavo dei pozzetti ove erano infisse le travi, stanno là ad attestare che, nella ricostruzione, si tenne esatto conto dello spessore dei legnami serrati e collegati dalle chiavarde di ferro; ricostruzione fedele che non si basa soltanto su dotti e pazienti ragguagli dei dati dello scavo, con le testimonianze che di questo singolare apparecchio ci hanno lasciato e Plinio e Catone, ma che ha la sua più preziosa documentazione nell'uso che ancora ne sopravvive in qualche vecchia masseria e nelle cantine di qualche vecchio convento della regione.

Semplice e possente, sembra questo torchio, con la estremità del suo lungo trave foggiate a testa di ariete, con le leve dell'argano che comandavano la manovra del sollevamento e dell'abbassamento del trave sulle vinacce accatastate al di sotto, una macchina da guerra, un vero e proprio ariete, da far cozzare contro mura e torri di città.

E un fresco quadro di vita vi si rianima improvvisamente dinanzi agli occhi.

Venivano i villici con le giumente e gli asini someggiati di corbe ricolme di uve nere e dorate, giù tra i filari delle vigne e depositavano il carico sulla soglia della porticciola di servizio, un po' discosto dal nobile ingresso della villa; altri servi prendevano le corde e poggianole sul davanzale della finestra della parete di fondo, ne rovesciavano le uve sul pavimento della grande vasca del calcatorium : qui cominciava la pigiatura con i piedi, prima confusa e disordinata, poi ritmicamente alterna tenendosi i pigiatori per mano, così come fanno giocosamente gli amorini vinai raffigurati su sarcofagi con scene di vendemmia: poi le vinacce infrante venivano ammucchiate ai due lati, sotto le travi dei torchi e bene accatastate perché non si sbrigliassero alla pressione e cominciava, più attenta; l'opera della premitura, fra il lento cigolio dell'argano e i colpi di mazzuola dati contro i cunei la catasta delle vinacce. E il mosto spiccava in rivoletti per fluire poi rosso e schiumoso nel canaletto lungo la parete, verso la vasca di raccolta del tinello, da cui veniva distribuito, con doccioni e con fistule, nei dolii.

Se entrate in questo *palmento* in un chiaro giorno di ottobre, quando ruderi e masserie hanno la stessa blanda carezza di sole, quando dalle finestre aperte si vedono i neri festoni delle uve e giungono le voci ed i canti della vendemmia, si parrà di sentire ancora fra queste vecchie mura sgretolate, aflore di mosto, di riconoscere lo sferrare di una giumenta sulla soglia della porta, di dover attendere che il garzone si affacci nel vano della finestra con il suo carico d'uva e con lo stesso fresco e malizioso volto contadinesco, che hanno i giovanetti satiri sulle pareti del grande affresco; vi sembrerà di sentire ancora le uve infrante sotto la ritmica danza delle gambe villose dei pigiatori, e di vedere il rigagnolo sanguigno e schiumoso del vino

novello, correre gorgogliando verso il chiuso della cella vinaria.

E dalla sontuosa sala del grande affresco a questa rustica cella, dalla raffigurazione di corpi e di anime tormentate nell'esaltazione religiosa del mistero, a questa serena scena vendemmiale, non è forse un ritorno della religione di Dioniso alle sue prime origini? E non è forse in questa stessa antitesi di due parti e di due aspetti diversi della villa antica, espressa quel che è la sanità indistruttibile della nostra gente, che dal dubbio e dalle sofferenze dello spirito, non si abbatte, non intristisce e non muore, ma ritorna e si stringe con più forte amplesso alla terra e alle pure e vergini fonti della vita? Disparvero i ricchi patrizi, signori della villa, portando con sé l'ansia del mistero della vita e della morte; qui nel quartiere servile e qui tutt'intorno su questi calli festosi, continuò il duro travaglio e la serena gioia della vita.

Il Dioniso dei Misteri, il dio dei lutti, degli affanni, della esaltazione è del delirio dello spirito è dei sensi, qui ridiventa gioconda e sereno; è Bacco, quale amò rappresentarlo un umile pittore pompeiano sulla parete di un Larario.

Ai piedi del Vesuvio, sta Bacco come una divinità silvana, incoronato di pampini e con tutta la persona formata da un solo enorme grappolo di uva nera, come se l'essenza e la personalità del nume, non potesse esser meglio espressa che riducendola ad esser forma, polpa e succo del più dolce e soave frutto della terra.