

*Fernando Maddalena*  
psicologo, psicoterapeuta

## Sulla Villa dei Misteri



- i. Introduzione alla Villa
- ii. L'incontro con Dioniso
- iii. Il grande affresco
- iv. Note psicoanalitiche
- Bibliografia/sitografia

©2015 [www.fernandomaddalena.it](http://www.fernandomaddalena.it)



## I - Introduzione alla Villa

“...E chi non conosce, almeno per sentito dire, la Villa dei Misteri a Pompei...!?” - esclamò a un certo punto la guida turistica con malcelato orgoglio mentre ci precedeva agile sulla antica strada di grosse pietre squadrate, tra la calura di una mattina di tarda primavera e il fondale sonoro dato dal chiacchiericcio ostinato dei partecipanti alla visita guidata. Le parole ebbero un effetto cattivante subitaneo; chi era distratto si girò rapido guardandosi intorno, chi parlava con qualcuno tacque, chi assorto in pensieri alzò lo sguardo. Alla vista dell'edificio seguì l'espressione un poco rumorosa di una generale soddisfazione, quindi un rispettoso silenzio, che si appesantiva passo dopo passo nello scendere il viottolo transennato che ci introduceva alla villa. Eravamo giunti infatti all'entrata del grande edificio costruito - spiegava il nostro Virgilio - intorno alla metà del II secolo a. C., appena fuori le mura della città vecchia...

L'edificio, a pianta quadrata, costruito su una piccola altura da cui si può scorgere in lontananza il mare azzurro del Golfo delle Sirene, è quanto rimane di una grande *villa d'otium*, modello di abitazione signorile molto diffusa all'epoca nelle zone costiere della *Campania Felix*. Ebbe il suo periodo di splendore in età augustea e subì nel tempo numerosi cambiamenti e trasformazioni interne, fino all'ultimo riadattamento a fattoria agricola poco prima del tragico evento eruttivo del 79 d.C.<sup>1</sup>. Oggi vi si accede dalla parte opposta a quella che era l'entrata principale, zona ancora da scavare nella sua interezza, che dava sulla strada dei Sepolcri collegando Pompei ad Ercolano in direzione del mare.

La grande casa è classicamente suddivisa in due ambiti; le stanze signorili che si sviluppano all'interno lungo l'asse mediano e quelle della servitù, dei locali rustici e delle cucine che occupano le aree laterali. Superato il vestibolo, si accede così all'ampio peristilio contornato da colonne, il centro della dimora, ai cui lati sorgono altri ambienti di servizio. Segue quindi il grande atrio che immette nelle varie stanze private (*tablinium*, *triclinium*, *cubicula*, *oecus*, alcove per il riposo). In fondo, una grande veranda absidata, l'esedra con vista sul golfo, probabilmente una delle ultime aggiunte all'impianto del periodo augusteo.



Fig. 1: Ricostruzione virtuale, vista dall'alto (tratta da: [www.raffaeleschiavullo.com](http://www.raffaeleschiavullo.com)).

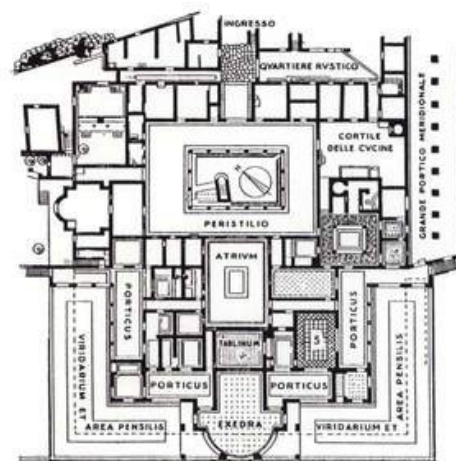


Abb. 107 Villa dei Misteri, Pompei, Plan [203] Abb. 17.

Fig. 2: Pianta dell'interno (la stanza dell'affresco è la n. 5).

Una ipotesi, plausibile alla luce delle più recenti scoperte, riguarda i proprietari della villa, o

- 1 Dalla sua edificazione possono essere riconosciute diverse fasi costruttive: da villa rustica suburbana, ai successivi ampliamenti per la trasformazione in villa *d'otium*, dimora di lusso, nel periodo augusteo (in cui viene eseguito il famoso affresco), al posteriore ridimensionamento a casa privata e infine all'ultimo riadattamento - probabilmente dopo il forte terremoto che nel 62 d.C. colpì quella zona - a fattoria agricola, con la trasformazione di diversi ambienti dove alloggiare gli attrezzi agricoli (torchi e otri): ormai in rovina, la costruzione fu infatti adibita alla produzione e alla vendita del vino.

almeno quelli che furono tali nel periodo in esame (all'incirca compreso tra la metà del I sec a.C e la metà del successivo), che dovevano essere piuttosto ricchi. Al suo interno è stata infatti rinvenuta una statua (ora nell'*Antiquarium* di Pompei) dell'imperatrice Livia Drusilla (58 a. C. - 29 d. C.) – o Giulia Augusta in quanto seconda moglie di Ottaviano Augusto – in abiti cerimoniali quale sacerdotessa dei culti dionisiaci. Le stanze della villa sono infatti riccamente decorate con pitture parietali – con schemi compositivi propri del secondo e terzo stile, spesso con motivi egittizzanti – e ricorrono in diverse stanze temi ed elementi attinenti al mito di Dioniso.

Ma è nel *triclinium*<sup>2</sup> che si può ammirare, in sequenza su tre pareti, il grande affresco il cui mistero ha reso famosa la villa. In origine era attraverso una piccola porta<sup>3</sup>, che si apre su un cubicolo attiguo al *tablinium*<sup>4</sup>, che si accedeva alla stanza del grande dipinto sulle cui pareti un ignoto artista locale ha rappresentato una composizione unica nel suo genere. È una megalografia con una tecnica ispirata alla pittura greca, che ritrae personaggi a grandezza naturale e raggruppati in varie scene, sulla cui interpretazione vi sono a tutt'oggi ipotesi diverse, ma sostanzialmente d'accordo sul fatto che si tratti nel complesso del rituale di iniziazione femminile ai Misteri Dionisiaci, in cui vengono celebrate le Nozze Sacre di una Sacerdotessa con Dioniso. Ciò che non esclude peraltro che si possa trattare *anche* della rappresentazione dei preparativi per il matrimonio di una giovane – come da altra frequente ipotesi interpretativa – in quanto entrambi sono comunque aspetti complementari del suo divenire *Domina* (in questo caso all'interno dell'osservanza della famiglia della sposa al culto dionisiaco).

Non ci sembra dunque primario, almeno in questa sede, chiarire la “funzione” effettiva del dipinto all'interno della sala: se cioè costituisse una sorta di “tracciato” che le neofite del culto ripercorrevano in un rituale necessariamente esoterico – vivendo in prima persona quella trasformazione interiore che era l'oggetto dell'iniziazione misterica – oppure se più semplicemente il ciclo pittorico avesse un intento – da parte del/della committente – soltanto rappresentativo e commemorativo (quindi non legato ad una operazione rituale esoterica da svolgersi in loco) di una forse precedente avvenuta iniziazione. È comunque verso quest'ultima ipotesi che incliniamo<sup>5</sup> e nonostante il fascino e l'aura di mistero possano apparentemente subirne un duro colpo, in realtà è ciò che viene mostrato o piuttosto suggerito dalle immagini dipinte ad essere il vero misterioso tesoro della villa, al di là del fatto che vi si svolgessero o meno delle cerimonie di iniziazione.

Ma diamo una prima occhiata d'insieme al dipinto<sup>6</sup>.

- 2 Il *triclinium* era l'equivalente del nostro salotto; su tre letti disposti a semicerchio trovavano posto – in base ad una precisa etichetta - gli ospiti e lo stesso padrone di casa, mentre su un grande basso tavolo centrale venivano deposte vivande e libagioni. La più ampia esedra aveva invece una funzione di 'rappresentanza' in occasione di feste e cerimonie con molti invitati.
- 3 Sarei propenso a ritenere – ma è solo una mia personale conclusione – che, se la sala aveva un'effettiva funzione di cornice evocativa per un rituale misterico, questa porta laterale dovesse essere a quel tempo l'unico accesso alla stanza, a differenza di ciò che possiamo osservare oggi (il visitatore attuale infatti accede dall'ampia apertura della parete ovest). Ciò a motivo, appunto, di un maggiore *pathos* e suggestività raggiungibili in un ambiente senza troppa luce esterna, ma soprattutto perché la natura esoterica del culto mal si concilia con una esposizione visiva verso l'esedra e perfino sul colonnato esterno attraverso la grande finestra. Non potremmo allora neanche escludere che la stessa finestra sul lato sud sia stata ricavata in un periodo successivo (forse sacrificando addirittura eventuali altre scene della rappresentazione pittorica). Tuttavia, rimanendo su una ipotesi meno azzardata e soprattutto diversa circa la funzione della sala, potremmo più semplicemente vedere nel ciclo pittorico un intento soltanto rappresentativo.
- 4 Il *tablinium* corrisponde alla nostra stanza da studio. Nella Villa le sue pareti erano a sfondo nero con motivi egittizzanti (vi si riconoscono il dio della scrittura, *Thot*, ed altre divinità del pantheon egizio).
- 5 In tal senso è sufficiente vedere una ricostruzione virtuale della stanza (vedi foto 6-7), come poteva essere allora, con porte, portoni e finestre, per avere una immediata impressione di plausibilità della ipotesi basata su una funzione anche solo decorativo-rappresentativa dell'affresco.
- 6 Questa successione delle scene, considerata 'ufficialmente' corretta, potrebbe in realtà essere diversa se seguissimo l'ipotesi dell'operazione rituale di iniziazione. L'affresco, come lo vediamo oggi, si compone di gruppi di figure umane e divine (ventinove nel complesso) suddivisibili in nove scene distribuite sulle quattro pareti del *triclinium*. L'ultima scena, quella della matrona seduta, è separata dalle precedenti e dipinta alla immediata sinistra entrando dalla porticina laterale già menzionata, dopo il vuoto dell'ampia apertura della parete ovest, ciò che farebbe pensare ad un diverso avvio del percorso che l'adepta che stava per essere iniziata ai Misteri dovesse compiere. A meno che, come si ipotizzava poco sopra, quella parete vuota non fosse invece anch'essa affrescata con altre scene che costituivano il naturale *trait d'union* tra l'attuale penultima scena della parete sud (la giovane sposa



Fig. 3 (L'immagine non riporta, nell'ultima parte del dipinto, gli spazi occupati dalla finestra e dalla grande porta centrale).

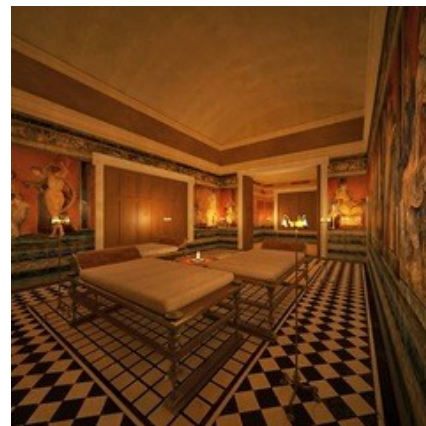
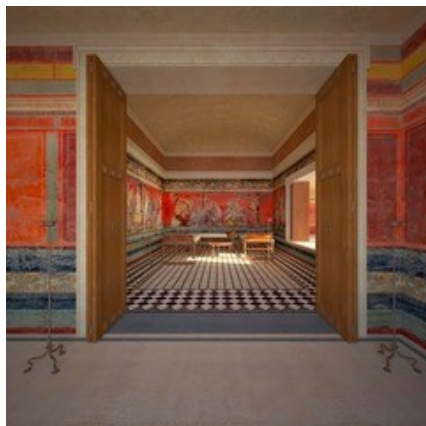
Tradizionalmente la prima scena, secondo l'ipotesi del percorso di iniziazione, è quella subito a destra rispetto alla porta laterale<sup>7</sup>, dove la prima figura, la donna velata che appare di profilo, si identificherebbe con l'adepta. Alla immediata sinistra della stessa porta, l'immagine della matrona seduta, che logicamente dovrebbe allora rappresentare, procedendo in senso orario, l'ultima scena del percorso (interpretata quindi solitamente in termini di realizzazione finale dell'operazione rituale e conseguimento dello status di sacerdotessa). Possiamo dunque mantenere questo schema interpretativo, attribuendo alla matrona anche un ruolo di iniziale accoglimento e poi di "supervisione" dell'adepta nel suo percorso rituale; oppure vederla come la semplice autoraffigurazione della padrona di casa-sacerdotessa (forse la già citata Livia Drusilla?), in atteggiamento riflessivo e/o rimembrante rispetto alle scene dell'iniziazione<sup>8</sup>.



Fig. 4 - Porta laterale e parete nord



Fig. 5 - Porta laterale e matrona assisa (parete ovest)



Figg. 6, 7 - Ricostruzione virtuale (immagini tratte dal sito [bbecopompei.blogspot.com](http://bbecopompei.blogspot.com))

Dall'inizio, dunque, osserviamo sinteticamente le seguenti scene<sup>9</sup>, cominciando dalla parete nord (quella della porta laterale).

Nel primo riquadro la giovane donna velata si sottopone alla lettura del rituale da parte di un

---

che si pettina) e l'ultima scena della matrona assisa sulla quarta parete... Ma così ci distacciamo troppo dalla spiegazione più semplice e diretta dell'ipotesi 'commemorativa', che di fatto non ha bisogno di ulteriori simili complicazioni!

7 Vedi foto 4.

8 Vedi foto 5.

9 Vedremo più avanti l'interpretazione in dettaglio delle scene prese singolarmente.

fanciullo (probabilmente lo stesso Dioniso bambino); alle spalle di questi una sacerdotessa assisa e, in atto di donare delle offerte votive, si muove una giovane ancella.

Nel secondo un gruppo di tre donne: una velata, di spalle, che sta officiando un rito preparatorio consistente nell'atto di svelamento da una cesta e di lustrazione rituale. Altre due, in funzione di ancelle, la supportano.

Nella terza scena un sileno suona la lira; accanto, un giovane Pan che suona la sirinx e una panisca, che allatta un capretto. Poco oltre una donna (conosciuta nella letteratura sull'argomento come "l'atterrita"), con un ampio gesto del braccio, si scopre il velo e sembra ritrarsi da qualcosa, impaurita. Questa scena è l'ultima dipinta sulla parete nord.

Si passa così, dopo l'angolo, alla parete di fondo del triclinium (in posizione opposta rispetto alla matrona assisa). Qui sono raffigurate al centro le nozze di Dioniso e Arianna<sup>10</sup>, precedute a destra da un'altra scena in cui un vecchio sileno porge una coppa verso due giovani satiri, uno dei quali sembra specchiarsi sul fondo del recipiente, mentre l'altro regge in alto dietro di lui una maschera del teatro tragico. A sinistra invece una giovane donna è alle prese con una grande cesta, dal cui interno sembra estrarre qualcosa mentre tiene l'altra mano sopra il fallo velato che cinge la figura di un demone alato femminile. Quest'ultimo, che conclude la figurazione della parete di fondo, è rivolto alla scena della parete successiva e sta per colpire con una verga.

Nella parete sud vediamo infatti una giovane che sembra dover ricevere il colpo, prona sulle gambe di una donna seduta. Vicina a lei, un'altra giovane ("la baccante") danza e suona le cembali e dietro a questa un'altra donna sostiene un tirso<sup>11</sup>. Si apre a questo punto l'ampia finestra della parete sud, che divide quest'ultima scena da quella seguente, in fondo alla stessa parete; una giovane sposa seduta si sta pettinando, aiutata da una donna più anziana e un piccolo Eros le regge lo specchio. Qui termina la parete sud e l'affresco riprende sull'ultima parete, dove era verosimilmente una grande porta-ingresso, aperta sul triclinio<sup>12</sup>, che separa l'ultima figurazione: da un lato Eros in un atteggiamento distaccato, rivolto verso la precedente parete, dall'altro la già menzionata figura della matrona-sacerdotessa, con la mano destra chiusa si sostiene il bel volto pensoso, che guarda verso le precedenti ultime scene.

Queste figure eleganti e mute continuano a guardarci da un passato che sembra aver perso ogni contatto col mondo odierno. Siamo noi, uomini di oggi, in realtà, ad averlo perduto quel contatto, portati lontano dal progresso di millenni, ma qualcosa rimane ad indicare una identità più profonda. Il climax che si respira nella grande stanza è grave, solenne, quasi inquietante; abbiamo la sensazione di trovarci al cospetto di un reale grande mistero, che le figure umane allineate stanno mettendo in scena per noi, ancora una volta, dall'inizio dei tempi.

È l'incontro dell'umano con una divinità particolare del pantheon greco-latino...

---

10 Secondo un'altra interpretazione la figura femminile assisa qui ritratta che sostiene Dioniso sarebbe invece la seconda madre del dio, Semele. Purtroppo la figura è mancante dal busto in su a causa della distruzione di quella parte dell'affresco.

11 Il bastone sacro che identifica il dio; era costituito da un'asta alla cui sommità era incastonata una grossa pigna, sormontata da rami di edera, tralci di vite, strisce di stoffa e sonagli. Battere il tirso sul terreno simboleggiava destare le energie ctonie; il suo tocco aveva potere magico in diretto contatto con le forze della natura e poteva essere usato dal dio anche per trasmettere la follia agli uomini.

12 Vedi ancora le foto 6 e 7.

## II - L'incontro con Dioniso

“Ó tu, che dirigi il coro delle stelle infuocate / Guardiano delle parole notturne / Bambino figlio di Zeus, manifestati.”

“O Signore, insieme alle Tiadi che ti seguono / Che folli per tutta la notte danzano intorno / Celebrandoti come Bacco, il dispensatore.”<sup>1</sup>

“Sono sfuggito al male, ho trovato il meglio”.<sup>2</sup>

Il culto di Dioniso, divinità probabilmente originaria della Tracia, fu assorbito in Grecia attraverso l'Orfismo<sup>3</sup> e poi progressivamente diffuso dalla Magna Grecia in tutto il mondo latino (dove riceve l'appellativo di *Liber Pater*). L'origine greca del nome Dioniso, sin dalla scrittura su tavolette (la cosiddetta 'lineare B'<sup>4</sup>) alluderebbe al “figlio di dio”. In greco attico Διόνυσος deriva dal genitivo Διός e da νῦσος (quindi il *nysos* di Zeus: il “giovane figlio di Zeus”). Per altri, l'etimologia è invece legata al monte Nisa (*theos-Nyses*, il dio di Nisa), dove il dio venne allevato da Sileno e dalle ninfe Iadi, o ancora, il nome si collegherebbe al carattere “notturno” del dio (*theos-nykios*).



Fig. 8 – Dioniso sorridente, Altes Museum, Berlino



Fig. 9 - Interno di kylix attica a figure rosse, da Cerveteri, Museo Etrusco di Villa Giulia, Roma

La sua mitologia è complessa poiché ai diversi elementi mitografici originari provenienti dall'area mediorientale si sommano quelli del mondo greco, dando luogo ad una figura divina dalle molte sfaccettature e spesso contraddittoria. Basti osservare la pluralità degli appellativi con i quali

- 1 Dall'*Inno a Dioniso*, nella tragedia *Antígone* di Sofocle (vv. 1146-1152).
- 2 Frase rituale pronunciata dalla sacerdotessa di un culto dionisiaco, tra le urla dei presenti, tramandata da Demostene. Nei misteri più antichi gli iniziati prendevano parte ad una cerimonia notturna e indossate delle pelli di cerbiatto e apprestato un cratere di vino dal quale attingevano, venivano imbrattati con una mistura di argilla e paglia mentre dal buio emergeva la sacerdotessa, che indossava una maschera da Gorgone.
- 3 L'Orfismo, movimento dottrinario diffusosi in Grecia nel VI secolo a. C. intorno alla figura mitica di Orfeo, ha rappresentato un importante fattore di cambiamento della visione religiosa delle antiche civiltà grazie a contaminazioni dei popoli mediterranei con le culture sciamaniche e animistiche dell'Asia centrale (cfr. E. R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*). La dottrina orfica attribuisce all'uomo una controparte animica di natura divina e immortale, imprigionata nel corpo mortale. Essa è destinata a rinascere seguendo una "vita pura", la "vita orfica" (*bios orphikos*) dettata da una serie di regole e prescrizioni. Nel mito di Dioniso sbranato dai Titani la concezione orfica condensa dunque l'elemento animico con quello materiale-corporeo e la rinascita del dio simboleggia la sua natura immortale. Nucleo concettuale, questo, che alimenterà le successive e più importanti dottrine filosofiche e religiose, a cominciare dal Platonismo.
- 4 La *Lineare B* è un sistema di scrittura utilizzato dai Micenei (antiche popolazioni della Grecia arcaica) fin dal XIV sec. a.C. e derivante da quella minoica cretese (detta *Lineare A*). Le tavolette ritrovate compongono il nome nella sua forma al genitivo: *Diwo (dio) - nu-so (figlio) - jo(di)*.

il dio veniva definito: *Zagreus*, *Bromios*, *Bacco*, *Ctonio*, *Lisio*<sup>5</sup> e *Liberio* (*Liber Pater* presso i Romani), ma anche *Eiraphiòtes* (cucito nella coscia), *Euànthes* (dio della feconda fioritura), *Dendrites* e *Endendros* (lo spirito dell'albero) e *Phleon*, *Phloios* (termine che indica la crescita della vegetazione). E ancora altri epiteti del regno vegetale ed animale: *Oinos* (vino), *Kissos* (edera), *Sykites* (fico), *Eriphos* (capretto), etc. . Emerge dunque come il dio sia direttamente collegato al mondo della natura nel suo aspetto germinativo, come anche alla dimensione sotterranea e notturna, e richiami ad una funzione di scioglimento, dissolvimento e liberazione, palesata anche nel mito nel suo smembramento ad opera dei Titani.<sup>6</sup>

Nel pantheon greco Dionisio è un dio particolare: perseguitato<sup>7</sup> ed errante, di nessun luogo e di tutti, esige di essere riconosciuto lì dove si trova di passaggio. Divinità enigmatica e ammaliante<sup>8</sup>, sovvertitore di ogni ordinamento e certezza, egli incarna in pieno la figura dell'altro, del diverso, dello sconcertante ed esprime quel sentimento di alterità estrema, fino alla alienità, che è proprio di ogni soggettività posta di fronte ai limiti della coscienza di sé.

Dio della vita e allo stesso tempo della morte, nella sua perenne alternanza di morte e rinascita, è uomo e donna, adulto e bambino, saggio e folle, animale e dio; esprime in un vortice di sfrenata voluttà tutta la gamma dei sentimenti – dalla allegria al dolore, dalla sensualità più oscena alla più pura castità, fino alla distruttività spietata ed alla bestiale istintualità – proteso a riconciliare gli uomini con la loro purezza primordiale, o a perderli definitivamente. L'accostamento del dio con la follia e con l'irrazionale è costante, ma se egli genera la pazzia negli uomini (e soprattutto nelle donne) è anche colui che la cura.

Se la dimensione del dionisiaco si estende così a tutte quelle manifestazioni della natura, fisica e psichica, in contatto con gli strati più profondi della sua costituzione, di entità fluida e magmatica, una delle manifestazioni principali del dio si rivela attraverso il rinnovamento della natura a Primavera e le correnti linfatiche ed energetiche che ridonano vigore al mondo vegetale ed animale<sup>9</sup>. Così come nella trasformazione del *sangue della terra*, dall'uva al vino, del cui spirito Dioniso-Bacco è tradizionalmente la personificazione<sup>10</sup>.

Nell'originaria diffusione del culto dovettero tuttavia essere presenti meccanismi sacrificali la cui

5 Come *Dionisos-Lysios*, colui 'che scioglie'.

6 Ad aumentare tale complessità è la vicenda stessa della sua doppia nascita, per cui Dioniso è il “*dio nato due volte*”: secondo la tradizione orfica, esso era figlio di Zeus *Katachtonios* ('il sotterraneo') e di Persefone, per cui era assimilato al mondo dei morti e ad Ade ed il suo nome era *Zagreus*. Esso ricevette dal padre il 'trono del Mondo' ma la dea Era, gelosa, ordinò ai Titani di ucciderlo. Questi lo tentarono allora con vari oggetti, una trottola, una palla, uno specchio ed un astragalo (elementi che ritroveremo presenti nel rituale dionisiaco contenuti nella “grande cesta dei Misteri”). Il fanciullo restò affascinato dalla visione dello specchio e i Titani gli furono così addosso; in una delle molteplici versioni del mito egli allora tentò di fuggire assumendo le sembianze di diversi animali, tra cui quella di un capretto nero (figura “avatar” della divinità). Fu in questa forma che venne da essi catturato, fatto a pezzi e sbranato. Ma la dea Atena ne recuperò il cuore che riportò a Zeus il quale se ne cibò. Poi Zeus sedusse Semele che concepì nuovamente Dioniso, ma questa morì prima di darlo alla luce (in realtà fu lo stesso 'incontenibile' Zeus ad incenerirla) e quindi il padre degli dei dovette cucirsi il feto sulla sua coscia facendogli da incubatrice per farlo nascere di nuovo.

7 Dopo la sua travagliata doppia nascita, Dioniso subisce da bambino la ripetuta gelosia di Era, quindi da adolescente dalle belle chiome scure viene fatto prigioniero dai pirati tirreni, ma egli opera numerosi prodigi ed i pirati pagano a caro prezzo il rapimento.

8 L'iconografia del periodo più antico ce lo rende come semplice maschera di legno dai grandi occhi, appesa agli alberi e ornata di foglie. Nel periodo classico il suo volto adulto è sempre barbuto e lo sguardo ipnotico, dalle lunghe chiome nere inanellate e dotato di tirso. Come bambino viene messo in risalto il suo collegamento con il mito dei Titani e quindi sulla testa gli spuntano due piccole corna. Come vecchio sileno o satiro appare in pose licenziose o di ebbrezza.

9 “*Come Persefone, figlia di Demetra (dea del grano) incarna il seme che scende nella terra, dove muore e rinasce, Dioniso, quale figlio di Persefone e dio della Vegetazione, rappresenta la linfa delle piante che in Inverno si ritrae nel mondo ctonio per tornare a scorrere vivida nei mesi di primavera...*” (E. F. Odorizzi, op. cit. in [Sitografia](#)).

10 Il vino, come sappiamo, induce alla convivialità ed alla rilassatezza, ma anche alla perdita delle inibizioni e all'ottundimento della coscienza. Esso facilita insomma l'insorgere dell'istintualità e in tale effetto deve principalmente intendersi l'associazione con il culto dionisiaco. A generare la sovrapposizione tra Bacco-Dioniso e il vino sono inoltre le stesse modalità di preparazione della bevanda, che si presta a significative analogie: la spremitura degli acini quale trasmutazione dell'energia vitale della terra, il rosso sangue del vino che inebria e porta fuori di sé inducendo alla danza, come anche i processi di fermentazione del vino, etc. .

natura violenta e brutale ci è stata tramandata da alcune delle più famose tragedie greche<sup>11</sup>. In quella dimensione ancestrale, sospesa tra mito e storia, il *menadismo*, nella sua caratterizzazione femminile<sup>12</sup>, assumeva simbolicamente le forme di una estrema violenza collettiva e indifferenziatrice che tendeva alla ripetizione dell'atto sacrificale originario<sup>13</sup>, il *diasparagmos* o smembramento del dio-capro e l'omofagia, in un crescendo di intensa frenesia che sconfinava con la perdita di ogni freno inibitorio. Nelle successive elaborazioni del rituale – quindi in una strutturazione simbolica più raffinata dell'originario contenuto sacrale, quale quella riscontrabile nel culto ufficiale del periodo classico – attraverso la maschera di Dioniso l'adepto si calava nelle sue profondità, in una discesa “*ad inferos*” al fine di raggiungere lo stato di possessione da parte del dio e quindi di identificazione con il suo potere<sup>14</sup>, per attingere così alle sorgenti del suo essere divino e rigenerarsi nella trasformazione di sé.

Le regioni da attraversare in questo viaggio comportavano quindi esperienze di destrutturazione della coscienza, un rovesciamento degli schemi mentali che consentivano l'emergere di aspetti “inferiori” ed istintuali, fino alla perdita del sentimento di individualità e che conduceva in seguito l'adepto ad un nuovo livello di consapevolezza. Rispetto alla cultura greca centrata sul potere illuminante ed ordinatore del Logos, quindi, la figura di Dioniso rappresenta un elemento sovvertitore poiché espressione di quelle forze primigenie ed irrazionali la cui presenza nell'animo umano non può essere a lungo repressa e tanto meno tacitata.

Non a caso i Greci ebbero bisogno di compensare la sua irruenza con la figura di Apollo – anche lui un dio “giovane” rispetto al pantheon olimpico originario – in una doppia polarità divina contenente opposte caratteristiche<sup>15</sup>. Le caratteristiche cangianti e multiformi del dionisiaco rifuggono dall'idea di fissità e staticità, care alla natura dell'anima greca, per introdurre invece a quella di un flusso ininterrotto di energia, regolato tuttavia in una alternanza ciclica basata sui ritmi della Madre Natura, e nella sua intensità fremente un calarsi fino a sommergersi, incurante di tutto il resto, nella corrente viva del divenire.

La figura più tarda di Dioniso, relativa al periodo greco classico e poi romano, in cui l'ebbrezza sostituisce la violenza, sembra rappresentare uno sviluppo della concezione stessa dell'uomo preso nella divaricazione tra sociale e individuale, come tra natura e cultura. Egli è colui inoltre che, attraverso la maschera, istituisce per gli uomini l'arte teatrale, consentendo loro di rappresentare in modo al contempo diretto e distaccato le passioni, gli amori, le sofferenze e il dolore, la morte, e così suscitare quell'effetto catartico (*katharsis*, purificazione) che amplia e diffonde una nuova

---

11 Sono note in proposito le vicende narrate dagli autori greci in molte tragedie del periodo classico; ne *Le Baccanti* Euripide mette in scena l'arrivo di Dioniso a Tebe e la conseguente escalation di distruzione e morte che ne seguirà. Il *Bromios* (cioè *Il Rumoroso* o anche *Il Fremente*, altro appellativo del dio nella sua valenza distruttiva) apporterà terremoti e catastrofi e spingerà infine una regina madre, Agàve, a sbranare e cibarsi durante uno stato di possessione del proprio figlio, il re Penteo, reo questi di aver osato ostacolare e contrapporsi alla volontà e al potere del dio e di volerlo addirittura mettere in catene. Illuminante lo scambio di battute che Euripide fa dire prima del tragico epilogo ai due contendenti:

Penteo: ...*Prendetelo! Costui non rispetta né me né la città di Tebe.*

Dioniso: *E io vi dico di non legarmi, io che sono saggio a voi pazzi!*

Penteo: ...*Io invece dico di legarti, io che sono il più forte.*

Dioniso: *Tu non sai perché vivi, né che fai, né chi sei...*

12 Vedremo oltre la centralità per il culto dionisiaco del riferimento al femminile.

13 Interessante al riguardo la concezione di René Girard sulla figura di Dioniso, che può essere considerata la prima figura di 'vittima sacrificale' (mentre quella di Gesù Cristo sarebbe l'ultima. Ma a differenza di Gesù, Dioniso sarebbe il dio del linciaggio collettivo “riuscito”, laddove il Cristo ne avrebbe, a sue spese, smascherato la dinamica sacrificale rivelandola nei Vangeli). Girard sottolinea quindi la originaria connotazione violenta e distruttiva del dio, ipotizzando che le sue forme di rappresentazione successive, più sfumate e inerenti soprattutto alla condizione di ebbrezza, ne siano solo tarde sostituzioni. Così come la centralità del femminile nel menadismo, supposta quale “sostituzione mitica” e dissimulazione di copertura rispetto ad un sempre presente potere maschile nelle questioni inerenti la violenza e il sacro.

14 I Greci definivano questo stato *exstasis* (da *existemi*, uscir fuori di sé), o *enthousia* (essere invaso dalla divinità, da cui anche *enthousiasmos*).

15 Ne *La Nascita della Tragedia* (1872) F. Nietzsche illumina la cultura occidentale sulla contrapposizione tra Dionisiaco ed Apollineo e sulla teorizzazione del dionisiaco in senso antidecadente e critico rispetto al razionalismo socratico.



sensibilità civile e religiosa<sup>16</sup>. Il dio della maschera e del vino sembra così divenire l'artefice del passaggio al vivere civile, che può permettere una sorta di temporanea 'salutare regressione' in una cornice – sia quella rituale predisposta dal culto nelle feste ufficiali, sia quella operante più in privato nei singoli *thiasoi* governati da una sacerdotessa del culto – comunque controllata e ben definita<sup>17</sup>.

Il culto di Dioniso, a testimonianza della sua grande diffusione e complessità, prevedeva numerosi festeggiamenti pubblici che scandivano la vita stessa della collettività. In Grecia sono ricordate diverse feste dionisiache, soprattutto collegate ai periodi della lavorazione dell'uva così come incentrate sull'idea del “*Ritorno di Dioniso*” (*καταγόγια*), che alludeva alle cicliche trasformazioni della vegetazione nell'alternarsi di morte e rinascita.

In particolare le *Antesterie* (o *Festa dei fiori* tra Febbraio e Marzo) erano legate alla libagione del vino nuovo ed in relazione con la ripresa della vegetazione; si celebrava inoltre la *jerogamia* del dio con la moglie dell'arconte della polis, mentre nel terzo giorno, a chiusura dei festeggiamenti, si celebravano i morti e si offrivano loro delle piccole torte di semi cotti. Le *Agronie*, che si svolgevano ogni due anni a Orcomeno in Arcadia, erano feste selvagge in onore del dio in cui sopravviveva, in forma simbolizzata, lo stato di invasamento e di furore divino seguiti dallo *sparagmos* rituale e dall'ingestione delle carni del capro sacrificale. Le *Dionisie rurali* (o *piccole Dionisie*) nel mese di Dicembre, con le processioni falliche (*falloforie*) in riferimento al potere fecondante del dio e le *Dionisie urbane* (o *grandi Dionisie*), in primavera con la ripresa della navigazione, quindi caratterizzate da un contesto panellenico. Ancora, le *Lenee*, a Febbraio con gli agoni comici e sempre legate alla lavorazione del vino. Infine le *Oscografie*, la *Festa del tralcio*, che si svolgeva ai primi di Ottobre in occasione del raccolto dell'uva ma anche come celebrazione dei riti di passaggio dall'adolescenza all'età adulta.

Al di là delle feste ufficiali prescritte dalla religione, il culto a Dioniso si sviluppò come culto misterico ed iniziatico nella tradizione della dottrina orfica, quindi come pratiche rituali esercitate da adepti e iniziati all'interno di piccoli gruppi (*thiasos*<sup>18</sup> o *koinon*). Caratteristica dei *thiasoi* era la figura della sacerdotessa, quale sposa di Dioniso, che dirigeva e supervisionava le pratiche liturgiche di adepti e novizi. Ma la intrinseca valenza catartica e destabilizzante del culto dionisiaco determinò sempre un atteggiamento di cautela da parte del potere costituito, sia in Grecia che a Roma, nei confronti delle espressioni culturali.

Il carattere 'eversivo' del culto dionisiaco era infatti ancor più accentuato dal fatto che esso dava largo spazio alla identità e al potere del femminile, oltre alla mancanza di steccati sociali e di censo tra gli adepti, che rendevano la partecipazione aperta a tutti. Elementi che, per le società misogine e aristocratiche prima Greca e poi Romana, fungevano da sempre possibili pericoli di destabilizzazione. Al punto che il senato romano arrivò a proibirne il culto già nel 186 a. C. col famoso *Senatus Consultum de Bacchanalibus*<sup>19</sup>, seguito nel periodo imperiale da una nuova

16 La polimorfia del dio trova la sua sintesi nell'uso della maschera. Essa era normalmente posta sul viso dell'adepto che nella cerimonia rituale rappresentava il dio stesso. Chiunque poteva, per una notte, essere Dioniso nel dramma liturgico. È infatti dal teatro sacro del culto di Dioniso che nacquero in Grecia le *tragoidi* e le *satyroi*, il teatro tragico e satirico, come anche la poesia lirica. La parola *Tragedia* è infatti formata dai termini 'capro' (*tragos*) e 'canto' (*oidè*), letteralmente “*il canto del Capro*”, in riferimento al lamento di Dioniso sbranato dai Titani.

17 Il momento storico che fa da cornice a questo cambiamento in Grecia è quello della guerra del Peloponneso e il successivo tracollo della supremazia ateniese nel Mediterraneo e del sistema delle *polèis*. L'impero macedone vi estende così progressivamente la sua influenza, determinando un ritiro del cittadino greco dalla dimensione pubblica e politica ed un ripiegamento verso la dimensione privata.

18 Il termine deriva dalla radice *thieyn*, che in greco allude all'agitarsi e all'infuriarsi.

19 In seguito Cesare autorizzò nuovamente il culto, che rimase in uso in epoca imperiale ma in una forma ormai altamente simbolizzata e ritualizzata, priva quindi degli aspetti originari di violenza e sfrenatezza. Vi sono tuttavia testimonianze dell'epoca, tra le quali quella di Livio (*Ab urbe condita XXXIX, 8-18*), relative a riti dionisiaci avvenuti presso *thiasoi* guidati da alcune famose matrone. Livio ci informa di come le cerimonie giunsero a Roma dalla Campania, ma soprattutto del fatto che mentre in principio erano compiute da sole donne, in seguito si fossero trasformate in riti di tipo orgiastico ad opera di una sacerdotessa campana, tale Paculla Annia, che le aveva estese anche agli uomini, laddove alla promiscuità sessuale si aggiungevano altre

sensibilità religiosa in cui si cominciarono a ritenere empì i precedenti sacrifici animali con spargimento di sangue (sacrificio del capro nello specifico del culto dionisiaco). Ciò che si tradusse in una sopravvivenza dell'antico culto in forme soprattutto localistiche e private, probabilmente ormai soprattutto elitarie e più frequenti ed attive nel centro-sud della penisola<sup>20</sup>, come dimostra la stessa Villa dei Misteri.

Un legame particolare sembra dunque legare la figura di Dioniso alle donne. A partire dal menadismo selvaggio delle origini fino al ruolo sacerdotale all'interno del thiasos, nonché ad alcuni aspetti ambigui ed 'effeminati' della sua figura<sup>21</sup>, Dioniso si presenta come il 'dio delle donne', ma in una modalità che, oltre ad essere una esaltazione della donna nel suo essere parte più dell'uomo del ciclo e delle leggi della natura, prevede una funzione di stimolo e di riconoscimento che egli impone di forza al genere femminile. Il rifiuto da parte delle donne al richiamo dionisiaco genera allora la violenta reazione del dio.<sup>22</sup> Non a caso, un altro degli appellativi del dio è *Gunaimanes* (γυναίμανής, “colui che spinge le donne alla follia”).

In questa affinità col femminile il dio sembra tracciare un legame con le regioni sotterranee della psiche più mobili e sensitive, secondo lo schema orfico della doppia natura umana, del corpo che racchiude l'anima. Egli dunque appare, anche nell'ambito della dimensione riservata alle iniziazioni femminili, nel doppio ruolo di agente attivatore e trasformatore di una condizione psichica ed esistenziale-sociale dell'adepta, attraverso una iniziale destabilizzazione rituale, per giungere infine alla “cura” e all'acquisizione di un nuovo status da parte dell'iniziata ai suoi Misteri, che diverrà così la “sposa del dio”.

Nella dottrina orfica, il parallelo analogico tra micro e macrocosmo riportava su un piano universale gli avvenimenti che il mondo profano vedeva distinti e separati. Inserita nel contesto del risveglio della Natura, grazie alla corrente di energie ctonie che riprendono a scorrere dopo il solstizio d'inverno, anche la sessualità umana e animale veniva vista come regolata dai cicli naturali. Alla componente impersonale, immortale e trascendente dell'uomo gli iniziati davano il nome di *Zoì*, per distinguerla da quella personale e mortale che chiamavano *Bios*. Fondamentale era allora il ruolo della donna - quale manifestazione di quell'agente femminile custode dei segreti divini della natura - nel risvegliare la *Zoì* dormiente dal lungo inverno, rimettere in moto le forze della crescita e della generatività e al contempo, nella dimensione più personale, acquisire una nuova consapevolezza di sé grazie alla conoscenza di uno dei misteri della vita rivelati dall'insegnamento del dio.

La preminenza delle donne è dunque una costante nella rappresentazione del dio, tanto da venire anche definito lo “*Zeus delle donne*”. Come nel mito, così nel culto le donne sono le uniche celebranti, all'interno dei thiasos, escludendo i ruoli minori (il fanciullo divino e le figure mitiche che costituiscono il corteo dionisiaco, sileni e satiri).

È questo lo scenario che ritroviamo nell'affresco della Villa, dove al centro dell'intera

---

depravazioni e crimini di ogni genere. Tacito invece (*Annales XI*) riporta la vicenda della giovane imperatrice Valeria Messalina, che nel 48 d. C. venne fatta condannare a morte dal marito. Moglie di Claudio, da sacerdotessa del culto di Dioniso organizzava licenziosi festini dove si congiungeva in rituali bacchici con il suo amante.

20 La diffusione del culto in Italia avvenne dalla Magna Grecia, che ne mantenne quindi nella sua area una maggiore persistenza nel tempo. Lecito pensare - al di là delle osservazioni critiche di E. De Martino (1959) su una tale continuità - che anche la tradizione delle *Tarantolate*, salentine e meridionali in genere, possa avere una 'matrice' dionisiaca evidenziabile nella sopravvivenza in essa di molteplici elementi di quegli antichi culti.

21 Ancora Euripide nelle *Baccanti*, attraverso Penteo, accusa Dioniso di essere “troppo effeminato”.

22 Così accade alle figlie di Minia, re di Orcomeno e alle figlie di Preto re di Tirinto, tutte di stirpe regale (il culto di Dioniso è al contrario popolare e democratico). Ovidio racconta come le figlie di Minia non volessero accogliere le orge bacchiche negando che Dioniso fosse figlio di Zeus e continuando a tessere la lana svalutano i suoi riti. La reazione del dio è immediata: trasforma le loro tele in fronde e viticci e incendia la loro casa mentre esse perdono l'aspetto umano e vengono trasformate in pipistrelli (né uccelli né topi) costrette a volare al tramonto (né di giorno né di notte), in una nemesi chiaramente allusiva della colpevole parzialità da esse stesse imposta alla loro natura femminile.

composizione pittorica, sulla parete di fondo, spicca la coppia Dioniso-Arianna<sup>23</sup>. L'adepta velata che incede nella prima scena si sta avviando verso la *jerogamia*, le nozze sacre, ed al contempo da giovane sposa viene iniziata ai misteri della sessualità adulta (rappresentati nella scena successiva dall'atto dello “svelamento del fallo”, contenuto in un *liknon*<sup>24</sup> coperto).

Vedremo ora come l'affresco della Villa ci racconta tutto questo, e forse molto altro...

---

23 Come già detto, secondo altri studiosi (ad es. G. Sauron, *cit. biblio.*) la figura femminile che abbraccia Dioniso sarebbe invece sua madre Semele. Preferiamo qui mantenere il riferimento ad Arianna, che offre maggiori chiavi esplicative; intanto il ruolo di “sposa del dio” che l'adepta rivestirebbe nel rituale di iniziazione, nonché una analoga caratteristica di *doppia natura*, infero-ctonia e celeste, di Arianna nel suo originario culto cretese. Torneremo più avanti su questi aspetti.

24 Il *liknon* era la 'Cesta Sacra' cerimoniale presente nel culto dionisiaco, simbolo dell'utero della Madre Terra, che conteneva al suo interno gli oggetti avuti in dono dai Titani dal piccolo Dioniso (una palla, una trottola, uno specchio, un astragalo e... un fallo). Secondo K. Kerényi l'oggetto fallico che giaceva nel *liknon* veniva trattato dalle donne come un bambino al suo risveglio. L'anno cerimoniale di Dioniso iniziava infatti con un rito che si proponeva di “ridestare” il fallo nel *liknon*.

### III - Il Grande Affresco

Entrando dunque dalla grande porta centrale, alla nostra destra ci accoglie la matrona; abbigliata da sacerdotessa del culto e seduta su un piccolo trono, la testa che poggia sul braccio destro piegato e la mano richiusa, osserva...



Essa è dunque identificabile con la *Domina*, la padrona di casa che svolge qui il ruolo di Sacerdotessa del *thyasos* e committente dell'affresco<sup>1</sup>, che accoglie la giovane inizianda, come per introdurla alle varie fasi successive che la condurranno all'incontro con Dioniso. La posa del braccio e della mano sinistri mettono in evidenza il suo *anulus pronobus*, che attesterebbe le sue avvenute *nozze sacre* col dio. Accanto a lei (in realtà sulla stessa parete ma dall'altra parte della grande porta, che li separa) un Eros armato di arco e frecce ma anch'egli pensoso e nella stessa posa, con la testa appoggiata sulla mano destra chiusa. Entrambi hanno lo sguardo rivolto verso l'ultima scena precedente (la giovane sposa che si pettina) e sembrano in un atteggiamento di fiduciosa attesa...

Ma riprendemo alla fine dell'intera sequenza questa immagine, dopo aver approfondito il significato delle altre che, come in un ininterrotto circuito, ci ricondurranno ad essa. Nella scena successiva, sull'altra parete (quella della piccola porta laterale) vediamo così l'inizio del cammino della giovane, ritratta di profilo, con indosso il *ricinum*, il piccolo mantello che le copre spalle e testa, mentre ascolta la lettura del rituale<sup>2</sup> di iniziazione da parte di un bambino (o bambina), che allude probabilmente al giovane Dioniso, svestito e coi soli calzari alti<sup>3</sup>. Dietro al bambino una donna, un'altra sacerdotessa, che gli tiene maternamente una mano sulla spalla<sup>4</sup>, seduta su un

---

1 A Pompei sono frequenti le immagini di sacerdotesse il cui esercizio, tramandato di madre in figlia, era prerogativa del patriziato.

2 Il rituale di iniziazione conteneva la lettura preparatoria e di introduzione del candidato ai segreti misterici. Come nei *Lègomena* dei misteri eleusini, si traducevano in formule rituali e in giuramenti cui essi dovevano sottoporsi.

3 Il bambino che indossa soltanto i calzari può essere messo in relazione alla sua condizione di purezza spirituale (nel senso che non viene contaminato dalla terra). Ritroveremo più avanti questo particolare, in una accezione più ampia ed articolata, nella scena centrale delle nozze sacre.

4 Sembra fosse frequente, nei riti che si svolgevano nei *tiasi* dionisiaci, che anche i figli di alcuni iniziati vi partecipassero ricoprendo determinati ruoli.

piccolo trono e recante nell'altra mano una pergamena arrotolata<sup>5</sup>. Quindi una ancella<sup>6</sup>, ornata di una corona di mirto – pianta sacra spesso raffigurata nei rituali dionisiaci – sostiene un grande piatto con una offerta di vivande<sup>7</sup>; essa muove verso la scena seguente e il suo sguardo sembra volerci coinvolgere ed accompagnare nella successiva operazione rituale che lì si sta approntando...



Si noti, nella postura della giovane inizianda, che la sua mano sinistra solleva il *ricinum*, così come - in basso - la sua figura viene posta *al di fuori* del tappeto verde che si stende da qui in avanti e sul quale si muovono le varie altre figure. Sono queste chiare allusioni<sup>8</sup> alla condizione ancora “profana”<sup>9</sup> della giovane, che solo dopo la lettura del rituale accederà alla dimensione sacrale iniziatica.

Passiamo così alla scena seguente, dove un'altra sacerdotessa<sup>10</sup> – stavolta di spalle e seduta su un sedile in posizione rialzata<sup>11</sup> – sta officiando un *rituale di lustrazione*<sup>12</sup>, all'interno di quelle operazioni preparatorie con carattere purificatorio note come *Dròmena*. È aiutata da due ancelle,

5 La pergamena chiusa allude ad una scrittura segreta, probabilmente il rituale dell'intera operazione iniziatica. Secondo alcuni, forse vi erano anche scritti i nomi dei precedenti iniziati, cui quello della giovane sarebbe stato aggiunto. Nei pressi di Roma, ad esempio, è stata rinvenuta una lista di circa 400 nominativi di adepti, suddivisi in ordine gerarchico, al *thiasos* presieduto quale sacerdotessa dalla aristocratica Pompea Agrippinilla.

6 È stato notato da alcuni come questa figura abbia un ventre piuttosto prominente, sostenuto dalla tunica che la cinge a quell'altezza, che non trova però spiegazioni plausibili (una possibile 'gravidanza', quale allusione o auspicio alle nozze sacre col dio...?).

7 Il cibo offerto quale dono al dio potrebbero essere ciambelle sacre, secondo la tradizione dei misteri eleusini.

8 L'atto di sollevare il velo è allusivo della esperienza di 'dis-velamento' in termini di acquisizione di una nuova conoscenza, che ci si appresta a vivere nell'iniziazione ai misteri.

9 Da “*pro-fanum*”, cioè “nei pressi (ma ancora fuori) del tempio”.

10 Come si può notare, le diverse figure di sacerdotesse presentano anche vestimenti diversi, come questa adibita alla lustrazione rituale, con un particolare copricapo.

11 La posizione di spalle e la posizione rialzata data dal basamento sotto la sedia alluderebbero ad una operazione misterica che introduce ad un livello superiore rispetto alla scena precedente. Siamo comunque ancora nell'area dei “Piccoli Misteri”, che precedono l'esperienza del vero incontro col dio (*Epopteia*), secondo la distinzione vigente nei misteri eleusini tra Piccoli e Grandi Misteri.

12 In tale rituale, tramandatoci da Clemente Alessandrino, la sacerdotessa prendeva un rametto di olivo dalla cesta coperta e dopo averlo lavato con acqua lo riponeva nella cesta, ripetendo la formula: “*Ho digiunato, ho bevuto il kikeion, quindi ho preso dalla cesta, e dopo aver maneggiato ho riposto nel canestro, e dal canestro nella cesta...*”. Un gesto simile sarà poi ritualmente eseguito anche con l'immagine del *Fallo dionisiaco* contenuto nella cesta sacra (*liknon*), nella scena delle nozze sacre.

una delle quali sorregge una grande cesta velata mentre l'altra<sup>13</sup> effettua il versamento di acqua da una piccola brocca.



Siamo giunti così a conclusione della prima parte del rituale di iniziazione, quello relativo alla istruzione e preparazione della inizianda e della sua purificazione per poter accedere al livello successivo. Qui lo scenario cambia radicalmente; strani personaggi prendono il posto delle figure finora viste e ci si inoltra in una atmosfera onirica, come sospesa tra un passato ancestrale e selvaggio e i riferimenti mitici che ruotano intorno alla figura di Dioniso.



Un satiro<sup>14</sup> che suona la lira sembra aprire questa dimensione pienamente calata nella grande Madre Natura, mentre un giovane Pan lo accompagna con la sua siringa a sette canne. Accanto a lui la sua controparte femminile, una *panisca* (forse la *dea Fauna* dei latini) allatta una capretta chiara, mentre un'altra capretta nera, ferma davanti a tutti, sembra rivolgerci il suo sguardo<sup>15</sup>.

13 Da notare il piccolo rotolo di pergamena che anche questa ancella reca sospeso sul grembo, a sottolineare forse che siamo ancora nell'ambito delle prescrizioni rituali e non ancora in contatto diretto con il dio.

14 Probabilmente si tratta di *Sileno*, che lo allevò da piccolo e fu suo precettore. Egli incarna qui anche il potere della musica e della lirica di trasportare gli uomini in un'altra dimensione: la sua presenza indica infatti che dal territorio umano si sta entrando nel divino.

15 La capretta nera, ormai lo sappiamo, non è altri che lo stesso Dioniso, che si annuncia prendendo posto al centro della scena

Questi personaggi richiamano le origini del dio, quando venne allevato sul monte Nisa da Sileno e dalle ninfe dei boschi. Ma l'atmosfera arcadica e serena si volge in una inquietante premonizione di pericolo e un'altra figura ruba la nostra attenzione; con un ampio gesto sembra volersi 'scoprire' dal velo che indossa mentre con la mano sinistra si sta proteggendo da qualcosa che è davanti a lei e che le suscita una evidente emozione di trasalimento. La figura in questione è infatti conosciuta come "l'Atterrita" e possiamo identificarla con la stessa inizianda, giunta infine alle soglie della dimensione "divina" (che si apre di seguito sull'altra parete); la sua reazione panica e scomposta ci ricorda sia il furore delle menadi che il timore sacro di fronte alla potenza della divinità<sup>16</sup>.

Eccoci dunque giunti alla parete centrale, dove ha luogo il vero incontro della inizianda col dio. L'ampia scena qui raffigurata è un tutto unico, intesa come *Epotheia*, l'apparizione divina; solo per comodità la tratteremo come fossero più scene separate.



Un primo gruppo di figure è raccolto intorno ad un vecchio sileno coronato di edera, che alza le braccia a mostrare il fondo di una coppa<sup>17</sup> dove si specchia un adolescente. Alle spalle di questi un altro giovane che sorregge in modo ben studiato una maschera tragica da teatro.



Il sileno e il giovane che regge la maschera sono in questo caso gli operatori del rito che si tradurrà in una rivelazione per l'altro giovane, l'iniziando, che si specchia. Sta accadendo infatti che questi venga invitato dal sileno a vedere nella coppa la propria immagine, ma con un artificio

attraverso il suo *avatar* animale.

16 Il suo mantello è gonfiato dal vento, che spira in direzione della prossima scena: ulteriore allusione alla ormai prossima manifestazione di Dioniso.

17 Una delle tecniche di lettura del futuro era la *Oinomanzia*, in cui veniva scrutato il fondo di una coppa di vino. È probabile che qui il sileno la stia praticando, anche in relazione all'epiteto principale del dio (in greco, *Oinos* = vino).

prospettico messo in atto dagli altri due egli non scorge più il suo volto, bensì quello della maschera tragica alle sue spalle<sup>18</sup>.

Al centro della composizione il dio seminudo sembra abbandonarsi nelle braccia di Arianna<sup>19</sup>, seduta al suo fianco. La sua è una posizione scomposta, come se ebbro ed esausto per le fatiche dell'amore, ora riposasse soddisfatto.



Ricompare in primo piano il *tirso*<sup>20</sup>, il bastone sacro che caratterizza il dio, insieme ad altri significativi particolari<sup>21</sup> che accentuano il suo aspetto ctonio e il contatto con le energie telluriche.

Accanto alla coppia divina, un altro gruppo di figure mette ora in atto il mistero iniziatico centrale del rito: l'inizianda è inginocchiata<sup>22</sup>, a terra davanti a sé la Cesta Sacra velata<sup>23</sup> (*liknon*) che custodisce, come sappiamo, gli oggetti sacri del culto dionisiaco.

Dietro, due altre figure femminili, ancelle o sacerdotesse, assistono la neofita recando offerte su un largo vassoio (forse spighe di grano), mentre dinanzi a questa si para un demone femminile con

18 Il significato di questa scena consiste in una rivelazione e sembra rimandare stavolta ad una iniziazione dionisiaca “al maschile”, cioè al passaggio dall'adolescenza all'età adulta grazie all'integrazione di quelle componenti “infernali” della propria personalità, qui rappresentate dalla spaventosa maschera rossa da satiro, che produce nel neofita il tipico effetto dionisiaco, un disorientamento e una perdita temporanea della propria identità. Ciò in perfetta analogia con quanto accade dall'altra parte della stessa parete, dove viene invece raffigurata – come vedremo più avanti - l'iniziazione “al femminile” con lo svelamento del Fallo.

19 Purtroppo, l'affresco mostra qui un'ampia zona mancante che ci priva della possibilità di stabilire l'esatta identità della figura femminile. Qui propendiamo per Arianna – come già detto (vedi nota 23 – Cap. II) – anche per un altro motivo, strettamente legato al suo mito: è lei a condurre Teseo fuori dal labirinto del Minotauro (una allusione al ritorno dal mondo infero, in analogia con il legame ctonio di Dioniso...?) ma verrà poi da quello abbandonata e solo in seguito sarà scelta dal dio come sua sposa). Ma che si tratti di Arianna o invece di Semele (cfr. E. Sauron, op. cit.), tale figura rappresenterebbe comunque l'archetipo del femminile (probabilmente identificabile con *Iside-Ishtar-Cibele* – e prima ancora con la *Grande Madre* delle culture pre- e protostoriche – di cui Dioniso sarebbe il *Paredròs*, il figlio-amante).

20 Si noti la cintura bianca ad esso annodata; secondo la tradizione, indossata al letto dalle giovani spose era sciolta dal marito come augurio di fertilità. Si osservi tuttavia l'inclinazione del tirso, quasi a voler contrassegnare o piuttosto “sbarrare” la zona genitale del dio: una allusione alla generatività “spirituale” invece che meramente carnale...?

21 Il dio mostra infatti un piede scalzo; l'allusione è al “dio zoppo” o “*Monosandalos*”, un altro degli epiteti con cui Dioniso veniva definito. La concezione che lo sottende vede nel piede nudo che poggia sulla terra il tramite per entrare in contatto con le energie profonde della Madre Terra e la virtù di tornare dal mondo dei morti. Un altro elemento simbolico del ciclo di morte e rinascita potrebbe essere l'oggetto che Arianna tiene in mano e sembra mostrargli: (forse) una pigna.

22 Anch'essa ha il piede scalzo; è quindi ora in contatto con la dimensione sacra delle energie telluriche.

23 La cesta velata qui simboleggia l'utero della Madre Terra e ricorda nella sua forma una culla; siamo infatti dinanzi ad un simbolismo in cui si condensano aspetti relativi alla dimensione della generatività, fertilità e rinascita. Il fallo eretto è contenuto nella cesta-utero in atto di fecondarlo e si identifica inoltre con il dio-bambino appena rinato.



grandi ali nere<sup>24</sup>, alti calzari e col busto girato in direzione della parete successiva. Ha in mano una verga ed è in atto di frustare<sup>25</sup>; sembra cinto da un grande fallo eretto, in parte coperto dal velo della cesta. La giovane pone la sua mano sinistra al di sopra del fallo<sup>26</sup>, mentre con la destra sembra accennare a sollevare il velo o voler cercare all'interno della cesta.



La dea alata rappresenta probabilmente il momento della “purificazione” della neofita attraverso la sofferenza e l'umiltà, quindi a compimento di quel processo che la porterà ad essere una *thelestis*, iniziata ai misteri del dio.

La scena seguente è dipinta sull'altra parete dove vediamo la giovane che, in ginocchio e con la schiena denudata, sta per essere battuta dalla verga del demone ed abbraccia una sacerdotessa seduta, che le tiene il capo come a volerla proteggere. Vicine ad esse ma in piedi, altre due figure femminili; un'altra sacerdotessa sullo sfondo, che sembra scuotere l'immane tirso come a preannunciare la prossima uscita dalla dimensione più propriamente sacrale e misterica, e l'iniziata stessa, nelle vesti di discinta baccante<sup>27</sup>, che ora danza agitando i cembali (strumenti sacri al dio) come a voler celebrare la sua avvenuta trasformazione e la riuscita dell'impresa.

24 Questa figura viene spesso identificata con *Aidos*, la dea della vergogna (o con *Nemesi*, sua sorella), come pure con *Telete*, figlia di Dioniso e della ninfa Nicea (vi sono comunque evidenti somiglianze anche con *Ecate*, dea della Notte, così come con la latina *Vittoria Alata*). Il riferimento ad *Aidos* sorge dal pudore associato alla vista del fallo; quello con *Telete* sarebbe invece in relazione con il termine stesso (*thelestis*) che definisce l'iniziata nel compimento del suo percorso di purificazione (qui rappresentato dalla battitura con la verga, atto inoltre associato alla eliminazione delle impurità dal grano maturo). Altre interpretazioni vedono nel demone alato il riferimento alla dea *Fortuna (Tyche)*, “*colei che fa volgere l'anno*” (in questo senso il colpo di frusta sarebbe associato alla ripresa della crescita della vegetazione in Primavera, con chiare allusioni anche alla condizione di fertilità della giovane donna). In ogni caso, questa dea o demone avrebbe il ruolo di condurre la neofita, attraverso un ulteriore patimento del corpo e dello spirito, alla sua stessa rinascita ed al raggiungimento della nuova condizione di iniziata ai misteri del dio (come vediamo nella figura seguente della “baccante”).

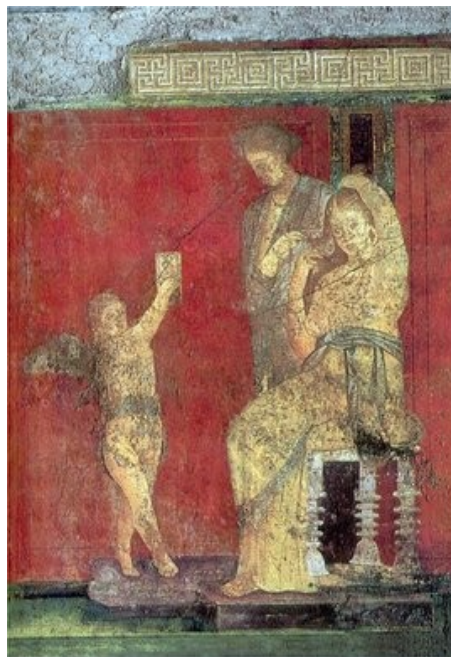
25 Il colpo di frusta è carico di riferimenti legati alla fertilità. Nella festa romana dei Lupercalia i giovani correvano per le strade di Roma fustigando le donne che incontravano con scudisci in pelle di capro allo scopo di renderle fertili entro l'anno. Comune inoltre era l'usanza di fustigare, in occasioni di feste dedicate alle divinità della vegetazione, le messi e gli alberi dei frutteti per renderli fertili.

26 La inizianda è dunque posta ora di fronte al mistero centrale del rito che si sta officiando, consistente nello “svelamento” del Fallo del dio, ma solo in senso metaforico: in realtà la giovane, ponendo la sua mano al di sopra di esso, sta compiendo la sua “rinascita” nelle vesti di *Fanciullo Divino*, portatore di luce. Le *Tiadi* (da *Thiasos*), in quanto “portatrici” della Sacra Cesta, erano le sacerdotesse del culto incaricate di questa specifica operazione, di “risvegliare” cioè il Fallo del dio.

27 Si noti il suo mantello rosso, colore che esprime trionfo, e soprattutto la particolare forma da questo assunta, gonfiato dal “vento” dionisiaco (cfr. nota 15). Rispetto a ciò, non sembrano esserci in letteratura interpretazioni di sorta; azzarderò quindi una suggestione personale. Sembrerebbe una “falce di luna” che congiunge testa e gambe della baccante: una ulteriore allusione alla fertilità ed al ciclo mestruale femminile...?



Il vento di dioniso è calato, la tensione del rito si spegne; la grande finestra della parete sud inonda di luce la stanza degli affreschi e ci separa adesso dalla baccante per condurci all'altra sola scena dipinta su questa parete. La giovane sposa<sup>28</sup> del dio è seduta, ci guarda e si acconcia i capelli mentre un piccolo Eros le sorregge lo specchio; dietro, un'altra ministra del culto osserva.



Osserviamo come lo specchio<sup>29</sup> che l'amorino sorregge rifletta l'immagine della sposa verso di noi, quasi a volerci ribadire della trasformazione avvenuta in lei e della sua nuova condizione, anche socialmente riconosciuta, di sacerdotessa del culto. È la sua nuova identità di “sposa del dio” - e non più la spaventosa maschera rossa della coppa del sileno - che ora viene riflessa, a testimonianza della sua purificazione iniziatica, apportandole saggezza, serenità ed equilibrio.

28 Le avvenute nozze col dio – testimoniate anche dalla tradizionale cintura verde che le cinge la vita - hanno consacrato la giovane quale iniziata e sacerdotessa del culto. D'ora in poi la sua unione spirituale con Dioniso regolerà la sua vita secondo principi di purezza e dedizione.

29 Ricordiamo anche come lo specchio sia stato il dono dei Titani per distrarre il piccolo Dioniso, provocando così la sua morte. Contemplandosi allo specchio il dio viene “fatto a pezzi”, ciò che lo riporta al caos primigenio, ma pure gli consente di “risorgere” e di generare la visione di un mondo diverso.

Eccoci dunque tornati alla scena iniziale. La Domina assisa sul trono osserva l'arco intero delle sequenze e guarda ora sé stessa, quando era una “giovane sposa del dio” sull'altra parete. Possiamo quindi vederla in tale duplice ruolo; è lei che apre e chiude simbolicamente il 'ciclo' in due tempi distinti, accogliendo la giovane donna all'ingresso del suo percorso iniziatico e sancendo alla fine la sua avvenuta iniziazione, e tutto ciò rendendo anche l'idea di una mai finita continuità di un tale processo di rinascita spirituale.



## IV - Suggestioni psicoanalitiche e riflessioni sottovoce

### Dioniso sul lettino analitico

Che Dioniso sia un dio particolarmente in sintonia con il discorso della psicoanalisi appare subito evidente. La sua doppiezza, la sua ambiguità, il radicamento nella matrice ctonia-sotterranea e l'indole fremente e instabile lo designano di diritto ad incarnare la dimensione dell'Inconscio in tutta la sua ricchezza, mobilità e profondità. Ma è soprattutto il discorso della follia e della cura, che rappresenta l'aspetto saliente del campo semantico del dionisiaco: la natura regressiva delle pratiche culturali, che liberano aspetti istintuali e consentono l'*exstasis*, l'uscire fuori di sé, producono la catarsi del soggetto e la conoscenza di aspetti di sé "inferi" e notturni, che non trovano posto nella diurna personalità cosciente... Sembra proprio di stare in una stanza di analisi!

Quando Freud concepì *L'Io e l'Es* (1922) aveva certamente ben chiara la nozione nietzschiana della fertile opposizione tra dionisiaco ed apollineo e come la dinamica conflittuale tra queste due polarità potesse prestarsi in modo ottimale per descrivere lo scenario profondo della psiche umana, caratterizzata dall'inevitabilità delle pulsioni e dalla esigenza di dare loro espressione e riconoscimento ed una forma "civile", che trovassero così una possibile cittadinanza nell'ambito del consorzio umano.

Basta leggere una delle ultime descrizioni che Freud fornisce dell'*Es* per evocare l'immagine del dio:

*"All'Es ci avviciniamo con paragoni: lo chiamiamo un caos. Un crogiolo di eccitamenti ribollenti. Ce lo rappresentiamo come aperto alle estremità verso il somatico, da cui accoglie i bisogni pulsionali, i quali trovano dunque nell'Es la loro espressione psichica, non sappiamo però in quale substrato. Attingendo alle pulsioni, l'Es si riempie di energia, ma non possiede un'organizzazione, non esprime una volontà unitaria, ma solo lo sforzo di ottenere soddisfazione per i bisogni pulsionali nell'osservanza del principio di piacere. Le leggi del pensiero logico non valgono per i processi dell'Es, soprattutto non vale il principio di contraddizione. Impulsi contrari sussistono uno accanto all'altro, senza annullarsi o diminuirsi a vicenda; tutt'al più, sotto la dominante costrizione economica di scaricare energia, convergono in formazioni di compromesso, non conosce né giudizi di valore, né il bene e il male, né la moralità. Il fattore economico o, se volete, quantitativo, strettamente connesso al principio di piacere, domina ivi tutti i processi. Investimenti pulsionali che esigono la scarica: a parer nostro nell'Es non c'è altro."*<sup>1</sup>

Non possiamo dubitare che l'*Es* freudiano (come allo stesso modo l'inconscio junghiano) stia quindi alludendo proprio ad una certa dimensione, o funzione, della mente umana che le culture antiche esprimevano in termini variopinti e altamente simbolici (anche, diremmo, per esigenze di ... copione! – vista la stretta parentela, come sappiamo, di Dioniso con il teatro).

Dioniso appartiene dunque, come l'inconscio, alla categoria dell'Altro e dell'alterità costitutiva dell'individuo. Il suo agire si impone e costringe ad una accettazione e integrazione di aspetti esclusi dal proprio Sé, poiché se la sua presenza si annuncia attraverso il turbamento e lo scompiglio di un ordine stabilito, più in profondità la sua è una azione che ristabilisce un più giusto e necessario equilibrio tra le parti. Quella dionisiaca è dunque una sapienza speciale, figlia della notte, che trova la sua più profonda e vera natura nel riferimento ad una pluralità irriducibile ed indifferenziata, con le sue ambiguità e contraddizioni, lontana cioè dalla coscienza apollinea e solare dell'Io e dalle sue nette distinzioni.

Da un punto di vista storico, possiamo pensare che la nascita stessa di queste due distinte polarità

1 S. Freud (1938), *Compendio di Psicoanalisi*, Opere, XI, Bollati Boringhieri.

della psiche umana abbia avuto una lunghissima e faticosa gestazione prima di poter essere concettualizzata e definita in termini di conoscenza religiosa e filosofica all'interno della antica cultura greca. Il V secolo a. C. rappresenta, come sappiamo, uno spartiacque nel mondo greco; la società delle *polèis* raggiunge in quel periodo un benessere ed una espressione artistica e culturale mai eguagliati in seguito, anche probabilmente sulla base di un equilibrio nelle dinamiche affettive profonde del gruppo sociale raggiunto grazie alla paritaria importanza riservata nel culto alle due divinità. La progressiva accentuazione della dimensione di alterità presente nel culto di Dioniso può essere messa in relazione con il progresso stesso della “civilizzazione” della società ateniese; le strutture socio-culturali, politiche e religiose vengono a costituire quelle conquiste della mente “apollinea” che relegano sempre più nell'ombra il dionisiaco, che finisce per identificarsi con il “rimosso”.

In altri termini, le pulsioni incontrollabili, omicide e cannibaliche delle baccanti di Euripide mostrano il lato non illuminato del volto della raffinata società greca del periodo classico; volto che prima, e fino al periodo miceneo, era unico e indistinto nella sua connotazione “titanica”, caratterizzato cioè da una mentalità di tipo sacrificale, meno evoluta e ancora legata a schemi psicologici gruppali-primitivi.

Sappiamo come, nei secoli successivi, la figura di Dioniso abbia ricevuto, attraverso le trasformazioni e le ibridazioni dovute alle contaminazioni con Roma pagana prima e col Cristianesimo poi – che dilagherà nell'Impero Romano dall'Editto di Costantino del 313 d.C. – una sempre maggiore rimozione ed una caratterizzazione sempre più identificata con il Male, l'osceno, il proibito. Fino ad incarnare l'Altro per eccellenza, il “diavolo”, la cui immagine di caprone cornuto ha quindi già da lungo tempo un *copyright*...

Quando Freud si calerà nei gironi dell'isteria *fin de siècle* la puzza di zolfo è ancora percettibile, ma il “*furor uterinus*”<sup>2</sup> ha da un pezzo ormai sostituito l'antico furore delle baccanti. E la “*talking cure*” che la paziente Anna O. inventa con il suo terapeuta Freud sposta anche su un piano espressivo verbale il discorso “agito” del dionisiaco; la parola viene utilizzata nelle sue forme espressive più elementari e dirette così come nelle sue coloriture notturne, oniriche e allusive, in un flusso spontaneo di immagini, emozioni e pensieri.

È la “*libera associazione*”, pietra angolare dell'edificio psicoanalitico, e in questo sforzo di dare forma attraverso la parola all'istintuale e al selvaggio, torna la tensione tra apollineo e dionisiaco: da un lato le parole solari e distinte, che si allacciano a concetti e significati prestabiliti per formare il campo del discorso dell'uomo con l'uomo; dall'altro le parole lunari e immaginali, che condensano cioè una immagine, una emozione, una sensazione, che sfuggono all'esigenza ordinatrice del *Logos* per esprimere il mondo 'Altro' dell'uomo a sé stesso. Parole appiattite dall'uso comune, consumate fino a perdere la loro anima, e parole pesanti e gonfie dell'affetto privato che racchiudono. La *parola vuota e la parola piena*, direbbe Lacan...<sup>3</sup>

### **L'Altro dio**

**D**ioniso rappresenta così bene la dimensione dell'alterità “strutturale” che costituisce l'essere umano da non poter essere mai messo in secondo piano rispetto ai suoi pur numerosi, e sovente più blasonati, colleghi olimpici. Le immagini più antiche del dio – quelle in forma di semplici maschere intagliate nel legno di vite o di fico, che venivano appese nei campi ad augurare un buon raccolto, oppure quelle dipinte su coppe ed anfore del primo periodo – ce lo presentano come caratterizzato soprattutto da grandi occhi, sempre aperti e vigili, e da un sorriso beffardo. Più

2 Così fino al '700 venivano indicate in campo medico le crisi isteriformi più eclatanti.

3 Per Lacan, la *parola piena* esprime il soggetto dell'inconscio, la parola cioè che rivela qualcosa del soggetto al di là del suo Io. Essa è situata nel registro del simbolico e in ragione di ciò istituisce la pratica analitica come un percorso di simbolizzazione a partire dalla *parola vuota*, propria dell'immaginario.

tardi, in età classica, lo vedremo in eleganti raffigurazioni armato dell'inseparabile tirso, attorniato da satiri e sileni o dalla frenesia delle baccanti, secondo quella che poi diventerà la sua iconografia ufficiale anche nel mondo latino. Ma all'inizio il suo aspetto è sintetizzato dal suo sguardo magnetico, onnipresente, occhi che non si staccano mai da quelli di colui che li guarda e vi rimane preso, in una sorta di proiezione incrociata che sembra risolversi in una *uscita via da se stessi*, o piuttosto una *entrata dentro sé stessi*...

Questo sguardo sempre vigile racchiude l'essenza stessa del rapporto Io/Altro nella sua dinamica vitale di inesauribile scambio e complementarità, all'interno di sé come all'esterno e in relazione con "gli altri". La sua maschera occhiuta diviene allora la cifra dell'insondabile profondità della nostra identità, che si costruisce pezzo dopo pezzo su quel rapporto e si dispiega nel tempo attraverso le maschere che noi stessi indossiamo e cambiamo nella vita più o meno ripetutamente, a seconda dei fatti che ci accadono, dei legami che stringiamo o lasciamo, dei modelli che, consapevoli o meno, seguiamo. Una maschera che può andare in pezzi, come il suo specchio – il subdolo regalo dei Titani – che si frantuma con lui, smembrato e divorato da quelli.

Eppure, proprio nella sua condizione di frammentazione Dioniso sembra trovare la sua più piena identità, quel paradossale nucleo di aggregazione intorno al quale la mente umana non cessa di sciogliersi e ricostruirsi. Egli è energia senza forma, come lava incandescente che erompe dalle viscere della terra; la sua alterità è insita in questo incessante movimento, in tale fluida processualità che si solidifica solo per liquefarsi di nuovo.

Ma l'immagine che di volta in volta viene colta dallo specchio rappresenta un pezzo di vita che ci appartiene ed un aspetto di noi che per un attimo si impone su tutti gli altri. Come se il continuo fluire della corrente (ricordiamoci il "vento dionisiaco") si fermasse per alcuni istanti generando una risacca, così il piccolo Dioniso che rimane affascinato dalla sua immagine riflessa si ferma offrendosi ignaro alla morte per mano dei suoi persecutori. La definizione dell'immagine di sé, la sua stabilizzazione e normalizzazione, è morte per Dioniso, per il processo inarrestabile che egli incarna. Quando, alla fine dell'opera iniziatica, la sposa si guarda allo specchio che il piccolo Eros le regge facendoci vedere la sua immagine riflessa, il dio è già andato via, il vento è già cessato, il processo di trasformazione dalla neofita alla neo sacerdotessa è terminato dopo aver condotto la giovane ad una nuova sé stessa.

È propriamente in questo che Dioniso è l'Altro, fautore di un rovesciamento radicale della visuale della coscienza dell'Io e del discorso che le è proprio, quello del Logos che costruisce il suo microcosmo affastellando pezzi su pezzi di realtà e limandoli e inserendoli in una cornice, in un senso, in un tutto che abbia una qualche forma. Egli è l'energia che sta tra gli spazi e che tiene legati i singoli pezzi o piuttosto li slega (egli è *Lysios*, "colui che scioglie"), talvolta all'improvviso, con il semplice tocco del suo bastone "impignato". Nell'effetto figura-sfondo sarebbe il fondo, ciò che non si percepisce ma che permette alla figura, il pezzo definito e rifinito, di risaltare alla visione. E così come ogni pezzo da incastrare, ogni immagine di sé, ogni "identità" raggiunta, non è altro che un temporaneo arresto della corrente della vita, il dio sembra anche dirci che niente permane, ma tutto torna nella sua ciclica ricorrenza, come la morte della natura in autunno e la sua rinascita a Primavera.

Me lo vedo, Dioniso. Oltre il *principio di realtà* e *Al di là di quello di piacere*<sup>4</sup>, egli potrebbe affermare – così, tanto per uscire dalla logica, fare dispetto e confondere il prossimo – che non c'è alcun principio se non seguito da una fine, e poi da un nuovo principio e così via... Il *dionisiaco* che ci anticipa di almeno duemilacinquecento anni il *freudismo*, sia sulla *coazione a ripetere* che sull'*istinto di morte*.

...Diavolo di un dio!

---

4 *Al di là del principio di piacere* è l'opera di Freud (1920) in cui si tratta delle due pulsioni che muovono la mente umana, *Eros* e *Thanatos*, rispettivamente la pulsione di vita e la pulsione di morte.

## *Il dio bambino*

Un altro aspetto saliente del dionisiaco è quello relativo alla dimensione di una “infanzia difficile”, vissuta come orfanello tra le amorevoli cure ricevute sul monte Nisa da sileni e ninfe, suoi tutori, e la continua minaccia di morte che su di lui grava (la gelosia di Era, l'aggressione dei Titani, etc.). Il dio-bambino, il *Dionysos Pais* è il fanciullo divino<sup>5</sup>, la cui perenne rinascita viene invocata nei rituali dionisiaci di morte e resurrezione, soprattutto negli aspetti culturali più vicini al ciclo annuale della vegetazione ma anche – come si diceva sopra – come metafora della ricerca di una nuova visione dell'esistente, di un rinnovamento intellettuale e spirituale che deve passare necessariamente attraverso la morte di una forma di esistenza precedente, per poter accedere ad una nuova, avente una superiore conoscenza.

Così come nell'adozione 'endomuscolare' di Zeus del feto portato in grembo da Semele potremmo ritrovare quel movimento che porta il bambino freudiano “*perverso-polimorfo*” sotto l'influenza del *Nome del Padre* e dell'ordine fallico, rovesciando così la sua visione materno-centrata per accedere ad una significazione nuova ed unitaria della realtà, quella di un Edipo in cui il Fallo eretto assurge ad ordinatore simbolico dell'universo adulto (*fondato sulla Parola* – aggiungerebbe Lacan – ovverossia sul *Verbum*, nella declinazione cristiana). Vedremo in seguito come il fallo dis-velato della operazione rituale riportata nell'affresco si presti a molteplici letture in questo senso; per ora limitiamoci invece a rimanere sul tema della conoscenza, della trasmissione di (una) Verità, cioè del Sapere, qui declinato in senso iniziatico ma non discriminante, che la dimensione del dionisiaco supporta.

Il sapere che Dioniso elargisce ai suoi adepti non ha a che fare con un indottrinamento sapienziale basato su un corpus letterario fatto di testi scelti, quindi con una cultura “superiore” e una certa tradizione elitaria (per quanto tali aspetti poi si presentino con la diffusione del culto nell'area latina, dove sono le famiglie patrizie a gestire di fatto le forme di espressione culturale in cerchie più o meno numerose). Per quanto l'Orfismo, con la sua struttura settaria ed esoterica, rappresenti il canale attraverso cui Dioniso giunge in Grecia dal vicino Oriente, il suo culto sarà sempre caratterizzato da una forte componente di “democraticità” per quei tempi rivoluzionaria (tant'è che il Potere centrale, ad Atene come poi a Roma, vedrà con sospetto e timore la diffusione capillare del culto). La possibilità non solo per le donne e i bambini, ma anche per i plebei e finanche per gli schiavi di accedere ai misteri dionisiaci, fianco a fianco con gli *aristoi* e con i patrizi, rappresenta un elemento di novità e di rottura con il passato che sembra prefigurare la concezione del Cristianesimo fondato sul comandamento dell'amore incondizionato per il prossimo. Il dionisismo ha in questo senso una reale valenza cattolica ed universale in quanto riposa sull'esperienza diretta del neofita prima e dell'adepto poi col dio, senza mediazioni di sorta nella sua antica forma culturale del menadismo.

Tali caratteri di spontaneità, accessibilità ed immediatezza sono probabilmente collegati alla natura *infans* del dio, secondo l'etimo del termine, che in latino designa chi non può parlare (e quindi per estensione i bambini piccoli, dunque *infanti*). La sapienza del dio è una sapienza muta, di cui si fa solo esperienza attraverso i sensi, che risultano così in tali circostanze amplificati e più recettivi. E soprattutto, diremmo, attraverso la visione e l'immagine, come ben testimonia la Villa col suo grande affresco.

Una sapienza “innocente”, come quella di un bimbo che sempre rinasce nella sua condizione di innocenza primigenia e che dunque sembra rifuggire la dimensione della Parola, il suo potere identitario e differenziante, le sue logiche ed ardite costruzioni. Inoltre, anche nel pieno della furia orgiastica il dio è invocato come fanciullo puro ed innocente ed è proibito ad ognuno di accostarsi alle baccanti invase con intenti meramente carnali; ogni contatto erotico è bandito dalla prescrizione di una assoluta castità vigente durante il rito bacchico, che prelude alla sua rinascita.

---

5 Il parallelo di questo tema con quello della nascita del *Gesù Bambino* è talmente evidente da non richiedere ulteriori chiarimenti.

Né il sesso – per quanto il simbolo fallico venga portato in processione nelle Falloforie e si identifichi con lo stesso dio-bambino nel *liknon* – né la parola hanno dunque accesso alla rappresentazione del dio, poiché strumenti di differenziazione per eccellenza. Dioniso si agita invece nell'indifferenziato, nell'indefinito, nell'informe, nella condizione elementare, originaria e infantile dell'umanità.

La sua sapienza è allora una scienza della realtà in cui non si è ancora instaurata quella frattura metafisica che farà da piattaforma all'innalzamento del discorso scientifico, che a partire dai primi filosofi-matematici greci e poi lungo tutto lo sviluppo del pensiero occidentale contrapporrà un soggetto ad un oggetto e connoterà all'esterno un campo fenomenico estensivo di ricerca, riconoscimento e sperimentazione del dato “oggettivo”. In Dioniso al contrario non c'è distinzione tra Io e Oggetto così come non c'è tra Io e Altro, poiché l'uno e l'altro sono il medesimo visto da angolature diverse. La sua scienza è intrinsecamente destabilizzante poiché esprime e dà voce a tutte le contraddizioni del mondo e si oppone ai tentativi della logica ordinatrice e normalizzante. Una tale visione della realtà è dunque realmente alternativa a quella della tradizione occidentale cui siamo stati abituati, ed è forse la stessa visione del bambino nel suo ambiente familiare o quella del “selvaggio primitivo” inserito nel suo habitat naturale.

La sapienza dionisiaca sembra suggerirci di tornare a guardare noi stessi e il mondo “anche” da quel punto di vista, in modo da operare un riequilibrio ed una reintegrazione vitale della nostra visione complessiva, che non sia cioè soltanto una *di-visione*, un guardare il mondo attraverso una lente che distingue, isola e separa, ma ci potrebbe aiutare a ritrovare un senso di totalità e pienezza dell'esperienza vissuta.

### ***Dioniso e il Reale***

**R**itorniamo su tre scene dell'affresco, quella dell'Atterrita, quella seguente della rossa maschera tragica che il giovinetto sorregge e quella dello svelamento del fallo. In esse, attraverso le emozioni forti dei personaggi coinvolti, siamo introdotti in una prossimità col divino che si manifesta con una connotazione spaventosa ed angosciante, come se ci scontrassimo all'improvviso con una realtà aliena che destruttura di colpo lo scenario agreste e sereno che lo precede. La prima figura, l'Atterrita, spinta in avanti dal vento del dio, sembra quasi arrestarsi dallo spavento e voler tornare indietro; l'altro, il giovanetto che scruta nella coppa del Sileno, vede materializzarsi davanti – o meglio dietro – a lui la minacciosa maschera del dio. Infine la neofita, umile e prostrata di fronte al grande mistero del fallo eretto. Potremmo dire che “la realtà” che il dio sta scoprendo agli occhi dei tre personaggi – ma che in fondo sono un'unica figura in successioni temporali diverse – è qualcosa di talmente inusitato e sconvolgente da far vacillare i loro passi e temere dei propri sensi.

Con Lacan dovremmo dire che questa non è la Realtà, ma qualcosa di diverso: è il Reale<sup>6</sup>, cioè la Realtà “scoperta” – come l'Atterrita fa col suo mantello – e deprivata dell'Immaginario e del Simbolico, cioè di quelle modalità di funzionamento della mente che ne consentono l'avvicinamento e l'integrazione. In altri termini, il Reale è *l'altro-da-sé* per eccellenza, o l'inconscio non simbolizzabile, la/le verità che non possiamo nominare, ciò che rimane al di fuori della nostra capacità di “essere noi stessi”. Possiamo dunque avere, come abbiamo, un senso della realtà costruendola sulla base di una precedente griglia di significati, che il Simbolico ci permette di strutturare e decodificare, ma non quello del reale, che di per sé è l'impossibile, il non pensabile, il fuori-scena, anzi l'osceno<sup>7</sup>...

---

6 Com'è noto, Lacan concepisce una strutturazione dello psichismo fondata sulla distinzione di tre registri esperienziali: il Reale, il Simbolico e l'Immaginario. Il Reale si distingue dalla Realtà, cioè il mondo così come noi lo vediamo, costruito attraverso l'interazione reciproca di questi registri nello scambio tra individuo e sociale.

7 “Se la processione che fanno e il canto del fallo che intonano non fosse in onore di Dioniso, ciò che essi compiono sarebbe indecente...” (Eraclito, frammento 15).



Ecco, diremmo che Dioniso è questo reale osceno che si interpone tra noi e il mondo, come un corpo estraneo ed estraniante, in quanto sottratto alla pre-digestione dell'Immaginario ed alla significazione del simbolico, mentre la realtà non è che il ricoprimento, un velo steso su questo “reale dionisiaco” inguardabile, inassimilabile.

Un'altra metafora lacaniana paragona la realtà al dormire e il reale all'incubo, a quel qualcosa di angosciante che, infine svegliandoci, ci strappa al sonno e richiama dagli abissi le nostre paure più profonde. Non possiamo conoscere troppa verità su noi stessi, potremmo anche dire; abbiamo cioè bisogno di qualcosa che ci distolga, più o meno spesso, dalla consapevolezza del dolore e della sofferenza del vivere, che ci anestetizzi – come la ninna nanna di una madre amorevole – e ci riporti al sonno della realtà, a quella routine del quotidiano fatta di schemi ed abitudini che ci protegge dall'incontro con il reale, che è sempre un incontro con il nostro limite in quanto individui ed esseri viventi.

L'incontro con il reale è il confronto, che non può durare che un istante, con lo sguardo ipnotizzante di Dioniso, o quello pietrificante di Medusa; al di là c'è l'annichilimento e la morte, metaforica e non, declinata in tutte le sue possibili sfumature. Ogni cambiamento di una certa entità che ci riguardi richiama nel nostro intimo una esperienza di perdita rispetto ad una condizione esistenziale precedente - morte di un legame, di un tempo della propria vita, malattia, ma anche nascite, amori, trasformazioni della propria identità, etc. - e la paura, ultima e sovrana, della inevitabilità della propria morte. Il reale è ciò da cui non si può sfuggire e che impone quindi una trasformazione.

Nell'incontro con il dio, si fa esperienza di questo reale che produrrà una vera e propria morte iniziatica, un cambiamento irreversibile di sé ed una trasformazione definitiva della propria personalità, secondo usi e costumi del rito, che qui argina come una necessaria cornice strutturante il processo altrimenti rischioso della disidentificazione da sé, di morte e rinascita dell'adepto. Intuitivo, ancora una volta, l'accostamento al processo psicoanalitico, inteso innanzitutto nella sua duplice dimensione “litica” e “rituale”; la regressione favorita dall'allentamento delle maglie della struttura egoica permette di guardare attraverso il velo della realtà del quotidiano e fare emergere quegli elementi primigenii, quei buchi di reale dove pulsa il nostro desiderio, intorno a cui abbiamo costruito, con ago e filo, le nostre personalità. E ciò in un necessario contesto protettivo e contenitivo, il “setting” analitico, che ritualizza e scandisce il ritmo dei momenti di uscita e di entrata da sé stessi, come immersioni nelle proprie profondità spazio-temporali per giungere alla “rinascita”.

Possiamo dunque associare il reale al trauma, ma anche alla verità (intesa ovviamente nel senso di verità psichica e non metafisica), e a tutto ciò che rappresenta un limite ed un ostacolo per la capacità della nostra mente di articolare un senso e un significato al nostro vissuto, a ciò che introduce nella nostra vita la discontinuità che interrompe bruscamente il sonno della realtà. Qui il reale è allora ciò che resiste al potere dell'interpretazione, ciò che cade fuori dalla presa dell'esperienza analitica, quella “...parte di reale nei nostri pazienti che ci sfugge...” perché “...c'è del reale al di là del linguaggio...”<sup>8</sup>. Lo stesso linguaggio può fungere allora da “velo” che copre il buco, l'orrore del vuoto, il (proprio) nulla.

Non è casuale che Dioniso preferisca lo sguardo alle parole; l'innominabile non può che essere vagamente percepito, le parole confondono, o magari sviano del tutto...<sup>9</sup> Se l'Altro lacaniano è il Simbolico, il Linguaggio, dovremmo qui ipotizzare che il dio occupi allora una posizione ancora più estrema ed eccentrica rispetto ad essi, quella di un “altro dell'Altro”, un al di fuori del Simbolico nonostante Lacan stesso affermi la preminenza della Parola e implicitamente la strutturazione della soggettività a partire dal rapporto con l'Altro: non c'è che il linguaggio – egli ribadisce – cioè il

8 J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, Op. cit. biblio.

9 Nei Misteri di Eleusi l'adepto aveva la prescrizione di tacere su “ciò che non va detto perché di fatto inesprimibile a parole” (*Arretha*) e su “ciò di cui è fatta proibizione il parlarne” (*Aporretha*).

legame del soggetto con l'Altro, e tuttavia *c'è del reale fuori dal simbolico*, e cioè un *qualcosa, un resto* slegato da tale rapporto che si traduce nella *Jouissance*, in quel godimento intimo *al di là* del piacere, cifra sintomatica di una tale assenza di rapporto.

Il fuori del reale rispetto al simbolico è così anche *il dentro* del corporeo, il godimento del sintomo, il labirinto che le parole percorrono nella speranza di una via di uscita verso il condivisibile. E il corpo, lo sappiamo, è in primissimo piano nel dominio del dionisiaco, come in primo piano è il femminile, il cui godimento è *altro e oltre* rispetto al maschile.

È attraverso i timori e tremori del corpo che il dio si annuncia, ed è attraverso la vergogna (*Aidos*, il demone alato) e la mortificazione della carne (le sue “frustate”) che l'anima della neofita viene purificata. In altri termini, qui il simbolico si appoggia al reale del corporeo, nella sua funzione di “segnale”<sup>10</sup>, per consentire l'iscrizione “forzata” nel suo registro di qualcosa di non dicibile né altrimenti comunicabile.

Dioniso, nella sua propensione per il Femminile, parla direttamente al corpo attraverso il corpo. Solo *le isteriche* si ostinano a misconoscere il suo muto linguaggio e a non volerne sapere nulla.

### ***Dis-velamenti (...et voilà, il Fallo!)***

**L**e scene della parete centrale dell'affresco, come abbiamo visto, sono caratterizzate dalla presenza del dio “in carne ed ossa”; mollemente assiso sulle cosce della sua sposa celeste Arianna, riposa ebbro di beatitudine (e forse sazio di piacere!). Ma la vera scena-simbolo dell'intero ciclo, quella che cattura da subito lo sguardo e lo dirige a forza su un preciso punto focale – colludendo con la nostra smaliziata aura di *uomini di mondo* – è il famigerato momento dello *svelamento del fallo*, in cui la neofita inginocchiata armeggia sia con il velo della Grande Cesta ma soprattutto con il fallo eretto che cinge il demone alato.

In realtà – lo sappiamo – la giovane sfiora appena il fallo, anzi pone il palmo della mano al di sopra del velo che lo copre, come a voler esercitare con la sua imposizione un'azione accrescitiva di tipo magico sul membro già in erezione. Come in un gioco di prestigio, è *accaduto un miracolo...* Ed è lei, ora, la nuova sacerdotessa che lo ha prodotto. La silhouette del Fallo<sup>11</sup> si dispiega nella sua maestosa potenza, evocando crescita e fertilità<sup>12</sup> e diffondendo tutt'intorno un alone sacrale, che già preannuncia, nella frusta alto levata di *Aidos*, le sofferenze e la punizione per l'atto sommamente trasgressivo appena compiuto.

Ma l'iniziazione ai Misteri dionisiaci, nella sua dimensione esoterica, era anche una iniziazione delle giovani donne alla sessualità adulta, una vera e propria ammissione allo status di Sposa e di *Domina*, di Signora della *Domus*. La Sposa del dio incarna così anche la giovane sposa che è l'elemento fondativo centrale su cui poggia l'istituzione sociale della *Familia*. Tutto però riposa sull'ordine fallico, cioè su un ordinamento socio-culturale impostato sull'immagine simbolo del potere maschile e retto dalla sua logica (avere/non avere).

Anche Freud, con la sua “invenzione edipica”, ha suggellato il passaggio fondamentale dalla sessualità infantile, “*perversa e polimorfa*”<sup>13</sup>, a quella adulto-genitale sotto il primato e l'economia del Fallo. Tuttavia, se il mito edipico-castratorio ha avuto una discreta fortuna per il maschietto, lo

---

10 L'“*angoscia segnale*” di Freud è qui plasticamente raffigurata dall'Atterrita, che sembra schermirsi dal “*ritorno del rimosso*”...

11 Con Lacan indichiamo come Fallo, con l'iniziale maiuscola, il pene nella sua accezione simbolica di oggetto idealizzato, che sta al posto di una mancanza originaria, quindi veicolo del desiderio e suo principale significante.

12 Ricordiamo come la rinascita del Fallo, tema centrale dei culti dionisiaci, metonimizza l'azione fallica divina fecondante l'utero della Madre Natura, schema operativo “misterico” che si estende a tutti i livelli del vivente, dal biologico allo spirituale.

13 Nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905) Freud così definisce la sessualità del bambino piccolo prima che si modifichi in sessualità adulta e genitale.

stesso non si può dire per la bambina. Nonostante i contorcimenti teorici e le creazioni parallele ad hoc (lo junghiano *complesso di Elettra*...) la psicoanalisi sembra aver avuto una certa difficoltà nei confronti della sessualità al femminile, per giungere infine alla distinzione lacaniana tra godimento fallico e godimento Altro.<sup>14</sup>

Da sempre, quindi, sembra che la donna non riesca a esprimere e realizzare se stessa se non in relazione al simbolo maschile, il Fallo appunto. Ma qui, nell'iniziazione dionisiaca alla sessualità adulta, sta anche tutto il versante assai concreto della maternità e della procreazione, quindi del ruolo subordinato del femminile all'interno di una concezione già "maschilista" della società greco-romana antica.

Il riconoscimento della donna, il conferimento di una sua identità, in un mondo ordinato secondo la logica maschile avviene dunque non solo rivelandole ma *imponendole* di fatto il linguaggio fallico, che in questo contesto rappresenta il momento di separazione tra un prima e un dopo, un cambiamento di direzione fra la vita della bambina e quella della giovane donna, che il rito iniziatico sancisce e rende ufficiale.

E ancora, dopo lo "svelamento", vediamo come la neofita in ginocchio e a schiena scoperta attenda la frustata di Aidos, *il Pudore*, in un atto che, sebbene carico di contenuti relativi al tema della fertilità, si incentra anche sull'esperienza soggettiva della giovane che sembra ora gravata da un sentimento di sottomissione, colpa e vergogna. Sembra così dispiegarsi un universo di riferimento in cui l'irruzione del Fallo rimarca la separazione originaria e fondante tra i sessi, assegna i ruoli del copione sociale ed autorizza così il maschile ed il femminile ad una economia di scambio ma segnata a priori dalla supremazia indiscussa del primo sul secondo.

Ma l'iniziazione della giovane "anche" ai misteri del sesso ed al godimento fallico cui il rito allude presuppone tuttavia che vi sia in questo stesso rapporto tra maschile e femminile un reale mistero, insondabile e non riducibile alle mere tecniche del corpo o a performances sessuali che devono essere apprese e ripetute meccanicamente secondo il campionario di una certa scienza sessuologica di accezione moderna. In questo senso il mistero della coppia, e quindi della vita, rimane intatto e i riti sacri del matrimonio mantengono una necessaria distanza da una concezione degradata dell'unione uomo-donna in quanto mero commercio sessuale.

Anche qui è necessario cioè che scenda un "velo", quello del pudore, per preservare un tale insondabile e incomunicabile mistero, che può essere solo oggetto di rivelazione divina. Se essere "umani" consiste nell'essere assoggettati al linguaggio, una tale condizione produce d'altro canto una divisione all'interno del soggetto, una mancanza, un buco in cui si rapprende un godimento perduto e irrecuperabile. Ciò che viene designato a colmare questo buco è il Fallo, che diviene il "significante"<sup>15</sup> di questa mancanza; esso è un significante sovraordinato, speciale, poiché non c'è un significato specifico che lo connota, ma in quanto "universale" permette che si articoli su di esso la dinamica delle pulsioni e dei bisogni e quindi del desiderio. Diremmo anzi che il significato del Fallo "è" il desiderio stesso, e in tal modo esso si presta ad incarnare metonimicamente tutte le sue espressioni.

In un commento di questa specifica scena della Villa dei Misteri, Lacan attribuisce al momento stesso dello svelamento del fallo (il pene) quello della sua elevazione a significante (il Fallo), in un atto che non è altro in realtà che un doppio movimento di dis-velamento e ri-velamento insieme, in cui si realizza una *Aufhebung*, cioè un preservare qualcosa nel momento stesso della sua soppressione.<sup>16</sup>In altri termini, il Fallo funge esso stesso da "velo", da elemento di saturazione e

14 Come vedremo meglio nel prossimo paragrafo.

15 Con questo termine la linguistica di De Saussure indica l'insieme degli elementi fonetici e grafici che vengono associati ad un significato; il significante (S) è cioè solo "la forma", un attributo che rinvia a un contenuto predefinito (il significato = s), secondo la formula s/S. In Lacan tale formula viene rovesciata: S/s, dove è il significante a dominare sul significato ed a produrre il senso.

16 «Il fallo è il significante di quella stessa *Aufhebung* che inaugura con la sua sparizione. Ecco perché il demone del Pudore sorge

copertura di un vuoto, e in virtù di tale collocazione attiva la catena significante. Il pudore di Aidos è dunque l'immediata conseguenza della avvenuta iscrizione del soggetto nell'ordine simbolico (ciò che si esprimerà nell'azione strutturante e censoria del SuperIo).

Il Fallo diviene così il rappresentante di un tale “mistero”, di questo vuoto o buco che coincide col Reale, che si apre nella impossibile conoscenza dell'enigma della stessa radice della vita. Nello svolgimento del rito si produce quindi una trasmutazione del fallo, che non appartiene più al piano della realtà del quotidiano in quanto ora occultato dal velo, ed una analoga trasformazione della inizianda che accede adesso ad una diversa significazione della sua stessa identità femminile, marchiata, barrata dal sigillo maschile. Tutto si gioca quindi sulla funzione allusiva del velo, che rimanda ad un “di là”, a qualcosa che deve essere scoperto, alla attesa della rinascita del dio-bambino, del fallo di Dioniso.

### ***Il godimento della Baccante***

**G**uardiamo la figura della Baccante, che dopo i colpi di frusta del demone sembra essersi finalmente liberata da un'oppressione intima e giunta al termine del processo di purificazione e sublimazione identitaria, in quanto sacerdotessa del dio, può ora accennare denudata alla danza e agitare i cembali in suo onore. Dallo svelamento del fallo l'adepta ha interiorizzato il mistero insito nella unione tra maschile e femminile, la fertilità e la rinascita spirituale, come anche il discorso più propriamente sessuale articolato sull'eros, sul piacere e il godimento.

Attraverso il potere del fallo, identificandosi con esso, la donna ha così accesso alla sessualità adulta alimentata dalla pulsione, regolata dalla matrice socio-culturale e vissuta nel desiderio. Se la sessualità fallica introduce quindi alla dimensione del godimento genitale nello scenario normativo della società patriarcale classica retta da un codice maschile, tutte le caratterizzazioni del dionisiaco spingono invece in direzione della salvaguardia ed esaltazione di un Femminile sentito in termini di affinità profonda e con cui entrare in risonanza per poter agire quelle trasformazioni interiori che condurranno ad una nuova nascita. Gli “eccessi” del dio ci sono ormai noti; la destabilizzazione delle menti e delle membra, la furia dell'invasamento, sembrano dover alludere ad un corrispettivo e – in quanto espressione centrale del corporeo – anche sul piano sessuale, di un godimento sfrenato ed estatico raggiunto in comunione col dio, come sembra mostrare la scena centrale dell'affresco in cui l'ebbro Dioniso riposa sul ventre di Arianna.

In questo “di più” di godimento potremmo individuare quella peculiare differenza che sottende il discorso sessuale maschile e quello femminile; laddove l'istituzione sociale relega il piacere femminile a dipendere dal codice fallico per poter accedere ad una propria identità, una parte di esso si stacca e si separa come ingabbiato e costretto alla rimozione di sé. Il dionisiaco sembra allora voler recuperare questa dimensione del femminile, che non è solo piacere corporeo, ma confluisce nel sentimento, nell'Amore al femminile, spazio sconosciuto su cui il maschile, probabilmente perché intimorito dalla sua vastità, cerca da sempre di fissare limiti e definire confini. Ma la natura stessa di questo aspetto del femminile è magmatica e sfuggente e nelle sue estensioni massime tocca gli opposti che il Logos tiene invece separati e distinti; piacere e sofferenza, amore e odio, vita e morte si compenetrano nell'universo umbratile femminile assai più che in quello del luminoso maschile. Eros e Thanatos, come ben vide anche Freud, non hanno una netta separazione e nella donna questa commistione è ancora più accentuata.

La “soluzione” maschile al discorso sessuale, inteso in senso ampio, non è altro che la barra divisoria del Fallo e la distinzione tra un di qua e un di là della linea, che separa la donna “celeste” da quella “terrestre” (o *ctonia*, come uno degli appellativi del dio). Ovviamente, il prodotto di tale

---

*nel momento stesso in cui nel mistero antico il fallo è svelato. Esso diventa allora la barra che attraverso la mano di questo demone colpisce il significato, marcandolo come la progenie bastarda della sua concatenazione significante». J. Lacan, La significazione del Fallo (1958), Op. cit. biblio.*

scissione è l'idealizzazione dell'una a scapito dell'altra, che subisce un processo di rimozione se non di vera e propria soppressione.

Potremmo anche dire che le antiche società umane, nel raggiungere livelli più stabili di progresso e civiltà, abbiano sentito il bisogno di contrapporre sistematicamente gli aspetti della razionalità solare e maschile a quelli della senso-emotività lunare e femminile, l'apollineo al dionisiaco, finendo per generare una cultura monosessuale e monocentrica in cui il femminile è integrabile “in parte ed a condizione”, mentre ciò che eccede di esso viene rifiutato ed espulso in quanto alterità ed elemento destabilizzante. L'unico modo per il maschio di godere del corpo femminile sembra essere dunque quello di “falicizzarlo”, identificandolo con lo statuto di oggetto idealizzato e sottoposto alle stesse logiche repressive e segreganti del mondo maschile. Il sesso, e quindi il godimento “altro”, della donna divengono i tabù sociali per eccellenza, sui quali è opportuno stendere il velo del pudore.

D'altronde, non esiste un solo tipo di godimento al femminile, che sia generalizzabile a tutte le donne, così come non esiste un riferimento simbolico – come il Fallo dal lato maschile – che ordini col suo codice il campo del femminile. In questo senso Lacan può affermare che “*La Donna non esiste*”, e pur esistendo dei tratti propri della sessualità femminile essi non appartengono a tutte le donne. La sua distinzione tra godimento fallico e godimento “Altro” esprimono la sola parziale appartenenza della donna al codice fallico e pur vivendo in esso dei ruoli ufficiali, come l'essere madre o moglie, subisce anche nei confronti di se stessa una condizione di estraneità derivante dal ricoprire questo doppio statuto. Anche il godimento femminile nella sua variabilità dipende da questa eccentricità della donna rispetto al campo simbolico maschile. Non essendo mai inserita stabilmente in un unico posto ben definito, ciò che della sessualità femminile non è ordinato fallicamente resta fuori e poiché la parola è fallica per sua natura, ciò che eccede in questo godimento Altro è indicibile, fuori dal linguaggio.

È anche tutto questo “reale” impensabile dell'incontro con l'abisso del godimento femminile che Dioniso si premura di salvaguardare di fronte al dilagare della banalizzazione della “technè” del benessere sessuologico<sup>17</sup>, così come dei due corpi che “fanno sesso”<sup>18</sup>. Il raggiungimento della condizione estatica – che prefigura le estasi delle mistiche cristiane<sup>19</sup> dal medioevo in poi sull'immagine del Cristo sofferente – è inversamente il ritorno ad uno stato di indifferenziazione originario, una regressione all'Uno-Tutto indistinto fusionale, che ha degli equivalenti nel freudiano “sentimento oceanico”<sup>20</sup> come in alcuni stati di de-fusione psichica anche correlati a processi schizofrenici. È intuibile come la coscienza maschile abbia sempre percepito certi aspetti in termini disgregativi e mortiferi, difendendosene per consolidare l'immagine di un Io solido e capace di controllo sul proprio ambiente interno-esterno.

Se tuttavia il discorso dionisiaco sembra rivendicare la compresenza di una tale dimensione

---

17 Non è affatto casuale che il desiderio femminile - dopo la liberazione sessuale e l'esperienza del femminismo degli anni Sessanta e Settanta - soprattutto oggi tra le giovani generazioni, si sia alquanto “maschilizzato”, come a voler raggiungere una parità in senso assoluto ma confondente, ricalcando stili e modi di una “operatività” maschile centrata su parametri di efficienza e potenza sessuale in un'ottica di semplice consumo.

18 La nota frase di Lacan “*Non esiste rapporto sessuale*” indica l'impossibilità dell'incontro tra maschile e femminile sul piano del godimento sessuale, che anzi è l'esperienza della propria separatezza dall'altro, nonostante il desiderio faccia tendere entrambi all'Uno.

19 Lacan prende come spunto l'estasi di Santa Teresa del Bernini, che mostra in modo palese cosa egli intenda per godimento Altro: una sospensione della soggettività, il cessare della volontà e del desiderio poiché completamente assorbiti nell'Altro Divino, in cui il corpo stesso si fa evanescente nel suo rapporto col mondo. Poiché non è obbligata – come per l'uomo – a passare dalla castrazione, la donna può restare nell'aspirazione alla fusione con l'oggetto materno originario e, nella mistica cristiana, tendere al “fare Uno” con Dio.

20 Freud deve a R. Rolland, al quale aveva inviato la bozza del suo *L'avvenire di un'illusione*, l'elaborazione di questo concetto, in cui l'oceano è simbolo dell'unità in cui le molteplicità si dissolvono e gli opposti coincidono, immagine molto diffusa in tutte le tradizioni mistiche per descrivere la scomparsa dei limiti dell'Io (“Io vivo nell'Oceano di Dio come un pesce nel mare”). Per Freud il sentimento oceanico non è altro che la nostalgia della condizione infantile preedipica, quando il bambino non è ancora in grado di percepire un confine tra sé e la madre.

propriamente femminile della mente umana, esso istituisce altresì attraverso il culto e i suoi riti e rituali quelle modalità che ne consentono una adeguata rappresentazione ed utilizzo. Così come non si può vivere nell'invasamento del divino e nell'estasi continui, è necessario regolare tali manifestazioni all'interno del Sacro secondo tempi e modi prescritti.

Se l'amore estatico-mistico nella sua esperienza diretta esalta e ricerca allora la dissoluzione nel divino, in un vuoto di oggetti e di forme, l'amore terreno identifica nella sottomissione al codice fallico il proprio progetto esistenziale, con tutto ciò che ne deriva (matrimonio, casa, famiglia, figli, etc.).<sup>21</sup> Il demone Aidos con la sua frusta, dopo la "scoperta" del fallo, sembra voler riportare l'adepta sulla strada del "buon vivere civile", da buona Domina morigerata e rispettosa dei costumi sociali, incanalando nel recinto sacrale della devozione al dio quegli aspetti potenzialmente pericolosi e incontrollabili della sua natura femminile, sempre aperti alla dinamica Eros/Thanatos e che subiscono il richiamo regressivo all'indifferenziato originario, che possono così essere sublimati e trasformati nell'elegante passo di danza della Baccante.

### ***Dis-velamenti: misteri, psicoanalisi e verità***

**L**o svelamento del fallo nel rito dionisiaco rappresenta l'approccio diretto ad una realtà, anzi – come abbiamo detto – ad un *reale*, che in quanto tale non è dicibile se non proprio attraverso la mediazione di un simbolo, che il velo occulta e fa intuire nella sua natura ambivalente e paradossale. L'approccio misterico – quale modalità elettiva delle antiche culture mediterranee di permettere la trasmissione alle nuove generazioni, in una modalità coerente e strutturata, di un determinato corpus sapienziale – trova nel canale esperienziale, cioè nel vissuto in prima persona, la dimensione più idonea affinché un determinato contenuto rappresentativo di natura occulta possa essere avvicinato ed integrato. Il tutto all'interno di una prestabilita cornice di riferimento, il rito, coi suoi vari elementi e figurazioni, che ne consentono infine una messa in narrazione, soggettiva e collettiva, in un testo scandito da un inizio ed una fine, in cui si sviluppa un certo percorso iniziatico di rivelazione ed apprendimento di una o più conoscenze, di "verità" inerenti la condizione umana.

Il fulcro dell'intera operazione – che è l'accesso ad una conoscenza non facilmente accessibile sull'uomo, su sé stessi e sul mondo – riposa dunque sulla possibilità di strutturare e far emergere quei contenuti di verità "indicibile" all'interno di una esperienza umana altamente simbolica che possa così avviare processi emotivi, affettivi e cognitivi che confluiscono in una trasformazione, in una estensione ed arricchimento del proprio Sé.

Il velo si interpone allora tra l'oggetto simbolico e il soggetto, nella sua funzione di coprire/scoprire il posto mancante, il vuoto, il reale indicibile; anzi velo e simbolo sono tutt'uno, come mostra il particolare del fallo velato nell'affresco. In altri termini, il Fallo esiste solo in quanto velato e nascosto alla vista, sottratto alla luce del sole; in questa alternanza tra presenza e assenza, tra apparire e sparire esso mantiene il suo potere, la sua condizione eretta, che il suo pieno svelamento – il suo "poter essere detto" – affloscerebbe.

I Misteri antichi hanno così conservato per millenni, attraverso il silenzio, i loro segreti. Per quanto ci siano pervenute testimonianze da parte di storici e letterati dell'epoca, non sappiamo nel dettaglio l'effettiva esperienza interiore di alcuno degli adepti, poiché il divieto di rivelare all'esterno tali segreti era assoluto. Ma, va da sé, anche perché si trattava di una esperienza diretta col divino e in quanto tale, di fatto, impossibile a dirsi, a comunicarsi in modo esaustivo e comprensibile a tutti a parole. Ognuno di essi, all'interno della cornice rituale, viveva cioè nell'incontro col dio un'esperienza altamente simbolica e catartica, la cui consapevolezza era però probabilmente, almeno in termini di piena comprensione di ciò che era realmente accaduto in quei momenti di contatto con la dimensione del Sacro, soltanto parziale e confusa.

<sup>21</sup> Ciò che è l'esatto opposto del discorso-sintomo dell'isterica, cui sopra accennavamo, in cui viene espresso il suo "no" alla logica fallica e il suo rifiuto della concezione della donna "integrata" secondo i parametri dell'universo maschile.

Gli antichi già sapevano, semplicemente, che le parole non possono mai sostituirsi all'esperienza vissuta, e che il loro potere – per quanto grande – non può esprimere né rendere in modo pieno tutta la ricchezza di un simile evento, tanto meno se destabilizzante e trasformativo per l'individuo. Anche per loro, il *Reale*, duemilacinquecento anni prima della psicoanalisi, era *l'impossibile a dirsi...*

Possiamo invece dire che oggi, di quel grande apparato misterico e di tutta un'etica del disvelamento – così come dell'altra successiva istituzione religiosa della confessione cristiana, in cui la parola subentra al rapporto muto tra uomo e Dio – sopravviva una traccia proprio nella psicoanalisi, in una sorta di versione laica e privata di quelle. Ed è proprio attraverso la parola che si rende possibile un nuovo rapporto con la verità, non più come la Verità del divino, ultima, metafisica e trascendente, ma nel senso di una verità “storica”, individuale e relativa, conseguenza del processo analitico di simbolizzazione dell'immaginario, cioè del passaggio dall'immaginario al simbolico: la parola, dunque, come velo, o come fallo.

La parola, in quanto “fallica”, è portatrice di quella istanza “castratoria” del limite che tende a circoscrivere un aspetto della realtà, laddove in quanto velo consente l'occultamento/svelamento del reale. E in questo duplice movimento di dis-velamento riconosciamo anche la parola psicoanalitica, che in questa oscillazione tra essere e non-essere trae il suo potere di apportare o asportare un senso – come il pennello che lavora “in mettere” e lo scalpello che lavora “in levare”, secondo la metafora freudiana – e al contempo alludere ad una mancanza e sopperire ad un vuoto.

L'interpretazione analitica come velo e come svelamento, come *Aufhebung* che nel mentre della sparizione della cosa la conserva intatta, suggerisce che il velo stesso divenga la preconditione per poter osservare il mondo, che ci permetta così – tra le pieghe – di metterlo a fuoco, ad una certa distanza. È lo stesso dis-velarsi dell'Inconscio attraverso le sue manifestazioni, dal sintomo al sogno, cui allude la *parola libera* delle associazioni fatte sul lettino analitico.

Ogni volta che si attua il passaggio dall'immaginario al simbolico si verifica cioè un *effetto di verità*, c'è un processo di disidentificazione che, potremmo dire con D. W. Winnicott, ci porta più vicini al nostro “*Vero Sé*”<sup>22</sup>. Ma, ci avverte Lacan, c'è un limite a questo processo, poiché *la verità non si può dire tutta*, non è qualcosa che si possiede, ma piuttosto è un effetto stesso della simbolizzazione. Questo significa che la possibilità di raggiungere una qualsiasi “verità” su noi stessi o sul mondo è sottoposta ad una progressiva acquisizione di consapevolezza derivante dal nostro stesso essere linguaggio e parola, ed in definitiva di esservi come legati a doppia corda.

Dovremmo chiederci quale sia in fondo lo statuto di queste verità costruite sulla parola (cioè su un *velo* e non sul *Verbo...*); potremmo dire infatti, col semiologo ed il linguista, che la verità sia soltanto ciò che le parole ci consentono di esprimere a proposito di essa, quindi una verità “parlata”, “narrata”, o tutt'al più – e questo aspetto interessa invece in particolare il nostro ambito – in quanto “parlabile” o “narrabile” (relativamente cioè alla possibilità o meno di operare una trasmutazione delle rappresentazioni inconsce e “mute” in parole e concetti).

Ciò che conduce, appunto, ad una inevitabile divaricazione tra concetti quali verità “storica” (ciò che è accaduto) e verità “narrativa” (ciò che si suppone sia accaduto, il racconto soggettivo, “di parte”, di quel fatto), per cui diremmo che siamo sempre di fronte a molte possibili verità, tante quanti sono i diversi punti di vista, quindi rappresentazioni, del mondo. Assunto che è particolarmente evidente nella stanza di analisi, dove la ricerca della verità storica ha lasciato il posto ad una molteplicità di prospettive possibili: il passato non è dato una volta per tutte, non è un corpo devitalizzato da osservare al microscopio, ma un processo vitale, che cresce con noi e trova sempre nuove significazioni al passo con le nostre stesse trasformazioni e cambiamenti evolutivi. È il presente, dunque, che si lega al passato in configurazioni sempre nuove e che consente una continua ri-soggettivazione, un continuo ri-narrare in maniera diversa e potenzialmente creativa il

---

22 Donald W. Winnicott, *Sviluppo affettivo e ambiente*, Armando 1974.

proprio percorso esistenziale, in un movimento ritmico, pulsante e vitale.

Questa verità che accompagna il processo analitico – lo sappiamo – non è né integra né definitiva; al contrario, essa ha una natura precaria, appare e scompare nelle pieghe del saputo, nelle penombre della coscienza, nei vuoti di senso. Trova sempre “*un aldilà del limite, il Reale, che non è fatto per essere conosciuto*”<sup>23</sup>, che poi sono gli stessi limiti del linguaggio. Si direbbe anzi che la psicoanalisi, con la paradossale introduzione della “supposizione di sapere”<sup>24</sup> dell'analista rispetto all'analizzando, voglia – attraverso l'esperienza di parola, avente come fine ultimo la trasformazione del reale – emancipare sé medesima e l'uomo dalla nozione stessa di verità. Poiché altrimenti si tratterebbe allora di poter accedere alla rappresentazione del vuoto, della mancanza, di ciò che il velo ricopre e il Fallo simboleggia, o in altri termini alla *rappresentazione dell'irrappresentabile*.

Ma, come sappiamo, con la parola possiamo solo bordare il confine del reale, scavargli intorno in modo da far emergere quei “sembianti”<sup>25</sup> in cui di volta in volta si manifesta. Come i tanti nomi del dio, ognuno dei quali non riesce mai ad afferrarlo del tutto ma a restituirne solo un frammento. Dioniso smembrato, da quel vuoto di forma risorgerà il dio bambino. Poiché la psicoanalisi insegna che, sì, non c'è altra possibilità di conoscere e di conoscersi se non attraverso la parola, ma come sia altrettanto importante, anzi di più, che le parole non saturino mai del tutto quel vuoto al centro di noi stessi e che il velo pietosamente ricopre, affinché vi possa essere un senso di autenticità del proprio vivere.

*...Si è fatto tardi, la guida ci mette fretta, è ora di lasciare la Villa dei Misteri e con essa i pensieri, le riflessioni e le idee spuntate fuori osservando il grande affresco. Qualcosa di quell'antico mistero ci è stato trasmesso, noi uomini dell'era virtuale, nei chiaroscuri di quelle stanze. Non attraverso la parola, ma tramite l'indicibile – come avrebbe voluto il dio – con buona pace di Freud e di Lacan, che ciò conoscono bene...*

*Quel che resta è silenzio.*

---

23 J. Lacan, *L'inverso della psicoanalisi*, Op. cit. biblio.

24 Seguendo Lacan, la supposizione di sapere è una condizione dell'analisi che suppone nell'Altro la verità su sé stessi: l'analista è vissuto in termini idealizzati come il “*soggetto supposto sapere*”. Questa condizione iniziale, preconditione del processo analitico stesso, sarà superata con il progressivo ritiro dell'analizzando delle sue proiezioni di transfert sull'analista e con il loro graduale riconoscimento.

25 “*Noi chiamiamo sembiante ciò che ha la funzione di velare il nulla. In questo il velo è la prima apparenza, il primo sembiante.*” Jacques A. Miller, *Des semblantes dans la relation entre les sexes*, La cause freudienne n.36/1997.



## **Bibliografia**

- Euripide, *Baccanti*, Feltrinelli 2004
- Giorgio Colli, *La sapienza greca*, voll. I-II-III, Adelphi 1990
- Paolo Sarpi (a cura di), *Le religioni dei Misteri, Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, Mondadori 2002
- Karl Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi 1992
- Cornelia I. Kerényi, *Mitologie del moderno: «apollineo» e «dionisiaco»* in: (a cura di) Salvatore Settis, *I Greci: storia, cultura, arte, società*, Einaudi 2001
- Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi 1978
- Walter Burkert, *Antichi culti misterici*, Laterza 1987
- Eric R. Dodds, *I Greci e l'Irrazionale*, Rizzoli 2009
- Robert Graves, *I miti greci*, Longanesi 2008
- James G. Frazer, *Il ramo d'oro*, Boringhieri 1956
- Bice Benvenuto, *Della Villa dei Misteri o dei riti della psicoanalisi*, Liguori 2003
- René Girard,
  - *La violenza e il sacro*, Adelphi 2004
  - *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Adelphi 2005
- Mircea Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. I: *Dall'età della pietra ai Misteri Eleusini*, Sansoni 1979
- Walter F. Otto, *Dioniso. Mito e culto*, Il Melangolo 1990
- Amedeo Maiuri, *La villa dei Misteri*, Ist. Poligrafico d. Stato, Libreria Roma 1960
- Jean Pierre Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia*, Feltrinelli 2007
- Henry Jeanmarie, *Dioniso: religione e cultura in Grecia*, Einaudi 1972
- Albin Lesky, *Storia della letteratura greca*, vol. I, Il Saggiatore 1986
- M. Esther Harding, *I misteri della donna*, Astrolabio 1973
- Erich Neumann, *La Grande Madre*, Astrolabio 1981
- Marcel Detienne, *Dioniso e la pantera profumata*, Laterza 1981
- *Il mito*, in Mario Vegetti, *Introduzione alle culture antiche III: L'esperienza religiosa antica*, Bollati Boringhieri 1992
- Gilles Sauron, *Il grande affresco della villa dei Misteri a Pompei*, Jaca Book 2010
- James Hillman,
  - *Il mito dell'analisi*, Adelphi 1991
  - *Figure del mito*, Adelphi 2014
- Sigmund Freud,
  - *Studi sull'isteria*, Opere I, Bollati Boringhieri 2003
  - *L'Io e l'Es*, Opere IX, Bollati Boringhieri 2000
  - *Al di là del principio di piacere*, Opere IX, Bollati Boringhieri 2000
  - *Compendio di Psicoanalisi*, Opere XI, Bollati Boringhieri 2003
  - *Inibizione, sintomo e angoscia*, Opere X, Bollati Boringhieri 2000
  - *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Opere IV, Bollati Boringhieri 1989
  - *Sessualità femminile*, Opere XI, Bollati Boringhieri 2003

- Jaques Lacan,
  - *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, Scritti, Einaudi 1974
  - *Aldilà del principio di Realtà*, Scritti, Einaudi 1974
  - *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Libro XI, Einaudi 1997
  - *La significazione del fallo*, Scritti, Einaudi 1974
  - *L'istanza della lettera nell'inconscio*, Scritti, Einaudi 1977
  - *Il seminario Libro XVII ("L'inverso della psicoanalisi")*, Einaudi 2001
  - *Il seminario Libro XVIII ("Di un discorso che non sarebbe del sembiante")*, Einaudi 1971
  - *Il seminario Libro XX ("Ancora")*, Einaudi 1983

## **Sitografia**

- Elena Frasca Odorizzi, *Morte e rinascita nella villa dei misteri*  
([www.versoadoctyn.org/diario\\_magico/morte-e-rinascita-nella-villa-dei-misteri](http://www.versoadoctyn.org/diario_magico/morte-e-rinascita-nella-villa-dei-misteri))
- Fernando Mastropasqua, *Contemplando nello specchio di Dioniso*  
([www.romanoimpero.com/2012/07/misteri-dionisiaco-bacchici.html](http://www.romanoimpero.com/2012/07/misteri-dionisiaco-bacchici.html))
- Alessandro Orlandi, *L'iniziazione ai culti femminili nei Misteri del mondo antico /2*  
([www.esonet.it](http://www.esonet.it))
- Carmen Fallone, *Figure dell'esperienza psicoanalitica*  
([www.lacan-con-freud.it/aiuti/materiali/carmen\\_fallone\\_immagine.pdf](http://www.lacan-con-freud.it/aiuti/materiali/carmen_fallone_immagine.pdf))
- Rita de Petra, *Il figlio di dio, ovvero Dioniso. Note a margine sulla figura di Dioniso*  
([www.igiornienotti.it/?p=4725](http://www.igiornienotti.it/?p=4725))
- Aniello Langella, *Passeggiando a Villa dei Misteri*  
([www.vesuvioweb.com/it/2012/10/aniello-langella-passeggiando-villa-dei-misteri-pompei](http://www.vesuvioweb.com/it/2012/10/aniello-langella-passeggiando-villa-dei-misteri-pompei))
- Gabriele Cornelli, *Il bambino allo specchio: Dioniso e l'infanzia della sapienza occidentale*  
([www.filoeduc.org/childphilo/n1](http://www.filoeduc.org/childphilo/n1))
- Dario Zucchello, *Eleusi, Dioniso, Orfeo. Contemplazione e destino nella religione greca. In Il giardino dei pensieri*  
([www.ilgiardinodeipensieri.com](http://www.ilgiardinodeipensieri.com))