

Passeggiata a Pompei. Alla scoperta dei segreti di una città romana

Capitolo 11

*Appunti a cura di Sandro Caranzano , riservati
ai fruitori del corso di archeologia presso
l'Università Popolare di Torino 2007-2008*

11.1 – La scoperta di Pompei

All'alba del 24 agosto del 79 d.C. apparve sul Vesuvio una grande nuvola a forma di pino. Alle dieci del mattino i gas che premevano dall'interno fecero esplodere la lava solidificata che ostruiva il cratere del vulcano, riducendola in innumerevoli frammenti, i lapilli, i quali furono scagliati su Pompei, insieme con una pioggia di cenere così fitta da oscurare il sole. Fra terribili scosse telluriche ed esalazioni di gas venefici, la città cessò d'esistere quello stesso giorno, rimanendo per secoli sepolta sotto una coltre d'oltre sei metri di cenere e lapilli. Si è calcolato che sui circa diecimila abitanti che doveva avere in quel periodo Pompei, circa duemila sarebbero state le vittime, alcune avvelenate dai gas durante la fuga, altre stritolate nelle loro stesse case dai tetti crollati sotto il peso dei lapilli.

Della città quasi si perse la memoria, al punto che, quando alla fine del XVI secolo l'architetto Domenico Fontana, nel costruire un canale di derivazione del Sarno, scoprì alcune epigrafi e persino edifici con le pareti affrescate, non vi riconobbe i resti dell'antica Pompei.

I primi veri scavi nell'area di Pompei ebbero inizio nel 1748 per volontà del re Carlo di Borbone, anche se furono piuttosto irregolari e non seguirono alcun metodo scientifico. Spesso gli edifici man mano portati alla luce venivano spogliati di oggetti ed opere d'arte e quindi nuovamente ricoperti. Nella prima metà dell'Ottocento i lavori procedettero molto più speditamente, e portarono all'esplorazione di molti edifici privati e di quasi tutto il Foro. Dal 1860, con l'avvento del Regno d'Italia, i lavori affidati alla direzione di Giuseppe Fiorelli furono condotti con sistematicità e rigoroso metodo scientifico. Il Fiorelli intuì fra l'altro la possibilità di ottenere calchi dalle vittime dell'eruzione colando del gesso liquido nel vuoto lasciato dai corpi, ormai dissolti, nella cenere solidificata: questi calchi, nell'Antiquarium di Pompei, costituiscono una delle più tragiche testimonianze della catastrofe.

Oggi Pompei ci appare in quasi tutta la sua estensione e ci riporta al giorno in cui il destino fermò il corso della sua storia. Le scritte elettorali sui muri, le suppellettili domestiche, le botteghe, tutto sembra ancora vivo: la tragedia di Pompei non ha distrutto la città, vi ha solo fermato il tempo per restituircela con l'aspetto che essa aveva in quel preciso giorno del 79 d.C.



11.2 – Il foro della città

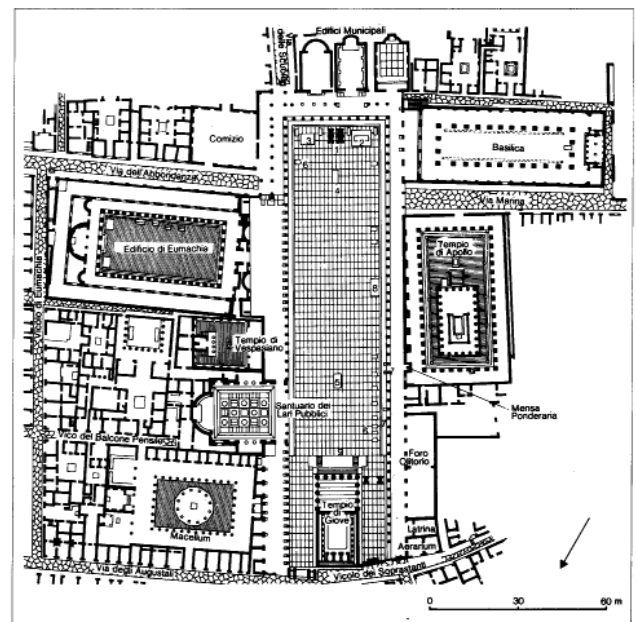
Il Foro era il centro della vita civile, religiosa e commerciale di Pompei. Sulla piazza si affacciano i più importanti edifici pubblici e sacri; qui sono anche il Macellum e la Mensa Ponderaria. E' d'altronde noto che il Foro nasce, in genere, come punto d'incontro per la contrattazione di merci, alla zona di confluenza di strade di grande traffico commerciale.

Ancora oggi, in molti paesi, la piazza principale diventa, almeno una volta alla settimana, un mercato; e il nome di "foro boario" è rimasto ancora ad indicare l'area dove si fanno contrattazioni di capi di bestiame. Il Foro risultava completamente isolato dallo spazio esterno tramite un ampio porticato che lo cinge su tutti i lati, tranne quello settentrionale, occupato dal Capitolium e da due archi onorari. Inoltre, ad evitare qualunque possibile passaggio di veicoli, il portico è sopraelevato rispetto alla piazza per l'altezza di due gradini. Nel VII e VI secolo a.C. non doveva essere così.

Ora il Foro si presenta con una rigorosa orientazione nord-sud ma fino alla seconda metà del II secolo a.C., l'orientamento del Foro doveva essere diverso. Lo dimostra anche il Tempio di Apollo che è obliquo rispetto alla linea del colonnato del Foro, tanto che, per ovviare in un secondo tempo a questa anomalia, si ricorse al sistema di costruire un muro di recinzione con pilastri sempre più grossi da sud a nord.

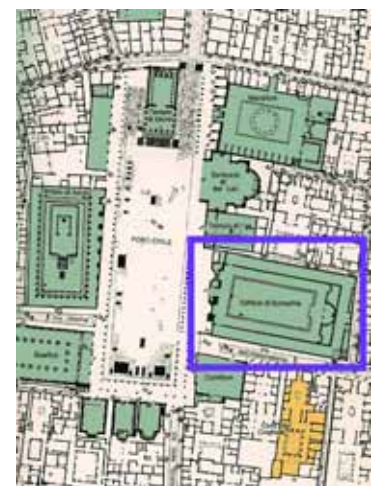
Questo deve essere avvenuto tra la fine del II e gli inizi del I secolo a.C.

Originariamente il Tempio di Apollo doveva sicuramente essere aperto sulla piazza e di forma irregolare. E interessante notare che la piazza, come la Basilica non corrisponde ai precetti di Vitruvio, per il quale il Foro ideale doveva avere un rapporto tra larghezza e lunghezza di 2 a 3. Inoltre poiché, come è noto, nelle piazze italiane e romane si svolgevano spesso feste a carattere religioso e spettacoli — tra i quali devono essere inclusi anche quelli gladiatorii — i colonnati dei fori italici avevano intercolumni larghi per permettere alla folla di assistere agli spettacoli stessi. Può anche darsi che questa fosse la norma. Comunque il Foro di Pompei, nel suo impianto, sembra ispirarsi piuttosto a costruzioni ellenistiche di ambiente puramente greco che, in una città impegnata in traffici commerciali via mare, non dovevano essere ignote. Delle statue onorarie che dovevano decorare il Foro, non una è giunta fino a noi, probabilmente perché, a causa del terremoto del 62 d.C., molte dovevano essere state distrutte e altre dovevano essere in via di restauro, come d'altronde tutta la piazza. Di esse restano solo i piedistalli. Due archi furono costruiti ai lati del capitolium. L'arco di nord-est presenta due nicchie per statue che dovevano essere occupate da statue che raffiguravano, sembra, i figli di Germanico, Nerone e Druso, divenuti eredi al trono dopo la morte del figlio di Tiberio, Druso Minore, nel 23 d.C. L'ipotesi si basa sul rinvenimento proprio presso l'arco del frammento di un'iscrizione riferibile a Nerone.



11.3 – La tipologia del macellum

Si tratta di un edificio monumentale destinato alla vendita di generi alimentari. A Pompei il Macellum è posto all'angolo nord-est del Foro, in posizione tale da risultare egualmente situato in una zona centrale e non disturbare, con l'affollamento che certo non doveva mancare, la normale vita della piazza. Al momento della scoperta, gli scavatori, colpiti dalla presenza delle dodici basi in tufo al centro della corte dell'edificio, pensarono che si trattasse di altari e che quindi la costruzione fosse una sorta di pantheon, un santuario dedicato a più divinità. Ma, negli scavi successivi, il ritrovamento nei vani a nord di cereali e di frutta, e al centro della corte di lische di pesce, portò alla giusta conclusione, che l'edificio era, cioè, un mercato. Costretto dalla linea direzionale di Via degli Augustali e di Via del Balcone Pensile, il Macellum ebbe una orientazione divergente rispetto al Foro. Per correggere tale deviazione le botteghe sub lato ovest, rivolte verso la piazza, sono di misura decrescente da nord a sud. Delle colonne del cortile non si è trovata alcuna traccia, probabilmente perché non erano stati ancora completati i lavori di restauro in seguito al terremoto del 62 d.C. Le botteghe si aprivano su Via degli Augustali, e non avevano nessuna uscita di servizio nell'area del Macellum. Il lato orientale presenta tre ampi vani rialzati rispetto al piano del Macellum. Al centro è il sacello dedicato alla casa imperiale. Vi si accede da una scalinata formata da cinque gradini. Nel sacello si rinvenne anche un braccio con globo, appartenente forse alla statua di un imperatore. Il vano a sinistra era probabilmente adoperato per banchetti sacrificali in onore della casa imperiale. Al centro del cortile sono disposte, in pianta poligonale, dodici basi in tufo, molto restaurate nel secolo scorso, delimitate da un basso listello di marmo. A imitazione dei grandiosi macella greco-orientali e africani, ma anche romani, come quello di Pozzuoli, si era pensato che l'edificio fosse quanto restava di una rotonda, o tholos, con vasca e fontana. Gli scavi del Maiuri hanno invece chiarito la funzione delle basi e dell'area dodecagonale. Come dimostrano le numerose lische di pesce rinvenute nel fognolo che giunge proprio al centro del poligono, l'area era adibita alla vendita del pesce che qui era squamato e pulito. Le basi servivano solo come appoggio a dodici pali lignei, infissi nel terreno e ancorati alle basi stesse, i quali dovevano sorreggere un tetto conico anch'esso di legno. Al centro del dodecagono, al limite del fognolo, doveva sprizzare il getto d'acqua di una fontana adoperata per pulire il pesce. Non c'erano vasche.

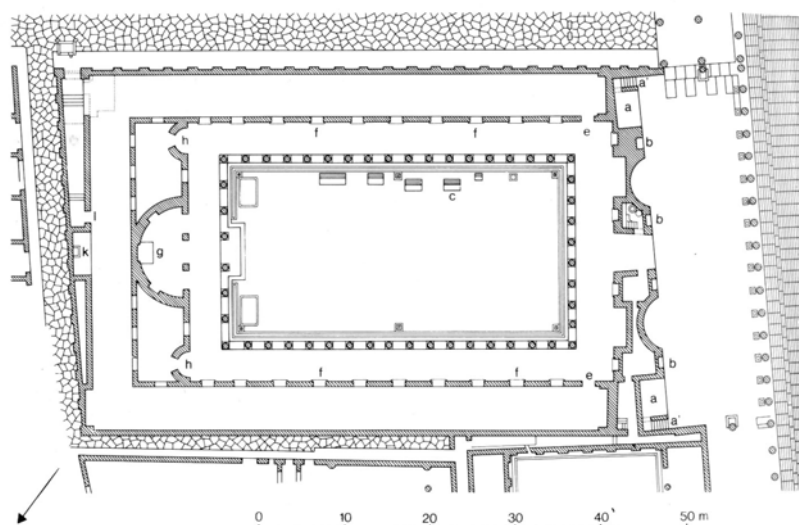


11.4 . L'Edificio di Eumachia

Occupava l'angolo sud-orientale del Foro, con la recinzione del lato lungo rivolta verso Via dell'Abbondanza. La dedica della sacerdotessa Eumachia è ricordata in due iscrizioni, una posta sull'architrave del portico che aveva sostituito, in questo punto, il vecchio colonnato in tufo di Popidius, l'altra posta su una lastra di marmo presso l'entrata laterale da Via dell'Abbondanza. L'iscrizione recita: *Eumachia L(uci) f(ilia) sacerdos publ(ica) nomine suo et M(arci) Numistri Frontonis fili chalcidicum, cryptam, porticum Concordiae Augustae Pietati sua pecunia fecit eademque dedicavit* ("Eumachia figlia di Lucius sacerdotessa pubblica [di Venere], a nome suo e del figlio Marcus Numistrius Fronto, costruì a sue spese il vestibolo, la galleria coperta e i portici: ella stessa li dedicò alla Concordia e alla Pietas Augusta). La gens

degli Eumachii è di antica origine campana, forse greca. Doveva la sua fortuna, come molte grandi famiglie campane, alla viticoltura; ma buona parte della sua ricchezza dipendeva dall'industria anforaria, in collaborazione con la famiglia dei Lassii. Eumachia, ricordata dalle iscrizioni, sposò un discendente della nobile famiglia del Numistrii, di origine lucana, e, alla morte del marito, divenne erede di una grossa attività commerciale basata sull'industria della lana. Come appartenente a una nobile e ricca famiglia, ella divenne inoltre sacerdotessa principale del più importante culto della Pompei romana, quello di Venere.

La porta centrale, rettangolare, conserva la splendida decorazione marmorea della fase originaria. Si tratta di un fregio continuo con girali di acanto ravvivati da uccelli. Da una parte e dall'altra della porta, simmetriche, vi sono due nicchie absidate e quindi due nicchie rettangolari queste ultime a livello più alto rispetto alla pavimentazione del Foro. Il livello di base di questi nicchioni poteva essere raggiunto tramite una piccola scalinata posta al loro fianco. Si è supposto che qui si tenessero vendite all'asta con la partecipazione di un banditore (*praeco*) e di un banchiere (*argentarius*). I cancelli di chiusura del portico dell'edificio avrebbero allora avuto la funzione di tenere lontani i curiosi durante lo svolgimento di particolari vendite all'asta. Sui tratti di parete sporgenti tra le nicchie vi sono quattro nicchie più piccole nelle quali erano esposte statue. Di due di esse sono conservate, in frammenti, le iscrizioni apposte sulle basi. Si tratta degli elogia di Romolo e di Enea, il fondatore di Roma e il progenitore della gens Iulia. Nelle due iscrizioni sono rapidamente elencate le gesta più importanti compiute dai due eroi. È probabile che gli elogia imitassero quelli posti nel Foro di Augusto a Roma. Qui l'idea era quella di creare un monumento celebrativo della gens Iulia decorando l'edificio con statue degli antenati dell'imperatore Augusto con i relativi elogia. Forse nelle quattro nicchie erano presenti oltre alle statue di Enea e di Romolo, anche quelle di Cesare e di Augusto. Il *chalcichicum* nominato nell'iscrizione è il portico ora descritto. Superata la porta si attraversa un breve corridoio ai cui lati sono due piccoli vani:



quello di sinistra era adibito a servizi di custodia; quello di destra, invece, aveva una scala che conduceva a una piattaforma dove è murato un grande orcio di terra-cotta destinato a raccogliere orina, adoperata poi dai fullones per la lavorazione della lana. Superato il corridoio si passa nell'ampio cortile porticato della cui decorazione restano pochissimi avanzi. Il colonnato del cortile era di marmo, di ordine corinzio. Dai pochissimi resti superstiti, tutti riferibili alla fase anteriore al 62 d.C., sembra che il colonnato fosse a due piani, con colonne poste alla stessa distanza sia nel piano inferiore che in quello superiore. Il loggiato sul lato breve verso la facciata era più alto di quelli laterali. Il loggiato del lato breve di fondo presentava invece una sporgenza, quasi a formare un pronao, o entrata monumentale, all'ampio catino absidale di fondo, preceduto da due colonne sorreggenti un frontone; nel catino era posta la statua della Concordia Augusta, ora acefala, ma che doveva presentare le fattezze di Livia. Altre due nicchie semicircolari, molto più piccole, sono agli estremi del portico, e vi erano forse le statue di Tiberio e di Druso, figli di Livia. Non è facile risolvere la questione circa l'uso dell'Edificio di Eumachia. Principalmente sulla base della dedica dei lanaioli di una statua alla loro patrona, si è pensato che la

costruzione potesse essere un grosso mercato della lana. Il criptoportico sarebbe servito, perciò, da deposito del materiale. Lo stesso numero limitato di entrate renderebbe plausibile l'ipotesi che l'edificio dovesse essere protetto dai ladri. Tuttavia sembra quanto meno strano che una costruzione così elegante e pomposamente dedicata alla *Concordia Augusta*, con statue di Enea e Romolo, Cesare e Augusto, di cui si erano fissate sulle basi in marmo le imprese, potesse essere un semplice mercato dedicato alla vendita di merce al dettaglio. Ne è molto significativo il fatto che vi sia una statua di Eumachia dedicata dai *fullones*. Il fatto è ovvio in un edificio, quasi certamente di uso pubblico, fatto costruire dalla sacerdotessa stessa, né postula automaticamente un rapporto tra i lanaioli e l'edificio. Ma se il confronto con il Foro di Augusto non è fuori di luogo, si potrebbe pensare a specie di basilica dove si svolgessero contrattazioni commerciali ed economiche, - una sorta di Borsa *ante litteram*.

11.5 - La Villa dei Misteri

Come alcune altre ville a nord di Pompei, la Villa dei Misteri in origine era una villa pseudourbana, sorta nella prima metà del II secolo a.C.: dimora signorile permanente, alla quale si aggiunse solo nel I secolo d.C. un quartiere rustico, dopo l'intervento di ristrutturazione che ebbe luogo intorno al 60 a.C., al quale dobbiamo l'importante e ricca decorazione pavimentale e parietale (fase prima del secondo stile). La villa aveva l'ingresso principale dalla parte opposta all'entrata odierna, che è dalla parte del criptoportico a tre lati, costruito sul terreno in declivio verso il mare, per creare un'area pensile con saloni panoramici, circondati da porticati e da un giardino. L'ingresso originario dava sulla Via Superiore, che si dirama da Via dei Sepolcri, poco prima che questa raggiunga la Villa di Diomede, per chi scende dalla città. L'ampia porta è preceduta da un arco a tutto sesto, al quale più tardi si è aggiunto un altro arco. Da qui si giunge subito nell'area del peristilio. In seguito ai rifacimenti successivi, quest'area intorno al portico di sedici colonne doriche in tufo (originariamente a due ordini), venne trasformata in quartiere rustico e di servizio. Negli alloggi servili è stato trovato il sigillo di L. Istacidius Zosimus, liberto degli Istacidi: proprietario o piuttosto procuratore (*vilicus*) nel 79 d.C. Questi soprintendeva ai lavori di restauro in corso dopo i danni del terremoto del 62 d.C. L'installazione dei torchi a leva nel *torcularium* per il vino era già ultimata. Una delle due leve lungo le pareti laterali è stata ripristinata; esse spremevano le vinacce poste dentro cesti, mediante una pressa. In un ambiente nelle cui pareti dipinte in quarto stile sono incastrate alcune scene più antiche (tolte cioè da decorazioni di secondo o terzo stile), si trovavano cinque roncole di ferro, di varia misura, sospese a una traversa di legno; più due picconi, una zappa, una pala, un martello, un tirabrace e grossi chiodi. Gli strumenti agricoli erano controllati dal *vilicus*, che li distribuiva ai braccianti. Nei *pinakes* dell'attuale ingresso è rappresentato un sacrificio: a sinistra, quello di un maiale offerto a Priapo, a destra di focacce (una delle quali a forma di fallo) a Dioniso. Davanti alle finte incrostazioni si vedono le statue dipinte di Dioniso appoggiato a un satiro, e di menadi danzanti, che, insieme alle statue dell'alcova a sinistra (satiro danzante, Sileno assistito da un servo, e una sacerdotessa o la musa Calliope), formano una specie di introduzione alla sala cosiddetta "dei Misteri". Nella parete di fondo di questo triclinio vediamo di nuovo Dioniso, ebbro (gli è scivolato un sandalo), in estasi, appoggiato stavolta al grembo di Arianna in trono. Intorno a questa scena centrale si svolgono presunti riti di iniziazione a misteri dionisiaci o orfici, di discussa interpretazione, anche perché segreti. C'è chi vede in queste scene i preparativi per il matrimonio della giovane donna, che si fa pettinare a destra della finestra, in presenza della matrona sul pilastro subito a sinistra dell'entrata. Secondo l'ipotesi più recente, ci troveremmo di fronte a una rappresentazione mimica satiresca, proprio perché nell'antichità cicli di riti misterici, già raramente rappresentati, e mai al completo, venivano raffigurati solo in ambienti sacrali.

11.6 - Una proposta interpretativa della Megalografia della Villa dei Misteri

Secondo due diverse interpretazioni, l'affresco potrebbe essere riproduzione di un originale greco risalente al IV sec. a.C. oppure opera autonoma del I sec. a.C.; in ambedue i casi ci troviamo di fronte alla più arcaica rappresentazione -che ci sia giunta- di un rituale dionisiaco. Poiché il rito per sua natura tendeva a fissarsi in forme rigide [altrimenti avrebbe perso la sua ragione e la sua efficacia], è molto probabile che le immagini e gli atti possano considerarsi identici a quelli più antichi, quando Dioniso non aveva ancora istituito il rito pubblico -non più segreto- del teatro. Nell'affresco

riconosciamo tre fasi: nella prima la domina presiede alla toelette di una fanciulla, assistita da due Eros; nella seconda sono illustrati i riti preparatori; nella terza Dioniso e Arianna danno vita alla rappresentazione del mistero [v. schemi]. Le tre fasi distinguono nettamente tre luoghi all'interno della sala e indicano il percorso che deve affrontare il visitatore per entrare in contatto con le verità dionisiache. Per maggior chiarezza è meglio procedere, nell'analisi, alla rovescia, partendo dall'ultima fase (il mistero), per giungere alla seconda (il rito) e ritornare infine alla prima (la toelette). Infatti è la decifrazione del mistero che illumina le fasi precedenti. Per questo indicheremo con A, la terza fase; con B, la seconda; con C la prima. Tutto emana dalla coppia Dioniso-Arianna. Il dio è in preda alla propria esaltazione: giace scomposto e in estasi tra le braccia di Arianna. Durante l'ebbrezza e la danza ha perso un sandalo [monosandalos]. Il piede nudo ha un valore sacro e divino. Era la condizione, a cui ricorrevano gli eroi, i sapienti, i medici per mettersi in contatto con le presenze ctonie(1). Dioniso dunque mostra, in termini rappresentativi (di finzione scenica), lo stato d'invasamento e la denudazione del piede come atti necessari a penetrare nelle ombre del mistero. Dioniso e Arianna sono collocati al centro della parete frontale rispetto all'ingresso principale della sala. Ai loro lati, sulla stessa parete, sono dipinti gli atti iniziatici [rivelazione della maschera, alla destra di Dioniso; lo svelamento del fallo, alla sinistra di Arianna]. Alle estremità la maschera di Sileno e la figura della Notte, angelo con le ali nere, segnano il territorio della iniziazione dionisiaca e spingono -in opposte direzioni sugli angoli formati dalle pareti longitudinali- a contemplare gli effetti dell'invasamento dionisiaco: dalla parte della maschera di Sileno, alla destra di Dioniso, la figura dell'Atterrita rende esplicita l'angoscia che invade il novizio di fronte alla crudeltà della conoscenza impartita da Sileno (2); mentre dalla parte della Notte, alla sinistra di Arianna, si assiste alla flagellazione dell'adepta. Il terrore di fronte alla verità, difficile da accettare, di Dioniso, corrisponde al terrore di doversi sottoporre ad una dura disciplina di purificazione. A queste immagini di paure seguono, rispettivamente sulle due pareti, visioni finalmente serene: a colui che entra nella sua corte Dioniso offre i suoi doni: la musica e la danza, che permettono all'iniziato di "ritornare" alla felice età dell'oro (3), prima del Tempo, quando la vita non era stata ancora corrotta dal presente, dalla catena perversa delle nascite e delle morti, e Tutto semplicemente "era" in eterno. La musica e la danza sono rappresentati da Sileno che suona la lira, dal lato della maschera di Sileno e dalla Danzatrice che si accompagna con i cembali, dal lato della Notte. Le due figure contrapposte segnano i limiti del mistero [dopo la Danzatrice s'interrompe la sequenza pittorica in virtù della grande finestra - dopo il Sileno s'incontra l'illustrazione dei preparativi rituali che introducono al mistero: la fase B]. Da Sileno che suona la lira fino alla Danzatrice si determina nella sala uno spazio chiaramente rappresentativo, un palcoscenico con fondale e quinte laterali sul quale avviene la fase A: il Mistero. La felice età dell'oro, conseguenza della musica e della danza, doni di Dioniso, è situata tra Sileno che suona e l' Atterrita.



A dare unità alla rappresentazione e a rendere chiaro il doppio percorso che, però, muove in senso circolare dalle contemporanee iniziazioni [rivelazione della maschera-svelamento del fallo] da sinistra verso destra (4), è il Vento (manifestazione di Dioniso) che gonfia il velo della Danzatrice e il manto dell' Atterrita. Il movimento del Vento unisce le due pareti, unisce la Danzatrice a Sileno che suona [cembali e lira sono strumenti dionisiaci] e fa sprigionare dalla danza e dalla musica la visione dell'età dell'oro, conclusione del percorso, che viene così a trovarsi contigua al primo moto, quello che allontana l'Atterrita dal teatro di Dioniso. Ma il Vento emanato dal dio la obbliga a fermarsi e a seguire il vortice che dalla danza la conduce, dopo l'angoscia, verso la serenità dell'ultima visione. Le iniziazioni che avviano il processo dionisiaco sono, abbiamo detto, la rivelazione della maschera di Sileno e lo svelamento del fallo. Il primo atto si fonda su un'attività particolare di Dioniso: lo specchiarsi. Fu contemplandosi nello specchio che Dioniso, secondo le tradizioni orfiche, si frantumò del tutto, subì una lacerazione che lo riportava al caos e gli consentiva di plasmare la visione di un mondo diverso. È lo specchio che permette di riconoscere la propria identità quanto di distruggerla per conquistarne un'altra. È un mezzo per contemplare l'età dell'oro e per divinare. Tutti i mondi, esistenti o no,

trascorrono nello specchio, tutte le figure, reali o della mente, acquistano il corpo leggero dell'immagine riflessa. Lo specchio era infatti anche evocatore di presenze. In una brocca, dal fondo riflettente, il novizio scorgeva per un attimo il proprio volto, al quale si sovrapponeva, per l'abile tecnica del sacerdote e del suo assistente di muovere la brocca insieme al sollevamento della maschera, il volto di Sileno. Era questi il sapiente precettore di Dioniso, custode della crudele certezza che la vita sia solo male per l'uomo.

La maschera di Sileno, riflessa nel fondo della brocca, rivela al novizio la terribile verità. L'angoscia che lo invade è rappresentata dalla figura dell' Atterrita che fugge allontanandosi dal luogo della rivelazione della maschera. La seconda iniziazione consiste nello svelamento del fallo, riposto nella cesta mistica.

L'ancella che procede all'atto porta la mystica vannus, simbolo di rigenerazione. Come fallo rigeneratore il vaglio, con la sua azione ripetuta e violenta, libera il grano dalle impurità. In quanto divinità vegetale Dioniso ha subito questa flagellazione e ne fa gesto di rifondazione dell'identità del novizio. Come il terrore provocato dalla visione della maschera di Sileno serve a liberare da ogni impurità, da ogni falsa credenza sulla vita, il novizio; così il dolore della flagellazione scuote il suo fisico per liberarlo dai falsi comportamenti, rigidi estatici, dei vincoli sociali in atto e per indurlo a conquistare la levità multiforme e dinamica della danza. Non più un corpo stretto nelle anchilosate posture del quotidiano, un inerte burattino, ma un leggero volteggiare che inventa figure e forme: il corpo inventa infiniti corpi. La danza riunisce l'iniziando alla musica di Sileno e apre la visione del ritorno al prima di ogni tempo.

La fase B, ovvero i preparativi rituali alla partecipazione al mistero, sono collocati sulla parete alla destra di Dioniso. Essa è contigua all'atto conclusivo del mistero [Sileno che suona la lira-visione dell'età dell'oro] e comprende la lettura d'introduzione al rituale, l'offerta votiva di ciambelle, il rito lustrale dell'olivo: viene passato da una cesta nel canestro, purificato dall'acqua che vi versa sopra un'ancella e riposto poi nella cesta. La sacerdotessa di spalle effettua la lustrazione, che è ricordata anche nella formula dei misteri eleusini riportata da Clemente d' Alessandria: "... ho preso dalla cesta, dopo di aver maneggiato ho riposto nel canestro, e dal canestro nella cesta" (5).

Il gesto che qui viene compiuto con un ramo d'olivo, sarà ripetuto all'interno del mistero con il fallo dionisiaco.

La fase C, ovvero la prima, mostra la preparazione al rito. È una preparazione simbolica, che consacra l'essenza femminile del mondo dionisiaco. Questa fase infatti rappresenta la toelette di una giovane fanciulla, assistita da due Eros, di cui uno le regge lo specchio, e da una ancella che l'aiuta a pettinarsi. La scena avviene sotto lo sguardo della Domina, la Signora che presiede al Mistero. Lo spazio in cui è illustrata questa fase è quello vicino alla porta principale della sala: la Domina è collocata sulla parete della porta che fa angolo con quella su cui sono dipinti i preparativi del rito. La Domina è separata dalla fase B da una piccola apertura che dà in una stanza adiacente, adibita, pare, a camera da letto e che riporta sulle pareti immagini di satiri e ninfe; la toelette della fanciulla avviene invece nell'angolo tra la porta principale e l'altra parete longitudinale, ed è separata dalla Danzatrice della fase A dalla grande finestra che si apre su questa parete.

L'atto di abbigliarsi e pettinarsi era considerato di ambito dionisiaco. Infatti comportava una definizione di identità ed era dominato dalla presenza dello specchio. Un gesto preparatorio quello di specchiarsi che ha il suo doppio nella rivelazione della maschera di Sileno. Il pettine e altri oggetti della toelette muliebre, sacri a Demetra, fondatrice dei misteri eleusini, facevano parte del corredo della cesta mistica, dove accanto al simulacro del fallo di Dioniso o del pube di Demetra erano riposti dolci, ciambelle, pettini, specchi, ecc.

Il gioco dello specchio e il riflesso degli sguardi, nell'affresco, contengono il segreto per individuare il corretto percorso che il visitatore deve fare per riconoscere il cammino dell'iniziando a Dioniso. Probabilmente l'entrata è quella minore, dalla stanza da letto, che permette al visitatore di osservare la Domina e cogliere, attraverso il suo sguardo, la direzione che lo porta davanti alla fanciulla che si pettina e si abbiglia. Il visitatore nota, a questo punto, che lo specchio, che Eros regge davanti alla fanciulla, è in posizione frontale rispetto al suo volto. Dentro, nonostante l'impossibile posizione, come l'iniziando che si piega verso la brocca di Sileno, non scorge il proprio volto [altrettanto impossibile, ma quello che vi è dipinto della fanciulla]. Il visitatore è dunque coinvolto nello stesso gioco dell'iniziando. Il volto della fanciulla dirige il suo sguardo verso la parete opposta, là dove comincia la fase B. Così il visitatore segue adesso i vari preparativi: la lettura, le offerte votive, la lustrazione del ramo d'olivo. Il suo sguardo è costretto però a fermarsi davanti alla figura di Sileno che suona la lira. La sua presenza indica infatti che dal territorio umano si sta entrando nel divino; invita dunque il visitatore a rivolgersi verso la divinità, dipinta al centro della parete-fondale. La visione di Dioniso in estasi induce adesso il visitatore a seguire con gli occhi i doppi avvenimenti che avvengono ai lati del dio, fino a lasciarsi avvolgere dalla danza e dalla musica.

