

la rivista di **en**gramma
marzo **2023**

200

Festa!

|

La Rivista di Engramma
200

La Rivista di
Engramma

200

marzo 2023

Festa!

a cura di Anna Ghiraldini, Chiara Velicogna
e Christian Toson

I



edizioni**engramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria grippa, laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

janyie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

200 marzo 2023

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2023

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-14-0

ISBN digitale 979-12-55650-15-7

ISSN 2974-5535

finito di stampare giugno 2023

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=200> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 9 *Festa!*
a cura di Anna Ghiraldini, Christian Toson, Chiara Velicogna
- 15 *ἀλαλάζοντας (Mc. 5.38), un grido di festa?*
Damiano Acciarino
- 23 *F.I.E.S.T.A.*
Giuseppe Allegri
- 31 *I festeggiamenti nel periodo medio-bizantino*
Danae Antonakou
- 39 *Festa*
Gaia Aprea
- 41 *Cum festinatione*
Barbara Baert
- 53 *AES+F, The Feast of Trimalchio (2009-2010)*
Giuseppe Barbieri, Silvia Burini
- 63 *Serio ludere*
Maddalena Bassani
- 67 *Il Mediterraneo tra III e IV secolo d.C. e la danza delle culture incrociate*
Anna Beltrametti
- 77 *Lutto sfrenato*
Guglielmo Bilancioni
- 95 *Quando fare festa è politico: βωμολοχία, ebbrezza e vita inimitabile in Marco Antonio*
Barbara Biscotti
- 103 *Aubade, contro il Sole guastafeste*
versione e nota di Elisa Bizzotto
- 107 *Sandy Show, ovvero: Quando gli architetti erano scalzi*
Renato Bocchi

- 115 *Festa di confine!*
Giampiero Borgia
- 117 *Banchetti Reali in Scenari Virtuali*
Federico Boschetti
- 121 *Dove andiamo a ballare questa sera?*
Maria Stella Bottai
- 125 *The Party. Microstoria ed eterogenesi di un classico della house music*
Guglielmo Bottin
- 151 *Divagazioni foscoliane*
Lorenzo Braccesi
- 155 *I luoghi delle feste, dall'architettura alla città*
Michele Caja
- 159 *La festa di Kronos*
Alberto Camerotto
- 167 *New York 1929, New Year's Eve*
Alessandro Canevari
- 177 *San Giovanni Battista, l'eroe solare signore delle acque*
Franco Cardini
- 183 *Una festa finita male*
Alberto Giorgio Cassani
- 197 *La festa delle Antesterie, gli Uccelli di Aristofane e il satiro con lo sgabello*
Concetta Cataldo
- 213 *Notte di Hermes*
Monica Centanni
- 223 *La millenaria Festa dei Gigli di Nola*
Mario Cesarano
- 237 *Virgilio bugiardo a fin di bene nell'Inferno dantesco*
Gioachino Chiarini
- 239 *La Festa attraverso le forme intermedie della danza fra la vita e l'arte*
Claudia Cieri Via
- 251 *Que la fête commence*
Victoria Cirlot
- 253 *Que la fête commence*
Victoria Cirlot
- 255 *Lasciare la festa*
Giorgiomaria Cornelio

- 259 *Musica sotto l'albero*
Massimo Crispi
- 291 *Una fiesta en el País Vasco*
Kosme de Barañano
- 305 *Quando l'artista si fa la festa da solo*
Silvia De Laude
- 319 *Una festa logica o la logica della festa*
Federico Della Puppa
- 325 *La festa inaugurale del traforo del San Gottardo*
Fernanda De Maio
- 333 *Analogie. A partire da Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte di Georges Seurat*
Gabriella De Marco
- 349 *La festa come teatro di guerra*
Christian Di Domenico
- 353 *Le parole della festa e il silenzio dell'arte*
Massimo Donà
- 369 *"Sfiorare pericolosamente il diverso"*
Alessandro Fambrini
- 375 *Masca eris et ridebis semper*
Ernesto L. Francalanci
- 387 *Zeigen und Erzählen*
Dorothee Gelhard
- 397 *Ai margini della festa*
Anna Ghiraldini
- 405 *"Mixed up in this amazing fecundity"*
Laura Giovannelli
- 419 *Ἑλαφος. Intorno alle focacce rituali connesse alle feste in onore di Artemide e alla caccia al cervo*
Roberto Indovina
- 425 *Der Grundriss von Castel del Monte und der Silberne Schnitt**
Karl Kiem
- 441 *La pianta di Castel del Monte e la sezione argentea**
Karl Kiem, traduzione di Giacomo Calandra di Roccolino

Festa!

Editoriale di “Engramma” 200

a cura di Anna Ghiraldini, Christian Toson, Chiara Velicogna

Ceci n'est pas l'“Editoriale”

8 Marzo 2023: “La Rivista di Engramma” festeggia il suo ventitreesimo compleanno pubblicando il suo duecentesimo volume. Nella tradizione iniziata con il numero 100 (ottobre 2012) e proseguita con il numero 150 (ottobre 2017), abbiamo invitato tutti gli autori che hanno collaborato, dal 2000 a oggi, a scrivere un pezzo sul tema “Festa!”. La *call* degli improvvisi curatori così recitava:

caro coautore della semprepiùfulgida serie Engramma 1-199,
a marzo 2023, La Rivista di Engramma arriva al traguardo del numero 200 e, come da tradizione ormai consolidata con i numeri 100 e 150 faremo festa a Engramma con un numero speciale dal titolo “Festa!”, in uscita a marzo 2023. Ti invitiamo, in quanto autore di uno o più contributi in Engramma, a festeggiare con noi inviandoci un saggio originale, corredato di almeno un'immagine (possibilmente di una sola immagine) che parli di

festa festeggiamenti fasti festività festosità

Il tema scelto dalla redazione mira a intrecciare il rigore della attività scientifica di ciascuno dei nostri autori con lo spirito del *ludus*. Come sai una delle imprese di Engramma si ispira al rinascimentale *serio ludere* e, nel segno del *serio ludere*, ti chiediamo di incrociare la sapienza tecnica della tua disciplina con la scelta di un tema adatto al ritmo giocoso-festoso che abbiamo scelto per il numero 200.

Come sempre in Engramma, le dimensioni del contributo sono libere ma, considerata la mole di lavoro redazionale che ci aspetta, e ricordando che “la discrezione è la miglior parte del coraggio” la sintesi sarà molto apprezzata.

Nella versione inglese:

Dear co-author of the dazzling Engramma series 1-199,
In March 2023, La Rivista di Engramma will reach the issue n. 200 milestone and we will be celebrating it with a special issue, “Festa!”, following in the well-established tradition of issues 100 and 150. As the author of one or more Engramma contributions, we invite you to celebrate with us by sending an original essay, accompanied by one image (only one, if possible!), dealing with

feasts festivities fasti festivals festiveness

Since one of Engramma's ventures has been inspired by the Renaissance motto of *serio ludere*, the theme chosen by the editors aims to intersect the rigor of each author's scholarly activity with the spirit of *ludus*. For the sake of *serio ludere*, we ask you to combine your disciplinary know-

ledge and wisdom with a theme suited to the playful-festive mood of issue no. 200. As always, contribution length is free but, given the amount of editorial work ahead of us and considering that the better part of valour is discretion, synthesis will be greatly appreciated.

As was the case with issues 100 and 150, we expect issue 200 to be happily crowded with a great number of contributions. This makes the deadline very strict: all contributions must be sent by 31 January 2023.

L'invito è stata accolto da quasi cento autori che, per lo più, non hanno ascoltato il richiamo alla sintesi, e hanno seguito, chi più chi meno, le loro piste di ricerca e i loro binari disciplinari. Contrariamente ai nostri principi ferocemente anti-settoriali – siamo pur sempre con Bing e Warburg “contro i poliziotti dei confini disciplinari” – raccogliamo qui di seguito i contributi secondo una partizione per campi tematici del tutto arbitrari e fallaci, e in pedissequo ordine alfabetico.

Attenzione amico lettore, è un elenco molto barocco, dal momento che – come ci ricorda Deleuze – “la piega, questo tratto essenziale dell’epoca barocca, continua a essere il modo con cui abitiamo il mondo”. E, su questo frangente, il mondo, insieme semplice e complesso di Engramma, fa sua la lezione di Sergio Polano:

‘semplice’ è ciò che subisce e mantiene una singola primaria modifica, tramite flessione, curvatura, torsione, piegatura. [...] ‘spiegare’ (*explicare*) non è privare delle pieghe ma svolgere e trarre il semplice dalle pieghe ossia conservare il dispiegarsi del complesso: questa semplicità ha in sé tutte le pieghe della complessità. Privare delle pieghe, invece, è semplificare, appiattare le pieghe in un informe anteriore alla prima piega; aggiunger pieghe su pieghe, senza trarne intrecci, è complicare. Semplicità e complessità perciò sono complementari, si includono reciprocamente, secondo un gradiente di regolare armonicità e intima necessità; altrimenti, la semplificazione è la faccia opposta della complicazione, ma ambedue son gratuite, la prima riduttiva, la seconda esornativa.

Letteratura greca, ellenistica e bizantina | Damiano Acciarino, *ἀλαλάζοντας* (Mc. 5.38), *un grido di festa?*; Danae Antonakou, *I festeggiamenti nel periodo medio-bizantino* (VII-XII sec. d.C.); Anna Beltrametti, *Il Mediterraneo tra III e IV secolo d.C. e la danza delle culture incrociate. Racconti e immagini nelle Etiopiche di Eliodoro*; Barbara Biscotti, *Quando fare festa è politico. βωμολοχία, ebbrezza e vita inimitabile in Marco Antonio*; Alberto Camerotto, *La festa di Kronos. Appunti dai Saturnalia di Luciano*; Monica Centanni, *Notte di Hermes. Alcibiade, Crizia e la festa ultima di Atene*; Roberto Indovina, *Ἑλαφος. Intorno alle focacce rituali connesse alle feste in onore di Artemide e alla caccia al cervo*; Delphine Lauritzen, *Le triomphe de Silène, de Panopolis au Jardin du Luxembourg*; Frederick Lauritzen, *Una festa cesariana a Costantinopoli: Lupercalia (De Ceremoniis 1.82)*

Archeologia | Maddalena Bassani, *Serio ludere. Il gioco delle sortes nel Museo del Termalismo a Montegrotto Terme*; Concetta Cataldo, *La festa delle Antesterie, gli Uccelli di Aristofane e il satiro con lo sgabello*; Alessandra Magni, *La festa della vita. Un baskanion al Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona*; Alessandro Poggio, *Festa a corte.*

Rappresentare il potere a Xanthos nel IV secolo a.C.; Oliver Taplin, *The Naples Hypsipyle crater re-visited*; Gabriella Tassinari, *Una "festa" in gemma di Antonio Berini (?) al Civico Museo d'Antichità Winckelmann di Trieste*; Ludovico Rebaudo, *Le conseguenze della festa. Simposiasti e comasti che hanno bevuto troppo*; Mario Torelli, *Il tempio, la festa, il passato* *Immagine e storia degli edifici templari greci*.

Architettura, storia e progetto | Renato Bocchi, *Sandy Show*, ovvero: *Quando gli architetti erano scalzi*; Michele Giovanni Caja, *I luoghi delle festa, dall'architettura alla città*; Karl Kiem, *Der Grundriss von Castel del Monte und der Silberne Schnitt a cura di Giacomo Calandra di Roccolino*; Alessandro Canevari, *New York 1929, New Year's Eve. Bozzetto per una scenografia*; Fernanda De Maio, *La festa inaugurale del traforo del San Gottardo*; Anna Ghiraldini, *Ai margini della festa. Una nota su Enzo Mari*; Vincenzo Latina, *Festa Barocca. L'effimero in Sicilia è cosa seria*; Angelo Maggi, *Candlelight party al Sir John Soane's Museum*; Michela Maguolo, *Vers une architecture. I cento anni di un libro-manifesto*; Patrizia Montini Zimolo, *Ciudad Abierta. km 4, camino Concón - Quintero, Valparaíso*; Paolo Morachiello, *Teatri romani*; Susanna Piscicella, *Festa della pietra, festa per sempre. Vitalità della visione (e della forma) prima e oltre il mondo cartesiano*; Marco Scotti, *Feste in Brianza. Le grafiche di Ettore Sottsass e gli eventi nella falegnameria di Renzo Brugola*; Flavia Vaccher, *Strategie ludiche. Per un reincanto del mondo*; Herman Van Bergeijk, *The Dutch architect Berlage and his sense of festivity in 1887*; Chiara Velicogna, *Bonne nuit la tristesse! A proposito della torta di compleanno di James Stirling*; Flavia Zelli, *La potenza dell'effimero. Architetture festive e contesto urbano nella Roma secentesca*.

Estetica e arti visive | Giuseppe Allegri, *F.I.E.S.T.A. Festose Istituzioni Euromediterranee per Spazi Transtemporali delle Arti?*; Barbara Baert, *Cum festinatione. Celebrating Salome's dance again*; Kosme de Barañano, *Una fiesta en el País Vasco. Pintura y etnografía*; Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, *AES+F, The Feast of Trimalchio (2009-2010). Con qualche annotazione sulla serenità delle immagini delle civiltà antiche*; Sergio Bertelli, *Giulia Farnese come Madonna, in un dipinto di Pinturicchio per Alessandro VI Borgia. Iconografia 'nuziale' nella pittura del XVI secolo*; Maria Stella Bottai, *Dove andiamo a ballare questa sera? O di cosa resterà di questi anni Ottanta*; Silvia De Laude, *Quando l'artista si fa la festa da solo. Sul Doppio ritratto di Marcel Duchamp e altri autoritratti da morto, con la testa tagliata*; Gabriella De Marco, *Analogie. A partire da Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte di Georges Seurat. Divagazioni intorno al tema del tempo libero*; Massimo Donà, *Le parole della festa e il silenzio dell'arte*; Fabrizio Lollini, *"The more we study Art, the less we care for Nature". La bellezza anarchica del Tardogotico: tre postille pisanelliane a una mostra*; Arturo Mazzarella, *La festa della memoria*; Lucia Nadin, *Morfologia di giochi culturali tra Cinquecento e Settecento*; Bogdana Paskaleva, *Grotesque images and carnival culture in the tradition of Ovid*; Filippo Perfetti, *Inverno e guerra al Cocoricò del 1993. È Riccione o Venezia?*; Lionello Puppi, *Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini. Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano*; Stefania Rimini, *Filmare la festa. I misteri (2022) di Daniele Greco e Mauro Maugeri*; Antonella Sbrilli, *Una*

fešta smisurata. *L'Art's Birthday*, Robert Filliou, Aldo Spinelli; Alessandro Scafì, *Filarete: gioia festosa del compimento*; Stefano Tomassini, *La clausura dell'infinito. Lo spettacolo come paradigma nel Seicento italiano*; Giulia Torello-Hill, *L'iconografia della festa rinascimentale nel manoscritto Urb. Lat. 899 della Biblioteca Apostolica Vaticana*; Francesco Trentini, *Quel fulgore d'Astrea. Pensiero mitico e progresso in un manifesto di G. M. Mataloni*; Alessandro Zaccuri, Pieter Bruegel il Vecchio, *"La gazza sulla forca" (1568)*.

Antropologia e storia della cultura | Guglielmo Bilancioni, *Lutto sfrenato. Estasi ed eccesso al Burning man*; Franco Cardini, *San Giovanni Battista, l'eroe solare signore delle acque. Un'ipotesi tassonomica*; Giuseppe Cengiarotti, *"Autunnale barocco"/"Springtime Prague" 1968. La parola sottratta*; Mario Cesarano, *La millenaria Festa dei Gigli di Nola*; Claudia Cieri Via, *La Festa attraverso le forme intermedie della danza fra la vita e l'arte*; Victoria Cirlot, *Que la fête commence*; Gioachino Chiarini, *Virgilio bugiardo a fin di bene nell'Inferno dantesco*; Giorgiomaria Cornelio, *Lasciare la festa*; Alessandro Fambrini, *"Sfiorare pericolosamente il diverso". Furio Jesi, la macchina mitologica e la festa*; Ernesto L. Francalanci, *Masca eris et ridebis semper*; Dorothee Gelhard, *Zeigen und Erzählen. Aby Warburg und Die Theaterkostüme für die Intermedien von 1589*; Giancarlo Magnano San Lio, *Per il settantesimo genetliaco di Wilhelm Dilthey. Coscienza storica e verità filosofica*; Roberto Masiero, *Il re è nudo*; Peppe Nanni, *L'engramma in-festato della rivoluzione*; Lucia Nadin, *Morfologia di giochi culturali tra Cinquecento e Settecento*; Elena Nonveiller, *Dalla festa di Iside a quella di Sant'Agata. Una storia di culti femminili*; Margherita Piccichè, *Festa mitica. Aby Warburg e Furio Jesi*; Sergio Polano, *The Last Great Event. Isle of Wight Festival, August 26th-30th, 1970. Un racconto per immagini*; Martin Warnke, *Aby Warburg als Wissenschaftspolitiker*; Paolo Zanenga, *La fine del tempo libero (e il recupero della festa)*.

Digital Humanities | Federico Boschetti, *Banchetti Reali in Scenari Virtuali. Corpus Linguistics & AI Art Generation*; Federico Della Puppa, *Una festa logica o la logica della festa*.

Teatri e teatranti | Gaia Aprea, *Festa*; Giampiero Borgia, *Festa di confine!*; Christian Di Domenico, *La festa come teatro di guerra*; Gabriele Vacis, *Cos'è che fa una festa? Feste nazionali e feste individuali*; Silvia Veroli, *Spasmodici trucchi di radianza*.

Letterature | Elisa Bizzotto, *Aubade, contro il Sole guastafeste. John Donne, The Sun Rising*; Lorenzo Braccesi, *Divagazioni foscoliane*; Alberto Giorgio Cassani, *Una festa finita male. Considerazioni sul tema nelle opere dell'Alberti e in particolare del Momus*; Laura Giovannelli, *"Mixed up in this amazing fecundity". Persistenze ecosistemiche e vitalistico-ancestrali in Gardening in the Tropics di Olive Senior*; Enrico Palma, *La festa della più-vita. Su una poesia di Dylan Thomas*; Massimo Stella, *"Il mormorare insieme". Filologia della traduzione tra Othello di Shakespeare e Otello di Boito-Verdi*; Stefano Tomassini, *La clausura dell'infinito. Lo spettacolo come paradigma nel Seicento italiano*; Christian Toson, *Un harem da costruire entro l'8 marzo. Traduzione di alcune favolette dell'architetto sovietico Yurij Arndt*; Piermario Vescovo, *Festa (riepilogo d'intenti)*.

Musica | Guglielmo Bottin, *The Party*. Microstoria ed eterogenesi di un classico della *house music*; Massimo Crispi, *Musica sotto l'albero*.

Nella sezione **Che festa sarebbe senza di voi?** abbiamo rievocato i contributi di amici engrammatici che non potevano rispondere all'invito, ma che siamo certi avrebbero partecipato a "Festa!" – Sergio Bertelli, Bepi Cengiarotti, Paolo Morachiello, Sergio Polano, Lionello Puppi, Mario Torelli, Martin Warnke: senza di voi che festa sarebbe?

In questo numero, ad affiancare la redazione di "Engramma" – che ha lavorato all'impresa con il fulgore del suo impegno corale e collettivo – abbiamo deciso eccezionalmente di reclutare anche l'intelligenza artificiale di ChatGPT, per l'occasione redattore onorario. Ma è in prova (solo per alcuni English abstract): gli faremo sapere.

E per chiudere

Ma non vi sembra un po' troppo serio questo editoriale del numero 200 di Engramma dedicato al tema "Festa!"? La redazione è al lavoro sul vero editoriale di Engramma 200: vi troverete trattazioni zoologiche e linguistiche, tassonomiche e iconografiche, filosofiche e antropologiche, all'insegna del massimo rigore e della minima serietà. Prossimamente...

ἀλαλάζοντας (Mc. 5.38), un grido di festa?

Damiano Acciarino

L'episodio evangelico della cosiddetta "resurrezione della figlia di Giairo" (Mc. 5.21-43; Mt. 9.18-26; Lc. 8.40-56) non sfuggì durante il Rinascimento alle attenzioni della filologia neotestamentaria. Vi si narra che Cristo, dopo aver compiuto i noti miracoli in terra di Jérash, venne implorato da un rabbino di salvare la propria figlia gravemente ammalata. Giunto in prossimità della casa ove si trovava la fanciulla esanime, che una turba colà radunatasi, tra lamenti e strepiti, già aveva dato per morta, Cristo, con il semplice gesto di prenderla dolcemente per mano, la riporta in vita, così vincendo anche le irrisioni dei più scettici che ne avevano accompagnato l'impresa.

Al di là della natura prodigiosa degli eventi, l'interesse nei confronti del passo era principalmente destato dal clamore alzato dalla folla, che, nella versione di Marco, veniva espresso dall'accostamento dei verbi κλαίω e ἀλαλάζω, posti addirittura in endiadi (5.38: κλαίοντας καὶ ἀλαλάζοντας). Gli umanisti, in genere, tendevano a interpretare i termini in maniera binaria, ascrivendo un'accezione negativa al primo, 'piangere', e una positiva al secondo, 'esultare in modo festoso'. Tale discrepanza, tuttavia, se contestualizzata nello svolgersi dell'episodio – cioè in un momento di tristezza dovuta alla morte della giovane – alimentava un sospetto di corruzione testuale, dando l'impressione che la combinazione fosse incompatibile.

Il Medioevo, che limitava l'esegesi della Bibbia alla Vulgata latina, si trovava invece di fronte a un passo obiettivamente non problematico, giacché Girolamo aveva trasposto senza ambiguità la dittologia nel campo semantico delle *lamentationes* (*et vidit tumultum flentes et eiulantes*). Tant'è che l'unica interpretazione inerente era di carattere allegorico, inclusa già nella Glossa Ordinaria via Beda il Venerabile (*In Evang. S. Marc. II* [PL 92.0182C]: *Et laetentur, inquit, omnes qui sperant in te, in aeternum exsultabunt* [Ps. 5.12], *et inhabitabis in eis. Quia vero Synagoga laetitiam hanc dominicae inhabitationis merito infidelitatis amisit, quasi inter flentes et eiulantes mortua jacet*) e ripresa negli stessi termini da Tommaso d'Aquino (*Catena aurea in Marcum* 5. 3. 106), per cui i pianti e gli ululati della folla rappresentavano la tristezza di coloro che non riuscivano a riconoscere l'avvento della verità cristiana.

Il primo a interrogarsi sulla questione fu Lorenzo Valla, nelle *Adnotationes* al Nuovo Testamento, che si fondavano appunto sulla collazione sistematica tra testo greco e traduzione latina (Valla 1505, f. XIIIr). Il significato di ἀλαλάζω al Valla appariva in contrasto con quello di *eiulare* scelto da Girolamo; e, sebbene l'adozione di *iubilare* sarebbe risultata forse più corretta dal punto di vista lessicografico, nondimeno la traduzione di Girolamo suonava d'indubbia bon-



1 | Agnolo Bronzino, *Resurrezione della figlia di Giaro*, 1570-1572, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Gaddi.

tà (*sed proprie tamen translatum est*), considerando il contesto funebre del passo – *iubilare*, infatti, aveva una sfumatura di clamore indefinito, una carica neutra di estrazione rustica evidenziata bene da Varrone (*lin. 6. 7. 68: ut quiritare urbanorum, sic iubilare rusticorum*). Questa puntualizzazione non appare estemporanea, bensì inserita in una tradizione che altrove aveva finito per interpretare il termine, nonostante l'occasione di lutto, come l'innalzarsi di un canto soave (*Quo magis miror eos qui volunt esse suavem vocem et cantum*, ἀλαλάζοντας) – tradizione che, almeno in questa sede, non è stato possibile ricostruire.

Ancorché l'interpretazione del Valla potesse convincere dal punto di critico, dal punto di vista ecdotico sollevava comunque incertezze, almeno secondo Erasmo, che preferiva riconoscere in ἀλαλάζω l'emissione di suoni confusi e disarticolati (Erasmo 1516, 302: *strepere, ac tinnire*), come quelli, avrebbe aggiunto poco dopo Hadrianus Iunius (1548, *ad ind.*), dei *Lebetes Dodonaei*, pensando a Servio glossatore di Virgilio (*Aen. 3. 446: dodonaeosque lebetas*, spiegato *Lebes fuit aeneus [...] quoties scilicet a vento agitabantur, diu resonare faciebant*). Proprio per questo motivo, il filologo fiammingo non reputava applicabile al passo evangelico l'equivalenza varroniana addotta dal suo antesignano. Ne conseguiva che la lezione tradita dal testo greco non era affidabile, aprendo alla possibilità di emendare. Così, partendo dal presupposto che il significato del verbo in questione non pertenesse al contesto del passo, Erasmo proponeva di sostituirlo con l'onomatopeico ὀλολύζω ('lamentarsi', 'gemere') – non dissimile da ἀλαλάζω dal punto di vista grafico, cosa che peraltro provava anche a spiegare la genesi dell'errore. La congettura era comunque fondata in altri passi biblici, per esempio nei *Salmi*, dove, il termine ebraico הָרִיעַ (hārî'û), ovvero 'esultare' o 'gridare di gioia', era reso dai Settanta con ἀλαλάζω e da Girolamo con *iubilare*, suffragando l'emendazione del greco in nome del parallelismo con la prassi interpretativa del latino.

Ai sostenitori della congettura erasmiana si sarebbe aggiunto Teodoro Beza, ma solo nella terza e ultima edizione del suo commento neotestamentario (Beza 1589, 161) – innanzi (1556-57 e 1565) il problema è ignorato. Beza giustificava l'emendazione in base al principio analogico per cui le differenze grafiche e fonetiche che determinavano lo scarto di significato tra ἀλαλάζω e ὀλολύζω trovavano un corrispettivo con l'ebraico הלל (*hallel*) 'lodare' e ילל (*yillel*) 'piangere', ma anche con il francese, dove alla disperata esclamazione *helas* veniva associata quella di senso opposto [*oh*] là là. Inoltre, si faceva per la prima volta presente che, altrove, l'uso di ἀλαλάζω implicava l'emissione di suoni mediante la percussione dei piccoli piatti bronzei noti come *cymbala* – così almeno stando a San Paolo [1. *Cor. 13. 1: ἡ κύμβαλον ἀλαλάζον*].

Contro Erasmo e Beza si poneva invece Isaac Casaubon nelle *Variae lectiones* neotestamentarie (1615, 394). Qui si stupiva di come i suoi predecessori potessero sostenere la congettura ὀλολύζω pro ἀλαλάζω. Se considerato nella sua reale accezione, ὀλολύζω infatti non poteva svolgere le funzioni che il contesto funerario dell'episodio implicava. Casaubon riteneva che ὀλολύζω significasse 'esultare' o 'cantare con gioia', specificamente nei riti religiosi, in base a quanto riferito da Erodoto (4. 189. 3: δοκέει δ' ἔμοιγε καὶ <ή> ὀλολύγη ἐπὶ ἱροῖσι ἐνθαῦτα πρῶτον γενέσθαι). Donde poteva affermare che le occorrenze di ὀλολύζω in contesti lugubri



2 | Domenico Morelli, *La resurrezione della figlia di Giairo*, 1874, collezione privata.

erano rarissime, al punto che il termine, quando adottato con tale accezione, non era scervro da controversie – come accaduto proprio ai Settanta (Is. 52. 5: θαυμάζετε καὶ ὀλολύζετε), i quali non erano riusciti a distinguere ὀλολύζω ‘gioire’ da ὀλοφύρεσθαι ‘lamentarsi’ (Theodoret. *Comment. in Isaïam*, 16. 432-438). E nonostante nella lettera di San Giacomo (5. 1: πλούσιοι κλαύσατε ὀλολύζοντες) si attestò in senso negativo – peraltro in combinazione proprio con κλαίω, cosa che finiva per sostenere l’eventuale emendazione del *Vangelo* di Marco (5. 38) – la maggioranza delle occorrenze di ὀλολύζω nel corpus della letteratura greca rimanevano positive (Hom. *Od.* 22. 411: ἐν θυμῷ, γρηῷ, χαίρε καὶ ἴσχεο μηδ’ ὀλόλυζε; Aeschyl. *Agam.* 1117-1118: στάσις δ’ ἀκόρετος γένει / κατολολυξάτω θύματος λευσίμου; Eurip. *Med.* 1176-1177: εἴτ’ ἀντίμολπον ἦκεν ὀλολυγῆς μέγαν κωκυτόν).

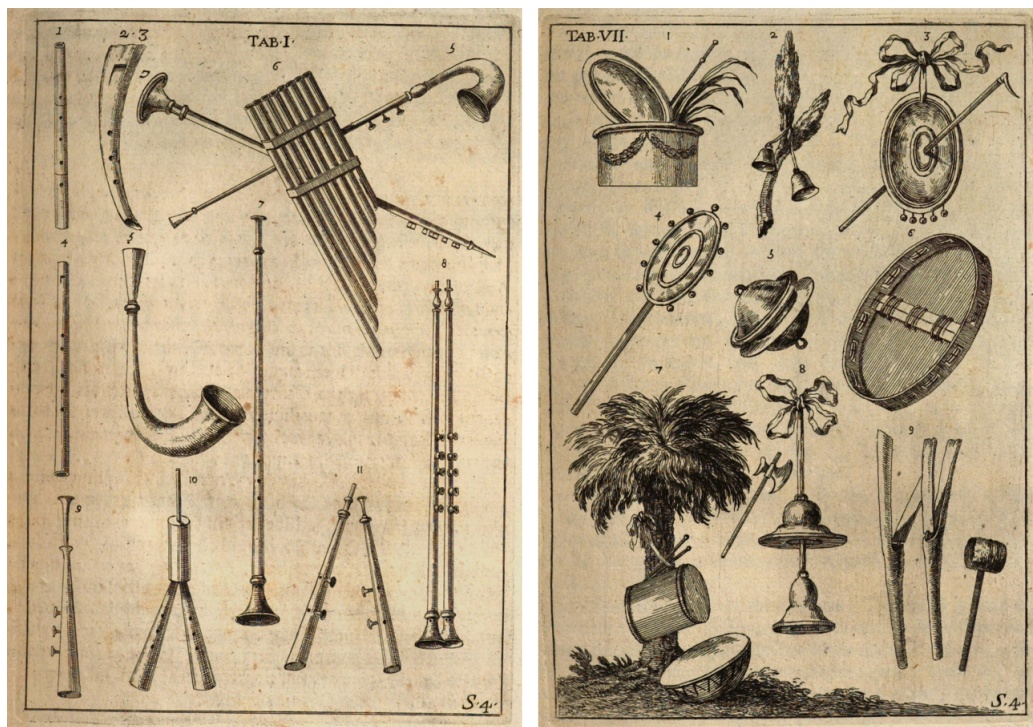
Si capisce dunque perché, probabilmente tra secondo e terzo decennio del Seicento, il filologo olandese Johannes Isacius Pontanus, in una lettera senza data indirizzata al collega tedesco Georg Pasor, intervenisse sulla questione. Pasor, impegnato nell’allestimento di un *Manuale Novi Testamenti* (1628, 16-17), aveva interpellato il Pontanus sull’uso di ἀλαλάζω in Marco, per sondare la tenuta delle interpretazioni a sostegno della congettura ὀλολύζω.

Pontanus, tuttavia, era incerto (Matthäus 1740, 279). I suoi dubbi sorgevano dalla lettura sinottica del passo di Marco con gli altri *Vangeli*, in particolare Matteo (9. 23), in cui, pur non comparendo ἀλαλάζω, si evocava tra la folla chiassosa la presenza di flautisti (αὐλητὰς). Ciò gli consentiva di difendere la lezione a testo, almeno per induzione. Gli strumenti musicali, infatti, avrebbero giustificato l’uso del termine, come confermato anche dal passo paolino indicato da Beza. Curioso, comunque, come la presenza di strumenti musicali in rappresentazioni del

soggetto risulti rara: si segnalano [Figg. 1 e 2] il Bronzino della Cappella Gaddi (1571 ca.), che ritrae solo un flauto, peraltro moderno – ma ciò già bastava ai suoi contemporanei per giudicare l'opera estremamente fedele alle fonti (Borghini 1584, 91: “le quai cose tutte benissimo si vedono espresse nella pittura”) – e Domenico Morelli (1875), che include sia cembali che flauti (Gardonio 2016, 205-212), dimostrando un'intelligenza fuori dal comune dei passi, debitrice certo dell'antiquaria dei secoli diciassettesimo e diciottesimo, per capirsi, di Michel Ange de la Chausse (de la Chausse 1746, vol. 2, 23-50) e i suoi precursori [Figg. 3 e 4].

Dunque, ἀλαλάζω era coerente, almeno sul versante testuale; ma come porlo in armonia con la morte della fanciulla? La soluzione di Pontanus spicca per originalità. Evocando esempi da Petronio (129. 7) e Gellio (20. 2. 1-3), sosteneva che in antichità la presenza di suonatori era affatto inusuale durante i momenti di lutto. Anzi, in quest'ottica, il verbo avrebbe significato il sollevarsi di un canto lugubre (Matthäus 1740, 279: *Hae canationes erant tono lugubri. Naeniae ac lessus dictae*). Determinato così il tono del canto, Pontanus ne coglieva un'altra sfumatura, accostandolo al grave suono dei corni a lutto, come in Stazio (*Theb.* 6. 118), il quale esprimeva l'azione mediante il verbo *iugo* (o *iugio*), inf. *iugere* – da Paolo Diacono (Paul. Fest. 104), Varrone (*Men.* 464) e Isidoro di Siviglia (*diff.* 1. 607) ascripto al verso del nibbio (cfr. anche Scaliger 1575, lxx), quindi una sorta di stridio – sebbene, a ragion del vero, le edizioni moderne di Stazio preferiscano il più consona *mugit* pro *iugit*. Pontanus concludeva che ἀλαλάζω poteva essere tradotto con *iugo*, anche in analogia con l'olandese *juichen* ('gridare [di gioia]'), in cui era possibile coglierne l'etimo.

Forse proprio dall'etimo di quest'ultima voce latina, *iugo* > *iugilo* > *iubilo*, (Ernout-Meillet 1951, 326), è possibile intuire donde scaturisse la problematicità del passo agli occhi degli esegeti rinascimentali. Infatti, *iubilare*, dal punto di vista etimologico, possedeva una connotazione neutra, non inclinata alla gioia, come invece secondo l'uso radicatosi nei secoli attraverso l'ambito ecclesiastico. Dunque, se ἀλαλάζω nei molteplici processi di traduzione dei testi sacri era sovente associato a *iubilo*, quest'ultimo termine, agli occhi dei lettori del sedicesimo e diciassettesimo secolo, finiva in qualche maniera per proiettarvi una *notam laetitiae* (Matthäus 1740, 279) capace di orientarne anche la percezione del significato. Ma se, al contrario, si considerano i termini come non orientati emotivamente, ci si rende conto, in base all'uso, che la neutralità di *iubilo* è la medesima di ἀλαλάζω, facendo sì che la traduzione di Girolamo, *eiulo*, fosse perfettamente coerente col senso del passo in base al contesto, e non necessitasse di emendazione alcuna, come peraltro notato già dal Valla.



3, 4 | Tavola I e Tavola VII, da: Michel-Ange de la Chausse, *Romanum museum sive Thesaurus eruditae antiquitatis in quo proponuntur, ac dilucidantur gemmæ, idola, insignia sacerdotalia, instrumenta musica, vota, signa militaria, marmora & c. Opera, et studio Michaelis Angeli Causei De La Chausse, Roma 1746.*

Nota

Quanto si legge in questo contributo ha potuto beneficiare di numerosi pareri di amici e colleghi, che ringrazio per la generosità e la pazienza: Emma Abate, per l'ebraico, Paolo Celi, per il Bronzino, Philippa Ovenden, per la musica. Ma sono soprattutto grato a Giovanni Grandi, lettore preclaro del Pontanus, per l'idea, e ad Antonia Karaisl, perché queste sono le cose importanti.

Fonti

Beza 1589

Testamentum Nouum, siue Nouum fœdus Iesu Christi, d.n. Cujus Græco contextui respondent interpretationes duæ: vna, vetus: altera, Theodori Bezæ, nunc quartò diligenter ab eo recognita. Ejusdem Annotationes, quas itidem hac quarta edit. accuratè recognovit, & accessione non parua locupletauit, Genève 1589.

Borghini 1584

Il Riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura, e della scultura si fa uella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano, Fiorenza 1584.

Casaubon 1615

Novi Testamenti libri omnes cum notis Isaaci Casauboni ; adjectae sunt variae lectiones omnes ; cum diligenti similium locorum collatione, Gèneve 1615.

de la Chausse 1746

Romanum museum sive Thesaurus eruditae antiquitatis in quo proponuntur, ac dilucidantur gemmae, idola, insignia sacerdotalia, instrumenta musica, vota, signa militaria, marmora & c. Opera, et studio Michaelis Angeli Causei De La Chausse, Roma 1746.

Erasmus 1516

Nouum instrumentum omne, diligenter ab Erasmo Roterodamo recognitum & emendatum, non solum ad graecam ueritatem, uerumetiam ad multorum utriusque linguae codicum, fidem, Basilea 1516.

Iunius 1548

Lexicon Graeco Latinum denuo impressum, per vtriusque linguae doctos & industriosos uiros primum utiliter collectum, deinde nuper per Conradum Gesnerum, & Arnoldum Arlenium, pari eruditione & diligentia philosophos, plurimis locis emendatum nouissimè par Adrianum Iunium, in Graecis secundum Budaëum, recognitione & numerosa accessione ita locupletatum & absolutum, Basilea 1548.

Matthäus 1740

Tractatus contra vitam monasticam. Cui accedit Sylloge epistolarum: nimirum Andr. Alciati. Pauli Merulae. Ger. Jo Vossii. Obert. Giphanii. Bon. Vulcanii. Jo. Is. Pontani. Joan Meursii. Hug. Grotii. Lævin. Torrentii. Jani Grueteri. Adolph. Vorstii. M.Z. Boxhornii. Joa. Fr. Gronovii. Aub. Miræi. Tychon. Brahe. Petri Scriverii. Andr. Schotti. Const. Huygens. Aliorumque virorum clarissimorum, quae variam doctrinam continent. Nec non vetera aliquot Testamenta seculo 13. & initio sequentis scripta. Quae primus omnium in lucem protulit adjectis passim notis Antonius Matthaeus, Hagae-Comitum 1740.

Pasor 1628

Manuale graecarum vocum Novi Testamenti, cui acc. tractatus de graecis Novi Testamenti accentibus auctore Georgio Pasore, Leiden 1628.

Scaliger 1575

M. Verrii Flacci Quae extant. Sex. Pompei Festi De verborum significatione libri 20. Et in eos Iosephi Scaligeri. Castigationes nunc primum publicatae, Genève 1575.

Valla 1505

Laurentij Vallensis. In Latinam noui testamenti interpretationem ex collatione Graecorum exemplarium adnotationes apprime vtilis, Paris 1505.

Riferimenti bibliografici

Ernout, Meillet 1951

A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire etymologique de la langue latine: histoire des mots*, Paris 1951.

Gardonio 2016

M. Gardonio, *Nato ad essere grandissimo e dalla maledetta fortuna assassinato*: un'opera ritrovata di Cherubino Cornienti, 'La figlia di Giairo resuscitata dal Salvatore', "AFAT" 35 (2016), 205-212.

English abstract

This contribution aims to study the Renaissance reception of the Greek word ἀλαλάζω, attested in a passage of the Gospel of Mark (5:38). In fact, between the fifteenth and the seventeenth century, this passage was an acknowledged philological riddle: from Valla's notes on the New Testament onwards, scholars attempted to determine its lexicographic meaning and its sense in relation to the context. If Erasmus and Beza, according to various parallel occurrences, proposed to amend the text, Casaubon and Pontanus defended the reading transmitted, offering an extremely sophisticated antiquarian interpretation in order to explain what was hidden in the folds of tradition.

keywords | Renaissance; New Testament; Philology; Iconology; ἀλαλάζω.

F.I.E.S.T.A.

Festose Istituzioni Euromediterranee per Spazi Transtemporali delle Arti?

Giuseppe Allegri

*La realtà, il quotidiano possono rivelare aspetti strani e
meravigliosi.
Leonor Fini*

Ringrazio la professoressa Monica Centanni e l'intera Redazione per avermi coinvolto nei festeggiamenti del numero 200 de "La rivista di Engramma", occasione che mi permette di tornare su di un tema che proprio su questa rivista (166, giugno 2019) provai a trattare, a proposito della necessità di immaginare nuove istituzioni sociali e politiche in quella transizione delle forme di vita, del lavoro e del fare impresa che, dalle intuizioni e sperimentazioni imprenditoriali e culturali di Adriano Olivetti giunge all'emergere di un *quinto stato* (Allegri, Ciccarelli 2013), sospeso tra intermittenza della retribuzione, precarietà di frammentarie, eppure pervasive, attività lavorative – soprattutto nel settore culturale, della conoscenza e della comunicazione – e ricerca di inedite forme di tutele e garanzie, per una società post-salariale.

Riannodo il filo con quella riflessione seguendo la mossa del cavallo proposta dalla stessa Redazione, volgendo uno sguardo festoso all'urgenza, già affermata altrove, di ripensare le istituzioni intese come prodotto della dimensione relazionale dell'essere umano in società (Allegri 2021). Vere e proprie creazioni collettive per un buon vivere in comune, frutto di una sorta di *General Intellect*, per riprendere la formula del giovane Marx, da intendersi come immaginazione e prassi della cooperazione sociale, per transitare da una *simpatia limitata* all'affermazione di una *generosità estesa*, seguendo gli insegnamenti di David Hume riletti dall'interpretazione di Gilles Deleuze, "per inventare artifici e creare istituzioni che formino le passioni a superare la loro parzialità e formino altrettanti sentimenti morali, giuridici, politici (ad esempio il sentimento di giustizia) ecc." (Deleuze 1976, 47; Deleuze [1953] 1981). Si tratta di tornare a interrogare le possibilità dell'inventività e della creatività sociale che immagina le proprie istituzioni in mutamento, nello scarto tra permanenza e innovazioni, stabilità e trasformazione (Castoriadis [1975] 2022), alla ricerca di immaginari collettivi che possano ripensare le istituzioni dentro e oltre la condizione pandemica e bellica, nella quale quella che ancora ci ostiniamo a chiamare *vecchia Europa* continua faticosamente a (soprav)vivere. Si intraprende così un sintetico incedere per punti interrogativi, appunti e contrappunti. Con la sentita brevità di un omaggio a questa preziosa Rivista, spazio aperto di ragionamenti e immaginazioni in comune.

*Disgustati dal macello della Prima guerra mondiale ci
dedicammo alle belle arti.*

Richard Huelsenbeck, *En avant dada*, 1920

Da Dada a noialtri tutte, un secolo dopo?

Un secolo dopo l'insurrezione dadaista contro nazionalismi e imperialismi protagonisti del *macello della Prima guerra mondiale*, siamo ancora a scrivere mentre nel cuore dell'Europa orientale e continentale il neonazionalismo imperialista putiniano porta il suo conflitto nel cuore dell'Ucraina, generando altri contro-movimenti nazionalistici. Lì, una irriducibile generazione di ribelli, artiste, teatranti, pittrici, cantanti, fuggiaschi, disertori, pacifiste, liberi pensatori, attiviste cosmopolitiche e internazionalisti trovò un rifugio nella *neutrale* Svizzera per disertare la chiamata nazionalista, in quel di Zurigo, nel tempo e nello spazio liberato del *Cabaret Voltaire* per cospirare contro le malefiche e mortifere potenze di intolleranti e sciovinistiche classi dirigenti che per un altro, tragico, trentennio avrebbero annichilito la vecchia, dispotica, totalitaria e colonialista Europa, portandosi dietro tutto il mondo. Eppure, quella plurale forza intellettuale e artistica collettiva scelse di lottare contro la guerra civile europea provando a smontare le premesse belligeranti dello Stato monoclasse ottocentesco (Giannini 1986), rifiutando quel rigido ordine organicista statualistico che al suo interno dominava le classi subalterne e al suo esterno produceva conflitti tra nazionalismi e imperialismi, dove le masse venivano appunto mandate al macello di trincee e bombardamenti.

Così l'iniziale dissacrante balbettio Dada fu anche un uso immaginifico e stravolto dei luoghi di incontro dell'Europa Otto-Novecentesca – il *Cabaret* – e della sua inaridita ragione – *Voltaire*. Per sconfiggere le *ombre dei lumi*, direbbe Tzvetan Todorov, che “sono l'esito di un'ipertrofia: una delle istanze del movimento viene isolata e portata all'estremo; le altre, che la limitavano, sono accantonate o ignorate. [...] Il desiderio di diffondere gli ideali dell'illuminismo [...] può rivoltarsi contro sé stesso, è possibile uccidere e torturare in nome dei diritti umani altrettanto facilmente che in nome di Dio” (Todorov [2018] 2019, 307). Il *Cabaret Voltaire* diviene allora una dimensione spaziale multitemporale dove tenere insieme letture, incontri, performance, voci, canti, suoni capaci di evocare una *alter-Europa*, un altro tempo per le europee e gli europei in fuga dai loro fantasmi. Una istituzione sociale – il *café-cabaret* – un pensiero filosofico – l'*illuminismo volterriano* – per mettere in tensione istituzioni e pensieri di quella tradizione europea capace di far germogliare i contrari: libertà laddove prevale asservimento; cosmopolitismo in luogo dei nazionalismi; aperture all'altro invece che chiusure identitarie; diserzione conflittuale contro gli eserciti. *Dedicarsi alle belle arti*, rifiutando l'*arte della guerra*, bruciando notti di festa nel *Cabaret Voltaire*, per superare la notte di Europa. Anche lì la festa mostrava “la sua indole di tempo fuori del tempo” (Pierazzuoli 2020, 33), contro il bellicoso tempo che ebbero in sorte. Perché “al Cabaret l'arte veniva messa in scena come una rivelazione notturna del volto nascosto - ora lo vedi e ora non lo vedi - pazienza se la maggior parte delle persone erano ubriache, ballavano, non vedevano nulla o semplicemente erano lì per divertirsi; era una prova notturna che i dadaisti volevano recitare, era un paradosso, oltre una semplice prova” (Marcus [1989] 1991, 222).

Ora, qui, siamo reduci da quasi un triennio di pandemia globale e da oramai un anno di bellicosa invasione della Russia putiniana nei confronti dell'Ucraina, dentro un conflitto strisciante che sembra coinvolgere l'intero confine euro-orientale, fino all'Europa continentale. Uno scacco doppio, esistenziale e culturale, che non sembra incontrare le forze immaginative e pragmatiche per invertire la tendenza di impoverimento sociale, relazionale, sanitario, economico di un vecchio Continente posto ai margini di una nuova articolazione globale tra Oriente ascendente e Occidente decadente. Con la consapevolezza, inoltre, che quel processo di *creolizzazione d'Europa* incontra nuove forme di chiusure identitarie tra classi dirigenti nazionaliste e movimenti culturali e sociali xenofobi e rende sempre più faticoso quell'incamminarsi sulla *via delle decolonizzazione europea*, invocata e intrapresa decenni fa dallo studioso di letteratura comparata Armando Gnisci (1946-2019) e da intendersi come suo inesauribile lascito (Gnisci 2002, 2003), per dismettere l'*habitus* eurocentrico e percepirsi come *noi tutte e tutti insieme*, in una visione di ecologia sociale dell'umanità sulla terra.

Anche per questo, il messaggio che quell'avanguardia artistica, poetica e politica ci lanciò oramai un secolo fa può tornare ora in circolazione, dentro e contro la pandemia e la guerra, potendolo articolare con un ennesimo interrogativo che attraversa la secolare *contro-storia* europea.

*Dopo la guerra [...] sarà un nuovo fiorire dell'arte, un nuovo
affermarsi dei valori, un brillar nuovo di idee*
Maria d'Arezzo, 1914.

Festose istituzioni e antichi maestri e maestre, per re-immaginare Europa oltre Europa?

Del resto, l'incendio Dada ha attraversato il secolo scorso proprio a partire dalla connessione tra immaginari artistici, spazi sociali di incontri, produzioni culturali e continua ricerca di libertà, guidando le avanguardie in giro per il mondo, passando per il Situazionismo, fino al punk e oltre, pensando ai *Cabaret Voltaire*, prolifico collettivo e gruppo musicale electro-industrial fondato a Sheffield già nel 1973 e poi attivo nella scena punk e soprattutto post-punk europea, giungendo poi al cyberpunk quindi a *rave & club culture* che ha chiuso il secolo appena passato, in quelle correnti utopiche giunte al nuovo millennio (Berger 2021), ibridando gli spazi urbani, immaginando e praticando futuri cabaret di arti soniche, performative, teatrali.

Allora si procede continuando a evocare questa trans-generazionale intelligenza collettiva, che potrebbe accompagnarci e sostenerci nello scandagliare il nostro incedere da europee ed europei *erranti*, "noi senzapatria" (Hirschmann 1993), così ci ha raccontato e insegnato Ursula Hirschmann (Berlino, 1913 – Roma, 1991), eurofederalista errante, potremmo anche ricordarla così, insieme a molto altro (Passerini, Turco 2011), in fuga giovanissima dalla Germania nazista, tra la Francia e l'Italia, dove "resta però vero che le lunghe stagioni di bel tempo creano effettivamente in questo paese quella continua osmosi tra case e strade, strade e caffè, caffè e piazza che non esistono nel nord, e aprono il cuore alla gioia e a rapporti umani più facili" (Hirschmann 1993, 136). Quasi si possa pensare a una conviviale, accogliente e festosa Europa mediterranea di caffè all'aperto, affacciati sul bacino comune al nord

Africa e al vicino Oriente, *i bar arabi si trovano nel Mediterraneo* ci raccontava ancora una volta Armando Gnisci, giocando d'immaginazione linguistica sul palindromo i *bararabi*: “forse sapendo che io amavo starmene nei giardini interni dei bar arabi, tra Alessandria e Parigi, tra Gerusalemme e Venezia” (in *Il palindromo. MediterraneaMente*).

Ma un altro – certo più autorevole e forse tradizionale – europeo errante ci ricorda che “l'Europa è i suoi caffè, quelli che i francesi chiamano *cafés* [...]. Basta disegnare una mappa dei caffè ed ecco gli indicatori essenziali dell'“idea di Europa”. Il caffè è il luogo degli appuntamenti e delle cospirazioni, del dibattito intellettuale e del pettegolezzo. Lo frequentano il *flâneur*, il poeta, il metafisico con il taccuino. È aperto a tutti, e al tempo stesso è un club, una massoneria di identità politiche o artistico-letterarie” (Steiner [2004] 2006, 29-30). Il caffè, che è bar e all'occorrenza cabaret, ecco la vera *istituzione comune*, altro che la *moneta* (unica o comune), oltre l'Europa, verso oriente e verso sud, in perenne trasformazione, aperta all'altro(ve) da sé, proprio intorno a quel Mediterraneo che invece da troppo tempo è la tomba di migliaia di corpi e sogni migranti, vittime di brutalità escludenti, razziali, identitarie, di fronte alla permanenza mostruosa del Leviatano (Pisanò 2019), cupa rappresentazione hobbesiana di quello Stato sovrano che deriva dal famelico mostro acquatico dell'immaginazione biblica e tuttora mortifera immagine, capace di lasciarci senza parole.

Eppure proprio il bar, il caffè è da sempre l'istituzione *senza porte*, spazio di *asilo* e accoglienza plurale: “Anche il Pedrocchi di Padova, come il Florian di Venezia, era un caffè senza porte. All'idea del caffè si associava l'idea dell'asilo. [...] L'asilo' doveva essere aperto a ogni ora del giorno e della notte. Pronto ad accogliere il viandante che passa, il viaggiatore che arriva, lo studente che vuole studiare ma non ha soldi per comprarsi il carbone o la legna, l'uomo 'che non sa dove andare' (caso più tragico di tutti) e il comune, il paziente, l'allegro senzatezzo”. Questo la celebre narrazione contenuta in *Catafrossi*, in *Ascolto il tuo cuore, città* (1944) di Alberto Savinio (nato Andrea de Chirico, Atene, 1891 – Roma, 1952), artista eclettico, musicista, scrittore, pittore, affabulatore che, spesso insieme al fratello, ha attraversato tutte le avanguardie del primo Novecento e che fissa nella nostra memoria la *vocazione* storica dei caffè, porto franco di un asilo collettivo, inteso come invito al rifugio, alla protezione, al sostegno di erranti viandanti, studenti, artisti, spesso tanto squattrinati quanto necessari di accudimento, ospitalità, accoglienza, *senza essere costretti alla consumazione*, osserva ancora Savinio (Savinio [1944] 1988, 53). È la libera repubblica delle lettere e delle arti nei bar, caffè, brasserie dell'affaticata modernità europea, a significare l'universalità di questo caffè e di molti altri, dove la vocazione all'ospitalità genera incontri imprevisi, produce stanzialità occasionali, invita a immaginare *istituzioni-rifugio*, *istituzioni-santuario*. E nei mediterranei mesi miti, all'aperto, permetterebbe di ripensare questi luoghi come nuove *agorà*, spazi pubblici votati alla libera circolazione dell'aria e delle idee contro la diffusione dei virus, anche quello bellicoso, quindi in favore delle pratiche più solidali e filantropiche possibili, per l'accoglienza festosa di un altro tempo da vivere insieme.

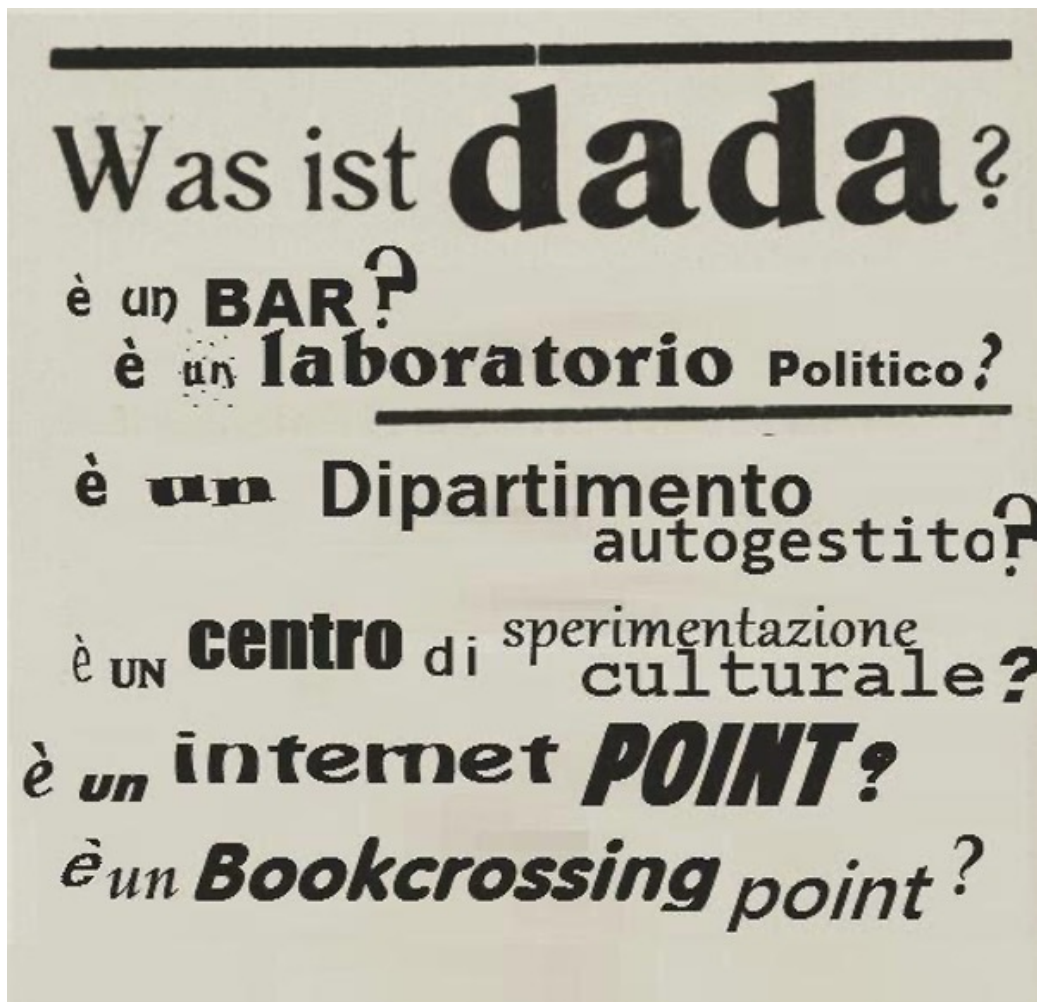


Fig. 1 | Manifesto DADA - Dipartimento Autogestito dell'Alternativa, spazio studentesco presso l'Università Federico II, Napoli, 2012 (circa).

Riferimenti bibliografici

Allegri 2021

G. Allegri, *Per nuove istituzioni culturali. Uno sguardo retro-futuristico su soggetti, pratiche, immaginari*, in I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Venezia 2021, 260-269.

Allegri, Ciccarelli 2013

G. Allegri, R. Ciccarelli, *Il quinto stato. Perché il lavoro indipendente è il nostro futuro. Precari, autonomi, freelance per una nuova società*, Milano 2013.

Berger 2021

E. Berger, *Accelerazione. Correnti utopiche da Dada alla CCRU*, Roma 2021.

Caleo, Di Matteo, Sacchi 2021

I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Venezia 2021.

Castoriadis [1975] 2022

C. Castoriadis, *L'istituzione immaginaria della società*, Milano-Udine [1975] 2022.

Deleuze 1976

G. Deleuze, *Hume*, in F. Châtelet (a cura di), *Storia della filosofia. Volume IV. La filosofia dell'Illuminismo (Il Settecento)*, Milano 1976.

Deleuze [1953] 1981

G. Deleuze, *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*, Bologna 1981.

Giannini 1986

M.S. Giannini, *Il pubblico potere. Stati e amministrazioni pubbliche*, Bologna 1986.

Gnisci 2002

A. Gnisci, *Da noialtri europei a noitutti insieme. Saggi di letteratura comparata*, Roma 2002.

Gnisci 2003

A. Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma 2003.

Hirschmann 1993

U. Hirschmann, *Noi senzapatRIA*, Bologna 1993.

Marcus [1989] 1991

G. Marcus, *Tracce di rossetto. Percorsi segreti nella cultura del Novecento dal dada ai Sex Pistols*, Milano [1989] 1991.

Passerini, Turco 2011

L. Passerini, F. Turco (a cura di), *Donne per l'Europa. Atti delle prime tre giornate per Ursula Hirschmann*, Torino 2011.

Pierazzuoli 2020

G. Pierazzuoli, *Il lavoro è una cosa 'seria'. Apologia della festa*, Verona 2020.

Pisanò 2019

A. Pisanò, *Il Leviatano è ancora vivo. Migrazioni e Human Rights Gap, movendo da Hannah Arendt*, in V. Gioia, A. Pisanò, S. Spiri (a cura di), *Pace e diritti umani nel Mediterraneo*, Lecce 2019, 41-60.

Savinio [1944] 1988

A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano [1944] 1988.

Steiner [2004] 2006

G. Steiner, *Una certa idea di Europa*, Milano [2004] 2006.

Todorov [2018] 2019

C. Todorov, *I libri e la vita*, Milano [2018] 2019.

English abstract

This paper proposes a festive rethinking of European social institutions of artistic and cultural production in the last century, from the Dadaist experience to bars and cafes understood as spaces of asylum and hospitality, as sanctuary institutions.

keywords | Institutions; European social imaginary; Dadaism; European cafés; Sanctuary institutions.

I festeggiamenti nel periodo medio-bizantino

(VII-XII secolo d.C.)

Danae Antonakou



Mariam e due altre ragazze ballano, XI secolo, pittura bizantina in manoscritto a colori, 1050 circa, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (Cod. 746, fol. 194).

Che cosa era il festeggiamento (εορτή, πανήγυρις)

Per molti anni si ha avuto un'immagine di Bisanzio come quella di uno stato teocratico estremamente severo. L'interesse per la vita sociale e il divertimento si concentrava sulla vita quotidiana dell'imperatore, della sua corte, dell'aristocrazia e del clero, mentre si pensava che

gli abitanti durante il Medioevo si fossero rivolti alla religione e non si preoccupassero del loro divertimento. Questa credenza non è verificata perché la popolazione bizantina si divertiva in molti modi, ma il loro modo di divertirsi ha cambiato forma dall'antichità al Medioevo. A questo proposito il lessico *Suda* nell'XI secolo scrive: ψυχαγωγεῖ [...] παραμυθεῖται, τέρπει ἢ ψυχὰς ἀνάγει (*Suid.* ψ 157 Adler IV 851) così come lo storico Leo Diaconos (950-992) che scrive in modo caratteristico degli abitanti di Costantinopoli: φιλοθεάμονες γὰρ τῶν ἄλλων ἀνθρώπων Βυζάντιοι (Leo Diaconus Hist. *Historia*, 61,10; Αλυσανδράτου 2019, 3, 31).

I festeggiamenti avevano un posto importante nella vita quotidiana dei Bizantini. Questi potevano essere eventi gioiosi, o feste di origine nazionale o celebrazioni di anniversari che includevano gli anniversari della famiglia imperiale, oppure essere di contenuto ecclesiastico. Secondo l'*Oxford Dictionary of Byzantium* l'elenco di Manuel I del 1166 che comprendeva tutte le festività dell'anno, contava 66 πανηγύρεις complete (escluse le festività domenicali) e 27 mezze giornate (O.D.B. 1991, Vol. 2, 781). La parola πανήγυρις negli anni bizantini, come oggi nel greco moderno, ha vari significati: festa religiosa, celebrazione di gruppo, con canti, balli, ecc., o anche una fiera annuale, come la grande fiera commerciale di Agios Demetrios a Salonicco, così come le feste a Efeso e a Coni (Χώνες) della Frigia. Durante le festività religiose, a volte in concomitanza con gli eventi, intorno alla chiesa avveniva la compravendita di prodotti o vino, per cui si dice che fosse una εμποροπανήγυρις. Lo pseudo-Dionigi di Alicarnasso, nel VI secolo, menziona che le πανηγύρεις, κατεστάθησαν δὲ ὑπὸ πόλεων κοινῇ κοινῷ δόγματι εἰς τέρψιν καὶ ψυχαγωγίαν τῶν παρόντων (D.H. *Rh.* 1, 1, 5; Αλυσανδράτου 2019, 145). Molto care agli abitanti erano anche le feste popolari, pubbliche o familiari, nelle case o nelle osterie, i banchetti così come le πανηγύρεις, fiere che si tenevano talvolta nelle strade e nelle piazze, all'interno delle città e talvolta in luoghi fuori di esse.

Durante alcune festività, soprattutto in quelle ricorrenti annualmente, oppure nelle epinicie (i cosiddetti trionfi) ecc., si svolgevano sfilate in città e gli ospiti dell'imperatore cenavano nel palazzo e spesso venivano intrattenuti con spettacoli di mimi. Cibo e vino era distribuito alla popolazione nelle piazze e lo stesso veniva fatto davanti ai monasteri ai poveri. I festeggiamenti erano accompagnati anche da varie forme di intrattenimento, dalle corse di cavalli agli spettacoli semi-teatrali e di altro genere. Un esempio di questi festeggiamenti era quello svolto dai notai, che durante la festa dei loro Santi protettori, Marcianos e Martyrios, sfilavano per le strade travestiti (O.D.B. 1991, Vol. 2, 782). In epoca bizantina continuarono a essere celebrate anche molte feste romane a carattere ricreativo. Nonostante la feroce guerra ecclesiastica alcune di loro sopravvissero fino al XII secolo. La più famosa, quella delle *Calande* (invece del nome *Calende* romano) di gennaio, si sviluppò in forme di intrattenimento molto popolari, con feste, scambi di doni e giochi di adulti – come i κύβοι – nelle case, molto simili ai festeggiamenti del Capodanno moderno. Lo studioso e chierico del XII secolo Eustazio fa notare in una sua lettera che tutti i bizantini si divertivano nelle *Calande*, mentre coloro che non volevano partecipare ai balli e agli scherzi erano considerati queruli (μεμφίμοιροι). Una rappresentazione completa della festa in una taverna di Constantinopoli è riproposta in una

produzione televisiva musicale greco-francese “976, il y a 1000 ans. La fête de Kalendes à Byzance”.

Rassegna storica

Per esaminare l'evoluzione del tempo libero e delle festività durante il periodo bizantino medio, dal IX secolo alla presa di Costantinopoli da parte dei crociati nel 1204, è necessaria una breve retrospettiva per vedere come la vita sociale e le modalità di ricreazione si relazionassero alle mutevoli condizioni nel tempo e nello spazio del vasto Impero Bizantino. Una grande *antithesis* tra l'antichità classica e il Medioevo bizantino, secondo la storiografia, è l'opposizione tra città e campagna. Ricordiamo come Pausania definisce la città: εἶγε ονομάσαι τις πόλιν καὶ τούτους (Πανοπέα, πόλιν Φωκέων), οἷς γε οὐκ ἀρχαία. Οὐ γυμνάσιον ἔστιν. Οὐ θέατρον, οὐκ ἀγοράν ἔχουσιν, οὐχ ὕδωρ κατερχόμενον εἰς κρήνην... (Paus. X, 4, 1; Μουτσόπουλος 2011, 29).

L'Impero Romano d'Oriente è caratterizzato dall'esistenza di molte città, il Medioevo, invece, si proietta attraverso una campagna molto scarsamente popolata, dove dominano i famosi castelli medievali. Dopo un lungo processo di devastanti incursioni barbariche, guerre ed epidemie, molte città cadono in rovina e, accanto al mutamento della base produttiva con il declino della schiavitù, procede l'oscura e vasta agrarializzazione dell'impero. Nelle campagne scarsamente popolate, i castelli vengono costruiti su postazioni fortificate e alture che prendono il posto delle città. Le mura racchiudono un'area libera in cui si rifugiavano i contadini durante le incursioni, un abitato con piazzale antistante la chiesa, e piccole attività artigianali principalmente al servizio dell'esercito e del clero. “La tendenza alla semplice sopravvivenza, all'elementare autosufficienza materiale, fece quasi scomparire le ricerche spirituali ed estetiche del tempo, che si limitavano alla religione, la prima, e alla costruzione di chiese, la seconda” (Λουγγής 2003, 106).

La rivolta di Nika è il punto finale delle tensioni di una società polarizzata. Scoppiano disordini nelle periferie tra i liberi (o servi) impoveriti e i ricchi proprietari terrieri. Durante il VII secolo, che è considerato il passaggio tra l'antichità e il Medioevo, così come durante l'VIII secolo, la periferia rurale è autosufficiente e vive duramente senza il sostegno delle città. L'amministrazione è esercitata centralmente nella capitale come sempre e le grandi città come Alessandria, Antiochia, Laodicea e Tessalonica, che, sebbene rimpicciolite, non furono distrutte. Queste città, e le poche sparse sopravvissute, erano fortificate e includevano necessariamente terreni agricoli all'interno delle loro mura. “Tra le città con vita ininterrotta fin dall'antichità si possono annoverare, oltre a Salonicco, Nicea, Ankara, Calcedonia, le città greche di Atene, Corinto e probabilmente Tebe” (Μρούρας 1995, 5). Le infrastrutture urbane, le palestre e i teatri sono stati distrutti. Il Medio Impero Bizantino è caratterizzato da castelli.

Nel IX e X secolo abbiamo una rinascita urbana. Insediamenti recenti, utilizzavano i materiali delle vecchie città in rovina, e costruiti rozzamente apparivano o sulle stesse o in nuove posizioni. Allo stesso tempo, l'economia si sta rigenerando. Le incursioni cessano e il commercio via mare cresce. Contemporaneamente arrivano mercanti veneziani e genovesi. Nelle regioni vengono creati centri urbani con il commercio e l'artigianato. Per esempio, a partire dal IX se-

colo si sviluppò a Tebe una grande industria della seta e Atene divenne sede di una metropoli. Durante il X secolo, gli imperatori crearono strutture sociali per la salute e la solidarietà a Costantinopoli, ma non aggiunsero nuove aree ricreative e nella capitale rimase solo il Grande Ippodromo. Le feste si tengono da tempo per strada. “The streets were also the setting for various kinds of shows with exotic or strange animals and wild beasts. Performances were given by acrobats, jugglers, magicians, actors, and mimes... The common people went to taverns, where they engaged in dances and jesting, while baths and the theater gradually declined in importance” (O.D.B.1991, Vol. 1, 306). Lo spirito del rinascimento raggiunge l'apice nell'XI e nel XII secolo. Nascono nuovi insediamenti, privi dell'antico carattere monumentale ma con ampi depositi che attestano una vita strettamente legata alla campagna. (Mango 1990, 83), mentre castelli e nuove città continuano a svilupparsi in posizioni particolarmente fortificate. Tali città, ad esempio nel Peloponneso, sono Mystras, Geraki, ecc. (Μουτσόπουλος 1997, 53)

L'evoluzione delle forme di intrattenimento

Infine, vedremo come si svilupparono alcuni degli importanti modi di ricreazione degli anni medio-bizantini fino alla presa di Costantinopoli da parte dei crociati nel 1204.

L'Ippodromo. L'Ippodromo di Costantinopoli continuò fino al XII secolo a essere la forma di intrattenimento più popolare, per l'imperatore, per la corte e l'amministrazione, così come per la gente comune. Nell'Antichità Bizantina, i grandi padri della Chiesa si opposero agli spettacoli dell'Ippodromo con riserve sulle reazioni imprevedibili delle masse divise in fazioni, e Giovanni Crisostomo criticò i suoi spettatori abituali nel suo *Sermone Contra ludos et theatra*, Πρὸς τοὺς καταλείψαντας τὴν ἐκκλησίαν καὶ αὐτομολήσαντας πρὸς τὰς ἵπποδρομίας καὶ τὰ θέατρα (Joannes Chrysostomus, *Contra ludos et theatra*, LVI, 263-270). Inoltre, alcuni imperatori vietarono gli spettacoli sanguinosi di tradizione romana.

Centro di intrattenimento, sede di eventi sportivi, politici, di propaganda imperiale ed eventi sociali, il Grande Ippodromo era decorato con sculture che gli imperatori avevano portato dalle antiche città greche e sculture del loro tempo e si stima che se poteva ospitare almeno 30.000 spettatori, mentre secondo altri si raggiungeva gli 80.000. Secondo le fonti, nel periodo Medio Bizantino l'Ippodromo continuò ad esistere per lungo tempo anche in altre grandi città: Salonicco, Antiochia, Alessandria, Dyrrachium, Nicomedia, Apamea, Neapolis, Calcedonia, Edessa, ecc. Durante il IX e X secolo, nell'Ippodromo di Costantinopoli si frequentava di più nuovi eventi, con esibizioni di equitazione, gare acrobatiche e battaglie inscenate, con lo scopo di addestrare i soldati. Il Grande Ippodromo, con la sua funzione ricreativa e politica, continuò a funzionare fino alla presa della Città nel 1204 dai Crociati (Αλυσανδράτου 2019, 51).

Τζικάνιο. Si tratta di un tipo di polo giocato da due squadre di cavalieri che si chiama Τζικάνιο. Fu adottato dai Bizantini dall'Impero Persiano Sassanide e continuò ad essere praticato fino al XII secolo. Oltre a Costantinopoli, altre città avevano Τζικανιστήριο, in particolare Sparta, Efeso e Atene, fatto che gli storici moderni interpretano come un'indicazione dell'esistenza di una fiorente aristocrazia urbana (Kazanaki-Lappa 2002, 643).

Teatro. Le antiche rappresentazioni e il teatro furono infatti denunciati dai Padri della Chiesa come residui di feste religiose pagane che promuovevano lo spirito di profitto e la leggerezza dei costumi. Giovanni Crisostomo nel IV secolo nella sua *Omilia Contra theatra*, Εἰς τὸ μὴ πλησιάζειν θεάτροις, καὶ ὅτι μοιχοῦς ἀπηρτισμένους ποιεῖ, καθὼς οὐ γὰρ ψυχαγωγία, ἀλλ' ὄλεθρος, καὶ τιμωρία καὶ κόλασις (Joannes Chrysostomus, *Contra theatra*, LVI, 541), ha fortemente criticato il teatro. Suggerì anche ai fedeli, se avessero voluto divertirsi, invece del teatro, di andare a vedere i boschetti, ascoltare il canto delle cicale e visitare i templi dei martiri. Così il teatro è cambiato. Durante il primo periodo bizantino, piccoli estratti di drammi classici venivano presentati in rappresentazioni e in seguito la loro lettura era limitata ai circoli degli studiosi o veniva utilizzata per scopi didattici. Il pubblico era ora intrattenuto dall'evoluzione ellenistica e romana della commedia antica che era l'arte del mimo e della pantomima.

Durante il XII secolo, tuttavia, fiorì la letteratura. Da un lato, abbiamo il revival dei generi letterari del patrimonio storico accompagnato da un forte atticismo, con l'imitazione del linguaggio e dello stile degli autori classici e ha importanti esponenti in Anna Komneni e Nikitas Choniatis. Inoltre, poco prima della fine del periodo bizantino medio, appare un nuovo tipo di letteratura in vernacolare con Ptochoprodromos e Michael Glykas come i principali rappresentanti.

Arte mimica. L'arte mimica si presentava nei quattro teatri che sappiamo che Costantinopoli aveva già dal V secolo, ma principalmente nell'Ippodromo, mentre in periferia apparivano compagnie itineranti organizzate. Le esibizioni di pantomima muta con accompagnamento strumentale e corale furono limitate dopo il VII secolo. Decisiva per la continuazione fu la regola del Concilio Ecumenico a Trullo del 691 che vietava τοὺς λεγόμενους μίμους καὶ τὰ τούτων θεάτρα e per i transgressori stabili che εἰ μὲν κληρικός εἴη καθαιρεῖσθαι, εἰ δὲ λαϊκός ἀφορίζεσθω. La predica di Giovanni Crisostomo *Contra teatra*, fu tramandata anche nei secoli successivi da ecclesiastici influenti nella società. Di conseguenza, mentre gli spettacoli di mimi permanevano, senza scomparire dalle feste nelle regioni, si limitavano progressivamente agli spazi privati, nelle taverne e nei banchetti e soprattutto alla corte imperiale. I Bizantini apprezzavano le rappresentazioni degli attori, per questo li onoravano generosamente e li invitavano nei momenti di festa nelle loro case, soprattutto ai banchetti e ai matrimoni (Αλυσανδράτου, Αθήνα 2019, 132, 136).

Nel XII secolo ci sono diversi riferimenti ai mimi e alle loro esibizioni. Lo storico Nikitas Choniatis si riferisce agli scherzi del mimo a una cena imperiale in cui Isacco II si divertì alla presenza dei suoi parenti. Guglielmo di Tiro descrive la brillante accoglienza riservata dall'imperatore Manuel I al re crociato della prima crociata, Amalrico I. Ciò includeva spettacoli di danza, musica e canti di ragazze e pantomime (*historium*), nonché spettacoli che lo storico latino definiva come *ludos teatrales, vel Circenses consuevimus*. (Runciman, Jerusalem 1982, 153-158). Allo stesso tempo, i mimi intrattenevano il popolo alle corse dei cavalli. Riferimenti anche a commedie con mimi sono inclusi in opere letterarie del XII secolo.

Δanza. Si balla nelle case private, nell'Ippodromo, nel Palazzo Sacro, ecc., ma anche nei luoghi sacri, e perfino durante il servizio funebre, dove gli officianti del *threnos* funebre che recitano i canti improvvisati chiamati μοιρολόγια, li accompagnano con movimenti vigorosi. Durante il servizio matrimoniale invece gli sposi del periodo medio bizantino, lo stesso come quelli di oggi in Grecia, camminano lentamente intorno al Sacro Altare, quasi in una coreografia cerimoniale, accompagnati dal canto ecclesiastico "Isaia balla" (Ἰσαΐα χόρευε). Tra gli strumenti musicali usati dai Bizantini vi erano: flauti, chitarre, polycordi, strumenti a percussione, o il πολύαυλον ὄργανον l'organo, come è conosciuto oggi.

Sitografia

Manthoulis 1976

"976, il y a 1000 ans, la fête de Kalendes à Byzance", Produzione televisiva Greco-francese, regia R. Manthoulis, 1976.

Riferimenti bibliografici

Αλυσανδράτου 2019

M. Αλυσανδράτου, *Διδακτορική Διατριβή "Η ψυχαγωγία στο Βυζάντιο κατά την περίοδο των Κομνηνών και των Αγγέλων"*, Αθήνα 2019, 3, 31, 51, 132.

Kazanaki-Lappa 2002

M. Kazanaki-Lappa, *Medieval Athens*, in A. Laiou, *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, Dumbarton Oaks, Washington D.C. 2002, 643.

Κουκουλές 1952

Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός, τόμοι Β, Γ, Παπαζήσης*, Αθήνα 1952, τ.Β, 235.

Λουγγής 2003

Τ. Λουγγής, *Η κοινωνία από την Αρχαιότητα στον Μεσαίωνα*, στο Στ. Λαμπάκης, Σπ. Τρωιανός, Ελ. Σαράντη. Τηλ. Λουγγής, Βασ. Βλυσίδου, Αλέξιος Σαββίδης. "Βυζαντινό κράτος και κοινωνία. Σύγχρονες κατευθύνσεις της έρευνας. Ηρόδοτος/Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών", Αθήνα 2003, 89, 106.

Μαλιάρας 2004

N. Μαλιάρας, "Μουσικά όργανα στους χορούς και τις διασκεδάσεις των Βυζαντινών", *Αρχαιολογία* 91, Αθήνα 2004, 67-71.

Mango 1990

C. Mango, *Βυζάντιο. Η Αυτοκρατορία της Νέας Ρώμης*, MIET Αθήνα 1990.

Μουτσόπουλος 2011

N. Μουτσόπουλος, *Η πρώτη Βυζαντινή και Μεσοβυζαντινή πόλη*, in *Περ. Αρχαιολογία και Τέχνες*, τ. 64, 29, 2011.

Μπούρας 1995, 5

Χ. Μπούρας, *Απόψεις των Βυζαντινών πόλεων από τον 8ο έως τον 15ο αιώνα. Στο Οικονομική Ιστορία Βυζαντίου, Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης*, Αθήνα 1995, 5.

O.D.B. 1991

Oxford Dictionary of Byzantium: Ap. Καρπόζηλος Entertainment, Ap. K., Vol. 1, 306, New York 1991.

Runciman, Jerusalem 1982

S. Runciman, *The visit of king Amalric I to Constantinople in 1171*, in B.Z. Kedar, H.E. Mayer, R.C. Amal; (edd.) *Outremer. Studies of the Crucading Kingdom of Gerusalem presented to Joshua Prawer*, Jerusalem 1982, 153-158.

Τσεκούρα 2004

Κ. Τσεκούρα, *Ο χορός στο Βυζάντιο*, in *Περ. Αρχαιολογία και Τέχνες*, 2004, τ. 91, 6, 7.

English abstract

Although Byzantium has the image of a strict theocratic state, the sources assure us that the Byzantines had more entertainment than others. In their daily life, the festivities had an important place, whether they were happy events, festivities, πανηγύρεις, of ancient-pagan origin, anniversary celebrations, or feasts of ecclesiastical content. The entertainment in the Hippodrome, the heart of Byzantine entertainment, in Constantinople and other major cities, had various forms: from horse races to semi-theatrical and other performances. The emperor's guests dined in the palace and were entertained by mimes, while the population ate and drank at banquets in the Hippodrome. Public or family celebrations, in homes or in taverns, as well as banquets and fairs, were also very dear to the inhabitants. The period from the 6th to the 8th century was characterized by enemy raids, and the destruction of most cities, the impoverishment, and ruralization of the population. Infrastructure was destroyed and most cities were replaced by castles built around makeshift settlements with only a small square in front of the church, where public life took place. Then we have the economic renaissance and growth that lasted from the 9th to the 12th century and new forms of entertainment and wealth in the imperial court. The Hippodrome entertainment is now operated only in Constantinople. The impoverished population of the Empire, drained by the landlords, mainly entertained themselves at home for family holidays and ceremonies, in the streets and squares, and in the countryside in front of the monasteries where food was offered.

keywords | festivities; πανηγύρεις; cities; Hippodrome; ruralization; castles; streets; squares entertainment.

Festa

Gaia Aprea

Ho sempre giocato molto da bambina, con gusto, impegno e accanimento... A casa la porta era sempre aperta per le mie amichette e in estate la casa dei nonni, con un grande giardino e la strada dove tutti i bambini scorrazzavano tranquillamente, erano teatro di inseguimenti, agguati, accampamenti indiani e piccoli spettacoli. Il gioco era una cosa serissima, impegnativa e avvincente. Crescendo ho perso quella freschezza, quell'impegno e quell'abnegazione. Nulla più era convincente e appassionante come allora... Forse i primi amoretti, le prime 'cotte', quelle muovevano tutti i miei impulsi...

Poi un giorno, l'ultimo anno di liceo classico, che all'epoca mia si chiamava ancora 'terza liceo', entrarono in classe due bei ragazzi, di alcuni anni più grandi, che invitavano, con il benestare della presidenza, a partecipare a delle audizioni-provini per prendere parte ad uno spettacolo. Senza neanche pensarci alzai la mano... Mi ritrovai sul palco del teatro dei Satiri di Roma...

Un teatrino delizioso nel centro della città che oggi, per il degrado culturale nel quale stiamo sprofondando, non esiste più... In un attimo, come con la famosa *madeleine* di Proust, ero di nuovo bambina, con la bicicletta, le ginocchia sbucciate, tutta sudata e concentrata per l'impegno nel gioco... Avevo ri-trovato freschezza, impegno e abnegazione... Il teatro un gioco serissimo, dove tutto è vero, non si finge mai, dove tutto è possibile, dove tutti si è uguali e dove si è protetti! Sono passati trent'anni da allora, io non ho mai più smesso di giocare...



English abstract

Gaia Aprea writes about her childhood experience with playing.

keywords | Aprea; Theatre; Childhood.

Cum festinatione*

Celebrating Salome's dance again

Barbara Baert

Perché nulla dura, accanto a lei, tutto galleggia, scompare e ricompare come schiuma [...]
Belinda non è un insetto, Mète, sebbene le somigli
Non lasciarti investire dal vento che si sprigiona attorno a lei
in ogni direzione, e non fa durare nulla [...]
Non adorarla, Mète, non desiderarla
(Sandro Veronesi, *Gli Sfiutati*, Milano 1990, 210-212)

Mark 6:14-29 and Matthew 14:1-12 recount Herod's feats and the death of John the Baptist. Herod had the prophet imprisoned for denouncing as incestuous his marriage to Herodias, the former wife of his brother. During a festive banquet, Herodias' daughter dances before Herod, who is so enchanted that he promises her a favour. At her mother's behest, she asks for the head of John the Baptist. The king honours her request and has the head delivered to her on a plate (*in disco*), which she gives to her mother. When John's disciples discover his death, they bury his headless body.

In Mark's plot the motif of dance and by extension of Salome demonstrate a peculiar spatial energy: the way in which Salome is placed in different rooms is confusing and seems flighty. It starts with verse 22, where the daughter *comes in* (*cumque introisset filia ipsius*). Then, in verse 24, when she has finished her dance and Herod's oath has inescapably been made, she leaves the room and asks her mother for advice. Her mother then whispers the fatal demand into her ear (*quae cum exisset dixit matri*). In verse 25, the pace of the story picks up. Salome *re-enters the room* and *immediately* addresses the king with *haste* (*cumque introisset statim cum festinatione*). At this point, the events are interrupted by the beheading in the prison after which, in verse 28, the executioner gives the head to the girl, and the girl gives the head to the mother (*et adtulit caput eius in disco et dedit illud puellae et puella dedit matri suae*). The first transfer of the head, according to the context, happens in the hall where the party is held, while the second is suggested to have happened in a different room, since earlier, she had to leave to go see her mother. In short, she comes in, she leaves, she hastily goes in again, she receives the platter, she gives the platter to the mother.

The French literary critic René Girard (1923-2015) wrote a fascinating essay on the role of the dancing girl in Mark's plot. The author develops the motif from the concept of "mimetic desire". "Salome is a child. She has nothing to do with the dance of the seven veils and other *orientalia*," writes Girard (Girard 1984, 311-324). The child imitates her mother's wish and from the moment she is filled with this wish, the girl crosses a certain threshold. It is said in

Mark that the girl *hastens* back (*Cum festinatione*), and *immediately* demands John's head *in disco*. The acceleration reflects the intensification of the plot that will converge in what Girard calls "mimetic violence". Girard writes: "At first she is a blank sheet of desire, then, in one instant, she shifts to the height of mimetic violence (Girard 1984, 314)". This peculiar rite of passage enacts itself in an inevitable determination of moments: from the silent dance, to the king's giving voice to the oath, to the mother's wish fulfilled, culminating in the dazzling horror of a head on a platter offered during a banquet. In this essay I revisit the iconographic motif of the dancing girl from an interdisciplinary perspective involving exegesis, space, ritual performance and *Pathosformeln*.

'A horrific couple'

In *Your Face Tomorrow* (*Tu rostro mañana*), the Spanish novelist Javier Marías (1955-2022) writes about a universal mental condition by which mankind conflates different events in time, spontaneously associates fiction and non-fiction, thought and speech, superimposes motifs as a partly unconscious technique in narration, yes, even as a survival strategy to understand the unknown, the subtext, the undepictable, the taboo. He writes in 'The horrific couple': "It isn't just a matter of superimposing their two faces, so different, so opposed — that would be a visual aberration, an ocular absurdity. No, it's an association, a recognition, an affinity grasped" (Marías 2006). 'The horrific couple' described by the Spanish novelist is just what provided a locus of suffering and genius in the work of Aby Warburg. This polarisation is also a part of his term *Pathosformel*, which he applied to the generations of artists of the Italian Quattrocento.

Pathosformel ist eines Affekts oder einer Leidenschaft mit seinem Ursprung in der griechischen Antike, zugleich Darstellung und Bändigung eines inneren Aufruhrs, der in verschiedensten Zeiten und Regionen immer wieder von neuem gebraucht wird. Dabei kann es zu einer 'inversionen', einer Radikalumkehr des Sinns, kommen (Königseder 1995, 74).

Pathosformel is the shape in which the energy of the past is locked away. The disturbance of these shapes relates to *Engrammen*: cores enclosed in images that constantly recur. The art historian is able to recognise these cores, pursue them, and in Aby Warburg's case, classify them by words (tables, like in linguistics) and groups of images (his famous *Bilderatlas*). The 'dancing girl' is both an innocent and a *Köpffägerin* (*Tafel* 46 of the *Bilderatlas*) (Warnke, Brink 2008; Warburg 1992, 156-173; Koos et al. 1994). *Ebenso wird der Typus "Köpffägerin" der Bibel, Judith und Salome, im Photo einer Golfspielerin, die mit dem Schläger ausholt, harmlos paraphrasiert* (Königseder 1995, 74). Aby Warburg's *Ikonologie des Zwischenraums* can thus be found in a methodological interspace, but also concerns the remarkable 'interspaces' created by artists of the late Middle Ages and Early Humanism, between the generations of the first Humanist wave (including Masaccio, 1401-1428) and the second Humanist wave (including Ghirlandaio, 1449-1494). The fifteenth-century artist, aware of perspective, anatomy, and optics, will see it as a special artistic challenge to integrate Salome's dance as both a spatial and temporal motif. This is where Salome finds herself becoming 'ambivalent', like a *Dynamogramm*, and where she binds innocence and perversity together into the mystifying

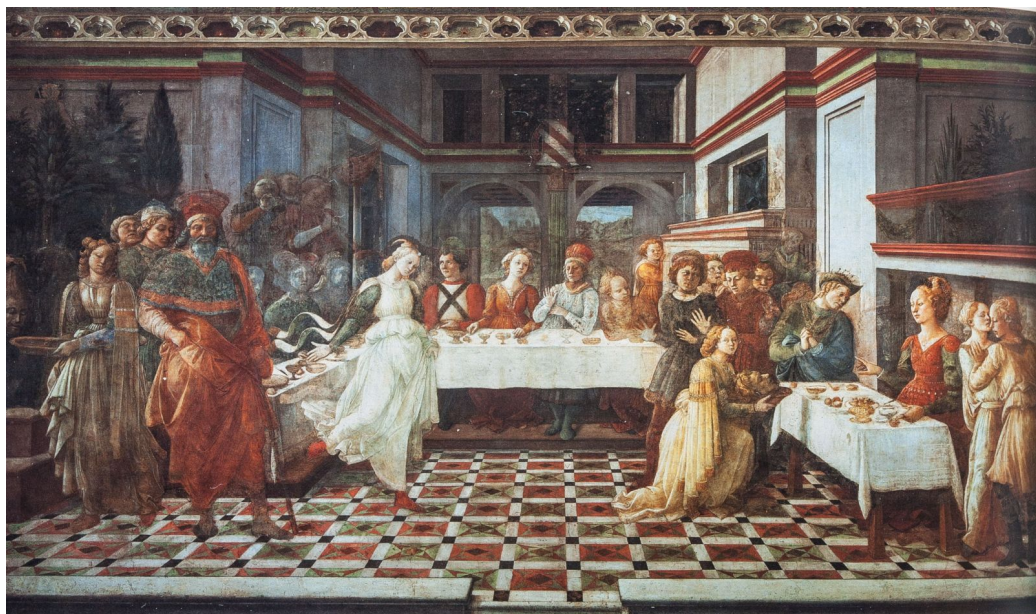
interbeing that would later take on excessive proportions deep inside the 19th-century femme fatale phantasm (Apostolos-Cappadona 2001, 95-108). I will discuss these different levels of the 'interspace' with the help of the cycle by Masolino da Panicale (1383-1440) in Castiglione Olona (1435) and the cycle by Filippo Lippi (1406-1469) in Prato (1452-1464).

The cycle in Castiglione Olona can be found in the private baptistery of Cardinal Branda da Castiglione (1350-1443). Masolino was confronted with a relatively small Gothic chapel, in which he painted all of the wall surfaces, including the vaults, with scenes from the life of John the Baptist [Fig. 1] (Bertelli 1987, 25-47; Bertelli 1997, 243-255). The scenes connected to his death are on the right-hand side of the chapel. The decapitation of John is depicted in the innermost window, which architecturally strengthens the semantic meaning of the window as 'coupure', as *opportunitas* and *Wendepunkt*, even as 'defenestration' (Webster's 1828 Dictionary). However it is not yet fait accompli, the head is not yet disconnected from the body, and in that sense, the iconography is atypical. This is also the case with the scenes on the wall next to it. These have been conceived in two parts: the buffet on the left, and a platform with a sitting Herodias on the right. In the middle, far away, there is a scene that can only barely be made out: the burying of the decapitated body of the prophet, as described in the final verses of Mark's chapter.



1 | St. John cycle, 1435, Masolino da Panicale (1383-1440), fresco. Castiglione Olona Baptistery of the Collegiata.

Masolino uses the open space, the contrast between frontal view and depth, minimizing the body language while emphasizing an atmospheric silence. The most peculiar and even unique aspect of this iconographic representation is that Masolino left out the motif of the dance. The *Filia saltasset* from verse 22 is suppressed in favour of Salome looking empty, neutral and humble in front of the platform. Only those who know the source material know that she is either 'undergoing' Herod's oath or 'formulating' her terrible demand. In both cases, she has just finished dancing, but we do not see that. Salome is neither moving hastily or flightily. She is not still hot from an all-consuming dance. There is nothing of the sort in Masolino's *ars nova*. The emptiness replaces the drama of the dance. Herodias, the mother, testifies to a similar alienation. She is located outside of where the banquet is held, in a gallery. She has waited patiently. There is not a single trace of excitement to be seen. There is only the daughter who is serenely offering her the head. Only the two horrified girls behind her in the gallery form the mirror to show the real perversity that is taking place: they are a contrast to the stillness. They recoil, seem to scream, their faces a grimace of true revulsion. 'The horrific couple' has an impact on them. The transposition of the supposed speed and immediacy of events in the text is transferred to the witnesses of the event, who absorb and project the suppressed trauma. Salome and Herodias, however, have emptied their gaze and their fear is now also our fear. There is, as it were, a mimetic transposition (supra Girard's 'mimetic violence') between the viewers internal to the iconography and the external real-life viewer. One could say that the true perversity of Masolino's scene is the inertia of the mother and daughter, yes, the suppres-



2 | Story of the death of John the Baptist, , Filippo Lippi (1406-1469), fresco. Walls of the Cappella Maggiore (1452-1464). Prato, Duomo.

sion of the most essential *motif*: the dance. The scene is desperately trying to find meaning in the silence of a senseless death, in the *Pathosformel* of a *pathia* or inversive energy. By extension, this takes us a long way from a room full of *animo* and festivities. Hermeneutically we are redirected towards the empty space of the gallery. The 'speeding up' and hasty transmission of the head has been articulated in the rhythm of the arcades and the acceleration along the convergent lines. Masolino's interpretation shows a mysterious *Verwandlung* of the narrative motif of rushing, dancing in the technical capacities of perspective and its accelerative vanishing point.

The feast is in the corner

The *Pathosformel* in the cycle by Filippo Lippi (1406-1469) in Prato, only one generation later, is completely different [Fig. 2]. Salome appears three times in the space, a festive banquet with lots of guests. The guests gesticulate, there are spectators and musicians; and all of them are gathered around a U-shaped table, the opening of which is directed towards the viewer. The tiled floor accentuates the lines that vanish at the back of a double gallery into the Tuscan landscape. From a narrative point of view, Filippo Lippi stays most true to the mobility and dynamics as they were explained in the gospel. While Salome is performing her nymphic dance near the centre of the painting, close to the party table, we also see her on the far left receiving the head of John the Baptist, only to present it to her mother Herodias at the table on the far right.

Filippo Lippi featured a Salome worthy of the *Ninfa fiorentina* that Aby Warburg studied. The prototype is the *Ninfa* as seen in the Ghirlandaio cycle (1485-1490) in the Basilica of Santa Maria Novella, Florence, in the scene depicting the birth of John the Baptist. The *Ninfa fiorentina* features an archaized, dancing girlish figure, whose counterpart can be seen in Prato as the gracefully dancing Salome. Her excessively pleated and almost diaphanous layered robes form an *ekphrasis* for ancient bacchanalias. The viewer senses that this dancing nymph, this Salome, oscillates ambivalently between innocence and ancient orgiastic imagery: her *Pathosformel* has renewed itself from the inside out. Salome has become 'the horrific couple', superimposed, confronting, with the way her face is directed towards the viewer, staring out at us while she hands over the head. And the disgusted pair behind the mother again reflects and elucidates how the viewer is confronted with 'mimetic violence'. Filippo Lippi also added another exceptional motif that shows his intelligent artistic use of the space and the architecture. He places Salome receiving the head in the utmost left corner of the image, with the executioner's arm cut off exactly at the elbow by the actual corner of the chapel. Bertrand Rougé and Louis Marin (1931-1992) have each published a fascinating essay on this detail (Rougé 2008, 147-171; Marin [1989] 2006, 165-190; Baert 2015, 211-233). According to Marin the 'cornerstone-arm' articulates the beheading itself: *l'angle du mur coupe le bras du bourreau comme coupeur de tête et coupure de cadre* (Marin [1989] 2006, 166-167). Of the same remarkable 'staging as cutting' Bertrand Rougé writes:

L'angle du mur marque donc l'articulation narrative, tout en masquant le temps écoulé, l'instant ellipsé: il sert à marquer à la fois la jonction et la disjonction constitutives du récit – l'une masquant l'autre par une espèce de syncope (footnote 13 : B. Rougé 2008, 156-157). Le cou coupé fait face en tant qu'il est trace de l'instant où la voix a cessé, trace de l'interruption ou de l'extinction de la voix. Le tableau présente le moment où la voix fut éteinte sur le point d'être proférée. Et c'est parce que l'instant ainsi saisi sous la forme d'un cou coupé est celui de l'interruption (où il n'est nul besoin que la voix s'entende réellement) interruption qui, en outre, marque la rupture entre l'espace du spectateur et celui de la représentation (Rougé 2008, 163-164).

A cursory exploratory investigation has shown that this paradigm is articulated not only in the Prato cycle (although in my view this cycle gives it its most ingenious form), but that at least two other cycles work the idea of the corner(stone) into the theme's iconographic organization. Here we may have fallen upon the traces of the paradigm junction/disjunction as catalyst for the iconography of death, the dance and the banquet in the story of John the Baptist (Long 2013, 1153-1205).

In the cycle of murals depicting the death of John the Baptist in the homonymous chapel in the church of St Martial in Avignon, Matteo Giovannetti between 1346 and 1348 painted the head on the platter precisely levelled with the (painted) corner of the banqueting hall (Castellnuovo 1991). Unusually, here it is not Salome herself but the executioner who, under the daughter's watchful eye, hands the platter to Herod and Herodias). The platter is still in the progressive tense: the head already lies on the platter, but it has not yet reached the table or the onlook-

ers. The executioner is handing over the head; the platter has not yet been 'received'. The platter is 'suspended' in the in-between. Its transit is marked by the spatial line of the corner. The head crosses this cut and so gives significance to a 'not-yet-quite'. John's head mediates in a temporal and spatial symbolism, the indicator of which is the actual line of the corner. In the frescoes of St John the Baptist chapel in the convent of Santa Giulia in Brescia the scene of the banquet was so conceived by the anonymous fourteenth century Lombard painter that the head was again placed at the level of a (painted) corner of the room; the corner at the same time divides the visual space into two parts (Breda 2001). This time the platter has (just) been deposited, again by a man (the executioner?) rather than by Salome, who watches him as a silent witness of the horror in which she has played an unwilling part. In this scene the head is the intersection in the completion of the horror, again referring to both connection and transition. The one cut/split (throat, horizontal) forms a replacement of the other cut/split (space, vertical). The overlap articulates how spatiality and temporality must be joined together to become *le fait accompli*. The head incorporates the borderline; it requisitions it as a *pars pro toto*. The semantic cluster corner/head/executioner/arm may find its explanation in the action of the executioner: cut, section, intersection.

In *The Poetics of Space* Gaston Bachelard (1884–1962) writes the following about the corner: "Every corner in a house, every angle in a room, every inch of secluded space in which we hide, or withdraw into ourselves, is a symbol of solitude for the imagination; that is to say, it is the germ of a room, or of a house. The corner becomes a negation of the Universe" (Bachelard 2014, 155). "It is a curve as shelter" (Bachelard 2014, 156). "Why is it worse for us to say that an angle is cold and a curve warm? That the curve welcomes us and the over sharp angle rejects us? That the angle is masculine and the curve feminine? A modicum of quality changes everything. The grace of a curve is an invitation to remain. We cannot break away from it without hoping to return. For the beloved curve has nest-like powers; it incites us to possession, it is a curved 'corner', inhabited geometry. Here we have attained a minimum of refuge, in the highly simplified pattern of a daydream of repose. But only the dreamer who curls up in contemplation of loops understands these simple joys of delineated repose" (Bachelard 2014, 166). The corner has anciently been a focus of magical and 'implosive' forces, precisely because it is the joining of two sides. This intersection is both connection and separation, comparable to the magic of the knot (Zischka 1977; Ingold 2015, 81-100). This ambiguity charges the corners of the house, of the field with magical energies:

Die Eck ist als äußerste Grenze des Ackers oder Hauses, als Schlupfwinkel von Dämonen, ein gefährdeter und für Zauber geeigneter Ort. Die vier Ecken bedeuten z.B. bei der Besitzergreifung das ganze Gebiet (Weiser 1929, 544-550).

In folk beliefs, household spirits, demons and energies inhabit the corners. This is where sacrifices should be buried and this is where the broom should sweep the most. This 'nervousness' of the corners of the room finds expression in popular sayings: to turn the corner (to pass a critical point in a process); to be set in a corner (punishment); or in Dutch to come out of the corner (to appear), to go around the corner (to die) and even a 'dead corner' (a blind spot).

Because the corner forms the borderline of the space and at the same time comprises an end and a beginning, in short a hinge within the house, it is also the place of Janus, the god of the beginning of the new and of the end of the old. It is accepted that the figure of John the Baptist is reminiscent of this Roman deity (Guénon 2004, 241; Gauthier 2012, 95). The former mediates on the threshold, at the intersection of Old and New. Furthermore, John/Janus substitutes the cosmic turn of renewal celebrated on the summer solstice of 24 June (Gaignebet 1986, 351-356). The solstice goes through the cosmic 'throat' which requires mediation by silence: the *angoisse* (Gaignebet 1986, 363). This silence is the pause, the interval, a very short cosmic standstill (Macho 1993, 104-116). The solstice is the 'gorgonian' silence, intangibly terrifying but absolutely necessary in order to allow the greatest and most dangerous mysteries: to clear the way for the sun.

In biblical Christianity, the tradition of corners and keystones goes back to the Old Testament and illustrates how Semitic monotheism channelled its lithic phantasm into the stone of stones: that of the Temple or the foundation of Zion. Isaiah 28:16 says: "Therefore thus says the Lord God, See, I am laying in Zion a foundation stone, a tested stone, a precious cornerstone, a sure foundation: 'One who trusts will not panic'". Matthew 21:42 reacts to these passus with: "Jesus said to them, 'Have you never read in the scriptures: The stone that the builders rejected has become the cornerstone; this was the Lord's doing, and it is amazing in our eyes?'" For a long time it was presumed that the *lapis angularis* was a symbol exclusively for Christ (Ladner 1942, 43-60; Baert 2012), until Arndt and Kroos showed that twelfth-century encyclopaedic works expanded the cornerstone metaphor to include John the Baptist. As mediator he was therefore long regarded through a semiotic of linking and hinging, given his role as mediator between Old and New Covenant. We might quote Sicard of Cremona (ca. 1155-1215): *Joannes fuit lapis angularis inter Vetus et Novum testamentum* (Mitrale 416, PL 213). While Gulielmus Durandus (ca. 1237-1296) says, *Fuit enim ioannes quasi lapis angularis id est vetus et novum testamentum coniungens* (*Rationale Divinorum Officiorum*; Arndt, Kroos 1969, 243-328). The *prodromos* is the keystone between old and new, and therefore often to be found exactly in those tectonics in the churches. This demonstrates the degree to which the *Precursor* was considered nearly equal to Christ. As cornerstone he acquires a specific function: the junction between the old and the new covenant indeed.

Die Liebe Gottes steckt im Detail

Let me by way of conclusion revisit a remarkable detail in the beautiful dancing Salome of San Marco. Her dish is subtly hemmed with red stones [Fig. 3]. The red alludes to the blood and thus also to the dish's function. Examples from painting and sculpture can also be found in which red pigment evokes the actual blood on the dish. In San Marco the red stones likewise suggest blood and the poesis between these glittering jewels and dried blood can be seen in a technically perfect whole characteristic of virtuoso mosaic building. Furthermore, the red lines extend as far as Salome's crown. The extension results from the artistic choice to use red in both dish and crown: the contour carries through. At a closer look the red mosaic line seems unbroken, flowing into a single line: crown draws dish, dish draws crown. Crown and dish desig-



3 | Detail of Salome's crown (between 1343-1345), Paolo Veneziano (ca 1300-ca 1365), mosaic. Venezia, San Marco.

nate each other; they turn into one another. The ultimate contamination – ‘the horrific couple’ – is activated by grace of the medium itself. The essential motif of the plot – *filia saltasset* – resonates in the mutual contamination of crown and dish, the crucial motif seeks to surpass itself in the artistic interflow of *choros* and *graphos*. The story's ‘dance’ and the mosaic's ‘line’ are now united in an exceptional ekphrasis: the mosaic as pictorial choreography. And there is more. The red sequence of stones touches the fingertips of the *Kopfjägerin*, as they once left from the artist's fingertips. Although the detail can barely be seen with the naked eye, the detail simply exists. It is there. Resonating a Higher Eye. *Die Liebe Gottes steckt im Detail*.

Elle m'émouvait.
 Elle me ramenait très loin en arrière.
 Avant. Avant que tout commence.
 Avant la vie.
 Paul in the movie *Avant L'Hiver* (Philippe Claudel, 2013).

Notes

This essay is an revised extract from *When the daughter came in and danced. Revisiting Salome's Dance in Medieval and Early Modern Iconology*, in *Antwerp Royal Museum Annual, 2013-2014* (appeared in 2016), 152-192; and *Revisiting Salome's Dance in Medieval and Early Modern Iconology*, "Studies in Iconology" 7, Leuven-Walpole-Paris-Bristol 2016.

Evangelium Secundum Marcum – Chapter 6. The Gospel According to Mark Vulgate.Org, 2005-2012. Webster's 1828 Dictionary. The etymology of window is interesting here. In Latin it means fenestella: the sacred opening for luck and opportunity. And moving from 'porta' and 'portus' to the Greek 'poros' (πόρος, opening as signifying) we see its contrary in a-poria. *Opportunitas* is therefore a *dare locum*: a making place for something; offering space to the potential that is necessary for revolution, the Wendepunkt. In English the word fenester was used as a parallel until the mid-18th century and fenestration is still used to describe the arrangement of windows within a façade. Also, words such as 'defenestration' are in use, meaning to throw something out of a window.

Bibliographical References

Apostolos-Capaddona 2001

D. Apostolos-Capaddona (eds.), *Scriptural women who danced*, in Doug Adams (ed.), *Dance as religious studies*. New York 2001, 95-108.

Arndt, Kroos 1969

H. Arndt, R. Kroos, *Zur Ikonographie des Johannesschüssel*, "Aachener Kunstblätter" 38 (1969), 243-328.

Bachelard [1957] 2014

G. Bachelard, *The Poetics of Space*, transl. by M. Jolas et. al., New York 2014, 155-166.

Baert 2015

B. Baert, *{Arm} {Head} {Cut}: Framing as Decapitation. The casus of St. John in Early Modern Painting*, in E. Harlizius-Klück, H. Körner, S. Kacunko (eds.), *Framings*, Berlin 2015, 211-233.

Baert 2012

B. Baert, *Caput Johannis in Disco. {Essay on a Man's Head}*, Leiden 2012.

Bertelli 1987

E. Bertelli, *Masolino e il Vecchietta a Castiglione Olona*, "Paragone" 451 (1987), 25-47.

Bertelli 1997

E. Bertelli, *Masolino. Gli affreschi del Battistero e della Collegiata a Castiglione Olona*, Milano 1997.

Breda 2001

A. Breda, *Architettura e apparati decorativi nel Basso Medioevo*, in *San Salvatore – Santa Giulia a Brescia: Il monastero nella storia*, a cura di R. Stradiotti, Milano 2001.

Castelnuovo 1991

E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone: Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Milano 1991.

Davril, Thibodeau, Guyot 1995

A. Davril, T.M. Thibodeau, B.G. Guyot (eds.), Guillelmus Duranti, *Rationale divinatorum officiorum libri I – VII*, in *Corpus Christianorum: Continuatio Mediaevalis*, Turnhout 1995.

Gaignebet 1986

C. Gaignebet, *À plus hault sens*, vol. 1. Paris 1986, 351-363.

Gauthier 2012

C. Gauthier, *La décapitation de saint Jean en marge des évangiles: Essai d'anthropologie historique et sociale*, Paris 2012.

Girard 1984

R. Girard, *Scandal and the dance. Salome in the Gospel of Mark*, "New Literary History" 15, 2 (1984), 311-324.

Guénon 2004

R. Guénon, *Symbols of sacred science*, New York 2004.

Ingold 2015

T. Ingold, *Bauen Knoten Verbinden*, "Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung" 6, 1 (2015), 81-100.

Königseder 1995

K. Königseder, *Aby Warburg im Bellevue*, in *Aby M. Warburg. Ekstatische Nympe...trauernder Flussgot – Potrait eines Gelehrten*, hrsg. von R. Galitz & B. Reimers, Hamburg 1995, 74-98.

Koos et al. 1994

M. Koos et al. (eds), *Aby Warburg, Mnemosyne: Begleitmaterial zur Ausstellung im Hamburger Kunsthaus*, Hamburg 1994, Tafel 47, *Ninfa als Schutzengel und als Kopffägerin. Herbeitragen des Kopfes. "Heimkehr vom Tempel" als Schutz des Kindes in der Fremde (Tobiuzzolobilder als Votivbilder)*.

Ladner 1942

G.B. Ladner, *The Symbolism of the Biblical Corner Stone in the Medieval West*, "Medieval Studies" 4 (1942), 43-60.

Long 2013

J.C. Long, *Dangerous women. Observations on the feast of Herod in Florentine art of the early Renaissance*, "Renaissance Quarterly" 66, 4 (2013), 1153-1205.

Macho 1993

T.H. Macho, *Die Kunst der Pause: Eine musikontologische Meditation*, "Paragrana: Das Ohr" 2, 1-2 (1993), 104-116.

Marías 2006

J. Marías, *Your Face Tomorrow*, transl. M. Jull Costa, New York 2006.

Marin [1989] 2006

L. Marin, *Filippo Lippi à Prato*, in *Opacité de la peinture: Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris 2006, 165-190, first published in L. Marin, *Ruptures ou le parcours d'une tête coupée: Salomé à Prato*, "Cahiers de psychologie de l'art et de la culture" 15 (1989), 9-28.

Rougé 2008

B. Rougé, *Point de décollation/point de liaison: Récit pictural minimal et liaison liminale de peinture*, "CICADA" 8 (2008), 147-171.

Sicardi Cremonensis episcopi 1855

Sicardi Cremonensis episcopi, *Mitræ sive de officiis ecclesiasticis summa*, in *Patrologia latina cursus completus*, a cura di J.P. Migne, Tomus CCXIII, coll.9-457, Paris 1855, 416 PL 213.

Warburg 1992

A.M. Warburg, *Mnemosyne Atlas*, in *Die Beredsamkeit des Leibes: Zur Körpersprache in der Kunst*, edited by I. Barta Fliedl, C. Geismar, Salzburg-Vienna 1992, 156-173.

Warnke, Brink 2008

M. Warnke, C. Brink, *Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne: Gesammelte Schriften: Aby Warburg*, 2, II, 1, Berlin 2008.

Weiser 1929

A. Weiser, *Art. Ecke*, in *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, vol. 2. edited by H. Baechtold-Stäubli, Berlin 1929, cols. 544-550.

Zischka 1977

U. Zischka, *Zur sakralen und profanen Anwendung des Knotenmotivs als magisches Mittel, Symbol oder Dekor: Eine vergleichende volkskundliche Untersuchung*, Munich 1977.

English abstract

The text analyses the biblical story of the death of John the Baptist as recounted in Mark 6:14-29 and Matthew 14:1-12, with a particular focus on the role of Salome and her dance. Salome is the daughter of Herodias, who had been denounced by John for her incestuous marriage to her brother-in-law Herod. During a festive banquet, Salome dances for Herod and he promises her anything she wants. At her mother's urging, she requests the head of John the Baptist, which Herod delivers on a platter. The author explores the motif of dance in Mark's account of the story, and how Salome's movements are indicative of her transition from a child with no agency to a participant in "mimetic violence" as she imitates her mother's desire for revenge. The author also connects this biblical story to the concept of *Pathosformeln*, as described by art historian Aby Warburg, and explores the recurring image of the "dancing girl" as both an innocent figure and a "Kopfjägerin", or head-hunter*

**The English abstract above was written by ChatGPT and strictly unedited by the editors of this issue (> Editoriale). This sentence itself was automatically translated with DeepL.*

keywords | Herod; John the Baptist; Salome; Mimetic desire; *Pathosformeln*.

AES+F, The Feast of Trimalchio (2009-2010)

Con qualche annotazione sulla serenità delle immagini delle civiltà antiche

Giuseppe Barbieri, Silvia Burini

Il testo che qui presentiamo riprende, in qualche sensibile misura, il capitolo pressoché omonimo, apparso a inizio 2022, ma solo in lingua inglese, nella nostra ampia monografia sul celebre gruppo di video-artisti russi[1]: quella porzione fu allora, più di altre, frutto di una serie di amputazioni e riscritture, necessarie per corrispondere all'impostazione grafico-editoriale del volume. In questa circostanza alcune di quelle parti sono state fortemente sintetizzate, altre trovano una più distesa articolazione. Vi si aggiungono altresì, tuttavia, alcune finali considerazioni sulla "serenità" delle traduzioni visive dei testi letterari, sulla scorta di un paio di osservazioni di Johan Huizinga e del suggestivo titolo di un volume di Lionello Puppi.

The Feast of Trimalchio è la seconda parte della *Liminal Space Trilogy* realizzata dagli AES+F e apparsa a qualche anno di distanza dalla prima, *Last riot* (2005-2007). È un'opera complessa, che ha ricevuto da subito una considerevole attenzione da parte della critica[2]: un lungo video, che sfiora i 70', ne costituisce la base. Vi si affiancano però anche 3 vasti dipinti a olio su tela, caratterizzati da un eloquente frame perimetrale a ghirlande floreali. In qualche modo queste ultime richiamano i dipinti quattrocenteschi, tra gli altri del pittore veneziano Carlo Crivelli, e le pergole fiorite di molta successiva pittura veneta (da Mantegna a Bellini, a Cima), rivelando la loro natura di simboli, soprattutto mariani[3] e il loro indubitabile appartenere a una "botanique chrétienne"[4], che li configura pertanto in una dislocazione "paradisiaca". L'analisi di padre Pozzi cui rinviamo in nota aggiunge tuttavia un elemento ancora più decisivo: sottolinea infatti la dimensione metaforica di questi elementi, anzi, "le possibilità stesse della pittura nel rappresentare una metafora"[5], che è una delle dimensioni permanenti della ricerca degli AES+F e che si nutre - anche per semplice osmosi - di tecniche e procedimenti antichi. L'opera comprende anche grandi digital collage: *le Allegories*, che in qualche modo richiamano, nella loro articolazione, i cicli dei *Quattro Continenti* della pittura tardo-barocca, con i *Trionfi* di Asia, Africa e America e l'*anti-trionfo* d'Europa, che rivela qualche remota eco del ciclo di affreschi che Giambattista Tiepolo realizza tra 1752 e 1753 alla Würzburger Residenz[6]; altri larghissimi *Panoramas*, altri *stills* a colori su carta, di assai più ridotte dimensioni, e infine due *Portfolio*, entrambi composti da 16 immagini, stampate digitalmente su carta.



AES+F, *The Feast of Trimalchio*, 2009-2010: Allegory # 5 (Sunset of Europe), chromogenic print in Diassec, 205x180 cm (courtesy AES+F).

The Feast si svolge in un tempo sospeso (una settimana di vacanza) e in un *non-luogo*[7] (un'isola nell'oceano che riunisce insieme, in un lussuoso resort, le attività apparentemente incompatibili che si possono svolgere al mare o in montagna): vi convergono con più mezzi

di locomozione turisti e agenti di sicurezza, attesi da un personale di servizio impeccabile e attentissimo, da spazi scenograficamente enfaticizzati, dilatati sino a consentire punti di vista e strategie di osservazione anche molto differenti. La più varia umanità, di ogni etnia, colore, attitudine, livello sociale, è impegnata a trascorrere un tempo piacevole e sempre uguale, se non assistessimo purtroppo anche a una sorta di tsunami, a invasioni animali, a sconvolgimenti meteorologici, a una curiosa pioggia di palline da golf, a un progressivo slittamento dei ruoli sociali, in una generale fusione e confusione di gender. Come in ogni tempo sospeso si susseguono momenti vuoti e scene iconiche, gesti dimessi ed eroici, tragedie e languori, in un orizzonte visivo che si fa, alla fine, immisurabile, in cui l'isola è vasta come il pianeta ed entrambi proprio come una pallina da golf, quando vengano osservati dallo spazio siderale.

Il titolo del lavoro rinvia scopertamente al nucleo principale del *Satyricon* di Petronio[8], uno dei riconosciuti capolavori della letteratura latina del I sec. d.C., giuntoci frammentario, con l'eccezione del libro XV, che narra appunto la *Coena Trimalchionis*, scoperto da Poggio Bracciolini in un codice a Colonia nel 1423, poi perduto e ritrovato, in una versione da questo derivata, e oltre due secoli dopo, in una biblioteca della costa dalmata, a Traù. Risulta misterioso anche l'autore, non concordemente identificato con C. Petronius Arbiter, per cui disponiamo di un suggestivo ritratto di Tacito (*Annales* XVI, 18-19), che non fa però il minimo cenno al romanzo. Per quanto il ricorso a testi letterari o figurativi di riconosciuta importanza culturale non configuri mai un intento "illustrativo" da parte degli AES+F, il rinvio pur ideale ma scoperto al *Satyricon* merita almeno alcune considerazioni.

Il preciso richiamo al testo e al suo autore ("great wit and melancholic lyric poet"), che compare, sul sito del gruppo, *in exergo* al *concept* dell'opera, non può non indicare la volontà esplicita di una ripresa: non tanto del magmatico sviluppo della narrazione petroniana quanto piuttosto in riferimento alle strutture dell'assetto narrativo del romanzo. Il libro che narra lo strabiliante banchetto è infatti, anzitutto, un testo di straordinaria vivacità, anche grazie alla pluralità dei suoi registri linguistici, indispensabili a introdurre sulla scena classi, ceti sociali, generi diversi e di rocambolesca variabilità, in forza di destini sempre mutevoli e dell'incessante azione della capricciosa Fortuna. Ma più che il tumultuoso snodarsi delle vicende narrate e le inarrivabili sequenze di pietanze offerte ai commensali, il dato saliente è proprio il suo "espressionismo linguistico": come ha notato Cesare Segre[9] ciò ha consentito a un genere letterario molto popolare e di nessuna particolare pretesa letteraria (il cosiddetto "romanzo greco", che si imperniava sulla iniziale separazione di una coppia di innamorati che, dopo un processo più o meno complicato di espiazione, si ricongiungevano in conclusione, in un tranquillizzante "happy end") di segnare in profondità, invece, una secolare prospettiva della letteratura europea (così attentamente indagata da Michail Bachtin[10]); quella che, sulla scorta di molti testi medievali, tragitta dal *Gargantua et Pantagruel* di Rabelais[11] al romanzo picaresco e giunge almeno sino alle opere di Carlo Emilio Gadda.

Proprio per questo il romanzo ha conservato in epoca moderna e più recente una fattiva attualità culturale, senza divenire insomma soltanto una citazione dovuta: "saporoso romanzo dei

bassifondi” per Väänänen[12], aveva folgorato Huysmans, l’autore di *A rebour*, con il suo stile “d’un brio indiviato”; risulta per più aspetti un’“enciclopedia dei consumi culturali di un’epoca”[13], ma per Queneau è anche un testo che “più lo si è ancora nel tempo e nello spazio, e più si rivela libero”[14]; appariva infine a Bachtin[15] (ma potremmo continuare a lungo) come un inarrivabile fenomeno di parodizzazione dei generi letterari, e proprio in questo senso è spesso avvicinato all’“Odissea dei diseredati”, l’*Ulysses* di Joyce. Anche sul registro semantico le intime qualità del testo affiorano nella traduzione degli AES+F con perdurante evidenza. Gli ambiti tematici che più caratterizzano il banchetto di Trimalcione sono quelli gastronomico e sessuale, in una complessiva dinamica di carnevalizzazione della realtà, che privilegia gli strati della nostra esperienza per secoli considerati “bassi”, fisicamente e moralmente, ma su cui registriamo costantemente infiniti ritorni di interesse, per la loro perfetta e diffusa corrispondenza con ciò che siamo quotidianamente.

Queste pur brevi considerazioni dovrebbero metterci sull’avviso, una volta di più, sulla complessità, le interne stratificazioni, le frequentissime sfumature di forma e di senso che connotano tutti i lavori degli AES+F. Dovrebbe inoltre consentirci di comprendere meglio le loro impressionanti attitudini rielaborative[16]. A nostro avviso *The Feast of Trimalchio* tiene infatti davvero conto delle strutture petroniane che abbiamo pur sommariamente indicato: naturalmente non sulla base di un approccio filologico, come chiarisce bene la lunga intervista che hanno rilasciato a Olga Sviblova[17], ma per la loro capacità di afferrarne il senso dall’interno di una tradizione artistica e culturale che, come abbiamo visto, si è consolidata nel corso dei secoli.

Un primo elemento, in questo senso, è la consueta cifra estetica dal gruppo, che mescola paradosso e parodia[18] in una lucida prospettiva tropica, ossia mediante il procedimento retorico che prevede la deviazione o la trasposizione di un significato su un piano diverso e sorprendente: e in questo caso l’approccio tropico si sostanzia nell’accurato straniamento delle pratiche svolte dai privilegiati turisti, in una cornice che capovolge radicalmente l’atmosfera da bassofondo e la triviale volgarità dispiegata nel banchetto romano nell’eleganza sofisticata dell’isola che li accoglie (che trova puntuali e realistici riscontri nel Kempinsky Hotel di Dubai).

Possiamo dire con sicurezza che in questo *resort* Trimalcione si sarebbe terribilmente annoiato. I suoi invitati erano cialtrieri, lascivi, irosi e irritabili, generosi, esibizionisti di ricchezze, di avventure, di personali vicende, gioiosi e disponibili all’irruzione del futuro: non avevano timore di mostrare il loro lato oscuro, che ai loro occhi era semplicemente una delle componenti coesistenti della personalità, individuale e sociale. L’élite di inizio XXI sec. invece lo traveste, omologandolo, e lo cela nei recessi del proprio io, protetto da strati di ipocrisia pubblicitaria, il che risulta particolarmente evidente negli *still* che si affiancano al video.

In quest’ultimo la rarefazione di gesti, pratiche, azioni fanno emergere l’atmosfera artificiosa, da *reality*, della situazione: studiosi e critici hanno spesso osservato che i video AES+F sono stupefacenti *reality* del presente, anche quando tematizzano passati e soprattutto futuri non prossimi e non prevedibili. Dobbiamo però aggiungere che anche stavolta, come nel preceden-

te *Last riot*, siamo all'interno di un *non-luogo*, e ciò comporta inevitabilmente delle *non-azioni* o al massimo delle azioni quasi esclusivamente convenzionali: quelle di *The Feast* nascono da gesti più legati alla danza o alla pantomima, per altro non farsesca (piuttosto, orientale). La complessa identità personale dei personaggi petroniani viene stabilita a un diverso meta-livello, dove ciò che conta è sottolineare con enfasi i segni dell'appartenenza a etnie diverse, ribaditi dagli abbigliamenti e dalle acconciature.

In questo senso, l'enorme variabilità e pluralità di accenti del testo latino, che l'opera degli AES+F conserva, nel momento in cui viene idealmente "trapiantata" in un medium che non prevede parole (i tumultuosi discorsi del *Satyricon*) deve essere indicata con esplicite dinamiche di enfattizzazione. Il *Camp Style*[19] ben si presta allo scopo: lo rintracciamo senza sforzo nella gestualità cosciente degli interpreti[20], i loro costumi, gli accessori e gli utensili (per la pulizia, per il fitness, per lo sport) che iniziano ad assumere un ruolo crescente nella narrazione di un universo pacificamente *post-human*, dove le macchine sono prolungamenti naturali degli arti.

Ma l'estetica Camp coinvolge in qualche modo anche gli scenari. La scelta di un'aura "vittoriana" esplicita il desiderio di ricollegarsi a quell'eclettismo "coloniale" che prova a riassumere in un unico luogo le suggestioni esotiche dei viaggi di allora e delle implicite sopraffazioni che quei viaggi comportavano. C'è qualcosa di più: le prospettive sono sempre profonde, molto accentuate (anche per la disposizione degli attrezzi sportivi), sembrano impaginate in accordo ideale con le tre celebri tavole (di Urbino, Baltimora e Berlino) del primo Rinascimento umbro-toscano; sono spazialità dilatate in altezza, non estranee, per la disposizione dei fondali, alle scelte espressive di Botticelli (dal cassone con la *Storia di Nastagio degli Onesti*, 1483, alle sue *Storie di Virginia e di Lucrezia*, spartite tra Bergamo e Boston, del 1498); sono anch'esse eccentricamente contaminate - come del resto i prototipi italiani della prima età moderna - dalla crescente presenza di elementi orientalizzanti o di derivazione dagli sfondi dei videogame.

Anche i punti di vista non mancano di interesse, perché spesso paiono dislocati in posizioni elevate (come una loggia), tali da consentire uno sguardo a volo d'uccello, da secoli esplicito segnale di una volontà di controllo. Questa attenzione per lo sguardo, per sottili dinamiche visive, svolge un ruolo essenziale nell'opera: non è infatti impertinente affermare che, almeno su un registro squisitamente espressivo, uno dei temi centrali in *The Feast of Trimalchio* è il movimento degli sguardi, così come in *Last riot* era quello degli arti.

Così - come a noi pare - non possiamo trovarci a disagio, di fronte all'evidente spezzettarsi del filo narrativo: gli AES+F hanno scelto lucidamente la rinuncia a una narrazione unica o all'unicità di un messaggio, in favore di vari livelli narrativi dove si mescolano i piani della realtà, del sogno, dell'inconscio, e tutto è ugualmente possibile senza che ci sia predilezione per una linea o un'altra. Come in altri lavori del gruppo l'ambiguità e la duplicità rappresentano insomma un valore, da conquistare con intelligenza: ed eccoci osservare per esempio abbracci che possono rivelarsi il segno di una lotta, massaggi interrotti per la concreta assenza di un "cor-

po” autentico, tragedia e commedia che si interpolano, come per esempio nella sequenza con il volo della carrozzina.

Qualche rapida e penultima considerazione può servire a sottolineare il rapporto, solo fino a un certo punto misterioso, che gli AES+F stabiliscono con le tradizioni culturali che li hanno preceduti. L'attenzione così suggestiva che essi accordano in quest'opera agli antichi riti della mensa, dalle *coene* del mondo antico ai banchetti della prima età moderna, trova certamente alimento nel repertorio millenario di immagini che li hanno accompagnati: gli artisti hanno dichiarato in alcune occasioni (anche a noi) l'influsso esercitato su di loro dagli affreschi pompeiani e dalle tematiche di lusso quotidiano. Ma ci sono inoltre assonanze con il codice imposto per la rappresentazione dei banchetti, poco dopo la metà del XVI sec., da Paolo Veronese (e non pensiamo solo alle celeberrime *Nozze di Cana* del Louvre) poi ripreso nel XVIII sec. da Tiepolo: nei *brunch* AES+F (dove si consumano anche frutti di mare con sembianze vagamente ibride: un anticipo, una profezia del presente, se consideriamo quali saranno probabilmente i nostri prossimi consumi alimentari) non si percepisce solo (se non in minima parte) la dimensione “acropolica” così insistentemente accentuata da Veronese nei suoi vasti dipinti di soggetto religioso per le grandi congregazioni veneziane[21], ma solo perché, come abbiamo anticipato, il punto di vista adottato nel video è spesso dall'alto. Quelle scene dipinte a metà Cinquecento, come sappiamo, rappresentavano l'espressione di una profonda fase di rifeudalizzazione della società europea: in *The Feast of Trimalchio* si mostrano invece, ma con analoghi accenti, i riti neofeudali della società contemporanea.

Nel paradiso AES+F ritroviamo inoltre la coesistenza, che ha segnato per millenni la cultura occidentale, degli “impossibili” (*adynata*, in greco, *impossibilia*, in latino): la luce perenne, l'assenza di stagioni, il pacifico rapporto tra umani, transumani, animali, l'incontro pur superficiale di civiltà differenti e lontane, la mescolanza degli stili e delle epoche, sono tutti tratti che affondano da un lato nei miti antichi evocati a partire da Archiloco, dall'altro nelle profezie bibliche (*Is.* 11) e che sono qui straordinariamente emblemizzati. Ne ha ragionato lucidamente, in un libro ammirevole, oltre mezzo secolo fa, Ernst Robert Curtius[22], partendo da uno dei *Carmina Burana* che presenta il “mondo capovolto”, per mostrarne i sentieri di trasmissione nella civiltà dei secoli successivi, fino al nostro recente passato delle ideologie e delle futurologie. Quegli elementi connotano costantemente il *topos* del *locus amoenus*, del giardino edenico: quando esso coincide con un'isola (da quella di Cithera che compare nell'*Hypnerotomachia Poliphili* al giardino-isola di Armida nella Gerusalemme tassiana[23]) il *locus* moltiplica esponenzialmente il proprio orizzonte di senso.

L'opera degli AES+F può essere inoltre collegata, non impertinentemente a nostro avviso, alla riflessione che Johan Huizinga esprime, tra altre considerazioni, nel suo *De kunst der Van Eyck's in het leven van hun tijd*[24], un saggio che ha il pregio di dilatare ulteriormente, in questa sede, il significato della festa, cui il numero 200 di “Engramma” è giustificatamente dedicato. Un suo passo, riferito alle “feste di corte” borgognone, che riportiamo qui di seguito

per esteso, fonda in qualche modo il senso anche più risonante di un'osservazione di qualche pagina precedente.

La festa - scrive Huizinga - conservava ancora parecchio della funzione che aveva avuto tra i popoli primitivi[25]: quella di manifestazione sovrana della cultura. Nelle epoche di grande rinnovamento della società ritrova quella funzione, come durante la Rivoluzione francese. Noi uomini moderni possiamo dedicare ogni momento di tranquillità e di distensione alla ricerca della nostra più intima concezione della vita e della più pura gioia di vivere [nel 1916!]. Ma un'epoca di insicurezza cronica e di scarsa diffusione dei piaceri dello spirito aveva bisogno a tale scopo della festa. Quanto più stridente è il contrasto con la miseria della vita quotidiana, tanto più forti devono essere i mezzi necessari a raggiungere lo stordimento indispensabile a mitigare la realtà. E il XV secolo è un'epoca di tremenda depressione e pessimismo. Come antidoto all'oppressione secolare di lotta e fame, d'ingiustizia e violenza, della peste, dell'inferno e delle streghe non bastava la quotidiana promessa della salvezza celeste. Di tempo in tempo era necessaria anche una gloriosa celebrazione, collettiva e solenne, della bellezza della vita, in quanto uno svago individuale regolare come quello fornito dalla letteratura o dalla natura era a disposizione di pochi, i libri erano preziosi come gioielli e al di fuori delle mura cittadine o dei giardini la natura era pericolosa. Gioco, amore, vino, danza e canto non erano sufficienti: la festa doveva nobilitarli con la bellezza.

La bellezza, dunque, come registro necessario a un'epoca di smarrimento, di "depressione e pessimismo", che assomiglia ormai molto da vicino a quella che quotidianamente viviamo. Riprendendo un tratto saliente de *L'elemento estetico delle rappresentazioni storiche*, la sua celebre prolusione del 1905, Huizinga riafferma, con un registro perfettamente adattabile alla tensione alla molteplicità di accordi che connota il percorso degli AES+F, che "noi vogliamo delle immagini che siano metà sogno, che non abbiano dei contorni netti, in cui l'interpretazione soggettiva del nostro animo abbia campo libero. Questo bisogno trova più spazio in una percezione visiva dei fenomeni storici piuttosto che in una intellettuale"[26]. Una precisa conseguenza del peso crescente assunto dall'immagine, già all'inizio del XX sec., coincide con il fatto

che la nostra immagine di quasi tutte le civiltà passate è divenuta più serena di quanto lo fosse prima. Ciò è naturale. Nell'arte il gusto amaro del dolore delle epoche che l'hanno creata si volatilizza subito. L'arte non si lamenta. L'arte non si lamenta, mentre nella letteratura, che ripete senza posa l'afflizione per tutta la sofferenza del mondo, traspare sempre una nota di dolore e di insoddisfazione. Il dolore che trova espressione nell'arte figurativa trapassa subito alla sfera dell'elegiaco e della quiete serena, mentre il dolore che viene detto rinnova ogni volta la sofferenza. Anche il racconto storico ci trasmette la vita passata mediante la parola, ed è un canto eterno di oppressione e sofferenza[27].

Agli occhi del grande storico olandese per decenni purtroppo sbeffeggiato nel nostro Paese[28], l'arte appare insomma come implicita e costante espressione della festa, a prescindere da ogni sua connotazione semantica. E non solo quella visiva, dato che anche l'ambito performativo vi gioca un ruolo cruciale. In questo senso, ma ormai solo in forma di congedo, è l'invito a riprendere in tal senso le considerazioni soprattutto iniziali di Lionello Puppi nel suo *Lo splendore dei supplizi. Liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del*

martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo[29]. Il termine “splendore” vi era inteso da Puppi nella sua derivazione foucaultiana (da *Surveiller et punir*), come esplicita rivelazione di verità e potere, o meglio della verità del potere. Noi proponiamo di intendere quello “splendore” anche nel senso huizinghiano della serenità (felicità?) dei segni dell'arte, e nel nesso lotmaniano tra la città-teatro e la “serena”, financo “festosa”, rappresentazione del dolore che vi si svolge.

Note

[1] Cfr. AES+F, introduction and texts by Giuseppe Barbieri e Silvia Burini, essay contributions by Hou Hanru, Brooke Lynn McGowan, Tom Morton, Tina Rivers Ryan, Milano, Rizzoli New York, 2022, pp. 214-257.

[2] Cfr., tra altri, Jacqueline Millner, AES+F's *The Feast of Trimalchio*, in AES+F: *THE REVOLUTION STARTS NOW!*, Exhibition catalogue, a cura di Rex Butler e Ead., Brisbane, The University of Queensland Art Museum, 2010; Francisco Javier Panera Cuevas, AES+F: *Seduction and Amoralità* – Editorial, in “artpulsemagazine.com” (cfr. <http://artpulsemagazine.com/aesf-seduction-and-amorality>); Gareth Harris, *The Best Times AES+F*, in *THE LIMINAL SPACE TRILOGY*, catalogo della mostra a cura di Olga Sviblova, Manege Central Exhibition Hall, Moscow, MAMM-Triumph Gallery, 2012, poi replicato in occasione della mostra al Martin-Gropius-Bau (2012) e al Musée des Beaux Arts de La Chaux-de-Fonds (2014) e da ultimo in AES+F. *Predictions and Revelations*, catalogo della mostra (Manege Central Exhibition Hall, Saint Petersburg, luglio-settembre 2019) a cura di Nail Farkhatdinov. Mosca, Triumph Gallery, 2019, pp. 34-39. Si vedano anche gli interventi di Tim Morton e Brooke Lynn McGowan in AES+F... cit. (alla nota 1).

[3] Cfr. Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 185-213 (*Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta*, è il titolo del saggio in questione).

[4] Cfr. Louis-François Jehan, *Dictionnaire de Botanique Chrétienne...*, in *Nouvelle Encyclopédie Théologique*, t. VIII, Paris, Migne, 1860.

[5] Pozzi, *Sull'orlo del visibile*, p. 194.

[6] Cfr. in questo senso Svetlana Alpers, Michael Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, 1994, tr.it. di Michele Dantini, Torino, Einaudi, 1995, segnatamente i capp. 3 e 4 della III parte.

[7] Cfr. Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992

[8] L'edizione cui abbiamo fatto riferimento è *Satyricon*, traduzione di Monica Longobardi, con una presentazione di Cesare Segre, Siena, Barbera, 2008.

[9] Cfr. Cesare Segre, *Presentazione...* cit, p. VIII.

[10] Cfr. Michail Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Saint Petersburg, Izdatel'stvo, 1965. Cfr. anche Id., *Estetica e romanzo*, 1975, tr.it. di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979.

[11] Sulla figura dell'autore del *Gargantua et Pantagruel* è imprescindibile almeno il rimando a Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Editions Albin Michel, 1942 e 1968.

[12] Cfr. Veikko Väänänen, *Introduzione al latino volgare*, Bologna, Pàtron, 1974, p. 56.

[13] Alessandro Barchiesi, *Extra legem: consumo di letteratura in Petronio Arbitro*, in Oronzo Pecere-Antonio Stramaglia (a cura di), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, atti del convegno internazionale di studi (1994), Cassino, Università degli Studi di Cassino, 1996, pp. 191-208, qui p. 203.

[14] Nel suo saggio su Petronio (1951): vedilo in Raymond Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 96-99, qui p. 99.

[15] Cfr. Bachtin, *Estetica e romanzo...* cit., pp. 276-277.

[16] Cfr. anche Alison Rowley, *The Feast of Trimalchio: Consuming Passions*, in *AES+F: The Feast of Trimalchio*, catalogo della mostra a cura di Olga Sviblova (Mosca, Garage Center for Contemporary Culture, maggio 2010), Mosca, Triumph Gallery, pp. 279-313, qui p. 281: "It is at this fundamental structural level that AES+F's vision of a Trimalchio's feast for the twenty-first century can be understood as a complex analogue of Petronius' creative imagination".

[17] Olga Sviblova, *A Guilty Pleasure. An Interview with AES+F*, ivi, pp. 44-87.

[18] Cfr. Gareth Harris, *Self-centered Sybarites*, ivi, pp. 8-19, qui p. 15: «Such dichotomies, however, require an exquisite sense of control. From the frozen poses of the cruel youths on parade to the erotic choreography of torsos, set to a soundtrack by Beethoven and Mozart, AES+F show their mastery. Other imagery – the arch, pristine rendition of a striking wheelchair – bound paraplegic flying through the air (a comical episode ending in tragedy) – demonstrates AES+F's surprisingly comedic touch, an aspect of the collective's work that is often ignored in critiques which concentrate on their polished production values. Even the colour clash of the costumes – the masters in white and the lush palette of the servants' outfits – transforms into a tasteful interplay».

[19] Cfr. Susan Sontag, *Notes on 'Camp'*, in "Partisan Review" 31, n° 4 (Fall 1964), pp. 515-530.

[20] Alcuni di loro assumono pose estatiche di intonazione religiosa: se a Trilogia completata *The Feast of Trimalchio* viene collegata al Paradiso (perduto, ritrovato o da cui evadere...), *Last riot* all'Inferno e la successiva *Allegoria Sacra* al Purgatorio, non stupisce che compaiano tropiche "icone" dell'arte cristiana, pur nei loro slittamenti di senso dato che stanno a indicare il declino morale che coinvolge i protagonisti: si possono individuare le stazioni di una bizzarra Via Crucis, con un Gesù con folta chioma rossa che trascina faticosamente una tavola da surf, ovvero la classica composizione della Pietà che coinvolge però un esausto giocatore di tennis, sorretto da alcuni chef asiatici; o ancora (a 27'55") le tre *concierge* che sembrano attualizzare, dopo Bill Viola, la *Visitazione* di Pontormo.

[21] Cfr. al riguardo Giuseppe Barbieri, "Fuora del luogo dove è il nostro Signore": Paolo Veronese e lo spazio moderno della mensa, in Id. (a cura di), *Nelle sale da pranzo di Paolo Veronese. La rappresentazione dei riti della mensa e la cultura dell'ospitalità*, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2011, pp. 12-71.

[22] Cfr. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Franke Verlag, 1948, cap. V.

[23] *Gerus. Lib.*, canti XV-XVI.

[24] *L'arte dei Van Eyck nella vita del loro tempo*, in "De Gids" LXXX, n° 6 (1916), pp. 440-462, poi in *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, a cura di Wietse de Boer, Torino, Einaudi, 1993, pp. 103-154.

[25] L'espressione non può non ricordare gli studi sul prelogismo, pressoché coevi, dell'antropologo francese Lucien Lévy-Bruhl riversati nel trattato su *Le funzioni mentali delle società inferiori* (1910), né farci dimenticare la radicale revisione di queste posizioni, alla fine della sua vita, nei suoi straordinari *Carnets*, pubblicati nel 1952 da Einaudi su pressante indicazione di Ernesto de Martino.

[26] *Le immagini della storia...* cit., pp. 104.

[27] *Ibidem*.

[28] Si veda a conferma l'introduzione di Umberto Eco all'edizione einaudiana dell'*Homo Ludens* (1973).

[29] Milano, Berenice, 1990.

English abstract

This article is a review of the video artwork *Feast of Trimalchio*, the second part of the *Liminal Space Trilogy* realised by AES+F. *The Feast of Trimalchio* is a clear reference to the *Satyricon* by Petronius, book

XV, narrating the *Coena Trimalchionis*. The feast is rendered in *Camp Style*, but there are similarities with the code of representation of banquets invented by Paolo Veronese in XVI cent. and continued in the XVIII cent. by Tiepolo. The *brunch* proposed by AES+F show impossible paradises that correspond to a phase of refeudalisation of the European society. The term “splendor” – as intended by Foucault (in *Surveiller et punir*) – is an explicit revelation of truth and power, or better of the truth of power. The proposal of this article is to intend the “splendor” of AES+F also in the sense of serenity of artwork (Huizinga) and in the relation city-theatre (Lotman): a “serene” and perhaps “festive” representation of the sorrow that takes place in it.

keywords | AES+F; *Feast of Trimalchio*; *Liminal Space Trilogy*.

Serio ludere

Il gioco delle sortes nel Museo del Termalismo a Montegrotto Terme

Maddalena Bassani



Screenshot di una delle schermate dell'installazione 'Il gioco delle sortes' nel Museo del Termalismo antico e del Territorio a Montegrotto Terme.

Nel clima di festa per celebrare il numero 200 de “La Rivista di Engramma” presento una breve nota inerente a una installazione ludica, in verità molto seria nei presupposti scientifici di partenza, che ho proposto di inserire in una delle sale del Museo del Termalismo antico e del territorio a Montegrotto Terme, inaugurato nell'estate del 2020 e frutto di un lungo percorso di studi e ricerche promosse dal Dipartimenti Beni culturali dell'Università di Padova (il gruppo di lavoro era costituito da Francesca Ghedini, Paola Zanovello, Maddalena Bassani, Chiara Destro, Tiziana Privitera: v. Bassani et aliae 2021).

Fin dalle prime fasi dell'allestimento museale, pensato per offrire una panoramica sui principali caratteri del fenomeno termale in epoca antica e segnatamente in Italia e in area euganea, ho evidenziato l'opportunità di dare conto al grande pubblico di un aspetto estre-

mamente interessante e complesso, ma potenzialmente divertente, qual è quello del ricorso agli oracoli, anche presso le aquae, da parte degli antichi. Questi ultimi, infatti, nella costante dialettica con la natura (da domare a proprio vantaggio ma anche da venerare per la sua intrinseca potenza vitale o mortifera), si sono spesso rivolti proprio alle sorgenti per ottenere un responso sul proprio futuro. È noto come il giovane Tiberio fra il 13 e l'11 a.C. si sia recato appositamente ai *Patavini Fontes*, dunque alle sorgenti euganee, durante il suo viaggio verso l'Illiria per chiedere all'oracolo di Gerione, che lì era presente, notizie sulle sue imprese (v. ora Bassani c.s.). Il dio gli consigliò di gettare dei dati nelle acque di Apono, divinità locale assimilata ad Apollo, e ottenne ottimi auspici, come ci tramanda Svetonio (*Tib.* 14, 3):

...et mox, cum Illyricum petens iuxta Patavium adisset Geryonis oraculum, sorte tracta, qua monebatur ut de consultationibus in Aponi fontem talos aureos iaceret, evenit ut summum numerum iacti ab eo ostenderent; hodieque sub aqua visuntur hi tali.

[... e inoltre mentre era diretto in Illirico e si era fermato vicino a Padova a consultare l'oracolo di Gerione, la sorte estratta gli consigliò di gettare dei dadi d'oro nella fonte di Apono, per conoscere il futuro; ebbene, i dadi lanciati da lui diedero la somma più alta. Ancora oggi si vedono in fondo all'acqua].

In effetti, la richiesta di vaticini fu una pratica a cui ricorsero in moltissimi, sia di nobili origini, come il figlio di Livia Drusilla e di Tiberio Claudio Nerone, sia di rango inferiore, tanto che ce ne rimangono sia per il mondo greco che per quello romano numerosi esempi: perché citati in testi letterari (ad esempio, di Erodoto e di Pausania, su cui v. Braccesi 2017) o perché incisi su diversi manufatti in pietra, osso o metallo, sotto forma di barrette metalliche, astragali, cippi etc. (per il mondo italico preromano e romano, v. Champeaux 1990a e 1990b; per il Veneto Gamba, Gambacurta 2016). I testi di quelle sorti erano tendenzialmente oscuri o comunque adattabili a ogni richiesta e non a caso esisteva una nutrita schiera di sacerdoti pagati per interpretare al meglio il responso. Ad esempio, un testo riferito da Erodoto riportava un pronostico per il tiranno ateniese Pisistrato:

ἔρριπται δ' ὁ βόλος, τὸ δὲ δίκτυον ἐκπεπέτασται,
θύννοι δ' οἰμήσουσι σεληναίης διὰ νυκτός.

Getta la rete! Per le ben distese
maglie s'avventeranno
nel notturno chiarore
scie di tonni riflesse dalla luna.
(Erodoto, I, 62, 4; cfr. Braccesi 2017, 19).

In altro oracolo riportato da Pausania, invece, la Pizia vaticina la morte a Filippo II, che a lei si era rivolto:

ἔστεπται μὲν ὁ ταῦρος, ἔχει τέλος, ἔστιν ὁ θύσων.

Al toro incoronato di corona
s'approssima la fine;

s'appressa già l'addetto al sacrificio.
(Paus., 8, 7, 6; cfr. Braccesi 2017, 83).

Ancora, un oracolo si legge su una delle *sortes* incise su barrette metalliche trascritte da Aldo Manuzio il Giovane a metà Cinquecento (Degrassi 1962):

De vero falsa ne fiant | iudice falso.
Che le cose vere non diventino false
secondo un falso giudizio.
(Degrassi 1962, n. 1075, 291).

I luoghi in cui erano praticate le azioni rituali per ottenere il responso potevano essere grandi santuari a vocazione oracolare, come quello di Delfi (su cui v. Bassani 2012 per la funzione mantica di alcuni animali), oppure contesti in cui era riconosciuta la presenza di soggetti divini con spiccata capacità profetica mediante fenomeni naturali insoliti (sorgenti minerali fumanti o puzzolenti, persistenti fruscii di foglie, rumoreggianti acque in grotte etc.). Enorme fortuna ebbe questo fenomeno fino alla tarda antichità e poi in epoca rinascimentale e oltre, tanto che ancora oggi l'astrologia incanta sia lettori benpensanti nelle ultime pagine di quotidiani dove è pubblicato un breve oroscopo della giornata, sia signore per bene, che sfogliando settimanali di moda possono trovare anche il proprio oroscopo per la settimana che verrà. Si tratta evidentemente di prospettive del tutto 'ludiche', ma che ben evidenziano l'umana tendenza a voler vedere dove vedere non si può: e se tanto grande e pervasiva fu per gli antichi questa dimensione irrazionale codificata in prassi e rituali attivi per secoli, perché non darne conto anche in uno spazio museale dedicato alle acque minerali, magicamente benefiche?

L'installazione proposta nella sala 4 del Museo del Termalismo a Montegrotto Terme si chiama non a caso "Il gioco delle *sortes*". La sua realizzazione ha previsto per prima cosa una selezione di alcune decine di testi oracolari sia greci che latini che potevano adattarsi a un pubblico adulto o minore: avendo curato personalmente la cernita di tali responsi, ho preferito quelli che potevano di per sé essere facilmente comprensibili, offrendo una traduzione in italiano se già disponibile o facendone una *ad hoc*. In secondo luogo, è stato elaborato un software (ideato da Antonio Rodà e da Riccardo Luise del Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione dell'Università di Padova) inserito in un dispositivo multimediale collegato a un touch screen a parete, in cui il visitatore cliccando su alcune icone inserisce prima alcune informazioni su di sé (nome proprio, età etc.) utili a definire il profilo dell'utente, e sceglie poi per quale ambito di vita intende ottenere l'oracolo (lavoro, amore, salute). E poiché gli antichi dovevano lasciare un'offerta al nume profetico, ecco che l'utente, per ricevere il responso, deve cliccare sull'icona di una moneta: a questo punto l'oracolo informatico sceglie uno dei testi originali antichi agganciandolo al profilo del visitatore e il responso viene emesso tramite una stretta apertura sottoforma di cartoncino chiaro, con una grafica volutamente anticata. Chi si presta al gioco, ne legge la frase e lascia la sala proseguendo il percorso con una espressione solitamente divertita, segno che lo scopo dell'installazione è stato raggiunto.

Ma potrebbe rimanere per alcuno una tacita domanda: cosa vorrà dire, davvero, questa frase? Lasciando la risposta alla fantasia e all'irrazionale di ciascuno, non resta che iniziare la festa per Engramma: *sorte tracta, serio ludere!*

Riferimenti bibliografici

Bassani 2012

M. Bassani, *Greggi e mandrie fra termalismo e profezia*, "Gerión" 30, 2012, 185-208.

Bassani c.s.

M. Bassani, *Un horridus Gerione alle Aquae Patavinae. Nuove ipotesi per il cippo policefalo da Este*, in *Proceedings of the International Workshop "Locus horridus". Roman Anxieties about Nature* (Rome 2022), Institutum Romanum Finlandiae, Rome, ed. by M. Bassani, R. Berg, c.s.

Bassani et aliae 2021

M. Bassani, C. Destro, F. Ghedini, T. Privitera, P. Zanovello (a cura di), *Montegrotto Terme. Museo del Termalismo antico e del Territorio. Guida*, Padova 2021.

Braccesi 2017

L. Braccesi, *Voci del passato. Schegge di poesia da Erodoto a Pausania rivisitate da Lorenzo Braccesi*, Roma 2017.

Champeaux 1990a

J. Champeaux, *Sors oraculi : les oracles en Italie sous la République et l'Empire*, "MEFRA" 102.1, 271-302.

Champeaux 1990b

J. Champeaux, *"Sorts" et divination inspirée. Pour une préhistoire des oracles italiques*, "MEFRA" 102.2, 801-828.

Degrassi 1962

A. Degrassi, *Le sortes di Bahareno della Montagna*, in Id., *Scritti vari di antichità*, Roma 1962, 1019-1026.

Gamba, Gambacurta 2016

M. Gamba, G. Gambacurta, *Geografia e forme della divinazione nel Veneto preromano*, in E. Govi (ed.), *Il mondo etrusco e il mondo italico di ambito settentrionale prima dell'impatto con Roma (IV-II sec. a.C.)*, Atti del Convegno (Bologna 2013), Roma 2016, 391-408.

.

English abstract

The brief report aims to present the installation of the "Game of Fates" remade on the model of ancient Greek and Latin oracles, now purposed in an installation in the Museum of Ancient Thermalism and the Territory in Montegrotto Terme.

keywords | Thermalism, Oracles, Montegrotto Terme, Museum.

Il Mediterraneo tra III e IV secolo d.C. e la danza delle culture incrociate

Racconti e immagini nelle Etiopiche di Eliodoro

Anna Beltrametti



Pieter Paul Rubens, *I quattro continenti o I fiumi del Paradiso* (dettaglio), olio su tela, 1615, Wien, Kunsthistorische Museum.

Un cerchio di ebano “macchia” la pelle d’avorio, il riconoscimento

Il re d’Etiopia Idaspe, vincitore dei Persiani nella battaglia di Siene, sta tornando nella sua isola-capitale Meroe, accolto come un dio dai sudditi che hanno attraversato il fiume per andargli incontro. Sullo sfondo Persinna, la regina, attende il suo sposo protetta sotto il portico del tempio. Poco più oltre, ai bordi del prato sacro, i sacerdoti, i Gimnosofisti, hanno predisposto un sistema di tende e di padiglioni dove hanno posato una piattaforma bassa per i loro seggi, ai piedi di un alto piedistallo sormontato dalle immagini degli dèi e degli eroi progenitori. Intorno a loro, disposta in cerchio, una falange di opliti appoggiati agli scudi delimita lo spazio religioso e tiene lontana la folla (Eliodoro, *Etiopiche* 10. 6).

Il racconto si arresta per costruire una vera e propria scenografia, teatrale e liturgica al contempo, in cui si compirà lo scioglimento dell’intreccio ampio e complesso del romanzo. La scena è pronta per il riconoscimento, *anagnorisis*, a lungo promesso e rinviato che riporterà Cariclea, l’eroina protagonista insieme con Teagene, il suo innamorato e promesso sposo tessalo, in seno alla propria famiglia, tra le braccia della regina sua madre, immediatamente

te persuasa e travolta dalla riscoperta della figlia, e del re suo padre, più a lungo diffidente nei confronti della giovane donna dalla pelle bianca, dall'incarnato luminoso, estraneo al popolo degli Etiopi, ἀπρόσφυλον Αἰθιοπίων χροῖαν ἀπαυγάζουσα. Così, di estraneità, aveva scritto Persinna al momento di dover esporre la bambina per non essere accusata di adulterio, ricamando in caratteri etiopici regali la storia del suo meraviglioso concepimento sulla fascia che con altri oggetti doveva accompagnare sua figlia e consentirne il riconoscimento (4.8); così, ancora sottolineando l'estraneità della pelle candida al popolo etiope, πρὸς γὰρ τοῖς ἄλλοις καὶ χροῖα ξένη τῆς Αἰθιοπίδος λαμπρύνη, si esprime Idaspe, diffidando dell'identità della giovane donna anche dopo il riconoscimento degli altri *gnorismata*, compreso l'anello con il sigillo regale donato a Persinna per il fidanzamento (10.14), che ha incastonata la pietra magica, la pantarbe. La breve descrizione della pantarbe e dei suoi poteri segreti si devono al ricamo di Persinna sulla fascia preparata per Cariclea (4.8) e, nel romanzo, la pietra preserva Cariclea dall'incendio appiccato per vendetta dalla persiana Arsace (8.9-11). Filostrato attribuisce alla pantarbe la proprietà magnetica di attrarre, dentro l'acqua, tutte le altre pietre disperse (*Vita di Apollonio* 3.46).

La lunga scena del riconoscimento al cuore dell'ultimo libro (10. 8-16) è costruita dal narratore con la vividezza, secondo il principio retorico dell'*enárgeia*, di una scena teatrale giocata su oggetti sorprendenti e preziosi: la graticola di sbarrette d'oro, χρυσοῖς ὀβελίσκοις τῆς ἐσχάρας διαπεπλεγμένης (10.8) per la prova del fuoco a cui saranno sottoposti i due giovani innamorati per saggiare la loro verginità (*parthenia*) e destinarli, se puri (*kátharoi*), ai sacrifici tradizionali prescritti dalla legge; le vesti d'oro e di porpora indossate da Cariclea per la prova del fuoco; il quadro di Andromeda. Una scena drammatizzata grazie ai dialoghi efficaci tra il re e la regina e tra il re e il sommo sacerdote, nell'incombenza del sacrificio degli innocenti, motivo tragico per eccellenza. Una scena costruita in parte sul modulo drammaturgico ben collaudato del processo, intentato da Cariclea contro il re davanti ai sacerdoti nel ruolo di giudici (10.10) e commentato dal re Idaspe come un menzognero colpo di teatro (10.12: ὥσπερ ἐπὶ σκηνῆς), una messa in scena, una trovata buona per sfuggire alla morte.

“Ogni causa, ogni processo – sosteneva Cariclea – ammette due tipi fondamentali di prove, i documenti scritti e le affermazioni dei testimoni: produrrò le une e le altre per dimostrare che sono vostra figlia, chiamando a testimone non una persona qualsiasi, ma il nostro stesso giudice (*scil.* Sisimitre, l'autorevole capo del Collegio dei Gimnosofisti), inoltre presenterò questo scritto che narra la mia storia e la vostra”. Così dicendo tirò fuori la fascia che era stata esposta con lei e che ora lei portava intorno alla vita. La svolse, la consegnò a Persinna che rimase attonita, tremava tutta e grondava sudore: felice di aver ritrovato sua figlia, temeva i sospetti e la diffidenza di Idaspe [...]. Idaspe prese la fascia, fece venire i Gimnosofisti e li invitò a leggere insieme con lui. Poi cominciò a scorrere lo scritto e grande fu la sua meraviglia, vedendo che anche Sisimitre era molto turbato [...]. Alla fine quando venne a conoscenza dell'esposizione della bambina e del motivo per cui era stata esposta, Idaspe dichiarò: “Che un tempo mi fosse nata una figlia, lo so ed ero stato informato che era morta, ora apprendo che fu esposta”. [...] Sisimitre allora replicò: “Colui che ha raccolto la bambina esposta, che la ha allevata di nascosto e poi portata in Egitto, quando mi inviasti là come ambasciatore, sono io [...]. Riconosco la fascia che è scritta, come puoi vedere, in caratteri regali etiopici e tu, meglio di chiunque altro puoi riconoscere che

essi sono stati ricamati dalla mano di Persinna. Ma vi erano anche altri segni di riconoscimento [γνώριματᾶ], che io affidai all'uomo che prese in consegna la bambina, un greco, una persona per bene" [...]. "Bianca – continuò Sisimitre – era anche la bambina che raccolsi allora [...]. Per la difficoltà [ἀπορία], costituita dal colore della pelle, la fascia [ταϊνία], ti dà la soluzione: in essa Persinna ammette di avere preso immagini e somiglianze essendosi fissata con lo sguardo su Andromeda mentre si univa a te. Se poi vuoi altre conferme, il modello [τὸ ἀρχέτυπον], è qui disponibile. Guarda Andromeda identica nel dipinto e nella ragazza". I servi, ricevuto l'ordine, portarono il quadro e lo misero di fronte a Cariclea [...]. Idaspe non poté più avere dubbi e rimase a lungo bloccato dalla gioia e dallo stupore. "Resta ancora una cosa – disse allora Sisimitre – si tratta del regno, della successione legittima e, prima di tutto, della verità. Tu, ragazza, scopri il braccio: era segnato da una macchia scura sopra il gomito [μέλανι σπίλωματι τὸ ὑπὲρ πῆχυν ἐσπίλωτο] [...]. Subito Cariclea denudò il braccio sinistro e vi era un segno, come un cerchio di ebano che macchiava il braccio d'avorio [ὥσπερ ἔβενος περιδρόμος ἐλέφαντα τὸν βραχίονα μιάινων]. (10. 12-15).

La scena, magnificamente articolata e inserita alla fine del romanzo, è il pregiato punto di arrivo di quel percorso di riconoscimento lanciato dal racconto del vecchio sacerdote egiziano Calasiri al giovane greco Cnemone, ospiti entrambi del mercante greco Nausicle nel villaggio di Chemmi (2.22): un racconto protratto, anche per le continue insistenze del giovane uditore affascinato dal narrare del vecchio, una storia ricca di informazioni e di sapienza antica appresa non solo in Egitto, ma anche presso Delfi (2.26) e presso gli Etiopi (4.12), straripante di incontri, di sogni, di premonizioni (2.21- 5.1), una narrazione a incastri che si alimenta incorporando via via anche le confidenze del sacerdote greco Caricle incontrato a Delfi, il padre putativo della fanciulla di straordinaria bellezza avuta in consegna durante un viaggio in Egitto, con la dote di una fascia ricamata e preziosi gioielli, da un giovane di aspetto nobile, dallo sguardo intelligente e di pelle nera, il gimnosofista etiope Sisimitre (2.29-2.39).

Due motivi, entrambi sconfinanti nel sovrannaturale o nel meraviglioso, entrambi di ampia diffusione e di lunga durata nell'immaginario greco, sostengono la scena del riconoscimento dopo essere stati introdotti con sofisticata consapevolezza letteraria e figurativa dal narratore con la prima descrizione-lettura della fascia istoriata riportata da Calasiri a Cnemone (4.8): l'estraneità, l'alterità della bambina dalla pelle d'avorio rispetto al popolo etiope di pelle nera nel racconto di sua madre Persinna è ricondotta alla nascita prodigiosa per doppia fecondazione, biologica e culturale, e al potere magico delle immagini. I due motivi, tra loro intrecciati, dovevano essere forti e seducenti sia per lettori più semplici in cerca di avventure in cui cacciarsi, sia per un pubblico ellenistico di lettori istruiti, *pepaideumenoi*, ma anche "angosciati" (Dodds 1970) da una circolazione "rivoluzionaria" di culture e di lingue (Brown 2001). Doppia fecondazione e sovraimpressioni delle immagini sul feto si ponevano all'incrocio tra esotismo e superstizione, tra ricerca biologica (la letteratura medica aveva affrontato casi di nascite prodigiose condizionate dall'osservazione delle immagini con Galeno, con Sorano, che conferma la pratica anche nell'eugenetica animale, e con Oppiano nei *Cinegetica*) (Gourevitch 1987; Fermi 2014) e tradizioni mitiche, tra sempre aggiornate riflessioni sulla *mimesis* (Dionigi D'Alicarnasso, *Peri mimeseos* 6, porta l'esempio del marito brutto che invita la moglie a

osservare manufatti belli) e l'interesse nuovo e totalizzante per le immagini. Quell'attenzione per l'arte figurativa che può considerarsi il tratto dominante della cultura imperiale durante e dopo la stagione cosiddetta della Seconda Sofistica, come confermano in II secolo Luciano, con la sua scrittura oltre che con le opere specificamente dedicate all'arte figurativa, e in III secolo la galleria delle *Eikones* descritta o forse costruita (Pucci 2010) da Filostrato.

Il racconto del riconoscimento di Cariclea e, in particolare, la scena risolutiva non passarono inosservati: il romanzo ebbe notevole fortuna in epoca bizantina e nel Rinascimento quando fu riecheggiato da Cervantes nel postumo *Persiles y Sigismunda*, mentre l'anomala figura di Cariclea fu ripresa da Tasso nel personaggio di Clorinda, la principessa etiope della *Gerusalemme Liberata*. Ma la scena del disvelamento di Cariclea, una Andromeda "macchiata" di ebano, nella ricchezza e nella ricercata economia del romanzo, non è che la punta più sporgente di una scrittura che esplora e pratica tutte le possibili e complicate interferenze tra parola, o racconto, e immagini, tutti i possibili punti di vista mobili o fissi, le differenti messe a fuoco, le immagini dipinte o scolpite che generano i racconti e i racconti dettagliati fino al punto di generare immagini in cui condensarsi, in una continua ricerca di effetti di reale per un verso e di forme in cui calare e rendere dicibile l'invisibile per l'altro.

Affacciandosi da un'altura

A dare la chiave di questo visibile narrare, in cui realtà e finzione si confondono, in cui invenzione letteraria e manufatti si sovrappongono, è la scena a tutti gli effetti cinematografica (Buehler 1976) con cui il romanzo si apre, un campo lungo che via via approda a una messa a fuoco sempre più ravvicinata dei due giovani protagonisti. Di Cariclea in particolare, un ritratto che mentre finge estremo realismo dichiara la sua dipendenza dall'immaginario: simile a una dea – appare Cariclea ai predoni – dunque simile a un'idea e, come la critica non ha mancato di sottolineare, simile a un'idea greca, a un'Artemide in riposo, dunque un personaggio originato dall'*ekphrasis* di una statua o di statue tipiche replicanti lo stesso modello (Calsiri racconterà a Cnemone di aver saputo a Delfi dal racconto di Caricle che Cariclea si era consacrata ad Artemide, cfr. 2.33).

Stava appena sorgendo una ridente giornata e il sole illuminava con i suoi raggi le cime dei monti, quando uomini armati da predoni, affacciandosi da un'altura presso la bocca del Nilo chiamata Eracleotica, si fermarono e percorsero con lo sguardo il mare sottostante. Rivolti dapprima gli occhi al mare aperto, poiché non si annunciava ricco di prede, rivolsero lo sguardo alla spiaggia vicina. Era lì ormeggiata una nave da carico, priva di uomini, ma carica di merci: lo si poteva capire anche da lontano, perché il peso faceva salire l'acqua fino alla terza fascia della fiancata. La spiaggia brulicava di corpi umani appena uccisi, alcuni morti, altri ancora agonizzanti, altri con pezzi ancora palpitanti che dicevano di uno scontro appena concluso. Erano tracce non di una battaglia vera e propria, ma i miseri resti di un banchetto finito male...c'erano ancora tavole cariche di cibo...crateri rovesciati, caduti dalle mani di chi li aveva presi per bere o per servirse ne da armi [...] questo era lo spettacolo (*theatron*) che si presentava ai predoni che, osservando dall'altura, non potevano capire la scena (*skene*) [...] e, pur non capendo l'accaduto, miravano al guadagno e al bottino e si lanciarono verso la nave [...] si erano mossi da poco e poco lontano dalla nave e dai caduti si presenta lor uno spettacolo (*theama*) più strano dei presenti: una ra-

gazza stava seduta su una roccia, di una bellezza irresistibile che sembrava una dea, soffriva per quello che era accaduto e tuttavia emanava un'aria nobile. Aveva sul capo una corona d'alloro e portava una faretra appesa alle spalle, col braccio sinistro reggeva l'arco mentre la mano giaceva abbandonata. Appoggiava il gomito dell'altro braccio sulla coscia destra con il volto abbandonato nel cavo della mano, teneva lo sguardo verso il basso e osservava il giovane che giaceva a terra. Questi era deturpato dalle ferite e sembrava riprendersi un poco da un sonno profondo, una specie di morte (1.1-2)

La scena del riconoscimento e quella dell'incipit forniscono un campionario delle intersezioni e delle interazioni tra racconti e immagini che meriterebbe per numerosità e qualità un'attenzione approfondita. Le descrizioni accostano oggetti rari e paesaggi, si ispirano a opere d'arte o a moduli artistici ricorrenti, come le rappresentazioni di Artemide; drammatizzano le immagini e le mettono in relazione, richiamando spesso esplicitamente a modello la forma teatrale, o le bloccano in forma di icone in cui comprimere le situazioni e il senso delle situazioni; selezionano, manipolano e tagliano le immagini più correnti, come accade a Persinna che, sulla fascia ricamata, racconta di aver fissato uno dei quadri con gli amori di Perseo e Andromeda che abbellivano la stanza da letto regale, non uno qualsiasi, ma quello che ritraeva Andromeda completamente nuda, mentre Perseo la faceva scendere dagli scogli (4.8). E l'elenco potrebbe continuare isolando altri passaggi del romanzo che esplicitamente o implicitamente sono costruiti come vere e proprie drammaturgie con richiami alla tragedia di V secolo – la vicenda di Cnemone ricalca con aggiunte piccanti e amplificazioni, quella dell'*Ippolito* euripideo – o alla religione, alle liturgie più fastose dei santuari – i giochi delfici in onore di Neottolema con l'incontro di Cariclea e Teagene (2.34-3.6) come pure la preparazione del sacrificio finale, a Meroe, dei due giovani protagonisti al dio Sole e alla dea Luna, commentata con le diverse reazioni dei singoli e della folla e, ancora, l'*aristia* di Teagene, all'improvviso deciso a mostrare la propria eccellenza atletica e una natura eroica degna del suo antenato Achille (10. 28-30). Immagine dinamica è anche la scena della lotta che, coltivando lo stereotipo greco della forza bruta battuta dall'astuzia e dall'allenamento nei ginnasi, pone uno di fronte all'altro il gigante nero, un dono offerto dal nipote a Idaspe per la vittoria sui Persiani, e il bellissimo Teagene, (10. 31-32). Un'amplificazione narrativa, questa della lotta tra il nero informe e il bianco armonico, del motivo dei *mirabilia* che nello stesso contesto dei doni al re annovera piante rare, tessuti preziosi, oro e, infine, il camelopardo/giraffa, lo strano e meraviglioso animale descritto per dettagli alla maniera di Erodoto e, ancora alla maniera di Erodoto, ricondotto dal suo nome composto alla summa ibrida di due animali noti (10.27). Neppure i personaggi in questo romanzo sfuggono alla cura visiva o visionaria del narratore: alla bellezza assoluta incarnata da Cariclea e da Teagene si accostano le trasformazioni di Cnemone, prima assimilato ai Pastori-predoni dai capelli lunghi e incolti e poi, grazie a un opportuno taglio delle chiome, restituito alla civiltà (2.20-21); e ancora, a contraddire i frequenti richiami alla diversità tra i popoli, al colore della pelle e alla differenza delle lingue, quasi un'icona dell'assimilazione possibile, nel romanzo si staglia la figura di un vecchio dai capelli bianchi e lunghi, dalla barba folta e venerabile alla maniera dei sacerdoti, vestito alla greca, che si rivelerà a Cnemone per Calasiri, il sacerdote egiziano che era stato incaricato da Persinna di ritrovare sua figlia

(4.12), che si era adoperato per riportare Cariclea, e con lei il suo amato Teagene, dalla Grecia all'Etiopia e che ora, dopo aver perduto le tracce dei suoi protetti, si trovava di nuovo in Egitto, a Chemmi, ospite nella casa del mercante greco Nausicle (2.21-22).

Il tempo che non ha fede in ciò che appare alla luce del giorno

Il romanzo greco non può prescindere dal gusto per le immagini imposto dalle alte scuole di retorica che obbligavano gli studenti a misurarsi nella costruzione dei loro discorsi con la forza iconica dell'arte. In III secolo il romanzo pastorale di Longo Sofista si avvia proprio con il tentativo del narratore di ἀντιγράφει τῇ γραφῇ, di corrispondere con la scrittura al dipinto scoperto in una grotta delle Ninfe, nella campagna di Lesbo: un affresco di tema dionisiaco, una sorta di *hieròs lógos* che avrebbe potuto ispirare la vita e l'iniziazione dei due pastorelli o che, a posteriori, ne avrebbe riassunto la storia esemplare. Ancora prima, tra II e III secolo, Achille Tazio, forse il più antico scrittore di romanzi tra quelli a noi noti, si produce in ben quattro *ekphrásaes* di dipinti a soggetto mitologico che fanno da sfondo alle vicende dei protagonisti, ora prefigurandole ora riassumendole (Setaioli 2014). Non sono gli stessi procedimenti né gli stessi meccanismi messi in opera nel romanzo di Eliodoro in cui alle immagini descritte si accostano, e con frequenza maggiore, le immagini generate dal racconto.

Qualcosa nell'uso narrativo delle immagini ricorrente nelle *Etiopiche* supera il gusto erudito proprio dell'epoca. Lo comprende bene Victor Stoichita. Pur limitando la sua analisi del romanzo al racconto istoriato sulla fascia (4.8) e alla lotta del nero e del bianco (10. 30-32), Stoichita coglie dietro l'impatto estetico delle immagini e dei loro simbolismi forti valenze culturali e politiche:

La confessione della regina [...] ben oltre la funzione narrativa assume anche un valore particolare giacché svela il dramma di un incrocio incompleto, finto e fraudolento. Per una visuale moderna, l'interesse principale di questo romanzo risiede non tanto nell'apologia della contaminazione culturale, quanto nella storia del suo fallimento [...], quel che all'inizio sembrava la storia di un semplice dubbio di paternità si è trasformata in una narrazione più complessa perché politica. L'accostamento tra la fanciulla e il quadro dà vita a uno spettacolo della rassomiglianza [...] fa riferimento al rapporto tra apparenza ed essenza [...]. Lo svelamento della macchia ne rappresenta il punto conclusivo [...] Cariclea appare bella, bionda e bianca come un'eroina greca pur rimanendo segretamente ed essenzialmente nera [...] la macchia d'ebano è un segno di filiazione e di regalità [...] più che una favola di incroci di razze le *Etiopiche* sono una favola sulla colonizzazione culturale [...] e il personaggio chiave di questo esito paradossale altro non è che Teagene [...] sposo promesso della principessa etiope. Teagene affronta diverse prove, l'ultima e più difficile consiste nel combattere il gigante nero [...] la descrizione del confronto torna a metter in scena due diverse maniere di concepire la sinergia tra corpo e mente [...]. È così – in modo giusto e democratico, suggerisce il romanzo – che l'uomo greco diventa degno della principessa etiope e quindi anche del regno di Meroe. Si ha così l'impressione, alla fine, che il romanzo altro non sia che un'abile apologia dell'ellenismo e della sua dominante mascolinità mimetizzata in una narrazione simbolica, quella di un'avventurosa traversata del Mediterraneo e di una lenta risalita del Nilo verso l'impero nero dell'estremo Sud (Stoichita 2019, 57-66).

Stoichita coglie senza dubbio nel segno quando legge nel romanzo il tema dell'altro e della diffidenza che l'altro suscita. Fin dal primo incontro di Cariclea con i predoni d'Egitto, il cando-re di lei si oppone alla pelle scura di loro che vengono scambiati per fantasmi dell'oltretomba e non comprendono la sua lingua (1.2-3). Ma sull'alterità della lingua e della pelle, il romanzo fa prevalere situazioni e immagini di circolazione nelle due direzioni che non possono ridursi alla traversata da Nord a Sud del Mediterraneo e suggeriscono invece uno scambio abituale e costante, ora pacifico ora violento, incentrato sull'Egitto da sempre al cuore dell'immaginario greco, luogo di meraviglie e ponte tra Europa e Africa (2.28). E lascia percepire una reciprocità forse non di tutti, ma sicuramente dei sacerdoti, dunque dei sapienti, e dei mercanti. Anche degli dèi che si traducono gli uni negli altri: Apollo nel dio Sole e Artemide nella dea Luna. Il giovane Sisimitre era risalito con il ruolo di ambasciatore dall'Etiopia all'Egitto e lì aveva incontrato il sacerdote greco Caricle che venne poi raggiunto a Delfi dal sacerdote egiziano Calasiri e che, a sua volta e alla fine degli intrighi e delle lunghe peripezie alla ricerca della figlia perduta, si presenta vecchio e disperato alla corte etiopica riconosciuto con grande *pathos* da Sisimitre e da Cariclea (10. 34-38). I sacerdoti si intendono, conoscono più lingue e le parlano a seconda dell'occasione e degli interlocutori: il capo dei Gimnosofisti Sisimitre e come lui il re Idaspe parlano la lingua etiope quando vogliono essere compresi dalla folla, ma si esprimono in greco per le comunicazioni riservate (10. 9) e rivolgendosi a Teagene (10.31). Cnemone, fuggito da Atene, parla egiziano e il mercante greco Nausicle è la figura per eccellenza dell'erranza, dell'esperienza del mondo e degli uomini, dell'accoglienza che scaturlisce dalla conoscenza (2.22).

Eliodoro proviene dalla città di Emisa, la stessa dell'imperatore Elagabalo che intorno al 220 l'aveva istituita a capitale della Siria Fenicia e a centro del culto del dio Sole. Proviene, Eliodoro, dall'epicentro dell'"angoscia", l'*anxiety* di Dodds, che i movimenti e le trasformazioni del II e specialmente del III avevano provocato nelle provincie dell'impero in cui "la Siria insieme con l'Egitto fu teatro di uno dei passaggi essenziali dal mondo classico al mondo medievale" (Brown 1988, 116). Non può leggersi un'inequivocabile apologia dell'ellenismo nel romanzo di Eliodoro, nato in una famiglia sacerdotale legata al culto del Sole e approdato al ruolo di vescovo cristiano della città tessala di Tricca, inquietato dalla complessità del suo tempo, il IV secolo, che si coglie nella struttura, nei personaggi, nelle immagini e nella lingua ibrida del suo narrare. Quello che Stoichita crede di leggere nell'autorappresentazione della regina Persinna e nell'immagine del cerchio d'ebano sul braccio, il "fallimento della contaminazione" può invece essere inteso come la fine o la negazione dissimulata delle differenze. Il racconto e il macrosegno parlano piuttosto che di un'assimilazione mancata, di un'assimilazione compiuta sotto traccia, un *mélange* non sempre e non per tutti consapevole che ha mescolato il bianco al nero, il Nord e il Sud, l'Oriente indiano dell'ascetismo e l'Occidente del *logos* e dell'arte, pagani e cristiani, le culture e gli dèi, sconvolgendo l'immaginario dei popoli e consegnando individui e collettività a compensare la fragilità e il disorientamento nel sovrannaturale, all'ossessione per i sogni, gli oracoli, l'astrologia – componenti tutte molto presenti nel lungo raccontare di Calasiri a Cnemone – per tutto ciò che non si vede alla luce del sole, come riba-

disce Dodds citando Eitrem e riferendosi ancora ai prodromi del II secolo di Elio Aristide e di Marco Aurelio (Dodds 1970, 45).

Aveva disarticolato, Eliodoro, l'impianto prevalentemente lineare della narrazione classica, moltiplicando i rami dei racconti e ricorrendo alle tecniche dell'incastro e della *mise en abîme* – il sacerdote egiziano cita, senza mai prenderne le distanze, il sacerdote delfico che riporta il discorso del sacerdote etiope – costruendo un romanzo a immagine della globalità, un *melting pot* in cui tutto si mescola e si fonde. Un racconto, le Etiopiche, un crogiolo di racconti e di immagini che una dopo l'altro destituiscono e rinnegano l'opposizione del bianco e del nero, anche la superiorità del bianco sul nero che a tratti sembra imporsi. E chi era poi Andromeda, l'antenata modello di Cariclea, se non un'antica principessa etiope dalla pelle bianca? E in origine era bianca, Andromeda, o fu sbiancata ad arte da chi lavorava i suoi miti?

Riferimenti bibliografici essenziali

L'edizione di riferimento per il romanzo di Eliodoro è: A. Colonna, *Le Etiopiche* di Eliodoro, traduzione e commento di F. Bevilacqua, Torino. Le traduzioni del testo riportate sono di F. Bevilacqua, con piccole modifiche.

Angelini 2012

M. Angelini, *Le meraviglie della generazione. Voglie materne, nascite straordinarie e imposture nella storia della cultura e del pensiero medico (secoli xv-xix)*, Milano-Udine 2012.

Brown [1976] 1988

P. Brown, *La società e il sacro nella tarda antichità* [London, Berkeley 1976], tr. it. di L. Zella, Torino 1988.

Brown [1978] 2001

P. Brown, *Genesi della tarda antichità* [Cambridge Massachusetts and London 1978], tr. it. di P. Guglielmotti e A. Taglia, Torino 2001.

Buehler 1976

W. Buehler, *Das Element des Visuellen in dem Eingangsversen von Heliadors Aithiopika*, "Wiener Studien" N.F. X, 177-185.

Colonna 1987

A. Colonna (ed.), *Le Etiopiche di Eliodoro*, traduzione e commento di F. Bevilacqua, Torino 1987.

Dodds [1965] 1970

E.R. Dodds, *Pagani e Cristiani in un'epoca di angoscia. Aspetti dell'esperienza religiosa da Marco Aurelio a Costantino*, raccolta di quattro conferenze tenute alla Queen's University di Belfast nel maggio del 1963, trad. it. di G. Lanata, Firenze 1970.

Fermi 2014

D. Fermi, *Questione di sguardi. Il caso di 'impressione materna' in Heliod.* 4, 8, 5 e 10, 14, 7, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica" n.s. 106/1, 165-179.

Gourevitch 1987

D. Gourevitch, *Se mettre à trois pour faire un bel enfant, ou l'imprégnation par le regard*, "L'évolution psychiatrique" 52/2, 559-563.

Pucci 2010

G. Pucci (ed), *Filostrato Maggiore*, *La Pinacoteca*, trad. di G. Lombardo, Palermo 2010.

Setaioli 2014

A. Setaioli, *Il mito nelle descrizioni di dipinti nel romanzo di Achille Tazio*, in Aurelio Pérez Jiménez (ed.), *Realidad, Fantasía, Interpretación, Funciones y Pervivencia del Mito Griego*. Estudios en Honor del Profesor Carlos García Gual, Zaragoza, 535-552.

Stoichita [2014] 2019

V. Stoichita, *L'immagine dell'altro. Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'età moderna* [Paris 2014], a cura di L. Corrain, tr. it. di B. Sforza, Firenze 2019.

English abstract

Heliodorus' narration is based on a complex play of subplots that undermines the linearity of the main story, multiplying scenes, figures and characters of extraordinary vividness. This continuous overlapping of different stories and images exceeds substantially the poetics and aesthetics of the erudite *ékphrasis* typical of the Hellenistic-imperial Greek novel. Urging the reader to the theme of otherness from the color of the skin and the different languages spoken by the characters, the novel lands on the image of Cariclea, the Ethiopian princess with snow-white skin stained by an ebony circle on her arm, above the elbow. It is the macro-sign, the strongest among the other signs, through which Heliodorus expresses in words and images the world of the Mediterranean between the third and fourth centuries, an extraordinary, as well as fascinating and distressing, cultural *mélange*, where contamination operates under the play of apparent differences.

keywords | Heliodorus's *Aethiopika*; Andromeda; Cariclea; Mediterranean Multiculturalism

Lutto sfrenato

Estasi ed eccesso al Burning man

Guglielmo Bilancioni



1 | Burning Man Festival (foto Scott London).

In a landscape where nothing officially exists
(otherwise it would not be "desert"),
absolutely anything becomes thinkable,
and may consequently happen.

Peter Reyner Banham, *Scenes in America deserta*.

Il 21 giugno del 1986, su una spiaggia di San Francisco, Larry Harvey, un attivista filantropo e *landscape artist*, insieme a un suo amico, Jerry James, un carpentiere, diedero fuoco a un pupazzo di legno alto circa due metri e mezzo che avevano costruito in un garage. Lo avevano fatto per celebrare il solstizio d'estate e anche, si dice, per lasciare definitivamente alle spalle, tra le fiamme, una delusione d'amore di Larry. La cultura *underground* di Frisco, diffusiva e trasgressiva, ha i suoi propri sotterranei tantum, codici cifrati e comportamenti: l'anno successivo, alla ripetizione del rito, erano presenti centinaia di persone, eccitate dall'evento,

l'anno dopo migliaia, e ancora di più poi, finché nel 1990 la polizia ha vietato, con i consueti metodi, l'assembramento. Per 'motivi di sicurezza'.

A fondamento della Cacophony Society – artisti di strada dadaisti e *pranksters*, burloni urbani, inventori fra l'altro del *sit-in* e del *flash mob* – erano stati i membri del San Francisco Suicide Club, che avevano preso il loro nome da un racconto di Stevenson, *The Suicide Club*. Era una società segreta di *exploits* semi-illegali il cui fondatore, Gary Warne, è stato definito “il nonno spirituale di Black Rock City”. Forse le loro azioni sono state ispirate da questo passo di Stevenson:

Silas Q. Scuddamore had many little vices of the more respectable order, and was not restrained by delicacy from indulging them in many rather doubtful ways. Chief among his foibles stood curiosity. He was a born gossip; and life, and especially those parts of it in which he had no experience, interested him to the degree of passion. He was a pert, invincible questioner, pushing his inquiries with equal pertinacity and indiscretion.

Le intenzioni degli attivisti erano semplici quanto potenti: *planned chaos*.

SUICIDE CLUB have agreed to EXPERIENCE THINGS THEY HAVEN'T EXPERIENCED BEFORE.

Il loro programma, diffuso fra i membri che aderivano, era di gotica chiarezza:

Meeting regularly but at odd times. Members must agree to set their worldly affairs in order, to enter into the REAL world of chaos, cacaphony and dark saturnalia, and they must further agree to live each day as though it were their last, for it may BE. The club will explore untravelled, exotic, dismal and exhilarating experiences of life: deserted cemeteries, storms, caving, haunted houses, Nazi bars, fanatical movements, hot air ballooning, stunts, expose, impersonation. The Club will be ongoing for the rest of our lives.

Incontrarsi regolarmente ma in orari strani. I membri devono accettare di mettere in ordine i loro affari mondani, di entrare nel VERO mondo del caos, della cacofonia e dei saturnali oscuri, e devono inoltre accettare di vivere ogni giorno come se fosse l'ultimo, perché ciò potrebbe ESSERE. Il club esplorerà l'inesplorato, l'esotico, il tetro e l'oscuro ed esilaranti esperienze di vita: cimiteri deserti, tempeste, speleologia, case infestate, bar nazisti, movimenti fanatici, voli in mongolfiera, acrobazie, denunce, personificazioni. Il Club continuerà ininterrotto per il resto della nostra vita (traduzione nostra).

Con queste meravigliose premesse estetiche, e per protesta contro l'autorità costituita, i membri della Cacophony Society costruiscono su una chiatta un pupazzo gigante alto 12 metri, 40 piedi, e lo trasportano nel deserto del Nevada, nel luogo più desolato, arido e inospitale del mondo, “in the middle of Nowhere”, solo vento e polvere, dove a stento vive qualche raro insetto, e, sul letto prosciugato di un lago del Pleistocene, il Lake Lahontan, fondano una nuova città: Black Rock City. *The frightful chaos of the unknown*. Un miraggio di eventi geologici, dove l'inconoscibile genera l'impensabile e dove il Nulla confina con l'Altrove. Così argomenta William John Thomas Mitchell studiando i deserti, dalla Bibbia al Mojave: “The ‘Great American Desert’ was an *idée fixe* imposed on the reality of the fertile Western plains for several generations, as if Americans needed a desert to wander in, a diasporic ordeal to purify them

for the promised Canaan of California". Tellurico, tettonico, e anche ctonio, questo totalizzante paesaggio, un epico *burnscape* che si impone come un universo momentaneo, un vero *Burnverse*, uno dei molti possibili Multiversi. Con 80 cittadini nel '90, Black Rock City ne ebbe 1000 nel '93, che ogni anno raddoppiavano; nel '95 erano 4000, nel '96 8000. Oggi sono intorno ai 90000. Fu chiaro, fin dal '96, che fosse ormai necessaria una organizzazione, il controllo della sicurezza, e quello dei flussi economici, fiscali e amministrativi. Si istituirono i BRC Rangers, cui si affiancarono poi gli uomini dello sceriffo della contea. Si trattava di "organizzare l'energia".

Si può pensare a Larry Harvey, che è morto nel 2018 a sessant'anni, come a un *social planner* utopista, un architetto di comunità attraversato dalla sua visione di un nuovo modello di società. Lui voleva che i Burners, realizzando tutti i sogni dell'età dell'Acquario e della Summer of Love, ormai tramontata, tornassero a casa e cambiassero radicalmente il mondo, riportando nella vita quotidiana – la *default life* – i principi fondativi della sua Festa annuale, un Festival molto connotato in senso etico-politico. Erano tramontate anche le azioni esagerate della Cacophony Society. Il Manifesto era in dieci punti, assai lungimiranti sul piano ecologico, su quello dell'educazione civica, e sul senso della comunità; punti che di certo andrebbero restaurati, soprattutto nel cuore senza cuore del capitalismo:

- 1) radical inclusion
- 2) gifting
- 3) decommodification
- 4) radical self-reliance
- 5) self-expression
- 6) communal effort
- 7) civic responsibility
- 8) leaving no trace
- 9) participation
- 10) immediacy

A unire i punti di questo nobile programma, soprattutto, HOPE. L'espressione di sé, unita alla responsabilità civica, una autostima radicale – la molto americana self-reliance di Emerson –, la diffusione del dono per eliminare merci e denaro, che avrebbe portato alla partecipazione e a una piena e franca immediatezza, insieme a un rispetto per la terra e per i luoghi, i parchi, le città – e il deserto – espresso nella regola aurea del non lasciare scarti e tracce del proprio passaggio: idee preziose, indiscutibili, anche se, forse, ancora non del tutto accettate. Harvey si è fatto ritrarre con un bellissimo sorriso e con in mano un cartello che sintetizza il suo programma filantropico: "Ho elevato le passioni a doveri. (P.s. That's not enough)". Nel settembre del 1990 ha quindi inizio quel che è stato definito "the cheapest trip to Mars you'll ever take", nominato Zone Trip #4, e soprannominato "Bad Day at Black Rock". Un *détournement* di matrice situazionista, un turismo surreale. Alla fine della settimana, il mangiafuoco David T. Warren, anche conosciuto come Flamo LaGrande, o R. J. Mololopozy, con un gesto spettacolare da lanciafiamme umano dava fuoco al grande allegorico fantoccio, consacrando l'inizio

della nuova stagione desertica del Burning Man. Grazie a YouTube e a Shazam si conosce la musica che accompagnava l'evento sorgivo, fuoriuscita dal ghetto blaster di uno dei partecipanti: The Sisters of Mercy, Dominion/Mother Russia. Uno dei gruppi preferiti: i Devo, un gruppo New Wave, molto elettronico, il cui nome significa De-Evolution. Haight Ashbury, la culla del Flower Power, è molto lontana all'orizzonte. Eppure, molti fuochi ardono nel Rock. Vanno ricordati, almeno, *I have only one a-burnin' desire... Let me stand next to your fire* di Jimi Hendrix, che aveva dato fuoco alla sua chitarra a Monterey, i Rolling Stones con *don't play with me 'cos you play with fire*, i Doors con *Light my fire*, Bruce Springsteen con *I'm on fire*, Bob Seger con *The fire inside*, e ZZTop con *Afterburner*. Si tratta sempre del fuoco del desiderio e dell'amore. Neil Young con *Love to Burn* lo conferma:

You got love to burn
You better take your chance on love
You got to let your guard down
You better take a chance
A chance on love
A chance on love
On love
On love.

Ma non c'è Rock al Burning Man, soltanto musica techno. EDM, Electronic Dance Music. I partecipanti ne dichiarano le ragioni: il concerto rock è 'ego-driven', si segue un personaggio unico sulla scena, considerato migliore di tutti gli altri, sul quale si concentra l'attenzione di tutti. L'audience è alienata, fuori dal loop, guarda seduta ai pochi eletti che si esibiscono. Traendo il linguaggio adeguato dal sito *fusionanomaly.net* si comprende meglio questa attitudine: "Techno is a whole different trip. At events everyone is there to express, to involve, to enjoy, to love, to be seen, to be accepted, to feel and emote, and to participate actively. A good event is fully participatory. Good DJ's play what the dancers are feeling; they move people in a positive way and bring them to an emotional and energetic climax. The best DJ's Dance, too. [...] The beat, the dance, the feelings and energies invoked at raves need to be consciously focused, the techno-pagans say. That is, a person should have some intention or reason to be there and make good on a feeling, a wish, something they want to do for themselves".

È l'estetica e la bio-politica del rave: "Raves/Events need to invoke specific energies which will help and heal everyone: people who participate, the rave community, even the world and all species. Sometimes that energy raised is best expressed or channelled through specific "god-forms: Pan Venus, or Eris, the goddess of Chaos, or...". Questi eventi, e quelli del Burning Man – un immenso rave in zona franca della durata di 7/10 giorni – ricordano le TAZ di Hakim Bey – pseudonimo di Peter Lamborn Wilson, anarchico situazionista e neopagano, ricercatore dei piani astrali e degli stati superiori di coscienza – detto dai suoi *followers* "the Goofy Sufi". Sono le *Temporary Autonomous Zones*, zone conquistate da incursioni antagoniste in territori indeterminati e imprevisi, che diventano momentanei presidi di libertà. Dice Hakim Bey:

The TAZ is an encampment of guerilla ontologists: strike and run away [...]. The TAZ is thus a perfect tactic for an era in which the State is omnipresent and all-powerful, and yet simultaneously riddled with cracks and vacancies [...]. A TAZ's greatest strength lies in its invisibility - the State cannot recognize it because History has no definition of it. As soon as the TAZ is named (represented, mediated), it must vanish, it will vanish, leaving behind it an empty husk.

Una ludica guerriglia ontologica, sovversiva e disarmata, non durevole, destinata a svanire. "The TAZ is in some sense a tactic of disappearance." *It happens*. Pura controcultura. "The TAZ is a space for all of us to move forward emotionally and spiritually by allowing us to be who we really are and who we really can be. No coercion, no bullshit". Molti si sposano al Burning Man, sulla Playa, sentendosi protetti da una grande comunità, in un gigantesco spazio di circolazione e di scambi, di esaltazione, spontaneità e connessioni effimere. Forse, anche, dalla ufficialità della non-ufficialità. Perché la Playa è sacra. Uno spazio-Oltre, figura geosofica dell'Altrove. Lo ha descritto lo stesso Larry Harvey in parole solenni:

Sacred things appear to come from some profoundly other place that is beyond the bounds of space and time. It is as if a window is opened on another world that is too real to be real. This place is absolutely unique. Like all sacred places, it releases powerful emotions: joy, wonder, dread, and—most transcendently—pure exaltation. The sacred speaks to us of vastness and of union with a power larger than our conscious selves. The sacred provides access to a greater sense of being. Yet whether sacred things are literally real is always open to examination. "Beyond Belief" asks two related questions: How does the sacred exist, and where might it be found?

Tutti, e sono moltissimi, scrivono che Playa Beach "is a most liminal zone". E citano Victor Turner, il 'nomade incursore', l'antropo-psicologo del rito che ha studiato, seguendo i Riti di Passaggio di Van Gennep, il *limen*, la soglia da uno stato di coscienza ad un altro, dal rito al teatro: "L'essenza della liminalità consiste nella scomposizione della cultura nei suoi fattori costitutivi e nella ricomposizione libera o 'ludica' dei medesimi in ogni e qualsiasi configurazione possibile, per quanto bizzarra". E specifica: "la parola 'intrattenere', *entertain* deriva dall'antico francese *entretenir*, 'tenere separato', cioè creare uno spazio liminale o *liminoide* nel quale le performance possano aver luogo". Questo è il punto: forse non si tratta propriamente, in questo caso, di uno spazio liminale. Lo spiega proprio Turner: "il *liminoide* assomiglia a una merce - e in realtà spesso è una merce, che si sceglie e per la quale si paga - più del *liminale*, che suscita sentimenti di fedeltà ed è collegato all'appartenenza, o alla aspirazione all'appartenenza, dell'individuo a qualche gruppo dotato di una forte coesione interna. Si *lavora* al liminale, si *gioca* con il liminoide". Nella ludica intensificazione della vita nervosa, nella fusione fra azione e coscienza, simile alla trance, e nella concentrazione dell'attenzione su un fuoco - *Focus* - si è parte di un flusso di energie combinate, pervasive e onnidirezionate: si può essere in unione con tutto ciò che vive in mistica partecipazione, e si fa allora l'esperienza del Completamente Altro, che è il Sacro, o si può semplicemente esagerare, abusando di sé, del proprio corpo e della propria mente, e si è in pieno in quel che Chogyam Trungpa ha definito, con un euristico ossimoro, Materialismo Spirituale. Situarsi nel liminale o nel liminoide dipende dalla coscienza di ciascuno. Van Gennep aveva avvertito che "le passage d'un état à un autre est un acte grave, qui ne saurait s'accomplir sans précautions spéciales". La più

importante delle quali è di certo la *devotio*, la *bhakti*, l'intenzione consapevole. Soltanto così – poiché i clan totemici neobarbari mostrano spesso, con il loro culto del chaos, una appartenenza sovraccaricata dalla densità non durevole di una ridda di significati eterogenei e di ammassi di cose disarmoniche – si potrà sperare di occupare in stato di quiete quel terreno mutevole e ambiguo che sta fra la reverenza e il ridicolo, la fede e le credenze, l'assurdo e il sublime che sbalordisce, la libertà e l'appartenenza. "Without confrontation," ha detto Allen Cohen, "we wanted to create a celebration of innocence. We were not guilty of using illegal substances. We were celebrating transcendental consciousness. The beauty of the universe. The beauty of being". E lo dice anche in versi:

The auras of virgin giants felled
stretch upward making glistening holes in the sky.
I feel the evanescent beauty of living
fill my empty waiting cup
Ah! The longings and sorrows of everydayness
are displaced by the essential milk
of these stirrings of imagination
How much more awaits the aspiring heart?

Nella città nel deserto si vive in regime di *do-ocracy*, un anelito molto serio celato dietro un *pun*: una struttura organizzativa nella quale gli individui scelgono i compiti per loro stessi e li eseguono. Le responsabilità gravano sulle persone che fanno (*do*) il lavoro piuttosto che su persone elette o nominate. Come nei monasteri Zen. Il termine è molto diffuso fra i manager liberali e libertari e fra i partecipanti al Burning Man, e fra la cybercongregazione che si è formata negli anni e che cresce sulla Rete. Sulla pianta di Black Rock City hanno scritto Francesco Bacci e Beatrice Moretti:

Osservando l'impianto planimetrico di Black Rock City, è impossibile non riconoscere alcuni paradigmi che rimandano inequivocabilmente a schemi urbanistici ideali. Nella disposizione ortogonale e nella struttura concentrica dei percorsi, ad esempio, si ritrovano la Sforzinda di Filarete e i dipinti architettonici di Francesco di Giorgio Martini, il fulcro centrale occupato dall'elemento simbolico più importante (il castello, la piazza, la chiesa) richiama, tra le altre, le rappresentazioni rinascimentali di Dürer; è perfino possibile sostenere che la forma 'lunata' somigli al profilo di Utopia, l'isola metaforica di Thomas More.

Nuova Abraxa, questa città effimera, che si dispiega nel deserto come Altro-dalla-Città, ha nella sua forma a ferro di cavallo, – una sezione di anello a cerchi concentrici – riferimenti perenni: il cerchio intorno al fuoco, origine sia della parola che dell'architettura, il Poverty Point in Louisiana, teatro astronomico di antichissimi allineamenti solari, che celebravano l'unione sacra fra la terra e il cielo, il teatro dei Greci, luogo della catarsi collettiva – il 'rinascere puri', i Three Magnets di Ebenezer Howard sul frontespizio di *To-morrow A Peaceful Path To Real Reform*, del 1898, la città-giardino di Letchworth di Raymond Unwin con quel ben pensato "*co-ordinated approach to landscaping*", gli impianti solari a concentrazione a torre centrale, che trasformano – tecnica è magia – l'energia solare in energia elettrica. Ma vi è anche,

in quella pianta, una traccia profonda del Panopticon di Bentham, per contemperare due posizioni compresenti ma in conflitto fra loro: gli ideali di libertà e la perpetua sorveglianza. Di tutto questo, e anche di molto altro, ha tenuto conto Rod Garrett, il grande architetto della controcultura, nel dare forma a Black Rock City.

Le attività che si svolgono nella città effimera hanno il tratto di un ritiro spirituale *sui generis*, o del *summer camp* di un *college* o degli scout, dove i *marshmallow* arrostiti con uno stecco sul fuoco costituiscono un cibo rituale, una eucaristia pagana, il Battesimo del Fuoco, una iniziazione alla *Wilderness*, una formativa scuola di resistenza: *Bildung*. Il *campfire on the trail* è un archetipo americano, la connessione di un gruppo con l'immensità della natura, e il corpo spirituale di questa connessione è il fuoco. Porta del cielo e legame fra il visibile e l'invisibile, il fuoco è centrale. Non è però, qui, la centralità centripeta di Hestia – quella del Megaron – ma quella esplosiva, centrifuga, dove il centro è dappertutto. I sacrifici sull'altare di Hestia salgono verso il cielo e, ad un tempo, spalancano le porte degli inferi. Così come l'anello di fiamme intorno a Siva raffigura il ciclo cosmico della creazione e della distruzione. E Agni, il dio vedico del fuoco, è rappresentato spesso con due facce, il Bene e il Male. Ogni biglietto del Burning Man reca la scritta: "POTRESTI MORIRE, ed è una tua responsabilità evitarlo". All'incrocio – *at the crossroads*, come nel mito del Blues – fra immaginazione e pericolo vive il dramma della rappresentazione dell'intensità. Bachelard su questo è molto chiaro: "Et la plus grande leçon que nous trouverions dans une psychologie du feu vécu, c'est peut-être de nous ouvrir à une psychologie de l'intensité - de l'intensité pure - de l'intensité d'être". Fuoco vissuto: Empedocle, Prometeo, la Fenice, l'attrazione, il calore, la cucina, il sacrificio, l'energia, la morte e la rinascita. Tutto. "La nascita del fuoco è il principio della sua adorazione". Questa verità, una sublimazione verticale, attiene ai fuochi di gioia e più in generale alle feste del fuoco, ad ogni fiaccolata, alle eruzioni dei vulcani, ai roghi di Benares sul Gange o alle fiammelle sulle tombe, alle ordalie, i carboni ardenti; e all'arcaico carattere agrario dei falò: al loro centro spesso è collocato un palo ornato di nastri colorati, di fronde verdi e fiori, o un albero. Ancestrale mezzo di espiatione e purificazione, ogni fuoco rimette in scena la ἐκπύρωσις originaria, un cosmo che si faceva e si disfaceva di continuo – per molto fuoco. Il "Grande Anno", un ciclo cosmico di un eterno ritorno. Il cosmo stesso si sottoponeva a cosmesi, una meta-cosmesi per consolidarsi e rigenerarsi in purezza.

Il fuoco per Eraclito è materia dell'anima umana. Sembra essere ciò che tiene insieme il cosmo, è la causa delle trasformazioni negli elementi. "La morte del fuoco è la nascita dell'aria". *Nullum sacrificium sine igne est*. Lo scrive Servio nei commentari all'Eneide di Virgilio. Il più scandaloso dei sacrifici umani, che ancora ustiona, fu il rogo di Giordano Bruno, il filosofo nel fuoco, nel quale si concentrano pullulanti i fuochi che rievocano tutte le intolleranze, come il rogo dei libri, i fuochi di tutte le città in fiamme, i fuochi di tutte le armi del mondo. E Nietzsche, spesso immodesto ma quasi sempre consapevole, scrive nei frammenti di *Ecce homo*: "Come la fiamma mi ardo e mi consumo. Luce diviene tutto ciò che afferro, carbone ciò che lascio: sono sicuramente fiamma". Freud invece, a volte, appare forse un po' fissato: "Il fuoco doveva apparire ai primitivi come qualcosa di analogo alla passione amorosa - noi diremmo: come un

simbolo della libido. Il calore irradiato dal fuoco evoca la stessa sensazione che accompagna lo stato di eccitazione sessuale, e la fiamma rammenta, per forma e movimenti, il fallo in attività". Jung, più riservato, parla del fuoco come "risveglio regressivo del ritmo". Incendiario e bruciante, e anche misterioso, è ancora Bachelard: "Le vécu garde la marque de l'éphémère s'il ne peut être revécu. Et comment ne pas incorporer avec le vécu la plus grande des disciplines qu'est le vécu imaginé ? Le vécu humain, la réalité de l'être humain, est un facteur d'être imaginaire". Il nesso fra vivente e vissuto sta nell'immaginazione, categoria in sommo grado mitopoietica. Nel fuoco che rigenera e distrugge vivono Voluttà e Delirio, disordine del ridere e dei singhiozzi, nel vitalissimo intervallo fra la 'piccola morte' ove cessano i desideri e la morte vera ove cessano del tutto. Chi vuol esser lieto sia... Traversare, si deve, le barriere dell'interdetto, *les faux-pas*, i passi falsi di cui scrive Blanchot. "A volte è possibile, o persino prescritto, violare l'interdetto, trasgredirlo", dice permissivo Georges Bataille in *Les larmes d'Eros*. "Il valore del 'frutto proibito' si ritrova nelle feste, nel corso delle quali è permesso – e lo si esige persino – quel che di ordinario è escluso. La trasgressione, nel tempo della festa, è proprio ciò che conferisce alla festa il suo aspetto meraviglioso, l'aspetto divino".

Semel in anno licet insanire. È Trasporto, una voluttà capace di sopraffare, una ebrezza che conduce all'oblio, il dolore schiacciato, ogni speranza allontanata e ogni paura dissolta, nel potente convoglio di una energia collettiva. Speranze e ansie sovraccitate, metamorfosi di ogni genere per queste creature del dramma, per le quali il contegno sparisce e conta solo la Scena: con-fusione della individualità, dissoluzione dell'ego e fusione ad alta temperatura di tutti i registri di irricognoscibilità: le gioie di Eros, i riti parossistici, danze frenetiche e, cosa importante, la nascita del teatro dallo spirito della danza. Questo è *Happening*: poiché, si sa, il mondo è tutto ciò che accade. Tutto ciò che appare. L'evento è eventuale, qui, nella polvere fumosa dell'Apparenza, ove Caso e Causa concretescono. È davvero quantomeno bizzarro vedere come agiscano insieme iconoclastia, consenso e cooperazione, sorridente solidarietà e desiderio di distruzione, in una *Care and Share Community* nella quale non si compra e non si vende ma ci si aspetta l'inaspettato. Circo e Carnevale, teatro di strada e giostra, teatro di massa dove la folla è spettacolo a se stessa, luna park e otto volante delle sensazioni e delle emozioni: si possono qui accostare facilmente gli studi di Tito Vignoli sulla Audizione Colorata e le idee di Bakunin, secondo il quale "la passione per la distruzione è una gioia creatrice". Marx e Nietzsche insieme: la critica al feticcio della merce e l'eterno ritorno dell'uguale.

Il Burning Man ha un antecedente: Zozobra. La parola significa: Sentimento di tristezza, angustia o inquietudine di quien teme algo. Dal 1924 alla Fiesta di Santa Fe, per esorcizzare l'oscurità e lasciarsi alle spalle le colpe e le paure, si dà alle fiamme una marionetta gigantesca alta 15 metri che impersona Zozobra. Lui è il Male e il dolore, ostile spettro di sventura che viene rievocato ogni anno. Per attirare Zozobra fuori dal suo nascondiglio, i capi della città lo invitano a una festa che lui crede si tenga in suo onore. Attratto dalla vanità del suo enorme ego, Zozobra accetta questo invito: pensa sia la sua migliore opportunità per invadere il cuore della città, distruggere ogni speranza e felicità, e derubare la città del suo bene più prezioso: la speranza. E viene così fatto bruciare ogni volta al grido *Burn Him! Burn Him!* Ma il vero antece-

dente sacrificale del Burning Man è il *Wicker man* dei sacerdoti druidi: dentro questo uomo di vimini si sarebbero officiati sacrifici umani di massa per propiziare i raccolti futuri. Il racconto di Frazer ne *Il Ramo d'Oro* è agghiacciante:

I Celti destinavano i condannati a morte a essere sacrificati agli dei in una grande festa che si celebrava ogni cinque anni. Quanto più numerose erano queste vittime tanto maggiore si stimava che sarebbe stata la fertilità della terra. Se i condannati non bastavano a fornire le vittime necessarie s'immolavano i prigionieri di guerra per colmare la deficienza. Giunto il tempo fissato, le vittime venivano sacrificate dai Druidi o sacerdoti. Alcuni venivano uccisi a frecciate, alcuni impalati, altri bruciati vivi nel modo seguente. Costruivano delle figure colossali di vimini o di legno ed erba; le riempivano di uomini vivi, di bestiame e di animali diversi, e davano fuoco alle immagini che ardevano con tutto il loro contenuto vivente.

James Frazer cita John Barleycorn, sacrificato per dare fertilità ai campi, come prova del fatto che vi fosse una volta un culto pagano in Inghilterra che adorava un dio della vegetazione. Offrivano la vita in sacrificio perché visse il loro mondo. Girard è stato colui che ha approfondito il nesso fra il sacro e la violenza. E, ne *Le Cose nascoste fin dalla Fondazione del Mondo*, così argomenta:

Se il sacrificio conclude i riti, deve apparire alle società religiose come la conclusione della crisi mimetica messa in scena da questi riti. L'intero uditorio è tenuto, in numerosi riti, a prender parte all'immolazione, che somiglia al linciaggio in modo tale che si può scambiare l'una per l'altro. Anche laddove l'immolazione è riservata a un unico sacrificatore, costui di norma agisce in nome di tutti i partecipanti. Nell'atto sacrificale si afferma l'unità di una comunità e questa unità sorge nel parossismo della divisione, nel momento in cui la comunità si ritiene lacerata dalla discordia mimetica.

Mimesi è probabilmente il fondamento del Burning Man, nel quale chi si assomiglia si riconosce e agisce a specchio, mima o imita; neuroni-specchio di massa: somiglianza è appartenenza. E anche conoscenza e riconoscimento. Aggregazione rituale, in sorridente e leggera *togetherness*, e grande attesa dell'Evento folgorante comportano una vita aumentata, una vita interiore intensificata nel culto. Scrive su questo Erik Davis, che nel '94 ha scritto il primo articolo sull'evento: "The essential cult is the Cult of Experience, a cult to which all Burners in some sense belong. I'll follow my brief overview of that cult with four more specific formulations: the Cult of Intoxicants, the Cult of Juxtapose, the Cult of Flicker, and the Cult of Meaningless Chaos".

I Pueblo e gli Hopi erano ispirati dai sogni. I loro rituali erano la danza, l'estasi e la trance. I clown degli Hopi sono figure importanti: agiscono come esempi negativi mostrando ciò che non dovrebbe essere fatto. Umiliano e ridicolizzano e sono molto rudi. Nessuno ne è immune. Giustappongono in un guizzo, e in questo, come il fool shakespeariano, dicono immense verità. E le Art Cars che popolano rombando la polverosa città si giustappongono alla norma e ad ogni consuetudine. Sono le *follies* mirabili e mobili che il Burning Man dona agli astanti. Ogni genere di spettacolo semovente in una estetica che va da Mad Max ad Alice in Wonderland. Veri e propri carri allegorici, vascelli fantasma, rinoceronti con due carburatori, autobus a due pia-

ni tappezzati di luci a led, barche a vela sulla sabbia, diligenze con cavalli volanti, maggiolini dipinti come dei quadri di Mondrian, Wild Wheels and Friendly Sharks. Vanno registrate le Art Cars: il DMV, Departement of Mutant Vehicles, deve approvare queste macchine, per autorizzarle a circolare sulla Playa, sia dal punto di vista della sicurezza che da quello dell'originalità artistica. Scrive Stewart Harvey in *Playa Fire*, un altro dei molti bellissimi libri – il tema è veramente molto fotogenico – dedicati al BM: “Clever is the key to a successful mutant vehicle, and the best ones reflect the builder’s personality. Modern soundscape behemoths are often the result of spending lots of money, but putting the array of high-tech audio gear aside, the very best show the hallmarks of individual inspiration”. In questo luogo dove la vita diventa arte si sono incontrate, in trent’anni, centinaia di installazioni artistiche piene di significati. Si è vista una Prairie wind Chapel, obliquamente decostruttivista, una Wheel of Time, in onore del Kalachakra, la ruota del tempo buddhista, un Well of Darkness presso il quale esercitare autocoscienza, o elaborare un lutto o, semplicemente, piangere. E si succedono, ogni anno, molti templi effimeri ma accuratissimi. Anch’essi con nomi euristici: il tempio delle lacrime, tempio della mente, tempio della gioia, tempio dei sogni, tempio delle stelle, tempio della speranza. Vengono dati alle fiamme ogni anno appena consumato il rogo del Burning Man. Come il Teatro del Mondo alla fine delle feste barocche a Venezia e come il Mandala che viene disfatto, rimescolando i colori delle sabbie appena raggiunta la perfezione e realizzato il suo scopo. Il primo tempio fu nel 2000: David Best e Jack Haye hanno portato e installato il Tempio della Mente. Non venne bruciato perché è diventato un memoriale per un amico, Michael Hefflin, che aveva costruito con loro le strutture lignee e che era morto in un incidente con la motocicletta. Nel 2001 gli stessi artisti costruttori innalzarono il Tempio delle Lacrime e da allora continua la tradizione annuale di costruire e poi bruciare il tempio, sacrificio estremo. Il primissimo era stato il Temple della Idle Worship al Burning Man del '98. Un tempio della pigra venerazione a una divinità davvero pigra: un cartello all’entrata istruiva i devoti: “You can light candles and prostrate yourself all you want, but your prayers won’t be answered: the Deity is napping”.

Impressiona il nesso fra la moderna frenesia dei Burners e le antiche descrizioni del tumultuoso Tyasos dionisiaco, l’ebbro corteo mascherato di menadi e coribanti, dal coro del quale saliva il ditirambo. Vestiti di pelle di cerbiatto, con in mano il tirso, un’arma rivestita di edera, nacchere e tamburelli e piatti di rame dal tintinnio metallico, in un incedere surriscaldato e percussivo, e nell’altra mano il kantharos, la coppa per il vino. Dioniso è molteplice, ha fabbricato la pluralità. Dioniso è la molteplicità degli enti, degli eventi, dei processi, dell’essere e del divenire, della materia e della luce che si frange e si rivela come ombra in ciò che è oscuro. Henri Jeanmaire nel suo trattato su Dioniso ha evocato “l’atmosfera, cioè l’evocazione o, per meglio dire, l’allucinazione dell’universo dionisiaco dove si urtano e, ad un tempo, si risolvono tutte le contraddizioni, dove si cancellano le opposizioni fra culto barbaro e religiosità ellenica”. Accelerazione, intensificazione dei flussi, istantaneità, autoindulgenza, fantasmagoria e forza soverchiante del piacere e del dolore determinano uno stato di confondimento, di alte-

razione, e di disassata perdita del centro, commiste, nondimeno, a una incalcolabile grazia e a una bellezza trascendentale. È detto molto bene ne *Le Baccanti* di Euripide:

Beato chi riceve la grazia
di entrare nei divini misteri: santifica la vita,
consacra l'anima nel tiaso, e pio si purifica,
celebra sui monti
Bacco
e i riti della
gran madre Cibeles;
scuotendo alto il tirso,
il capo cinto d'edera
La terra ha rivi di latte, vino, nettare d'api.
Il celebrante - c'è fumo
come d'incenso di Siria - si lancia
agitando sul tirso fiamma ardente di pino,
eccita con la danza, scuote
con grida acute chi accorre,
rovescia al vento i suoi morbidi capelli.

Invasamento e follia recano una grande virtù profetica. Quando il dio penetra in una creatura con la pienezza della sua potenza, rende capace chi delira di predire cosa succederà. Agisce qui il Numinoso, capace di sopraffarti. Ma essere invasati è assai differente dall'essere iniziati: "Ministri di Demetra sono gli iniziati, i daduchi che portano la sacra fiaccola, e gli ierofanti, di Dioniso i Sileni, i Satiri, i Titiri, le baccanti, le Lenai, le Tiadi, le Mimalloni, le Naiadi e quelle che chiamano Ninfe". È in un passo di Strabone. Alle iniziazioni di Eleusi chi veniva iniziato alle visioni riceveva una impronta, ma non un insegnamento. E proprio questo *imprinting* è un segreto, forse perché è indicibile.

"Siamo stati iniziati ai misteri della festa, cioè abbiamo avuto conoscenza degli indicibili oggetti dei misteri, che non si possono rivelare a chi non è iniziato. Sono infatti detti misteri perché stringono le labbra, vale a dire che agli iniziati chiudono la bocca ed essi non ne parlano con nessuno dei non iniziati". Un passaggio di Giovanni Tzetzes, che commenta le Rane di Aristofane. Lo scopo di tutti i misteri è raggiungere la ἐποπτεία, la contemplazione, un concetto difficile da comprendere e da raggiungere, che si rinviene sia in Platone che in Aristotele. Pimandro, l'intelligenza suprema, appare come un gigante a un uomo che cerca la conoscenza e gli domanda quale sia il significato di "udire e vedere e poi apprendere e conoscere grazie alla contemplazione", e il Ricercatore gli risponde con umile grandiosa semplicità: "Voglio essere istruito intorno agli esseri, comprenderne la natura e conoscere dio". Sapere è comprendere la natura degli esseri. E a chi si domandi ancora quale sia la pertinenza fra i misteri di Eleusi e il BM dovrebbe essere sufficiente ricordare che Demetra è la dea dei papaveri... Dorien Zandbergen vede un nesso fra attivismo controculturale e una occulta - *oc-culture*, la definisce Erik Davis - spiritualità gnostica: "Gnosticism has a particular temporal form that is quite the opposite of the modernist idea of time acceleration. Gnostic temporality is decisive-

ly non-linear, aspires to the ideal of transcending time altogether, and of creating a sense of immediate connectivity between all that exists". Allora forse è la Gnosi il fine ultimo di Aldous Huxley, Alan Watts, Carlos Castaneda, William Burroughs e di certo William Leonard Pickard, che sono i maestri di questo nuovo Youth Quake neo-pagano. E del Dr. Timothy Leary, che fu definito "l'uomo più pericoloso d'America": il suo modello di conoscenza "Turn on, tune in, drop out", psichedelico in sommo grado, ne diffonde tuttora l'influenza.

C'è un fondo religioso nel lisergico "γνώθι σαυτόν": "Actions which are conscious expressions of the turn on tune in and drop out are religious". La sola estasi, il solo significato: esperienza estrema, a volte autodistruttiva, ma sommamente significativa. Visionaria. Trascendente. Le coscienze si raccolgono nella terra di Youtopia, un altro *jeu-de-mots* che indica allocentrismo e simpatia, dopo tanti iPod, iPad e iPhone: stessa pronuncia ma diverso significato. Un eventuale lo cosciente si realizza unicamente vedendo bene il Tu, l'Altro, che è diverso ma uguale, uguale ma diverso. Nomadi pellegrini, stranieri o forestieri, naufraghi praticanti, credenti e non credenti, iniziati e apprendisti, tecnici o 'creativi', artisti o scienziati, preda estatica di *experiment and experience, rush and rust, Erlebnis und Erfahrung*, ci mostrano – ognuno di loro – una verità indiscutibile: gli altri siamo noi. Questo è a fondamento di ogni coscienza civica e dovrebbe esserlo di ogni atto politico.

Burning Man as an event is filled with Giants and Fires – the neon-and-wood Man himself is the quintessential culmination. The Promethean themes relate to the Marxist-flavored consciousness that scrutinizes superstructure, casting industry as the controller of productive, creative, or visionary techniques and technologies. This makes the Promethean wresting of fire, or the creative spark, significant, in that it symbolizes a political struggle for control over the creative powers of a community or a culture.

Lo dice Robert Kozinets, un brillante economista, uno studioso della rete e un Burner dal 1999. Poiché "All power to all People" è la religione dei Burners. Luogo della ansiosa interrogazione e della intensissima interpretazione: una potente esperienza, ove si esperiscono rituali e si inscena il teatro della varia umanità. Porto franco delle passioni dove libertà è licenza, e si viene condotti per mano da una folla di tuoi simili verso una trascendente destinazione. È sufficiente una consapevolezza dei propri desideri ed una immaginazione attiva. Energia in movimento, edonismo, gioia di vivere, sciame di forze e di forme ricercate, di *Personæ* che ballano in maschera, in cerca di una qualche illuminazione, del piacere artistico fra decorazioni fiammeggianti, dello spazio per esibirsi in legittimata auto-espressione, con l'indulgenza dei sensi alla radice del principio di piacere. Il Burning man è rutilante sintesi di tutto questo; come diceva Larry Harvey: "it becomes a striking neon symbol of pretty much everything that matters". Tutto dappertutto in attimi eterni, nell'"antico orgasmo del primo danzatore". Danza della gru, la cui geometria è generata da ogni granello della polvere del deserto e il tempo è sospeso e lo spazio non esiste più, rovesciato in una polarizzazione di energie socialmente disperse confluite in un unico punto, in un flusso forzato di rara potenza. Lo ha cantato Bob Dylan:

I gaze into the doorway of temptation's angry flame
And every time I pass that way I always hear my name
Then onward in my journey, I come to understand
That every hair is numbered like every grain of sand.

Omogeneizzazione delle differenze nell'evento, il festival mostra appieno il carattere sacrificale di ogni festa, nello spreco vistoso, nel guasto e nella *dépense*. Molti computer e dispositivi audio e video vengono ritualmente ridotti a rottami e bruciati come in una ordalia durante quella settimana. La festa, disse Furio Jesi, è crudele. Sempre, poiché *excessus* è *exclusio*. Serve a spiare il diverso. Chi non ottempera al *dress code*, chi non si conforma. E vi sono solo azioni – performance – niente pensiero, solo sensazioni. I pellegrini del deserto, consapevoli turisti di uno stranissimo ed esotico Magical Mystery Tour, cercano l'innocenza nella nudità. Sono loro la natura dove la natura si è ritirata dai tempi del Pleistocene. Sciamani, animisti, pagani, suscitano la potenza rituale e mitica del primitivo, e la mistica del momento presente, qui e ora, nel quale ogni *nondum* non trova luogo. Questa Trasmutazione ignea, gigantesco e collettivo *solve et coagula* sociale, è un frenetico fenomeno psico-storico, un vortice dell'accadere, una follia; come nella *Montagna Magica* di Thomas Mann: “qui si mutano i propri concetti”. “God is a DJ”. Nel “Sacred Disorder of the Enigmata!?!”, come era scritto sulle t-shirt di alcune partecipanti. Qui si tratta davvero di Apocalisse come rivelazione, una “apocalittica dell'immagine”, come l'ha definita Michele Cometa, di catastrofe come rigenerazione, e di forze misteriose come genesi di conoscenza: la catarsi. È una discesa rapsodica negli abissi di un Io divenuto, in un incanto collettivo, esaltante perché compresso nella caducità, un “Tutti-Noi-Qui-ed-Ora”. Un pellegrinaggio di nuovi nomadi del deserto, primitivi moderni, viandanti stroboscopici, techno-aborigeni, artisti dissipati di – spesso blasfemi - *tableaux vivants*, terapeuti di tutti i chakra, yogi e yogini in meditazione, esseri senzienti con molti tatuaggi che han fatto del loro corpo il fondo della loro tela, bikers con il chiodo nero consunto dalla polvere di molte strade, freaks dissoluti, danzatori cerimoniali dal volto truccato e dalle vesti indiane, acconciati per i riti, praticanti di tai-chi, persone su alti trampoli, majorettes tribali che brandiscono bastoni fiammeggianti, donne in tenuta burlesque, hippies e hackers, biohackers allucinati che vogliono passare dall'alienazione alla affermazione, nerds e cowboys, astrologi e indovini, maghi e giocolieri, pirati e dervisci rinuncianti, corpi dipinti nello spazio, corpi con piercing dappertutto e persino marchiati a fuoco: *animulæ vagulæ blandulæ*. “Ognuno col suo viaggio, ognuno diverso, ognuno in fondo perso...”, come ha scritto il poeta italiano di “siamo solo noi”. Tutti attendono la combustione, la conflagrazione cerimoniale, il collettivo ardore di una liberazione. La pira cosmica, il falò gigantesco della infinita redenzione. Nel fosforo innaturale delle luci colorate. A sovrintendere, il Conclave del fuoco, con artificieri, esperti di esplosioni programmate, tecnici delle luci al neon e vigili del fuoco.

E il Burning Man finalmente, la notte del sabato, dopo aver alzato al cielo le sue braccia tecnologiche, viene dato alle fiamme, che si innalzano epiche verso la volta stellata, nel deserto, al centro della Playa, in un'estasi collettiva, fra grida strepitose. Lo spiega Baudrillard: “il deserto non è che questo: una critica estatica della cultura, una forma estatica della sparizione”. La

Fenice, così viene definito il gigante bruciato, risorgerà dalle sue ceneri: è l'idea ciclica della rigenerazione. Molti Burners ingeriscono i resti carbonizzati dell'Uomo o se ne segnano il viso. E raccolgono la cenere. L'ultimo rito, prima di ritornare, trasformati, nel mondo reale. È un atto ancestrale: cercare nella cenere i resti, le reliquie del sacrificio rituale, le ossa – oracolari – dell'animale sacrificato, un pezzo di un bucranio incenerito. Esatta ripetizione dell'Arché, il rito si ripete, ancora una volta. Il rito, e la festa, hanno dato accesso ad una reintegrazione degli stati mentali del gruppo, punti incandescenti di contatto con il sacro, mistico attimo eterno, attraverso il quale si riaccende all'Origine. È questo il significato vero delle feste: quanto è spettacolare ha sempre un fondamento sacro. Una sacra rappresentazione. *Hope and Wonder*, speranza e meraviglia: la "cenere lieve del vissuto" si mescolerà nel vento alla polvere del deserto. Così, fra i cicli della natura, la luna e il sole, la polvere e il vento del deserto, le stagioni le messi e i raccolti, Eros e Thanatos, LSD e Ekstasi, i ritmi bombastici della techno, totem eretti e taboo infranti, si cela il segreto e la grande lezione di ogni festa: l'impermanenza. Dopo la festa si è sempre un po' tristi, in un down che depotenzia, e assale la malinconia: la vera burla triste è che, oggi, BlackRock, sia uno dei maggiori gestori di investimenti al mondo. La corporazione ha incorporato il suo fiero e ludico antagonista. "La nostra cultura, dice Kozinets in tono conclusivo, può viaggiare dal *pathos* al *bathos* in meno di sessanta secondi". Dalla coincidenza sacrificale di capro e tràgos, di tragedia e capriccio, di caducità e di eternità, si erge il monito severo quanto tragico di Nietzsche nei Ditirambi di Dioniso (25): "Il deserto cresce: guai a chi alberga deserti!". Pietra stride su pietra, il deserto inghiotte e strozza. La morte atroce fissa rovente il suo sguardo bruno e *mastica* – la sua vita è il suo masticare. *Non dimenticare, o uomo che la voluttà ha macerato: tu - sei la pietra, il deserto, tu sei la morte*".

Ancora più pessimista, se possibile, è *Death's Echo* di Auden:

The desires of the heart are as crooked as corkscrews,
 Not to be born is the best for man;
 The second-best is a formal order,
 The dance's pattern; dance while you can.
 Dance, dance, for the figure is easy,
 The tune is catching and will not stop;
 Dance till the stars come down from the rafters;
 Dance, dance, dance till you drop.



2 | *Satiro danzante*, IV-II secolo, a.C., Museo del Satiro danzante, Mazara del Vallo.

Riferimenti bibliografici

Bachelard 1988

G. Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris 1988.

Banham [1982] 2006

P.R. Banham, *Deserti Americani* [*Scenes in America Deserta*, Salt Lake City 1982], tr. it. di R. Fagetti, Torino 2006.

Bacci, Moretti 2020

F. Bacci, B. Moretti, *Zone Trip #4 Black Rock City*, in A. Lavarello e D. Servente (a cura di), *Architettura e Tempo*, Genova 2020.

Bowditch 2010

R. Bowditch, *On the Edge of Utopia: Performance and Ritual at Burning Man*, Chicago 2010.

Butitta 2002

I.E. Butitta, *Il fuoco: simbolismo e pratiche rituali*, Palermo 2002.

Davis 1998

E. Davis, *TechGnosis, Myth, Magic and Mysticism in the age of information*, New York 1998.

Davis 2005

Beyond Belief, The Cults of Burning Man, in L. Gilmore, M. Van Proyen (eds.), *AfterBurn: Reflections on Burning Man*, Albuquerque 2005.

Davis 2015

The Counterculture and the Occult, in C. Partridge (ed.), *The Occult World*, New York 2015.

Edsman 1949

C.-M. Edsman, *Ignis divinus. Le feu comme moyen de rajeunissement et d'immortalité: contes, légendes, mythes et rites*, Göteborg 1949.

Gilmore 2010

L. Gilmore, *Theater in Crowded Fire, Ritual and Spirituality at Burning Man*, Berkeley 2010.

Harvey 2017

S. Harvey, *Playa Fire, Spirit and Soul at Burning Man*, San Francisco 2017.

Kerényi 1976

K. Kerényi, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, New Haven 1976.

Kozinets 2003

R.V. Kozinets, *The Moment of Infinite Fire*, in S. Brown, J.F. Sherry, Jr. (eds.), *Time, Space, and the Market: Retrospectives Rising*, New York 2003.

Sherry Jr., Kozinets 2007

J.F. Sherry Jr., R.V. Kozinets, *Comedy of the Commons: Nomadic Spirituality and the Burning Man Festival*, in R.W. Belk, J.F. Sherry, Jr. (eds.), *Research in Consumer Behavior*, Vol. 11: *Consumer Culture Theory*, Oxford 2007.

Krukowski

S. Krukowski (ed.), *Playa Dust. Collected Stories from Burning Man*, London 2014.

- Jarry 2010
A. Jarry, *Acrobazie in bicicletta*, Torino 2010
- Jeanmaire 1972
H. Jeanmaire, *Dioniso, Religione e Cultura in Grecia*, Torino 1972.
- Mitchell 1994
W.J.T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, Chicago 1994.
- Pike 2000
S.M. Pike, *Desert Goddesses and Apocalyptic Art: Making Sacred Space at the Burning Man Festival*, in E.M. Mazur, K. McCarthy (eds.), *God in the Details*, New York 2000.
- Pike 2000
S.M. Pike, *Earthly Bodies, Magical Selves: Contemporary Pagans and the Search for Community*, Berkeley, Los Angeles 2001.
- Raise 2014
J. Raise, *Burning Man, Art on Fire*, s. l. 2014.
- Scarpi 2002
P. Scarpi (a cura di), *Le Religioni dei Misteri*, vol. I, *Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, Milano 2002.
- St John 2020a
G. St John, *At Home in the Big Empty: Burning Man and the Playa Sublime*, Sheffield 2020.
- St John 2020b
G. St John, *Dramatic Heterotopia: The Participatory Spectacle of Burning Man*, in S. Ferdinand, I. Souch, D. Wesselman (eds.), *Interrupting Globalisation: Heterotopia in the Twenty-First Century*, New York 2020.
- St John 2020c
G. St John, *Ephemeropolis: Burning Man, Transformation, and Heterotopia*, "Journal of Festive Studies" 2, 1 (2020), 289-322.
- St John 2021
G. St John, *Wurst Storm Rising: The Dadaist Legacy of Burning Man*, "Journal of Festive Studies" 3 (2021), 177-199.
- Torgovnik 1997
M. Torgovnick, *Primitive Passions*, New York 1997.
- Zandbergen 2011
D. Zandbergen, *New Edge, Technology and Spirituality in the San Francisco Bay Area*, Leiden, 2011.
- Zandbergen 2012
D. Zandbergen, *Acceleration and Gnostic Timelessness in Silicon Valley: How Gnostic Spirituality Has Come to Matter in the 'Information Age'*, "Etnofoor" 1, 24 (2012), 29-55.

English abstract

Since more than three decades the Burning Man Festival changed, growing from year to year, purposes and meanings of the counterculture. Purification and regeneration through fire is the central ritual of the Festival. Self expression, respect, and a deep ecological awareness which manifests itself in the collective determination of not leaving traces in the desert – along with the most unbelievable artistic imagery and

freedom of behavior – gather together to form a community of initiates – the Burners – who in dance, theatre, trance and visions are radically changing the phenomenology of perceptual world. Black Rock, the ephemeral city in the desert, has generated many studies and has multiplied on the web. It's a center of many important transformative experiences of the Self and became nowadays the bright source of a passionate Global Movement.

keywords | Larry Harvey; Decommodification; No spectators- Self reliance; Ekstasis-Trance-Ritual; Electronic Dance Music-EDM; Desert-Playa ; Counterculture-Oc-culture; TAZ- Temporary Autonomous Zone.

Quando fare festa è politico: βωμολοχία, ebbrezza e vita inimitabile in Marco Antonio

Barbara Biscotti

[...] καὶ γὰρ συνεκύβευε καὶ συνέπινε καὶ συνεθήρευε καὶ γυμναζόμενον ἐν ὅπλοις ἐθεᾶτο, καὶ νύκτωρ προσισταμένῳ θύραις καὶ θυρίσι δημοτῶν καὶ σκώπτοντι τοὺς ἐνδον συνεπλανᾶτο καὶ συνήλυε, θεραπαινιδίου στολήν λαμβάνουσα. καὶ γὰρ ἐκεῖνος οὕτως ἐπειράτο σκευάζειν ἑαυτόν. ὅθεν αἰεὶ σκωμμάτων, πολλάκις δὲ καὶ πληγῶν ἀπολαύσας ἐπανήρχετο· τοῖς δὲ πλείστοις ἦν δι' ὑπονοίας. οὐ μὴν ἀλλὰ προσέχαιρον αὐτοῦ τῇ βωμολοχίᾳ καὶ συνέπαιζον οὐκ ἄρρῦθμως οὐδ' ἀμούσως οἱ Ἀλεξανδρεῖς, ἀγαπῶντες καὶ λέγοντες ὡς τῷ τραγικῷ πρὸς τοὺς Ῥωμαίους χρῆται προσώπῳ, τῷ δὲ κωμικῷ πρὸς αὐτούς.

(Plut. *Antonius* XXIX, 2-5)

Datato al tardo I secolo a.C. e di provenienza non certa, ma quasi sicuramente egizia – sappiamo infatti che Alessandria era il principale centro di produzione di tale genere di raffinati oggetti –, un raro e bellissimo esempio di vetro dipinto a smalto si nasconde nella collezione Cohn del LACMA, il *Los Angeles County Museum of Art*. Si tratta di un calice di grande pregio, chiaramente destinato a impreziosire le tavole dell'*élite*, sul quale sono ritratti un uomo e una donna, chiaramente due simposiasti, dal momento che recano sul capo le tipiche corone di fiori. L'uomo tiene una mano sulla spalla della donna, il cui braccio destro ha una curvatura e una postura della mano che comunicano instabilità, quella che anche in altre rappresentazioni note corrisponde a uno stato di ebbrezza del personaggio, sicché non è escluso che la figura maschile sorregga per la spalla quella femminile che vacilla. I due protagonisti della scena, che guardano entrambi all'indietro, non senza una certa aria di divertita apprensione, verso un altro personaggio maschile, presentano una torsione del busto e una direzione del passo opposta a quella dello sguardo, che conferiscono una particolare leggerezza al loro movimento, un forte ma spensierato dinamismo al momento che i due stanno vivendo. Gli stessi protagonisti sembrano allontanarsi da una porta chiusa, vicino alla quale sosta un giovinetto, certamente uno schiavo, che – come sembra fare anche la se-



Calice in vetro dipinto, I secolo a.C.
Collezione Cohn, Los Angeles County
Museum of Art.

conda figura maschile, peraltro – reca in mano una lanterna, sicché è chiaro che la scena si svolge di notte.

Le ipotesi sull'interpretazione di tali immagini, in ogni caso di chiara matrice ellenistica, sono diverse, e tutte destinate a restare tali nel frustrante mutismo di un'iscrizione in lingua greca che pure riempiva gli spazi tra le figure, ma che ora risulta in gran parte erosa o danneggiata. Vi è chi ha visto riprodotta sul pregevole manufatto una scena chiave di una commedia, i cui protagonisti si troverebbero a vivere una situazione di festa, e chi, invece, ha colto nei gesti dei personaggi e nelle poche parole leggibili (*didrachmos, pappa, kyrios*) gli elementi di un incontro in un bordello, forse anch'esso comunque da collocarsi nel contesto di un'azione teatrale. Tuttavia, ad oggi di quelle parole dell'iscrizione che è stato possibile decifrare non è stato trovato riscontro in alcuna delle commedie conosciute. Una terza via interpretativa, dunque, è stata proposta. Pur sempre considerando l'atteggiamento dei due protagonisti – nonché il modo in cui essi sono abbigliati – come riconducibile a una situazione *en travesti*, infatti, è stata avanzata l'idea che sul bicchiere non siano rappresentati personaggi immaginari, bensì persone reali, senz'altro appartenenti a un ambiente altolocato, alle quali la coppa poteva essere stata dedicata e forse anche offerta in dono.

Ecco, dunque, che, considerata l'epoca e la presumibile collocazione geografica del prezioso reperto, nonché – e non da ultimo – le caratteristiche fisiche della coppia ritratta – decisamente ben piazzato, prestante e dall'aria militare lui, sottile e delicata lei, ma con uno sguardo penetrante, il viso ovale, il mento pronunciato e un naso dal profilo deciso e importante – il pensiero corre inevitabilmente al passaggio plutarco della *Vita di Antonio* riportato come incipit di questo breve scritto. In esso l'autore, dopo aver sottolineato come Cleopatra ad Alessandria si adoperasse per deliziare notte e giorno Antonio con sempre nuove distrazioni che le consentissero di tenerlo al guinzaglio, narra come il principale divertimento notturno dei due, che essi erano soliti condividere con amici altrettanto gaudenti, consistesse nel folleggiare per le strade della città dissimulando il proprio aspetto con travestimenti e andando alle porte o sotto le finestre delle case di persone comuni per fare scherzi e prendersi gioco di coloro che nelle loro abitazioni stavano dormendo. Plutarco ha cura di precisare che, come conseguenza di questi 'divertimenti', i due spesso si prendevano un sacco di insulti e a volte Antonio anche le percosse. E ciò – e qui inizia la parte più interessante del testo – “anche se la maggior parte della gente sospettava di chi si trattasse”.

A Plutarco, dunque, il quale pure, da bravo e convinto 'neocittadino' della giovane Roma imperiale, non rinuncia a seguire la *vulgata* diffusa dalla propaganda augustea, densa di riprovazione per la dissolutezza di Cleopatra e la succube remissività del rammollito Antonio, scappa un dettaglio curioso: la gente di Alessandria, in linea di massima, sa chi sono quei molesti ubriaconi, quegli impuniti disturbatori notturni. Ma tra gli uni e gli altri sembra essersi stabilito un tacito accordo: i primi fingono di non conoscere la reale identità dei crapuloni e bene o male ne sopportano gli eccessi, e i secondi, in totale adesione alla parte che si divertono tanto a recitare e rinunciando *in toto* per tale ragione alla loro condizione di privilegio e

di potere, accettano di buon grado le contumelie e persino le botte per restare fedeli al loro ruolo. Infatti, prosegue lo storico di Cheronea, “gli alessandrini si dilettevano della sua [di Antonio, NdA] teatrale ribalderia [βωμολοχία] e stavano allo scherzo non senza grazia e gusto”. Anzi, i mondani cittadini della capitale d’Egitto “lo amavano e dicevano che egli usava il volto tragico nei confronti dei romani, e quello comico con loro”.

Non è un caso che Plutarco utilizzi qui il termine βωμολοχία per indicare le bravate di Antonio, la sua inclinazione e il suo godimento da eterno Peter Pan nel giocare tiri alle persone e nell’esperire tutto il possibile nel campo del buffonesco e della teatralità, la sua tendenza insomma – sua e di Cleopatra, invero – all’eccesso come stile di vita. Termine originariamente proprio del teatro comico greco, infatti, la βωμολοχία è attributo caratteristico del βωμολόχος, vera e propria figura prototipica della commedia, che si affianca alla centralità complessa del protagonista facendosi portatrice di un’ambigua comicità, insistente al limite del fastidioso, che nelle occorrenze aristofanee tende a sconfinare nella trivialità e nell’inclinazione all’inganno. Dal linguaggio comico, il concetto, però, è stato mutuato nella riflessione etica e filosofica e applicato in una prospettiva politica a figure di sovrani e tiranni dalla condotta spregiudicata. E proprio Plutarco, nell’unitarietà che si intesse tra i *Moralia* e le *Vite* – mi riferisco al *Solone* e al *Licurgo* in particolare – sembra utilizzarlo sempre in tale prospettiva giudicante, in chiave denigratoria, destinando con esso ad Antonio – ma non solo a lui, poiché, tra gli altri, è interessante notare come riferisca il termine anche a Cesare, le cui accuse Catone avrebbe definito appunto come esercizio di βωμολοχία – un biasimo di natura non solo etica, bensì propriamente politica.

In proposito, tuttavia, va ricordato come la seconda metà del I secolo a.C. avesse rappresentato a Roma il terreno di scontro tra due opposte visioni. Filodemo di Gadara, grande diffusore dell’epicureismo nell’Urbe, dove era divenuto intimo di Lucio Calpurnio Pisone, essendo anche da lui ospitato nella celebre Villa dei Papiri di Ercolano, aveva offerto nel suo *De bono rege* all’ospite e amico, nonché a tutta l’alta società romana che ruotava intorno al suo circolo, uno *speculum principis*, una parenesi etico-politica in cui, muovendo da un’accurata esegesi omerica, sebbene raccomandasse al sovrano ideale di astenersi dalla αἰσχρολογία (il linguaggio volgare) e dalla βωμολοχία tipica dei giovani, individuava nella dimensione simposiastica, caratterizzata dal riso, dalla musica e dalle danze, favoriti dalla fondamentale presenza del vino, uno dei momenti più alti nei quali un regnante potesse realizzare quell’ideale κοινωμία di cui doveva essere sommo rappresentante.

D’altra parte, proprio contro Pisone e i suoi sodali al contempo si indirizzavano i velenosi strali di Cicerone, il quale, definendo puntualmente e dispregiativamente il suocero di Cesare – sulle nefaste sorti del quale ultimo, si ricordi, secondo alcuni avrebbe gravato anche l’accusa di epicureismo – come *barbarus epicureus* e politico *vaecors* e *amens*, ne stigmatizzava recisamente le *epulae*, individuando in lui, affogato “*in suorum Graecorum foetore atque vino*”, la degenerazione e l’antitesi dell’*homo bonus* romano:

Quid ego illorum dierum epulas, quid laetitiam et gratulationem tuam, quid cum tuis sordidissimis gregibus intemperantissimas perpotationes praedicem? Quis te illis diebus sobrium, quis agentem aliquid quod esset libero dignum, quis denique in publico vidit?

(Cic. *In Pisonem* X, 22-26)

Quella che Plutarco definisce criticamente come βωμολοχία in Marco Antonio, dunque, assume alla luce di questa contestualizzazione storica in un momento di profonda crisi culturale di Roma, che potrebbe forse essere ancor più efficacemente descritta come vero e proprio dilemma, un significato politico preciso, da collocarsi in un quadro complessivo cui sono ascrivibili anche la stesura da parte sua del noto, ma purtroppo non pervenutoci, scritto *De sua ebrietate*, nonché la costituzione, insieme a Cleopatra, del sodalizio degli *amimetobioi*. A proposito del *pamphlet* perduto “sulla propria ubriachezza”, redatto poco prima della battaglia di Azio in risposta all'accusa di alcolismo mossagli nell'ambito della pesante campagna propagandistica promossa contro di lui da Ottaviano, molti hanno ipotizzato si trattasse di un tentativo di difesa rispetto a tale taccia. Un'ipotesi influenzata dalla narrativa dispregiativa propalata dal futuro vincitore, la quale emerge anche nell'unica testimonianza che fornisca qualche notizia a proposito di tale scritto, offerta da Plinio nel contesto di un discorso dai toni moralistici sugli effetti perniciosi dell'ubriachezza e sul malcostume di coloro che ne sono adepti (tra i quali, paradossalmente, viene menzionato come campione proprio il figlio di Cicerone), di sfidarsi in solenni bevute a chi resista di più:

Tergilla Ciceronem M. F. binos congios simul haurire solitum ipsi obicit Marcoque Agrippae a temulento scyphum incompactum. Etenim haec sunt ebrietatis opera, sed nimirum hanc gloriam auferre Cicero voluit interfectori patris sui M. Antonio. Is enim ante eum avidissime apprehenderat hanc palmam, edito etiam volumine de sua ebrietate, quo patrocinari sibi ausus approbavit plane, ut equidem arbitror, quanta mala per temulentiam terrarum orbi intulisset. Exiguo tempore proelium Actiacum id volumen evomuit, quo facile intellegatur ebrius iam sanguine civium et tanto magis eum sitiens.

(Plin. *Nat. hist.* XIV 28, 147-148)

Tuttavia, quello che Plinio descrive come un *patrocinari sibi* da parte di Antonio, cioè appunto un tentativo di difesa dall'addebito mossogli, dal tenore dello stesso testo pliniano, viceversa, risulta essere piuttosto un'apologia compiuta dallo stesso della propria capacità di bere, di cui egli, afferma l'autore, menava vanto. E del resto, anche nella cornice complessiva delle azioni intraprese e della condotta tenuta da Antonio, nonché della posizione ormai da lui definitivamente assunta al tempo della battaglia di Azio, il *De sua ebrietate* non potrebbe essere interpretato altrimenti che come una rivendicazione da parte sua di quell'attributo proprio di Dioniso, con il quale il mondo orientale cui ormai apparteneva lo identificava, di una qualità che lo rendeva degno di incarnare quella forza vitalistica essenziale in un sovrano, quella resistenza fisica che si mostrava tanto nella prestanza atletica quanto nella capacità di reggere il vino, la quale vantava una lunga tradizione come attributo virile sia nella cultura greca che in quella latina, come Plinio stesso ricorda. Nella medesima prospettiva simbolica e culturale va poi collocata l'istituzione da parte di Cleopatra e Antonio di quella compagnia di persone “dalla vita inimitabile”, quel σύνοδος ἀμιμητοβίων, nel cui nome stesso arte (*mimesis*) e vita

(*bios*) si univano in quella sintesi così efficacemente evocata dall'epigramma di Aristofane di Bisanzio proprio in relazione alla finzione scenica: "O Menandro e vita, chi di voi ha imitato l'altro?". Lo scopo di quel sodalizio consisteva, infatti, nel coltivare, esattamente all'interno della dimensione del simposio, di cui il vino, il cibo, la musica, la danza, il teatro, lo scherzo costituivano l'ossatura, quella *jouissance* da sempre messa in scena dai potenti pubblicamente ad Alessandria, con grande sfarzo e impiego di mezzi, per il godimento del popolo, che in essa, elevandosi al di sopra delle miserie quotidiane, vedeva anche la propria gloria. Proprio in quella *τῶν*, nella rappresentazione pubblica del gusto per il lusso, i sovrani tolemaici, sviluppando una tradizione ellenistica ibridatasi con quella egizia, avevano da sempre incarnato il potere: dall' 'Erotico' al 'Pancione', sino all' 'Aulete' padre di Cleopatra, i Tolomei, non diversamente peraltro dagli altri monarchi ellenistici, si erano, infatti, fregiati di epiteti che elevavano a segno di regalità e diritto a governare quell'inclinazione alla celebrazione e al godimento dell'esistenza che nella sobria cultura romana dei *boni mores maiorum* che Cicerone e Ottaviano volevano restaurare veniva deprecata.

Di qui una verità scomoda che, nonostante il tono dispregiativo dei licenziosi costumi di Antonio e Cleopatra, Plutarco si lascia sfuggire: il popolo di Alessandria ama Antonio. Ama quelle sue scorribande, quel suo essere *βωμολόχος*, quel suo vivere al di sopra delle righe, in una dimensione sempre teatrale. Poiché questo è ciò che ci si aspetta da un sovrano. Poiché, come scrive sempre Plutarco, egli possiede il doppio volto proprio del re, la maschera tragica e quella comica, e gli alessandrini vanno fieri del fatto che egli dedichi ai romani la prima, e a loro riservi quella comica, espressione di una bonomia che, in chi è al comando, è indice di prosperità e letizia.

Lo scontro che si gioca nella contesa tra Ottaviano e Antonio, dunque, non è solo militare e nemmeno esclusivamente politico, bensì più ampiamente culturale. Nel corso dello svolgersi di esso, infatti, si fronteggiano due antitetiche visioni dell'esistenza e dei valori cui la stessa deve essere improntata, dei quali il detentore del potere deve essere il campione. Il confronto tra di loro rappresenta il punto di arrivo di un conflitto culturale che, avviatosi nel II secolo a.C. con la *Graecia capta* di oraziana memoria, è ormai giunto a maturazione ed esige una soluzione radicale. Il 'gladiatore' Antonio – come con sprezzo lo definiva Cicerone – a causa della sua passione per le occupazioni atletiche era criticato dall'Arpinate, ma per la stessa ragione corrispondeva appieno all'ideale del *βασιλεύς* propugnato da Filodemo sempre nel *De bono rege* (PHerc. 1507, col. XXII 18-27 Fish). Colui che al cospetto di Cesare, nel febbraio del 44 a.C., correva nei *Lupercalia* sudato ed ebbro, acclamato dal popolo romano che ne avrebbe altrettanto apprezzato le capacità oratorie davanti al feretro del dittatore assassinato, era già il protagonista del dionisismo alessandrino che poi avrebbe abbracciato, facendone un programma politico. Così come il cauto e frugale Ottaviano, che si sarebbe vantato di indossare solo vesti modeste che le donne della famiglia avevano tessuto con le loro mani, era già l'apolineo difensore della 'purezza' romana, il conservatore di una tradizione patriarcale che mal sopportava l'idea di una donna sul trono e che avrebbe trovato in seguito una continuità secolare nel suo incontro con l'ideologia giudaico-cristiana. La Storia avrebbe preferito la seconda

via. E non possiamo sapere, né immaginare, come sarebbe stato il mondo se invece avesse scelto l'altra, se le sorti dello stesso fossero state consegnate nelle mani di coloro che avevano eretto il divertimento, il riso, l'ebbrezza, la teatralità a strategia di governo. In ogni caso, è suggestivo pensare che essi siano immortalati lì, su quel bellissimo, delicato bicchiere smaltato finito in un museo dall'altra parte del globo, proprio mentre, ebbri e ancora felici, non ancora vinti, erano intenti a godersi la vita e a fare festa.

Bibliografia essenziale

Caciagli, Corradi, Regali 2016

S. Caciagli, M. Corradi, M. Regali, *Buffoni e 'bomolochoi'*, "Lessico del Comico. Le parole della commedia greca tra ricezione antica e riprese contemporanee" 1 (2016), 135-154.

De Sanctis 2007

D. De Sanctis, *Il sovrano a banchetto: prassi del simposio e etica dell'equilibrio nel De bono rege (PHerc. 1507, coll. xvi-xxi Dorandi)*, "Cronache ercolanesi" 37 (2007), 49-65.

Frontisi-Ducroux 1984

F. Frontisi-Ducroux, *La bomolochia. Autour de l'embuscade à l'autel*, in *Recherches sur les cultes grecs et l'occident*, Napoli 1984.

Mannspurger 1973

D. Mannspurger, *Apollon gegen Dionysos*, "Gymnasium" 80 (1973), 381-404.

Marasco 1992

G. Marasco, *Aspetti della politica di Marco Antonio in Oriente*, Firenze 1987, in Id., *Marco Antonio "Nuovo Dioniso" e il De sua ebrietate*, "Latomus" 51 (1992), 538-548.

Price 1988

L. Price, *Masterpieces from the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles 1988.

von Saldern 1980

A. von Saldern, *Glass 500 B.C. to A.D. 1900: The Hans Cohn Collection*, Mainz 1980.

Scott 1929

K. Scott, *Octavian's Propaganda and Antony's De sua ebrietate*, "Classical Philology" 24 (1929), 133-141.

Weitzmann, Turner 1981

K. Weitzmann, E.G. Turner, *An Enamelled Glass Beaker with a Scene from New Comedy*, "Antike Kunst" 24 (1981), 39-65.

English abstract

The text describes a rare and beautiful example of enamel-painted glass, dating back to the late 1st century BC and likely of Egyptian origin. The glass is a precious cup portraying a man and a woman, both crowned with flowers and in a somewhat unstable position, as if inebriated. They are looking back towards another male figure while walking away from a closed door. A young boy, possibly a slave, stands near the

door with a lantern. The painting is surrounded by Greek inscriptions that are mostly damaged, leaving room for interpretation of the scene. Some believe it to be a depiction of a comedic play, while others see it as a scenario of a night-time encounter in a brothel. There is also a possibility that the couple in the painting were real people, possibly from a high-ranking family, to whom the cup may have been dedicated or gifted. The physical features of the man and woman depicted, as well as the historical context, suggest a connection to the story of Cleopatra and Mark Antony, who were known for their nocturnal escapades disguised in costumes.*

**The English abstract above was written by ChatGPT and strictly unedited by the editors of this issue (> Editoriale). This sentence itself was automatically translated with DeepL.*

keywords | Ancient Glassware; Hellenistic Art; Egyptian Artifacts; Gender and Identity in Art; Interpretation of Classical Imagery.

Aubade, contro il Sole guastafeste

John Donne, *The Sun Rising*

versione e nota di Elisa Bizzotto

Nota sul genere *aubade* e su *The Sun Rising* di John Donne

L'*aubade*, genere poetico codificato nella poesia del Rinascimento, benché se ne possano trovare esempi più antichi, nella poesia trobadorica e già prima nelle fonti classiche, dà voce al lamento di un io lirico che si separa dall'amante al sorgere del sole. Come spiega Gale Sigal, l'*aubade* deriva dal genere dell'*alba* – risalente per lo meno al Medioevo – che si configura quale dialogo, spesso drammatico, tra due innamorati costretti a interrompere una notte di passione all'arrivo dei primi albori. Il celebre incipit della scena quinta dell'atto terzo di *Romeo e Giulietta*, spesso definito una *aubade*, è in realtà un'*alba*, poiché riporta gli scambi di battute tra i protagonisti all'arrivo del mattino, che impone loro di dividersi. In contrapposizione alla forma da cui trae più diretta origine, l'*aubade* si configura come monologo nel quale uno dei due amanti si rivolge all'altro, silente o dormiente, oppure, come accade in *The Sun Rising* di John Donne, al Sole, colpevole di porre termine, per l'io poetante, alle gioie dell'amore: nello specifico del testo di Donne, l'*aubade* prende la forma di invettiva, sagace e irriverente, contro l'inopportuno arrivo dell'astro. Da tempo, inoltre, soprattutto nella letteratura anglofona, il termine *aubade* racchiude in sé queste varie tipologie generiche e si è sostituito a quello di *alba* per designare qualsiasi tipo di lirica amorosa, anche composta con spirito ironico o anti-frastico rispetto al modello, che canti l'arrivo del mattino (Sigal 1996, 5; Martiny 2010, 438).

The Sun Rising, pubblicata postuma nel 1633 ma composta probabilmente tra l'estate 1603 e il 1604 (com'è possibile dedurre dal riferimento al re, Giacomo I, salito al trono nella primavera del 1603; si veda Robbins 2010, 346), è forse l'*aubade* più famosa della letteratura inglese e ha ispirato negli anni diverse versioni italiane, tra cui vale la pena ricordare quella di Alessandro Serpieri e Silvia Bigliazzi nel volume di *Poesie* dell'autore curato da entrambi (Serpieri, Bigliazzi 2007, 138-143).

Il testo che proponiamo è quello stabilito nell'edizione Robbins 2010, 245-249. La nuova traduzione italiana qui presentata privilegia la ricerca di un'aderenza ai diversi registri retorici e semantici del testo e mantiene la struttura tristrofica dell'originale, adattando tuttavia i pentametri giambici, frammisti a tetrametri, e i tetrasillabi nel secondo verso di ogni strofa, a una combinazione, nell'italiano, di endecasillabi e settenari, singoli o abbinati.



Anonimo inglese, *John Donne*, 1595 ca.,
olio su tavola, London, National Portrait
Gallery.

The Sun Rising

Busy old fool, unruly Sun,
Why dost thou thus
Through windows, and through curtains call on
us?
Must to thy motions lovers' seasons run?

Saucy, pedantic wretch! Go chide
Late school boys, and sour prentices;
Go tell Court-huntsmen that the King will ride;
Call country ants to harvest offices:
Love, all alike, no season knows nor clime,
Nor hours, days, months, which are the rags of
time.

Thy beams so reverend and strong
Why shouldst thou think?
I could eclipse and cloud them with a wink,
But that I would not lose her sight so long.
If her eyes have not blinded thine,
Look, and tomorrow (late) tell me,
Whether both Indias of spice and mine
Be where thou left'st them or lie here with me.
Ask for those Kings whom thou saw'st yesterday,
And thou shalt hear, "All here in one bed lay".

She's all states, and all princes I:
Nothing else is.
Princes do but play us: compared to this,
All honor's mimic, all wealth alchemy.
Thou, Sun, art half as happy as we
In that the world's contracted thus:
Thine age asks ease, and since thy duties be
To warm the world, that's done in warming us.
Shine here to us, and thou art everywhere:
This bed thy center is, these walls, thy sphere.

Il sorgere del Sole

Vecchio intrigante, stupido e invadente,
Sole, perché ci cerchi
Così filtrando tra finestre e tende?
Segue il tuo moto i tempi degli amanti?

Sole insolente, pedante e sfacciato,
Va' da studenti pigri, da garzoni col broncio,
Dì ai cacciatori a corte che il re è pronto,
Chiama ai campi contadini operosi.
Amore è sempre uguale,
non sa niente di clima o di stagioni:
ore, giorni, o mesi – stracci del tempo.

Perché mai devi credere i tuoi raggi
Tanto degni e potenti?
Posso eclissarli, basta un batter d'occhio,
Ma starei troppo senza veder lei.
Se i suoi occhi non t'hanno già accecato
Guardala e domani (sul tardi) dimmi
Se le Indie di spezie e gemme sono
Dove le hai vedute: no, son qui con me.
Chiedi dei re che incontrasti ieri,
Diranno: "Son qui, tutti in questo letto".

Lei è tutti gli stati; io i principi – tutti,
Niente, nient'altro esiste.
I principi ci copiano, e al confronto
L'onore è pantomima, i soldi un'alchimia.
Tu, Sole, ti godi la metà di noi,
Perché in noi tutto il mondo si concentra.
Riposati – hai un'età – e se devi
Scaldare il mondo, scalda noi ed è fatta.
Splendi per noi qui, e sarai ovunque.
Questo letto è il tuo centro, la sfera è questa stanza.

Riferimenti bibliografici essenziali

Martiny 2010

É. Martiny, *Aurora's Avatars: A Generic Approach to Modern Dawn Poetry*, "Études anglaises", 2010/4 (vol. 63), 437-450.

Robbins 2010

R. Robbins (ed. by), *The Complete Poems of John Donne*, London 2010.

Serpieri, Bigliazzi 2007

A. Serpieri, S. Bigliazzi (a cura e con traduzione di), *John Donne, Poesie*, con testo inglese a fronte, Milano 2007.

Sigal 1996

G. Sigal, *Erotic Dawn-Songs of the Middle Ages. Voicing the Lyric Lady*, Gainesville 1996.

English abstract

This contribution proposes a new Italian translation of *The Sun Rising* (publ. 1633, possibly written in 1603-1604), one of the most famous poems by John Donne (1572-1631). *The Sun Rising* is an *aubade*, a lyric genre established in the fifteenth century, though based on the previous poetic form of the *alba*.

keywords | John Donne; *aubade*; lyrical poetry.

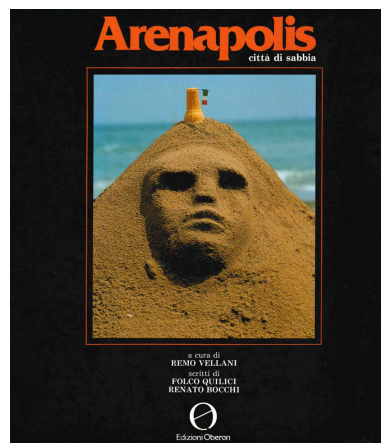
Sandy Show, ovvero: Quando gli architetti erano scalzi

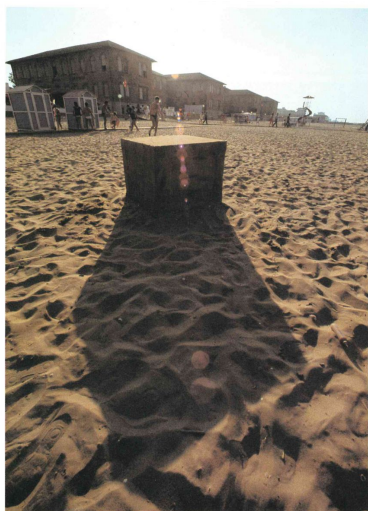
Renato Bocchi

In risposta all'invito di Engramma a cimentarsi col tema del gioco e della festa, ho pensato di rispolverare un mio scritto assai lontano nel tempo, che appartiene alla mia produzione semi-letteraria ovvero alla mia più o meno segreta "corda pazza", connessa con la inveterata passione per i giochi di parole, nonché indulgente a reminiscenze giovanili anni '60 come la cantante a piedi scalzi Sandie Shaw del titolo o ai ricordi della poesia pascoliana e inevitabilmente alle atmosfere felliniane, oltre che alla parodia del libro di Le Corbusier, *Quando le cattedrali erano bianche*. *Viaggio nel paese dei timidi*.

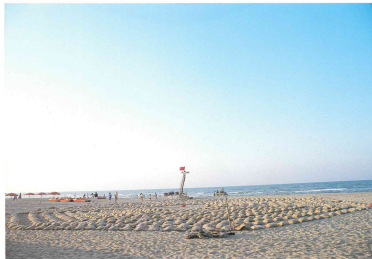
Il testo fu pubblicato a prefazione del catalogo (Oberon, Roma 1984) di una manifestazione – per l'appunto assolutamente "festaiola" – intitolata *Arenapolis, città di sabbia*, organizzata da Remo Vellani sulle spiagge di Rimini e Riccione con la partecipazione di uno stuolo di noti architetti, da Vittoriano Viganò a Alessandro Mendini fino a Sergio Bracco, Vieri Quilici, Stefano Pompei, Cesare Leonardi, Giorgio Conti, nonché di un drappello di semiologi quali Alberto Abruzzese e Beppe Cottafavi.

Buona lettura.





1 | Alessandro Mendini, *Cubo di sabbia*.



2 | Cesare Leonardi e Beppe Cottafavi, *Labirinto*.



3 | Alberto Abruzzese, *Deserto elettronico*.

“È una giornata d'estate, verso mezzogiorno: filo sui *quais* dell'Adriatico, in direzione di Torre Pedrera, sotto l'ineffabile cielo blu di Rimini. Il mio occhio fissa per un istante un punto bianco nell'azzurro: il nuovo campanile di Marcenaro. Mi fermo, guardo, e subito mi immergo nelle lontananze dei tempi: sì, gli architetti erano scalzi, tutti scalzi, splendenti e giovani”.

La traduzione da Le Corbusier, come ben s'intende, è alquanto libera, e potrebbe continuare all'infinito.

“Quando gli architetti erano scalzi, la partecipazione era unanime, in tutto. Non c'erano cenacoli a pontificare... Non c'erano Accademie per dettar legge. Si parlava chiaro e tondo, apertamente”.

Se credevate di trovare qui, sulle spiagge di Rimini e Riccione, quegli architetti *à la page* che pontificano nei seminari sul post-moderno e sul pre-moderno, avrete avuto una cocente delusione. Qui l'architetto *à la plage* si arma di paletta e secchiello e suda sette camicie per muovere metri cubi di sabbia con le sue proprie mani. E vi sarà dato di vedere come egualmente anche all'efebico intellettuale il sole possa disegnare a suo piacimento canottiere bianche sulla pelle.

Qui riga e squadra falliscono miseramente di fronte all'antica arte che insegna a plasmare la creta a mani nude e, difatti, chi progetta, in odio al sole e al mare, in-cubi di sabbia ne è mal ripagato. Così il cubo di sabbia pensato da Alessandro Mendini [Fig. 1].

Poco più in là, la stessa sabbia dispettosa rifiuta anche l'in scatolamento industriale ad uso laterizio, sicché i mattoni di Cesare Leonardi sono tramutati, *oberto collo*, in sacchi di sabbia tipo-torrefazione [Fig. 2]: donde il detto “a chi s'aiuta, il ciel la juta”. Di quanto progettato riescono così più labirintici i giri di parole assai dotti del semiologo (Cottafavi) che non i semplici giri di sacchetti dell'architetto (Leonardi), ripagato però dai soliti bambini, che anche in tal caso sanno scoprire i significati più autentici delle cose, camminandoci dentro e sopra e raggiungendo ottimamente lo scopo.

Due passi più in là, però, nella stessa area sabbiosa del Festival, il gruppo di Alberto Abruzzese organizza allusivi giochi di trasparenze e trasparenti giochi d'allusione con *silhouettes*

di plexiglass e sussurranti sventolii di vele [Fig. 3]. Appena fuori del labirinto esistenziale di Leonardi/Cottafavi la gente è così forzata a ricadere nella captazione subdola della videoinformazione, allargata ormai su estensioni planetarie. Come direbbe Jannacci, “la television la g’ha na forza de leun!”.

E il dubbio, atroce, ci riassale. Ma che sia proprio impossibile costruire oggi “castelli di sabbia”? – si chiede l’ingenuo cronista, strascicando i sandali su e giù per il bagnasciuga.

Si direbbe di sì: dal cubo impossibile e impassibile di Mendini, all’incubo avventuroso ma in fondo misterioso del labirinto di Cottafavi-Leonardi, all’“evanescente disperso effimero” castello di sabbia post-industriale di Abruzzese, l’itinerario della ricerca sembra condurre entro un vicolo cieco.

“Non vi è percorso da compiere né centralità da costituire, ma solo la possibilità di trovare (vedere) tracce” – ammonisce infatti Abruzzese. Ma allora sembra riaffermarsi, anche con la sabbia, l’impossibilità o improbabilità oggi non solo di fare architettura, di costruire forme stabili, monumenti, ma anche di costruire forme fantastiche, sogni, castelli di sabbia. Salvo forse affondare nei labirinti, “avventure dell’anima e delle forme”, come dice Cottafavi.

Il cronista, ormai rimasto in slip pelle e ossa, si fa pensieroso e cupo, camminando a palme nude sulla sabbia che scotta. Dopo le delusioni sessantottesche che gli avevano vietato di fare l’architetto-costruttore, questa nuova piccola delusione che pare vietargli ora – quando credeva finito il proibizionismo ideologico – di sognare l’architettura, fosse pure di sabbia, lo getta in una crisi profonda.

Per fortuna, cercando ristoro per i suoi magri piedi bruciati, volge lo sguardo e le gambe al mare e scopre l’“azzurra vision” delle torri vagamente falliche di Ro Marcenaro, piazzate giusto in mezzo al mare medesimo [Fig. 4]. Incuriosito, s’avvicina e può riscontrare, rincuorato, che progettar castelli, almeno in aria e sopra il mare, è ancora consentito. Marcenaro, che non a caso è un illustratore non un architetto, non ha curiosamente “dato per perse” – secondo le sue parole – la città e l’architettura, bensì la natura (il mare, nella fattispecie). Ed ecco riapparire sogno e utopia, con tutta la propria carica vi-



4 | Augusta e Ro Marcenaro, *Rimiccione*.



5 | Nicolas Monti, *Scavo archeologico di Rimini pre-atomica*.



6 | Stefano Pompei, *Cronaca dai Bagni Titania*.



7 | Sergio Bracco e Vieri Quilici, *Un tempio nella montagna*.



8 | Giorgio Conti, *Monumento ai Vitelloni di tutto il mondo.*



9 | Vittoriano Viganò, *Omaggio a Mondrian.*

tale: Marcenaro progetta, con tanto di disegni esecutivi esibiti ai passanti, e costruisce, in scala, un vero plastico di una pur inverosimile architettura, anzi una città per quattro milioni di abitanti sollevata su una piattaforma in mezzo al mare.

E gli intellettuali-architetti s'interrogano sul loro futuro, scavalcati in attivismo ora anche da un dinamico fumettaro romagnolo e dalle sue torri coperte di cupole azzurre, come cuffie da pallanuotista. "Il solito mercenario!" – esclama il più giovane e promettente del gruppo, equivocando sul nome e ingenuamente pensando che la leggendaria imprenditoria romagnola avesse già acquisito nei suoi piani il progetto e ne stesse studiando il finanziamento, onde riempire le falliche torri di biondi tedeschi e di famigliole lombardo-venete. "Cocco, cocco bello, cocco di mamma!" – lo irride inconsapevolmente il venditore ambulante, paludato in una bianca vestaglia, e sparisce in fretta, come un fantasma. Il cronista, alquanto sollevato, scatta una foto e corre ciabattando a prendere l'autobus per Riccione, dove si annunciano nuovi avvenimenti.

A Riccione fervono gli scavi. Ruspe inseguono sulla spiaggia bagnanti impauriti, svegliati di soprassalto dal torpore dell'elioterapia. Qui le opere appaiono già da lontano faraoniche, per non dire titaniche. Un bel tratto di spiaggia è messo sottosopra da architetti senza scrupoli o timori reverenziali. La gente si chiede il perché di tanto sconquasso e accorre inquieta e curiosa. La voce più diffusa è quella che si stia girando un nuovo film: forse, chissà, del grande Fellini.

"I titoli di testa del film appaiono sulla visione di una cabina da spiaggia che viene smontata da quattro operai. Quando le pareti sono state tolte, sullo sfondo appare il mare biancheggiante di schiuma..." – cita a memoria il cinefilo vitellonesco, che non ha ancora visitato – qualche chilometro più in su – il monumento appena erettopoli da Giorgio Conti.

Di fatto si tratta, più semplicemente, ma forse più curiosamente, di scavi archeologici. Sabbia siamo e sabbia torneremo. La sabbia segna inesorabile lo scorrere del tempo, fin dall'epoca delle clessidre e ancora da prima. La sabbia coprirà prima o poi tutte le effimere costruzioni dell'uomo. La sabbia, portata dal vento, portata dal mare, è nei nostri destini.

Lo spaesato cronista, ormai in piena crisi mistica, si sporge per guardare nella voragine dello scavo. Un'auto, anch'essa divenuta sabbia, affiora a metà là in fondo, fra i picchetti delle stratigrafie [Fig. 5]. Già, forse i veri castelli di sabbia vanno cercati sotto la sabbia, rovesciando la clessidra, scavando nel passato. Il sogno, la fantasia, l'invenzione, sembrano avere sempre

più bisogno della scoperta, della conoscenza, della storia. L'ignoto è dietro di noi e dentro di noi. La costruzione chiede lo scavo in profondità, per avere fondamenta più solide.

E così – sembra suggerire Monti – i castelli possono essere costruiti per sottrazione di materiale, riscoprendo le forme cristallizzate e nascoste nel tempo. “Il castello non è edificabile, è stato edificato ma ora fa parte della sabbia” – aveva ammonito Abruzzese qualche chilometro più a nord, e Monti non ha posto tempo in mezzo ad aprire la ricerca. La suggestione della scoperta è grande: anche la vasta piatta spiaggia adriatica nasconde dunque segreti; certo se oggi non li nasconde, li nasconderà un giorno: i segreti di un tempo in cui le cattedrali erano di plastica e di lamiera.

Questi architetti sconvolgono sempre più la mente e il cuore del povero cronista, come se fossero stati improvvisamente essi stessi riempiti di sabbia dal vento. Chi disegna labirinti e ingarbuglia le carte per rendere impossibile trovarne la chiave, chi si rinchiude dietro le facce tutte uguali di un cubo, chi mette in scena deserti elettronici, chi al dilagare inesorabile delle sabbie oppone una città da ultima spiaggia, futuribile palafitta sul mare inquinato, ed ora ecco un altro che, riscoprendosi archeologo, cerca di recuperare un paesaggio scomparso, rinunciando ad ulteriori “castelli”. La sabbia è dunque solo sinonimo di morte, di deserto, di tempo demolitore? Ma questa spiaggia non è forse un brulichio di folle in vacanza, paradiso di mamme e bambini, esposizione universale di corpi e facce di bronzo, che non chiedono altro che di non essere disturbati da pensieri di vita e di morte? Dov'è il famoso mito della spiaggia, questa grande avventura di Arenapolis, città nata dal mare come Venere citerea? Così immiserito è il nostro sogno festoso e festaiolo? Dov'è l'effimero Nicolini, consolatore di folle, dispensatore di gioie estive? Si è già dissolto lui stesso in sabbia sulla strada per la Romagna, fulminato dagli strali d'un principe-rospo sotto il sole nascente? Il cronista, masticando sabbia fra i denti, in preda agli effetti di un'incipiente insolazione, si muove ormai verso il delirio. Con gli occhi fissi verso il sole, lo sventurato vede apparire sulla linea dell'orizzonte l'hoffmanniano uomo della sabbia.

Ma, come? Non lo sai ancora? – riecheggiano sorde le parole della vecchia – È un uomo cattivo che viene dai bambini quando non vogliono andare a letto e getta loro manciate di sabbia negli occhi fino a farglieli schizzare dalla testa...

Ma, ecco, come d'incanto, tolte le mani dagli occhi, la mente del cronista comincia a distendersi, come se il sole non bruciasse più; volge il viso illuminato da un nuovo raggio di vita, e sogna....

Una sfinge sulla spiaggia di Romagna, una mole maestosa che non può non alludere a un'altra mole che volge al sole nascente sul mare il suo tricuspidato volto camuso e che tutti riconoscono come simbolo del 'paese ove andando ci accompagna l'azzurra vision di San Marino'.

Qui l'architetto (Stefano Pompei), fattosi sognatore ed illustratore, ha dato libero sfogo all'atavica voglia di dar forma figurativa alla materia inerte e la sabbia s'è fatta via via donna, sfinge, montagna, sequenza di simboli e figure [Fig. 6]. Tra i pochi ad accettare a mani nude la sfida

ed il gioco nelle sue semplici regole, Pompei ha trovato con felice intuizione “qualcosa che appartenesse al patrimonio di grandi e piccini e che significasse al di là dei significati di cui lo avremmo inevitabilmente caricato”. E la curiosità della gente lo ripaga di un pubblico attento e interessato, che segue passo per passo l'insolito evento. Il materiale (la sabbia) asseconda docile gli intenti del progettista, che ha accettato di tornare all'antico gioco infantile, pur dandosi di ruspe.

Lo stesso gioco hanno accettato Sergio Bracco e Vieri Quilici e non è dunque difficile trovare il modo di integrare il loro progetto con quello di Pompei. Al di là della grande Sfinge, o monte Titano che sia, oltre la grande trincea che ripete la “greppa” adriatica, va sorgendo così – a suon di manate – una catena di colli coniformi, ciascuno colla sua piccola rocca in vetta. L'architettura di sabbia si fa così paesaggio, ricco di allusioni e di simboli [Fig. 7].

“Ma che Romagna e Romagna d'Egitto!” – esclama invidioso il solito emiliano da sbarco, mentre il Bracco Albornoz conclude la sua fatica, issando le bandierine sulle cime dei colli-fortezza.

Il cronista – giovane non più giovane – comincia a capire. La sabbia, la terra, è materia di paesaggio. La sua architettura è architettura del paesaggio, architettura della natura. Forse che non fu fatto di fango il primo uomo? La sabbia mal sopporta le stereometriche ricerche formali dell'architettura artificata, ma è docile materia sotto le mani di chi costruisce con le regole della natura: pioggia, vento, dilavamento, erosione. Lo zelante cronista, venuto credendo di trovare architetture di sabbia piuttosto che sabbie di architettura, può finalmente ricorrere alla sua povera documentazione tecnica d'appoggio, estraendo un libro sulle “meraviglie dell'architettura in terra cruda”, comperato a metà prezzo prima di partire per Rimini. Calcato il berrettino, si accoccola presso le grandi materne poppe della sfinge Titania e legge.

Il bambino che in riva al mare o sulle sponde d'un fiume modella il suo castello di sabbia o di fango inconsciamente ripete gesti, tecniche e, in qualche modo, finalità che si perpetuano pressoché immutate da migliaia di anni; e se ci avviciniamo al nostro ipotetico e paziente 'dimostratore', possiamo riconoscere in dettaglio le principali operazioni che egli compie per abbozzare e comporre la sua effimera opera. La sabbia o l'argilla, convenientemente inumidite, donano plasticità e facilità di manipolazione ad un materiale altrimenti incoerente: le mura, le torri, i bastioni vengono modellati con una naturale, spontanea tendenza a rastremarsi verso l'alto. Per dare maggiore solidità all'insieme, l'impasto viene compresso e compattato con la paletta o con le mani, in modo da risultare anche maggiormente 'rifornibile' in superficie; in qualche punto particolarmente delicato o nel caso di forme più complesse, il piccolo costruttore ricorrerà alle tradizionali 'formine', siano esse costituite dal classico secchiello o dai più recenti stampi per le soluzioni d'angolo, per le merlature, ecc.

Già! Viene assai più facile la cronaca dai Bagni Titania, là dove l'architetto semplicemente “ricorda con sabbia” che Arenapolis è in fondo già stata costruita da secoli e in scala uno a uno fra terra e mare, lungo il sacro Nilo o il rubicondo Rubicone. Il cronista sorride alla Sfinge, e questa risponde con un sorriso, o almeno finge. Il cronista decide di prendersi un bagno. Dissolvenza sull'esile figura del cronista che entra in mare, fendendo la folla.

Spiaggia. Esterno. Giorno. Giudizio, seduto su un mucchio di sabbia, con un tozzo di pane in mano, osserva con aria estasiata la statua posata sulla soglia di casa. Accanto a lui, due cani si aggirano annusando il terreno. Dopo aver guardato a lungo la statua, Giudizio si alza, va a prenderla e la porta sulla spiaggia, posandola su un mucchio di sabbia. Poi ne ammira l'effetto guardandola con amore ed ammirazione e l'accarezza affascinato.

Architetture da spiaggia se ne erano già viste a Rimini, fin dal giorno di Giudizio, e ancor da prima. Arenapolis, qui, non è una novità. Anzi, l'equivoco è molto: è più Arenapolis l'enorme tendone geodetico della nuova folia collettiva aerobica o la vecchia, un po' palafitticola, terrazza a mare o il mastodontico pretenzioso Grand Hotel? Qui Arenapolis è storia di tutti i giorni, di tutti i tempi. Qui da troppo tempo il dado è tratto, qui è il tempio dei Malatesta, qui sono tutti tipi da spiaggia, qui c'è Paolo, Paolo maledetto, e più in là – magari ti pare – ma non è Francesca. Qui è una bolgia d'inferno, ma solo d'estate, mica d'inverno. Qui d'estate la carne è rossa o bruna di sole e di creme abbronzanti, è carne da arrosto; d'inverno invece la carne è bianca, carne di vitellone.

La spiaggia dinanzi al Grand Hotel di tutto ciò è il luogo comune. E non poteva aver luogo che qui la resa dei Conti. Ecco dunque Giorgio Conti al lavoro, con il suo bravo gruppo, ad innalzare un'alta ciminiera di simil-sabbia e a gettarci intorno tutti gli avanzi di casa, in un repulisti da prematuro capodanno. Radio, elettrodomestici ed oggetti banali vengono scaricati sulla spiaggia, intorno al monumento-ciminiera (il fallo è di rigore) [Fig. 8]. È un gioco dell'oca dell'italiano medio, quello che paga anche e soprattutto il canone Rai, quello che in Abruzzese si chiama il lavoratore video-dipendente, per distinguerlo dal lavoratore autonomo, che invece guarda solo i canali privati e la pubblicità? No, è un monumento ai Vitelloni di tutto il mondo – spiega il Conti e ce lo scrive davanti a chiare lettere; perché sia finita per sempre con questo mito felliniano del Riminese che bighellona per la spiaggia aspirando, oltre alla polvere e alla sabbia sollevata dal vento, anche e soprattutto alla metropoli industriale e ai suoi propri miti. E non manca la signora grassa vestita di *paillettes* verde-smeraldo, doviziosa di cosce e sguardi ammiccanti. “Eppure i vitelloni dei Fellini sono belli” – recita in latino maccheronico il solito bastian contrario con gli occhialetti da sole alla Blues Brothers. E Federico è salvo.

Comunque questa di Conti è un'architettura da spiaggia assai azzeccata: una di quelle architetture spontanee, un po' americane se volete, che fanno parte del paesaggio delle marine moderne: una *garbage-architecture* non priva di un fascino triste e sarcastico.

Il cronista ormai ha superato il suo momento critico ed ha occhi ed animo più disincantati. Può così apprezzare questo ironico monumento di un riminese ai riminesi che tengono al Milan, ma allo stesso tempo può anche apprezzare con un pizzico di trasporto l'astratta poesia – un po' retrò – d'un milanese vero (Viganò) che ai riminesi riporta dal mare, veleggiando, evocazioni puriste e mondrianesche, in forma di un'ideale zattera approdata sulla linea fra terra e mare, quasi un miraggio frutto dell'illusionistico gioco di luci e di colori nel riverbero del tramonto [Fig. 9].

E il mare si fa così, per un attimo ancora, specchio nitido di colori smaglianti, come un beneaugurante arcobaleno. “Il giorno fu pieno di lampi; ma ora verranno le stelle, le tacite stelle”.

English abstract

In this paper, the author proposes one of his essays, originally published as a preface to the catalogue (Oberon, Rome 1984) of a ‘festive’ event, *Arenapolis, città di sabbia*. It was organised by Remo Vellani on the Rimini and Riccione beaches, and saw the participation of a host of well-known architects such as Vittoriano Viganò, Alessandro Mendini, Sergio Bracco, Vieri Quilici, Stefano Pompei, Cesare Leonardi, Giorgio Conti, as well as semiologists such as Alberto Abruzzese and Beppe Cottafavi.

keywords | architecture; *Arenapolis*; Rimini and Riccione; beaches; sand.

Festa di confine!

Giampiero Borgia

È una creazione originale che vorremmo sviluppare con il drammaturgo franco-rumeno Matei Visniec.

L'idea è quella di cimentarsi in questo tempo lugubre di pandemia, guerra, crisi ecologica ed economica, disgregazione delle comunità, nuovi nazionalismi, con due bisogni primari: La Festa! e valicare i confini. Faremmo una prima fase di ricerca e sviluppo con l'autore nel 2023, un laboratorio con gli attori nel 2024 con C1 e presentazioni al pubblico, la produzione destinata alla Capitale Europea della Cultura e poi alla distribuzione nel 2025.

FESTA!

È un tempo d'angoscia.

Non per tutti, per molti, per troppi. Di catastrofi.

Trascorse, andanti, venture. Globali, comunali, personali. Evitate, evitabili, ineluttabili.

Pandemia, guerra, ecologia. Galleggiamento, trasformazione, fine. Fine del mondo:

la superstizione ambiziosa

che si fa possibilità.

Tempo di mercato,

di ansia, di lavoro.

Il Criceto si insegue, si sfugge, frenetico immobile

nel Mercato dell'ansia.

Mercato intimo, mercato ovunque. FESTA!

È una creazione originale che stiamo sviluppando con il drammaturgo franco-rumeno Matei Visniec.

L'idea è quella di cimentarsi in questo tempo lugubre di pandemia, guerra, crisi ecologica con un bisogno primario: più che un'idea è appunto un bisogno. Rispetto alla catastrofe abbiamo tre sole possibilità: che sia già avvenuta, che stia avvenendo, che avverrà.

In ognuno dei 3 casi l'opzione migliore ci pare resti far Festa!

Cosa ne sappiamo? Come la generiamo? Come la salviamo dal tempo che corre?

Le pratiche teatrali cosa hanno appreso e cosa possono restituire al concetto di festa? Il teatro può rubare tempo all'Utile?

Non avrà una storia, non avrà una durata, non avrà un senso. Saranno frammenti sospesi, senza senso e senza tempo. Una creazione di dissenso.

English abstract

In this short note, Giampiero Borgia outlines an on-going theatrical project together with the French-Romanian playwright Matei Visniec, concerning a reaction to the (gloomy) events of today's world.

keywords | theatre; Giampiero Borgia; Matei Visniec; pandemic.

Banchetti Reali in Scenari Virtuali

Corpus Linguistics & AI Art Generation

Federico Boschetti



Immagine generata da Midjourney a partire dal testo tradotto automaticamente in inglese di *Anthologia Latina* 796.

Nell'ambito degli studi classici, i *corpora* digitali di testi letterari e documentari affiancano gli strumenti tradizionali del filologo e del critico letterario in modi che tendono a differenziarsi sempre più dalla consultazione di semplici indici e concordanze (o parole-chiave in contesto) basati su autorevoli edizioni di riferimento.

Infatti, fino alla fine del secolo scorso il vantaggio maggiore di ricorrere a risorse digitali era la velocità di ricercare e confrontare co-occorrenze lessicali, basate sull'identità (totale o parziale) delle forme flesse o lemmatizzate. Sveltire una procedura migliora il metodo d'indagine, tuttavia non lo modifica nella sostanza. Ma la combinazione delle vecchie risorse digitali con le nuove, come vedremo di seguito, tende invece a offrire alcuni spunti originali anche sul versante del metodo.

Le prime campagne di digitalizzazione hanno prodotto — e continuano a produrre — risorse indispensabili come il TLG (a licenza chiusa) o la Perseus Digital Library (licenza aperta) per il greco antico e il PHI per il latino. A queste ne sono seguite altre, in Italia, in Europa e nel mondo, sia per estendere le collezioni di testi al di là dell'arco temporale dei primi *corpora* verso il medioevo (ad esempio ALIM), l'umanesimo e il rinascimento (come Poeti d'Italia), sia per corredare i testi di apparato critico (Musisque Deoque), sia per associare ai testi diversi livelli di analisi, come l'analisi metrica (Pedecerto), l'analisi sintattica o l'analisi di temi e motivi (Memorata Poetis).

Inoltre, alle risorse testuali (con o senza annotazioni) si sono affiancate risorse linguistiche come le *wordnets*, cioè risorse lessico-semantiche ad accesso sia semasiologico (dal termine al nodo concettuale) che onomasiologico (dal nodo concettuale al gruppo di sinonimi che lo esprimono; ne sono esempi Latin WordNet e Greek Wordnet), o i dizionari etimologici (come il dizionario etimologico del latino).

Sfogliando l'*Index Rerum Notabilium* di *Memorata Poetis*, che è ripartito in sei macrocategorie (Animalia, Arbores et virentia, Dei et Heroes, Homines, Loca e Res), si possono trovare epigrammi in greco e latino relativi al tema della Festa (in senso religioso, come sottocategoria di Dei et Heroes / Religio et superstitio) o relativi, in senso lato, alla dimensione conviviale (Homines / Convivium, con i temi correlati Carmina convivalia, Convivae corona, Convivia barbara, Convivia deorum, Invitationes, Sedes convivii, Vinum curis remedium e Vinum et ebrietas). Scelta come chiave di ricerca Sedes convivii, per la maggiore opportunità di rappresentare visivamente il contenuto dei testi trovati, l'epigramma 796 dell'*Anthologia Latina* è sembrato il più adatto per formulare un piccolo caso di studio. Il testo dell'epigramma dice:

Ad cenam Varus me nuper forte uocavit:
Ornatus, diues, paruula cena fuit.
Auro, non dapibus decoratur mensa; ministri
Apponunt oculis plurima, pauca gulae.
Tunc ego "non oculos sed uentrem pascere ueni: 5
Vel tu pone dapes, Vare, uel aufer opes."

Il caso di studio consiste nel tradurre in immagini generate dall'intelligenza artificiale la scena centrale dell'epigramma (vv. 2-3), in cui il poeta nota: "l'allestimento, ricco, ma la cena fu minuscola. / La tavola è decorata d'oro, non di pietanze". La generazione automatica di immagini a partire dalla loro descrizione (text-to-image) è un tema molto caldo nell'ambito dell'intelligenza artificiale (dibattuto anche durante la tavola rotonda finale di una recente *training school* organizzata da Irene Russo, CNR-ILC (per informazioni: <https://diptext-kc.cla-rin-it.it/helpdesk>).

Fra i numerosi sistemi di traduzione di testi in immagini si è scelto, per l'alta qualità grafica, Midjourney (per un elenco di alternative, fra cui DALL-E 2, si veda per esempio <https://alternativeto.net/software/dall-e>). Siccome il sistema è addestrato sulla lingua inglese, si è proceduto prima alla traduzione automatica dal latino all'inglese tramite Google Translate, che a sua volta è basato sull'Intelligenza Artificiale. Per avere una traduzione accettabile, è stato necessario aggiustare la punteggiatura e normalizzare l'ortografia delle prime parole: "Ornatus dives, parvula cena fuit [...]", per ottenere: "It was a small dinner, richly decorated. The table is decorated with gold, not protein (sic!)". Fa sorridere la traduzione di "dapibus" con "protein", ma nel complesso il senso originale è preservato, soprattutto ai fini della generazione di immagini dal testo. Per ottenere un'immagine soddisfacente, è stato necessario aggiungere un'indicazione di contesto all'inizio della prima frase: "In ancient Rome, there was a small dinner...". Il risultato è visibile nell'immagine a corredo del testo.

Al di là degli scopi ludici, la concatenazione di strumenti basati sull'intelligenza artificiale apre scenari allo stesso tempo discutibili e stimolanti. Questi scenari sono discutibili, perché i risultati necessitano di costante controllo e correzione da parte di esperti (della lingua, per la traduzione automatica, della civiltà, per la generazione automatica di immagini). Il rischio, naturalmente, è la sovragerazione di prodotti digitali che sfuggono al controllo di qualità. Ma questi scenari sono anche molto stimolanti, perché potenziano la creatività artistica. Allo stato attuale, le immagini generate non sono adatte in edizioni scientifiche digitali, ma possono essere accattivanti in edizioni illustrate per il largo pubblico (se corredate da un opportuno caveat).

English abstract

Memorata Poetis is a corpus of short poetic texts in classical and modern languages annotated by themes and motifs. Thanks to the thematic index, it is possible to search, for instance, for poems about feasts, banquets, wine, etc. After identifying an interesting poem, a pertinent image can be generated through AI systems. This process opens new perspectives toward the composition of picture books in the digital age and poses new philological and artistic questions.

keywords | Artificial intelligence; Classical Philology; Corpus Linguistics; Text-to-Image.

Dove andiamo a ballare questa sera?

O di cosa resterà di questi anni Ottanta

Maria Stella Bottai

Nel racconto per ragazzi *Ma mère, la honte* di Hubert Ben Kemoun (Flammarion, 2018) una liceale si trova alle prese con le conseguenze mediatiche dell'improvvisa notorietà della madre, addetta alle pulizie in un museo della città, divenuta famosa in una notte, quella in cui aveva buttato nella spazzatura una pregiata installazione d'arte contemporanea. L'opera, nel racconto, era stata acquistata per una cifra molto alta e simulava i resti di una festa, cosparsi di pagliuzze d'oro, e sarebbe stata poi ricoperta di vernice per renderla durevole nel tempo. Ignara dei significati etici ed estetici di ciò che vide entrando nella stanza, la signora, inavvertita e inavvertitamente, ripulì e raccolse tutto in buste della spazzatura^[1].

Questo è più o meno quello che è accaduto davvero nel 2015 all'installazione site specific *Dove andiamo a ballare questa sera?* del duo Goldschmied e Chiari, visibile in una sezione del MUSEION di Bolzano accesa di notte, 'fuori orario'. La notizia dell'accidentale ripulitura fece il giro del mondo e ispirò il racconto citato in apertura, nonché il regista svedese Ruben Östlund per una scena del premiato *The Square* (2017), impietoso ritratto dell'élite culturale che gravita intorno al mondo dell'arte moderna. A metà del lungometraggio, il curatore di un importante museo viene avvertito che l'addetto alle pulizie ha raccolto in sacchi della spazzatura parte della ghiaia che formava un'installazione artistica. La soluzione sarà di ricomporre l'opera, senza far trapelare la notizia ("abbiamo delle foto?" chiede il curatore alla collega, sconcertata).

Non si può che partire dalla cronaca per approcciare l'opera di Sara Goldschmied ed Eleonora Chiari, tanto la realtà ha fatto irruzione nell'installazione, e più volte, ricontestualizzandone il significato. Le artiste mettono in scena i resti di un party: coriandoli, bottiglie di champagne, scarpe, mozziconi di sigaretta, luci, tutto giace dopo la festa, come una versione pop del *Matrimonio alla moda* di William Hogarth. Il titolo è tratto dalla guida alle discoteche scritta dall'allora vicepresidente del consiglio Gianni De Michelis, pubblicata nel 1988 per Mondadori con una gustosissima prefazione di Gerry Scotti. Un libro che racconta un'Italia gaudente (ma come mai non esisteva ancora una guida alle discoteche? si chiede l'autore), un'epoca in cui era possibile (a lui) prendere un aereo per andare a ballare la sera a Rimini e farsi riportare l'indomani mattina, puntuale, al consiglio dei ministri a Roma, come ricorda in un'intervista video.

Gli italiani della decadenza, parafrasando l'opera di Couture, non hanno visto arrivare la fine della prima Repubblica e hanno goduto di una spregiudicatezza le cui conseguenze, in termini



1 | Sara Goldschmied e Eleonora Chiari, installazione *Dove andiamo a ballare questa sera?* Copyright MUSEION – Museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano.

politici, sociali, economici, culturali arrivano ai giorni nostri. Con la deflagrazione di Tangentopoli, alle immagini della Milano da bere, della finanza rampante, si sono succedute quelle dei tribunali, delle carceri, delle volanti della polizia. Al centro dell'installazione, la scritta "Tutti assolti", a ricordo dei lunghi processi che terminarono con un terzo circa dei condannati, e che sancirono la fine del periodo chiamato della cuccagna. Spiegano le artiste:

Gli anni Ottanta sono per noi la fase dell'infanzia, sono stati l'epoca del consumismo, dell'edonismo, delle speculazioni finanziarie, della televisione di massa, della politica socialista e delle feste [...] abbiamo deciso di realizzare un'opera ambientale metafora di questa decade rappresentando questo periodo storico italiano attraverso la messa in scena di una festa finita.

Nel 2019 *Dove andiamo a ballare questa sera?* partecipa a una mostra collettiva sull'arte contemporanea italiana, dal titolo *The Quest for Happiness – Italian Art Now*, al Museo Serlachius di Mänttä, in Finlandia. Nel paese più felice del mondo, una selezione di artisti italiani giovani e mid-career risposero con le loro opere alla domanda: cos'è la felicità oggi? L'installazione di Goldschmied e Chiari apriva il percorso espositivo con la sua nostalgica seduzione, e lì ha incontrato di nuovo l'incredibile, è il caso di dirlo, quando a marzo la pandemia da Covid-19 ha costretto i musei alla chiusura in tutto il mondo. Il titolo festaiolo, d'improvviso

estraneo a quel momento storico, rivelava di nuovo la fine di un'epoca in cui, avremmo scoperto poi, eravamo felici e non lo sapevamo.

Allestita alla fine dello stesso anno alla Galleria Poggiali di Milano, nei periodi di lockdown l'installazione rimase nuovamente visibile su strada, come fu all'inizio del suo percorso a Bolzano. *Dove andiamo a ballare questa sera?* nelle parole delle artiste "diventa una domanda surreale e l'impossibilità di dare una risposta suscita una malinconia per un passato vicinissimo ma che suona come una *Belle Époque* irraggiungibile". Nella galleria milanese, due ballerini danzavano a ritmo di musica pop nella performance *Let's get physical*, allargando lo scarto con il vissuto di quei mesi in cui, tra l'altro, si tornò a parlare delle discoteche, costrette alla chiusura.

E a proposito di scarto, il *waste* che Goldschmied e Chiari mettono in scena, quel che resta della festa, riporta alle piante acquatiche realizzate qualche anno prima, fotografando magnifiche, colorate ninfee di ispirazione impressionista in grande formato; viste da vicino rivelavano la loro illusoria immagine, mostrando la loro natura di rifiuti di plastica. Anche qui la fine di un mondo, a cui ci avviciniamo con l'esaurimento delle risorse ambientali.

E dunque, cosa resterà di quegli anni Ottanta a cui ogni tanto torniamo a guardare? Visti da qui, la loro spensieratezza consumistica ci sembra un'età d'oro, per noi che abbiamo conosciuto il dopo, con gli attentati, la crisi umanitaria delle migrazioni di massa, la crisi finanziaria globale, l'emergenza climatica, la pandemia, la guerra alle porte dell'Europa. Per questo *Dove andiamo a ballare questa sera?* di Goldschmied e Chiari ci parla ancora di noi, figli degli anni Ottanta e non, che cerchiamo di rimettere insieme visioni della nostra identità grazie alla prospettiva che ci indicano gli artisti. Tornare a quest'opera per far sì che tra dieci, venti, quarant'anni – salvo estinzione – non si debba ancora dire: Tutti assolti.



2 | Sara Goldschmied ed Eleonora Chiari nell'installazione *Dove andiamo a ballare questa sera?* (foto: Federica Belli).

Note

[1] Il racconto francese è citato da Massimiliano Boschi in “Arte contemporanea. Questa incompresa”, “Corriere della Sera” (13 marzo 2018).

English abstract

Goldschmied and Chiari's work *Dove andiamo a ballare questa sera?* recounts the end of the joyful 1980s, and what followed, through the remains of a party. Since its inauguration, the installation has undergone vicissitudes that have recontextualised its reading from time to time, making it almost an observatory of our time: from the accidental clean-up at the Museion in Bolzano, which made it world-famous, to the lockdown, it still speaks to us, children of the 1980s and beyond, who are trying to piece together visions of our identity.

keywords | Eighties; Hedonism; Tangentopoli; Lockdown; Party.

The Party. Microstoria ed eterogenesi di un classico della house music

Guglielmo Bottin

Il saggio esamina il brano *The Party*, realizzato nel 1988 dall'haitiano Richard Jean Laurent, e il suo impatto sulla ricezione della *house music* nel contesto culturale italiano ed europeo. Sarà presentata un'analisi della traccia mediante la notomizzazione delle linee musicali che ne costituiscono il testo e attraverso il confronto interroggettivo con altri brani a essa 'imparentati' a vario titolo (Tagg 2012). Il lavoro e la figura di Laurent forniscono un interessante oggetto di studio microstorico (Ginzburg 1994), secondo un metodo di ricerca e narrazione da cui si vuol fare emergere programmaticamente la parzialità e la frammentarietà del caso in esame, insieme alla sua sintomaticità rispetto a processi che talvolta sfuggono alle analisi massive (Levi 2019). L'approccio microstorico si contrappone al metodo seriale secondo cui si dovrebbero prendere in considerazione solo fatti uniformi e comparabili. La microstoria privilegia così le anomalie al fine di far emergere un "eccezionale normale": espressione ossimorica che indica come un caso apparentemente isolato possa intaccare l'opacità delle serie documentarie omogenee (Grendi 1994). Una microstoria può così rilevare discrepanze sistematiche che invece, ponendosi 'a una certa distanza' dall'oggetto di analisi come suggeriscono alcune correnti delle *digital humanities* (Moretti 2020), non si possono scorgere. In questo caso la serie omogenea è quella nel 'canone' della *house music* nordamericana degli anni Ottanta, stile musicale sviluppatosi in seguito al declino della musica *disco*.



Se negli anni Settanta le discoteche hanno tratto il proprio spirito celebrativo in parte anche da battaglie per i diritti civili (Shapiro 2005) alla fine di quel decennio la *disco music* esce dall'oscurità sottoculturale dei locali notturni alle luci della ribalta mediatica (Bisoni 2016), mettendo così in discussione rilevanza e rendite di posizione di operatori musicali specializzati in generi più 'bianchi' ed eteronormativi (Frank 2007, Garcia-Mispireta 2018). Si scatena una violenta reazione organizzata da alcuni disc jockey radiofonici di rock, culminata nella *disco demolition night* del 1979 con la deflagrazione di migliaia di dischi dati alle fiamme in diretta televisiva durante l'intervallo della partita allo stadio Comiskey Park di Chicago (Lawrence 2003). Il tramonto dello stile *disco* è però qualcosa di più complesso dell'azione di un singolo movimento conservatore (Williams 2021). Da un lato alcuni degli imprenditori che investono

per sviluppare la *disco* vogliono ora fare cassa con progetti più commerciali (per esempio Jacques Morali e Kenn Friedman con i Village People) supportati da ricerche di mercato sulla percezione positiva di quell'estetica anche da parte del pubblico eterosessuale (Echols 2010); dall'altro lato anche una parte di pubblico delle minoranze è annoiata delle orchestrazioni melense e dagli stereotipi veicolati dalla *disco music* più pacchiana: già prima della *demolition* del 1979 la stampa gay reputa gli stili *post-punk* come più interessanti per la propria comunità e la musica nei locali *underground* incorpora elementi *new wave*, oltre a sviluppare i tratti più 'energetici' e macchinici della *disco* europea (Niebur 2022). Nello stesso periodo, in conseguenza alla saturazione del mercato e alla ricorrente necessità di dare al pubblico qualcosa di 'nuovo', le *major* discografiche abbandonano molti artisti e produttori di *disco music*. Una parte di questi risponde adottando stili apparentemente più 'rilassati' come il *boogie* e forme tecnologicamente aggiornate di *soul* e *funk* (Antonelli e De Luca 1995, 66). Altri si ritirano in spazi sociali e creativi lontani dal grande spettacolo dell'industria. Una posizione di svantaggio economico che però consente di sviluppare pratiche libere dalle regole del mercato di massa (Cochrane 2019).

Negli anni Ottanta la *house*, che prende nome dal Warehouse Club di Chicago in cui il dj Frankie Knuckles (newyorkese del Bronx) è tra i primi a promuoverla, nasce soprattutto nei contesti emarginati dei neri e dei gay (Garcia-Mispireta 2018, Salkind 2019); una forma di resistenza culturale che si articola giustapponendo sonorità ritenute dal *mainstream* come lontane dalla moda, se non addirittura debosciate o 'antiamericane': i tropi della *disco* più *queer* e libertina (Amico 2001), le geometrie elettroniche del *synth-pop* britannico e dell'*italo disco*, che i dj di Detroit e Chicago chiamano *progressive* (Sicko 2010, 26). La *house* muta la forma della *disco music* intensificandone i tratti che più innervosiscono i roccettari bianchi e i seguaci del funk nero più 'vitalisti' e identitari: ripetizione macchinica, texture timbriche sintetiche, assenza di un genoma musicale riconoscibile e rintracciabile nella tradizione o nelle radici di un popolo (Reynolds 2012).

Oltre al Warehouse e al Music Box di Chicago, un altro luogo importante è il Paradise Garage di New York, dove Larry Levan – noto per l'eclettismo della sua selezione musicale che spazia dal soul di Philadelphia all'elettronica tedesca, da brani caraibici alla *new wave* inglese (Fikentscher 2014) – suona anche i dischi che Laurent pubblica sotto pseudonimo (Levan 2009).

Nonostante il successo internazionale le notizie su Laurent sono sorprendente molto scarse: l'unica intervista reperibile è contenuta in una trasmissione radiofonica realizzata in occasione della Ghetto Biennale a Port-au-Prince (Laurent 2015), fonte da cui provengono le informazioni biografiche di seguito riportate. Richard Laurent arriva a Manhattan da Haiti all'età di otto anni. Da ragazzino si esibisce a supporto dei gruppi di musica *compas* della comunità haitiana di New York (Laguerre 1984) presentandosi come *moun fou*, espressione che in lingua creola haitiana significa pazzo, lunatico (Targète e Urciolo 1993). Da adolescente passa al punk, militando in una band che apre i concerti al CBGB di Bowery Street. L'immagine di Laurent è allora, per usare le sue stesse parole, quella di "uno skinhead nero con stivali Dr.

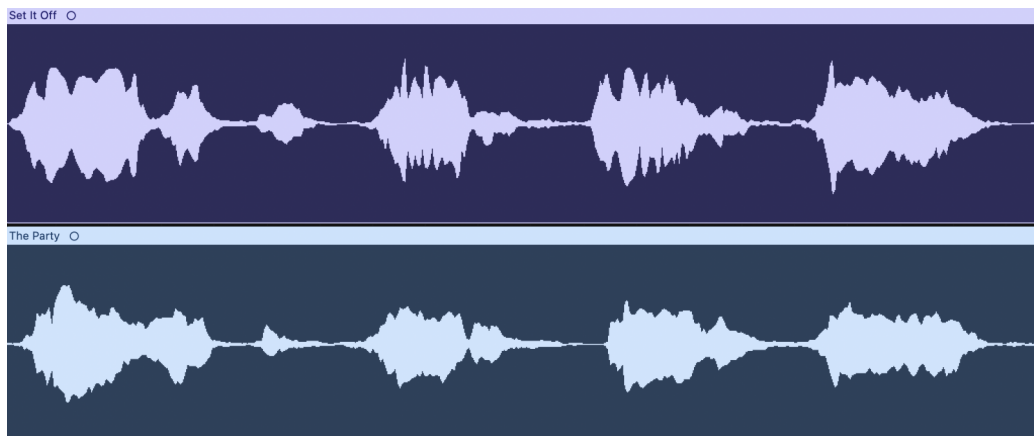
Martens rossi” (Laurent 2015). Questa estetica pseudo-militare permane anche nei successivi ‘concerti’ *house* (Logie 1988, Kraze 1988).

Alcune delle caratteristiche che rendono *The Party* un brano parzialmente ‘mutante’ rispetto alla *house music* più comune emergono già nel disco precedente, *Shut Up*, pubblicato nel 1987 a nome Moonfou, traslitterazione americanizzata del nomignolo creolo che Laurent usa da ragazzino (Leland 1989). L’arrangiamento è minimo: uno sfondo ritmico di basso e batteria su cui si ripete un grido (“I say shut up!”) che risponde a un lamento blues (“I got weary, I’m sick of trying, I’m tired of living and feared of dying”), citazione di *Ol’ Man River* (Hammerstein e Kern 1928). *Jungle Cat* è invece un pezzo con pattern ritmico-armonico minore eolio (i-VI- $\flat$ VII) abbastanza comune nella *house* ma con basso *slap* in stile *new wave* e cantato rock con pseudo-miagolii cui risponde, in francese, una voce femminile. L’ultimo brano, *Buckwheat Rap*, sembra una satira del genere hip-hop e narra di una festa dove un goffo *rapper* cerca invano di esibirsi (Laurent 1987). In copertina vediamo Laurent con le sorelle Mirelle (cori) e Martine (tastiere) e Norris Burroughs (accreditato come chitarrista, strumento però assente nel disco).

Burroughs è anche l’autore di *Voodoo Macbeth*, una *graphic novel* sulla messa in scena della *pièce* shakesperiana che Orson Wells dirige nel 1936 per la Negro Unit del Federal Theatre Project (Hilb 2014) in cui l’attore Neil Burroughs (padre di Norris) interpreta il ruolo di Ecate (Burroughs 2006, Gilmore e Gottlieb 2018). Nella band di Laurent, Burroughs suona la chitarra e viene incaricato di rilasciare le interviste per conto del gruppo, forte di aver nel proprio *carnet* un flirt con Madonna: dettaglio prontamente dato in pasto alla stampa e a cui lo stesso Burroughs dedicherà un libro-memoriale in cui descrive la musica di Laurent/Kraze come parzialmente atipica rispetto alla scena *house* di quegli anni. Secondo l’autore, il successo del progetto Kraze in Europa influenza anche la stessa Madonna:

My brief opportunity to experience anything remotely resembling fame came in the unexpected form of a house music group called Kraze. The group was born in the Brooklyn basement of front man Richard Laurent. Rich’s two sisters Martine and Mirelle were backup singers , and I also sang and played guitar. We also used various keyboard and percussive instruments which set us apart from most house music acts who usually sang over a pre-recorded track [...] What Kraze had started in a Brooklyn basement created waves overseas that doubled back to America and even had an effect on my old friend Madonna (Burroughs 2012).

La decisione che sia Burroughs a tenere i rapporti con la stampa potrebbe giustificare l’assenza di dettagli su Laurent nella pubblicistica musicale del periodo (Leland 1989, Mack 1990). Alcune informazioni sulla genesi di *The Party* sono rintracciabili nella testimonianza del discografico Craig Kallman che all’epoca, da poco laureato in *liberal arts* alla Brown University, lavora come dj nei club di Manhattan: Danceteria, Tunnel, The World, Area, Palladium, Lime-light (Rys 2012). Oggi Kallman è direttore della Atlantic Records ma nel 1987, poco più che ventenne, fonda una piccola etichetta discografica con l’idea di pubblicare un brano inedito che sente in un nastro demo (Kawashima 2013). La prima uscita su Big Beat Records è *Join Hands* (Roman e Davis 1987) e comprende gli stilemi dell’*house* più *soulful*: introduzione

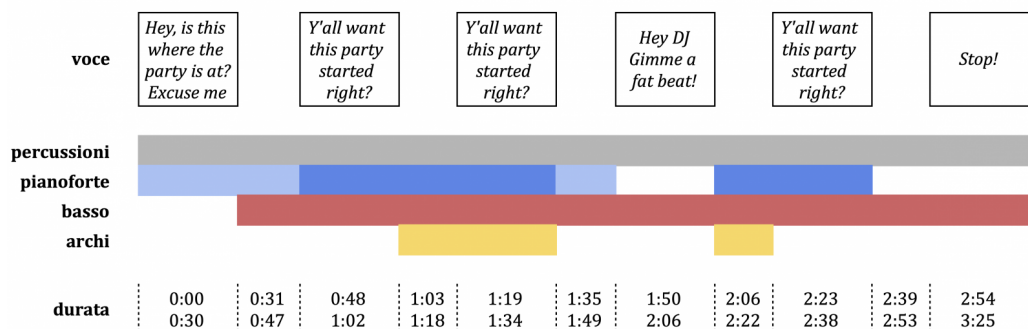


1 | Forme d'onda della frase *Y'all Want This Party Started, Right?* In alto *Set It Off* (Strafe 1984), in basso *The Party* (Laurent 1988).

gospel, percussioni afrocubane, fraseggi di pianoforte sulla scala blues, armonia che si ripete ad anello in un ciclo eolio $i - \flat VII - \flat VI - vi - v$ (Tagg 2011). Il cantato può sembrare quello di un reverendo metodista o di un predicatore “Can you hear me? Join hands. [...] Feel the spirit lift you up [...] I’m talking to you my sister, my brother [...] I have a dream, I feel the love in my hand”. Per distribuire il disco Kallman carica le copie in un carrello da supermercato che spinge su e giù per le vie di Manhattan, affidando il prodotto in contovendita ai negozi (Reilly 1997). Il disco vende complessivamente cinquemila copie, un risultato che incoraggia a proseguire l’attività (Coleman 1988). La seconda uscita è proprio *The Party* che Laurent pubblica nel febbraio 1988 a nome Kraze, termine creolo haitiano derivato dal francese *écrasé* (schiantato, distrutto) e firmando la produzione come Reesha, storpiatura francofona di Richard.

We went into the studio and came up with a line “Y’all Want This Party Started” and we created a house record out of it [...] doing the same routine – the shopping cart and the trunk of my dad’s car, and driving to the boroughs. This time it was even better – it sold out in the first weekend [...] Then I started getting calls from Boston, Washington D.C., then from Miami, Texas, California. [...] Soon after, I started getting calls from England, France, Germany, Australia, and Italy [...] in a very short time I got a crash course in the U.S. and global record business. [...] Kraze and I would jump on a plane and travel to Italy, and he would perform the song, and then travel up and down France. (Kallman in Kawashima 2013)

Al contrario di quanto dichiarato da Kallman, l’*hook* di *The Party* non è però un’idea originale bensì il ‘calco’ allosonico (Lacasse 2000) di una frase presa dal brano electro *Set It Off* (Standard 1984). Non si tratta di una semplice citazione testuale: le parole sono pronunciate con il medesimo ritmo prosodico e alla stessa velocità, come evidenziato dal confronto tra le due forme d’onda [Fig. 1].



2 | Mappa di ascolto dei primi minuti *The Party* (Laurent 1988). I due colori sulla linea di pianoforte corrispondono ai due *vamp* (cfr. figg. 3 e 4).

The Party presenta alcune caratteristiche che lo distinguono dagli stilemi più comuni della *house music*. Innanzitutto non c'è un cantato né un'allocuzione *gospel*, né tantomeno un rap: la voce di Laurent si manifesta in uno *spoken word* recitato o meglio gridato. Sebbene ritmicamente identico a quello in *Set It Off*, l'hook vocale di *The Party* è reso in modo assai più graffiante e concitato, coerentemente con la vicinanza del musicista haitiano al punk rock newyorkese più che alla prima *house music* di Chicago. L'arrangiamento è piuttosto scarno: un pattern di batteria elettronica, una linea di basso, un pianoforte sintetico che stacca accordi di triade, rinforzati in alcuni punti da un tappeto armonico di archi [Fig 2]. La pulsazione è di 121 battiti al minuto. Su questo sfondo – che in brani dei *electronic dance music* privi della diatassi della forma canzone assurge anche a figura (Tagg 1994) – si dipana il racconto della festa, punteggiato da effetti di giradischi e brevi 'stacchi' di fiati.

Laurent/Kraze racconta dell'ingresso rocambolesco in un luogo misterioso, certamente non un locale notturno 'ufficiale' ("Hey is this where the party is at?"), frequentato da *insider* scatenati che gridano incitando il dj ("Y'all want this party started right?", "Hey dj, gimme a fat beat!") ma commentata negativamente da un *outsider* che Laurent interpreta mutando il proprio timbro di voce in quello di una signora perbenista e disapprovante gli aspetti più *freak* della festa ("This party is a bit too loud, that guy is talking about house music, I don't know what it is. Oh my god, look at that guy with the green hair! Ethel, let's get out of here"). Più avanti vedremo come molte delle frasi pronunciate da Laurent siano state poi indebitamente appropriate e liberamente 'tradotte' in brani altrui.

Tornando al testo musicale di *The Party*, tra gli elementi maggiormente distintivi vi sono i due *vamp* di pianoforte. Il primo si manifesta già nell'introduzione e consiste in una spola frigia (i- b II-i-vi-III-i) che allontana il brano dal mondo armonico di *gospel* e *blues* [Fig 3]. Il modo frigio è piuttosto raro anche nel pop e si ritrova più comunemente nel rock e dell'*heavy metal* (Spicer 2017). È anche possibile che Laurent abbia strimpellato a orecchio gli accordi di triade sui tasti bianchi del pianoforte, tecnica pseudo-percussiva che tradirebbe un'attitudine 'punk' piuttosto che una scelta armonica deliberata. A ogni buon conto il passaggio sul grado b II

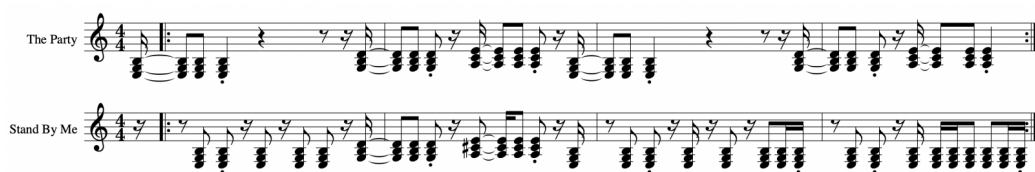


3 | Trascrizione a orecchio di pianoforte, basso e batteria nel primo *vamp* di *The Party* (Laurent 1988).

(con il basso che indugia sulla tonica) costituisce un momento di tensione cromatica che identifica il pezzo e lo rende riconoscibile tra altri brani del medesimo stile.

Il secondo *vamp* ricalca la linea di basso sul I, III e VI grado della scala minore naturale. Tuttavia, mancando del secondo grado, non è dato sapere se il modo sia quello eolio (ii) oppure il frigio (♭ II). Un'analoga struttura armonico-ritmica si trova in *Stand By Me* (Perez 1988), pubblicato qualche mese più tardi sull'etichetta D.J. International di Chicago. Julian Perez è parte degli Hot Mix 5, un gruppo di disc jockey importante per lo sviluppo della *house music* che trasmette dall'emittente radio di Chicago WBMX (Salkind 2019). La microstoria di *The Party* dimostra che non tutta la *house* proviene dalla città simbolo di quello stile musicale e che anche i principali artisti di Chicago traggono ispirazione da 'esperimenti' altrui. In *Stand By Me*, Perez (coadiuvato dal musicista Peter Black, nome che ricorre in oltre un centinaio di produzioni chicogoane) si avvale di un *vamp* molto simile a quello di *The Party* e nella stessa tonalità di mi minore seppure nel modo dorico, come indicato dall'innalzamento della terza nell'accordo costruito sul IV grado della scala [Fig 4]. Il brano di Perez è di fattura migliore e l'arrangiamento è più strutturato, con figurazioni di frammenti vocali campionati e linee aggiuntive, come per esempio il sintetizzatore che articola un ostinato monofonico di note staccate sul registro medio-alto. In questo senso l'estetica 'punk' di Laurent si rende ancora più evidente nel confronto tra il *sound* scarno e ruvido del suo brano e quello più fluidamente chicogoano di *Stand By Me*. In Perez la *palette* ritmica è fornita dalla *drum machine* Roland TR-909, uno dei 'marchi di fabbrica' di *house* e *techno*, che coniuga timbri astratti di sintesi analogica per i tamburi a suoni campionati per i piatti (Jenkins 2019). In *The Party* il rullante ha un timbro acustico con *gated reverb* (Case 2017), più consono a un brano rock. La pulsazione in *Stand By Me* è inoltre più rapida: 125 battiti al minuto rispetto ai 121 di *The Party*.

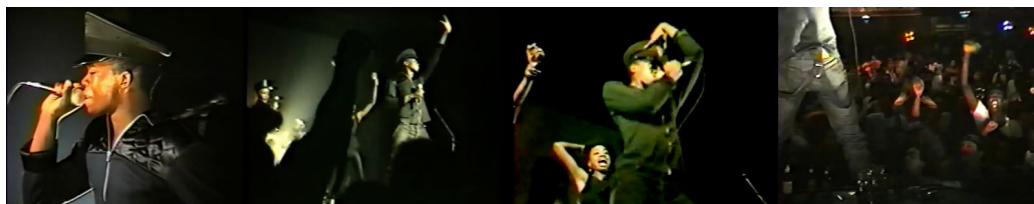
The Party vende complessivamente oltre ottocentocinquantamila copie, di cui trecentomila solo negli Stati Uniti (Rys 2012) ed è oggetto di innumerevoli campionamenti e appropriazioni (v. *infra*), tuttavia Laurent non è spesso ricordato tra gli artisti di rilievo della *house music*. Il suo nome è assente dalle pubblicazioni sulla storia del genere e il brano è menzionato solo nelle classifiche e nelle playlist di qualche disc jockey europeo (Garnier e Brun-Lambert 2003). In molti casi il repertorio di riferimento per le forme post-*disco* viene assemblato dagli operatori discografici (compilando collettanee che promettono di contenere tutta una scena musicale)



4 | Pianoforte in *The Party* a confronto con quello in *Stand By Me*; fatti salvi alcuni ribattuti, le prime due misure sono sostanzialmente uguali.

e dalla pubblicistica, avvalorando le narrazioni autoreferenziali di pochi di artisti (provenienti da una stessa città o quartiere) cui viene attribuita *ex post* la paternità di interi generi musicali (Maloney 2021). In queste ricostruzioni 'storiche' vi è spesso la tendenza a sottorappresentare il fondamentale contributo della comunità latino-caraibica (Amico 2006, Lawrence 2016). Dal canto suo Laurent, immigrato haitiano di prima generazione e per di più con trascorsi nel rock, è forse troppo lontano dal solco della *disco music* e dell'*electro funk* (oltre che da Chicago e da Detroit, città simbolo di *house* e *techno*) per essere oggi annoverato nel canone della musica *house* del periodo (Saunders e Cummins 2007). Il suo stile è inoltre più aggressivo rispetto alle sonorità *soulful* o *deep* della *house music* per come la si intende oggi. Pur non rientrando né stilisticamente né geograficamente in tale repertorio, *The Party* compare però curiosamente in diverse compilation europee di *chicago house*[1].

Se oggi l'*electronic dance music* è in parte gestita dall'industria culturale globalizzata, allora la *house* negli Stati Uniti è ancora considerata una sottocultura musicale deviante, legata (e relegata) a un circuito indipendente e minoritario di produttori, distributori e fruitori. Così, anche se l'uscita di *The Party* crea fermento nei club di New York (Mack 1989), i progetti di musicisti come Laurent non hanno possibilità di un vero successo di massa. Il brano vende molto bene nei negozi specializzati ma non è quasi trasmesso dalle radio locali (Coleman 1988). Per i nordamericani la *house music* degli anni Ottanta è un genere ancora troppo poco identificabile in quanto tale e gli aspetti extramusicali che vi emergono non sono ben visti dall'opinione pubblica. Come già per la *disco music*, gli appassionati sono spesso gay, neri e *latinos* e le feste *house* si tengono in località e spazi considerati luoghi di devianza o criminalità (McCall 2001). In Europa invece il pubblico della *house* è vario e proviene da settori demografici e sociali eterogenei (Garcia-Mispireta 2018). La musica viene trasmessa anche dalle emittenti radio nazionali e interessa proprio in quanto prodotto autentico (Moore 2002) dell'*underground* americano, in virtù di un esotismo disimpegnato, scevro da connotazioni negative e moralismi (Reynolds 2012). La musica *house* affascina gli europei perché proviene dal 'sottosuolo' culturale di leggendarie metropoli d'oltreoceano e si diffonde senza bisogno di grossi investimenti: le spese di registrazione sono basse e, quando l'ascesa del compact-disc libera la capacità produttiva delle fabbriche di dischi in vinile, i *12-inch singles* su cui si basa il mercato della musica *dance* diventano relativamente economici e veloci da stampare. Così anche realtà discografiche molto piccole (di soggetti singoli o gruppi di amici) possono andare in pareggio senza bisogno di fare grandi numeri (Hesmondhalgh 1998). Anche la promozione



5 | Fotogrammi della performance di *The Party* al "The World" di New York (Logie 1988).

è semplificata: in assenza di uno *star system* (Straw 1991) non c'è bisogno di investire per costruire il profilo di un artista come invece fanno le *major* per i nuovi progetti pop e rock. Molti pezzi *house* non hanno neppure un video: all'occorrenza si mandano in onda riprese semimateriali di 'concerti' e *showcase* (Logie 1988, Kraze 1988) [Fig 5].

Sostanzialmente alieni alla forma canzone del pop, i brani *house* che celebrano la festa come rito controculturale (Thornton 1998) diventano così prodotti interessanti per la discografia indipendente europea: *The Party* viene preso in licenza e ripubblicato in Francia, Germania, Italia, Olanda, Regno Unito, Spagna e Svezia, entrando talvolta nelle classifiche nazionali, sebbene non alle prime posizioni (Masterton 2019). All'inizio del 1987 in Italia i dischi *house* sono pochi, quasi tutti di importazione e vengono proposti da una ristretta fascia di dj che li scoprono a Londra e prima ancora a Ibiza, dove l'argentino Alfredo Fiorito e il sardo-milanese Leo Mas (Costa e Len 2020, Marras 2023) li suonano all'Amnesia all'interno di selezioni musicali eclettiche che i turisti britannici chiamano *balearic beat* (Stratton 2022). Nel dicembre del 1987 esce uno dei primi dischi *house* italiani, *Bauhaus* (Cappella 1987), del discografico e architetto Gianfranco Bortolotti sul modello del *sound collage* dei britannici M.A.A.R.S. (Young e Young 1987, Poschardt 1998) e contenente anche un frammento di *Shut Up* (Laurent 1987) prelevato con ogni probabilità da una raccolta non ufficiale (v. *infra*).

Nel 1988 Laurent e i Kraze giungono a Milano per un tour in Italia dove *The Party*, licenziato dall'etichetta Many Records di Stefano Scalera, ha da subito un buon riscontro (Burroughs 2012). Dopo pochi mesi, tropi e linee musicali prelevati da *The Party* finiscono in brani *popular* situati a pieno titolo nell'intrattenimento comico-ludico anziché nel circuito specializzato della *house music*. I produttori italiani si appropriano del brano di Laurent sia allosonicamente (con citazioni non dichiarate della musica e 'traduzioni' giullaresche del testo), sia autosonicamente (con la rimediazione della voce inserita nei loro brani). Il linguaggio musicale e lo spirito festoso che erano sprigionati da comunità emarginate degli Stati Uniti vengono così intercettati dall'industria discografico-televisiva italiana che li impiega per confezionare prodotti di largo consumo, privi di qualsivoglia connotazione controculturale. Spinti da un battage pubblicitario e da continue apparizioni sulle emittenti televisive private, da pochi anni normate a livello nazionale con i decreti legge emanati dal governo nel 1984 e 1985 (Pace 1997), il successo è immediato (Putti 1989). A gennaio del 1989 il brano comico *C'è Da Spostare Una Macchina* (Salvi e Natale 1988) arriva in vetta alle classifiche dei singoli (Music & Media 1989). È pubblicato dalla Five Records, etichetta fondata da Silvio Berlusconi per commercializzare le sigle

dei programmi televisivi. In seconda posizione *È Qui La Festa?* (Jovanotti, Cecchetto e Tirone 1988), brano pseudo-rap il cui titolo è la traduzione letterale della prima frase pronunciata da Laurent in *The Party* (“Is this where the party is at?”). La festa qui non è però un *house party* dell’underground contro culturale ma un raduno mondano tra divi del pop, gli stessi celebrati nei programmi condotti da Cecchetto e Jovanotti alla radio e sulle reti Fininvest (“Allora questa è una festa pazzesca! Ma tu chi sei? Ciao, sono Sting!”). Nello stesso anno Jovanotti pubblicherà un libro il cui titolo (*Yo! Brothers and sisters*) sembrerebbe evocare i movimenti politici africano-americani oppure il lato *gospel* della *house music* (Maloney 2018). Si tratta invece di una linea di abbigliamento destinata ai giovani dei ‘ghetti’ italiani: “La roba YO non è fatta per i fighetti, è fatta per gente che viene dal Bronx [...] La linea YO è fatta apposta per sopravvivere nel Bronx della vostra città. Perché ogni città ha il suo Bronx [...] Così potete andare in giro tranquilli nei vostri Bronxettini” (Cherubini 1988, 76-77). Nella foto in copertina l’autore-intrattenitore esibisce al collo grosse catene d’oro: un accessorio reso popolare da Isaac Hayes che, negli anni Settanta, le sfoggia come segno tangibile della sua completa emancipazione come africano-americano. Hayes dice al pubblico di interpretarle positivamente perché quei ‘gioielli’ si fanno beffe di ciò che un tempo le catene rappresentavano per i neri degli Stati Uniti (Butler 2021). Le scritte sulle magliette reclamizzate da Jovanotti (a grandi caratteri maiuscoli in bianco su sfondo nero, incorniciate da due linee orizzontali rosse) sono invece imitazioni del logo dei newyorkesi Run-DMC, il cui rap ‘civile’ – ma anche marchiato Adidas (Silva Barbosa e Cunha Cardoso 2016) – consiglia ai ragazzi di stare lontani dalla droga e dal crimine (Harrington 1986). Alcuni critici musicali chiosano che questi dischi italiani a metà tra rap e *house* sono “prodotti su cui è fin troppo facile sorridere con un certo disprezzo [...] ma non bisogna dimenticare che sono anche questi il frutto di una tendenza verso una musica totalmente demitizzata dalla sua sacralità produttiva, possibile per chiunque [...] nel bene e nel male il segno di una nuova era” (Castaldo 1989), dimenticando che, sebbene da un lato le tecniche e i ‘mezzi di produzione’ siano certamente più accessibili di quelli del pop, dall’altro lato, il successo di solo alcuni di questi brani (almeno in Italia) è decretato massimamente dalla potenza di fuoco dei gruppi editoriali radiotelevisivi. Fortunatamente altri osservatori rilevano lo scarto qualitativo e quantitativo del fenomeno: “[S]i trattava di prodotti marginali ed emarginati dal mercato discografico: erano un’eccezione, non una regola. Salvi, Jovanotti [...] catturano invece una massa di giovani che la pensa come loro e che compra migliaia di copie dei loro dischi” (Putti 1989). Lo stesso Jovanotti, a inizio carriera, commentava: “Quando ci sono questi movimenti di musica [...] alla fine sono sfruttati da chi i dischi li vende parecchio [...] Purtroppo non so se si può fare qualcosa per impedirlo” (Cherubini 1988, 119).

Salvi e Natale sfruttano diversi elementi del brano di *The Party*; non si tratta però di mero plagio o di una cover satirica, come invece si è talvolta ritenuto (Del Frate 2020). Una cover ufficiale in effetti c’è: quella che il produttore Roberto ‘Rubix’ Zanetti fa cantare a una *vocalist* madrelingua inglese su un arrangiamento appena più fitto di quello originale, indicando correttamente Richard Laurent come unico autore (Zanetti 1988). Altri invece si intestano tutti i diritti di brani sostanzialmente derivati dal suo. *C’è da spostare una macchina* (Salvi e Natale



6 | Pianoforte in Laurent (1988) e in Salvi-Natale (1988). Si è preferito lasciare il # in chiave e inserire il $\flat$ in partitura per evidenziare l'uso del $\flat$ II grado, caratterizzante il modo frigio usato in entrambi i brani.

1988) presenta comunque alcune caratteristiche genuine, come il ritornello con coro di voci campionate in figurazione responsoriale. La citazione della voce di Laurent consiste nell'*hook* "è un diesel", sostanzialmente omofono all'"hey dj" in *The Party*. La *fictional persona* (Moore 2012) interpretata da Salvi non è però un partecipante alla festa, bensì l'addetto al parcheggio di una discoteca, un lavoratore della notte escluso e separato (anche fisicamente) dal divertimento: "Vuole venire qualcuno a darmi una mano oppure no? Che siamo qua tutti a ballare e io sono fuori a lavorare!" (Salvi e Natale 1988). Per quanto riguarda le numerose appropriazioni musicali, è sufficiente dare un'occhiata alle trascrizioni in [Fig 6] per vedere che le parti di pianoforte nei due brani sono quasi identiche. Entrambe presentano lo stesso ritmo euclideo^[2](Toussaint 2005) che tende a dividere uniformemente la misura in cinque durate uguali (a parte l'ultima), ossia in quattro ottavi puntati più un ottavo semplice. Si manifesta così una tendenza verso la poliritmia, ottenuta mediante la costruzione di un ritmo diatonico sulla pulsazione di base (Rahn 1996). Il pattern non è quindi semplicemente sincopato rispetto al metro principale, ma sottintende una propria regolarità interna. Si tratta solo di una tendenza poliritmica anziché di una vera poliritmia poiché la regolarità del secondo schema di pulsazione si interrompe al termine della misura per poi ricominciare daccapo. Pattern di questo tipo, molto comuni nella musica latinoamericana e afro-caraibica, creano una sorta di tensione ritmica che contribuisce alla sensazione del *groove* (Schmidt Câmara e Danielsen 2019). Il brano di Salvi e Natale si avvale anche del medesimo modo di *The Party*, il frigio di mi minore, implicato dall'accordo di $\flat$ II grado nella quarta misura, che nel brano di Laurent compare nella prima e terza. Il confronto tra le linee di basso [Fig 7] mostra diverse figurazioni ritmiche ma altezze identiche. Il *riff* di fiati in *C'è Da Spostare Una Macchina* (Salvi e Natale 1988) consiste invece nella crasi tra lo stacco in *The Party* (Laurent 1988) e l'ostinato in *Dancer* [Fig 8], successo internazionale dell'italo-canadese Soccio (1979). Infine l'utilizzo ritmico del suono di clacson ricorda quello nel brano *high-energy* italiano *Turbo Diesel* (Turatti et al. 1984).

Il successo e la diffusione mediatica di *C'è da spostare una macchina* determinano anche adattamenti e parodie (Urgu 1990). Il pezzo risulta in ogni caso firmato dai soli Salvi e Natale, è pertanto assai probabile che Laurent (il cui nome è assente dalle pubblicazioni discografiche su Five Records) non abbia percepito alcun provento né quote di diritti d'autore da un brano creativamente indebitato con il suo.



7 | Linee di basso in *The Party* (Laurent 1988) e in *Salvi-Natale* (1988).

Un paio d'anni dopo la voce di Laurent torna a sentirsi in una produzione *underground*. Nel 1991 il genovese Luca Pretolesi (futuro protagonista della scena *hardcore* europea e attivo partecipante ai primi *rave* italiani) usa un frammento di *The Party* per confezionare il suo brano più noto: è infatti il grido di Laurent “*gimme a fat beat*” a fornire titolo e *hook* al pezzo che Pretolesi pubblica con lo pseudonimo Digital Boy (Pretolesi 1991). L'etichetta è la napoletana Flying Records, che pubblica anche il secondo disco di Kraze: *Let's Play House* (Laurent 1989). All'epoca lo stile *hard house* di Pretolesi non ha ancora molto mercato in Italia, gli viene così chiesto di provvedere personalmente alle spese di stampa del disco:

[N]on c'erano etichette che stampassero cose del genere, i tempi erano un po' prematuri [...] Mi proposero di distribuire il mio disco in contovendita a patto che avessi affrontato i costi di stampa. Dopo aver racimolato un milione di lire riuscii a produrre il mio primo vinile, in mille copie. Grazie a un passaggio su Radio DeeJay [...] la Flying si decise a mettermi sotto contratto e a stamparne altre trentamila [...] cominciai a suonare in giro per l'Italia e per l'Europa, nel momento in cui la *techno* veniva sdoganata nei club e nasceva la *rave culture*. (Pretolesi in Rampino 2012)

La *techno* cui fa riferimento Pretolesi ha però poco a che fare con quella di Detroit, (afro)futuristica ed extraterrestre (Sicko 2010, 9-11). Si tratta invece di musica *hardcore* o *eurodance*, evoluzione velocizzata del *new beat* belga (De Bruyckere 2017), identificabile da ostinati melodici prodotti con timbri abrasivi (il cosiddetto *hoover sound* del preset B86 “What The?” del sintetizzatore Roland Alpha Juno) e ronzanti al punto da identificare uno stile definito ‘zanzarismo’ (Zingales 2011, 234). Pretolesi racconta così l'esperienza delle feste *rave* italiane:

Ho dei ricordi bellissimi dei primi *rave* in Italia. L'esperienza era così libera, pura e spontanea che è impossibile associare il pubblico dell'epoca a qualsiasi categoria [...] non c'era nessuna star, l'unica differenza tra noi dj e il pubblico era che noi suonavamo e loro ballavano. [...] negli anni l'esperienza *rave* si è trasformata da una Woodstock elettronica, libertaria e alternativa, a qualcosa di violento e inspiegabilmente politicizzato. Verso la fine dell'epoca d'oro, più o meno nel '93, si sono avvicinate al genere una serie di subculture nazistoidi con cui non avevo nulla in comune [...] Mi reputo comunque fortunato di aver visto nascere coi miei occhi il fenomeno *rave* in Italia. (Pretolesi in Rampino 2012)

In Italia i primi *rave* non sono festival ‘nomadi’ come quelli inglesi ma eventi gestiti in modo professionale, con obiettivi economici e spazi regolarmente affittati. Tra gli organizzatori c'è anche Luca De Gennaro, allora dj radiofonico Rai e più tardi direttore artistico di Mtv Italia (Antonelli e De Luca 1995). I primi eventi sono The Rose Rave di giugno 1990 ad Aprilia, seguito a settembre dal World Beat Dance Festival nel parco della villa medicea di Cafaggiolo e a dicembre da Stop The Violence a Borgo Sabotino (Benedetti e Zingales 2018). Il primo dicembre



8 | La linea di fiati in Salvi-Natale (1988) unisce il riff di *Dancer* (Soccio 1979) a quello di *The Party*.

1991, giornata mondiale per la lotta all'AIDS, si tengono eventi in simultanea in quindici città nel mondo, tra cui Roma (Carlin 1992). Si vuole dimostrare che anche la musica *dance* può essere abbinata al civismo e a iniziative benefiche: “Il contributo della *rave-scene* nostrana alla lotta contro l'AIDS è stato purtroppo solo morale: detratte le spese vive [...] non rimase in cassa un singolo biglietto da mille” (Antonelli 1995). Volge così al termine la prima stagione degli pseudo-rave italiani e, alla festosità pacifica e solidale, si affacciano alcuni dei gruppi violenti cui accenna Pretolesi: si tratta delle frange nazionaliste della cultura gabber proveniente dal Nord Europa (Ondřej 2019, Rietveld e Monroe 2021) che trova terreno fertile anche in Italia, in particolare a Roma (Mattioli 2019, 227-239). Il rave urbano delle periferie diventa così anche un rito in cui alcuni gruppi inscenano anche una sorta di controllo del territorio, mescolando ballo, droga e ‘onore’ (Santarelli 1995): “si diffonde per Roma un mito incomprensibile se si pensa che la techno era nata da un manipolo di musicisti afroamericani [...] e cioè che la techno era ‘musica da fascisti’” (Mattioli 2019, 245-246). Una testimonianza cinematografica è nel film *Teste Rasate* (Fragasso 1993) con gli attori Giulio Base e Ricky Tognazzi nel ruolo di due skinhead romani nel cui covo si balla per l'appunto musica gabber e hardcore. Precedentemente alle derive violente nella capitale vive però un movimento musicale animato da dj e appassionati della techno di Detroit e della scena rave britannica che organizzano feste e pubblicano dischi (Mattioli 2019, 206-209) identificandosi collettivamente in uno stile definito *Sound of Rome* riconosciuto anche all'estero (Larkin 2006). In occasione dell'evento Acid Games (17 ottobre 1992) il gruppo annuncia ai partecipanti: “Vi avevamo avvertiti di rispettare le regole. Non avete ascoltato. Non si tratta di vincere o di perdere ma di scegliere da che parte stare: o il Suono di Roma o nulla” (Santarelli 1995). L'eterotopia delle “zone temporaneamente autonome” (Bey 1991) caratterizza invece la seconda ondata italiana di rave, ispirati al modello dei teknival del collettivo Spiral Tribe e promossi anche dagli attivisti dei centri sociali (Natella e Tinari 1996, Pistolesi 2018). In ogni caso la ‘vera’ cultura rave, nomade e spirituale (Partridge 2006), non riesce a radicarsi nelle consuetudini degli italiani che, al campeggio del free party autogestito, tendono a preferire le serate organizzate e i nomi di richiamo. Si tengono così pseudo-rave in discoteche ‘diffuse’ e *one-night* all'aperto oppure in luoghi (allora) insoliti per la musica elettronica come capannoni, balere, vecchi cinema, stazioni ferroviarie e in cui la festosità annulla le differenze e ruoli sociali tra i partecipanti (Antonelli e De Luca 1995).

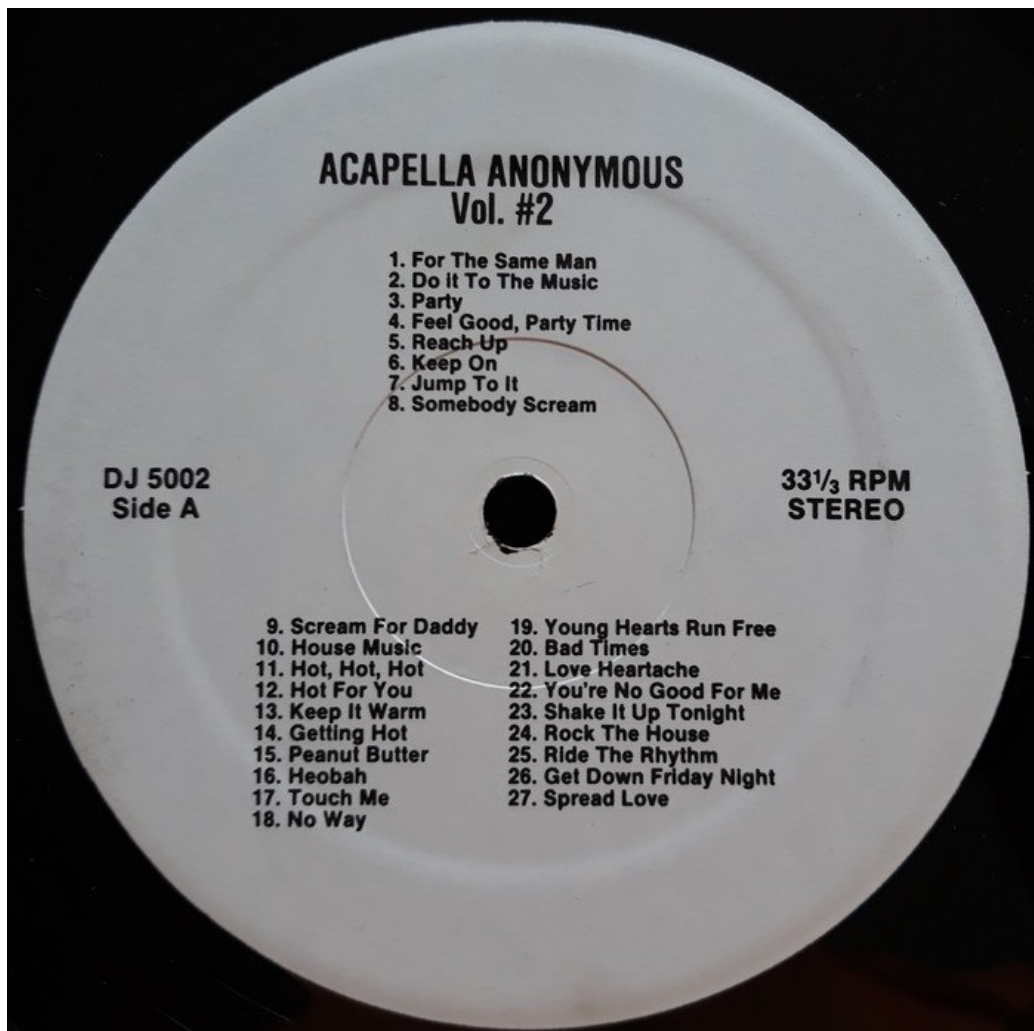
Tornando a Laurent, il brano in cui Pretolesi campiona la sua voce (distribuito anche all'estero e dato in licenza in Belgio, Olanda e Spagna) non è un caso isolato: già a partire dal 1988 frammenti di *The Party* sono inseriti in decine di dischi. La facilità con cui avvengono tali 'prelievi' sembra dovuta ad alcuni fattori concomitanti. Innanzitutto la crescente accessibilità delle tecnologie di campionamento digitale consente la rielaborazione (più o meno creativa) di materiali musicali preesistenti (Metzer 2003). Inoltre Laurent pubblica nel proprio disco anche la voce a cappella, isolata dalle parti strumentali. La traccia contiene diversi *hook* molto efficaci e costituisce così una 'materia prima' appetibile di cui è tecnicamente semplice prendere un frammento per collocarlo in un altro brano. Qualcosa di simile avviene qualche anno prima con James Brown e il rap. La versione speciale del brano *Funky Drummer* realizzata per la compilation *In the Jungle Groove* (Brown 1986) – in cui un *break* di batteria di Clyde Stubblefield di appena diciotto secondi viene allungato artificialmente da Danny Krivit fino a oltre tre minuti – costituisce un implicito invito per gli artisti *hip-hop* ad appropriarsene e a riconoscere così James Brown tra i padri fondatori anche del loro stile musicale (Ford 2002). La volontà di Laurent non è però quella di essere omaggiato o incorporato nei lavori di altri, bensì quella di vendere più copie del suo stesso disco:

When I did the acapella, I thought it would be played, but I never thought it was going to be embedded into somebody else's record to be put out. That wasn't really planned. That was like one of these things that you had in the club: a dj would just take the record and throw it on acapella for us to empty out the floor a little bit. And then all of a sudden the beat comes climbing in, underneath it [...] So I did it because I thought they would buy two records! One for the acapella, one for the beat. (Laurent 2015)

La pubblicazione di tracce di sola voce, finalizzata all'uso 'performativo' da parte dei disc jockey, prende piede già nel *reggae* (Grant 1982) e nella *disco* (Simpson 1982). Le prime compilation di 'a cappella' vengono poi distribuite illegalmente come *bootleg* (*Acapella Anonymous* 1986 e 1987), diffondendosi in modo svincolato dai dischi ufficiali. Al fine di aggirare i controlli delle società che gestiscono diritti di riproduzione meccanica, queste stampe 'clandestine' sono prive di riferimenti ai titoli e agli interpreti dei brani contenuti. Una delle prime raccolte include, tra le altre, la voce di *Shut Up* (Laurent 1987) [Fig. 9].

La testimonianza di Laurent consente di rilevare nettamente lo scarto tra le motivazioni degli artisti e l'eterogenesi dei loro fini (Wundt 1886), scarto che si manifesta nell'uso disinvolto delle loro tracce vocali da parte di altri musicisti con mezzi (il campionatore anziché il giradischi) e scopi (l'incorporazione permanente anziché la *performance* estemporanea) diversi da quelli previsti e di cui il progetto di Bortolotti (Cappella 1987) fornisce un esempio lampante già nel nome:

I Cappella si chiamano così per due motivi: uno perché per le parti vocali usavamo le acapella dei dischi e due perché era un riferimento alla Cappella Sistina, simbolo del nostro Rinascimento italiano, dato che io associavo il rinascimento delle arti nel Quattrocento al rinascimento della musica nel 1990 [...] l'avvento di qualche genio della tecnologia ha portato a uno spumeggiare delle arti, della musica nel nostro caso (Bortolotti in Antonelli e De Luca 1995)



9 | Raccolta 'clandestina' *Acapella Anonymous* vol. 2 (1987), la traccia n° 8 è un estratto di *Shut Up* [Laurent 1987].

Stilare il regesto dei campionamenti di *The Party* è praticamente impossibile. Per dare una misura delle occorrenze, la tabella in [Fig. 10] elenca alcune delle appropriazioni relative al quinquennio 1988-1993.

In questo excursus microstorico su Richard Laurent abbiamo visto come un brano di *house music* prodotto da un musicista haitiano nel sottobosco musicale newyorkese si diffonde presto a livello nazionale e internazionale per poi essere voracemente assimilato dall'industria culturale che, in quegli anni, si appropriava della parte più festosa della *house music* accanto-

anno	artista/progetto	brano	etichetta	paese	stile	autori/produttori
1988	The Beast	<i>And the shit goes on</i>	Holy Hole	Belgio	new beat	C. Wybouw, S. Feys
1989	Royal House	<i>Dirty Beats</i>	Idlers	USA	house	T. Terry
1989	Company 2	<i>I'm Breaking Thru This</i>	Tam Tam	UK	hip-hop	B. Chapman, L. Bennett
1989	Greyhouse	<i>New Beats In The House</i>	Hip Hop	Paesi Bassi	new beat	M. Hol
1989	Greyhouse	<i>Move You're Assit</i>	Hip Hop	Paesi Bassi	new beat	M. Hol
1989	Gabinete Calighari	<i>Pump Up The Bass</i>	Stiletto	Brasile	hip-hop	R. Medrano, D. Cuca
1989	Allstar Fresh & Mc Demes	<i>Dope</i>	Fresh Merchandise	Paesi Bassi	hip-hop	G. Elmzoon, H. van Sauers
1989	Success--N--Effect	<i>Roll It Up</i>	On Top	USA	hip-hop	E. Bernald, J. Moore, J. Battle
1989	Sounds In Order	<i>Just a techno groove</i>	Music Man	Belgio	house	F. De Wulf, G. Bouvie
1989	The Minutemen	<i>Ok Alright</i>	Smokin'	USA	house	N. Cotto
1989	M&M	<i>Get off your butt</i>	Trax	Francia	hip-house	N. Pierre Jones
1989	Rhythm Mode:D	<i>Flex With The Posse</i>	Blue Chip	UK	hip-hop	M. Archer, D. Meredith
1989	Smiley	<i>The Smile Gets Wild</i>	Bryant	USA	hip-hop	L. Michaels, D. Hines, J. Mills
1989	Laid Back	<i>White Horse '89</i>	Sire	Danimarca	electro	C. M. Boer
1989	Technotronic	<i>Pump Up The Jam (TopFM mix)</i>	BCM	Belgio	house	K. Jee, R. Cue
1990	Poor Pocket	<i>Kick Your Legs In The Air</i>	Next Plateau	USA	house	V. Padilla, K. Dumpson, C. Montero
1990	Hypnotech	<i>Pump Pump It Up</i>	Disques Déesse	Francia	house	P. Maton, P. Ghidi
1990	Dimples D	<i>Sucker DJ</i>	Warlock Records	USA	hip-hop	C. Smith, M. Williams
1990	Mica Paris	<i>More Love</i>	4th & Broadway	UK	soul/r&b	A. Levin, C. Celli
1990	Mark Summers	<i>Party Children</i>	4th & Broadway	UK	house	M. Summers
1990	Mc Tunes & 808 State	<i>Tunes Splits the Atom</i>	ZTT	UK	hip-hop	G. Massey, A. Barker, D. Partington
1990	Modular Expansion	<i>Cubes</i>	Music Man	Belgio	hardcore	F. de Wulf
1991	Digital Boy	<i>Gimme a fat beat</i>	Flying Records	Italia	hardcore	L. Pretolesi
1991	Space Trax	<i>Vivisection</i>	R&S	Belgio	hardcore	E. van Vliet, R. van der Weijde
1991	Techman 1	<i>Changes Part 1</i>	Nitebeat	USA	hardcore	G. Alvarado
1991	F.O.L.S.	<i>Coming On Strong</i>	Mid Range Records	UK	hardcore	R. Brown, P. Beattle
1991	DJ SS	<i>No Bleeps Needed</i>	Formation Records	UK	house	L. Small
1992	Jovonn	<i>Let Me Hear Ya Stomp</i>	Emotive Records	USA	house	A. J. Armstrong
1992	Dj Mayhem	<i>Cold Acid</i>	Basement Records	UK	breakbeat	M. Ikin
1993	Turbo B.	<i>Best of my love</i>	Polydor	Germania	hip-house	M. Durrton Butler
1993	Sublime	<i>Transamerican</i>	Limbo Records	UK	trance	G. Drinnan, M. Brown

10 | Alcuni utilizzi della voce di *The Party* in brani pubblicati tra il 1988 e il 1993.

nando ogni aspetto di critica sociale e di comunanza contro culturale. *The Party* è solo uno di molti casi in cui questo processo di eterogenesi ha avuto luogo, si tratta tuttavia di un esempio cospicuo che mette in luce una tendenza scarsamente rilevata dall'analisi dei repertori della *house music* di quegli anni. Nella microstoria di *The Party* l'eterogenesi dei fini agisce lungo due direttrici: da un lato l'intenzione con cui Laurent pubblica la propria traccia vocale determina pratiche e utilizzi diversi da quelli auspicati e di cui l'autore nemmeno profitta. Dall'altro lato i produttori europei che si appropriano di *The Party* oppure lo prendono a modello, non ne colgono l'afflato contro culturale e lo travisano in brani dal contenuto quasi opposto. Seguendo la microstoria di Laurent abbiamo esposto i meccanismi con cui la musica *house* si diffonde dal nuovo al vecchio continente e le modalità della sua ricezione/assimilazione in Europa, in particolare da parte dell'industria culturale italiana che prende elementi musicali e testuali di *The Party* per collocarli in prodotti lontani dal contesto originario di creazione e fruizione della *house music*. In Italia lo stile *house* viene infatti usato anche come formula per realizzare brani di largo consumo inneggianti al divertimento demenziale e destinati al pubblico generalista della televisione. Saranno i continui passaggi radiotelevisivi a spingere i

dischi di pseudo-house in vetta alle classifiche, lasciando gli 'originali' al mercato minore dei negozi per appassionati e alla festosità interclassista degli *house party* europei, i cui avventori hanno però poco a che vedere con le comunità emarginate degli Stati Uniti. Anche se i dischi di Moonfou/Kraze non sono oggi considerati parte del canone della house 'originale' né Richard Laurent è menzionato tra i musicisti rappresentativi di quel genere musicale (Saunders e Cummins 2007), rintracciare le molte filiazioni di *The Party* (l'appropriazione degli stilemi e della voce di Laurent da parte di altri artisti) consente di seguire l'evoluzione degli stili di *electronic dance music* tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta.

The Party fa presa sul pubblico anche per il suo *sound* incisivo e 'autentico' (Moore 2002), come spesso accade per quelle forme musicali urbane che si sviluppano a partire dai retaggi delle diaspore caraibiche (Flores 2004) e dal cosiddetto *black noise* (D'Aquino 2021). In questo contesto sembra possibile collocare in parte anche Laurent, immigrato di prima generazione, attivo prima nei gruppi di musica haitiana, poi nel *punk rock* e nella musica post-disco nordamericana. Estraneo all'ambiente della prima house di Chicago, Laurent/Kraze resta in parte un musicista *outsider* e forse per questo motivo non viene ricordato nelle narrazioni 'storiche', ricostruzioni che peraltro collocano la house primariamente nel contesto delle comunità africano-americane (Fikentscher 2014) a scapito di quelle latino-caraibiche (Lawrence 2016, Amico 2006). I 'tratti' musicali di *The Party* costituiscono tuttavia dei potenti musemi (Middleton 2001) che si diffondono in modo virale sia in forma ri-mediata (col campionamento della traccia originale) sia come citazione allosonica (col ricalco delle sue parti ritmico-armoniche). Laurent non viene però accreditato né ricompensato per queste partecipazioni nei brani altrui. Al contrario, la sua voce sembra diventata come di pubblico dominio, tanto da essere persino diffusa come incitamento alle tifoserie durante le partite di basket al Madison Square Garden (Laurent 2015).

Dopo *The Party* (1988) e il successivo *Let's Play House* (1989) Richard Laurent si concentra sulla propria *label*, Project X, pubblicando dischi *garage house* e il progetto rap *Christmas in Baghdad* (Winter e Laurent 1990) in cui il personaggio Aunt Josie, interpretato dall'attrice Roz Esposito, satireggia sulle ragioni della guerra del Golfo allora in corso. Laurent firma anche diversi brani con la moglie Johanna Jimenez, *Love is my bass* e *I'm a bitch* (Jimenez e Laurent 1990). Il testo di quest'ultimo, uno *spoken word* impetuoso sull'*empowerment* ("And you people who say I am the way I am because of this, my mother, my father, my environment, my situation, I'm black I'm poor, I'm white I'm rich... You gotta free yourself! No more sell-outs! Despiértense! No dejan que otros controlen sus vidas!"), viene frainteso da un gruppo di dj italiani che utilizzano la traccia vocale per confezionare un brano di successo in tutta Europa che, nella loro visione, parlerebbe invece di prostituzione (Amerio, Bertoncello e Jimenez 1994):

Partimmo proprio dall'acapella di *A Bitch Named Johanna*, [...] Optammo per [chiamare il disco] Olga perché ci sembrò un nome adatto a rappresentare la prostituta di cui si parlava nel testo. Visto il successo ottenuto anche nel mainstream, affidammo l'immagine del progetto ad un'amica (Biasin in Impellizzeri 2020).

La promozione sarà affidata a una figurante in *playback*, la *pin-up* Simona Sessa. Laurent e Jimenez concedono l'utilizzo della voce e ricevono parte dei diritti, tuttavia anche questo caso conferma una sostanziale incomprensione (e la conseguente cancellazione) dei contenuti più progressisti della *house music* da parte dei produttori italiani.

Più tardi Laurent/Kraze adotta gradualmente uno stile *tribal house* con marcate influenze africane e pubblica *Voodoo Sun* (1992), *The Children Are Gathering* (1996) e *Rainbow Bridge/Crying* (1997). In *Power To Move* (1996) cita direttamente *Soul Makossa* (Dibango 1972), accreditando tra gli autori il camerunense Manu Dibango. Oggi Laurent si fa chiamare Earthman e suona in una band di *world music* che, accanto a strumenti tradizionali, comprende anche un dj (Earthman Experience 2015). Tornando alle proprie radici haitiane, Laurent/Earthman ha prodotto anche un brano ispirato ai canti di lavoro nelle piantagioni di canna da zucchero:

In Haiti, most of the people that were cutting the sugar cane were slaves, you know, even in the Dominican Republic, the same thing. When I was younger, I used to watch these guys cut the sugar cane, and the way they would do it would have such a rhythm pattern. They would do it with a rhythm pattern, as if "You know what? I'm here, but I'm just going to make the best of this situation". I saw it was like a dance movement. The song itself says "coupe canne" [...] It's like looking at the slavery, the slaves cutting the sugar cane, and thinking what was going on in their head at that time, and their movement of the hand [...] I didn't do the song in a sense of like, this is bad or good. I just saw the artistry of what was happening (Laurent 2015).

Note

[1] Per esempio nelle raccolte *The History Of The House Sound Of Chicago*, Bcm Records (1988); *The House Sound of Chicago*, Bcm Records (1996); *The Real Classics Of Chicago House 2*, House Nation (2003).

[2] Toussaint (2005) ha scoperto che utilizzando l'algoritmo di Euclide per determinare il massimo comune divisore tra due numeri si possono generare molti dei ritmi tradizionali di diverse musiche del mondo, ritmi che per questa ragione sono detti appunto 'euclidei'. L'algoritmo genera sequenze in cui gli eventi sonori sono distribuiti in modo tendenzialmente uniforme, ossia quanto più possibile equidistanti all'interno del ciclo ritmico.

Riferimenti bibliografici

Amico 2001

S. Amico, *'I Want Muscles': house music, homosexuality and masculine signification*, "Popular Music" 20, 3 (2001), 359-378.

Amico 2006

S. Amico, *Su Casa Es Mi Casa: Latin House, Sexuality, Place*, in S Whiteley e J. Rycenga (cur.), *Queering the Popular Pitch*, New York 2006, 131-151.

- Antonelli, De Luca 1995
C. Antonelli, F. De Luca, *Discoinferno: storia del ballo in Italia*, Roma 1995, 140-152.
- Bey 1991
H. Bey, T.A.Z.: *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York 1991.
- Benedetti, Zingales 2018
A. Benedetti, C. Zingales, *Mondo Techno*, Roma 2018.
- Bisoni 2016
C. Bisoni, *Saturday Night Fever: il soft body e la mascolinità passiva del nuovo divo-ballerino*, "Cinergie" 5, 9 (2016), 24-33.
- Burroughs 2006
N.W. Burroughs, *Voodoo Macbeth*, New York 2006.
- Burroughs 2012
N. W. Burroughs, *My Madonna: A Memoir*, New York 2012, 109-113.
- Butler 2021
J.M. Butler, *The Epitome of Black Masculinity: Isaac Hayes, Black Moses, and the Long Freedom Struggle*, "Journal of American Studies" 55, 5 (2021), 1019-1045.
- Carlin 1992
J. Carlin, *Groovin' with the Mix: the inside story of the Red Hot + Dance from the man who started it all*, "Montreal Gazette" (2 agosto 1992)
- Case 2017
A.U. Case, *Even weirder than the real thing - Gated reverb history and aesthetics*, "The Journal of the Acoustical Society of America" 141 (2017), 3996.
- Castaldo 1989
G. Castaldo, *Musica precotta: è nata un'epoca*, "Repubblica" (10 gennaio 1989).
- Cherubini 1988
Jovanotti [L. Cherubini], *Yo! Brothers and sisters*, Milano 1988.
- Cochrane 2019
N. Cochrane, *Disco's Revenge – How Disco Demolition Night Sparked Evolution In Black Music*, "Vibe", 15 luglio 2019.
- Coleman 1988
B. Coleman, *Brown Univ. Grad. Puts Big Beat on Street*, "Billboard" 100, 26 (1988), 29.
- Costa e Len 2020
L. Costa, C. Len, *Balearic: Historia Oral de la Cultura de Club en Ibiza*, Barcelona 2020.
- D'Aquino 2021
B. D'Aquino, *Black Noise. Tecnologie della diaspora sonora*, Roma 2021, 48.
- De Bruyckere 2017
P. De Bruyckere, *This Must Be Belgium: Roots, Progress, and Legacy of New Beat*, in L. Mutsaers e G. Keunen, G. (eds.), *Made in the Low Countries: Studies in Popular Music*, London 2017, 83-92
- Del Frate 2020
G. Del Frate, *Planet House*, Durham 2020, 42.

Echols 2010

A. Echols, *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*, New York 2010, 143 e 171.

Fikentscher 2014

K. Fikentscher, *Disco and House*, in M. V. Burnim e P. K. Maultsby (eds.), *African American Music: an introduction*, New York 2014, 429-447.

Flores 2004

J. Flores, *Creolité in the 'Hood: Diaspora as Source and Challenge*, "Centro Journal" 16, 2 (2004), 283-293.

Ford 2002

C. Ford, *The very best of James Brown?*, "Popular Music" 21, 1 (2002), 127-131.

Frank 2007

G. Frank, *Discophobia: Antigay Prejudice and the 1979 Backlash against Disco*. "Journal of the History of Sexuality" 16, 2 (2007), 276-306.

Garcia-Mispirota 2018

L. M. Garcia-Mispirota, *Whose Refuge, This House? The Estrangement of Queers of Color in Electronic Dance Music*, in F. E. Maus e S. Whiteley (eds.), *The Oxford Handbook of Music and Queerness*, Oxford 2018, 35-61.

Garnier, Brun-Lambert 2003

L. Garnier, D. Brun-Lambert, *Electrochoc*, Parigi 2003, 45.

Gilmore, Gottlieb 2018

J.N. Gilmore, S. Gottlieb, *Orson Welles in Focus: Texts and Contexts*. Bloomington 2018, 31-32.

Ginzburg 1994

C. Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, "Quaderni Storici" 29, 86 (1994), 511-539.

Grendi 1994

E. Grendi, *Ripensare la microstoria?*, "Quaderni Storici" 29, 86 (1994), 539-549.

Hesmondhalgh 1998

D. Hesmondhalgh, *The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production*, "The British Journal of Sociology" 49, 2 (1998), 234-251.

Hilb 2014

B. Hilb, *Afro-Haitian-American Ritual Power: Vodou in the Welles-FTP's Voodoo Macbeth*. "Shakespeare Bulletin" 32, 4 (2014), 649-681.

Impellizzeri 2020

G. Impellizzeri, *Olga*, "Decadance: Musica elettronica ai raggi X" (20 marzo 2020).

Jenkins 2019

D. Jenkins, *Roland TR-909: The history of the influential drum machine*, "Dj Mag" (1 febbraio 2019).

Kawashima 2013

D. Kawashima, *Special Interview with Craig Kallman, Chairman & CEO of Atlantic Records*, "Songwriter Universe" (4 dicembre 2013).

Lacasse 2000

S. Lacasse, *Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music*, in M. Talbot, *The Musical Work: Reality or Invention?*, Liverpool 2000, 35-58.

Laguerre 1984

M.S. Laguerre, *American odyssey: Haitians in New York City*, Ithaca 1984.

Larkin 2006

C. Larkin, *D'Arcangelo*, in *The Encyclopedia of Popular Music*, London 2006, 735.

Laurent 2015

R.J. Laurent, *Earthman*, intervista di R. Fleming, "Clocktower Radio: Ghetto Biennale in Port-au-Prince, Haiti" (10 dicembre 2015).

Lawrence 2003

T. Lawrence, *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture 1970–1979*, Durham 2003.

Lawrence 2016

T. Lawrence, *Transglocal Politics and Erasure of the Latinx in the History of Queer Dance*, "Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture" 8, 1 (2016), 1–25.

Leland 1989

J. Leland, *Cleaning House*, "Spin" 5, 9 (1989), 104.

Mack 1990

B. Mack, *House Music Map of the Western World*, "Spin" 6, 9 (1990), 32-33.

Maloney 2018

L. Maloney, ... *And House Music Was Born: Constructing a Secular Christianity of Otherness*, "Popular Music and Society" 41, 3 (2018), 231-249.

Maloney 2021

L. Maloney, *House music, Chicago and the uncomfortable heritage of racial segregation*. In L. Maloney e J. Schofield (cur.), *Music and heritage*, New York 2021, 114-125.

Marras 2023

L. Marras [Leo Mas], conversazione con l'autore (10 gennaio 2023).

Masterton 2019

J. Masterton, *Chart Watch 1988*, London 2019, 265-266.

Mattioli 2019

V. Mattioli, *Remoria: la città invertita*, Roma 2019.

Levi 2019

G. Levi, *A cosa serve la microstoria?*, conferenza presso il Centro Interuniversitario di Storia Culturale, Padova (11 aprile 2019)

McCall 2001

T. McCall, *This is not a rave: in the shadow of a subculture*, Toronto 2001.

Metzer 2003

D. Metzer, *Quotation and cultural meaning in twentieth-century music*, Cambridge 2003.

Music & Media 1989

[s.n.], "Music and Media" 6, 2 (14 gennaio 1989), 22.

Middleton 2001

R. Middleton, *Studiare la popular music*, Milano, 2001.

Moore 2002

A. F. Moore, *Authenticity as Authentication*, "Popular Music" 21, 2 (2002), 209-223.

Moore 2012

A. F. Moore, *Persona*, in Id., *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*, Farnham 2012, 179-214.

Moretti 2020

F. Moretti, *A una certa distanza*, Roma 2020.

Natella, Tinari 1996

A. Natella, S. Tinari, *Rave off: scintille di pubblico in disordine*, Roma 1996.

Niebur 2022

L. Niebur, *Menergy: San Francisco's gay disco sound*, Oxford 2022.

Ondřej 2019

D. Ondřej, *Hardbass: Intersectionality, Music, Social Media, and the Far-Right on the European Periphery*, in R. von Appen e M. Dunkel (eds.), *(Dis-)Orienting Sounds*, Berlin 2019, 153-166.

Pace 1997

A. Pace, *Il sistema televisivo italiano*, "Politica del diritto" 28, 1 (1997), 97-124

Partridge 2006

C. Partridge, *The Spiritual and the Revolutionary: Alternative Spirituality, British Free Festivals, and the Emergence of Rave Culture*, "Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal" 7, 1 (2006), 41-60.

Pistolesi 2018

P. Pistolesi, *Rave in Italy*, Milano 2018.

Poschardt 1998

U. Poschardt, *DJ Culture*, London 1998, 261-267.

Putti 1989

L. Putti, *Dementi e Vincenti*, "Repubblica" (10 gennaio 1989).

Rahn 1996

J. Rahn, *Turning the Analysis Around: Africa-Derived Rhythms and Europe-Derived Music Theory*, "Black Music Research Journal" 16, 1 (1996), 71-89.

Rampino 2021

R. Rampino, *L'epoca d'oro dell'italo-rave*, "Vice", 1 febbraio 2012.

Reilly 1997

P.M. Reilly, *Atlantic Records Promotes Kallman to Top Creative Post*, "Wall Street Journal" (9 luglio 1997).

Reynolds 2012

S. Reynolds, *Energy flash: A journey through rave music and dance culture*, Berkeley 2012.

Rietveld, Monroe 2021

H.C. Rietveld, A. Monroe, *Gabber: raising hell in technoculture*, "Metal Music Studies" 7, 3 (2021), 399-421

Rys 2012

D. Rys, *The Changing Role of A&R and 'The Dark Arts of Record Making' at New Music Seminar*, "Billboard" (21 giugno 2012).

Salkind 2019

M.E. Salkind, *Do you remember house? Chicago's queer of color undergrounds*. Oxford 2019.

Santarelli 1995

M. Santarelli, *I raver de Roma*, in M. Canevacci, R. De Angelis, F. Mazzi (a cura di), *Culture del conflitto: giovani, metropoli, comunicazione*, Genova 1995.

Saunders, Cummins 2007.

J. Saunders, J. Cummins, *House music: the real story*, Baltimore 2007.

Schmidt Câmara, Danielsen 2019

G. Schmidt Câmara, A. Danielsen, *Groove*, in A. Rehding e S. Rings (eds.), *The Oxford Handbook Of Critical Concepts In Music Theory*, Oxford 2019, 271-294.

Shapiro 2005

P. Shapiro, *Turn The Beat Around: The Secret History of Disco*, London 2005.

Sicko 2010

D. Sicko, *Techno rebels: the renegades of electronic funk*, Detroit 2010.

Silva Barbosa, Cunha Cardoso 2016

M.R. Silva Barbosa, J.L. Cunha Cardoso, *The mediations of performances: approximation between Adidas and Run DMC from the study of video clips*, "Comunicacao, Midia e Consumo" 13, 36 (2016), 50-72.

Spicer 2017

M. Spicer, *Fragile, Emergent, and Absent Tonics in Pop and Rock Songs*. "Music Theory Online" 23, 2 (2017).

Stratton 2022

J. Stratton, *Learning to Rave: The Construction of Rave in the UK in the 1980s*, in Id., *Spectacle, Fashion and the Dancing Experience in Britain 1960-1990*, London 2022, 187-223.

Straw 1991

W. Straw, *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*, "Cultural Studies" 5, 3 (1991), 368-88.

Tagg 1994

P. Tagg, *From Refrain to Rave: The Decline of Figure and the Rise of Ground*, "Popular Music" 13, 2 (1994), 209-222.

Tagg 2011

P. Tagg, *La tonalità di tutti i giorni: armonia, modalità, tonalità nella popular music*, Milano 2011.

Tagg 2012

P. Tagg, *Music's Meanings*, Huddersfield 2012, 238 e ss.

Targète, Urciolo 1993

J. Targète, R.G. Urciolo, *Haitian Creole-English Dictionary*, Kensington 1993, 70.

Thornton 1998

S. Thornton, *Dai club ai rave: musica, media e capitale sottoculturale*, Milano 1998.

Toussaint 2005

G. Toussaint, *The Euclidean Algorithm Generates Traditional Musical Rhythms*, in N. Ghoussoub, R.

Moody, C. Rousseau, R. Sarhangi (eds), *Renaissance Banff* (Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, Science) Conference Proceedings 2005, 47-56.

Williams 2021

J. Williams, *The Death of Disco Did Not Take Place: Disco Demolition Night and The Rhetorical Destruction of Disco*, "The Macksey Journal" 2, 1 (2021).

Wundt 1886

W. M. Wundt, *Ethik*, Stuttgart 1886.

Zingales 2011

C. Zingales, *Techno: Storia, Dischi, Protagonisti*, Arezzo 2011.

Discografia e filmografia

Acapella Anonymous 1986

[s.n.], *Acapella Anonymous Vol. 1*, D.J. Essentials, DJ 5001 (1986).

Acapella Anonymous 1987

[s.n.], *Acapella Anonymous Vol. 2*, D.J. Essentials, DJ 5002 (1987).

Amerio, Bertoncetto, Jimenez 1994

S. Amerio, L. Bertoncetto, J. Jimenez, *Olga: I'm a Bitch*, Underground Music Movement, UMM 14 (1994).

Brown 1986

J. Brown, *Funky Drummer (Bonus Beat Reprise)*, in *In the Jungle Groove*, Polydor, 829 624-1 (1986).

Cappella 1987

F. Bontempo, G. Bortolotti, *Bauhaus*, Media Records, MR 519 (1987).

Dibango 1972

M. Dibango, *Soul Makossa*, Fiesta Records, 51.999 (1972).

Earthman Experience 2014

Earthman Experience, *concerto a B-side*, Brooklyn Independent Media, 11 dicembre 2014.

Fragasso 1993

C. Fragasso, *Teste Rasate*, Century Film, Roma 1993.

Grant 1982

E. Grant, *I Don't Wanna Dance*, ICE, 56 (1982).

Hammerstein, Kern 1928

O. Hammerstein, J. Kern, *Ol' Man River*, Victor, 35912 (1928).

Jimenez, Laurent 1990

J. Jimenez, R. J. Laurent, *I'm a Bitch*, Project X, X-100 (1990).

Jovanotti, Cecchetto e Tirone 1988

L. Cherubini, C. Cecchetto e S. Tirone, *È qui la festa?*, Ibiza Records, IBZ 653149 (1988).

Kraze 1988

Kraze, esibizione promozionale di *The Party*, 1988.

Laurent 1987

R. J. Laurent [Moonfou], *Shut Up*, All That's Art, ATA-JMM-1001 (1987).

Laurent 1988

R. J. Laurent [Kraze], *The Party*, Big Beat, BB-0002 (1988).

Laurent 1989

R. J. Laurent [Kraze], *Let's Play House*, Flying Records, FLY 009 (1989).

Levan 2009 [1987]

L. Levan, *The Final Nights Of Paradise: 25-28 Sept 1987*, Garage Records, ZUKI-0212 (2009).

Logie 1988

R. Logie, *Kraze at The World*, 1988.

Perez 1988

J. Perez, *Stand By Me*, D.J. International Records, DJ-963 (1988).

Pretolesi 1991

L. Pretolesi [Digital Boy], *Gimme a fat beat*, Flying Records FLY046 (1991).

Roman, Taravhonty Davis 1987

N. Roman, F.J. Taravhonty Davis, *Join Hands*, Big Beat, BB-0001 (1987).

Salvi, Natale 1988

F. Salvi, M. Natale, *C'è da spostare una macchina*, Five Records, FM 13828 (1988).

Simpson 1982

P. Simpson, *Use Me, Lose Me (Lose Me, Use Me)*, Streetwise, SWRL 2209 (1982).

Soccio 1979

G. Soccio, *Dancer*, Celebration, CEL 11 (1979).

Turatti et al. 1984

R. Turatti, M. Chierigato, C. Rolando, F. Di Bonaventura [Albert One], *Turbo Diesel*, Baby Records, BR 54043 (1984).

Standard 1984

S. Standard [Strafe], *Set It Off*, Jus Born Records, JB 001 (1984).

Winter, Laurent 1990

R. Winter, R. J. Laurent, *Aunt Josie: Christmas in Baghdad*, Project X, PX-10007 (1990).

Urgu 1990

B. Urgu, *C'è da spostare una pecora*, Mercury, 875 943-1 (1990).

Young, Young 1987

M. Young, S. Young, *Pump Up The Volume*, 4AD, BAD 707 (1987).

Zanetti 1988

R. Zanetti [Rubix], *The Party*, Disco Magic, 12.31 (1988).

English abstract

The Party, a 'song' produced in 1988 in New York by Haitian musician Richard Jean Laurent, had a strong impact on the reception of house music in the European cultural context. An analysis of the track is carried out through transcription of structures and of the musical lines that constitute its 'text' and by several inter-objective comparisons with other music that is related to *The Party* in various ways. Laurent's work will be the subject of a microhistorical inquiry, an approach opposed to serial methods according to which only uniform facts should be considered. Instead, microhistory privileges a singular case in order to bring out a 'normal exception', an apparently isolated occurrence that can shed light on otherwise homogeneously opaque series such as the 'canon' of house music and its reception and assimilation in Italy.

keywords | House music; Edm culture; Acapella; Microhistory; Appropriation.

Divagazioni foscoliane

Lorenzo Braccesi

In *Ithake*, la lirica di Costantino Kavafis composta nel 1911, l'isola di Ulisse si trasfigura in estremo approdo di una vita vissuta, quindi nella metafora della saggia conclusione di una lunga esistenza andata arricchendosi per via. Isola la cui povertà solo allora non “deluderà” l'ipotetico lettore che vorrà giungervi (*ki an ptōchikē tēn breis, Ithākē den se ghélase*). Rilandando all'assunto del poeta greco, non sarà inutile ricordare che un secolo prima un poeta, ellenico per nascita, ma italiano per lingua e per cultura, Ugo Foscolo, ci insegna nel sonetto *A Zacinto* come, viceversa, non possa essere ridotta a metafora l'evocazione di Itaca né dissociata da una dimensione epica che riconduce alla memoria di Omero (vv. 8-11):

[...] di colui che l'acque
cantò fatali, ed il diverso esiglio,
per cui, bello di fama e di sventura,
baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Le acque, presumibilmente mediterranee, cantate da Omero sono “fatali” sia perché teatro del “diverso”, cioè molteplice, errare di Ulisse lontano dalla patria, sia perché tomba per tutti i suoi compagni, sia ancora perché la loro è una distesa marina su cui si disperdono, reduci da Troia, per ira degli dèi, le navi degli Achei vincitori. “Bello di fama e di sventura”, cioè omericamente *kalòs kai planētēs*, è un Ulisse con non celate venature romantiche. Così definito per un riciclaggio con rinnovato vigore semantico di un aggettivo ormai sbiadito, perché troppo abusato, quale il “bello” che qui connota l'eroe. E, questo, è uno di quei casi in cui il lessico del Foscolo riesce a conferire freschezza espressiva ed emotiva ad aggettivi o sostantivi ormai assorbiti e logorati nel lessico quotidiano, come il termine “amica” che nei *Sepolcri* (v. 248) la ninfa Elettra si attribuisce rivolgendosi a Giove che l'aveva amata (“la morta amica almen guarda dal cielo”). “Petrosa”, *kranaē*, è per Itaca consueto appellativo omerico, e omerico (N 354) è pure il gesto di baciare “la terra feconda” della patria ritrovata (*kýse dē zeidōron árouran*).

Questo, che abbiamo evidenziato, è il nesso indissolubile che per Foscolo salda in unico binomio “colui che l'acque cantò fatali” e l'Itaca di Ulisse, e per riflesso la patria di Ulisse e la propria patria Zacinto. Ma chi è il cantore delle acque “fatali”? Lo incontriamo altrimenti nella lirica foscoliana? A ben vedere, questi altri non è che l'Omero “sacro vate” della chiusa dei *Sepolcri* (vv. 288-291):

[...] Il sacro vate
placando quelle afflitte alme col canto,

i prenci argivi eternerà per quante
abbraccia terre il gran padre Oceàno.

Tra le due evocazioni di Omero il legame è profondo e tale da segnare una tappa né secondaria né irrilevante nell'evoluzione dei fantasmi poetici dai quali è pervasa la lirica foscoliana. Il sonetto *A Zacinto* è pubblicato nel 1803, il carme *Dei Sepolcri* nel 1807. Tra i due componimenti, nel riferimento a Omero, corre un nesso più stretto di quanto sbrigativamente segnalato, soprattutto se riflettiamo sul fatto che il suo canto si slarga su "quante / abbraccia terre il gran padre Oceàno". Espressione che in forma generica può tanto indicare le regioni di tutta la terra, quanto in forma più incisiva le acque su cui naufraga o si disperde la più parte delle navi dei vincitori achei. Le cui peripezie nei mari dell'occidente ci sono narrate con ampio spazio da Licofrone e da Strabone; due autori ben presenti a Foscolo che, nelle note di autore ai *Sepolcri*, cita del primo lo scolio al v. 19 dell'*Alessandra* (a commento del proprio v. 238) e del secondo, Strabone, più luoghi sia nella premessa alla traduzione del *Catalogo delle navi nel libro secondo dell'Iliade* sia, soprattutto, nel commentario alla *Chioma di Berenice*. Orbene, se la seconda, alternativa, interpretazione qui proposta della frase "abbraccia terre il gran padre Oceàno", ha un senso, ne possiamo dedurre una larvata e indiretta allusione all'Ulisse dell'*Odissea*, che è quello del sonetto *A Zacinto*. Eroe che certo, nella storia della tradizione, si impone quale capofila tra i vincitori achei, protagonisti dei *nóstoi*, che solamente con infinite sofferenze conosceranno - se mai lo conosceranno - il ritorno in patria.

Come il lettore avrà avvertito, il concetto più ricorrente nei versi che abbiamo ricordato è quello del 'canto del poeta', sia esso quello che immortala Ulisse "bello di fama e di sventura", sia quello che si effonde sulle rovine di Ilio a placare le "afflitte alme" di quanti - nella profezia di Cassandra - sono solo destinati alla sopravvivenza nel dolore.

Ma il sonetto *A Zacinto*, che immortala Ulisse "bello di fama e di sventura", si impreciosisce ancora delle note di un altro canto, quello del poeta (vv. 12-14):

Tu non altro che il canto avrai del figlio,
o materna mia terra: a noi prescisse
il fato illacrimata sepoltura.

Trascurriamo così, nella chiusa del celebre sonetto, dal canto del "sacro vate" a quello dell'emulo moderno, che alla patria zacinzia può offrire solo il proprio canto, giacché è destino che le proprie ossa riposino in una "illacrimata sepoltura", che potrà essere tanto nell'auspicata Venezia delle *Grazie* (1, 48-51) o nella reale Londra del suo ultimo esilio. "Illacrimata" la sepoltura perché lontana dal sempre rimpianto nido natale, e quindi dal dovuto tributo di pianto per spontanea "eredità di affetti" come sentenza nei *Sepolcri* (v. 41). Concetto ulteriormente riaffermato nel coevo sonetto *In morte del fratello Giovanni* dove, da un lato, egli esclama (v. 8) "e sol da lungi i miei tetti saluto" e, d'altro lato, prorompe nell'implorazione (vv. 13-14) "stranere genti, almen l'ossa rendete / allora al petto della madre mesta".

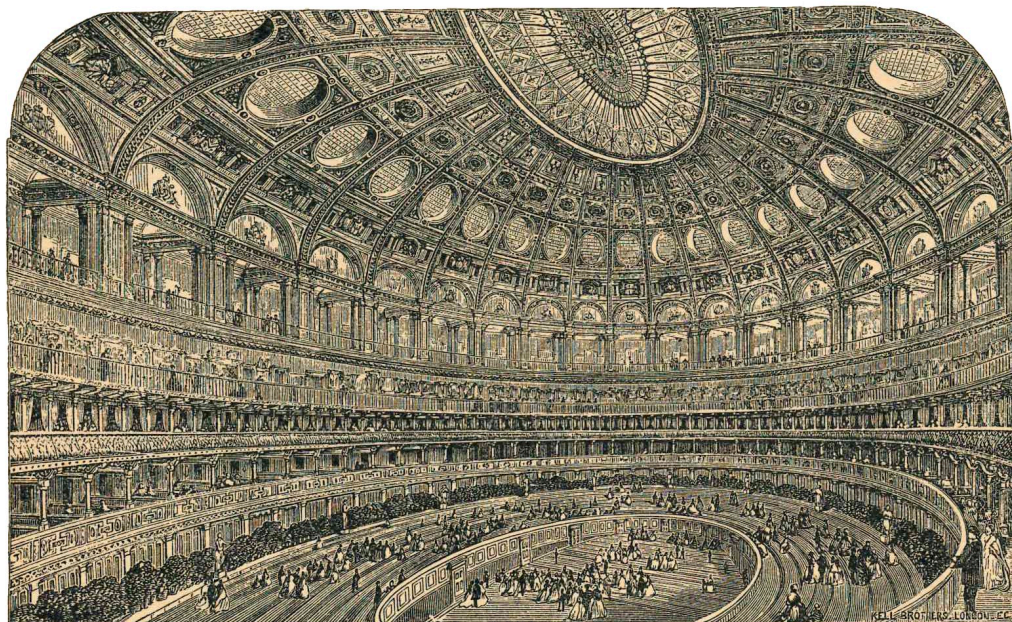
English abstract

This article analyses similarities and divergencies between Italian poet Ugo Foscolo and Homer when describing the island of Zakynthos, the ancient Ithaca.

keywords | *A Zacinto*; Ugo Foscolo; Homer.

I luoghi delle feste, dall'architettura alla città

Michele Caja



1 | Architects Fowke & Scott, *Albert Hall*, Londra 1867-71 (da Hilberseimer [1931] 1998).

Il luogo dove si svolgono feste, festività o celebrazioni di varia natura cambia nel corso del tempo, a seconda della natura e del carattere dell'occasione. Da un punto di vista tipologico, i luoghi deputati alle feste nascono all'interno dell'ambiente privato di case, ville e palazzi. Sale, saloni, stanze a tema vengono in occasioni particolari destinate ad accogliere e ospitare ricevimenti, balli e attività ludiche di vario genere. Sarà da qui che lentamente lo spazio destinato a tali attività si individualizza sino a divenire luogo specializzato. Così come la tipologia museale trae origine già in epoca rinascimentale dalle strette e lunghe gallerie di ville e palazzi, luoghi di raccolta di preziose collezioni private (Prinz 1977), così quella delle sale per le feste deriva dallo sfarzo degli ambienti interni di residenze private.

Nel manuale sugli edifici ad aula, Ludwig Hilberseimer dedica un capitolo alle *Stadt- und Festhallen*, evidenziando come quest'ultime si caratterizzino da altre tipologie – come le Kon-

zerthallen o le sale teatrali (Hilberseimer 1931, 34 e segg.). La differenza riguarda soprattutto la presenza di un grande spazio vuoto centrale, possibilmente coperto con strutture leggere in grado di ridurre al massimo, se non evitare del tutto, l'uso di pilastri e permettere così la continuità ininterrotta dello spazio utilizzabile. La Albert Hall a Londra o la Jahrhunderthalle di Max Berg a Breslavia rappresentano i primi esempi di tipologie edilizie specificatamente destinate alla celebrazione di feste pubbliche di ogni genere. Sarà qui che si concentreranno in seguito gli sforzi maggiori di architetti e ingegneri per la messa a punto di strutture in grado di dare forma a grandi spazi coperti completamente privi di appoggio. Nella loro sempre più essenziale struttura costruttiva, questi grandi spazi divengono i luoghi ideali per contenere grandi adunate popolari, come rappresentate dal celebre fotomontaggio di Mies van der Rohe per il progetto della Convention Hall a Chicago. Il carattere comune di questi luoghi – dalla dimensione privata dei saloni storici alle grandi aule per manifestazioni pubbliche del Moderno – è la delimitazione di uno spazio interno, che autonomamente si pone rispetto alla città.

Lo spazio urbano rappresenta attraverso la storia un altro luogo deputato a mettere in scena – in questo caso all'esterno – il momento collettivo di una comunità. Sin dall'antico, e soprattutto in epoca rinascimentale, strade, vie e piazze della città storica divengono – in certi momenti dell'anno – luogo di svolgimento di eventi pubblici legati a feste e celebrazioni di varia natura. Dagli ingressi trionfali di celebrità politiche e istituzionali alle più popolari, ma altrettanto coinvolgenti processioni religiose, la città diviene scena fissa di tali manifestazioni. Grazie ad allestimenti provvisori e semplici strutture temporanee, per lo più in legno e materiali tessili, lo spazio fisico della città reale diviene teatro di spettacoli popolari contraddistinti da un carattere vitalistico ed evenemenziale. Si pensi ai portali trionfali d'ingresso localizzati nei punti strategici di accesso alla città in occasione dell'entrata di Carlo V a Firenze (*Il potere e lo spazio* 1980); o ai semplici pali di legno verniciati eretti con cavi in tensione fissati alle facciate lungo le vie delle processioni dedicate ai santi di molte città campane, come quella ancora oggi praticata di Santa Restituata a Ischia. Dove la moltitudine di aste infisse nel terreno rievoca, secondo Giorgio Grassi, il carattere araldico della costruzione, come "l'apparato scenografico di un campo di giostra allestito per un torneo" (Grassi 1974, 46). La natura provvisoria di queste esili strutture temporanee è sufficiente a conferire un carattere di festosità o rappresentatività a luoghi normalmente destinati alla vita quotidiana dei cittadini.

Come ha ben illustrato Werner Oechslin in un volume dedicato alla *Festarchitektur* (Oechslin, Buschow 1984, 8 e segg.), queste strutture trasformano lo spazio pubblico della città in scena temporanea atta ad accogliere lo svolgimento di feste e spettacoli. Così come i carri che li percorrono, queste strutture derivano dalle "macchine" sceniche di epoca barocca e da attrezzature mobili impiegate in ambito teatrale, ma estese al campo della città. Questo carattere scenotecnico dello spazio urbano sarà particolarmente sentito e interpretato dalle diverse tendenze e avanguardie degli anni '70 del secolo scorso. Dal Teatro del Mondo di Aldo Rossi nella laguna veneziana – ispirato a una Venezia pre-palladiana e sansoviniana, come quella presente nei favolosi quadri del Carpaccio (Rossi 1980, 84) – alle macchine mobili – torri, chioschi e labirinti – che John Hejduk allestisce nello spazio frammentario di una Berlino ancora divisa e



2 | Hans Hollein, *Tenda dei Turchi*, Vienna 1983 (da Oechslin 1984).

irrisolta. O anche, nel contesto viennese, alla semplice pedana in legno con cui Gustav Peichl allestisce la festa in onore della visita pontificia in città, all'interno della scenografica Heldenplatz; piuttosto delle tende di Hans Hollein che celebrano retrospettivamente l'ingresso dei Turchi in città. Tutti esempi che trasformano per un momento la realtà dello spazio urbano in una scenografia dove rappresentare l'eccezionalità di un evento particolare. Con il rischio, ad un certo punto, di trasformare la città in scenografia di sé stessa, come la Strada Novissima ci ha mostrato. Qui la celebrazione autoreferenziale di una comunità specializzata – quella degli architetti della città – viene riproposta all'interno di una scenografia che rievoca in forme ludiche e giocose la realtà multiforme della vita urbana: l'immagine esterna della città si riflette all'interno dell'architettura, come un artificioso gioco di specchi di un provvisorio luna-park (Portoghesi 1980, 9 e segg.).

Riferimenti bibliografici

Fattori, Bianchi 1980

M. Fattori, M. Bianchi, *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Firenze 1980.

Grassi 1974

G. Grassi, *L'architettura come mestiere*, in H. Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, a cura di G. Grassi, Milano 1974.

Hilberseimer [1931] 1998

L. Hilberseimer, *Hallenbauten. Edifici ad aula [Stadt- und Festhallen]*, in *Hallenbauten*, Leipzig 1931], a cura di L. Lanini e A. Maglio, Napoli 1998.

Oechslin 1984

W. Oechslin, *Festarchitektur. – Zur Kontinuität und Aktualität eines Kompetenzbereiches der Architektur*, in W. Oechslin, A. Buschow, *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*, Stuttgart 1984.

Portoghesi 1980

P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in P. Portoghesi (a cura di), *La presenza del passato*, Venezia 1980.

Prinz [1977] 1988

W. Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1977. Ediz. It.: *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena 1988.

Rossi 1990

A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Torino 1990.

English abstract

The place where feasts and celebrations take place changes over time, depending on the nature and character of the occasion. From a typological point of view, feast halls originate within the private sphere of houses, villas, and palaces. Hence the *Festhallen* typology, which is characterised by the presence of a large empty central space, mostly without bearing supports. The common character of these covered places is the delimitation of an inner space, which stands autonomous with respect to the city.

Urban space represents, on the other hand, another place appointed to stage the collective moment of a community. Since ancient times, the streets, roads, and squares of the historical city have at certain moments become the site of public events of various kinds. Thanks to provisional setups, the physical space of the real city becomes the setting for temporary events, as experienced by the various trends and avant-gardes of the 1970s. Hence installations which transform for a moment the reality of urban space into a stage setting where the exceptionality of a particular event can be represented, running the risk, however, at a certain point, of transforming the city into a scenography of itself.

keywords | Feast hall; Urban space; Scenography.

La festa di Kronos

Appunti dai Saturnalia di Luciano

Alberto Camerotto

1. Kronos, un tempo altro

Kronos è un dio per un tempo *altro*. È fatto apposta, appartiene a una generazione di dei che non c'è più: appartiene a un passato che non può ritornare, nonostante tutte le fantasie poetiche dalla commedia fino ai *Saturnia regna*. Kronos è uno dei Titani, il suo attributo, meglio la sua cifra di riconoscimento, come poi si farà con i santi, è la falce ricurva, una *harpe* con formidabili attributi (Hes. *Th.* 175 ἄρπην καρχαρόδοντα, 179s. ἄρπην, / μακρὴν καρχαρόδοντα, Apollod. 1.1.4 ἀδαμαντίνην ἄρπην), con cui ha evirato il padre Ouranos (Hes. *Th.* 154-187, West 1966, 218 “Hesiod thought of Kronos’ weapon as a simple agricultural sickle”). Non un gesto da poco. Per questo ce l’ha sempre in mano per farsi riconoscere (*LIMC* 6.1, 144 “Harpe in his raised r. hand”, come nell’immagine che accompagna il saggio). Potrebbe essere anche un segno per la stagione della raccolta. Un segno euforico, è l’idea dell’abbondanza, della raccolta delle messi. Tutti sono felici, quando vedono la falce e il dio, entusiasti al pensiero della raccolta. È il momento dell’abbondanza, della gioia e della grande festa collettiva. Potrebbe diventare anche un segno del tempo, con il mutamento di una lettera. Mantenendo gli attributi. È già un’operazione antica, con un vario successo. Nessuno, però, si dimentica della storia più impressionante. E comunque si può subito dire che un po’ di errori li farà pure lui. Con i figli è sempre difficile, anche per gli dei.

Ma, intanto, con queste storie, qualche valutazione la possiamo subito fare. Quello di Kronos è un mondo completamente diverso da quello attuale degli dei olimpi. C’è di mezzo, in effetti, la Titanomachia, la conquista del potere da parte di Zeus, la sconfitta di Kronos e dei Titani (Hes. *Th.* 617-885). Un nuovo regno, una nuova epoca del mondo comincia dalla fine di quello di prima. La memoria del potere di Kronos è relegata, da questo momento, in un passato delle origini. Che diventa sempre più lontano. Ma a noi, per il nostro obiettivo, è immediatamente utile. Esiodo, dopo la storia di Prometeo, per spiegare le vicende degli uomini, ci racconta il



Kronos, Napoli, Museo Archeologico Nazionale (n. 8837), da Pompei, Casa dei Dioscuri.

mito delle cinque età. È un altro *logos*, diverso (Hes. *Op.* 106 Εἰ δ' ἐθέλεις, ἕτερόν τοι ἐγὼ λόγον ἐκκορυφώσω). Si parla di una età felice degli inizi, è il mito della stirpe dell'oro. Per l'appunto sotto il regno di Kronos. Quello che dobbiamo guardare, quello che conta è proprio il principio della felicità e dell'*alterità* di questo tempo. I segni negativi, le negazioni della grammatica, servono a togliere di mezzo quello che non va nel mondo reale. È un'utopia prima dell'utopia, vale la pena di interpretarne i segni (*Op.* 109-119).

Prima una stirpe aurea di uomini mortali
fecero gli immortali che hanno le Olimpie dimore.
Erano ai tempi di Kronos, quand'egli regnava nel cielo.
Come dèi vivevano, senz'affanni nel cuore,
lungi e al riparo da pene e miseria, né triste
vecchiaia arrivava, ma sempre ugualmente forti di gambe e di braccia,
nei conviti gioivano, lontano da tutti i malanni;
morivano come vinti dal sonno, e ogni sorta di beni
c'era per loro; il suo frutto dava la fertile terra
senza lavoro, ricco e abbondante, e loro, contenti,
in pace, si spartivano i frutti del loro lavoro in mezzo a beni infiniti. (trad. G. Arrighetti)

L'oro non è semplicemente il metallo più prezioso, no, è il metallo che splende e non si corrompe, è il metallo degli dei e dell'immortalità. L'oro non è soggetto alle categorie del tempo dei mortali. Un buon segno, perfetto paradigma metallico (Ercolani 2010, 167 "perfezione, incorruttibilità, felicità"). A noi interessa una cosa, c'è l'indicazione di un tempo separato, un tempo lontano. È il tempo di Kronos e del suo regno celeste. Una vera e propria definizione per tutti i manuali (Hes. *Op.* 111 οἱ μὲν ἐνὶ Κρόνου ἦσαν, ὅτ' οὐρανῷ ἐμβασίλευεν). Gli uomini di questa età, solo loro, vivono come dèi, cosa che non sarà mai più possibile. Con una importante rimozione, secondo le regole utopiche, non hanno affanni nell'animo, con un attributo, *akedés* (*Op.* 112 ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες), che può essere valido solo per gli immortali (Hom. *Il.* 24.526). Per gli uomini che verranno dopo questa possibilità non c'è. Ma per la stirpe dell'oro, per l'appunto al tempo di Kronos, è diverso. Lontane, assenti, sono le fatiche, lontano è il dolore. Fa impressione, nelle parole greche, perfino il raddoppio della negazione (Hes. *Op.* 113 νόσφιν ἄτερ τε). Non c'è il male vigliacco della vecchiaia, che ti prende a tradimento. Il movimento, le mani e i piedi, sono i primi segni della sofferenza della vita che passa. Tutti lo sanno, tutti lo riconoscono. Sotto il regno di Kronos non è così. Per questa stirpe fortunata le feste e il piacere non finiscono mai, le feste che sono la cosa più bella della vita. E, ovviamente, tutti i mali sono esclusi, cancellati per istituzione. Si potrebbe dire per la costituzione, la *politeia* dell'età dell'oro. Stiamo ragionando secondo gli schemi utopici retrodatati nel tempo. Funzionano. Perfino la morte diventa dolce come il sonno. E infine in questo tempo diverso ci sono tutti i beni, in una abbondanza che non ha limiti. La terra porta i suoi frutti da sola, *automate* (*Op.* 118 αὐτομάτη), con la parola chiave della felicità. In grande quantità, senza invidia e senza risparmio. Anche il lavoro diventa un bene, che i mortali saggiamente, come farà Thomas More, si ripartiscono tra tutti insieme ai beni che ne derivano.

2. Uno spazio altro

Kronos è anche un dio per uno spazio *altro*, diverso e irraggiungibile alla stessa maniera del tempo passato. Un dio così torna utile per altre applicazioni logiche. Quello di cui hanno bisogno i mortali. È pronto per diventare il sovrano delle Isole dei Beati, dell'Elisio (Hes. *Op.* 173a-c, Pind. *Pyth.* 4.291). Di un Aldilà della serenità, della felicità altrimenti impossibile. L'aldilà, come dice la parola anche per noi, prima di tutto è un luogo altro, lontano, irraggiungibile, ai confini del mondo. Si chiama anche, con qualche sospetto disforico, l'*altro mondo*. Ma è anche una dimensione ultraterrena, in un tempo sempre uguale, sempre sereno, sempre felice. Come può avvenire per l'Olimpo degli dei (Hom. *Od.* 6.41-46). Regolarmente si tratta di un tempo altro in un luogo altro, Pindaro ci dice come funziona, in una prospettiva ormai orfica. È un luogo non per tutti, un luogo per gli eletti, bisogna meritarselo (Pind. *Ol.* 2.68-77):

Ma chi ebbe l'ardire,
dimorando tre volte
nell'una e nell'altra vita,
di tenere del tutto lontana
l'anima dall'opere ingiuste
compie il cammino di Zeus
fino alla torre di Kronos
dove intorno all'isola dei beati
spirano le brezze dell'Oceano
e ardono fiori d'oro
alcuni in terra dagli alberi fulgidi,
altri l'acqua ne nutre;
ne allacciano con ghirlande le mani
e ne intrecciano corone
secondo i retti consigli di Radamanti
che il grande padre lo sposo di Rea,
la quale siede sul trono più alto di tutti,
tiene a fianco pronto ai suoi ordini. (trad. B. Gentili)

È il regno di Kronos, con la sua torre che disegna l'architettura urbana della città oltremondana (Catenacci 2013, 405). C'è di mezzo una visione etica, bisogna fare i conti con la giustizia, c'è per questo anche Rhadamanthys. Certo, il merito rovina un po' tutto, ma resta un sogno felice anche così. In ogni caso ci sono altre possibilità.

Se per la felicità del soggiorno compaiono altrove nella *diàita* dei beati anche i piaceri dei giochi, delle gare e delle musiche (Pind. fr. 129.1-10 Sn.-M.), è nei mondi alla rovescia della commedia, nei *Pluti* di Cratino (fr. 10 K.-A., Athen. 6.267c), che il tempo di Kronos diventa un *ludus* dell'abbondanza, opportunamente tra gli astragali e l'αὐτομάτως βίος, che annulla ogni penuria terrena (Pellegrino 2000, 49-51, Farioli 2001, 27-35, García Soler 2012, 308-311):

Anticamente era loro re Kronos, quando giocavano a dadi con pagnotte di frumento, e nelle palestre pendevano focacce di Egina mature e piene di grumi come zolle di terra. (trad. M. Pellegrino)

3. L'utopia dei Saturnali (secondo Luciano)

Se il tempo di Kronos è passato per sempre e se le sue regole per un mondo felice sono spostate irrimediabilmente là dove *da vivi* non possiamo arrivare, le categorie si fondono con qualche trasformazione per un'altra dimensione che invece ci appartiene e che possiamo sperimentare. Kronos, occasionalmente, diventa sulla terra, sì, sulla nostra terra, per noi comunissimi mortali dell'età del ferro, il re di un'isola spazio-temporale. Sempre un'isola distinta, separata, una vera e propria utopia, però a tempo. Con confini invalicabili. Dentro a questi confini le regole normali possono essere sovvertite. Può diventare una piccola isola felice, l'isola dove tutte le categorie vengono rovesciate. È il tempo dei *Kronia*, la festa che in Grecia aveva luogo nel mese di Ecatombeone, in passato era chiamato anche Cronio, a giugno-luglio, la stagione della raccolta. Con una definizione, per noi più comune, è a Roma la festa dei *Saturnalia*, nel mese di dicembre. Kronos (o Saturno) è il dio della festa.

Cerchiamo, ora, qualche segno dai *Saturnalia* (Τὰ πρὸς Κρόνον) di Luciano. Ne abbiamo parlato in un incontro a Firenze il 1 dicembre 2022. Torneremo a scriverne e a parlarne. Ma intanto proviamo a fissare qualche appunto. Sono, subito a prima vista, un testo difficile da definire. Un assemblaggio, un *puzzle* dal disegno che non si capisce (Popescu 2016, 219 «a disjointed mini-corpus of generically incongruent texts»). Probabilmente sono fatti per la *performance* in occasione della festa. Ed è sicuramente la festa di dicembre (Vettorello 2015). Ci sono varie possibilità di esecuzione. Un testo dopo l'altro, anche in ordini differenti, oppure ciascuno per conto proprio. Ci accontentiamo di dire che sono una serie di testi diversi tra loro, a cominciare dall'evidenza dei generi, ma tutti intorno alla felicità sotto l'insegna di Kronos e della sua festa. Si riuniscono intorno a questo tema. L'obiettivo di tutti i testi è proprio questo, ossia di trovare, con la festa dei Saturnali, una via per essere felici, anche in modo paradossale, contro le aspettative più facili, contro le idee più comuni di abbondanza, ricchezza, felicità. Si intravede, per altre vie, una ricerca filosofica che altrimenti fallisce. Le tracce sono quelle lucianee, che troviamo alla fine della *Negromanzia* (Nec. 21, Gómez 2016, Camerotto 2020, 272-274) o dell'*Ermotimo* (Hermot. 84, Solitario 2020, 567-568). C'è dentro la ricerca di un'utopia, il desiderio di un mondo dell'eguaglianza, senza più ingiustizie. Tutti poveri o tutti ricchi, per una vera *isotimia* democratica. Naturalmente per un tempo limitato, con confini insuperabili. Lo dobbiamo ripetere. Con non pochi problemi e qualche dinamica sociale più o meno normale, più o meno imbarazzante (Vettorello 2017).

Kronos è un dio tutto particolare, e nella serie delle divinità lucianee sta in una posizione ambigua e proprio per questo notevole. È, intanto, per definizione, un dio della *marginalità*, anzi dell'alterità: sono le qualità lucianee che contano più di qualsiasi altra virtù (Bompaire 1958, 256, Camerotto 2014, 74-76). Immediatamente producono i loro effetti.

La motivazione è semplice. L'abbiamo già anticipato. Kronos è un dio superato dal tempo e dalle generazioni (cf. Luc. Rh. Pr. 10, esattamente come in Ar. Nu. 929), è per definizione il dio di una età che non ritorna più, ha lasciato perfino intenzionalmente le sue prerogative, il suo potere. Se n'è andato in pensione. Abdicare, lasciare il potere a Zeus è stata una buona

idea. Lo dice tranquillamente, senza remore. Il dio a un certo momento ha visto come funziona, un po' troppi anni addosso, che si tratti di gotta, artrite o dei ceppi del mito fa lo stesso, non è più tempo di inseguire le troppe ingiustizie o di badare a tutte le brighe dei mortali.

Sat. 7 In generale, perché ero già vecchio e gottoso per l'età – per questo immaginano che fossi in ceppi. Non ero più in grado, infatti, di far fronte all'iniquità degli uomini di oggi. (trad. V. Longo)

È buona cosa passare il testimone ai giovani. Ci sono i figli, c'è Zeus. Che facciano loro. È il loro turno di gestire affanni, impicci, domande, burocrazia, soldi, potere. In un mondo iniquo, vergognoso, insostenibile, insopportabile (Sat. 7 πρὸς οὕτω πολλὴν τὴν ἀδικίαν τῶν νῦν), i tratti e le storie di Kronos sono tutti segni utili di una marginalità che diventa strumento di osservazione e di pensiero sulla realtà che ci sta attorno. Un distacco e una alterità indispensabili per i percorsi della satira lucianea – certo, bisognerà riparlarne.

Paradossale nel suo disimpegno, Kronos porta con sé l'ideologia della ricerca di una impossibile utopia, di una felicità per tutti. Dio ed eroe fondatore, benefattore 'a tempo limitato' dell'umanità degenerata, giunta ben oltre oltre i vizi, i crimini e le iniquità di ogni età del ferro. Anche se dura pochi giorni, l'utopia della festa ha una funzione notevole. Come tutte le utopie, da Thomas More in poi – ma anche all'indietro (Gassino 2010). Serve, come qualsiasi età dell'oro, come qualsiasi regno felice, a mettere a disposizione della nostra mente, anche nei tempi peggiori, un pensiero essenziale e grande, ossia che ci può essere almeno l'illusione di un altro modello di vita e di realtà (Napolitano 2022, 19). Anche solo per pensarci, per trovare una speranza inutile, un conforto per resistere e per combattere. Sì, anche se si sa che è tutto vano.

Sat. 7 Solo che m'è piaciuto di riservarmi questi pochi giorni alle condizioni che ho detto e riprendo il potere per ricordare agli uomini com'era la vita al tempo mio, quando tutto cresceva per loro senza essere arato né seminato, non vi erano spighe, ma il pane era pronto e la carne preparata, il vino scorreva a fiumi e vi erano fonti di miele e di latte: tutti erano buoni, infatti, e tutti d'oro. Questa è stata la causa del mio regno di breve durata e perciò dappertutto vi sono acclamazioni, canti, giochi e parità di diritti per tutti, schiavi e liberi: nessuno, infatti, era schiavo al mio tempo.

Il dio lo dice con chiarezza, l'intento è solo quello di *ricordare* un altro paradigma agli uomini (Sat. 7 ὡς ὑπομνήσαιμι τοὺς ἀνθρώπους), un *bios* che segue schemi differenti, le regole sono quelle giuste. Mettere in gioco un pensiero, non è cosa da poco. Una grande idea, un miraggio di qualcosa di diverso, l'uguaglianza, l'*isotimia*, a fondamento di tutto (ἰσοτιμία πᾶσι). Ovviamente per il tempo breve e concluso dei *Saturnalia*, l'*oligochronia* non può essere violata nemmeno da Kronos (Sat. 7 τῆς ὀλιγοχρονίου ταύτης δυναστείας). Ma i modelli per la felicità impossibile sono a disposizione, da reiventare e applicare almeno per il tempo della festa. Ci si può provare, anche se l'*anadasmós* (Sat. 25 ἀναδασμὸν τῶν ἀγαθῶν), l'equa redistribuzione dei beni, per ora rimane cosa troppo pericolosa. Sarebbe, forse, una bella rivoluzione. O almeno una buona utopia.

Sat. 20 Eppure io sento dire dai poeti che anticamente, quando ancora regnavi tu, così non erano le cose degli uomini, perché la terra offriva loro, non arata né seminata, i suoi prodotti, un pasto

pronto per ciascuno tale da saziarlo, e in alcuni fiumi scorreva vino, in altri latte, in altri anche miele; ma – ed è ciò che importa di più – dicono che loro stessi, gli uomini, erano d'oro e che la povertà nemmeno li sfiorava.

Le leggi e il programma del dio, allora, sono chiare. Non c'è bisogno di fatica e di lavoro, vale per ogni cosa, per ogni bene e per ogni necessità. E poi tutto funziona meravigliosamente come nei più straordinari paesi di cuccagna della commedia antica. Le piante non producono le spighe del grano, ma pagnotte già pronte, le carni sono già arrostate, l'abbondanza senza fine sta nell'immagine dei fiumi di vino, nelle fonti di latte e miele. Funziona il principio dell'αὐτομάτως βίος. È la rimozione dei mali, che diventa anche fondamento etico per l'età dell'oro. L'utopia significa regole condivise per un bene comune (Farioli 2001, 3-26, Camerotto 2019, 13-34). Nel tempo della festa così deve essere, proprio com'era già nell'età dell'oro di Esiodo. C'è Kronos in persona a garantirlo.

Riferimenti bibliografici

Bompaire 1958

J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958.

Camerotto 2014

A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine 2014.

Camerotto 2019

A. Camerotto, *Utopici Feaci, ovvero a che cosa servono le utopie (secondo Omero)*, in A. Camerotto, F. Pontani (a cura di), *Utopia (Europa). Ovvero del diventare cittadini europei*, Milano-Udine 2019, 13-34.

Camerotto 2020

A. Camerotto, *Luciano di Samosata. Menippo o la negromanzia*, Milano-Udine 2020.

Catenacci 2012

B. Gentili, C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento, *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano 2012.

Ercolani 2010

A. Ercolani, *Esiodo. Opere e giorni*, Roma 2010.

Farioli 2001

M. Farioli, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001.

García Soler 2012

M.J. García Soler, *Utopia e politica in Cratino*, in F. Perusino, M. Colantonio, *La commedia greca e la storia*, Pisa 2012, 305-328.

Gassino 2010

I. Gassino, *Fiction, parodie et utopie: les Histoires vraies de Lucien et l'Utopie de Thomas More*, "Morus" 7, 2010, 43-57.

Gómez 2016

P. Gómez, *Voces del Hades, decretos del más allá: la consulta a los muertos en Luciano*, "Revista de Estudios Clásicos" 43, 2016, 97-128.

Napolitano 2022

M. Napolitano, *Utopia*, Roma 2022.

Pellegrino 2000

M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'Archaia*, Bologna 2000.

Popescu 2016

V. Popescu, *Lucian's Saturnalia: Rewriting the Literary Nomoi*, ICS 41, 2016, 219-228.

Solitario 2020

M. Solitario, *L'Ermotimo di Luciano*, Berlin-Boston 2020.

Vettorello 2015

F. Vettorello, *I Saturnalia di Luciano. Struttura e contesti*, "Lexis" 33, 2015, 418-431.

Vettorello 2017

F. Vettorello, *L'ostentazione è l'anima della ricchezza. La lezione dei Saturnalia luciani*, in A. Camerotto, S. Maso (a cura di), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, Milano-Udine 2017, 413-438.

West 1966

M.L. West, *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966.

English abstract

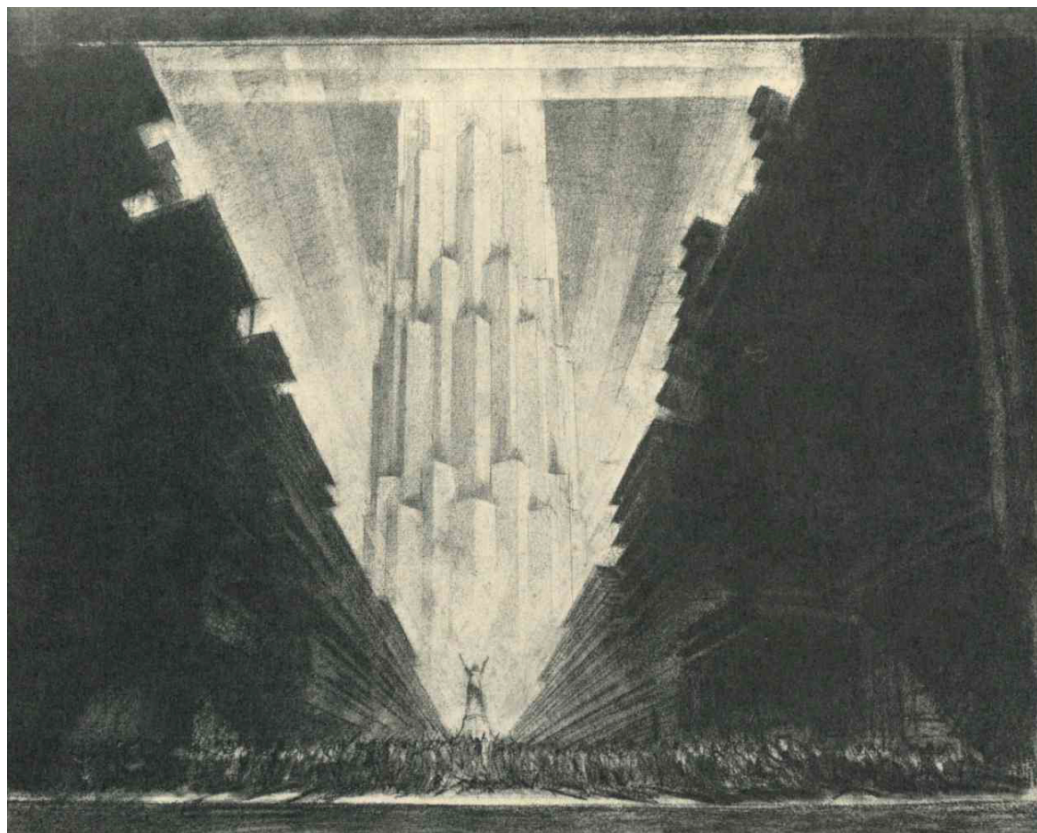
Cronus is a god of the past, a past that never comes back. Thus, Cronus can become the god of the Golden Age. He can play the role of the king of the Isle of the Blessed. But he is also the king of Saturnalia, a space-time island of happiness, in which all the rules and conventions of society are overturned. He can also become the god of satire and freedom of speech in the work of Lucian of Samosata, together with Momus and Prometheus.

keywords | Cronus; Saturnus; Saturnalia; Lucian of Samosata; Utopia; Freedom of speech.

New York 1929, New Year's Eve

Bozzetto per una scenografia

Alessandro Canevari



Hugh Ferriss, Bozzetto per la scenografia di *New Year's Eve in New York* prodotto da The Neighborhood Playhouse, carboncino su cartoncino, 1929, pubblicato in "Theatre Guild Magazine", No. 6, Vol. VII, (marzo 1930), 29.

Non è forse appassionante l'idea di far parte
di qualcosa che sfugge alla nostra comprensione?
Agatha Christie

Convinta che la messa in scena di *New Year's Eve in New York* di Werner Janssen richiedesse un'ambientazione che di Manhattan "includesse – almeno simbolicamente – tutto, esclusi i tombini", Irene Lewisohn necessitava della consulenza di un architetto, un intimo conoscitore della città. Portare in scena lo specchio musicale della metropoli – in una delle sue usanze pubbliche più travolgenti e rivelatrici, poi – non era certo impresa per tutti.

Noto all'alba degli anni Trenta come colui che aveva saputo "drammatizzare le costruzioni", Hugh Ferriss mostrava il proprio "interesse per il grattacielo con un pizzico d'ironia, a patto che non si trattasse di New York". Quella la "prendevo molto sul serio", osservandone con "occhio analitico" (*New Year's Eve* 1930, 29) la dilagante corsa alla supremazia del cielo. Le oscure profondità brulicanti di vita nascosta delle sue scene notturne, il cui cielo nero squarciato con un effetto vagamente cubista dai bagliori elettrici rinnova furtivo e incessante l'ordine nel *chaos*, ne facevano il consulente perfetto. Trasfigurare sul palco l'immagine del Capodanno tra quel reticolo di strade congestionate e illuminate, nel quale il giorno e la notte avrebbero presto assunto l'ininfluente carattere di mera contingenza, trasformando la quotidianità in una sorta di eterno *dies festus*, era davvero impresa per pochi.

Nelle tavole di Ferriss le "geometriche luci che sfolgorano nell'abisso" (Ferriss [1929] 2022, 62) metropolitano emergono quale nuovo elemento estetico e trasformano la tetra Notte di Esiodo, madre di Thánatos, di Apatē e di Némesis, in un nuovo tempo d'inedite opportunità per l'unica città la cui breve storia ha espresso nella *hýbris* del grattacielo le proprie ambizioni e nel Luna Park e in un distretto di teatri le proprie fiabesche e scintillanti illusioni. Ecco il conoscitore dell'*habitus* dell'architettura e dell'anima newyorkese di cui la signorina Lewisohn aveva bisogno.

La messa in scena, musica e danza, dei cinque movimenti del *New Year's Eve in New York* di Werner Janssen al Mecca Auditorium, sulla 55th Street, prodotta e diretta da Irene Lewisohn non poteva aspettare. Solo tre spettacoli, il 20, 21 e 22 febbraio 1930, con un cast d'eccezione. Nikolai Sokoloff dirige The Cleveland Orchestra con la straordinaria partecipazione solista di Harold Bauer. Sul palco, a guidare il corpo di ballo nel *drama-dancing music*, Martha Graham e Charles Weidman.

Così, colui che ha aperto *The Metropolis of Tomorrow* con il levarsi di un ideale sipario sul "ciclopico dramma di forme" (Ferriss [1929] 2022, 15) della New York contemporanea, pur dichiarando con falsa modestia "di non sapere nulla di teatro né di scenografia" (*New Year's Eve* 1930, 29), cede alla proposta lusinghiera della fondatrice di The Neighborhood Playhouse. Lo stesso Hugh Ferriss che con dovizia di metafore teatrali ha tracciato – in dialogo con Anne Herendeen sulle pagine del *Theatre Guild Magazine* – l'imminente destino della scena di Manhattan come "il dramma incompiuto della metropoli" (Ferriss, Herendeen 1929, 23) avrebbe partecipato a trasporre sul palco il più paradigmatico dei festeggiamenti tra quelle strade cosmopolite "dove accadono le cose" (Dos Passos, 1925, I, 3, 4). La signorina Lewisohn avrebbe avuto il suo bozzetto. E Thomas Farrar, "che conosceva bene le vie del palcoscenico" (*New Year's Eve* 1930, 29), lo avrebbe trasformato in scenografia.

Una sola potente sintesi della metropoli, della sua vita, delle sue aspirazioni, che nell'impeto di un esorcismo di proporzioni urbane e comunitarie, esplode abbandonandosi al rituale e nega, annichilendola, la società stessa che la concepisce, la genera, la informa e la abita all'ombra dei suoi stessi fieri portati – i “giganti del puro mercato” di Henry James (James 1907, 77), che Ferriss aveva saputo trasformare in agenti di legittimazione visiva delle istanze del Capitale. Nell'abbraccio vertiginoso del reificarsi di quelle solide, calcolate profezie positive del futuro, l'auspicato e necessario rifondarsi del *kosmos*, che ha “periodicamente bisogno di esser rifondato” (Cardini 2016, 238), garanzia d'ordine universale quanto sociale, prorompe incontenibile tra la folla.

Una sola prospettiva condensa e distilla, per mano di Ferriss, tra le ambigue stilizzazioni grasse e sfocate del pastello litografico, i simboli dell'ordine della metropoli *blasée*, indifferente, noncurante e persino ostinatamente inconsapevole – luogo “dell'intensificarsi della vita nervosa” (Simmel [1903] 2011, 36) del mondo contemporaneo – con i gesti e le urgenze, irrazionali quanto irrinunciabili, di un passato mitico e persino tribale. Istanti effimeri e impulsivamente ripetuti di una città che, repentina e spontanea, sembra abbandonare gli scampoli di contegno puritano d'eredità vittoriana per librarsi all'unisono, nella notte rischiarata dal ronzante fulgore elettrico delle immense *avenue*, agitandosi in un ritmato, greve movimento sincrono. Almeno così appare dall'esterno.

In quel turbine transeunte, mentre si attenta “a regole che ieri sembravano sante e inviolabili, e che sono destinate a ridiventarlo domani” (Caillois [1950] 2001, 106), ogni spazio della corrente di persone, densa e confusa, si satura nel tentativo comune di sfuggire alla sola eventualità di una prospettiva tradizionale da chi guarda a chi è guardato. L'attenzione collettiva dall'esterno pare convergere, vacua, sul grande *eidolon* portato in trionfo, l'uomo moderno di Ferriss “creatore della metropoli di domani” (Morshed 2015, 83) con le mani elevate al cielo. In quelle torme di gente accalcata che gareggia per formargli un piedistallo e condurre l'eroe di una notte della città torreggiante – destinato a trasfigurare da dio mortale a superuomo in *saturnalicius rex* – il vero impeto, e incubo, dei singoli è, pur senza l'accessorio rituale e di seduzione della maschera o del travestimento, “muoversi senza esser visti, spiare, esser riconosciuti pur nascondendosi” (Starobinski [2006] 2008, 77).

In una città in ruvida transizione che si scopre di individui eterodiretti, la folla è, mai come prima, solitaria. E il gioco di sguardi nella mischia in cui cercare sé stesso nell'altro si fa fatuo, inespressivo e troppo spesso inconsistente. Negli attimi “senza memoria e senza avvenire” consumati nel fragore orgiastico nelle tenebre della *avenue* festante “le coscienze non sembrano cercare né comunione né comunicazione”. Il piacere di quell'effimero sovvertimento dell'ordine “si consuma all'istante; non ha nient'altro da celebrare se non sé stesso, non ha saputo incontrare che l'acuto sfavillio del suo passaggio” (Starobinski [2006] 2008, 80).

Mentre la città stessa abbandona progressivamente, non senza attriti, le rigidità di una società a lungo basata sul valore dell'autodirezione, che certo non ritiene la solitudine il “peggiore dei destini possibili” né insegna all'individuo “che deve divertirsi” e che alla folla dovrebbe

prendere parte (Riesman [1961] 1999, 135), da un nuovo conformismo emergono persone spogliate della propria individualità. È il protagonista dai mille volti della folla stessa che si nasconde nell'agitarsi, giubilante e fugace, di quella carnevalesca marea umana disomogenea e cosmopolita. E come l'uomo della folla di Poe "non vuole restare solo" (Poe [1840] 1971, 406) e fugge mescolandovisi. Una solitudine se possibile ancor più acuta e struggente nello sciamare soffocante di quella calca festante, che Ferriss restituisce nella sua dinamicità vorticoso con tratti ripetuti, sincopati, caotici ma in fondo composti, nei quali si riconoscono ancora, singoli e solitari, i minuscoli artefici della metropoli nel loro vano protendersi verso l'alto e verso l'altro.

New York è la prima città che ha interi distretti nati per un tempo nuovo, non per la festa, tempo della collettività, né per il lavoro o la famiglia, in cui è possibile, ancor prima del dissolversi postmoderno "dell'obbligatorio nel facoltativo" (Finkelkraut 1991, 174), dedicarsi a qualcosa di diverso da ciò a cui si deve. Dalla dialettica inedita tra lavoro e tempo libero affiora la figura vigorosa quanto tragica dell'uomo-massa. Proprio quell'uomo malinconico che l'intuito lungimirante di Ferriss include come comparsa, iterata quanto anonima, nelle sue scene urbane di diafana quotidianità o, come in questo caso non del tutto unico, di festosa rivoluzione.

L'uomo-massa è mai come prima individuo, seppur costretto ad adeguarsi alle pressanti attese del teatro sociale per rifuggire dalla necessità di un intimo recesso del quale è privato ordinariamente ed ancor più nel *tempus terribile* della festa, pena l'incombere dello stigma senza tempo della diversità. Un uomo che ha simbiotica necessità della massa di cui è parte insignificante, elemento essenziale ma fungibile, all'interno della quale finisce per sentirsi ancor più solo ed estraneo a sé stesso, vittima, e a sua volta oppressore, di una folla dionisiaca che contribuisce ad animare – contingente epifania del sovrannaturale.

Nel contrasto qualitativamente ormai irrilevante tra il quotidiano e il 'festivo' nella metropoli occidentale, l'uomo-massa si smarrisce e trasfigura tra il *continuum* lineare e monodimensionale del proprio tempo e una ciclicità naturale e sovraordinata che gli è ormai quasi del tutto estranea e della quale il rito ancestrale di rigenerazione del Capodanno è il fulcro. Così, liberato dall'inevitabile densità della massa dell'atavico "timore d'essere toccato" e rassicurato dalla sensazione "che tutto accada *all'interno di un unico corpo*", l'individuo vi si rifugia: "quanto più gli uomini si serrano disperatamente gli uni agli altri, tanto più sono certi di non aver paura l'uno dell'altro" (Canetti [1960] 2017, 6). Poi, con "il sollievo della non-decisione e della non-incertezza" (Bauman [1993] 2018, 137) procurato dal serrarsi fitto della folla, gettatosi nella massa, resta in attesa del suo avvenimento principale e fondante, senza il quale "non si può dire che la massa davvero esista": la "scarica" (Canetti [1960] 2017, 7).

Nell'atteso tempo alto della festa, l'atmosfera di lieta abbondanza, garanzia di molte feste future, è per il singolo nella tradizione un tempo "di rilassamento e non di scarica" (Canetti [1960] 2017, 52), ma non tra le strade di Manhattan noncuranti talvolta sino all'ignavia. In una società mai come prima secolarizzata e parcellizzata, l'eclissi del sacro trasforma per molti la festa in un semplice giorno di astensione dal lavoro. E lo scoccare della mezzanotte

– istante archetipico, sacro e tragico, immortalato da Ferriss – spalanca l'abisso, il mondo di sotto lambisce, e a tratti permea, il mondo di sopra: ecco la festa delle feste. Lo scoccare di quella mezzanotte a ridosso del solstizio, in cui la città è riunita impaziente per uno tra i più primordiali e archetipici riti – trasversale a culture e tradizioni, risveglia il cammino del Sole e la massa con lui. Ecco la scarica, ora necessaria, che al suono dei dodici rintocchi la travolge in un rito orgiastico di rigenerazione ormai privato, quasi interamente, del proprio aspetto cerimoniale a favore di quello ludico, e ciò “ch'è stato ritorna eternamente e l'omega non è che un alfa, la fine non è che un principio, la fredda mezzanotte invernale partorisce un sole fanciullo, l'inizio del viaggio degli dèi” (Cardini 2016, 129).

Anabasi e catabasi si rincorrono, alternandosi senza posa, tra quella folla impazzita alla quale la 'religione civile' americana – dispositivo essenziale e condiviso di coesione sociale che fa capo alle idee di Rousseau – non nega per una notte il ritorno, mitico e mistico, all'*illud tempus*, alla trascendenza. Non importa di quale fede né della sua origine, ciascun artefice della metropoli celebra in quella massa il rinnovarsi del logorato cammino ascensionale del Sole e, con lui, della natura e della società: “bisogna cominciare daccapo la creazione del mondo” (Caillois [1950] 2001, 93).

Così, nella gelida notte invernale di Manhattan, tra un teatro di sguardi abbracciato dal crescere delle torri, “si apre nel cielo il tempo del mattino cosmico” (Cardini 2016, 129). E la festa, tempo della gioia e tempo dell'angoscia, torna per una volta ancora a “mettere in salvo nell'ente la verità dell'Essere per fornire ancora una volta all'uomo storico una meta: *diventare il fondatore e il custode della verità dell'Essere, essere il ci*” (Heidegger [1936-1938] 2007, 45). Ancora una volta, con gesti di memoria persino etnografica, la folla avanza “caoticamente e non parallelamente”, in assenza di una meta evidente comune a tutti: “la festa è la meta, ed essa è stata raggiunta” (Canetti [1960] 2017, 53).

La compassata e operosa New York di fine anni Venti nel rovesciare festivamente l'ordine sociale precostituito rivive nel Capodanno la prima età del mondo. Nell'istante cristallizzato da Ferriss, Cronie e Saturnali riemergono, sotto lo sguardo severo dell'architettura déco, accanto a gesti arcaici e lontani nel vorticare processionale di quella marcia orgiastica e rifondatrice tra i nudi scheletri dei grattacieli. Ancora privi della facciata che li celerà dietro l'esperanto del linguaggio moderno, i loro orizzontamenti accentrano cupi la prospettiva, conferendo profondità alla scena disegnata e fissa – finestra sul mondo che nel dettato di Alberti mostra i fatti così come sono – presentandosi nel loro più crudo affastellarsi di piani l'uno sull'altro, meri moltiplicatori di superficie fondiaria. In un reiterato indizio di estetizzazione della politica, l'incombente profilo dell'architettura della New York di domani si innalza ctonio e maestoso, divenendo per mano di Ferriss carismatica *Massenwirkung*. Si innesca, sulla scena come nella città, una cataclismatica reazione tra masse che, scontrandosi, almeno idealmente, si fondono in un inafferrabile scambio corale – qui ancor più esplicito che nelle tavole di *The Metropolis of Tomorrow* –, un doppio tra folla e costruito, tra individuo e grattacielo.

La marcia dionisiaca si dispiega per la città, confondendosi con la città stessa e divenendo un tutt'uno, mentre invoca "l'Età dell'Oro, l'infanzia del mondo come quella dell'uomo [...] regno di Saturno e di Crono che non conosce né guerra né commercio, né schiavitù" (Caillouis [1950] 2001, 97). Dinnanzi al farsi esuberante, disordinato e sempre più spesso opprimente della metropoli stessa, una necessaria sospensione del tempo orientato e una effimera, e ciclica, attualizzazione del tempo creativo rovescia un tempo esaurito e logoro che, con fiducia, ci si appresta a rifondare con maggior vigore.

Nella temperata via della mutazione immobile – che nelle proiezioni sulla città di Ferriss, amico di Bragdon, superano la realtà conservandola – dal buio delle gole urbane riemerge, ineluttabile, l'ancestrale e possente immagine del Grand Canyon. Immagine principe attorno alla quale plasmare il mito di New York come quello, utopico, della metropoli del domani. Un'immagine che rivive nell'energia ctonia e tellurica delle costruzioni che, nel prorompere controllate in superficie, si elevano rapide e vigorose contro il cielo – qui insolitamente fulgido per il Ferriss di fine anni Venti – segnando un "ritorno al senso del sublime, portato al suo stadio estremo: l'uomo sopraffatto dall'ambiente" in procinto di ristabilire il proprio rapporto con l'universo (Scully [1969] 1971, 143). Come una foresta di titanici alberi sacri collocati ognuno al centro del nostro mondo, la metropoli si prodiga, nella retorica visuale di Ferriss, nell'incessante tentativo di rinnovare quel legame-pilastro che sostiene la volta celeste che i primi pionieristici grattacieli avevano violato. Le cavità cupe e oscure tra gli scheletri di acciaio e calcestruzzo, che la notte riempie di ignoto, presto scintilleranno della luce dell'alba di una nuova era, il *to-morrow*, l'alba del nuovo giorno.

Il Carnevale notturno che trionfa al centro esatto delle dodici notti – che la tradizione vuole traggano le sorti dell'intero nuovo anno, concludendosi con l'Epifania, la *Twelfth Night* di memoria shakespeariana – trasfigura la metropoli propiziandone il radioso avvenire. L'angoscia della fine dell'anno deve essere esorcizzata: "l'anno muore: nulla ci assicura che rinasca" (Cardini 2016, 238). E la città sembra rovesciarsi, e il mondo assieme a lei. Una sospesa eternità tiene faticosamente a freno l'irrimediabile scorrere del tempo, inseguendo quell'alba capace di rinnovarsi. Ogni regola è sospesa, trasgredita. Alla dissoluzione dell'ordine di quella massa fluida e malleabile in protratto stato tra il liminale – serio e minaccioso – e il liminoide – volontario e giocoso – occorre, nel teatro come nella città, uno spazio nel quale confinare il minare le basi del consueto, dell'ordinario e del familiare, nel quale le *performance* possano aver luogo e possano sorgere e tramontare idoli di una notte. Il fatto che tutto sia "permesso non significa che nulla sia proibito" (Camus [1942] 2013, 64).

Sullo sfondo, come a sorvegliare la massa festante, svetta in tutta la sua cratofanica umanità la torre del Centro per la Filosofia, luogo ideale della città di Ferriss nel quale "arte e scienza si incontrano" (Ferriss [1929] 2022, 136). Ostentazione di un primigenio desiderio estetico e simbolico insito nel dominio dell'altezza, questa atavica nemesi della torre di Babele sfoggia la sua audacia prometeica nel trafiggere il cielo, articolandosi in variazioni di tre triangoli sovrapposti. Una stella a nove punte che cresce per stadi successivi in meticolosa quanto evocativa

progressione in rapporto di tre, uno e tre. Un intrepido gesto che viola la sacra immutabilità della volta celeste e del suo Ordine. Gesto qui solo evocato da Ferriss, nascondendo al di fuori della scena la cuspide della torre, punto di contatto del manufatto umano con l'etere – scelta che, se possibile, ancor più della tecnica, dichiara la gravità quale limite obsoleto che può essere sfidato seguendo la via dello Zarathustra di Nietzsche.

Nel *canyon* artificiale della *avenue* lo spazio urbano, la strada del quotidiano, si trasforma, muta, rimarcando quella simbiosi tra festa e città che già era propria della *polis* che nella sinonimia tra *agorà* e *choròs* sancisce a Sparta la forma archetipica della “riqualificazione dello spazio quotidiano come luogo deputato alla solennità festiva” (Del Corno 1996, 14). Opportunamente rivalutata per l'occasione, pur senza particolari trasformazioni, una porzione generica della città diventa il luogo della festa, irradiando l'intero tessuto urbano di una particolare solennità e assorbendolo idealmente nello spazio della festa stessa, per la sua stessa durata, risolvendo così “l'opposizione fra lo spazio propriamente ‘normale’ e il tempo ‘eccezionale’ che è peculiare alle feste sacre” (Del Corno 1996, 15-16). *Agorà* del nuovo mondo, sfondo ordinario di incontri e commerci, la *main street* americana è il luogo della *parade*, organizzata o spontanea, civile, militare, religiosa. E Longacre Square – oggi Time Square, epicentro dell'*entertainment* mondiale – è il tempio, il recinto sacro del Capodanno dal quale la folla euforica si irradia in una processione dionisiaca per le strade della metropoli ai piedi delle torri nella fredda notte invernale, una delle notti più lunghe dell'intero anno, traccia della remota eredità del tempo ciclico “della vita della natura [...] e dell'assimilazione di riti agricoli da parte della città” (Del Corno 1996, 16).

Analogamente alla descrizione etnografica di un rito primitivo nel quale “in modo frenetico e orgiastico, con un tripudio notturno di clamore e di movimento che i più rozzi strumenti, percossi a tempo, trasformano in ritmo e in danza [...] la brulicante massa umana ondeggiava percuotendo il suolo, gira e sobbalza intorno a un palo centrale” (Caillois [1950] 2001, 90), la civilissima folla metropolitana invade la prospettiva di Ferriss ondeggiando e portando in trionfo il proprio *eidolon* ai piedi della torre del Centro per la Filosofia.

Al contempo, ai piedi del palco, il poema sinfonico di Janssen, evoca con alterni crescenti il vagare irrequieto della folla in attesa della mezzanotte, come spiriti dispersi lungo le *avenue*. Ma quando “l'orologio batte le dodici regna il pandemonio, [...] è introdotta la jazz band e il poema sinfonico diventa temporaneamente un moderno *concerto grosso*” (O'Connell 1941, 294). Gli strumenti più invadenti e quotidiani del panorama acustico della città moderna, sirene, allarmi e clacson, travolgono assieme a trombette di carta e sonagli l'ordinata esecuzione della partitura, mentre i fiati prorompono in brindisi e rumorosi cori agurali.

Il Capodanno di New York portato in scena quelle notti di fine febbraio al Mecca Auditorium è pervaso dagli spiriti in un sonoro rito goliardico che nella danza si fa greve e tribale. La libera espressione delle emozioni travolge il corpo di ballo. All'unisono, guidato dai movimenti di contrazione e rilascio – innovativi quanto primordiali inarcamenti del busto e veementi spinte in avanti del bacino – di Martha Graham, questo ondeggiare in azioni autonome, gesti tutt'al-

tro che leggeri e stilizzati del balletto: “un’immagine muore; un’immagine nasce” (Starobinski [2006] 2008, 93).

Come Goethe si era molto divertito vedendo il pubblico nell’Arena di Verona diventare spettacolo a sé stesso, l’elegante pubblico di Manhattan, in quell’ultimo piccolo rialzo di Wall Street di inizio 1930 – tra il *Big Crash* di un tragico martedì di fine ottobre e il lungo tracollo degli anni a venire – si rivede sul palco, incrociando gli sguardi, senza maschere, materialmente indossate o quotidianamente interpretate. Il simboleggiare – che è mettere assieme, far corrispondere e coincidere – del bozzetto di Ferriss lega indissolubile il *kosmos* dell’oggi con il paradigma del rito notturno e infero di rinnovamento antico e necessario, il declino della società e la sua resurrezione. Nel buio de “l’Olimpo dell’eleganza frivola”, il teatro è il luogo in cui “le società si esprimono nei loro spettacoli, e gli spettacoli ricreano il legame sociale”, e il gioco di sguardi tra il pubblico tramuta, ancora oggi come nella drammaturgia greca, la “folla degli spettatori in un solo grande essere” (Starobinski [2006] 2008, 87, 89). Il dramma sociale, la rottura di una regola, trova così sul palco il proprio doppio culturale, sviluppando “una convergenza in modo che [...] nei drammi estetici sia implicita la forma processuale dei drammi sociali e [...] la retorica dei drammi sociali, e dunque la forma dell’argomentazione, sia tratta dalle *performance* culturali” (Turner [1982] 1986, 164).

Nel teatro come nel gioco “una realtà del mondo diviene [...] realtà psichica, si accende [...] quale idea del tutto convincente”, la sua presenza si amplifica e rapisce, divenendo “qualche cosa di ancor più presente”. Tra questo essere “severamente vincolato e arbitrariamente libero oscilla l’atmosfera festiva” che anima l’atto del “*creare*” contrapposto “al *fare* quotidiano”. E l’arte – l’arte di Graham, di Janssen, di Farrar, di Ferriss e della signorina Lewisohn – “non fa che fermare la festività di tale nascita” conferendo durata al momento festivo, elevandolo “a una festa fuori del tempo”. Tuttavia, “senza serio abbandono alla realtà, rappresentata nella festa con la parola e con l’azione, [...] questa rappresentazione non diviene né creativa né festiva”. Solo insieme, la rappresentazione e la realtà “costituiscono il creare, costituiscono la festa” (Kerényi [1940] 1977, 46-47), “pericolosamente in bilico tra creazione e distruzione, diabolismo ed estasi” (Bragdon 1922, 182).

Così, quel bacchanale a ritmo di jazz porta New York a osservare sé stessa, in un gioco di sguardi tra un palchetto e l’altro in raffinate *mises* da Grande Gatsby, “continuare a danzare senza udire più la musica” (Jesi [1973] 1977, 201) mentre, come nell’ultimo dipinto della Pinacoteca di Filostrato (II, 34, 2), “davanti alle porte del cielo [...] stringendosi per mano” dà inizio a una nuova danza delle Ore.

Riferimenti bibliografici

Bauman [1993] 2018

Z. Bauman, *Le sfide dell'etica* [*Postmodern Ethics*, Oxford (UK)-Cambridge (USA) 1993], tr. it. di G. Bettini, Milano 2018.

Bragdon 1922

C.F. Bragdon, *Towards a New Theatre*, "Architectural Record", No. 3, Vol. 52 (settembre 1922), 171–182.

Caillois [1950] 2001

R. Caillois, *L'uomo e il sacro* [*L'Homme et le sacré*, Paris 1950], tr. it. di R. Guarino, C. Colangelo e U.M. Olivieri, Torino 2001.

Camus [1942] 2013

A. Camus, *Il mito di Sisifo* [*Le Mythe de Sisyphe*, Paris 1942], tr. it. di A. Borrelli, Milano 2013.

Canetti [1960] 2017

E. Canetti, *Massa e potere* [*Masse und Macht*, Hamburg 1960], tr. it. di F. Jesi, Milano 2017.

Cardini 2016

F. Cardini, *I giorni del sacro: i riti e le feste del calendario dall'antichità a oggi*, Torino-Novara 2016.

Del Corno 1996

D. Del Corno, *Il piacere nel mondo greco e il suo spazio urbano*, in C. Bertelli (a cura di), *La città gioiosa*, Milano 1996, 3-52.

Dos Passos 1925

J. Dos Passos, *Manhattan Transfer*, New York 1925.

Ferriss [1929] 2022

H. Ferriss, *La metropoli del futuro* [*The Metropolis of Tomorrow*, New York 1929], tr. it. di A. Canevari, Bologna 2022.

Ferriss, Herendeen 1929

H. Ferriss, A. Herendeen, *Scene: New York. Time: Now*, "Theatre Guild Magazine", No. 8, Vol. VI, (maggio 1929), 22–25, 50.

Lombardo 2010

G. Lombardo (a cura di), Filostrato Maggiore, *La pinacoteca* [*Eikónes*], Palermo 2010.

Finkelkraut 1991

A. Finkelkraut, *Le Mécontemporain*, Paris 1991.

Heidegger [1936-1938] 2007

M. Heidegger, *Contributi alla filosofia (dall'evento)* [*Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Frankfurt am Main 1936-1938], tr. it. di A. Iadecicco, Milano 2007.

James 1907

H. James, *The American Scene*, London 1907.

Jesi [1973] 1977

F. Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, in F. Jesi (a cura di), *La festa*, Torino 1977, 174–201.

Kerényi [1940] 1977

K. Kerényi, *Religione e festa [estratto da Die Antike Religion, Amsterdam 1940]*, tr. it. di D. Cantimori e A. Brelich, in F. Jesi (a cura di), *La festa*, Torino 1977, 33–48.

Morshed 2015

A. Morshed, *Impossible Heights: Skyscrapers, Flight, and The Master Builder*, Minneapolis 2015.

New Year's Eve 1930

New Year's Eve in New York, "Theatre Guild Magazine", No. 6, Vol. VII, (1930, marzo), 29.

O'Connell 1941

C. O'Connell, *The Victor Book of The Symphony*, New York 1941.

Poe [1840] 1971

E.A. Poe, *L'uomo della folla [The Man of The Crowd, 1840]*, tr. it. di E. Vittorini, in E.A. Poe, G. Manganelli (a cura di), *Opere scelte*, Milano 1971, 396–406.

Riesman [1961] 1999

D. Riesman, *La folla solitaria [The Lonely Crowd, New Heaven 1961]*, tr. it. di G. Sarti, Bologna 1999.

Scully [1969]

1971 V. Scully, *Architettura e disegno urbano in America [American Architecture and Urbanism, New York 1969]*, tr. it. di T. Fiori, Roma 1971.

Simmel [1903] 2011

G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito [Die Großstädte und das Geistesleben, Dresden 1903]*, tr. it. di P. Jedlowski e R. Siebert, Roma 2011.

Starobinski [2006] 2008

J. Starobinski, *L'invenzione della libertà, 1700-1789 [L'Invention de la Liberté, 1700-1789, Paris 2006]*, tr. it. di M. Busino Maschietto, Milano 2008.

Turner [1982] 1986

V. Turner, *Dal rito al teatro [From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play, New York 1982]*, tr. it. di P. Capriolo, Bologna 1986.

English abstract

Werner Janssen's *New Year's Eve in New York*, a Neighborhood Playhouse production – three performances only – Feb. 20, 21, and 22, 1930, had an outstanding cast: Nikolai Sokoloff conducts The Cleveland Orchestra with Harold Bauer as piano solo; the ballets were led by Martha Graham and Charles Weidman. Ferriss' visionary charcoal drawings – developed by Thomas Farrar into a set design – epitomizes the life of the metropolis, its desires and lusts. Here, overwhelmed by the rush of an urban scale exorcism, the city lapses into an ancestral ritual, annihilating the very society conceiving it, reliving on New Year's Eve in the first age of the world. The frame evokes archaic gestures of an orgiastic parade among the bare skyscraper skeletons, where the Manhattan bourgeois audience watches itself represented on stage – a *mise en abîme* in-between drawing, play, and reality.

keywords | New Year's Eve; Manhattan; Setting; Skyscraper; Crowd; Ferriss.

San Giovanni Battista, l'eroe solare signore delle acque

Un'ipotesi tassonomica

Franco Cardini



1 | Pontormo, *Visitazione*, olio su tavola, 1528-1530, Carmignano, Propositura dei Santi Michele e Francesco.

2 | Bill Viola, *The Greeting*, Video and sound installation, 1995, 10 min. 22 sec.

“E domani è San Giovanni, / fratel caro; è San Giovanni. / Su la Plaia me ne vo’ gire, / per vedere il capo mozzo / dentro il Sole, all’apparire, / per veder nel piatto d’oro / tutto il sangue ribollire”.

Nella Scena Prima dell'Atto Primo della più celebre – e forse la più bella – delle insopportabili tragedie di Gabriele D'Annunzio, *La Figlia di Iorio*, scritta e rappresentata nel 1904, così Ornela formula nel mattino della vigilia del 24 giugno il proposito di ascendere l'alta cima vicina

per assistere al prodigio che si ripete ogni anno, all'alba del giorno solstiziale. In quel giorno Ornella, una delle sorelle del pastore Aligi che sta per convolare a nozze, ripete il proposito di abbigliarsi interamente di verde in onore del santo – “Tutta di verde mi voglio vestire – tutta di verde per santo Giovanni” – che forse l'ha fatta innamorare in primavera di qualche giovane vestito magari a sua volta del verde primaverile dei cavalieri novelli: “...ché in mezzo al verde mi venne a fedire”.

In questa prodigiosa festa di riti e di simboli folklorici veri e falsi torrenzialmente evocati dall'Imaginifico, trionfano quelli archetipici del Sole, del Sangue e della Testa mozzata: tre simboli che in modo differente richiamano all'elemento empedocleo del Fuoco: ma di un Fuoco già minacciato dall'Acqua del segno del Cancro, caldo e umido.

Chi scrive sta seguendo da tempo la questione del rapporto tra alcuni simboli archetipici – nell'accezione tanto lévi-straussiana quanto junghiana quanto eliadiana – e la loro dimensione storico-antropologica che, senza lasciarsi troppo tentare dai seducenti fantasmi delle analogie comparativistiche, non può nemmeno fingere di non rilevare la loro talvolta imponente presenza. A ciò mi era già capitato di lavorare alcuni decenni or sono intorno a un saggio di carattere agiografico-folklorico, *La festa di San Giovanni e le acque in Italia*, pubblicato nel 1990: e a Giovanni il Battista – il Precursore, quel *Prodromos* che nella tradizione iconica bizantina è raffigurato come provvisto di due grandi ali che lo rendono molto simile all'immagine di Chronos sono incidentalmente tornato studiando, nella monografia dedicata a Samarcanda del 2016, le analogie presenti nelle leggende martirologiche di san Miniato a Firenze, di San Dioniso o Dionisio (Saint-Denis) a Parigi e dello *shahid* (cioè *martyr*) Qusam ibn al-Abbas, nipote del *rasul Allah* Muhammad a Samarcanda: tre storie di martiri per decapitazione e di altrettante miracolose cefaloforie che presentano impressionanti analogie formali (sul tema dei santi celafori ho pubblicato nel 2017 un contributo in “Engramma” 150).

Ma limitiamoci in questa sede a Giovanni il Battista, il cui carattere solare viene sottolineato dalla data quasi esattamente solstiziale del suo martirio, il 24 giugno e da un'alta quantità di elementi iconici: come il grande piatto cerimoniale conservato nella cattedrale di San Lorenzo a Genova, occupato al centro da una splendida immagine della testa decollata del Battista. Si è dinanzi a una perfetta rappresentazione di quel che sarebbe poi stato descritto nei versi dannunziani, che molto probabilmente vi si ispirarono.

Ma al Precursore è lecito avvicinarsi secondo due metodi esegetico-narrativi: quello evangelico, che tenga esclusivamente presente la vicenda del personaggio quale si presenta nella tradizione testuale evangelica – e sulla “storicità” della quale, con i relativi limiti, si continua da molto tempo a discutere –, e quello *tout court* storico. Esili e molto generici i punti di contatto tra questi due ambiti.

Il Giovanni dei Vangeli, profeta annunziatore del Cristo e fustigatore dei costumi, ci è ben noto. Sappiamo che, ancora nel grembo della madre – Elisabetta cugina di Maria – sobbalza di esultazione allorché nel villeggio di Ein Kerem tra le montagne della Giudea, dove Elisabetta

viveva, la Vergine venne a visitare la cugina. Lo troviamo poi lungo il Giordano, presso il luogo nel quale il fiume s'immerge nelle acque del Mar Morto, dove egli impartisce a Gesù il battesimo. E infine lo troviamo sulla costa sudorientale di quel medesimo lago, nella fortezza di Macheronte costruita da Erode III il Grande per godere delle fonti d'acqua calda delle terme di Calliroe sul versante di sud-est del medesimo "Mare di Sale", dove tradizionalmente a Giovanni venne mozzata la testa per ordine di Erode IV Antipa, pieno di superstiziosa paura nei confronti del Profeta ma sedotto dalla danza della giovinetta Salomè.

Su questo Giovanni e sulla sua testa si addensano le tradizioni e le leggende in campo tanto cristiano quanto musulmano, ma non si può propriamente dire che egli sia il Giovanni della storia. Quest'ultimo, per paradossale che ciò possa sembrare, è quello più concretamente presente nella vita e nelle tradizioni dei fedeli: si può pertanto sostenere che il Giovanni storico coincide non col personaggio del I secolo brevemente evocato nelle fonti evangeliche bensì con quello agiografico-santorale; e non è quindi nato alla fine del I secolo a.C., bensì principalmente intorno al VI secolo.

Intendiamoci: non che un culto giovanneo non vi fosse anche prima. C'era, era forte e con esso erano nati anche i primi elementi sulla strada dell'acculturazione dei culti delle acque, al Battista come vedremo connessi. Ma un approccio a quest'ordine di problemi richiede anzitutto una prospettiva storico-astronomica. Suo protagonista è il 24 giugno: una data grosso modo solstiziale, per quanto tra riforme calendariali, errori di computo e così via, il solstizio - come tutte le grandi date di riferimento cosmico - abbia finito col riferirsi a una fascia, a un gruppo di giorni, piuttosto che non a un solo giorno: e lo stesso accade per gli equinozi. Non a caso infatti i sistemi religiosi o mitico-religiosi che ci interessano, e che hanno tutti una sensibilità particolare per i quattro momenti fondamentali dell'intersezione tra la linea dell'equatore e le aree celesti, e cioè i due solstizi e i due equinozi, situano in questi quattro punti cardinali della nostra geografia astrale, ma anche temporale, gruppi di feste che solitamente durano più di un giorno: anzi durano in generale un certo numero di giorni. Le feste 'solstiziali' natalizie cominciano in realtà all'inizio dell'ultima decade di dicembre e vanno avanti fino a dopo quella che per noi è l'Epifania, mentre in molte chiese orientali il 6 gennaio è la vera festa della Natività del Cristo.

Le feste 'solstiziali' estive comprendono in generale una buona parte dell'ultima decade di giugno, periodo del solstizio d'estate: le feste dell'equinozio di primavera coincidono per i cristiani con le festività pasquali. Siamo in un'area di feste di una certa lunga durata: anzi questa, molto moderna, della festa che coincide con un giorno solo, è un'idea che il mondo preindustriale non era uso praticare: è vero che esiste sempre tuttavia un giorno che è il vero momento centrale di una certa celebrazione festiva. E allora ecco il discorso formale portante: quello delle feste legate ai grandi momenti astronomici dell'anno, solstizi ed equinozi. Nel nostro caso il solstizio d'estate. L'antropologia potrebbe guidarci a un esame formale dell'evento; la storia consiglia evidentemente un altro tipo di esame.

Cerchiamo di percorrere rapidamente entrambi i percorsi. Dal punto di vista morfologico siamo davanti a una festa che collega molto strettamente due elementi che sentiamo come antitetici ma che in realtà, più che antitetici, sono al solito complementari: gli elementi base dell'acqua e del fuoco. Nelle feste solstiziali, nella nostra cultura mediterraneo-europea (e si potrebbero fare collegamenti anche con altri tipi di culture), il solstizio d'estate è sentito fondamentalmente come un momento pericoloso; tali sono sempre i solstizi. Essi sono sempre le porte attraverso le quali l'universo entra e grava sul mondo dei viventi; sono anche le porte attraverso le quali il mondo dei viventi comunica in maniera particolare con l'ordine cosmico. Non insisterò in maniera troppo noiosa su cose che poi molti di voi conoscono già bene perché si ridicono sempre a proposito dei solstizi, visto che ho avuto la malaugurata idea di pronunciare la parola porta, lo *Yāna* indoeuropeo inteso come 'via', quindi 'accesso'. Il rapporto fra i due Giovanni comporta una duplice figura, sulla quale – non al livello teologico, bensì a quello popolare e talvolta anche a quello liturgico – regna una certa confusione; e sovente protagonista di questi casi è l'accostamento.

Da tutto ciò è emersa nel passaggio tra mondo pagano e mondo cristiano la figura di un Signore del Limite, frequente in più contesti specie in quel IV secolo a lungo dominato da culti misterici o comunque ispirati a una qualche forma di monoteismo sotterrico di tipo solare non troppo diverso a livello morfologico dal cristianesimo. Perciò il passaggio dell'universo culturale ufficiale dal culto del *Sol comes invictus*, al Cristo sotterrico, al Cristo salvatore, non fu affatto traumatico. E al riguardo due grandi studiosi, Arnaldo Momigliano e Franz Altheim, hanno scritto cose che restano fondamentali. Dal punto di vista simbolico e formale – diverso discorso merita quello intimo e religioso – la "rivoluzione cristiana" non fu poi tanto rivoluzionaria: al contrario, l'impero si cristianizzò quando i tempi erano maturi e non un attimo prima, e quindi scelse non la via più rivoluzionaria ma quella, più ovvia, della consuetudine istituzionale.

Dal punto di vista morfologico siamo quindi anche nel caso giovanneo in presenza di un culto solstiziale, segnato dalla compresenza dei due elementi dell'acqua e del fuoco i quali, nell'armonia cosmologica zodiacale, che bisogna tener presente in questo caso, tornano di continuo: l'emisfero zodiacale aperto col capricorno e quindi l'universo zodiacale aperto dal solstizio d'inverno, dove il sole prevale perché le giornate si allungano e pertanto l'elemento solare diventa sempre più forte (con una interessante connotazione – fondamentale per il cristianesimo: o meglio, per la cristianizzazione – il nascere e il crescere del sole bambino) va contrapposto invece al solstizio estivo, in cui il sole entra nella costellazione del cancro che è sede del luminare notturno, la luna e l'universo zodiacale relativo è dominato dall'acqua mentre la forza e il calore solari decrescono.

A questo punto il nostro discorso si può chiudere con un paio d'osservazioni riguardanti il racconto evangelico e il rapporto fra esso e l'assetto siderale dell'universo. La geografia astrale dell'anno liturgico è nota. Gesù nasce in un certo punto dell'anno, quindi viene concepito in un altro punto, precedente di nove mesi. Maria, appena ricevuto l'annuncio dell'angelo, si è

sentita pregna: si è recata a render visita alla parente Elisabetta, la quale ha più esperienza di lei e attende da sei mesi un figlio. Ed ecco il famoso viaggio di Maria sulle montagne della Giudea, ad Ain Karem, il riconoscimento da parte non solo di Elisabetta, ma anche del bambino che essa aspetta e che le sobbalza in seno: tutte quelle cose che racconta Luca nella pagina che poi culmina con il *Magnificat*.

Se le due gravidanze si sono sviluppate fisiologicamente normali, il Battista è più anziano di Gesù di circa sei mesi. Una volta incardinato il momento della nascita del Cristo al solstizio d'inverno, tutto il resto viene di conseguenza; e vi accorgete che non sono soltanto i solstizi a questo punto chiamati in causa, bensì veramente i quattro momenti cosmico-geografici basilari dell'assetto tradizionale dell'universo: che non corrisponde a quello che noi sappiamo essere quello reale, ma la cosa non ha una grande importanza nel nostro contesto: una volta fissata la nascita di Gesù al solstizio d'inverno, viene immediatamente necessario sulla base di San Luca fissare al solstizio d'estate, sei mesi prima, la nascita del Battista; ed è importante che questi sia in tutto un precursore di Gesù, anche dal punto di vista dell'anzianità, della nascita: il famoso versetto del Vangelo "Egli deve crescere ed io devo calare" è stato interpretato anche dai Padri della Chiesa con un valore precisamente astrale. È il sole d'estate che parla così del sole d'inverno. Naturalmente per il cristianesimo ciò non ha nessun significato di carattere astrale: è soltanto una metafora della realtà storica avvenuta con l'incarnazione. Detto questo però non bisogna dimenticare che il cristianesimo si è modellato su una quantità di esperienze misterico-soteriche di carattere astrale, a cominciare da quella del *Sol comes*: quindi evidentemente l'importanza dell'elemento solare era e resta centrale. I Padri della Chiesa ci ricordano sempre che si tratta di una metafora.

Giovanni il Battista figura solare, quindi: ma un "sole" Signore delle Acque, fondatore del battesimo e precursore di Colui che battezerà in Spirito e Verità. Che a questa figura solare si dedicassero templi la protagonista dei quali era l'acqua, e che sul piano propriamente strutturali derivavano pertanto dai ninfei, è pertanto cosa profondamente radicata in questa tradizione.

Nota

Questo contributo è stato concepito come sintesi e aggiornamento dei temi e delle argomentazioni presenti in alcuni contributi che ho pubblicato nel corso di tre decenni: F. Cardini, *La festa di San Giovanni e le acque in Italia*, Padova 1990; F. Cardini, *Samarconda. Un sogno color turchese*, Bologna 2016; F. Cardini, *Teste tagliate e santi cefaloforesi tra Cristianesimo e Islam*, "La Rivista di Engramma", n. 150, ottobre 2017, pp. 261-267.

English abstract

In this text, the author explores the relationship between archetypal symbols and their historical-anthropological dimensions. He discusses the celebration of Saint John's Day, which is described in Gabriele D'Annunzio's play "La Figlia di Iorio". The protagonist, Ornella, intends to climb a nearby mountain on the day of the summer solstice to witness the annual sunrise phenomenon. The festivity involves a plethora of folklore and symbolic representations, but the most prominent ones are the sun, blood, and a severed head. These symbols allude to the Empedoclean element of fire, which is threatened by the water of the sign of Cancer. The author draws attention to Saint John the Baptist, whose solar character is emphasized by the date of his martyrdom, which is almost exactly the summer solstice. The article suggests that there are two methods for approaching the figure of Saint John the Baptist: the evangelical and the historical. The former focuses exclusively on the character as he appears in the Gospel texts, while the latter considers historical and cultural contexts.

**This English abstract was written by ChatGPT and strictly unedited by the editors of this issue.

keywords | Saint John the Baptist; Solstice; *Sol invictus*.

Una festa finita male

Considerazioni sul tema nelle opere dell'Alberti e in particolare nel Momus

Alberto Giorgio Cassani



1 | Matteo de' Pasti, *Medaglia di Leon Battista Alberti*, 1446-1450 ca., bronzo, recto: Ø 9,34 cm, 205,24 gr, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. n. 1957.14.648.a. Iscrizioni: • LEO BAPTISTA • ALBERTVS •

2 | Matteo de' Pasti, *Medaglia di Leon Battista Alberti*, 1446-1450 ca., bronzo, verso: Ø 9,34 cm, 205,24 gr, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. n. 1957.14.648.b. Iscrizioni: • OPVS • MATTHAEI • PASTII • VERONENSIS • QVID • TVM •

Se il riso può senz'altro essere considerato una componente essenziale della festa, non vi è dubbio che questa espressione emotiva del comportamento umano non manca, anzi è centralissima, nel pensiero di Leon Battista Alberti. Ma il riso dell'Alberti è una "reazione nervosa" del tutto particolare che non esprime gioia o allegria, ma ha una funzione "terapeutica", come abbiamo appreso, da molto tempo, grazie agli studi di Roberto Cardini.

A partire dalle *Intercentales* fino al *Momus* compreso, i suoi scritti comici non sono, per l'Alberti, vacanza e evasione dalla morte, non sono roba da carnevale, e neppure sono un "rilassamento", una "dimensione fisica e psichica": sono una terapia e un'autoterapia, ma anzitutto sono conoscenza, sono un "*genus quoddam philosophandi*" (Cardini 2022, XV).

Del resto è lo stesso Leon Battista, nel Proemio al Libro I delle *Intercenali*, dedicato all'amico Paolo dal Pozzo Toscanelli, a dichiarare la funzione "curativa" di quest'opera:

Cepi nostras Intercenales redigere in parvos libellos, quo inter cenas et pocula commodius possent perleg. Tu quidem, ut ceteri physici, Paule mi suavissime, amaras et que usque nauseam moveant egrotis corporibus medicinas exhibes; ego vero his meis scriptis genus levandi morbos animi affero, quod per risum atque hilaritatem suscipiatur (Cardini 2022, 2).

Ho incominciato a raccogliere e ordinare in libriccini le mie Intercenali, perché si possano più agevolmente e compiutamente leggere durante le cene, tra un bicchiere e l'altro. Tu certamente, mio dolcissimo Paolo, come tutti gli altri medici, somministri ai corpi ammalati medicine amare fino a provocare la nausea; io invece con questi miei scritti propongo per alleviare le malattie dell'animo un modo che passa attraverso il riso e l'allegria (Cardini 2022, 3).

Come anche nei *Profugiorum ab ærumna libri III*, dove uno dei dialoganti, Agnolo Pandolfini, individua nei giochi e nelle feste, secondo il precetto degli antichi, un'ottima cura dell'infelicità e delle miserie:

Ma perché pare, quando siamo soli, meno possiamo non ripetere e' nostri mali, e quando siamo non soli più troviamo da consolarci co' e' ricordi e ammonimenti di chi ne ascolta, però mi piace quel precetto antiquo che in tue infelicità e miserie sempre fugga la solitudine. E a questo lodano trovarsi co' cari noti e amici in teatro, ne' tempi, e dove siano feste e giuochi privati e pubblici (Grayson 1966, 181).

E, anche chi scrive, ha provato, qualche anno fa, a tracciare una fenomenologia del riso nei dialoghi in volgare dell'Alberti (Cassani 2019). In realtà, chi si avvia a leggere le *Intercenales*, si accorge ben presto che anche il *risus* e l'*hilaritas* promessi da Leon Battista, non sono separabili dal pianto e dallo humor nero. Come scrive infatti ancora Cardini:

Al contrario che nel *serio ludere* nella comicità perseguita dall'Alberti riso e pianto (dunque "dolore") sono strettamente congiunti. La mescolanza di riso e pianto ne è anzi l'essenza (Cardini 2022, XVI).

Lo dimostra bene il *Momus*, il capolavoro latino dei lusi albertiani. Nel Libro III, Apollo, inviato da Giove sulla terra per cercare di carpire dai filosofi qualche idea sul miglior modo di rifondare il mondo, imbattutosi in Democrito, intento a vivisezionare un granchio alla ricerca del cervello, prova a fargli il verso tagliando una cipolla. Il che gli induce inevitabilmente delle lacrime e in questo modo Apollo veste dunque i panni di Eraclito, il tipico alter ego del filosofo di Abdera; il primo piange mestamente di fronte alla sorte degli uomini, mentre il secondo ride sonoramente:

Me enim despectato subridens: "Heus," –inquit – "tu, quid facis lacrimans?". Tum ego contra despectans: "At enimverotu quid facis? Quid rides?". "Te" – inquit ille – "prius rogaveram". "Tibi" – nquam – "ipse prius respondi". Paratum inde adeo litigium videns grandius arrisit. [...] "[...] Verum etquidnam, quid hscin extiscepariis, quid ingrate invenisti quod plores?". Tum ego: "Viden" – inquam – "istic diviso in cepe litteras c atque o? Num eas clare aperteque admodum sentis quid proloquantur?". Tum ille: "Quid? Tune eloqui cepe, cum et cælos cantare aliqui dixernt, existima-

bis?”. Tum ego: “Minime, sed prae se ferunt. lunge o atque c: aut occidet, inquit, aut corruet. Disiunge: nonne itidem enuntiant corruiturum orbem?”. Tum ille vehementer ridens: “Tu” – inquit – “igitur, o piissime, orbis excidium atque interitum ploras! Sed heus, tu! Ubinam huius qui nunc constat mundi rudera superi reicient, si demoliri aggrediantur?” (Furlan 2019, 193, 195).

Mi squadro, infatti, dall’alto in basso, e, sorridendo “Ehi”, disse, “che cosa stai facendo in lacrime?”. Io allora, squadrandolo a mia volta dall’alto in basso: “Che cosa fai tu, piuttosto? Di che ridi?”. “Sono stato io il primo ad interrogarti”. “Ed io”, dissi, “il primo a risponderti”. Vedendo che la cosa stava degenerando in litigio, rise più forte [...]. “[...] Ma che vedo? Che cosa hai trovato di spiacevole in queste viscere di cipolla, che ti fa piangere?” Ed io: “Le vedi qui, in questa cipolla tagliata a mezzo, le lettere c ed o? Non senti quello che esse dicono del tutto chiaramente?”. E lui: “Ma non penserai mica, come alcuni hanno detto che i cieli cantino, che le cipolle parlino?”. Ed io: “Nient’affatto; ma te lo mettono sotto gli occhi. Metti insieme la o e la c: occaso, dicono, o *crollo*; separale: non preannunciano lo stesso, che l’*orbe crollerà*?”. Allora, rumorosamente ridendo, disse: “È dunque per questo che tu, pietosissimo, piangi, per la distruzione e la morte del globo? Ma rifletti: se i celesti cominceranno davvero a demolirlo, dove getteranno le macerie di questo mondo attualmente esistente?” (d’Alessandro, Furlan 2007, 235, 238-239).

Per cui, alla fine di questo straordinario dialogo, Apollo-Eraclito è costretto a riconoscere tutta la sapienza del suo interlocutore: “Habes tu quidem cerebrum quod te non habere fueram dicturus, quando illud in cancro quaereris” (Furlan 2019, 195) “Eh sì, quel cervello che, visto che lo cercavi in un granchio, stavo per dire che ti mancasse, ce l’hai, invece, eccome!” (d’Alessandro, Furlan 2007, 239).

Detto questo (per evitare fraintendimenti), nelle opere dell’Alberti – siano trattati, dialoghi o *lusi*, secondo la tripartizione fissata qualche decennio fa da Francesco Furlan (Furlan 2003, 7-10) – riscontriamo, nelle opere volgari, termini quali: “giuoco”, “giuoco lupercal”, “festa”, “grande festa”, “publica festa”, “di festivo”, “festivo”, “festività”, “festeggiare”, “festereccio”, “festivissima”; e, nelle opere latine: “festinum”, “ludibundus”, “festivus”, oltre naturalmente a “ludus”, che compare anche nel titolo di un suo celebre *divertissement* scientifico, offerto all’amico Meliaduse d’Este, i *Ludi rerum mathematicarum*.

Ma già dalla seconda prova letteraria di Leon Battista – dopo la sua opera prima, la *Philodoxeos fabula* – il *De commodis litterarum atque incommodis*, appare chiaro che il tema della festa non ha molto a che vedere con la vita del letterato, figura, quest’ultima, cui l’Alberti appartiene fin dalla primissima formazione alla scuola di Gasparino Barzizza e poi allo studio di Bologna.

Namque, ut cetera omittam, celebritates quidem nuptiarum, choreas, cantus, iuventutis ludos, amena hec quis ignoret quam litteratorum presentiam dedignentur atque oderint? (Regoliosi 2021, 200).

Infatti, tralasciando il resto, a chi può sfuggire quanto le feste nuziali, le danze, i canti, i divertimenti dei giovani, insomma tutte queste cose tanto piacevoli, rifiutino e sdegnino la presenza delle lettere? (Farris 1971, 57).

Sit idcirco studiosis ex cibo et Venere nulla aut perexigua voluptas, sit somni et quietis brevissima copia, sitque iocorum et festivitatum rarissima modicaque licentia (Regoliosi 2021, 203).

Gli studiosi, quindi, non si permettano alcun piacere tratto dal cibo e da Venere, proprio eccezionalmente possono concederselo, ma estremamente modesto; brevissimo sia poi il tempo dato al sonno ed al riposo, sia sempre molto rara e limitata la loro partecipazione a giochi ed a feste (Farris 1971, 61).

Sed eiusmodi litteratorum voluptas est ut eam rectius possis dolorem dicere quam voluptatem: sedere enim sempiternae, continuo lectitare, assidue meditari, perpetuo esse in solitudine, eternum privari festivitate et ioco, hanc ipsam vitam degere, non sum ita agrestis aut durus homo id ut ausim dicere voluptuosum esse (Regoliosi 2021, 207).

Tuttavia il piacere dei letterati è di un tal genere, da poterlo più propriamente chiamare dolore che piacere. Stare continuamente seduto, leggere senza interruzione, riflettere da mattina a sera, stare perennemente solo, essere sempre escluso da ogni festa o divertimento, insomma una tale vita, non sono io uomo tanto rozzo ed incolto, da osare chiamarla piacevole (Farris 1971, 69 e 71).

Escludendo, dopo i piaceri, anche la possibilità di arricchirsi, visto che tra le follie che producono enormi perdite di denaro, vi è proprio una festa, la laurea:

Preterea super accessisse temerarias illas pompas quas doctoratum nominant: illic donata et dissipata esse quam multa, erogatas ingentes pecunias, factas vestes et togas, structum epulum; tum domus refulcita et ornata, ac postremo multis modis insanitum, ut pene fortunas omnes familiares exhauserit (Regoliosi 2021, 211).

Non diciamo poi quel che avviene se, a tutto ciò, si aggiunge quella pazzia festa, solitamente chiamata di laurea. In tale occasione puoi appunto scorgere quanto immense siano le sostanze disperse e sciupate, l'enorme quantità di danaro spesa, le vesti e le toghe tessute con arte e ricchezza per l'occasione, il banchetto apparecchiato con dovizia, la casa tutta rimessa a nuovo ed adorna ed infine il festeggiato che, pressoché impazzito, dà quasi fondo all'intero patrimonio di famiglia (Farris 1971, 79).

Con queste premesse, Leon Battista non sembra molto predisposto a feste e festini. Infatti, anche quando un dialogante delle sue opere letterarie si spinge a lodare le qualità della festa, spesso la dichiarazione è fatta per nessun'altra ragione che per fornire un motivo di smentita da parte dell'altro colloquante. Nel primo caso, l'incarico è assunto da Lionardo, nei confronti di Adovardo:

Quella età poi che a questa segue, ne viene con molto diletto, col riso di tutti, e già cominciano a proferire e con parole in parte dimostrare le voglie sue. Tutta la casa ascolta, tutta la vicinanza riferisce, non manca ragionarne con festa e giuoco, interpretando e lodando quel fece e disse. [...] Se adunque così è, Adovardo, se le sollecitudine de' padri sono e piccolissime e con molto diletto, tutte piene d'amore e di buona speranza, di riso, di festa e giuoco, queste vostre maninconie in che sono elle? Gioverammi saperne ragionare (Romano, Tenenti [1969, 1994] 2022, 33).

Nel secondo è lo stesso Battista, nei confronti, questa volta, di Lionardo:

Essendo bene errore, qual uomo per freddo e insensato che fusse potrebbe non assentire ai molti dilette, co' quali amore lietissimo e amenissimo si porge? Quale austero e in tutto solitario e bizzarro uomo fuggisse questi sollazzi, suoni, canti e feste, e l'altre molte maravigliose, senza quella ultima della quale ora dissi, voluttà atte e valide a convincere ogni offermato e molto constantissimo animo, come veggo o sua o naturale legge, o difetto pure degli uomini, sempre ne' mortali l'amore vincendo usò suo imperio? (Romano, Tenenti [1969, 1994] 2022, 88-89).

Oppure, nelle opere albertiane sull'amore, la festa, che per tutti gli altri è un'occasione di allegria, per l'innamorato non corrisposto o la fanciulla alle prese con "problemi d'immagine" dal punto di vista sociale, non lenisce, ma addirittura accresce il dolore: "Non mihi dies festi, non ludi, non iocus aut locus ullus potest tam suavis, tam letus, tam amenus offerri qui me recreet" (Cardini 2022, 352) ("Non c'è festa, né divertimenti, né gioco o luogo alcuno tanto dolce, tanto lieto, tanto ameno da darmi sollievo", Cardini 2022, 352).

Nel *De amore*. "A Paolo Codagnello", la promessa della festa – Il sabato del villaggio! – delude sempre le aspettative dell'amante:

Mentre che tu ami, fue mai che tu non aspettassi quella festa posdomani e poi quell'altra, e poi in quel di quell'ora e quella ancora? E questi tempi tanto da te aspettati, vennero essi mai non in tutto altri e contrari a quanto avevi a te persuaso! E se pur così a tuo desiderio tempi lieti e festivi rari accaggiono, tu con grandissimo desiderio aspettasti quella da te amata venissi in mezzo allo spettacolo, ed ella per altro caso o per sua bizzarria non uscì in pubblico (Grayson 1966, 253).

Nell'egloga dialogica *Tyrsis*, Floro ammonisce l'amico Tyrsis a non fidarsi troppo dei momenti felici: "Tu, Tirsis, che oggi vivi in gioco e festa, | già lieti più di te qui vidi esclusi" (Alberti 2002, 103, v. 83). A controbilanciare ciò, alcuni versi della frottola *Venite in danza*, o gente amorosa: "Però levate su, tosto, | donne innamorate! | Gite, onorate | questa festa!" (Gorni 2002, 131, 133, vv. 332-335), uno dei pochi momenti in cui Leon Battista sembra lasciarsi trascinare nelle danze! Nella *Versione volgare della "Dissuasio Valerii" di Walter Map*, la festa attesa da Ercole si trasforma ben presto in un giorno di lutto: "Deianira si vendicò, e quello era preparato a festività e letizia condusse a lagrime, e chi doveva vestirsi la camicia spogliò sua vita" (Grayson 1966, 378). Così, nell'intercenale *Naufragus* (che annovera anche un'autotraduzione in volgare dello stesso Alberti, *Naufragio*), la festa preannunciata e attesa – doppia: di nozze per la fanciulla, di cene spensierate, per gli altri naviganti – si trasforma, in un attimo, a causa di un'improvvisa tempesta, in tragedia:

Navi valida et munitissima trecenti ferme homines percommode ac ludibundi plenis veli siam tum ex alto conspicuos procul a nobis visos portus petebant. Nosque atque imprimis pulcherrima que una comes aderat puella, quam paratis nuptiis adolescens primarius proximo ad portum oppido prestolabatur, veste et huiusmodi rebus, ut fit, ad exitum ornabamus. Erantque inter nos plerique qui amenissimo illo in portu cenas et festum diem, qui annuus per id tempus autumnus celeberrimus habebatur, velle postridie, cum appulissemus, summa cum voluptate agere constituissent. Denique omnis navis letitia et congratulationibus ardescebat. Interea – o fragilis hominum spes! – repente, quasi emissa celitus peste, procella oborta est tam atrox, ut vi austri et pondere verorum navis provoluta atque miserandum in modum obruta inter undas extiterit (Cardini 2022, 268, 279).

Eravamo circa in trecento e stavamo comodamente e spensieratamente navigando a vele spiegate su una nave solida e ben attrezzata, e, da lontano, si poteva vedere ormai il porto. Noi tutti, e in primo luogo una bellissima fanciulla che era con noi, che un nobile giovane attendeva per le nozze in una città vicina al porto, ci preparavamo per l'arrivo riordinando, come si usa fare, le vesti e altre cose del genere. La maggior parte di noi aveva in programma per il giorno dopo, una volta sbarcati in quel porto così ameno, di darsi ai piaceri, banchettando e partecipando ai ben noti festeggiamenti che avevano luogo ogni anno nel pensiero autunnale. Insomma, sulla nave cresceva in tutti la letizia e l'allegria. Ma, ad un certo punto – o fragilità delle umane speranze! – scoppiò improvvisamente, come una pestilenza venuta dal cielo, una tempesta così spaventosa che la nave, per la violenza del vento e il peso delle vele, si rovesciò e fu miseramente sommersa dalle onde (Cardini 2022, 269, 271).

Una festa è anche quella preparata dai mercanti nel porto di Taranto per “superis congratulari, quod secundis ventis et percommoda navigatone exacta patriam repetissent” (Alberti 2022, 36) (“rendere grazie agli dèi per essere ritornati in patria con il vento a favore e una placida navigazione”, Alberti 2022, 37) nell’intercenale *Felicitas*. A questa festa sono invitati anche gli schiavi Sciti che, per la verità, avrebbero ben poco da festeggiare. Ma la “*pietas*”, “*humanitas*” e “*facilitas*” dei mercanti fa sì che essi cerchino di lenire il dolore degli schiavi, facendoli partecipi del *dies festum*, ma con un *excamotage*: lenendo e mitigando il loro dolore e la loro acerbità con un grande sedativo: il vino.

Sperate ergo atque expectate a nobis que a piissimis hominibus sperari aut expectari uspiam possint. Interim vino omnem merorem et acerbitem lenite et mitigate, festoque hoc die tristia desideria obliviscamini. Itaque tu, dispensator, prebe merum: vos vero considentes bibite ac dehinc bene epoti cantate (Cardini 2022, 36).

Da noi aspettatevi dunque fiduciosi tutto quello che ci si può aspettare fiduciosi da uomini giusti e timorati. Intanto lenite e addolcite il vostro acerbo dolore con il vino e, in questo giorno di festa, è opportuno dimentichiate la vostra tristezza e nostalgia. Tu, coppiere, versa il vino, e voi sedete e bevete e, dopo aver abbondantemente bevuto, cantate (Cardini 2022, 37).

Terapia quasi imposta per TSO (Trattamento Sanitario Obbligatorio), come ben si vede nel finale. Dopo la lunga *lamentatio* degli schiavi, i mercanti forniscono a questi ultimi, in abbondanza, il vino che induce al sonno, definito nei *Profugiorum ab ærumna libri III*: “dolce dimenticatore d’ogni male” (Grayson 1966, 176), parente stretto della “grande consolatrice”:

Has igitur lamentationes mercatores cum audissent, commiserate illico silentium lugentibus impo-
nuere vinaque abunde misceri iussere, ut eiusmodi turbulentas curas largo mero abluerent et
denique tristiam et angorem somno sepe-
lirent (Cardini 2022, 40).

Sentendo questi lamenti, i mercanti, presi da compassione, fecero tacere gli schiavi in lacrime e fecero versare vino in gran quantità, perché affogassero nel bere quei loro torbidi pensieri e soffocassero infine nel sonno quella struggente malinconia (Cardini 2022, 41).

Vino che, già nei *Profugiorum ab ærumna libri III*, Battista aveva indicato come una cura, assieme al sesso, delle *ærumnæ*: “Ma che diremo del vino? Rammentati in quanti luoghi egli adopere il vino a sollevare le triste gravezze dell’animo. [...] E ancor veggo che questo uso

del vino non in tutto dispiacque a più e a più ottimi e degnissimi uomini” (Grayson 1966, 177); mentre la stretta relazione tra vino e *convivium* è sancito dal *dictum* dell’intercenale *Convelata*: “Et quod aiunt: *vinum in convivio fudisse omem bonum, liberalitatem etiam profusam in conviviis laudari interpretatur*” (Cardini 2022, 264) (“Il detto: *versare il vino in un convito è un buon presagio*, lo interpreto nel senso che nei conviti è apprezzabile una munificenza anche molto generosa”, Cardini 2022, 265). Anche se il rapporto tra l’Alberti e il divin succo è assai ambivalente:

Pertanto non vorrei in mie parole parere men sobbrio ch’io mi sia sempre stato in ogni mia vita. Voglio in questa causa da me essere preiudicato e preconstituito questo, che io in ogni altro uso del vivere biasimo la immodestia del vino. E vidi e notai in molti altrove robusti e vivacissimi uomini che la intemperanza del vino gli atterrò e abbreviò loro vita e privogli di sanità. E non mi estenderò di raccontargli in quanti modi l’essere poco sobbrio oppressi e’ nostri corpi di gravissime infermità (Grayson 1966, 176).

Nel *Theogenius*, addirittura, la condanna della bevanda bacchica è senz’appello:

Né di questo sazi, con tanta fatica, con tante spese, con tanta sollicitudine, solo fra tutti animanti a cui fastidii l’acqua naturale e ottimo liquore, trovarono el vino, non tanto a saziare la sete, quanto a vomitarlo, come se in altro modo non ben si potesse versarlo delle botti (Grayson 1966, 93).

Così come, “lieti e pieni di vino”, sono anche i Proci, ignari della presenza di Ulisse, nei *Profugiorum ab ærumna libri III* (Grayson 1966, 152). In un caso, ancor più interessante per il nostro tema, presso gli antichi, l’uso del vino è strumentale, da parte dei padroni di casa nelle feste, per educare i figli a fuggirne, mostrando loro gli “osceni” effetti indotti sui servi:

Appresso degli antichi, certo di festivo dell’anno, e’ padri della famiglia paravano a’ servi la cena ben copiosa con molto vino, e voleano che loro figliuoli e minori vedessero le ubriachezze loro, acciò ch’egli imparassero biasimare, odiare e fuggire tanta oscenità. Ottimo istituto tra le cose ottime sempre fu el discorrere e riconoscere el male (*De iciarchia*, in Grayson 1966, 231).

L’anziano Battista, nel *De iciarchia*, chiuderà la partita sul tema della festa, nell’ottica dell’*aurea mediocritas* degli antichi. *Est modus in festis!*: “A me canti, suoni, festività, alacrità diletterebbono, e insieme qualche sale in una e un’altra risposta non dispiacerebbe, pur ch’el-la uscisse in tempo e senza fiele” (Grayson 1966, 257).

Ma forse nulla è più emblematico del finale del già citato *Momus* per capire l’ambiguità della festa nel pensiero dell’Alberti. Siamo verso la fine del Libro III: Calore, Fame e Febbre, avendo saputo dell’intenzione di Giove di rifare il mondo, distruggendo l’attuale, iniziano a portarsi avanti coi lavori, cominciando a far morire molti tra gli esseri viventi. Di fronte a questa calamità, gli uomini, sapendo quanto gli dèi siano sensibili ai voti aurei – tema centralissimo del *Momus* –, indicano “*ludos [...] diis maximos et eos dicu incredibile quam grandi apparatu et theatri et scænæ quantave impensa ornarint*” (d’Alessandro, Furlan 2019, 203) (“grandiosi giochi da consacrare agli dèi, che sarebbe incredibile a dirsi con quale grande apparato di scene teatrali e con quanta spesa ornassero”, Furlan 2007, 248). E l’Alberti descrive con la sua solita *brevitas* l’impianto della festa:

Sino musicos, ludiones, poetas, quorum innumerablis populos omnibus ab provinciis exterisque usque ab orbis oris confluerat. Quicquid erat rerum dignarum ubivis gentium, id ad temple, ad sacrificiorum ad ludorumque ornatum convexerant (d'Alessandro, Furlan 2019, 203).

Non starò a ricordare i musici, i giocolieri, i cantastorie, che in folla innumerabile erano convenuti da tutte le province ed anche da paesi stranieri. Se c'era presso qualunque popolo qualcosa di degno, quello lo avevano radunato lì per adornare e sacre cerimonie e giochi" (Furlan 2007, 248).

Ma la *brevitas* dell'Alberti un po' s'attenua quando l'architetto che è in lui deve descrivere i luoghi in cui si svolgeranno i ludi in onore degli dèi: il teatro e il circo massimo.

Sino cætera: illud operis vastitate non posponendum, quod theatrum circusque maximus aureis velis pictis acu, opus vastum et incredibile, superne et quaque circumversus intuebatur. Honoratissimis in gradibus maximorum deorum simulacra extabant, omnia circum auro gemmisque nitebant et – quod aurum gemmasque vinceret specie quantum ab iis dignitate vincebantur – omnia floribus conspersa ad venustatem conveniebant, omnia sertis fumorumque deliciis odorata et redimita. Tabulæ insuper pictæ alabastræque mensæ et varia speculorum miracula ad complendos non admiratione, sed stupore homines accedebant (d'Alessandro, Furlan 2019, 203).

Non starò a ricordare il resto: ma non sarà, per l'imponenza dell'opera, da mettere all'ultimo posto il fatto che il teatro e il circo massimo – opera incredibilmente imponente – erano coperti sopra e tutt'intorno da veli ricamati in oro. Nei piani più onorevoli delle gradinate si ergevano le statue dei più grandi tra gli dèi; tutto, intorno, risplendeva d'oro e di gemme, e – cosa che oro e gemme di tanto superava per bellezza, di quanto per fasto essi ne erano vinti – i fiori che su tutto erano stati sparsi, i sertii che tutto incoronavano, gl'incensi che tutto odoravano, tutto concorrevano alla venustà. E quadri, inoltre, e tavole d'alabastro e meravigliose varie specchiere contribuivano a riempire le persone non d'ammirazione, ma di stupore: anzi, perché niente non fosse stracolmo di meraviglie, in capo ad ogni corridoio tra l'una e l'altra fila di colonne erano state poste statue d'eroi (Furlan 2007, 248-249).

Oltre alla descrizione del teatro (e non del circo massimo) – che ricordiamo sarà analizzato con ben più respiro nel Libro VIII, capitolo VII del *De re ædificatoria*; il circo e l'anfiteatro, invece, nel capitolo VIII –, emerge, da un lato, quello che sarà un tema che ritornerà due volte nel corso del Libro IV del *Momus*: l'amore di Leon Battista per i fiori – titolo, tra l'altro, di un'intercenale, *Flores*, mentre su un cuscino di fiori, adagiata su un prato fiorito, sta *Felicitas*, figlia di Pace in un'altra intercenale, *Picture* –, tema, quello della passione per i fiori, messo in luce per la prima volta da Eugenio Garin (Garin 1975, 2007, 163) e ripreso da chi scrive (Cassani 2005, 57-83); e, dall'altro, compare il termine "stupor", forse non un caso, visto che un dio del tutto ridicolo e "ineptissimus", dall'omonimo nome, Stupore, sarà uno dei co-protagonisti del Libro IV.

Di fronte a tale dimostrazione di amore e devozione da parte degli uomini, e incoraggiato da un discorso in loro favore pronunciato da Ercole, da sempre in prima fila come avvocato del genere umano, a sua volta spalleggiato nella sua perorazione in favore della salvezza del mondo da divinità come Giunone, Bacco e Venere, Giove decide di non procedere nella sua decisione

de orbe innovandi e, alquanto sollevato per non dover affrontare un'impresa tanto onerosa, approfitta della situazione per scaricare *Momus* che già da tempo aveva perso la sua virilità per mano di Giunone e delle altre dee. Ma l'apparente lieto fine per il principe degli dèi e per la sua corte si trasformerà a breve in una sorta di ridicola *Götterdämmerung*. È quanto accadrà, appunto, nel Libro IV, che si apre con una descrizione dei preparativi della festa:

lam vero omnes hominum, ut ita loquar, torrentes in urbem confluerant ludorum spectaculorumque gratia. Canebant tubæ, subaudiebantur tibiæ ad modosque cadebant crotala et sistra et litui et omnis musica. Ipsæ deorum superum testudines maximo istarum rerum concentu resonabant. Addebantur his hominum murmur latum atque ingens multorumque multiplices variæque voces et huiusmodi, quo insolito atque immani sonitu cuncti cælicolæ ad rei admirationem excite stetero (d'Alessandro, Furlan 2019, 213).

Fiumi di uomini, se così posso dire, erano ormai confluiti in città per assistere ai giochi e agli spettacoli. Cantavano le trombe, meno di esse potenti si udivano i flauti, cadevano a tempo i crotali i sistri i liuti ed ogni strumento; rimbombavano a quel vasto concento gli stessi soffitti a conca degli dèi; e si aggiungeva il mormorio, alto e diffuso per largo tratto, degli uomini e il molteplice vario vociare di molti ed altri simili suoni, talché a quell'insolito ed immane romorio tutti gli abitanti del cielo ristettero, colpiti, ammirando (Furlan 2007, 259-260).

Un'ammirazione e una curiosità che, da parte degli dèi, si estende a tutti i luoghi della terra in cui gli uomini si sono raccolti a celebrarli, in vere e proprie folle, e che li fa ammutolire (trasformandoli indirettamente tutti nel dio Stupore!):

Eccam patritiorum pompam et civium ordines matronarumque deinceps nurumque greges, cum sacris lustrare urbem aggreditur. Tæda et multa lampade noctem illustrem reddunt. Virgines porticibus conspicuæ urbem ornant atque carminibus cantuque ad saltum et tirsus deos venerantur. Tantas res superi intuentes obmutuerant atque uti quisque se receperat loco pendebat maxime intentus, maxime stupidus (d'Alessandro, Furlan 2019, 213, 215).

Ecco la processione dei patrizi e gli ordini dei cittadini e le schiere delle matrone e delle spose con i sacri arredi fare il giro della città: afferrano le torce e con grande numero di lampade luminosa fanno la notte. Le vergini, in vista sotto i portici, adornano la città e intonando lor carmi e, insieme, danzando e ballando venerano gli dèi. I celesti, alla vista di tanto spettacolo, erano ammutoliti; e, ciascuno nel posto in cui si era messo, tutti attenti, tutti stupefatti restavano sospesi (Furlan 2007, 261).

A questo punto ricompare sulla scena Momo, che, dopo essere stato cacciato dall'Olimpo, era stato incatenato a uno scoglio in mezzo all'Oceano come Prometeo. Avendo saputo da dèi e semidei marini quello che stava accadendo sulla terra in onore degli dèi olimpi, mosso dall'invidia, emette un sospiro talmente lungo da trasformarsi in una distesa di nubi che nasconde la vista della terra agli occhi dei numi. Questi, non contenti di ascoltare le voci e i suoni della festa, ma desiderosi di vedere con i loro occhi – la vista supera l'udito nella visione del mondo albertiana, l'“occhio alato” lo dimostra, se ce ne fosse bisogno – compiono un'azione rischiosa e sicuramente avventata: lasciare la loro sede superna e prendere posto sui “Mortalium [...] tecta” (d'Alessandro, Furlan 2019, 215), i “tetti dei mortali” (Furlan 2007, 263). Curiosamen-

te, la stessa azione compiuta da Neofrono nel *Defunctus* (cfr. Alberti 2022, 400-471): questi, per poter meglio vedere, dopo morto, cosa succede al suo funerale, acquisisce così, per la prima volta, una “vista alata” che gli farà cadere tutte le illusioni cullate da vivo (vedendo la moglie infedele, i figli che si spartiscono l’eredità, i parenti che distruggono la sua biblioteca e i suoi opuscoli, l’odiato vicino che scopre per caso il tesoro da lui nascosto sotto l’acquedotto); quelli, gli dèi, non ottenendo nemmeno questa, pur dolorosa, capacità di vedere la verità delle cose.

Nonostante i prudenti consigli di Ercole a non fidarsi degli uomini, gli dèi entrano nel teatro e Giove, per primo, ammira – fin troppo (“plus satis”), come scrive l’Alberti – “pario ex marmore ingentes innumerasque columnas, maximorum montium frustra, gigantum opus” (d’Alessandro, Furlan 2019, 217) (“le monumentali e innumerevoli colonne di marmo pario, veri e propri pezzi di altissimi monti, opera di giganti”, Furlan 2007, 264), rimpiangendo di non essersi rivolto agli architetti, anziché ai filosofi, quando aveva avuto l’idea di rifare il mondo.

Mentre le torme di uomini tornano alle loro case per rifocillarsi e prepararsi alle celebrazioni del giorno seguente, approfittando della loro assenza, gli dèi decidono di assistere ai *ludi* e alle *scaenæ* previsti l’indomani. Ma pernottare dove? In cielo o nei templi, case degli dèi? Alla fine, per un qualche sfortunato fato avverso agli dèi, sottolinea l’Alberti, viene accolta l’opinione di chi consiglia di trasformarsi nella rispettiva statua eretta nel teatro, evitando le fatiche (*sic!*, essendo dèi non avrebbero dovuto sudare poi troppo...) di un viaggio di andata e ritorno.

Ma ormai il dado è tratto, il destino degli dèi è segnato: la festa si trasformerà in un *armageddon*. Detto in breve, come amerebbe l’Alberti: nella vicenda entrano due nuovi personaggi, Caronte e il defunto filosofo Gelasto, che accompagna il primo nel suo desiderio di vedere la terra prima che venga distrutta. Entrati, dopo varie avventure, nel teatro, la barca di Caronte viene colpita da una pesante pietra scagliata da un ubriaco, protagonista, insieme al filosofo Enope, vecchia conoscenza terrestre di Gelasto, di alcune peripezie avvenute in precedenza. A quel colpo, Caronte, spaventato, urla così forte da far rintonare tutto il teatro e, infine, se ne fugge “saltitans” (d’Alessandro, Furlan 2019, 245), “a saltelloni” (Furlan 2007, 299), richiamato vanamente da Gelasto.

Di fronte a quello spettacolo, gli dèi emettono una divina risata che, però, si trasformerà in una “maximam, inauditam insperatamque” *calamitas* (d’Alessandro, Furlan 2019, 245) (“una terribile, inaudita, impreveduta calamità”, Furlan 2007, 299). Non è certo un caso, ancora una volta, che il riso, nell’Alberti, si trasformi in pianto! Questa dialettica, come detto, è continuamente presente nelle sue opere letterarie. Nell’intercenale *Naufragus*, dove, a seconda del punto di vista, c’è chi piange – paradossalmente i soccorritori – e c’è chi ride – altrettanto paradossalmente i naufraghi:

tanta in nobis perpesse calamitatis inditia apparebant, quos piscatores cum intuerentur commoti pietate collachrimarint. At nos inter nos pre letitia, uti arbitror, desipientes, alterutros visus irride-re ac mute rogare cuinam esset facies ad sponsalium decentior (Cardini 2022, 282).

in noi le tracce delle sofferenze patite erano talmente grandi che, a guardarci, ai pescatori veniva da piangere per la compassione. Noi invece eravamo così felici che la gioia, credo, ci faceva sragionare, ridevamo ciascuno dell'aspetto dell'altro e ci chiedevamo a vicenda chi avesse l'aspetto più appropriato per una festa di matrimonio (Cardini 2022, 283).

La stessa cosa accade a Filoponio nell'intercenale *Erumna* che, in un attimo, passa dal riso al pianto (Cardini 2022, 152), ma soprattutto al Neofrono del *Defunctus* che, alternativamente, un po' Eraclito e un po' Democrito, non sa se piangere o ridere di fronte ai suoi casi e a quelli dei suoi simili; e in Neofrono ritorna il giovane Alberti del *De commodis litterarum atque incommodis*, quando dichiara: "Tanti in litteris versari existimabam ut fortunas meas omnes ac publica et domestica ea quevis negotia amicorumque sermones diesque festos voluptatesque omnes neglexerim", Cardini 2022, 432) ("Consideravo così importante dedicarmi allo studio, da trascurare tutti i miei affari e qualsiasi impegno pubblico e privato, le conversazioni con gli amici, le feste e tutti gli altri piaceri", Cardini 2022, 433). Inoltre, se in quello che sarebbe dovuto essere un giorno di lutto, moglie, figli, parenti e amici si comportano in un modo così scellerato, a morto ancora fresco, come si potranno comportare gli esseri umani "ubi dies festos, ebrios et solutos voluptate"? (Cardini 2022, 466) ("nei giorni di festa, dedicati all'ebbrezza e al piacere", Cardini 2022, 467). Per cui Neofrono fugge dai viventi, rinunciando al suo proposito di viaggiare tra terre e genti lontane ("orbis regiones pervagari", Cardini 2022, 408).

Tornando al *Momus*, dopo un intermezzo che riguarda le disavventure terrene di Caronte, Alberti ci descrive finalmente la scena madre accaduta nel teatro. A causa della risata degli dèi, il dio Eolo esce dal suo antro per informarsi su quanto accaduto. Allora i venti, anch'essi curiosi di vedere gli dèi e lo spettacolo a loro apparecchiato, rompono le porte e i catenacci in cui sono rinchiusi e, irrompendo nel teatro, rotte le corde, "velum [...] cum parte muri traherent in ruinas sequentibus una statuis quas fastigiis murorum nonnulli cœlicolarum deposuerant" (d'Alessandro, Furlan 2019, 257) ("fecero crollare il tendone insieme con una parte del muro e, conseguentemente, le statue che alcuni degli abitanti del cielo avevano collocato sul fastigio dei muri", Furlan 2007, 312). Il che, naturalmente, provoca una vera e propria "caduta degli dèi": "Namque ali quassati, alii obruti ruina, nulli non aliqua ex parte collisi extiterunt" (d'Alessandro, Furlan 2019, 257) ("alcuni, in effetti, furono ammaccati, altri sepolti sotto la rovina, nessuno che non restasse in qualche modo ferito", Furlan 2007, 312).

Nemmeno il principe degli dèi, Giove, si salva. Rimanendo comicamente impigliato nelle corde del tendone, "ita deturbarunt ut resupinis pedibus, naso retunso rueret in caput" (d'Alessandro, Furlan 2019, 257) ("fu tanto violentemente colpito che, piedi all'aria e naso contuso, rovinò a capo fitto", Furlan 2007, 312). Cupido, per poco non schiaccia la dea Speranza, colpendola comunque di striscio a una spalla e staccandole un'ala (riducendola a una "mezza" Speranza); questa, a sua volta, colpisce al petto Cupido (proprio nel punto dove di solito era lui a colpire con le sue frecce gli altri!). Giove, rientrando nei panni del principe, temendo che gli uomini, vedendo il teatro spogliato delle sue statue, pensassero che gli dèi non avevano gradito i giochi organizzati per loro e dunque non volessero più onorarli, ordina a ciascun dio

di rimettere al proprio posto le rispettive statue di marmo, evitando anche, in tal modo, che i mortali, saputo quello che era accaduto, ridessero degli dèi. Ancora, e sempre, il tema del riso che ritorna.

Tutti eseguono l'ordine tranne alcuni dèi. E qui l'ironia di Alberti entra in gioco: a mancare all'appello, nell'Olimpo, saranno l'"ineptissimus" dio Stupore, la dea Speranza, mutilata di un'ala, Plutone – il dio del denaro, a suo agio tra gli uomini e protagonista dell'intercenale omonima, *Pluto* – e la dea Notte. E in una pagina serratissima, Leon Battista ci spiega il perché del loro non rientro in sede. Apollo raccoglie per sbaglio la statua di Notte, che aveva ritrovato la perduta borsa coi responsi di proprietà del primo e l'aveva nascosta per paura dei ladri, notoriamente ben rappresentati tra gli uomini. Ma Notte, presa la statua di Apollo e accortasi dell'errore, temendo che Apollo avesse scoperto il furto degli oracoli, fugge da sua figlia, l'Ombra, dea amata perduto da Apollo (inevitabilmente, essendo il Sole!). La borsa, però, viene ritrovata da Ambiguità – i responsi, si sa, sono ambivalenti – e Apollo, saputo, adirato contro Notte, la insegue senza sosta, per sempre; lei si difende, rifugiandosi nel grembo della figlia. Un raffinatissimo gioco albertiano sulla dialettica luce/ombra.

Plutone, dal canto suo, viene imprigionato da alcuni lenoni che gli legano una corda al collo e lo conducono via. Alcuni di loro, poi, con una pietra, lo colpiscono a un piede, sperando che fosse d'oro massiccio; altri cercano di cavargli gli occhi confidando che fossero gemme. E tanto fanno che lo rendono orbo. A quel punto, Plutone, non sopportando il dolore e l'affronto, massiccio e pesante com'è, si abbatte sui suoi avversari, schiacciando loro piedi e mani. Abbandonato nel foro, "dicitur aberrare luminibus captus" (d'Alessandro, Furlan 2019, 259) ("si dice che vada errando privo della vista", Furlan 2007, 316). Come la Speranza, sulla terra, non può più volare come vorrebbe, dimezzata di un'ala, così la ricchezza è distribuita a caso, e quasi mai ai virtuosi e meritevoli.

La festa che gli uomini avevano predisposto per ingraziarsi gli dèi, distogliendo il loro principe dall'insano proposito di distruggere il mondo per rifarlo nuovo, si è trasformata in tragicomica farsa. A ricordarlo, in eterno, l'"imminutus nasus" (d'Alessandro, Furlan 2019, 273) ("il naso troncato", Furlan 2007, 332) di Giove.



3 | Giovanni Bellini, Tiziano Vecellio, *Il festino degli dèi*, 1514-1529, olio su tela, cm 67 × 74, Washington, National Gallery of Art.

Riferimenti bibliografici

d'Alessandro, Furlan 2019

P. d'Alessandro, F. Furlan (a cura di), *L.B. Alberti, Momvs / Momus*, Paris 2019.

Cardini 2022

R. Cardini (a cura di), *L.B. Alberti, Intercenales. Editio minor*, tomo I, Firenze 2022.

Cassani 2005

A.G. Cassani, *Et flores quidem negligitis: saxa admirabimur?. Sul conflitto natura-architettura*, "Albertiana", VIII (2005), 57-83.

Cassani 2019

A.G. Cassani, *Nei panni di Buto. Fenomenologia del riso nei dialoghi in volgare dell'Alberti*, "Albertiana", XXII, 2 (N.S. IV) (2019), 89-107.

Farris 1971

G. Farris (a cura di), *L.B. Alberti, De commodis litterarum atque incommotis. Defunctus*, Milano 1971.

Furlan 2003

F. Furlan, *Studia albertiana. Lectures et lecteurs de L.B. Alberti*, Paris-Torino 2003.

Furlan 2007

F. Furlan (a cura di), *L.B. Alberti, Momo*, tr. it. M. Martelli, Milano 2007.

Garin [1975] 2007

E. Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Bari [1975] 2007.

Gorni 2002

G. Gorni (a cura di), *L.B. Alberti, Rime / Poèmes, suivi de la Protesta / Protestation*, tr. it. M. Sabbatini, Paris 2002.

Grayson 1966

C. Grayson (a cura di), *L.B. Alberti, Versione volgare della "Dissuasio Valerii" di Walter Map*, in Id., *L.B. Alberti, Opere volgari, Volume secondo: Rime e trattati morali*, Bari 1966.

Regoliosi 2021

M. Regoliosi (a cura di), *L.B. Alberti, De commodis litterarum atque incommotis*, tomo I, Firenze 2021.

Romano, Tenenti [1969, 1994] 2022

R. Romano, A. Tenenti (a cura di), *Leon Battista Alberti, I libri della famiglia*, Torino [1969, 1994] 2022.

English abstract

In this essay, the author approaches the role of the festive element in Leon Battista Alberti, particularly in his play *Momus*, as well as the importance of irony and dark humour. If laughter can certainly be considered an essential component of any celebration, there is no doubt that this emotional expression of human behavior is very central in the thought of Leon Battista Alberti. But Alberti's laughter does not express joy or cheerfulness, but has a "therapeutic" function (see Cardini). Thus, occasionally, he uses terms such as "gioco", "giuoco luperca", "festa", "grande festa", "publica festa", "di festivo", "festivo", "festività", "festeggiare", "festereccio", "festivissima"; and, in his works written in Latin: "festinum", "ludibundus", "festivus", in addition of course to "ludus". But the fundamental aspect of the celebration in Alberti is its "ambivalence": laughter often turns into tears, and vice versa. The most sensational example is the finale of *Momus*, where the laughter of the gods soon turns into their disastrous fall.

keywords | Leon Battista Alberti; *Momus*; Dark humour; Intercenales; Theater; Flower.

La festa delle Antesterie, gli Uccelli di Aristofane e il satiro con lo sgabello

Concetta Cataldo

Sotto l'arcontato di Cabria (414 a.C.) Aristofane mette in scena gli *Uccelli* conseguendo il secondo posto nell'agone comico delle Grandi Dionisie dopo Amipsia, che presentò i *Comasti* e prima di Frinico, che allestì il *Misanthropo*. A dire il vero, Aristofane non curò neanche la regia della commedia che fu affidata a un suo stretto collaboratore, Callistrato. Queste le scarse notizie recuperabili dalla didascalia alessandrina della commedia:

Ἐδιδάχθη ἐπὶ Χαβρίου ἄρχοντος διὰ Καλλιστράτου ἐν ἄστει, ὃς ἦν δεύτερος τοῖς Ὀρνισι. Πρῶτος Ἀμειψίας Κωμασταῖς, τρίτος Φρύνιχος Μονοτρόπῳ.

Fu rappresentato durante l'arcontato di Cabria [...], ad opera di Callistrato, che fu secondo con gli *Uccelli*. Primo fu Amipsia con i *Comasti*, terzo Frinico con il *Misanthropo* (trad. Zanetto 1987, 11).

La trama

Due vecchi, Pisetero ed Evelpide, scappano via da Atene poiché sono disgustati dalla insensata passione che i loro concittadini nutrono nei confronti dei processi e si mettono alla ricerca di una località utopica dove, vivendo in pace, possano trascorrere la loro vecchiaia. Durante questa ricerca incontrano Upupa: un tempo era stato un uomo (Tereo), e per i due, è lui l'uccello adatto a sapere se esista una città nella quale si possa vivere in pace. Siccome nessuna delle indicazioni che Upupa fornisce sembra soddisfacente gli propongono di fondare una città dedicata agli uccelli: questa proposta piace molto a Upupa che invita tutti gli uccelli a esprimersi in merito. Gli uccelli reagiscono negativamente all'invito poiché riconoscono in Pisetero ed Evelpide i rappresentanti di una stirpe, quella umana, che è malvagia e che da sempre è ostile alla loro specie. Upupa però riesce a convincerli e Pisetero illustra il suo progetto: la fondazione di una città celeste dove gli uccelli potranno dominare sia sugli uomini sia sugli dèi. La città è fondata con il nome di Nubicuculia (Νεφελοκοκκυγία), e immediatamente si riempie di personaggi poco raccomandabili come Metone, un poetastro, astronomo e matematico che vive come un pitocco. Un messaggero porta la notizia che in tempi veramente brevissimi sono state erette le mura della città e che la dea Iride è stata bloccata poiché sorpresa mentre cercava di invitare gli uomini, per conto di Zeus, a sacrificare agli dèi. La fama della fondazione di Nubicuculia ormai si è diffusa su tutta la terra e purtroppo questo attira altri personaggi equivoci. A un certo punto entra in scena Prometeo, il Titano amico degli uomini, il quale giunge a Nubicuculia per dare dei buoni consigli a Pisetero. Sopraggiunge intanto un'ambasceria formata da Poseidone, Eracle e il dio barbaro Triballo. Gli ambasciatori hanno un compito difficile, affidato loro da Zeus: cercare di trattare per il termine delle ostilità tra gli dèi e gli abitanti

della città di Nubicuculia: alla fine si raggiunge un accordo, che viene suggellato dalle nozze tra Pisetero e Regina, una fanciulla bellissima che gli era stata già anticipata come promessa sposa da Prometeo.

Il dialogo tra Prometeo e Pisetero (Ar. Av. 1494-1552)

A poco più di duecento versi dalla fine della commedia si assiste a un dialogo tra Prometeo e Pisetero: il Titano entra in scena nascosto da un ingombrante mantello (v. 1495) poiché teme di essere visto dall'alto da Zeus. Prometeo, infatti, così come raccontano le fonti, sta scontando inchiodato alla rupe del Caucaso la pena inflittagli dal padre degli dèi per aver rubato e donato il fuoco agli uomini (sul punto, rimando a Cataldo 2022, 11-49). Il Prometeo degli *Uccelli*, temendo di essere visto da Zeus, non soltanto porta con sé qualcosa sotto cui è possibile ripararsi, ma al v. 1508 Aristofane ci dice che sta utilizzando addirittura un parasole per evitare lo sguardo indiscreto degli dèi. Da queste poche battute appare chiaramente l'intento del commediografo di ridicolizzare il Titano che nell'economia drammaturgica entra nello svolgersi della trama comica esclusivamente per supportare la protesta di Pisetero, ma che finisce per essere, assieme a Zeus, uno dei protagonisti della derisione aristofanea: la sua prigionia, secondo il mito drammatica e cruenta, stando alla commedia non sarebbe poi così severa se – per quanto sia legato a una colonna (Esiodo) o inchiodato a una rupe (Eschilo) – riesce agevolmente a svignarsela (Aristofane) comparendo in scena impaurito e “intabarrato” (Grilli 2021, 351) sotto il naso del padre degli dei.

Inoltre, il suo costume teatrale è completato dall'uso di un parasole (σκιᾶδειον), un accessorio solitamente femminile “anche se documentato in relazione a uomini o Sileni” (Grilli 2021, 351): tra le tante raffigurazioni vascolari di uomini ammantati e con parasole si segnalano una *kylix* a figure rosse attribuita a Brygos in cui la figura maschile, rappresentata da sola, è riprodotta sul fondo interno della vasca (Parigi, Musée du Louvre, n. inv. G285; 450 a.C. circa. Beazley 1963, 380, n. 170), e un cratere a colonnette a figure rosse attribuito al Pittore del Porco (Cleveland (OH), Museum of Art, n. inv. 26.549; 480-460 a.C. Beazley 1963, 563, n. 9) in cui il parasole è tenuto sì da un personaggio maschile, ma inserito in un contesto di *komos* ‘anacreontico’. Meno frequenti sono le raffigurazioni di satiri o sileni con parasole, e in quel caso l'ombrello è utilizzato per fare ombra o comunque per coprire un personaggio femminile, la *basilinna*: uno *skyphos* a figure rosse attribuito al Pittore di Penelope ritrae un satiro con una vistosa corona a più punte mentre regge un ombrellino a protezione della moglie dell'arconte *basileus* – anch'ella (come Prometeo e gli uomini nelle raffigurazioni di *komos* ‘anacreontico’) “intabarrata” in un *himation* drappeggiato (Berlino, Antikensammlung, n. inv. F2589; 440 a.C. Beazley 1963, 1301, n. 7). Sull'altro lato dello *skyphos* un satiro spinge una fanciulla su un'altalena: questo vaso, così come la maggior parte delle ceramiche che riproducono giovinette o bambini su dondoli, è solitamente collegato alla festa dell'*Aiōra*, dedicata al ricordo di Erigone e celebrata il terzo giorno delle Antesterie (Burkert 1983 [1972], 241; in disaccordo con Burkert è Harder 2012, 958-959). Come già detto in precedenza, il parasole è un tipico oggetto femminile: oltre a essere raffigurato in contesti di gineceo è presente anche su alcuni vasi che riproducono un momento della cerimonia dei *Choes* che si celebrava du-

rante le Antesterie. Usando dei mestoli, fanciulle o sacerdotesse versano del vino mescolato ad acqua in grossi *stamnoi* poggiati su tavolineti e davanti a *xoanon* di Dioniso coronato di grappoli e pampini (un esempio è sullo *stamnos* del Museo Archeologico Etrusco di Firenze attribuito al Pittore di Villa Giulia, n. inv. 4005; 460-450 a.C. Beazley 1963, 621, n. 37).

I casi finora riportati testimoniano la versatilità del parasole nel mondo greco sia come ornamento presente in contesti di *komos* (associato al vino e al culto dionisiaco), o come accessorio ornamentale femminile, oppure come paramento distintivo di alcuni tipi di cerimonie religiose, le quali evidentemente prevedevano processioni all'aperto in cui era necessario proteggersi dal sole. Elemento che lega il parasole a momenti di corteo è anche l'*himation* che avvolge da capo a piedi sia le figure maschili che femminili raffigurate di profilo: come noto, la convenzione iconografica prevede che la persona ammantata sia in uno spazio aperto, e quindi, anche, durante una processione.

Tornando agli *Uccelli*, così scrive Aristofane al termine del dialogo tra Pisetero e Prometeo:

Πρ. ἄλλ' ὡς ἂν ἀποτρέχω πάλιν
φέρει τὸ σκιάδειον, ἵνα με κἄν ὁ Ζεὺς ἴδῃ
ἄνωθεν, ἀκολουθεῖν δοκῶ κανηφόρῳ.
Πε. καὶ τὸν δίφρον γε διφροφόρει τονδὶ λαβών.

Pr. Ma per farmi andar via dammi il parasole,
così anche se Zeus mi vede da lassù mi prende per
l'ancella di una canèfora.

Pi. Allora tieni anche questo, così sembri la serva che porta lo sgabello.

(Ar. Av. 1549-1552; trad. di A. Grilli 2021, 357)

Il dialogo si chiude con l'uscita di scena di Prometeo, il quale chiede a Pisetero il parasole e riceve da costui anche uno sgabello (producendo un effetto che dobbiamo immaginare comico). Da queste poche battute ricaviamo una conferma riguardo una consuetudine sociale, fedelmente rappresentata anche iconograficamente sia sui vasi che su altre classi di materiali, e cioè la presenza nella società greca di una categoria di subalterni, i quali, essendo di rango sociale inferiore, si preoccupano delle esigenze di coloro da cui dipendono – portare un parasole o uno sgabello come in questo caso – attraverso un formulario comportamentale codificato e riconoscibile che, se stravolto (Prometeo che esce di scena con lo sgabello) doveva produrre effetti esilaranti. Ma è possibile che l'uscita di scena del Titano possa essere interpretata anche diversamente. I versi in esame potrebbero essere ascritti alla categoria di scene e di battute che per noi è difficile da cogliere e da interpretare per la distanza temporale e culturale che ci separa dal contesto dell'Atene del V secolo a.C. Ciò che faceva ridere gli ateniesi non è detto che susciti in noi la stessa ilarità: in particolare, se un attore in scena vestito da Prometeo con un ombrello e uno sgabello può evocare un personaggio genericamente ridicolo, certamente ci mancano alcuni (o tutti i) riferimenti e le allusioni a cui Aristofane affidava la comicità della scena.



1 | *Skyphos* a figure rosse attribuito al Pittore di Lewis; 460-450 a.C. Conservato presso il Museo Statale delle Belle Arti A. S. Puškin di Mosca (n. inv. I3325). Foto tratta da Heinemann 2016. Bibliografia: Isler-Kerényi 2015, 137, fig. 76; Heinemann 2016, 448, Abb. 303.

Chiediamoci dunque: quali sono le motivazioni drammaturgiche per l'inserzione nel cast del personaggio di Prometeo, e in particolare per il dialogo fra il Titano e Pisetero? Aristofane si rivolgeva a un pubblico che probabilmente coglieva nell'immediato il gioco con il materiale mitico, lo stravolgimento rispetto all'uso comune degli oggetti, le eventuali allusioni a personaggi contemporanei messi alla berlina, e il doppio senso di battute che a noi sfuggono. Ad esempio, nello stesso dialogo tra Pisetero e Prometeo, al v. 1549 compare il nome di 'Timone' sulla cui identificazione c'è un dibattito tra gli studiosi (Grilli 2021, 357). Sulla scena vale l'osservazione di Giuseppe Zanetto: "queste parole sottendono una gestualità che non si riesce affatto facile ricostruire" (Zanetto 1987, 304).

Lo *skyphos* del Pittore di Lewis

Resta la domanda sul perché Aristofane abbia evocato lo sgabello e il parasole (nei suoi versi ed evidentemente anche come oggetti di scena) per chiudere l'atto di Prometeo e per poi passare alla parte finale della commedia. Si richiama qui un dato: il dialogo tra Prometeo e Pisetero potrebbe essere accostato a una serie di ceramiche della stessa tipologia morfologica (in prevalenza *skyphoi*, di cui si propone un esemplare per tutti) i quali presentano uno schema iconografico comune, che prevede la rappresentazione degli stessi personaggi, con alcune varianti di posture e di oggetti raffigurati.

Prima di descrivere le caratteristiche iconografiche del vaso, pare opportuno fornire alcune brevi considerazioni sul Pittore di Lewis (identificato anche con il nome di Polygnotos II) utili a comprendere le scene raffigurate sullo *skyphos* del Puškin (Beazley 1963, 972-976). Il Pittore di Lewis produce principalmente *skyphoi*, una tipologia di forme utilizzata per bere, sovente

decorata con scene dionisiache che alludono al banchetto e alla gioia del consumo del vino. Altra caratteristica del pittore sono le figure 'in corsa', cioè scene di inseguimento dove i personaggi si rincorrono da un lato all'altro del vaso: questo particolare è importante per delineare lo stile del pittore che preferisce soggetti dinamici, i quali, per mettere in essere le proprie azioni, utilizzano tutto lo spazio pittorico disponibile con narrazioni figurative continue, in cui il racconto di ciò che si raffigura, non è spezzato dalla presenza delle anse, o partito in modo distinto e separato tra i due lati del vaso.

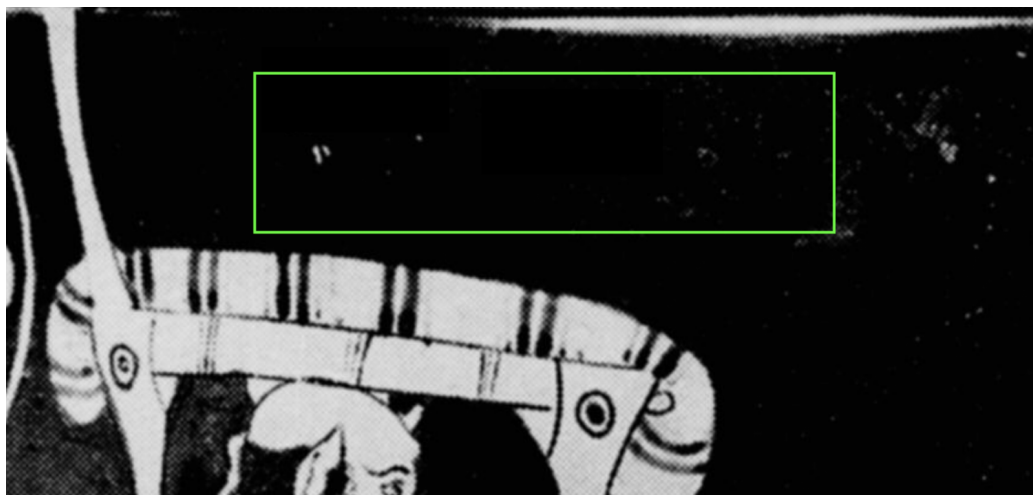
Sul lato A dello *skyphos* del Puškin è raffigurato un satiro con un *klismos* o un *diphros*: una poltroncina con un sottile schienale e con la seduta ricoperta da un soffice cuscino dalla tappezzeria a righe [Fig. 1]. La seggiola è tenuta sulla testa del satiro con la mano sinistra mentre con la destra sorregge un *kantharos*. Le proporzioni del satiro sono minori rispetto alla figura maschile che lo segue, ed è raffigurato secondo le consuete caratteristiche della sua specie ibrida e ferina: nudo, con la coda di cavallo, orecchi equini, naso camuso, labbra sporgenti, barba e capelli lunghi e riccioli sulla nuca, ma calvo sulla sommità della testa.

Segue un personaggio maschile che rivolge lo sguardo verso il satiro, riconoscibile come Dioniso: ha il capo coronato da una fascia probabilmente attorcigliata su sé stessa, è barbato con frangetta riccioluta sulla fronte; il suo corpo è coperto da un lungo *himation*, che lo copre quasi per intero, fortemente panneggiato e con orlo bordato. Il mantello nasconde il braccio destro, che pare piegato sul fianco, mentre con la mano sinistra regge un tirso con una punta di dimensioni esagerate. Sul mantello poggiano due lunghe ciocche di capelli riccioluti; la parte inferiore della veste, anch'essa drappeggiata e punteggiata da un ricamo; i piedi, nudi, sono uno in posizione frontale e l'altro rivolto verso destra.

Nello spazio tra l'orlo del vaso e lo sgabello sorretto dal satiro è presente una iscrizione, non facilmente rilevabile a causa della vernice evanida (sull'iscrizione e sul suo possibile rapporto con altri vasi della stessa serie iconografica, mi riservo di ritornare con uno contributo specificamente dedicato) [Fig. 2].

Il lato B presenta una figura femminile di profilo rivolta verso destra vestita con un doppio chitone, probabilmente con *zoster*, riccamente drappeggiato e dagli orli bordati. Un morbido velo si diparte dall'acconciatura dei capelli, riccioluti e tenuti insieme da una corona sulla fronte e da una benda sulla nuca, poggiandosi mollemente sulle spalle. Un bracciale spiraliforme adorna il polso del braccio destro, che è proteso in avanti, mentre la mano sinistra è impegnata a sollevare il velo nel gesto dell'*anakalypsis*. La figura femminile è raffigurata in movimento verso destra e il ricco panneggio e la doppia linea anatomica sotto il mento sembrano voler sottolineare l'intento del pittore nel raffigurare una donna dal profilo florido, o probabilmente non di giovane età.

Accanto è la figura di un satiro, nudo, rappresentato con il busto di fronte e le gambe e il volto di profilo verso destra: il suo movimento procede però verso sinistra. Con la mano destra si tocca la fronte (forse nel gesto dello *skopeuma*: vedi Isler-Kerényi 2015, 137) mentre la mano



2 | *Skyphos* a figure rosse del Pittore di Lewis; particolare dell'area in cui è posizionata l'iscrizione. Foto tratta da Heinemann 2016.

sinistra è protesa verso la figura femminile. Il satiro è caratterizzato secondo la consueta iconografia: orecchi equini, coda di cavallo, testa calva ma con riccioli sulla nuca, con barba. Il capo presentava in origine una benda sovradipinta, che con una morbida voluta si appoggiava sulla spalla sinistra, ma la vernice è ormai quasi completamente evanida. Tra la donna e il satiro c'è un oggetto di forma allungata, una specie di bastone o una torcia, dal quale fuoriesce un germoglio riscontrabile soltanto guardando l'immagine con un forte ingrandimento; l'oggetto appare come sospeso a mezz'aria, e non è sorretto con le mani da nessuno dei personaggi.

Come già rilevato precedentemente e secondo le abitudini figurative del Pittore di Lewis, i quattro personaggi raffigurati sul vaso possono essere letti come partecipi di una stessa azione, probabilmente un rito processionale (Isler-Kerényi 2015, 137-138) in cui la prima posizione è occupata da Dioniso (il quale riceve i partecipanti alla processione), la seconda dal satiro con lo sgabello, la terza dal satiro che fa il gesto dello *skopeuma*, e per ultima la figura femminile. Ma tale schema dinamico forse può essere letto anche secondo un'altra prospettiva: i satiri che precedono la figura femminile stanno presentando la donna che fa il gesto dell'*anakalypsis* rivolta verso Dioniso. Come noto l'*anakalypsis* è tra i gesti di seduzione più rappresentati nella sfera muliebre, e in particolare esso indica lo svelamento della donna allo sposo nella camera nuziale (Roscino 2017, 375).

Una parentesi sulla festa delle Antesterie

Gli studiosi sono concordi nel ritenere che le immagini rappresentate sullo *skyphos* del Pittore di Lewis siano collegabili alle ritualità in onore di Dioniso e alle Antesterie (una rassegna di tutte le fonti sulla festa sono in Pickard-Cambridge 1989, 1-8 e in Hamilton 1992, 149-171). La festa ateniese più antica dedicata al dio, la "festa dei fiori", si svolgeva presso il tempio di

Dioniso Limneo (Th. II, 15, 4; Plu. *Moralia* III, 655E) nell'undicesimo giorno del mese di Antesterione – l'ottavo del calendario attico – che corrisponde grossomodo al periodo compreso tra la metà di febbraio e la metà di marzo (Eliade 1979, 390; Mikalson 2015, 11-114). Queste feste si svolgevano durante l'arco di tre giorni e ogni giornata di celebrazione iniziava la sera precedente al calare del sole (Pickard-Cambridge 1989, 11).

Secondo la spiegazione proposta in un brano di Filostrato il nome della festa deriverebbe dall'usanza presso ragazzi e fanciulle di indossare una corona di fiori appena trascorsa l'età infantile (Philostr. *Her.* 35, 9); Esichio riferisce che le fanciulle di Rodi in età da marito erano definite ἀνθεστρίδας (Hesych. s.v. α 5127 Latte). Le testimonianze letterarie sono ampiamente confermate anche a livello iconografico dalla presenza su *choes* di giovanetti inghirlandati e abbigliati a festa.

Il primo giorno delle Antesterie era detto *Pithoigia* ("festa per l'apertura dei vasi") dal nome dei grossi contenitori che contenevano il vino prodotto nell'autunno precedente e che veniva assaggiato durante la festa. Gli ateniesi si radunavano presso il santuario di Dioniso Limneo e dopo aver fatto le libagioni di rito al dio, bevevano il vino in una cerimonia collettiva che vedeva partecipare tutta la popolazione in una sorta di "egalitarismo interclassista" (Guazzelli 1992, 28): un giorno 'bianco' anche per gli schiavi (Call. Fr. 178.2). Scopo del rituale era l'eliminazione dell'interdetto che incombeva sul raccolto (Jeanmaire 1972, 46), il quale veniva allontanato dopo una consumazione rituale della bevanda (Pickard-Cambridge 1989, 9). Probabilmente i vignaioli portavano una botte al santuario e con il vino mescolato con acqua secondo l'uso rituale, venivano versate le libagioni per il dio: per effetto di questa ritualità la divinità assaggiava il vino e di conseguenza anche la comunità, eliminando in questo modo il bando sulla bevanda (Jeanmaire 1972, 46).

Il secondo giorno era la festa dei *Choes* ("festa dei boccali") nel quale in tutta la città erano organizzate delle bevute, annunciate dal suono della tromba, per le quali si utilizzavano i tipici vasi a forma di piccoli boccali (i *choes*, infatti, hanno l'aspetto di minute *oinochoai* molto tozze) organizzate dall'arconte *basileus* nel *thesmotheteion*, un edificio situato nell'agorà e sede dei sei arconti minori (sul ruolo dell'arconte *basileus* v. Burkert 2011, 364). Secondo la tradizione queste bevute rituali si svolgevano in silenzio e ogni partecipante beveva dal proprio recipiente in modo da non contaminarsi, così come aveva fatto Oreste (E. *IT*, 947-960). Infatti, tale rito si svolgeva in suo ricordo: infatti Oreste, dopo l'omicidio della madre Clitemnestra, sarebbe stato ospitato ad Atene dal re Pandione e avrebbe ottenuto una purificazione dal matricidio (Phanod. FGrH 325 F II *ap. Ath.* 437c-d.). L'arrivo di Oreste ad Atene coincideva proprio con l'inizio della festa dei *Choes*: la proverbiale ospitalità della città non avrebbe consentito di offendere i sentimenti dell'ospite, per quanto contaminato dal matricidio, lasciandolo bere da solo, ma allo stesso tempo bisognava preservare gli ateniesi dalla possibile contaminazione. Il re Pandione così dispose che ciascun ateniese portasse da casa un proprio boccale per partecipare al rito e alla gara. Con questo mito eziologico le fonti cercano di spiegare il significato originario di una festa che affonda le sue origini in un tempo lontano e di cui in realtà è impossibile

stabilire con sicurezza l'inizio (Guazzelli 1992, 31). Le bevute rituali erano però anche delle gare perché al vincitore era dato in premio un otre colmo di vino. Altri premi potevano essere dolci e ghirlande e al termine della giornata i partecipanti alla festa, con le corone in testa e con i *choes* nei quali avevano bevuto adornati di ghirlande, si recavano presso il santuario di Dioniso Limneo dove facevano dono dei fiori – corone e ghirlande – alla sacerdotessa incaricata, che si preoccupava di versare libagioni al dio con il vino restante (Burkert 1983 [1972], 231). Un ricordo di ciò che accadeva durante questo giorno e del carattere di allegra baldoria che si alternava a colossali mangiate è in Aristofane in cui, nell'esilarante dialogo tra Diceopoli e Lamaco, ancora si coglie il clima scanzonato della festa dei *Choes* (Ar. *Ach.* 1071-1142).

Il santuario di Dioniso Limneo veniva aperto soltanto in quel giorno dell'anno (Ar. *Ra.* v. 218; ps. D. *In Neaeram* 77), in cui nessun altro luogo di culto era accessibile. Fozio racconta che il 12 di Antesterione era un giorno impuro perché si credeva che le anime dei morti risalissero dall'oltretomba: perciò le persone erano solite masticare dell'olivello spinoso già dal mattino e ungere le porte della loro casa con la pece (Phot. *μ* 439 s.v. *μιαρὰ ῥήμερα*). Sul punto anche Burkert 1983 [1972], 218 e Parker 2005, 294-295). I partecipanti alla festa si intrattenevano presso il sacro recinto dotato di grandi porte fino a sera inoltrata quando a rigor di termini era iniziata già la festa dei *Chytroi* ("festa delle marmitte"). Nel frattempo nel santuario, le quattordici sacerdotesse di Dioniso preparavano la cerimonia della ierogamia tra il dio e la *basilinna*, la compagna dell'arconte *basileus*. La festa dei *Choes* probabilmente era celebrata anche in tutte le altre *poleis* greche in forma privata all'interno delle proprie abitazioni, ma il rito ierogamico tra il dio e la *basilinna* era una prerogativa di Atene (Parker 2005, 290).

Le notizie che le fonti tramandano su questa cerimonia sono davvero esigue: la maggior parte delle informazioni si ricava da una orazione pseudo-demostenica pronunciata durante un processo a una cortigiana di nome Phano (ps-D. *In Neaeram* 73-78) accusata di non possedere le qualità morali tali da poter aspirare a essere *basilinna*. Phano, straniera, adultera e sacrilega, è accusata di aver compiuto i sacrifici segreti in nome della città vedendo ciò che non aveva il diritto di vedere; si è introdotta nella cella del santuario, luogo che poteva essere visitato soltanto dalla moglie dell'arconte *basileus*; ha fatto prestare giuramento alle Reverende Donne celebrando in questo modo i riti tradizionali in onore degli dei e soprattutto è stata data in matrimonio a Dioniso, senza averne né il diritto né i requisiti morali e di nascita (Guazzelli 1992, 34). Purtroppo, non vi sono altre fonti che illuminano il mistero di queste cerimonie e anche la ricostruzione dell'ordine con cui esse venivano officiate è affidata a quest'unica fonte.

L'ufficio liturgico segreto si teneva in una cella del santuario di Dioniso Limneo ("alla Palude"; per l'accostamento di Dioniso alla palude v. Burkert 2011, 359) ed era presieduto dalla *basilinna* ("regina"), assistita da un araldo sacro di Eleusi o un attendente al sacrificio (*ἱεροκῆρυξ* LSJ, 821) e dalle sacerdotesse, le Reverende Donne (*γερσάριαι*): quattordici dame appartenenti alle migliori famiglie della città, investite di caratteri sacri per un periodo di tempo determinato (Pascal 1910, 132) e scelte dall'arconte *basileus*. Le sacerdotesse presta-

vano un giuramento segreto e lo pseudo-Demostene ci rivela soltanto ciò che gli è possibile riportare a fini giudiziari, in quanto la promessa era una parte integrante del rito: esse si impegnavano a essere caste, a non avere alcun contatto e unione con uomini, di celebrare i θεοίνα, le feste in onore di Dioniso, e i λοβάκχαια dedicati a Bacco, secondo la codifica rituale tramandata dalla comunità e nei momenti opportuni. Le Reverende Donne prestavano giuramento presso l'altare e al di sotto dei cesti con questa formula: "Io sono nello stato di purezza, esente da ogni macchia, in particolare dall'unione con un uomo" (ps-D. *In Neaeram* 78; trad. di T. Guazzelli). Dopo la formula di rito, le Reverende Donne e la *basilinna* aprivano le ceste, guardavano e toccavano gli oggetti sacri: cosa essi fossero non è dato sapere poiché rientra nella categoria dei "misteri indicibili" dell'antichità (Plebe 1956, 97), tanto indicibili da non poter essere riportati in forma logico-verbale (Mylonas 1961, 281).

Anche lo *hieros gamos* tra Dioniso e la *basilinna*, che incontra il dio in nome della collettività veniva celebrato secondo una liturgia che ci sfugge completamente (Pickard-Cambridge 1989, 12): probabilmente avveniva nel *Boukoleion*, la dimora dell'arconte *basileus* che si trovava a sud-est dell'*agorà*, e la forza simbolica di tale rito ierogamico era talmente sentita da essere praticata ancora al tempo di Aristotele (Arrighetti 1988, 104). La localizzazione di questo edificio è al centro del dibattito degli studiosi, poiché se l'*Athenaion Politeia* III, 5 di Aristotele lo localizza nei pressi del Pritaneo, dallo pseudo-Demostene sappiamo che le nozze della *basilinna* avvenivano presso il santuario di Dioniso Limneo (sul punto v. Gagliano 2018, 46).

Ancora una volta non abbiamo fonti sicure che raccontino cosa accadeva durante lo spostamento della *basilinna* dal santuario di Dioniso Limneo al *Boukoleion* ma su di un *chous* del 425 a.C. circa conservato al Metropolitan Museum di New York (n. inv. 24.97.34) è raffigurata una scena singolare e rilevante per la questione: una figura maschile barbata è alla guida di un piccolo calesse a baldacchino con il tetto ricoperto di foglie e trainato da un cavallo o un mulo (sul vaso è raffigurata soltanto la parte posteriore dell'animale); l'uomo regge con le mani un *kantharos* e un tirso; un personaggio maschile dall'abito panneggiato si aggrappa al calesse con una mano mentre l'altra è tesa verso una figura femminile che ricambia il gesto allungando il suo braccio verso l'uomo. Seguono altre tre figure maschili nude che portano un oggetto di forma allungata con l'estremità a forma di croce su di una specie di portantina che tengono all'altezza delle spalle. Alcuni studiosi, tra cui Ludwig Deubner, ritengono che la scena raffigurata sia una parodia tenuta da bambini delle nozze tra Dioniso e la *basilinna* (Deubner 1932, 104-105, taf. 11, 2-4): il personaggio che guida il calessino dovrebbe essere proprio il dio mentre il personaggio che porge la mano all'unica figura femminile, interpretata come la *basilinna*, è un *paranymphos*, un aiutante dello sposo/Dioniso. L'oggetto trasportato dai tre personaggi nudi è secondo Deubner uno *stylis* (Poll. 1, 90), cioè un albero che porta la bandiera a poppa (LSJ, 1657) adornato con tenie fiorite. Da sottolineare il motivo della nave che ha trasportato Dioniso – che riprenderò in seguito – mentre la raffigurazione del vaso indicherebbe il momento in cui, dopo i riti svolti nel santuario della Palude, Dioniso si avvia con

la *basilinna*/sposa verso il *Boukoleion* (in perfetta sintonia con la testimonianza tucididea che descrive la *basilinna* sul carro assieme a Dioniso: Th. II, 15).

Nonostante le grosse lacune documentarie si può comunque ipotizzare che le nozze tra la *basilinna* e Dioniso fossero intese come un rito di fertilità: attraverso l'unione tra il dio della fecondità per eccellenza e la compagna del capo religioso della comunità, veniva ridistribuita la prosperità a tutta la collettività. Come avvenisse l'unione tra il dio e la moglie dell'arconte *basileus*, cioè se vi fosse una unione sessuale o soltanto una evocazione dell'atto in sé, non è dato sapere (Magris 2015, 278-279). È possibile che Dioniso partecipasse al *gamos* sotto le spoglie dell'arconte *basileus*, perché dal punto di vista dell'interpretazione iconografica, Dioniso non è mai rappresentato come una statua, un *agalma*, ma con l'aspetto di un uomo barbato, forse lo stesso arconte *basileus* travestito da Dioniso (Deubner 1932, 110; Guazzelli 1992, 36).

Ciò che invece appare abbastanza evidente dalle testimonianze vascolari è che le feste delle Antesterie fossero estremamente dinamiche: il movimento processionale, lo spostamento da un luogo all'altro, era in qualche modo determinante. Del resto, è lo stesso Dioniso a essere accolto dalla comunità – nelle feste *Katagogie* è “portato a casa” (Pickard-Cambridge 1989, 12) – e il suo arrivo dalla Tracia, dalla Lidia o dall'Eubea, è esplicitato dall'iconografia di una serie di vasi che lo vedono sopra un carro a forma di nave (ad esempio sulla coppa a figure nere di Exekias conservata presso l'Antikensammlung di Monaco, n. inv. 8729 e datata al 530 a.C.; Beazley 1956, 146, n. 21) seguito dai partecipanti della processione festosa (Guazzelli 1992, 33-34) che si scambiavano insulti e motteggi osceni (Pickard-Cambridge 1989, 10; Burkert 2011, 358).

Il terzo giorno delle Antesterie (la festa dei *Chytroi*) era dedicato anche al culto dei morti con la consumazione rituale di una particolare minestra – la panspermia – composta da vari tipi di grano e semi cucinata nelle “marmitte” in ricordo dei superstiti del diluvio universale (Theopomp. Hist. FGrH 115 F 347 a, b) e offerta a Hermes psicopompo (Burkert 2011, 363). Il 13 di Antesterione, quindi, aveva anche alcuni tratti funebri e si riteneva che le anime dei defunti circolassero tra i vivi: per questi motivi al termine della festa gli spiriti venivano scacciati via. Le Antesterie quindi nell'ultimo giorno delle celebrazioni sembravano in qualche modo travalicare i limiti del culto in onore di Dioniso, ma c'è testimonianza di un piccolo agone comico che si svolgeva durante il giorno dei *Chytroi* e che sarebbe stato rivitalizzato grazie a un intervento di Licurgo (Call. Hec. fr. 85 Hollis; Plu. *Vitae decem oratorum* 841f; Pickard-Cambridge 1989, 15; Parker 2005, 297); ma l'intervento del legislatore non riuscì ad arginare il declino di questa competizione, e così degli agoni teatrali nell'ambito delle Antesterie si perdono le tracce. Fatto sta che il vincitore dell'agone dei *Chytroi* acquisiva il diritto a partecipare alle competizioni dionisiache del successivo mese di Elafebolione (marzo/aprile).

Antesterie e raffigurazioni vascolari

Il difetto di fonti letterarie sulla festa delle Antesterie è in qualche modo riequilibrato dalla copiosa produzione ceramica che riproduce diversi momenti delle celebrazioni: il clima festoso

delle danze dionisiache, la solennità delle sacerdotesse che mescolano il vino per Dioniso, la gioiosa partecipazione di bambini e fanciulli alle cerimonie – tutti temi che ricorrono su vasi a figure rosse che rientrano in una stessa tipologia morfologica, prodotti da una cerchia ristretta di pittori e con schemi compositivi molto simili (Parker 2007, 306). Françoise Frontisi-Ducroux quantifica questa produzione ceramica dedicata alle Antesterie contando circa settanta vasi che riproducono in maniera sicura alcuni momenti della festa: questo gruppo è formato da 28 *lekythoi* a figure nere databili tra il 490-480 a.C., da 25 *stamnoi* a figure rosse prevalentemente databili al 460-440 a.C., e da un terzo gruppo di vasi non rientranti in nessuna di queste classi (Frontisi-Ducroux 1991, 67-68).

In questa terza e ultima serie di vasi ritengo plausibile che possa rientrarvi anche lo *skyphos* del Puškin. Infatti, ritornando al vaso, alla luce delle informazioni riguardanti la festa delle Antesterie, mi sembra ipotizzabile interpretare l'intera scena, che si snoda in entrambi i lati del vaso, come un momento delle nozze di Dioniso (Heinemann 2016, 445-449) e in particolare il momento in cui il corteo festoso dei partecipanti alle celebrazioni della festa, al termine del giorno delle *Choes*, accompagna la *basilinna* al suo incontro nuziale con la divinità.

Una lettura diversa da questa è proposta dal commentatore del *Beazley archive* (scheda n. 19347) e da Cornelia Isler-Kerényi (Isler-Kerényi 2015, 137-138), i quali interpretano la donna come una menade con torcia. Il soggetto di questo vaso e della serie di *skyphoi* a esso collegabili è riferibile a un corteo nuziale dove la sposa è velata, ed è associabile in generale allo *hieros gamos*, le nozze sacre tra Dioniso e la *basilinna* (Heinemann 2016, 442-448) e si esplicita in tre tipologie di scene: satiro che regge un ombrello/donna velata, scena di donna velata/personaggio barbato con elemento rettangolare-torcia e scena di satiro con sgabello/Dioniso.

La figura femminile riccamente abbigliata dello *skyphos* del Puškin a mio avviso non è accostabile al tipo della 'menade', la quale di solito è caratterizzata da un fare scomposto, coperta talvolta dalla nebride e accompagnata dal tirso e dalla fiaccola. L'oggetto a forma di parallelepipedo raffigurato tra la figura femminile e il satiro compare anche sugli altri vasi della serie e in particolare quelli della tipologia donna velata/personaggio barbato con elemento rettangolare-torcia (ad esempio uno *skyphos* dello stesso pittore appartenente a una collezione privata: Heinemann 2016, 447, fig. 302). L'elemento dello *skyphos* del Puškin potrebbe essere interpretato come una fiaccola anche se dalla sua estremità non fuoriesce né la tipica fiamma di forma triangolare piegata dall'azione del vento, né l'elemento cruciforme che si è soliti interpretare come torcia accesa nelle raffigurazioni vascolari. L'eventuale presenza della torcia su questo vaso tuttavia avrebbe comunque un doppio valore simbolico: da un lato, avvicina la raffigurazione al contesto nuziale poiché con le fiaccole si illuminava il percorso dalla casa paterna alla nuova dimora coniugale della sposa e dall'altro, contestualizza la ierogamia a un momento temporale ben preciso: le nozze tra la *basilinna* e il dio avvenivano di sera, al termine del giorno dei *Choes* e al principio della festa dei *Chytroi* (sull'orario serale del rito v. Burkert 1983 [1972], 233; Deubner 1932, 109; Parker 2007, 304-305; Burkert 2011,

362). Inoltre, riguardo all'interpretazione della figura femminile come una menade è importante osservare che il Pittore di Lewis ha probabilmente desiderato mettere in luce cinque elementi: la donna è adornata con una speciale corona; il capo è velato; è presente il gesto dell'*anakalypsis*; la veste è preziosa; la donna appare florida, dalle linee rotonde (probabilmente per indicare una donna non più in giovane età o comunque appartenente a una classe sociale in cui vi erano risorse economiche tali da garantire una adeguata nutrizione), tutti elementi che concorrono a delineare una figura coerente al profilo della compagna dell'arconte *basileus*, piuttosto che a quello di una menade.

Invece, per quanto riguarda il lato del vaso con il satiro con lo sgabello, è importante notare che lo stesso schema compositivo è ripetuto in molti vasi. Si fornisce un breve elenco:

- Cratere a colonnette a figure rosse attribuito al Pittore di Pan (New York, Metropolitan Museum, n. inv. 16.72; 500-450 a.C.): lato A: Dioniso e satiro con sgabello, *kantharos* e ramo di edera; lato B: satiro con *stamnos*;
- Cratere a calice a figure rosse attribuito al Gruppo di Polignoto (Londra, British Museum, n. inv. E465; 475-425 a.C.): lato A: Dioniso con tirso e satiro con sgabello e torcia; lato B: giovani ammantati con bastone;
- Vaso frammentario a figure rosse attribuito al Gruppo di Polignoto (una volta presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli; 475-425 a.C.): lato A: satiro con sgabello; lato B: menade;
- Cratere a campana a figure rosse attribuito al Pittore della *Phiale* (Parigi, Musée du Louvre, n. inv. G422; 475-425 a.C.): lato A: menade con torcia e satiro con sgabello e lira; lato B: menade con tirso e satiro ammantato con bastone;
- *Chous* a figure rosse attribuito alla Maniera del Pittore di Shuvalov (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, n. inv. 50511; 450-400 a.C.): Dioniso con *kantharos* e tirso e satiro che regge uno sgabello;
- Cratere a calice a figure rosse comparabile al Pittore Kleophon (Basel, Mercato privato Jean-David Cahn AG; 450-400 a.C.): Dioniso con ramo di edera e *kantharos*, menade con tirso e torcia, satiro con sgabello e ramo di edera.

Da uno sguardo di insieme di questo elenco si evince che questo schema, variamente interpretato con la presenza o meno di Dioniso e della *basilinna*, sia utilizzato con consuetudine da vari pittori ateniesi, i quali sembrano raccogliersi intorno alla Cerchia di Polignoto. Altro elemento comune a questa serie di vasi con sgabello è che i satiri che lo trasportano sono glabri, la *basilinna* è ammantata o velata, e Dioniso è 'intabarrato' e ha un braccio nascosto sotto il mantello, come se la foggia di questo indumento prevedesse uno dei due arti sempre coperto. Questi tratti, comuni a tutti i vasi, appaiono in qualche modo codificati, e se per noi moderni tali soggetti, a una lettura superficiale, appaiono come dei semplici referenti dei personaggi che raffigurano (satiro, Dioniso, donna ecc.), per i fruitori antichi essi veicolavano istantaneamente il proprio messaggio attraverso questi elementi sempre uguali e immediatamente riconoscibili. Il satiro che trasporta lo sgabello, inoltre, è raffigurato nella maggior parte dei casi con proporzioni minori rispetto alle altre figure, tanto che la maggior parte degli studiosi ritiene che siano dei satiri 'ragazzini', cosa che mi sembra alquanto improbabile visto che

sono barbati e calvi (Isler-Kerényi 2015; Heinemann 2016). Ciò che si può ipotizzare, tentando di decodificare queste scene, è che il satiro è raffigurato con proporzioni differenti perché si tratta di una figura ancillare: l'attenzione dell'osservatore è indirizzata su Dioniso e sulla *basilinna*, mentre il satiro acquisisce il ruolo di *parochos*, aiutante immancabile e necessario che svolge quei compiti che gli altri due personaggi di 'alto rango simbolico' non possono eseguire.

Conclusioni

Ritornando agli *Uccelli* e al dialogo tra Pisetero e Prometeo, le battute con cui si chiude la scena sono alquanto difficili da interpretare per noi moderni, avendo perso quasi completamente la capacità di decodificare il senso e il messaggio della comicità antica. Comunque, avvalendoci di quanto possiamo ricavare dai vasi attici che presentano la scena del 'satiro con lo sgabello', e collegando il dialogo aristofaneo nel contesto delle celebrazioni delle Antesterie e delle raffigurazioni della *basilinna* e delle sue nozze sacre con Dioniso, è forse possibile illuminare, per quanto parzialmente, il senso della scena. Aristofane faceva leva su un codice visivo e comportamentale ben conosciuto: il 12 del mese di Antesterione, nel momento di passaggio dalla festa dei *Choes* a quella dei *Chytroi*, il corteo gioioso dei festaioli accompagnava la moglie dell'arconte *basileus* al suo incontro con la divinità. Gli ateniesi ogni anno partecipavano a quelle celebrazioni e ogni primavera vedevano la processione partire dal sacro recinto del santuario di Dioniso Limneo per recarsi al *Boukoleion* con tutto il suo apparato di oggetti e simboli: torce, carri, parasole e sgabelli destinati a rendere il tragitto meno pesante per la *basilinna* e per le signore di Atene. Il rituale era codificato in modo molto stretto: lo stravolgimento operato da Aristofane sulla scena degli *Uccelli* probabilmente scatenava l'ilarità degli spettatori perché si trovavano parato in scena un Prometeo, "intabarrato" con parasole e sgabello, proprio come se fosse stato la *basilinna*.

Riferimenti bibliografici

Arrighetti 1988

G. Arrighetti, *Aristotele e il metodo storico dell'Athenaion "politeia"*, "Studi Classici e Orientali", vol. 37, maggio, 1988, 97-107.

Beazley 1956

J.D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956.

Beazley 1963

J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition, Oxford 1963.

Burkert 1983 [1972]

W. Burkert, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley 1983 [1972].

Burkert 2011

W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage*, Stuttgart 2011.

Cataldo 2022

C. Cataldo, *Prometeo alla colonna o alla rupe? Possibili cortocircuiti iconografico-letterari*, "La Rivista di Engramma" n. 195, settembre/ottobre 2022, 11-49.

Deubner 1932

L. Deubner, *Attische Feste*, Berlin 1932.

Eliade 1979

M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. 1, Firenze 1979.

Frontisi-Ducroux 1991

F. Frontisi-Ducroux, *Le Dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris/Rome 1991.

Gagliano 2018

E. Gagliano, "Εὔοι", *un grido straniero ad Atene. Agalmata ateniesi di Dioniso imberbe nel V secolo a.C.: testimonia et fragmenta*, "West&East", III, 2018, 45-65.

Grilli 2021

A. Grilli (a cura di), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano 2021.

Guazzelli 1992

T. Guazzelli, *Le antesterie. Liturgie e pratiche simboliche*, Scandicci 1992.

Hamilton 1992

R. Hamilton, *Choes and Anthesteria: Athenian Iconography and Ritual*, Ann Arbor 1992.

Harder 2012

A. Harder, *Callimachus Aetia*, vol. 2, Oxford 2012.

Heinemann 2016

A. Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2016.

Isler-Kerényi 2015

C. Isler-Kerényi, *Dionysos in Classical Athens. An Understanding Through Images, Religions in the Graeco-Roman World*, vol. 181, Leiden/Boston 2015.

LSJ

H.G. Liddell, R. Scott (compiled by), H.S. Jones (revised and augmented throughout by), *A Greek-English Lexicon*, N.S.a., Oxford 1996.

Magris 2015

A. Magris, *La tragedia nel tempo della festa*, "Spazio Filosofico", 2015, 267-288.

Mikalson 2015

J.D. Mikalson, *The Sacred and Civil Calendar of the Athenian Year*, 2015.

Mylonas 1961

G.E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton 1961.

Parker 2005

R. Parker, *Polytheism and Society at Athens*, New York 2005.

Pascal 1910

C. Pascal, *Le "Rane" di Aristofane e i Misteri Eleusini*, "Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Letteratura", ser. II, vol. XLIII, Milano 1910, 124-135.

Pickard-Cambridge 1989

A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1989.

Plebe 1956

A. Plebe, *La nascita del comico*, Bari 1956.

Roscino 2017

C. Roscino, "Dei e artigiani": Afrodite e la sposa nel Pittore Dechter, in *Dialogando. Studi in onore di Mario Torelli*, C. Masseria e E. Marroni (a cura di), Pisa 2017, 373-382.

Zanetto 1987

G. Zanetto, Aristofane. *Gli Uccelli*, G. Zanetto (a cura di), Introduzione e traduzione D. Del Corno (a cura di), Milano 1987.

English abstract

With this contribution I try to read a passage from Aristophanes' *Birds*, whose profound meaning is not easy to understand, since modern society has lost the elements to decode the comic solicitations of the Attic comic theatre: many of Aristophanes' jokes they no longer make us laugh. By juxtaposing Aristophanes' passage with a *skyphos* depicting a satyr with a stool, Dionysus and a female character, I try to recompose the ancient Aristophanes comedy and the festive element of the Athenian feast of the *Anthesteria*.

keywords | Anthesteria; Satyr; Stool; Dionysus; Aristophanes' *Birds*.

Notte di Hermes

Alcibiade, Crizia e la festa ultima di Atene

Monica Centanni



Il risveglio di Adone, John William Waterhouse (1899-1900), Andrew Lloyd Webber Collection.

[...] noch eine Herme mehr in der Allee;
nur Äon schweigt, er hält die Perlengabe,
wo alles fehlt und alles zielt,
der Äon träumt, der Äon ist ein Knabe,
der mit sich selbst auf einem Brette spielt:
Noch eine Herme mehr – man lasse sie,
auch sie führt zum Gedicht: Melancholie.

Gottfried Benn, *Melancholie* in *Après-lude* (1955)

Ancora un'altra erma nel viale; / tace soltanto l'Eone, serba il suo dono di perle / dove tutto fallisce e tut-
to a un segno mira,

/ l'Eone sogna, l'Eone è un ragazzo, / che sopra un'asse con se stesso gioca: /
Un'altra erma ancora – lasciamola: Melancholia, che alla poesia conduce (traduzione di Ferruccio Masini)

Atene, 415 a.C. luglio

Notte di luna nuova, quando le donne cantano dalle terrazze fiorite il lamento per la morte precoce del tenero Adone: litania sterile che non è rumore, non è voce, ma solo accompagnamento e sottolineatura del silenzio immobile, ferito dal chiaro di una luna troppo sottile. Afrodite piange la morte di Adone e tutte le donne, per Amore piangono lacrime molli, dolci,

ed è un singulto profondo, sordo, lo stesso timbro del gemito d'amore. Un'eco dei canti delle donne nelle notti di festa per Adone è nei versi dolci e intensi del poeta alessandrino Bione:

Αιάζω τὸν Ἀδωνιν· ἄπώλετο καλὸς Ἀδωνις·
'ώλετο καλὸς Ἀδωνις' ἐπαιάζουσιν Ἑρωτες,
μηκέτι πορφυρέοις ἐνὶ φάρεσι Κύπρι κάθειυδε·
ἔγρεο δειλαία, κυανόστολα καὶ πλατάνησον
στήθεα καὶ λέγε πᾶσιν ἄπώλετο καλὸς Ἀδωνις·'
αἰάζω τὸν Ἀδωνιν· ἐπαιάζουσιν Ἑρωτες.
κεῖται καλὸς Ἀδωνις ἐν ὥρεσι μῆρὸν ὀδόντι,
λευκῶ λευκὸν ὀδόντι τυπεῖς, καὶ Κύπριν ἀνιῇ
λεπτόν ἀπομύχων. τὸ δὲ οἱ μέλαν εἴβεται αἷμα
χιονέας κατὰ σαρκόος, ὑπὲρ ὀφρύσι δ' ὄμματα ναρκῇ,
καὶ τὸ ρόδον φεύγει τῷ χεῖλεος. ἀμφὶ δὲ τήνῃ
θνήσκει καὶ τὸ φίλημα, τὸ μήποτε Κύπρις ἀνοίσει.
[...] ἃ δ' Ἀφροδίτα
λυσαμένα πλοκαμῖδας ἀνά δρυμῶς ἀλάληται
πενθαλέα νήπλεκτος ἀσάνδαλος. αἱ δὲ βάτοι νιν
ἐρχομέναν κείρονται καὶ ἱερὸν αἷμα ὀρέπονται.
[...]
καὶ ποταμοὶ κλαίουσι τὰ πένθεα τὰς Ἀφροδίτας,
καὶ παγαὶ τὸν Ἀδωνιν ἐν ὥρεσι δακρύοντι,
ἄνθεα δ' ἐξ ὀδύνας ἐρυθαίνονται. [...] Ἀχὼ
δ' ἄντεβόασεν ἄπώλετο καλὸς Ἀδωνις.'
[...]
δάκρυον ἃ Παφία τόσσον χέει, ὅσσον Ἀδωνις
αἷμα χέει· τὰ δὲ πάντα ποτὶ χθονὶ γίνεται ἄνθη.
αἷμα ρόδον τίκτει, τὰ δὲ δάκρυα τὰν ἀνεμώναν.
[...] ποθεῖ καὶ στυμνὸν Ἀδωνιν.
βάλλε δὲ νιν στεφάνοισι καὶ ἄνθεσι. πάντα σὺν
αὐτῷ,
ὡς τήνος τέθνακε καὶ ἄνθεα πάντα θανόντων.
ῥαῖνε δὲ νιν Συρίοισιν ἀλείφασι, ῥαῖνε μύροισιν.
ὀλλύσθω μύρα πάντα. τὸ σὸν μύρον ὦλετ' Ἀδωνις.
[...]
χαὶ Μοῖραι τὸν Ἀδωνιν ἀνακλείουσιν Ἀδωνιν,'
καὶ νιν ἐπαείδουσιν. [...] ἤγε γόνων
Κυθήρεια τὸ σάμερον, ἴσχεο κομμῶν.
δεῖ σε πάλιν κλαῦσαι, πάλιν εἰς ἔτος ἄλλο δακρῦσαι.

Io piango Adone: 'Il bell'Adone è morto';
'È morto il bell'Adone', ripetono gli Amori.
Non dormire, Afrodite, sul tuo letto di porpora
svegliati, infelice, vesti abiti scuri, battiti
il petto e grida a tutti: 'Il bell'Adone è morto'.
'Io piango Adone', con me lo piangono gli Amori.
Sui monti giace il bell'Adone, azzannato a una co-
scia,
bianche zanne sulla coscia bianca
il respiro anelante, sangue nero
sulla pelle candida, gli occhi velati, livide
le labbra e sulle labbra muore il bacio che Afrodite
non coglierà mai più. [...] Con le chiome sciolte Afrodite
va errando per le selve,
scalza e discinta. La feriscono i rami aguzzi men-
tre passa
e si macchiano del suo sangue divino.
[...] Piangono i fiumi per il lutto di Afrodite,
piangono le sorgenti sui monti per Adone,
i fiori per il dolore diventano rossi come il sangue.
[...] Il bell'Adone è morto. E di rimando Eco: è morto il
bell'Adone!
[...] Sono tante le lacrime versate dalla dea, tante
quante il sangue che scorre da Adone: cadono sul-
la terra e diventano fiori:
dal sangue sboccia la rosa, diventano anemoni le
lacrime [...] Desidera ancora Adone, reso cupo dalla morte.
Getta corone di fiori sul suo corpo;
muoiano anche i fiori, tutti i fiori muoiano con Ado-
ne,
poiché Adone è morto. E versa su di lui unguenti
ed essenze di Siria: muoiano tutti i profumi della
terra perché Adone era il tuo profumo e Adone è
morto. [...] E con voce acuta anche le Moire 'Adone' ripetono
e con magici canti cercano di richiamare dall'Ade
il bell'Adone. [...] Non piangere più, Afrodite, per oggi almeno cessa
i tuoi lamenti.
Dovrai piangere ancora, fra un anno ancora dovrai
piangere.
(traduzione di Maria Grazia Ciani)

Tutto deve morire perché Adone è morto: "muoiano i fiori, muoiano tutti con la sua morte";
"muoiano tutti i profumi della terra perché Adone era il tuo profumo e Adone è morto". Tutta
la natura – fiumi e sorgenti, piante e animali – piange la morte di Adone. Per una volta an-

che Artemide – Artemide feroce e intrattabile, Artemide selvatica, che sempre si oppone alle seduzioni di Eros – questa volta anche Artemide piange insieme ad Afrodite. Artemide fanciulla: muscoli tesi e scattanti, gambe lunghe e scoperte, seno nudo. Artemide che corre nei boschi, che non si lascia prendere, che non si lascia guardare: nervi non sentimenti; palpiti, ma solo quelli della carne ancora sanguinante della preda. Artemide che caccia la sua preda perché solo quella ama: e perché ama la sbrana. Artemide invulnerabile dalle frecce di Eros, mai catturata, mai cattiva, che si sottrae a ogni languore, che rifiuta mescolanza, languore turbamento. Artemide, luce fredda e intatta della luna, stanotte piange – piange lacrime trasparenti di luna insieme alle donne che piangono la morte di Adone. Ma poi le donne, tutte le donne che in quella notte sono Afrodite, “con magici canti cercano di richiamare dall’Ade il bell’Adone”. E tutto dovrà rinascere – fiori e profumi – perché Adone rinascerà. Nell’aria, nelle vie, nei giardini tra le case, in alto nelle terrazze, tra i vasi che per il caldo profumano essenze d’oriente – aromi volatili, effimeri come le lame di chiaro di luna – tutto è Hermes: Hermes la notte, la luna, il silenzio. Hermes, che con volto sereno ha portato Adone nell’Ade, presto dall’Ade lo riporterà sulla terra.

Di giorno un altro Hermes riempie le strade, la piazza e, giù al Pireo, il mercato e il porto. Hermes, l’agitazione dei preparativi, gli scambi, i bagagli. Hermes, la guerra, la vita. Hermes, la fretta: gli Ateniesi stanno per partire. La città è scossa dalla febbre dell’avventura. È una esaltazione collettiva che travolge le menti, che infiamma il desiderio dell’altrove. I ragazzi ascoltano raccontare dai più anziani i racconti dei loro viaggi in occidente, le storie delle meraviglie sulle altre sponde del Mediterraneo: seduti nelle palestre e nelle piazze disegnano per terra la forma della Sicilia, la posizione della Libia e di Cartagine, e tracciano per terra la rotta che li porterà Oltremare, alla conquista dell’Italia e dell’Occidente. Un eros ha invaso la città e Alcibiade dà fuoco a quell’eros. e nessuna esitazione, nessuna obiezione, nessun ragionatissimo dubbio può più trattenerli: nessuna remora fermerà le loro navi, anche il vento è propizio. Hermes i mercenari, Hermes gli stranieri che in questi giorni popolano le vie della città, brulicanti di merci colorate, risonanti di dialetti peregrini. Hermes la speranza delle nuove vie di commercio che si apriranno con le genti di occidente, e le merci che arriveranno abbondanti sulle navi veloci dall’oltremare. Hermes, il guadagno, il denaro, gli affari di domani.

Ma questa notte l’impulso alacre, frenetico dell’Hermes diurno tace, dissolto nella luce radente del falchetto di luna recente, luminescenza che traveste ogni cosa: eppure è ancora Hermes, il silente, che abita questa notte in cui tutto pare immobile ma più trasparente. Fedro, Carmide, Crizia e Alcibiade, i figli di Atene, escono nella notte, dopo il simposio: Hermes notturno li guida. “Abbiamo bevuto: ora usciamo!”. Carmide, Crizia e Alcibiade: gli altri hanno paura di questa luce violenta e puntuta, di questa luna magra, che trasfigura i contorni, che svela forme mobili e illese, che ovunque diffusa, impasta e intriga ogni linea di confine e tesse come una rete argentea tra i corpi; ma non hanno paura del buio e della luna sottile, non hanno paura i più belli, i più nobili figli di Atene. Qualcuno dirà che quella notte, alla luce incerta di quella luna, i loro volti splendevano come in piena luce.

È festa questa notte, il tempo non scorre al ritmo di sempre. E finché durano nell'aria i canti molli per Adone, certo non verrà mai mattina. Presto, già domani, Alcibiade partirà, sulle navi veloci, a tentare il mare, sotto il segno di Hermes. Ma stanotte siamo qui: "Giù quell'erma, Alcibiade! Sfregia Hermes! È cosa tua: tu sei Hermes che parte. Abbattiamo quell'erma!". Non fa rumore l'icona che cade: cade attutito il frammento di Hermes. Anche le parole, che sempre si affannano a colmare distanze, a sopperire ai silenzi, tacciono ora. Giustamente.

Il sottofondo perfetto è solo il compianto, attutito, distante, delle donne che piangono Adone. Questo il tempo dei poeti, dei sapienti, questo il ritmo dei figli più belli di Atene, che non temono la notte e la luna. Che sanno che la verità è chiara e tortuosa: che è ombrosa come il tempo. Solo Hermes essi venerano: ciò che passa e non si ferma, che non si fissa mai in forme intransitive. Cantori empî del ritmo, i figli di Atene: solo il pianto delle donne, muto di parole, dà il tempo ai passi e alle soste. Hermes è la menzogna con cui ingannano Atene, facendosene campioni e difensori. Hermes è il tradimento che porterà Alcibiade a Sparta, e poi, alla fine, presso il barbaro, il nemico persiano. Hermes è il silenzio di terrore, il silenzio di parole, che Crizia, fattosi tiranno, imporrà alla città. Hermes è la nave che, domani, porterà Alcibiade in Sicilia; saranno i messi che torneranno a chiedere aiuti per Nicia, e poi ad annunciare la totale disfatta. Hermes è il messo che richiama Alcibiade ad Atene, e poi il bando che lo esilia da Atene, e poi il decreto, siglato da Crizia, con cui la città lo richiama a sé. Hermes mobile e transeunte: "Giù quell'erma, un'altra ancora".

Possono tutto, in questa notte, Crizia e Alcibiade insieme, i figli di Atene: in bilico sul filo del tempo, è questo l'istante, questo il momento. Mentre le donne piangono insieme, come un coro, i figli di Atene vogliono gloria singolare per il loro nome: che il loro valore sia gesto memorabile, altrimenti non è. Questa è la notte dell'onnipotenza: la forma è solo smascheramento del vuoto. È – necessariamente – sacrilegio, empietà. "Un'altra erma ancora, lasciamola": capaci di tutto i più sapienti, i più sfrontati figli di Atene.

Non c'era Socrate quella sera al simposio: ci fosse stato i cittadini, i delatori e i suoi giudici, tutti i suoi assassini, molti anni dopo, non gli avrebbero risparmiato questa imputazione. Diranno soltanto: "Insegnava a non credere agli dei". Accusa vaga, imprecisa e indimostrabile come tutte le calunnie che hanno qualche fondamento. C'era però quell'altra volta, il Maestro, con Ermocrate e Timeo, quando disse a Crizia: "Voi i sapienti, voi i poeti, potete realizzare la città di cui vi ho parlato". E c'era quell'altra volta ancora, a casa di Agatone, a ragionare d'amore: anche allora il corteo arrivò dalla notte, ma c'era rumore e strepito dionisiaco, e una flautista suonava. Disse Agatone ai servi: "Ragazzi, andate a vedere: se è qualcuno dei nostri fatelo entrare. Altrimenti dite che abbiamo finito di bere e stiamo già riposando". Era Alcibiade, come sempre splendido e prepotente, più di sempre ubriaco: i ragazzi lo sorreggono, le corone gli scivolano giù dai capelli profumati. Alcibiade, luce e bellezza, fuori da ogni misura: fu allora che Socrate raccontò del suo amore per lui, e Alcibiade disse di quando, una notte, lo provocò, cercò di sedurlo, si strinse a lui, sotto lo stesso mantello. Ma Socrate non cedette al desiderio, non cedette a Dioniso e ad Afrodite: come se fosse un vanto resistere a mania. Pa-

gherà Socrate, pagherà il sileno dal cuore apollineo: pagherà anche per Crizia e per Alcibiade. Per essere stato loro maestro: per avere istruito, e per avere amato, i figli più belli di Atene.

Non c'era Socrate al simposio la sera della luna nuova: ma c'era il vino e l'estasi e la vulnerabilità di ogni limite che Dioniso insegna. Crizia e Alcibiade e Andocide e Antifonte, i più sapienti perché hanno visto, svelato, il cuore vuoto di verità: non rivelata perché del velo consiste. Escono nella notte, ebbri di Dioniso, infiammati di Eros, frenetici di Hermes: sono loro il ritmo di questa notte che finora è stata soltanto silenzio, litanie delle donne, aromi caldi e fili di luna. Cosa fanno nell'orchestra del teatro di Dioniso? Mimano ancora, come fanno nelle loro case, i sacri misteri di Eleusi? κοινὸς Ἑρμῆς, "Hermes è con noi!" – come si dice per sancire un patto, un affare, un contratto. O l'inizio di un'avventura. "Vieni anche tu: usciamo e sfiguriamo le erme!".

Hermes ladro e truffatore; Hermes che non rispetta niente e nessuno e, sacrilego, rivela a tutti gli dei gli intimi gesti d'amore di Zeus e Maia, sua madre, facendo musica con il suo nuovo giocattolo fatto con il guscio di tartaruga. Hermes brigante che, appena nato, ruba le mandrie di Apollo. Hermes impudente e bugiardo, che raramente aiuta e infinite volte inganna. Ad Apollo chiede, piantando un capriccio infantile, di rivelargli il segreto della divinazione, segreto che subito profanerebbe perché Hermes è transitivo e tutto in lui passa e comunica. Hermes, l'imbroglio, la beffa, l'impudenza, il transito, il tradimento. È forse il sacrilegio il gesto perfetto per onorarlo? Mimare i misteri, forse, come Hermes svela nel canto il sacro amplesso di Maia con Zeus?

Mutilare le stesse sue erme: è questo, forse, il sacrificio grato a Hermes, giusto per lui? Questo, certo, è ciò che Hermes stesso farebbe: questo fanno Crizia e Alcibiade nella notte di festa, notte di Hermes. La mattina dopo la città è sconvolta: tutte le erme mutilate, i molti volti di Hermes tutti sfigurati. È il segnale di una rivoluzione, un attacco alla democrazia: "Se qualcuno sa chi è stato – sia un cittadino, uno straniero, uno schiavo – lo denunci". O forse è uno dei tanti presagi funesti che insegnano che no, quelle navi allestite nel porto non devono partire. È Alcibiade, si dice, che si crede onnipotente e fa parodia dei misteri. Si dice che qualcuno cerca di bloccare la partenza della spedizione per la Sicilia – forse è una congiura di Alcibiade. Ma si dice anche che no, che le navi pronte al Pireo devono partire – forse è una congiura di Alcibiade. E le navi infine salpano verso la Sicilia. Verso la rovina.

Atene, 407 a.C., primavera

Dopo lo scandalo, dopo il processo in contumacia, dopo la condanna, dopo l'esilio, Alcibiade ritorna. C'è anche Crizia nel porto del Pireo, ad aspettare l'amico in questo giorno di festa, funestato da scuri presagi. Tutta Atene è lì ad attendere impaziente e festante il ritorno di Alcibiade: dimenticato lo scandalo delle erme, dimenticate le voci sulla profanazione dei misteri. Atene vuole dimenticare anche i morti in Sicilia, il disastro di quella campagna disastrosa, inventata da Alcibiade a dispetto di ogni ragione. Atene dimentica Alcibiade a Sparta, dimentica il suo tradimento e la collaborazione con il nemico. Per accreditarsi presso gli Spartani Alcibiade aveva detto:

Quanto al fatto che io sia stato dalla parte del *demos* se qualcuno mi considera male per questo, non si creda che sia un motivo giusto per nutrire rancore contro di me. Siamo sempre stati avversari dei tiranni e tutto ciò che si oppone a chi comanda viene chiamato *demos* (...). Inoltre essendo la città governata dal *demos* era necessario adattarsi alla situazione. (...) Noi eravamo alla guida di tutti i cittadini e ritenevamo giusto mantenere la forma di governo in cui la città si era trovata a essere la più potente e la più libera, e che era la forma che ci era stata tramandata. Però noi che abbiamo un briciolo di senno, sapevamo cosa fosse la democrazia, e io stesso non meno degli altri, essendomi stati fatti torti gravissimi, potrei parlarne male. Ma su una riconosciuta pazzia non ci sarebbe nulla di nuovo da dire, e cambiare quel sistema non ci sembrava sicuro nel momento in cui voi ci attaccavate come nemici.

Ma la città dimentica tutto. L'oblio vince anche sulla diffidenza – un misto di avversione e di irresistibile attrazione – che la città da sempre prova per i suoi figli migliori, per tutti gli eccessi di questa splendida dorata gioventù, fatalmente votata alla tirannide. “Nulla di troppo”, diceva Crizia, ripetendo le parole della sapienza antica: ma loro, i figli di Atene, si ritenevano esentati da quella sobrietà che proclamavano come valore etico e politico. Niente era troppo per loro, i più sapienti, i più sfrontati figli di Atene.

Crizia loda la compostezza dei simposi spartani; ma l'amico Alcibiade, quando arriva a casa di Agatone, è il più scomposto, il più smodato seguace di Dioniso. Alcibiade loda la temperanza di Socrate, il loro maestro, nella passione d'amore: ma Crizia che non sa trattenersi da Eros e che si struscia, ovunque si trovi, sul corpo dell'amato, è il più intemperante, il più indecente degli amanti. Crizia e Alcibiade: per vocazione genetica, per razza culturale, destinati a essere tiranni, credono nella legge della città solo per quanto possono essere loro stessi a dettarla. E credono che la fortuna combatta al fianco del sapiente, che ha il coraggio di osare: credono che il caso giochi al loro stesso gioco.

Torna Alcibiade nella sua Atene e la città si infiamma nuovamente di entusiasmo per il suo campione: giunge al Pireo una folla in delirio, tutti corrono verso di lui, lo abbracciano, lo portano in trionfo, gli mettono in testa corone; e quelli che non riescono ad avvicinarsi, lo ammirano da lontano, e i più vecchi lo indicano ai più giovani. Raccontano che in quella folle festa del ritorno di Alcibiade, che solo pochi anni prima dalla città era stato espulso con infamia, la nave da cui sbarcò aveva le vele di porpora e dietro sfilò una processione di navi addobbate come per uno scenografico trionfo, al suono dei flauti, con gli equipaggi vestiti con costumi teatrali.

C'è anche Crizia, al Pireo, tra la folla, ad accogliere l'amico che ritorna. Il popolo, intorno, è in preda al più dissennato delirio. Lo amano come prima lo avevano detestato, lo elogiano quanto prima lo avevano calunniato: lo desiderano perché Alcibiade è un'anima di Atene. Alcibiade è Atene stessa, vischiosamente intrigato con i suoi sogni, le sue paure, le sue speranze. Era stato Crizia a presentare il decreto che revocava il bando di esilio all'amico. Ora Alcibiade è tornato: ha voluto tornare a provare qui, nel teatro di casa, un altro atto della sua avventura. È in festa Atene per il ritorno del suo Alcibiade ed è una vera, passionale, storia d'amore quella che lega Atene ad Alcibiade: la città lo ama, lo detesta, lo esilia e poi lo accoglie in trionfo, ha paura della sua luce e lo vuole tutto per sé. Il *demos* prova un'irresistibile attrazione

ma insieme, anche, sospetto per l'immagine di perfezione che i suoi spregiudicati campioni incarnano, e nel carisma delle loro eccezionali personalità proietta, con isterica incostanza, le sue illusioni di riscatto, le sue paure, le sue speranze.

Alcibiade presto riparte da Atene, disgustato dall'aria mefitica della politica ateniese di fine secolo: disgustato da quel luogo singolare, che lui stesso aveva contribuito a inventare, dove – nel segno di Atene – le parole e gli intrighi possono tutto e il contrario di tutto. Andrà dietro alla sua stella, che brilla ormai di una luce nera, a tentare di nuovo l'avventura sul mare e a ritirarsi infine nei suoi castelli sull'Ellesponto, difesi da un esercito di mercenari, sotto l'occhio vigile e diffidente del satrapo persiano. Mutevole e incostante è il desiderio che nutre Alcibiade per Atene e da sempre ricatta la Città agitando altri possibili scenari per il suo valore, altri teatri per l'esercizio della sua polimorfa *areté*: prima era stata l'avventura bellica in Sicilia, poi l'esilio a Sparta, dove – lui che aveva fatto dell'esibizione del lusso la cifra della sua immagine pubblica – aveva conquistato gli spartani adottando uno stile di vita più sobrio, diventando più 'spartano' di loro stessi. Ora è l'Ellesponto, e nella molle e lussuosa Ionia rilancerà all'altro eccesso il suo stile di vita, superando in fasto, raffinatezza e lussuria gli stessi satrapi.

Crizia resta in città: la breve parentesi in Tessaglia – verdi spazi, cavalli, avventurose prove di rivoluzione – lo ha convinto, una volta per tutte, che il gioco è tutto qui, nella polis. Solo ad Atene, solo per Atene, si può acquistare fama: *klèos*, la gloria della rinomanza è la meta a cui Crizia – come l'amico Alcibiade – tende, la conquista che ricerca, come massima fra tutte le umane aspirazioni. Scrive, per la scena del teatro tragico: “Varie passioni nella nostra vita: / c'è chi brama [...] di essere signore di molte ricchezze [...]; altri cercano turpi guadagni [...]: la vita dei mortali è tutta un errare. Io invece, che nulla di tutto questo voglio mi tocchi, io, vorrei invece avere fama di gloria”.

Non conosce altra lingua, Crizia, che non sia quella della polis; non conosce altra poesia, se non quella del suo teatro dove, in tragedia, la città mima se stessa, mettendo in scena le sue insanabile antinomie: Teseo e Piritoo come Crizia e Alcibiade. Non c'è altra scena, se non questa, per mettere alla prova il valore: non c'è altra città, se non questa, che un giorno Socrate, il maestro proprio a lui aveva consegnato, perché Crizia – poeta e sapiente – costruisse con le pietre di Atene l'utopia della città ideale. Crizia, tiranno e poeta, vuole che il suo nome resti legato ad Atene: vuole imprimere il suo segno alla città. Ma la città maledirà il nome politico del tiranno e cancellerà nell'oblio la fama del suo nome di poeta.

Atene e poi Ellesponto: 404 a.C.

È in cella Teramene: per pochi mesi era stato con Crizia a capo del regime tirannico, ma Teramene-il-coturno, la scarpa buona per tutte le rappresentazioni e che calza indifferentemente a destra o a sinistra, questa volta paga con la morte il suo opportunismo troppo disinvolto, a tutti ormai insopportabile. Teramene non si era ritratto di fronte a nulla: non alla volgarità della stanca demagogia populista, non ai più intrigati tentativi di mediazione, non davanti al sangue della tirannide. Non si ritrae neppure ora, di fronte alla condanna a morte che gli arriva in carcere, in una tazza di cicuta, da parte di Crizia. Il “coturno” ha occasione di interpretare

così la scena madre della sua fortunosa carriera di istrione della politica: prende la tazza di veleno, la beve quasi tutta, restano solo poche gocce sul fondo; la fa ruotare poi, come nel gioco del cottabo, e il veleno residuo che sprizza nel lancio lo indirizza al suo assassino, come se fosse l'amasio: "Al biondo, bellissimo Crizia".

Un altro messo, intanto, è partito con un mandato di morte: allo spartano Lisandro giunge il benestare di Crizia. Alcibiade sarà eliminato: "Lui vivo, l'oligarchia sarebbe comunque in pericolo". Lui vivo resterebbe in quell'Atene che ancora e per sempre, lo adora, lo esalta, lo odia, lo invidia, lo desidera – comunque resterebbe una speranza di riscatto. Alcibiade, nelle fantasie di questa isterica, magnifica, città, è il demone del cambiamento da qualsiasi regime a qualsiasi altro. Per il popolo di Atene, Alcibiade è la maschera del *deus ex machina*.

Isterica e incostante è la città verso il suo campione. Ma mutevole e scostante è anche il desiderio che Alcibiade nutre per Atene: come Achille a Troia, continuamente ricatta la città sottraendosi al suo dovere, agitando altri possibili scenari per il suo valore. Fingendo e credendo, nella sua irresponsabile strafottenza, che Atene non sia il teatro unico del valore. Crizia invece non è amato in Atene: perché Crizia ama la città, ma odia il popolo e la sua volgarità, quando è al potere; odia i nobili per i loro privilegi ormai consunti e rancorosi, odia gli arricchiti, quando il potere passa nelle loro mani. Ma Crizia ama la città, ama Atene: solo ad Atene, solo per Atene – lui lo sa – si può acquistare la gloria. Così come Achille resta a Troia, perché quello è il campo che il destino gli ha assegnato per mettere in mostra la sua virtù; così Crizia resta ad Atene: non c'è un altrove, l'avventura è qui, nella città. Eliminato Teramene, Crizia per un breve giorno, è il principe unico dei tiranni, il signore della città. Ed è subito il deserto. Sangue, confische, terrore e violenza: le stragi, le epurazioni e su tutto la scommessa, ormai impossibile, sulla gloria del nome. Ora, nella gara per la gloria, nella gara per il cuore di Atene, non c'è più amicizia: c'è chi vince e chi perde. O meglio: chi perde subito e chi perderà tra poco, perché non troverà nessun cantore della sua gloria.

Amici erano stati Crizia e Alcibiade: ma sopra l'amicizia, più forte anche dell'Ade, stava un'altra contesa. I figli di Atene avevano ingaggiato entrambi la lotta per la gloria. Amici anche nella distanza: proprio perché complici quel giorno di atti sacrileghi contro la città, contro sé stessi, contro i sacri misteri. Amici perché nella notte di Hermes avevano agito insieme e in silenzio, intanto che le donne cantavano.

Ma sapevano che sotto la stella mercuriale, nel segno transitivo di Hermes stava anche il tradimento: già dalla notte delle erme, per aver fatto insieme quel gioco, sapevano che avrebbero potuto tradire e tradirsi l'un l'altro, un giorno, quando le mosse del destino l'avessero richiesto all'uno oppure all'altro. Nulla era più forte del vincolo che li legava: sangue, cultura, stile. Ma il patto era all'origine, nel suo stesso ermetico presupposto, violabile dai contraenti. Nessuno avrebbe potuto spezzare quel legame e niente, infatti, aveva potuto contro la loro amicizia: non l'esilio, non lo schieramento diverso e a tratti opposto, al fianco del demos di Atene o contro di esso. Solo loro potevano, nel segno di Hermes, sciogliere il patto – per Hermes, tradirsi.

Crizia presto cadrà a Munichia combattendo da eroe, ateniese contro ateniesi. Ma prima muore Alcibiade: tutti sanno che, vivo Alcibiade, la speranza di una restaurazione del partito democratico è sempre incombente. Alcibiade, ritirato fra i suoi mercenari sull'Ellesponto, rappresenta ancora per il partito del *demos* la proiezione fantasmatica di ogni speranza di riscatto, il *deus ex machina* che potrebbe provocare, per l'ennesima volta, un ribaltamento della situazione politica in città. *Philoï* erano stati Alcibiade e Crizia e anche nei momenti più difficili avevano dato prova della solidità di quel vincolo indissolubile. Ma entrambi sapevano che quel patto, in nome del quale, come nella tragedia che Crizia inventa per Teseo e Piritoo, l'amico per amore dell'amico poteva sfidare addirittura la morte, solo in un campo poteva e doveva essere tradito: nella contesa per la gloria. La storia – la degenerazione degli eventi in quei tragici mesi – porta gli amici a questo ultimo agone: la gloria del nome di Alcibiade contro la gloria del nome di Crizia. Non c'è più una sfida comune: il gioco va condotto ciascuno per sé, fino in fondo. Nella gara finale per il *kléos*, non c'è più amicizia: c'è chi vince e chi perde. Anzi: c'è chi perde subito – Alcibiade – e chi perderà fra poco – Crizia – perché della sua gloria nessuno si farà cantore e un velo di oblio si stenderà sul suo nome.

E Crizia manda la morte all'amico lontano. Non sarà la battaglia sul campo, non sarà la giustizia del *demos* ad abbattersi su Alcibiade. Ecco: il messo di Crizia è giunto a Lisandro; e da Sparta parte il sicario per raggiungere il castello sull'Ellesponto; gli scherani del satrapo persiano sono d'accordo, staranno in silenzio e lo lasceranno passare.

Il sicario è arrivato, di là dal mare. Nel suo lussuoso palazzo, dopo il simposio Alcibiade ha fatto uno strano sogno: lui stesso, vestito da donna e Timandra, la sua etera, la sua compagna, che gli teneva la testa tra le braccia e gli imbellettava il volto. “Vengo da parte di Crizia”. E Alcibiade: “È uno dei nostri: fatelo entrare”. Ecco è vicino a lui. Vicino. Alcibiade si sveglia dall'incubo, ricorda la notte di Hermes, ricorda la luna. Ricorda la maschera, a teatro, la luce argentata e la sfida dissacrante dei misteri. Ricorda il profumo troppo intenso delle effimere piante di Adone e il coro luttuoso, dolcissimo, delle donne in pianto. Ma la sua casa ora è in fiamme: si lancia fuori ma le vesti, sontuose, preziosissime, prendono fuoco. Il corpo di Alcibiade è una torcia che brucia, è una fiamma che splende luminosa, fortissima.

Gira il cerchio del tempo: “Aion serba il suo dono di perle / dove tutto fallisce e tutto a un segno mira; [...] è un ragazzo, / che sopra un'asse con se stesso gioca: / Un'altra erma ancora – lasciamola”. Chi conduce ad Ade è l'amico che tradisce: è Hermes che viene.

Fonti

I giardini di Adone | Platone, *Fedro* 276b; Plinio, *Storia Naturale*, XXI, 60; *Suida*, ad voc. Αδώνιδος κήποι (α 517). **Adone-Afrodite** | Ovidio, *Metamorfosi* X, 519-739; Apollodoro, *Biblioteca*, III 14, 4; Nonno, *Dionisiache* XLII, 65; XLII, 163; Orph. *H.* LVI “Adone, profumi di incenso”; Igino, *Astronomica* II, 379. **Il pianto per Adone** | *Il Lamento per Adone di Bione* (nell'ultimo scorcio del XV secolo letto, tradotto e parafrasato da Poliziano, fu pubblicato da Aldo Manuzio nel 1496, in un volume con altri testi teocritei, nel

1496 (al tempo si credeva fosse opera di Teocrito: Bione, *Lamento funebre per Adone*, trad. di Maria Grazia Ciani in *Alessandro Grilli, Adone. Variazioni sul mito*, Venezia 2014, 96-99). **Adone-Artemide** | Apollodoro, *Biblioteca* III 14, 4. **Alcibiade e la spedizione in Sicilia** | Tucidide, VI-VII; Nepote, *Alcibiade* VII, 3; Plutarco, *Alcibiade* 17-21. **L'eccitazione in Atene per la spedizione in Sicilia** | Tucidide VI, 8-15; Plutarco, *Nicia* 13, 3; *Alcibiade* 17, 4. **Mutilazione delle Erme** | Tucidide, VI, 27-29, 60; Lisia, *Contro Andocide* VI; Nepote, *Alcibiade* VII, 3; Plutarco, *Alcibiade* 18, 6-8; 19, 2; 20, 4-5; 21, 2-3. **La profanazione dei misteri di Eleusi** | Lisia, *Contro Andocide* VI, 4, 45; *Accusa contro i propri consoci per calunnia*, VIII, 5; Andocide, *Sui Misteri*, 34,35; 37, 38. **Socrate maestro di Crizia e Alcibiade** | Platone, *Apologia*; Eschine, *Contro Timarco*, I, 173; Senofonte, *Memorabili* I, II 12. **Socrate, Ermocrate, Timeo e Crizia a simposio** | Platone, *Timeo*, 17a; Platone, *Crizia*. **Il simposio a casa di Agatone** | Platone, *Simposio*. **Hermes svela l'amore di Zeus e Maia** | *Inno Omerico* IV, A *Hermes*, 56-57. **Hermes ruba le mandrie di Apollo** | Apollodoro, *Biblioteca* III, 10, 2; *Inno Omerico* IV, A *Hermes*, 340-345. **Hermes chiede il segreto della divinazione ad Apollo** | Apollodoro, *Biblioteca* III 10, 2. **Crizia** | μεδὲν ἄγαν | DK 88 B 7. **L'arrivo di Alcibiade in casa di Agatone** | Platone, *Simposio*, 212c-215a. **L'amore di Socrate per Alcibiade** | Platone, *Simposio* 213d. **Crizia amante eccessivo e intemperante** | Senofonte, *Memorabili* I, 2 29-30. **Il discorso di Alcibiade agli Spartani sulla democrazia come "riconosciuta follia"** | Tucidide VI, 89. **Alcibiade a Sparta "più spartano degli spartani"** | Plutarco, *Alcibiade*, 23, 3-5. **Il ritorno trionfale di Alcibiade in Atene nel 406** | Plutarco, *Alcibiade*, 32. **Crizia presenta il decreto per revocare l'esilio di Alcibiade** | DK 88 B 4, 5; Plutarco, *Alcibiade*, 33, 1-3. **Crizia e la fama di gloria (dal Radamanto)** | DK 88 B 15. **Teramene-coturno** | Senofonte, *Elleniche*, II 3; Aristofane, *Rane*, scolio v. 46. **Teseo-Piritoo** | Crizia [Euripide], *Piritoo*, DK 88 B 15a; Plutarco, *Teseo* 30, 1-5. **L'oscurità che cala sul nome di Crizia** | Aristotele, *Retorica* 1416 b 26. **Morte di Teramene** | Senofonte, *Elleniche* II, 20. **Crizia cittadino di Atene** | DK 88 B 72. **L'amore di Atene per Alcibiade** | Aristofane, *Rane*, 1422-1432; Plutarco, *Alcibiade*, 34, 1-5. **Crizia condanna a morte Alcibiade** | Plutarco, *Alcibiade*, 38, 5. **Il sogno e la morte di Alcibiade** | Plutarco, *Alcibiade*, 39; Diodoro Siculo XIV, II, 14.

Una versione *minor* di questo contributo è stata pubblicata in *Nemica a Ulisse*, Milano 2007, 98-11.

English abstract

Three fifth-century BC feasts featuring Alcibiades, Critias – together or separate and far each other. The first feast, in Athens in the summer of 415, before the expedition to Sicily, is the night of the mutilation of herms, during Adonis' rites, when Athenian women in the hanging gardens were mourning for the death of the god and singing to propitiate his rebirth. The second one is the civil feast of 407, when Alcibiades, after his condemnation, banishment and exile, comes back to Athens because of a decree of grace signed by Critias and the whole city, which – as Aristophanes writes – "loves him, hates and detests him, desires him" – is on the shore of Piraeus waiting for him in celebration. The third is the ultimate feast: in 403, Alcibiades again fleeing from Athens has taken refuge with the Persian satrap Pharnabazus and the killer arrives from Sparta, with the consent of Critias: the murder is the ultimate seal that binds each other, indissolubly together, the best sons of Athens.

keywords | Alcibiades; Critias; Hermes; Mutilation of Herms; Adonia.

La millenaria Festa dei Gigli di Nola

Mario Cesarano



1 | Panoramica con l'altezza dei "Gigli".

2 | Il rivestimento di cartapesta.

3 | L'impalcatura lignea.

Presentazione

Ogni anno il 22 giugno, se capita di domenica, o la domenica che gli succede si tiene a Nola, in Campania, la Festa dei Gigli in onore di San Paolino, co-patrono della città con San Felice vescovo e martire e San Massimo. "Giglio" è il nome che viene dato alla macchina da festa: un obelisco fatto di assi di legno, dell'altezza di venticinque metri e del peso di circa dodici quintali [Fig. 1], tradizionalmente rivestito di cartapesta sulla facciata [Fig. 2]. I gigli, in numero di otto, sono intitolati ad antiche corporazioni di mestieri e artigiani, sicché si hanno il giglio dell'Ortolano, del Salumiere, del Bettoliere, del Panettiere, del Beccaio, del Calzolaio, del Fabbro e del Sarto e in quest'ordine vengono trasportati a spalla, ciascuno da un insieme di circa centoventi uomini, detto "paranza", seguendo il ritmo della musica eseguita da musicisti e cantanti sistemati su due tavole da ponte poste sulla base in facciata della stessa impalcatura lignea [Fig. 3], lungo un percorso che si snoda per le strade del centro storico della città, tra la mattina della domenica e le prime luci del giorno dopo. Ad assistere una folla di decine di migliaia di persone, che unisce i circa quarantamila abitanti della città ad altre migliaia di appassionati e curiosi che giungono da ogni parte del mondo per diventare autentici protagonisti di una kermesse che non conosce spettatori, perché tutti possono parteciparvi attivamente con massima intensità e coinvolgimento, seguendo i gigli nella loro processione, lasciandosi trascinare in entusiasmanti danze.

La Festa e San Paolino: una (con-)fusione di fatti storici

La tradizione popolare vuole che la festa celebri il ritorno a Nola di San Paolino dalla schiavitù in Africa. La vicenda è narrata nel pieno VI secolo d.C. da papa Gregorio Magno nei *Dialogi*: al tempo in cui facevano scorrerie in Campania, i Vandali fecero prigionieri numerosi abitanti della diocesi di Nola, di cui Paolino era vescovo, e li deportarono in Africa; per comprarne la li-

bertà Paolino diede fondo a tutte le sue ricchezze e quando una vedova gli chiese di riscattare suo figlio non gli rimase altro da offrire ai barbari che se stesso; fattosi, dunque, volontariamente schiavo in Africa, divenne l'ortolano del genero del re dei Vandali, che, oltre a gustare le specialità del suo orto, prese a godere della sua piacevole compagnia, nutrendosi dei suoi saggi discorsi; un giorno il re riconobbe in Paolino uno dei giudici che sedevano per giudicarlo in un sogno, che si sarebbe rivelato premonitore della sua morte, e chiese al genero di chiedergli chi fosse; dichiaratosi un vescovo, gli fu concesso di tornare in patria con tutti i prigionieri della sua terra su navi cariche di grano (Greg. *M. dial.* 3, 1) [Fig. 4].

Gregorio scrive poco più di un secolo dopo il tempo in cui sarebbero accaduti i fatti che narra e dichiara che unica sua fonte è il racconto fattogli da alcuni monaci di veneranda età, che a loro volta hanno ascoltato racconti sulla santità di Paolino. La sua narrazione contiene fatti storici reali ma li combina in maniera confusa.

Ponzio Meropio (Anicio)[1] Paolino, nato nel 353/354 a *Burdigala* nella Gallia Aquitania, membro di una delle famiglie di spicco dell'aristocrazia senatoriale romana, giunse all'episcopato della diocesi di Nola tra la fine del 409 e gli inizi del 410, dopo essere stato ordinato sacerdote a Barcellona e aver scelto di stabilire la sua dimora in una proprietà di famiglia che doveva trovarsi non lontano dal santuario martiriale del presbitero Felice, alle porte di Nola, città che aveva scelto quale sua sede quando tra il 379 e il 381 era stato governatore della *provincia Campania*[2]. Nel 410, dopo il sacco di Roma, *ipsam Nola barbari vastaverunt* (Aug., *De civ. Dei* 1.10.2). Si tratta dei Goti guidati da Alarico, che assalirono anche quel santuario martiriale, dove tra il 402 e il 403 Paolino aveva fatto erigere una *basilica nova*[3] e creato una delle prime grandi mete del pellegrinaggio religioso di tutta la cristianità occidentale. Dell'assedio, cui venne sottoposta la città di Nola, si ha conferma da uno scritto del contemporaneo Agostino, vescovo di Ippona, che attribuisce la salvezza della città a quello stesso San Felice, che Paolino onorava alle porte di Nola, riportando che:

verum etiam ipsis hominum aspectibus confessorum apparuisse Felicem, cuius inquilinatum pie diligis, cum a barbaris Nola oppugnaretur, audivimus, non incertis rumoribus, sed testibus certis (Aug. *De cura pro mortuis gerenda* 16, 19).

Nel *De civitate Dei* Agostino riferisce che lo stesso Paolino gli ha dato notizia della sua prigionia:

Unde Paulinus noster, Nolensis episcopus, ex opulentissimo divite voluntate pauperissimus et copiosissime sanctus, quando et ipsam Nola barbari vastaverunt, cum ab eis teneretur, sic in corde suo, ut ab eo postea cognovimus, precabatur: "Domine, non execrucier propter aurum et argentum; ubi enim sint omnia mea, tu scis". Ibi enim habebat omnia sua, ubi eum condere et thesaurizare ille monstraverat, qui haec mala mundo ventura praedixerat (Aug. *civ. Dei* 1, 10, 2).

Tornato in libertà, Paolino continuò ad essere il vescovo di Nola fino al 431, anno della sua morte. Che fosse caduto prigioniero dei barbari, dunque, è un fatto storico, ma, diversamente da quanto raccontato da Gregorio Magno, a porlo in catene furono i Goti di Alarico e non i Vandali, che fecero scorrerie a danno dei territori costieri della Campania muovendosi dall'Afri-



4 | San Paolino da Nola.

5 | La barca con cui leggendariamente San Paolino torna dalla prigionia.

6 | Il busto-reliquia del Santo.

ca[4], dove si erano stabiliti da circa vent'anni, solo dopo la morte dell'imperatore Valentiniano III (Proc. 3, 5, 4), nel 455, quando ormai Paolino era già venuto a mancare. Nello stesso anno i Vandali compiono un violento saccheggio di Roma, della durata di tre giorni, tale da consegnarlo alla storia come il peggiore che la città avesse mai subito, facendo ridimensionare l'eco di quello dei Goti di Alarico del 410 e facendo diventare proverbiale la loro crudeltà, tanto da assurgere essi stessi a sinonimo di inciviltà. A distanza di poco più di cento anni, con lo scopo di mostrare che Dio agisce nella storia attraverso i suoi santi, Gregorio non scava a fondo per ricercare l'esattezza storica dei fatti che racconta nel dialogo su Paolino, ma fa di costui, della cui santità era ampiamente noto quanto si manifestasse nel soccorso ai poveri e ai deboli, un *exemplum* della potenza di Dio contro quei Vandali, che erano andati configurandosi negli anni come il nemico per eccellenza della chiesa cattolica[5]. Il prestigio e l'autorevolezza di Gregorio si riverbereranno nel tempo sulle sue opere letterarie e così nella tradizione agiografica su San Paolino per molti studiosi varrà la leggenda della prigionia inflittagli dai Vandali in Africa e non l'esatta verità storica di quei lontani avvenimenti del 410 (Santaniello 2015, 395-407, in particolare nota 31). Altri, me compreso, ritengono che "la vita del Santo non conosce nessun viaggio in Barberia"[6].

Secondo la tradizione popolare, la Festa dei Gigli, sempre muovendo dalla leggenda gregoriana, introduce nell'ordine di sfilata degli otto gigli, collocandola tra il quarto e il quinto, la cosiddetta "barca", un'ulteriore macchina da festa, che sulla base di legno, avente la stessa struttura dei gigli fino ad un'altezza di tre metri [Fig. 5], imposta la riproduzione di un'imbarcazione, atta a simboleggiare il viaggio di ritorno di Paolino per mare dalla prigionia africana. Ulteriori nuovi ingredienti vanno a mescolarsi con la verità storica con lo scorrere dei secoli, pur se formalmente e cronologicamente ad essa estranei: durante i festeggiamenti, nella barca viene fatto stare un personaggio che impersona un "turco capellone", abbigliato in maniera da ritrarre l'iconografia convenzionalmente diffusa in Europa dei soldati ottomani con lunghi capelli e mustacchi. La trovata scaturisce molto probabilmente dal fatto che nel XVI secolo il Mediterraneo occidentale, comprese le coste della penisola italiana, è scosso dalla pirateria turca, al servizio dell'impero ottomano, che fin dalla presa di Costantinopoli del 1453, andrà definendosi come la grande minaccia contro la cristianità. Sarà la battaglia di Lepanto del

7 ottobre 1571, con la vittoria delle forze cristiane della Lega Santa voluta da Papa Pio V e sostenuta finanziariamente soprattutto da Filippo II di Spagna e militarmente dalla flotta veneziana e dalla galee spagnole del Regno di Napoli e di quello di Sicilia, ad allontanare l'incubo delle incursioni turche dalle coste dei paesi europei del Mediterraneo e sarà la battaglia di Vienna dell'11-12 settembre 1683 ad arrestare per sempre l'avanzata dell'impero ottomano in Europa e ad avviarne la cacciata dai Balcani. Nell'immaginario degli abitanti delle coste e delle contrade, dove per decenni si era dato l'allarme al grido di "Mamma li Turchi", quei pirati dovettero restare impressi come i grandi nemici della cristianità, non diversamente da come era accaduto oltre mille anni prima con i Vandali, gli uni e gli altri ugualmente provenienti dal mare. Non è da escludere che San Paolino nelle sue funzioni di patrono di Nola, sia stato invocato a difesa contro questa spaventosa minaccia, tant'è che, secondo la descrizione che della processione dei Gigli fa Ferdinand Gregorovius nel 1854, dopo i gigli

veniva una barca, in cui stava un giovanetto vestito alla turca, con in mano un fiore di granata, dietro la barca veniva un enorme bastimento da guerra, con a prua un giovane vestito da moro, che se ne stava fumando un sigaro, mentre sul ponte eravi la statua di San Paolino, inginocchiata in atto di preghiera, davanti a un altare (Gregorovius (1853) 1906, p. 23).

Così la Festa dei Gigli di Nola in un momento imprecisato tra la fine del XVI e il XIX secolo ha trasformato in un "turco capellone" il barbaro che dovette condurre la nave del ritorno a Nola di Paolino nella leggenda di Gregorio o, semplicemente, ha accolto tra i suoi obelischi il ricordo della minaccia dei Turchi o Mori provenienti dal mare, debellata per intercessione del santo.

Alle origini della Festa tra suggestioni e ipotesi

È impossibile dire quando la Festa sia stata celebrata per la prima volta. Ogni anno per ognuno degli obelischi vengono scritte canzoni, che vengono associate alle diverse fasi della cosiddetta "ballata" dei gigli. Una di quelle composte in occasione della kermesse del 1978 recita:

'A storia 'e chesta festa è vecchia assaje
È vecchia quanno 'o munno p' 'o Nulano.

La storia di questa festa è molto antica,
tanto antica quanto è antico il mondo per il Nolano (Cesarano 2014, 28).

Pur se l'intenzione del poeta è quella di marcare la funzione riconosciuta alla festa di momento di aggregazione sociale sulla base di una condivisa identità culturale, che si manifesta ed esprime pienamente nella fede a San Paolino, dai suoi versi emerge che i Nolani hanno la percezione di una perfetta sovrapposizione della storia della città e di quella della festa, inconsapevolmente accreditando la proposta di riconoscere a quest'ultima un'origine molto più antica dei tempi di San Paolino, la cui vicenda nolana si svolge quando la città ha più di mille anni di vita.

La nascita della città è da considerarsi il punto di arrivo di un lungo e complesso processo di poleogenesi, che ha inizio nel cuore dell'VIII sec. a.C., su impulso di genti autoctone, note nelle fonti come Ausoni, e che può dirsi concluso definitivamente nel VI sec. a.C., dopo aver accolto nella sua compagine sociale elementi greci ed etruschi, forieri di dinamiche economiche molto avanzate (Cesarano 2011, 143-168; Cesarano 2019, 173-177). Diviene uno dei centri di potere nello scacchiere geopolitico regionale grazie soprattutto alla sua collocazione nel cuore di quel territorio, favolosamente fertile, posto a oriente del Vesuvio. Non ne abbiamo nessuna prova documentale, ma è molto plausibile che la Festa mutui le sue forme e modalità di svolgimento dalle cerimonie che nell'antichità classica venivano celebrate dai Nolani in occasione del solstizio d'estate, cadente il 21 giugno, e in relazione alle operazioni della mietitura del grano, cerimonie facenti parte di quel ricco repertorio di feste connesse al ciclo delle stagioni e alle diverse fasi del lavoro agricolo diffuse in tutto il Mediterraneo antico fin dai tempi preistorici, che in alcuni casi si svolgevano portando in processione le statue delle divinità (Comba, Amateis 2019). Il cristianesimo, nel porre l'Universo e l'intero suo funzionamento sotto l'egida di Dio, affidò alla sorveglianza di due suoi santi i momenti di cambiamento stagionale segnati dal movimento apparente del sole nel cielo, i due solstizi, il primo, quello d'inverno, posto sotto la protezione di San Giovanni apostolo e il secondo, quello d'estate, sotto quella di San Giovanni Battista. È ben noto e documentato, poi, quanto forme liturgiche e folkloriche della religiosità del mondo classico siano confluite nell'equivalente repertorio della religiosità cristiana, sia a livello aulico sia a livello popolare, sicché non appare peregrino supporre che nella Nola a cavallo tra la fine del mondo antico e l'alto medioevo la festa celebrante la ricchezza del raccolto del grano all'inizio dell'estate sia finita per celebrare l'amato vescovo Paolino, approfittando anche del fatto che il *dies natalis* del santo cadesse proprio il 22 giugno.

L'evoluzione della macchina da festa

Il Giglio che oggi è protagonista della Festa in onore di San Paolino è il risultato dell'evoluzione di una sorta di *ex voto*, che nei secoli ha assunto forme e dimensioni diverse, fino a diventare la macchina da festa che assembla assi di legno intorno a un'anima centrale, sempre lignea, detta "borda", elevandosi da terra per un'altezza di venticinque metri, fino a raggiungere un peso di circa dodici quintali, il cui trasporto a spalla a suon di musica da parte dei cosiddetti "cullatori", che costituiscono la "paranza", non può non tradursi in una prova di forza, oltre che di fede nei confronti di San Paolino, in un autentico spettacolo, sì capace di attirare ogni sguardo ed attenzione, da portare alla decisione nella seconda metà del XIX secolo di separare la processione dei Gigli da quella delle reliquie del santo, per molti secoli fatte sfilare in un "braccio reliquiario" d'argento, sostituito a partire dal 1610 da un busto ligneo di San Paolino e poi da un busto d'argento, la cui ultima versione, ancora in uso, risale al 1742 (Solpietro, 13-24) [Fig. 6].

Ma i più antichi *ex voto* portati in processione in onore del santo dovevano avere forma e dimensioni diverse dagli obelischi a noi contemporanei. Non possediamo nessuna testimonianza su come si svolgeva la festa in onore di San Paolino nei primissimi tempi del medioevo,

ma, se è giusto vedervi una continuità formale con quelle pagane di età antica, dobbiamo supporre che si mettesse in scena una processione non tanto diversa da quella che nell'Atene classica durante le Antesterie o "Feste dei Fiori" nel mese di Antesterione (febbraio-marzo) si celebrava per Dioniso, portandone in processione la statua su di un carro a forma di nave, seguito da celebranti che indossavano costumi da satiro e suonavano flauti (Comba, Amateis 2019, 321). L'utilizzo imprescindibile del carro per il trasporto dei simulacri degli dèi in processione è probabile che sia all'origine del racconto legato agli antichi misteri eleusini, secondo il quale Trittolemo riceve da Demetra la conoscenza di come lavorare la terra e far crescere il grano e la diffonde tra gli uomini viaggiando per il mondo su un carro alato, donatogli dalla stessa deà, come rappresentato su numerosi vasi attici, che lo ritraggono sul carro e con spighe di grano tra le mani. Non stupisce, allora, che il più antico documento ad oggi noto riguardante la Festa dei Gigli descriva proprio come un carro la macchina da festa in onore di San Paolino di Nola, che, molto probabilmente, non per caso è onorato anche come santo "ortolano", connesso, cioè, ai frutti che la terra concede agli uomini a seguito del raccolto agli inizi dell'estate. Si tratta di una *relatio* del 1323, nella quale il "fabricator lignea Gabriel compages lillii machina", vale a dire "il costruttore Gabriele dell'impalcatura di legno della macchina del giglio", viene sanzionato per aver trasgredito alle regole impartite per allestire la macchina da festa. Vi si leggono, anche, le prescrizioni per le quali la macchina deve essere rivestita di drappi di lino, utili a nascondere gli uomini che "propellent", cioè che la spingono. Infine si danno le istruzioni per la realizzazione della macchina stessa:

Primo fiant rot quatuor alte brachiis tre set iste quatuor rotas ponentur un duas assalibus [...] secundas stradas [...] transige possint impedimento et [...] carro
 [...] Post has rotas due rotas quae coniuntur ambe [...] volvendo rotas cum maneggia volventur ista [...] Carrum ducatur recte per viam et volvatur cum fuerit nocesse unum vel due teneat timonem [...]

Si facciano dapprima quattro ruote alte tre braccia, queste quattro ruote si fissano a due assali (lunghe) in base alla larghezza ed estensione della strada, affinché (il carro) possa passare senza ostacoli e quando il carro...Dopo queste ruote...due ruote si uniranno...girando le ruote con la manovella esse girano il carro...Perché il carro vada diritto lungo la strada e possa girare quando è necessario uno o due uomini tengono il timone (Lo Monaco 2003, 55-58).

La macchina è, dunque, un carro, che, diversamente da quello di Trittolemo, si muove su quattro e non su due ruote ed è sospinto da uomini e non dalla forza delle ali. Viene da pensare ai carri da festa della Firenze tardomedievale, che, a partire, molto probabilmente, dagli anni di Lorenzo de' Medici, col nome di "trionfi" vanno evolvendosi nel tempo nei carnevaleschi carri allegorici. E in trionfo su carri trainati da buoi vengono trasportati i dodici mesi nel ciclo di affreschi dell'omonima Sala nel Palazzo Schifanoia a Ferrara di circa il 1470.

Un disegno risalente al 1323 raffigura un carro su ruote sormontato da un alto cero [Fig. 7]. La natura di *ex voto* del cero è chiara nel suo significato e ampiamente diffusa, ma trasportato in processione, esso assume anche la funzione di elargire i benefici provenienti dal santo a tutta la città. Si pensi, in tal senso, al cosiddetto "brindellone" di Firenze, protagonista anco-

ra oggi della Festa della Pasqua fiorentina con la manifestazione dello “scoppio del carro”: la nobile famiglia dei Pazzi nel '200 fece racchiudere in un carro le tre schegge di pietra silicea provenienti dal Santo Sepolcro, che, secondo la tradizione, il loro antenato Pazzino de' Pazzi, nel corso della prima crociata promossa da papa Urbano II si era guadagnato a Gerusalemme come dono di Goffredo IV di Buglione e aveva consegnato alle autorità fiorentine nel 1101; il carro, riccamente addobbato, prese ad essere portato in giro per la città ogni anno il giorno del Sabato Santo con lo scopo di diffondere il fuoco delle pietre sacre, consentendo ai Fiorentini che non potevano partecipare alla cerimonia nella cattedrale di accendere direttamente dal carro i ceri e le candele da utilizzare per appiccare il fuoco al loro focolare domestico, che sarebbe dovuto rimanere acceso per tutta la durata della Pasqua. Nella stessa Firenze del pieno XV secolo, durante la festa che si svolgeva in onore di San Giovanni Battista era previsto che al santo patrono della città i cittadini recassero un torchietto di cera di una libbra e che venissero offerti ceri e pali da parte dei territori sottomessi a Firenze.

Di “caereus”[7] a riguardo della Festa di Nola parla l'umanista Ambrogio Leone nel *De Nola*, edito a Venezia nel 1514. Nel descrivere la processione in onore del santo patrono, che identifica con una cerimonia di *lustratio*, racconta che:

[...] il giorno prima della festa di San Paolino, si fa un altro giro per la città: prima vanno i contadini con falci, seguendo, come fosse il loro vessillo, una grandissima torcia a guisa di colonna, accesa e adorna di spighe di grano. Questa torcia è tanto grande, che un uomo solo non può portarla, onde è portata da parecchi ritta su di una specie di cataletto. Viene fatta col denaro raccolto fra i contadini, ed ogni anno si accresce, non solo viene rifatto ciò che si accende percorrendo la città; la chiamano cereo. Similmente si fa altra torcia da altri, e in questa processione ciascuno segue la sua, mandandola avanti a sé. Viene poi la torcia degli ortolani, adorno di cipolle e di aglio, dietro cui vanno gli ortolani, e di poi le altre torce degli artigiani. Dopo di questi vengono le file dei monaci e le file dei sacerdoti chierici, l'ultimo dei quali è il vescovo, che porta in mano le reliquie degli Apostoli, del legno della croce, di alcuni martiri e di San Paolino, chiuse in una mano d'argento. Accompagnano il vescovo il conte e il maestro del mercato, di poi i primari cittadini e il rimanente popolo, tutti a piedi (Leone 1934, 205-206, traduzione di P. Barbati).

È opinione diffusa che il brano indichi che sia ormai avvenuto il passaggio del trasporto dei ceri dal carro sospinto da uomini, come descritto nella *relatio* del 1323, al cataletto portato a spalla. In realtà, quando dice che la torcia “adeo magna est ut pondus iniustum sit huic ferenti”, per la qual ragione, dopo essere stata messa ritta su un *capulum*, “*praeferetur a pluribus*”, Leone usa dapprima il verbo *fero*, che in maniera generica sta per “portare” e poi *praefero*, che per la precisione vuol significare “portare innanzi” o “spingere in avanti”, con un significato identico al *propello* della *relatio*, senza aggiungervi “*umeris*”, che sarebbe servito a specificare che si tratta di un trasporto a spalla, per cui il latino ricorre più specificamente al verbo “*porto*”. Al tempo stesso, l'evoluzione che subirà il Giglio, configurandosi come macchina da festa trasportata a spalla, e il confronto dei ceri nolani così come descritti da Ambrogio Leone con i giganteschi candelieri della Faradda di Sassari e con i Ceri di Gubbio, gli uni e gli altri portati a spalla, lascia aperta la possibilità che già al tempo di Leone i ceri a Nola fossero trasportati *umeris*.



7 | Disegno risalente al 1323 raffigurante un carro su ruote.

8 | Macchina creata dall'architetto Ferdinando Sanfelice nel Largo di Palazzo, oggi Piazza Plebiscito, per l'infanta reale, figlia di Carlo III di Borbone, nel 1740.

9 | Stampa tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo in cui Gigli sono definiti nella loro composizione.

10 | Sabato Rodia, Watts Towers in Los Angeles, XXI secolo.

Leone ci informa anche del fatto che ad onorare il santo, facendo realizzare a proprie spese i ceri, sono i contadini, gli ortolani e gli artigiani, organizzati per categorie o corporazioni. Si tratta, cioè, di coloro che si affidano per un ricco raccolto, che nel caso degli artigiani deve intendersi come il ricavato dalla vendita dei loro manufatti, alla benevolenza di San Paolino, ma soprattutto di coloro che definiscono, per il tramite della ripartizione per corporazioni, la struttura della comunità cittadina e che con la partecipazione alla processione, che è insieme un momento religioso e politico, ambiscono a ostentare la loro presenza e a far valere le loro istanze politico-sociali.

In *Cemeterio Nolano*, edito nel 1644, Andrea Ferraro riporta alla tradizione della leggenda di papa Gregorio il coinvolgimento delle corporazioni:

Intendendo i Nolani che il suo Pastore tornava alla Patria, con navi piene d'un gran turba de' cittadini liberati, rispendente d'una immortal corona, e trionfando con gloria così rara d'aver dato se stesso in servitù per un uomo popolare, facil cosa è a pensare con qual allegrezza applauso mischiato di lagrime fosse ricevuto dai suoi cittadini, i quali di tutte l'arti, e professioni l'uscirono all'incontro; qual costume osservasi fino a nostri tempi; imperciocché nelle prime vespere della sua festività tutte l'arti ciascuno col suo cereo accompagna per tutta la città le reliquie del Santo poste entro una statua d'argento (Ferraro 1644, 59).

Ferraro non descrive il "cereo" dei suoi tempi, ma è plausibile che proprio sullo scorcio del '600 si avvii una sua trasformazione in risposta a suggestioni culturali che si diffondono a macchia d'olio nell'Italia del barocco fino alla metà del secolo successivo, con la comparsa di quelle effimere costruzioni, realizzate per esaltare in strabilianti feste di palazzo o di strada le virtù dei regnanti o le glorie di un santo nelle piazze di Roma, di Napoli, ma anche di Madrid, di Vienna e di Parigi, tradotte magistralmente in pietra a Napoli, con la guglia di San Gennaro in Piazza Riario Sforza, con quella di San Domenico nell'omonima piazza e quella dell'Immacolata in Piazza del Gesù Nuovo, e culminanti nelle forme e nelle dimensioni parossistiche della macchina creata dall'architetto Ferdinando Sanfelice nel Largo di Palazzo, oggi Piazza Plebiscito, per la festa celebrante la nascita dell'infanta reale, figlia di Carlo III di Borbone, nel 1740 (Capolavori 1997) [Fig. 8]. Così nella *Nolana Ecclesiastica Storia*, edita nel 1757, il

padre somasco Gianstefano Remondini, voluto a Nola per dirigere il museo di antichità fatto istituire nel seminario vescovile dal vescovo Troiano Caracciolo del Sole, non parla più di ceri ma di “mai” (termine con cui nella tradizione popolare italiana, specialmente della campagna toscana, vengono indicati i rami fioriti o alberi che fanciulli e fanciulle portavano intorno durante le feste del mese di maggio) e di “gigli” e dal suo testo si evince che “mai” e “gigli” sono ormai nomi della tradizione, che non rispondono più alla natura, alla forma e all’aspetto delle realizzazioni portate in processione, perché queste sono diventate ormai “macchine in forma di globi, di piramidi, di navi, o simil altre cose, tutte adorne di innumerevoli garofani, tra quali è situata la particolare insegna di ciascheduna di quelle arti, che la fanno” (Remondini 1757, 28-29).

Nel racconto del suo viaggio a Napoli nel 1790, il cavaliere Carlo Gastone della Torre di Rezzonico descrive, ormai, una festa che si è codificata nelle sue forme espressive, con gli altissimi gigli trasportati a spalla per le strade cittadine, al suono dei musicisti che vi siedono sopra:

Il venti giugno partii dopo pranzo da Napoli col principe Stanislao Poniatowski, il barone Trombelski e l'abate Zarrillo per Benevento [...]. Nel ritorno ci fermammo a pranzo in casa Vivenzio, dove ritrovammo il cavalier Hamilton e Milady sua consorte, Dame e Cavalieri, che a Nola erano venuti per la festa di S. Paolino. Si portavano in giro altissime macchine, che da' popolari si chiamano gigli. Sono queste un informe ammasso d'ornamenti e giganteggiano alcune statue di Santi, e vi sono cantorie piene di suonatori e con grande celerità si trasportano da un luogo all'altro sulle spalle di molti robusti uomini, cosicchè parsemi assai pericolosa la situazione dell'orchestra pensile ed ambulante in tanta altezza e per istrade cattive: se mai smucciassero i piedi a que' divoti atlanti rovinerebbe l'immane giglio e quel pericolo e quel vacillare accresce la meraviglia ed il diletto alla plebe, che intorno vi si aggira vociferando (Torre di Rezzonico 1819, 347-348).

Nel 1854 fornisce una descrizione dettagliata dei gigli e dell'intera festa un altro viaggiatore, Ferdinand Gregorovius, a cui è stato consigliato di recarsi a Nola per assistere alla Festa:

Vidi una specie di torre, alta, sottile, tutta ornata di carta rossa, di dorature, di fregi d'argento, portata sulle spalle da uomini. Era divisa in cinque ordini, a piani, a colonne, decorata di frontespizi, di archi, di cornici, di nicchie, di figure e coperta ai due lati di numerose bandiere. Le colonne erano rosse, lucide, le nicchie dorate all'interno e guarnite di rabeschi assai originali; le figure rappresentavano geni, angeli, santi, guerrieri, tutti vestiti nelle foggie più strane ed erano collocati gli uni sopra gli altri, e tenevano, in mano corni, mazzi di fiori, ghirlande e bandiere. Tutto si moveva, tremava e svolazzava, e la torre stessa, portata da circa una trentina d'uomini robusti, oscillava essa pure. Nel piano inferiore stavano sedute alcune ragazze, incoronate di fiori, in mezzo ai suonatori, i quali facevano un chiasso indescrivibile con trombe, tamburi e triangoli. La torre si avanzava lentamente nella strada, superando l'altezza delle case, ed era sormontata in cima dalla statua di un santo. Da altre parti si udivano nuove musiche e si vedevano consimili torri. “Dio mio” – dissi ad un uomo che mi stava vicino – “che cosa significa tutto questo?” Mi rispose alcune parole in un dialetto incomprensibile, fra le quali, uniche che riuscii ad afferrare, quelle di guglie di S. Paolino.

[...] Ne arrivarono subito nove da diverse parti ed erano quasi tutte della stessa altezza, ad eccezione di una più elevata delle altre, che raggiungeva i centodue palmi d'altezza appartenente alla corporazione degli agricoltori. Ogni corporazione, od arte di una certa importanza, prepara simili

torri per la festa del santo. Le spese sono sostenute dall'arte e ascendono per ogni torre a circa novantasei ducati napoletani.

Nell'esaminare più da vicino quelle strane apparizioni che tanto mi avevano colpito, a prima vista rilevai che riproducevano l'architettura bizzarra e barocca degli obelischi che sorgono sopra alcune piazze di Napoli, e che, sopracarichi di sculture e di ornati, non danno un'idea molto favorevole del buon gusto artistico dei Napoletani.

[...] Lo scheletro delle torri è formato di antenne e di travicelli; un piano si sovrappone all'altro e la parte anteriore e i due lati si ricoprono di carta, mentre la parte posteriore è formata tutta da foglie di rami di mirto e da una quantità di piccole bandiere. Sulle pareti di carta dei due lati sono dipinti geni i quali portano ghirlande. La parte anteriore è la più ricca di ornamenti, perché a questa lavorano pittori ed architetti. Ogni piano è formato di colonne di ordine corinzio, sormontate da una cornice con una nicchia ed in questa sono collocate figure e statue. Le persone vive stanno al piano inferiore, e sono ragazze e giovanetti che vestono una gonnella corta e portano in testa elmi di carta dorata. Nella nicchia, a metà della torre, si trova la figura principale [...] A fianco di queste figure principali si trovano ad ogni piano emblemi di varia natura, angeli che tengono in mano bandiere, od arpe, e geni con corone di fiori e trombe. Nella nicchia del piano superiore sta un angelo con un incensorio e sulla cupola dorato o sull'ornamento a foggia di giglio, che forma l'estremità della torre, sorge un santo.

[...] Un emblema posta sulla cornice che sormonta la nicchia a metà della torre, indica la corporazione, o il mestiere a cui quella appartiene.

Numerose altre descrizioni, di viaggiatori italiani e stranieri (v. Napolitano 2020), fanno comprendere che tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo i Gigli vanno definendo la loro struttura in maniera caratterizzante ed originale [Fig. 9], tanto da diventare modelli di ispirazione di artisti contemporanei, se è vero che Sabato Rodia, originario di Serino in Irpinia, li ha in mente quando realizza a Los Angeles le tre torri di ferro, note come Watts Towers, la più alta delle quali raggiunge i trenta metri (Ballacchino 2014, 289-308; Ceparano 2014, 125-144) [Fig. 10]. Dei diversi nomi dati alla macchina da festa sopravvive soltanto quello di "Giglio". La Festa va definendosi in tutte le sue forme fino a raggiungere l'assetto che ha oggi (v. Avella 2000; Barbato 2016).

La Festa nella Rete GRAMAS – Patrimonio Immateriale dell'Umanità

La "ballata" dei Gigli è soltanto il momento cruciale della Festa. Le tappe che scandiscono la kermesse sono disseminate lungo l'intero anno, che per i Nolani in relazione alla festa stessa ha inizio nello stesso momento in cui una Festa finisce e un'altra comincia. La Festa è chiaramente un evento pubblico, non solo per il fatto che a parteciparvi è l'intera popolazione, ma anche perché è una festa religiosa celebrata in onore di un santo patrono, della quale l'organizzazione e la gestione dei momenti più prettamente liturgici fanno capo alla Curia vescovile, e perché l'organizzazione, la gestione e la salvaguardia della tradizione laica fanno capo all'Ente comunale, che emana un regolamento che ne disciplina ogni aspetto. Al tempo stesso i singoli Gigli e la Barca sono assegnati ogni anno a privati cittadini che, a nome delle tradizionali corporazioni, rappresentate da un "firmatario" che sottoscrive l'istanza di assegnazione, ne fanno richiesta e che, in caso di successo, sono detti "maestri di festa". L'assegnazione avviene tradizionalmente nella notte della domenica della Festa, mentre si svolge



la “ballata” dei Gigli assegnati l’anno precedente, sicché una delle canzoni può a giusta ragione far cantare che “la Festa nasce nello stesso momento in cui muore”. Dal momento in cui ogni maestro di festa riceve in assegnazione il Giglio, dà avvio allo svolgimento delle diverse iniziative tradizionali che coinvolgono l’intera città durante tutto l’anno, accompagnandola in un percorso che culmina nella processione del busto argenteo di San Paolino e poi nell’esibizione delle macchine da festa a giugno.

Ne viene un binomio che unisce inscindibilmente la città e la Festa, San Paolino e i Nolani, in un fenomeno che è culturale e non semplicemente folklorico, in quanto si inverte come momento di elaborazione e di costante rinnovo di valori identitari per la comunità cittadina e per ogni singolo Nolano. Da qui il fatto che anche se i gigli sono replicati da numerosissimi decenni in più di una cittadina campana (Brusciano, Barra di Napoli, Casavatore, Crispano, Villaricca, solo per citarne alcune), l’unica città a potersi fregiare del titolo di Città dei Gigli rimane e rimarrà sempre soltanto Nola. A ragione della complessità culturale intrinseca alla sua Festa, circa vent’anni fa la comunità cittadina ha cominciato a tessere un dialogo con realtà simili in Italia, promuovendo la Rete delle Grandi Macchine a Spalla (GRAMAS), alla quale hanno aderito la città di Viterbo con la festa della Macchina di Santa Rosa, la città di Sassari con la Faradda di li Candelieri e la città di Palmi in Calabria con la Varia. Il 4 dicembre del 2013 la Rete ha ricevuto dall’UNESCO il riconoscimento di patrimonio immateriale dell’umanità (Lucarelli, Mazzacane 1999; Ballacchino 2015).

Note

[1] I legami della gens *Pontia*, alla quale appartiene Paolino, con quella *Anicia*, potente famiglia di Roma, non sono molto chiari (cfr. Santaniello 2015, 4-5).

[2] La Campania diventa una provincia della neocostituita diocesi italica nella riorganizzazione amministrativa data all'impero da Diocleziano con la tetrarchia tra 284 e 305 d.C. Per la vita di San Paolino, cfr. Santaniello 2015.

[3] Per uno studio approfondito sul santuario feliciano, v. Ebanista 2003. Per le tracce del rifacimento della basilica a pochi anni dalla sua costruzione, v. Ebanista 2003.

[4] Basandosi sul racconto di Gregorio, molti studiosi sostengono che nel 455 i Vandali abbiano assalito Nola. In realtà è molto probabile che non siano giunti fino alla città, ma che ne abbiano saccheggiato il territorio, che nel V secolo si estendeva fino alla costa, grazie all'acquisizione di buona parte dell'*ager Pompeianus* dopo la catastrofica eruzione vesuviana del 79 d.C. A tal proposito, una bolla di Innocenzo III testimonia che nel 1215 la diocesi di Nola ha uno dei suoi confini alla foce del fiume Sarno (Beloch 1890, 461-462).

[5] Per l'ostilità dei Vandali contro la chiesa cattolica in Africa, v. Vittore Vitense, *Historia persecutionis Africanae provinciae sub Genserico et Hunirico regibus Wandalorum*.

[6] Maiuri 1998, 103. Della stessa idea è anche Santaniello 2015, 407, che ricorda che fuori dal coro è già Dancoisne 1858, che riconduce la prigionia del santo ai Goti e la colloca nell'Italia meridionale, e che Baudrillart 1905, 173-180 a proposito della vicenda di Paolino come raccontata da Gregorio Magno parla esplicitamente di "leggenda della sua prigionia in Africa".

[7] La forma corretta in latino è "cereus", senza il dittongo nella prima sillaba.

Riferimenti bibliografici

Avello 2000

L. Avello, *La Festa dei Gigli*, Nola 2000.

Ballacchino 2014

K. Ballacchino, *Spires and Towers Between Tangible, Intangible, and Contested Transnational Cultural Heritage*, in L. Del Giudice (a cura di), *Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migrations, Development*, Fordham 2014, 289-308.

Ballacchino 2015

K. Ballacchino, *Etnografia di una passione. I Gigli di Nola tra patrimonializzazione e mutamento ai tempi dell'UNESCO*, Roma 2015.

Barbato 2016

M. Barbato, *Nola. I Gigli e la Barca. La Festa in onore di San Paolino*, Nola 2016.

Baudrillart 1905

A. Baudrillart, *Saint Paulin, évêque de Nole*, Paris 1905.

Beloch 1890

J. Beloch, *Campanien*, Breslau 1890.

Ceparano 2014

F. Ceparano, *The Gigli of Nola during Rodia's Times*, in L. Del Giudice (a cura di), *Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migrations, Development*, Fordham 2014, 125-144.

Cesarano 2011

M. Cesarano, *Nola "polis degli Ausoni" nella Periegesi di Ecateo di Mileto alla luce della documentazione dalle necropoli*, "IncidAntico", 9 (2011), 143-168.

Cesarano 2019

M. Cesarano, *Nola: la città nuova della mesogaia*, in Osanna M., Verger S. (a cura di), *Pompei e gli Etruschi*, Roma 2019, 173-177.

Cesarano 2014

N. Cesarano, *Aggiu scritto pe' te*, Nola 2014.

Comba, Amateis 2019

E. Comba, M. Amateis, *Le porte dell'anno: cerimonie stagionali e mascherate animali*, Torino 2019.

Dancoisne 1858

L. Dancoisne, S. Paulin, *évêque de Nole et son siècle (350-450)*, Paris 1858.

Ebanista 2003

C. Ebanista, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis. La basiclica di S. Felice a Cimitile: storia degli scavi, fasi edilizie, reperti* (Memorie dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti in Napoli, XV), Napoli 2003.

Ferraro 1644

A. Ferraro, *Del cemeterio nolano*, Napoli 1644.

Leone 1934

A. Leone, *Nola*, tr. it. di P. Barbati, Napoli 1934.

Lo Monaco 2003

F. Lo Monaco, *Paolino, i gigli di Nola e le macchine da festa*, Nola 2003.

Lucarelli, Mazzacane 1999

F. Lucarelli, L. Mazzacane, *L'UNESCO et la tutelle du patrimoine immatériel. Les Fêtes Trafitionnelles. Les Gigli de Nola*, Nola 1999.

Maiuri 1998

A. Maiuri, *Scritti su Acerra e Nola*, a cura di M.A. Montano, Napoli 1998.

Napolitano 2020

A. Napolitano, *I Gigli di pietra*, Nola 2020.

Remondini 1747

G. Remondini, *Della Nolana Ecclesiastica Storia*, Napoli 1747.

Santaniello 2015

G. Santaniello, *Vita di Paolino da Bordeaux vescovo di Nola (352/353 ca. - 431)*, Marigliano 2015.

Solpietro 2016

A.A. Solpietro, *Il busto argenteo di San Paolino. Simbolo di arte e di fede*, in M. Barbato (a cura di), *Nola. I Gigli e la Barca. La festa in onore di San Paolino*, Nola 2016.

Torre di Rezzonico 1819

C.G. di Torre Rezzonico, *Opere del cavaliere Carlo Gastone conte della Torre di Rezzonico*, patrizio

comasco, raccolte e pubblicate dal professore Francesco Mocchetti, Tomo VII, *Giornale del Viaggio di Napoli negli anni 1789-1790*, Como 1819.

Zampino 1997

G. Zampino (a cura di), *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo*, Napoli 1997.

English abstract

The “Festa dei Gigli” is held annually on June 22nd in Nola, Campania, in honor of San Paolino, the city’s co-patron saint, and is celebrated by thousands of people who come from all over the world to take part in this event. The “giglio” is a wooden obelisk, 25 meters high and weighing about 12 quintals, covered in papier-mache, and named after eight ancient craft guilds: “Ortolano”, “Salumiere”, “Bettoliere”, “Pannettiere”, “Beccaio”, “Calzolaio”, “Fabbro” and “Sarto”. The gigli are carried by about 120 men, called “paranza,” following the rhythm of the music played by musicians and singers on two wooden boards. The procession winds through the historic streets of the city, from Sunday morning until the first light of the following day. The article also compares the “Festa dei Gigli” to other historic events, such as the “trionfi” of medieval Florence, and describes the origins of the “ex voto” tradition.*

**The English abstract above was written by ChatGPT and strictly unedited by the editors of this issue (> Editoriale). This sentence itself was automatically translated with DeepL.*

keywords | Nola; Festa dei Gigli; trionfi.

Virgilio bugiardo a fin di bene nell'Inferno dantesco

Gioachino Chiarini

Ognuno sa che nel sotterraneo *Inferno* dantesco Virgilio sembra 'vedere' in ogni momento che ore sono in quel determinato momento e luogo deducendolo dalla configurazione esterna del cielo, una facoltà alquanto sorprendente di cui l'ancor vivente Dante-personaggio ragionevolmente non dispone.

Forse però non è mai venuto in mente a chi legge che i due fatti sono collegati, soprattutto nel senso che i ritardi minacciati talvolta in particolari circostanze da Virgilio non corrispondono alla realtà, servendo semmai al benemerito intento di evitare che Dante si distraiga senza volerlo, contravvenendo alla necessità, stabilita nell'alto dei Cieli e di certo comunicato alla guida Virgilio, di far rispettare, mettendogli fretta o viceversa, adducendo qualche scusa, trattenendolo il necessario, tempi e spazi assegnati a priori a ciascun segmento di Cerchio o Girone per le visite dei due pellegrini.

Si pensi a quando Dante e Virgilio devono scendere nella quinta bolgia, dei Barattieri, e Virgilio ricorda al pupillo che il plenilunio equinoziale è già stato la notte precedente, e dunque si rischia (rispetto all'orologio solare) un ritardo di ben 50 minuti per la visita a quella bolgia, mentre poi i due se ne vanno chiacchierando senza alcuna fretta dei fatti loro (*Inferno*, fine XX e inizio XXI); oppure si pensi a quando Virgilio afferma che il tempo per la nona bolgia è scaduto ("già la luna è sotto i nostri piedi", *Inferno* XXIX 10): qui saremmo probabilmente in un ritardo ancor maggiore rispetto al sole e resta ancora la decima bolgia da visitare – ciò che poi i due fanno in tutta calma, nel pieno rispetto dei tempi.

Del resto, al poeta latino preme allo stesso modo di non anticiparli, i tempi prestabiliti: si pensi alla sosta presso la tomba dell'eretico papa Anastasio II (fine *Inferno* XI) a cui Virgilio costringe Dante con la scusa di abituarsi un po' meglio alla disgustosa puzza che esala dal baratro infernale sottostante; o la ulteriore visita agli Usurai suggerita a Dante da Virgilio prima della definitiva discesa nelle Valli di Malebolge in Groppa a Gerione (fine *Inferno* XVII).

A chi potesse interessare, annuncio che le visite nei singoli tratti infernali sono così suddivise: sino alla metà della Cantica, da porsi appunto alla fine del canto XVII, il tempo a disposizione è di circa 2 ore, dal canto XVIII alla fine (cioè sino all'anca di Lucifero) di circa un'ora e mezza (Chiarini 2021).

Riferimenti bibliografici

Chiarini 2021

G. Chiarini, *Time and Space in Dante's Inferno: the Invention of Dante's Clock*, "The Edgar Wind Journal" 1 (October 2021), 55-66.

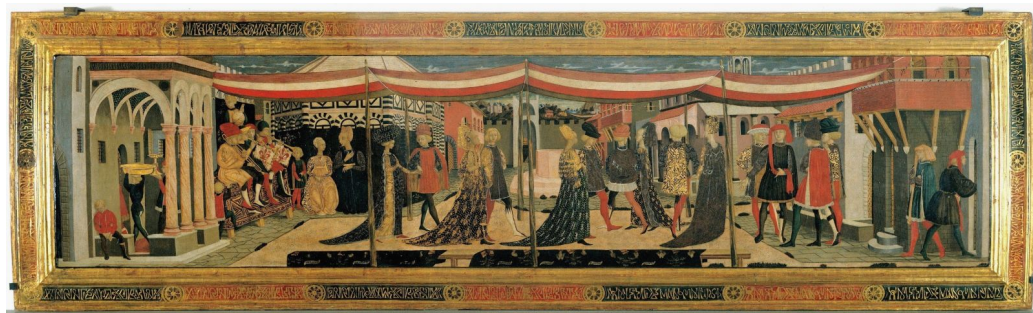
English abstract

The visit to the Inferno's circles by Virgilio and Dante is here investigated from a time-space perspective, showing how delays and accelerations are part of a mechanism aimed to comply with the assigned timing decided in the celestial spheres.

keywords | Dante; *Divine Comedy*; Space; Time.

La Festa attraverso le forme intermedie della danza fra la vita e l'arte

Claudia Cieri Via



1 | Giovanni di Ser Giovanni, *Cassone Adimari*, 1450 ca., tempera su tavola, Firenze, Gallerie dell'Accademia.

Le feste nella loro forma più elevata segnano un vero passaggio dalla vita reale all'arte.

Questo noto passaggio di Jacob Burckhardt tratto dal suo libro *Die Kultur der Renaissance in Italien*, pubblicato in edizione originale nel 1860 e in italiano, col titolo *La Civiltà del Rinascimento* in Italia nel 1876, si coglie il riferimento dello storico svizzero alle forme sociali delle Corti nell'età del Rinascimento italiano. A partire dalle feste in occasioni delle nozze di personaggi illustri a volte ben documentate dai Libretti delle nozze a stampa, come ad esempio quello per Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona nel 1475, copiato nel 1480 in un codice miniato "L'ordine delle nozze" di Costanzo Sforza e Camilla D'Aragona nel Ms. Urb. Lat. 899, dedicato a Federico da Montefeltro (Cieri Via 1985). Documenti dunque anche di livello artistico e culturale con valore testimoniale sulle diverse manifestazioni che fanno luce sui comportamenti e sui costumi delle Signorie italiane di quelle società quattrocentesche all'alba del Rinascimento (Passera 2020, Castelli 1987, Padovan 1987, Cieri Via 1985).

Le feste che accompagnavano le ritualità dei matrimoni nel Quattrocento trovavano significative forme di manifestazioni attraverso le entrate trionfali, i tornei, le giostre, accompagnate da diverse forme di danze documentate puntualmente nei libretti, ma anche in quella produzione dei cassoni nuziali dipinti con scene di ballo che spesso evocavano episodi mitologici a volte con significato allegorico (Uguccioni 1987). I cassoni nuziali, che tradizionalmente contenevano il corredo della sposa, venivano portati in corteo per le strade nel percorso che conduceva dalla casa della sposa a quella dello sposo in una ritualità sociale di condivisione o di affermazione ed esposizione del proprio rango, costituendo una sorta di documento visivo.

In occasione delle nozze, i vari aspetti della festa trovavano ampie e variegata forme di manifestazioni finalizzate anche a una propaganda popolare quale espressione di benevolenza dei Signori nei riguardi di sudditi: a partire dal viaggio della sposa – memorabile quello di Camilla d'Aragona – all'ingresso in città, agli addobbi per le strade, ai carri trionfali con le divinità del mito antico, accompagnati da balli al suono dei canti carnascialeschi, ma anche agli spettacoli teatrali in voga nel XV secolo: dalle sacre rappresentazioni dei Misteri, alle commedie classiche, anche con la messa in scena dei miti ovidiani.

Dalle descrizioni delle feste per i nobili matrimoni dei protagonisti delle Signorie italiane emerge il ruolo particolarmente significativo delle danze, nelle rappresentazioni allegoriche degli *Intermezzi* allestite in onore degli sposi, come nel caso delle nozze di Lucrezia d'Este col Principe Francesco Maria d'Urbino del 9 Gennaio 1571; così si legge nell'*Ordine degli Intermezzi della Comedia di S.Ecce.a*:

Un carro di trionfo con il dio d'amore con pargoletti, amori che andavano distribuendo con gioiose maniere a Ninfe e pastori che seguivano il trionfo con bellissimo ordine di canti suoni et danze a misura di moresche, essendo d'abiti leggiadramente vaghi e ricchi di tele d'oro e d'argento tafettà.

Le danze più ricorrenti menzionate sono le moresche caratterizzate da un movimento notevole, con declinazioni diverse nei contesti delle Signorie italiane. Il carattere del 'ballare fiorentino' ad esempio prevedeva movimenti energici delle gambe, articolati in ritmi celeri, "con le gambe molto in suso", che potevano risultare sconvenienti per le danzatrici. È interessante in proposito la testimonianza del poeta Simone de Prodenzani, nel sonetto XXXI del suo *Saporetto*, che documenta il paragone fra le danze "alla fiorentina" rispetto a quelle "alla romana": "A questo suon ballarono alla romana /a ballo steso ed attezza de petto/ ch'a le donne è più bel che la toscana" (Passera 2020). Infatti, in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Eleonora d'Aragona e il duca di Ferrara nel 1475, Lucrezia Borgia "[...] danzoe molte danze al sonno de li soi tamburini 'a la romanesca e spagnola'". La 'romanesca' era una variante della gagliarda, una danza energica che prevedeva l'esecuzione di saltelli. Le feste nuziali erano dunque un'occasione di confronto tra culture e tradizioni diverse. Le danze alla moresca accompagnavano anche le entrate trionfali degli sposi come manifestazione di gioia del popolo che partecipava ai festeggiamenti nuziali, ai fini di esprimere la vitalità che caratterizzava le feste di Corte anche fuori dai luoghi riservati.

Le manifestazioni per le nozze di Annibale II Bentivoglio e di Lucrezia d'Este del 1487 rivelano un carattere più lussuoso e culturale, avvolte in un'atmosfera classicheggiante, come è documentato nelle *Nuptiae Hannibalis Bentivoli* di Naldo Naldi (1487) e si evince dal poemetto di Angelo Michele Salimbeni l'*Epitalium*, opere che dovevano contribuire all'ascesa al potere dei Bentivoglio anche attraverso l'alleanza con Lorenzo de' Medici, al quale il poemetto del Salimbeni era stato dedicato. Testimone puntuale degli eventi celebrativi delle nozze è considerato l'*Himeneus Bentivolus* di Giovanni Sabatino degli Arienti, insieme alle notizie sulle coreografie delle feste, raccolte nella *Narrazione particolare delle nozze della Ill. ma Principessa di Ferrara in Bologna col Ill. mo Signor Annibale Bentivoglio* datato 1487, che han-



- 2 | Baccio Baldini, *Pianeta Venere*, 1460 ca., bulino, Pavia, Musei Civici.
 3 | Baccio Baldini, *Pianeta Venere*, 1460 ca., bulino, London, British Museum.

no fatto luce sul ruolo della danza in occasione delle nozze di Lucrezia d'Este. Al suono di una musica durante una battuta di caccia in un contesto naturalistico e boschereccio Diana e le ninfe avanzavano per entrare nella sala del Palazzo al passo di una bassa-danza, una danza di corte informata a un controllo dei movimenti, poi codificati dalla trattatistica. Alla bassa-danza si contrapponeva l'alta danza come si legge nel passo successivo dell'*Hymeneus Bentivolus*:

Al suono di un tamburello e altri dolci strumenti uscì una giovane gentilmente vestita de abito vago cum uno fiore in mano e una pomaranza danzando a la moresca diretto a lei venne octo cum facie nere, chiome bianche e vestimenti de candida tela de stelle de auro adorne, avevano alle gambe cerchi di bellissime sonagli e ballarono a la moresca cum tanta leggiadria intorno a la gentil giovane quanto sia possibile dire.” (Passera 2020, 48)

Una contrapposizione fra la bassa-danza e l'alta-danza caratterizza emblematicamente due incisioni del 1465, attribuite a Baccio Baldini, versioni in parte modificate di una stessa matrice dal medesimo soggetto dedicate alla Venere planetaria e ai suoi figli. Le due composizioni sono state studiate da Aby Warburg nei suoi saggi del 1905 dedicati agli *Scambi di civiltà artistica fra nord e sud* e alle *Imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine*.



4 | Michele Ciampanti, *Antiochus e Stratonice*, 1470 ca., tempera su tavola, San Marino (California), Huntington Library.

In entrambe le incisioni sotto al carro di Venere è rappresentato un giardino d'amore, *locus* tipico della cultura cortese, dove al centro, fra coppie coinvolte in intrattenimenti amorosi, due figure femminili vestite l'una di abiti pesanti e paludati secondo la moda nordica del tempo 'alla francese' sta eseguendo con il suo cavaliere una bassa-danza, , mentre l'altra figura, una giovane e leggiadra fanciulla a piedi nudi, ricorda piuttosto una ninfa all'antica con vesti svolazzanti mentre sta ballando insieme al suo cavaliere un saltarello, un'alta-danza molto in voga peraltro in quegli anni e spesso riproposta nelle pitture degli arredi delle ricche dimore borghesi e nobiliari del Quattrocento, come nel caso del bel cassone oggi attribuito a Michele Ciampanti (secondo Warburg opera di Matteo di Giovanni) che rappresenta il *Matrimonio di Antioco e Stratonice* (Huntington Art Gallery).

Il confronto della danzatrice 'Baldini' con le ninfa all'antica eseguite dagli artisti della seconda metà del Quattrocento, da Botticelli a Ghirlandaio, è evidente: si tratta infatti di immagini vitali che esprimono nel loro movimento i moti dell'animo, sulla scorta delle teorizzazioni di Leon Battista Alberti nel suo trattato *De pictura* del 1435, sintetizzate nella famosa espressione: "Ma questi movimenti dell'animo si conoscono dai movimenti del corpo." Tale rapporto fra movimento ed espressione informa anche il trattato di Guglielmo Ebreo sulla danza *De practica seu arte tripudii vulgare opusculum*, pubblicato nel 1467, nel quale si legge: "La quale virtù del danzare è un'azione dimostrativa di fuori di movimenti spirituali, li quali si ànno a concordare colle misurate e perfette concordanze di essa armonia" (Sparti 2003, 173-193).



5 | Hieronymus Bosch, *La lotta tra Carnevale e Quaresima*, 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum.

La contrapposizione fra bassa-danza e alta-danza è messa in scena anche in alcune opere di artisti fiamminghi dedicate al Carnevale e alla lotta con la Quaresima. Un suggestivo dipinto in grisaille su tavola di Hieronymus Bosch sul tema, conservato dal 1988 al Noordbrabants Museum della città olandese di s'Herogenbosch rappresenta in primo piano una bassa-danza sulla sinistra e un'alta-danza sulla destra come è evidente dai movimenti di danza dei personaggi e dalla foggia e dai colori degli abiti resi più efficaci e suggestivi attraverso il gioco di luci e ombre della tecnica a chiaroscuro del dipinto.

La riproduzione del dipinto di Bosch, in una copia a colori dell'originale che si conserva al Rijksmuseum di Amsterdam, era stata inserita da Aby Warburg in una tavola del suo *Atlante della Memoria/Atlas Mnemosyne*.

La tavola 32 è infatti dedicata per lo più alla danza moresca e alle sue declinazioni: dalla sfrenatezza della moresca nella incisione in rame di Israhel van Meckenem, del 1490 ca., ai passi di alta danza del danzatore nelle sculture lignee di Erasmus Grasser per la sala del Municipio di Monaco (Stadtmuseum, Monaco) alla lotta per i pantaloni e per la salciccia legate al Carnevale.

La moresca ha la propria origine nei rituali propiziatori della fertilità della natura; una danza generalmente in circolo intorno a un oggetto erotico o allegorico con riferimento alla riproduzione o alla rigenerazione come è esemplificato in una incisione quattrocentesca di Scuola fiorentina che rappresenta una danza intorno a Venere eseguita fra il 1460 e il 1470 (Musée du Séraïl, Istanbul).



6 | Israel van Meckenem, *Danza moresca*, 1490 ca., acquaforte su rame, London, The British Museum.

7 | Erasmus Grasser, *Danzatore di moresca*, 1480, legno dipinto, München, Stadtmuseum.

8 | Albrecht Dürer, *La morte di Orfeo*, 1494, acquaforte su rame, Hamburg, Kunsthalle.

Allo schema iniziatico della danza fa riferimento anche il mito di Orfeo, una figura bifronte che riassume in sé all'origine il contrasto fra la dimensione apollinea e quella dionisiaca. Orfeo è infatti il sacerdote di Apollo e viene ucciso dalle Baccanti rinnovando l'esperienza di Dioniso Zagreo, dilaniato dai Titani. Il ruolo di Orfeo come musico ordinatore della Natura, il cui incanto melodioso assume poteri straordinari in termini armonici condivide, nel racconto del X libro delle *Metamorfosi*, lo stesso destino di Dioniso, ucciso per mano delle Baccanti: “[...] Lo ammazzarono sacrileghe – conclude Ovidio nei primi versi dell’XI libro delle *Metamorfosi* – e da quella bocca ascoltata pure dai sassi e dalle bestie commosse, l’anima si disperse, con l’ultimo respiro nel vento”.

Le figure di Menadi che volteggiano in preda a un furore orgiastico intorno a Orfeo nel disegno di Albrecht Dürer alla Kunsthalle di Amburgo mettono in atto una danza rituale dionisiaca d'importazione asiatica ossessionata dal suono dell'*aulos*, una danza estatica fino ai limiti convulsivi e patogenici dei primitivi e dei barbari, come afferma Euripide nelle *Baccanti*, una danza dunque che viene visualizzata in numerosi sarcofagi e rilievi antichi.

La pratica dell'oribasia incita alla furia saltatoria e vorticosa delle Menadi, alla sacra follia dionisiaca che si esprime in particolare nella *bibasis*, nell'*oklasma* e nell'*eklactimos*, danze che comportano bruschi rovesciamenti del capo e delle braccia, violente arcate della schiena, flessioni e torsioni della testa e del corpo e delle membra, lanci del piede.

Mentre Mantegna stava dipingendo Orfeo dilaniato dalle Baccanti, nella *Camera degli Sposi* del Castello di San Giorgio a Mantova veniva messa in scena la *Favola di Orfeo* di Angelo Poliziano, la prima tragedia moderna non a caso nell'ultimo giorno di Carnevale (Warburg 1905). La musica doveva aver avuto molta importanza in questa rappresentazione dato il carattere del mito e del protagonista della favola, Orfeo, un musico che vive sul limite di un'esperienza etica e un di un'esperienza patetica, fra una dimensione apollinea e una dimensione dioni-

siaca; alla prima compete l'ordine dell'armonia, alla seconda il dis-ordine, la confusione, il dilaniamento del suo corpo da parte delle Baccanti. Nella versione che dà Ovidio del mito di Orfeo nelle *Metamorfosi*, la contrapposizione fra ethos e pathos non si sublima nell'armonia; qui infatti il ruolo regolatore della lira di Orfeo viene sommerso dal: "[...] clamore dei flauti dalla canna storta, dai tamburelli, dagli ululati bacchici". Probabilmente la rappresentazione della *Favola di Orfeo* di Poliziano era accompagnata da un canto carnascialesco, mentre le menadi erano coinvolte in una danza moresca, come nel più tardo *Orfeo* di Monteverdi (1607). La moresca è una danza che come è noto culmina con la messa a morte di un uomo nero – in ricordo dell'origine della danza che contrapponeva cristiani e mori – o di un folle o di un buffone cui seguiva la sua resurrezione. Ma Monteverdi dà una doppia versione del mito; accanto a quella tragica della lezione ovidiana, in una seconda versione si assiste all'apoteosi di Orfeo che dopo la morte raggiunge Zeus sull'Olimpo e dunque, come per Dioniso, al sacrificio e alla morte segue la resurrezione, secondo una dinamica propria dei culti mediorientali. Alla fine del terzo atto del già citato *Ordine delli Intermezzi della Commedia* di S. Ecc.a Francesco Maria d'Urbino, l'entrata in scena di Orfeo con la sua lira presagisce la conclusione drammatica dell'*Intermezzo*:

Et nel mentre che il detto Orfeo si precaricava nelli versi suoi ad entrare nel biasimo del gentil sesso, ecco uscir una terna di vaghissime ninfe, delli già detti ornamenti cinte, che con dardi in mano cantando con bellissimo ordine giva ballando con passi da moresche conforme al tenore della dolce canzone, la quale finita entrando fra loro nell'abbattimento de' dardi, morescamente insieme con detto Orfeo che in attitudine paurosa, mostrava temer dei colpi come presagio della congiura desse ninfe, le quali battendo ogni loro colpo sopra di lui finitamente l'uccisero, a imitazione della fabulosa historia di Ovidio che riuscì ammiranda. (Passera 2020)

L'interesse di Aby Warburg per la ritualità della danza si deve far risalire alla sua esperienza presso gli Indiani Pueblo del Nord America in occasione del viaggio dello studioso nel 1895. Al tipico rituale di fertilità sono legate le danze katchina, destinate a propiziare un buon raccolto. Nell'osservazione di una danza Humiskatchina che aveva avuto luogo nel villaggio Hopi a Oraibi in Arizona, lo studioso si sofferma sulla struttura centrica della danza intorno a un albero, un pino nano adorno di penne, che costituiva il mediatore stabilito che introduce al mondo ctonio.

Ancora un approccio magico alla natura attraverso il mondo animale si può osservare nella danza dei serpenti vivi a Oraibi e a Walpi, una danza culturale legata al ciclo delle stagioni. È immediato da parte di Aby Warburg il collegamento di questa danza dei nativi americani con il culto orgiastico di Dioniso e con le danze delle menadi con un serpente vivo intorno alle braccia mentre portano l'animale da sacrificare alla divinità: il sacrificio cruento in uno stato di ebbrezza era infatti una condizione ineludibile della danza religiosa.

Infine un interesse essenzialmente antropologico informa le ricerche di Aby Warburg negli anni Venti sulla sopravvivenza dell'eredità classica in quelle forme trionfalistiche che si esprimevano nelle cerimonie dell'innalzamento sullo scudo del sovrano o del vincitore, nelle quali si coglie quel rituale sacrificale, proprio della moresca, sopravvissuto nella *morris dance* inglese,



9 | Francisco Goya, *Il fantoccio*, 1792, olio su tela, Madrid, Museo del Prado.



10 | Fotografia di inizio Novecento con una burlesca fra studenti.

la più famosa danza del Medioevo che si ricollega alla danza delle spade eseguita, come già la pirrica, da giovani nudi come è documentato da Tacito. Nella cerimonia della danza delle spade praticata in Inghilterra, l'adorazione del sovrano, tramite una danza in cerchio, culmina con l'esecuzione di una figura di folle che poi viene resuscitato. Una dinamica analoga alla danza delle spade è declinata in chiave ora ironica, come nel caso del dipinto del *Fantoccio* di Goya eseguito fra il 1791 e il 1792 e conservato al Museo del Prado a Madrid, ora burlesca, come documenta una fotografia dei primi decenni del Novecento, che coglie l'immagine di uno studente che viene gettato in aria dai suoi compagni, secondo la consuetudine di un rito di iniziazione all'Università del Mecklenburg, denominato *Scharwacheln*.

Il rapporto fra le diverse danze, dalla pirrica, alla moresca, alla danza dell'albero a quella dei serpenti dei Moki a Walpi, al combattimento pitico degli intermezzi fiorentini, alla *morris dance*, alla danza delle spade risponde a una dinamica comune che trae origine dalle danze in cerchio che come nella coreica antica definisce lo spazio del sacrificio.

Fra i materiali raccolti da Aby Warburg sulla danza che oggi si conservano nell'archivio londinese sono conservati i resoconti dei congressi dell'Istituto Internazionale di Antropologia di Parigi tenutisi a Praga e ad Amsterdam fra il 1924 e il 1927 dal titolo: *Vecchie danze guerriere dei popoli europei* con lo scopo di mettere a confronto, in uno studio comparativo, le danze di diversi paesi europei, dalla Polonia, alla Cecoslovacchia ai Paesi Baschi, ai Paesi Slavi, con riferimenti alle antiche danze, come portatrici di idee. Scriveva in proposito Aby Warburg ad Abrecht Kunst, direttore dell'Hamburger Bewegungsschone, il 28 Marzo 1928: "[...] È un piacere se i danzatori sentono una continuità fra passato, presente e futuro" attraverso dunque quelle forme intermedie che trovavano espressione nella ritualità delle danze in cerchio.



11 | Fotografia di inizio Novecento con la danza delle spade.

Nella seconda conferenza su Leonardo tenuta ad Amburgo nel Settembre 1899 Aby Warburg già rifletteva sul ruolo delle feste nella rinascita dell'antico nel Quattrocento, come si può cogliere in questa giovanile riflessione dello studioso:

Nelle figure in carne e ossa dallo spirito gioioso delle feste il passato celebrava il suo vivente Rinascimento. Per questo motivo, per gli artisti italiani era quasi naturale cercare nel patrimonio dell'antichità esempi pagani di animata gioia di vivere, ed in verità non si era mai dimenticato che anche le leggi del bello andavano ricercate nell'antichità. Capire l'influenza della classicità nel motivo dell'accentuazione del movimento esteriore non è immediato per la nostra sensibilità, perché, da Winckelmann in poi, siamo soliti ammirarne soprattutto la calma e la quieta grandezza. Il rapporto che il primo Rinascimento intratteneva con l'antichità classica era invece fondato in modo più ampio e naturale. Il proprio illustre passato veniva visto in certo qual modo come un sapiente e accurato collage dal quale si poteva trarre ispirazione e consiglio nelle situazioni più difficili senza tuttavia doversi riferire ufficialmente ad essa. Perciò l'antichità non era, come invece è al giorno d'oggi, un'istruttiva collezione di gessi che conserva solo uno sbiadito semblante dell'antico.

Riferimenti bibliografici

Burckhardt [1860] 1984

J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* [*Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860], tr. it. di D. Valbusa, Firenze 1984.

Castelli 1987

P. Castelli (a cura di) *Mesura e Arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Pesaro 1987.

Cieri Via 1985

C. Cieri Via, *L'ordine delle nozze di Costanzo Sforza e Camilla D'Aragona nel Ms. Urb. Lat. 899*, in F. Troncarelli (a cura di), *La città dei segreti*, Milano 1985, 185-197.

Cieri Via 1990

C. Cieri Via, *Note sull'iconografia della danza nel Quattrocento fra movimento ed espressione*, in M. Padovan e M. Mingardi (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Pisa 1990, 251-263.

Cieri Via 2004-2005

C. Cieri Via, *Aby Warburg e la danza come «atto puro della metamorfosi»*, "Quaderni Warburg Italia" 2-3 (2004-2005), 63-137.

Padovan 1990

M. Padovan, *La danza di corte del XV secolo nei documenti iconografici di area italiana*, in M. Padovan e M. Mingardi (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Pisa 1990, 181-235.

Passera 2020

C. Passera, *L'Editoria al servizio del principe: la città in festa negli incunaboli italiani per nozze*, "Medioevo e Rinascimento", XXXIV / n.s. XXXI (2020), 123-156.

Sparti 2003

B. Sparti, *Improvisation and embellishment in popular and art dances in fifteenth- and sixteenth-century Italy* Sparti, in T.J. McGee (ed.), *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, Kalamazoo (Mich.) 2033, 117-144.

Uguccioni 1990

A. Uguccioni, *La danza nella pittura di cassone*, in Aa. Vv. (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Pisa 1990, 235-251.

Warburg [1906] 1966

A. Warburg, *Dürer e l'Antichità italiana* [*Dürer und die italienische Antike*, Leipzig 1906], in Id. *La Rinascita del Paganesimo Antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 193-200.

English abstract

This essay investigates ritual dances, in particular the so-called Moresche, which were very common in Renaissance festivals, especially on the occasion of prominent people's weddings. These are compared with the dances of the tree and of the snakes of the Pueblo Indians of North America; or even the English mor-

ris and sword dances. All these dances share a common dynamic originating from circle dances which, as it happened in ancient choreics, define the space of sacrifice.

keywords | Dance; Ritual; Ritual dance; Renaissance; Warburg.

Que la fête commence

Victoria Cirlot

Y ¿cómo comienza la fiesta? La fiesta: ruptura de la cotidianidad, lo extraordinario y lo transgresor, el cambio de nivel en el eje cósmico, tan próximo a lo sagrado justamente por lo que se acaba de enumerar. *A cele feste que tant coste/Qu'an doit clamer la Pantecoste* escribió Chrétien de Troyes al principio del *Yvain ou le chevalier au lion*, haciendo rimar *coste* ('costosa', por lo espléndida) con *Pantecoste* (Pentecostés). La celebración de la fiesta en la corte del rey Arturo debía suponer un gran dispendio para cumplir con la cualidad más importante del rey-caballero: la generosidad. Regalos de armas, regalos de joyas, gasto y suntuosidad, una quema de bienes cercana a los arcaicos potlachs de los que nos habló Marcel Mauss, una capacidad de don que no puede estar ausente en la fiesta. En la leyenda del grial es fascinante cómo se hace coincidir la abundancia material con la *merveille*, asociada a un bien espiritual. En uno de los romans que constituyeron el mito, el grial entró en la fiesta de Pentecostés en la corte del rey Arturo por la puerta del palacio, y en cuanto entró, el palacio se llenó de buenos olores como si todas las especias terrenales se hubieran repartido allí. Y, volando por encima de las mesas, las llenó de abundancia de comida, toda la que desearon los caballeros. Esta aparición del grial conserva todos los rasgos del caldero de la abundancia celta. Más adelante en la novela no tendrá nada que ver con el caldero, porque será el cáliz donde se recogió la sangre de Cristo, hasta llegar a ser una superficie elemental que desencadena la última visión de Galaad. Inefable visión.

Algunos manuscritos de la *Queste del saint graal*, contienen miniaturas en las que se representa la aparición del grial en la corte de Arturo. En una de ellas (BnF, ms. fr. 120, fol. 524v) los gestos de los personajes, de plegaria, recogimiento, asombro y maravilla, responden al suceso, que naturalmente es la repetición de la llegada del Espíritu Santo en forma de lengua de fuego a la casa donde estaban reunidos los apóstoles con María. No se ha representado ninguna comida ni vajilla alguna, sino que solo destaca el blanco del mantel, con ese vacío central, el lugar sobrenatural donde puede aparecer y moverse el objeto sagrado. El grial está sostenido por dos ángeles y cubierto por una tela transparente que podría aludir a su cualidad diferente de la del resto de la representación, es decir, visionaria. Este manuscrito fue



realizado para el gran bibliófilo Jacques de Armagnac (1433-1477), duque de Nemours y nieto del duque Jean de Berry.

English abstract

The party is a break from the everyday, and a chance for extravagance and transgression. In Arthurian legend, the celebration was costly, with gifts of weapons and jewels, and a generous spirit. In the legend of the Holy Grail, the abundance of material goods is associated with spiritual well-being. Some manuscripts of the *Queste del saint graal* show the appearance of the Grail at Arthur's court, with characters responding in prayer and wonder. The Grail is held by two angels and covered with a transparent cloth, emphasizing its visionary quality.*

*This English abstract was written by ChatGPT and strictly unedited by the editors of this issue.

keywords | celebration; Arthurian legends; Holy Grail.

Que la fête commence

Victoria Cirlot

And how does the party begin? The feast: rupture of the everyday, the extraordinary and the transgressive, the change of level on the cosmic axis, so close to the sacred precisely because of what has just been enumerated. *A cele feste que tant coste/Qu'an doit clamer la Pantecoste* wrote Chrétien de Troyes at the beginning of *Yvain ou le chevalier au lion*, rhyming *coste* ('costly', so splendid) with *Pantecoste* (Pentecost). The celebration of the feast at the court of King Arthur must have involved a great expense to fulfill the most important quality of the knight-king: generosity. Gifts of weapons, gifts of jewels, expense and sumptuousness, a burning of goods close to the archaic potlachs of which Marcel Mauss spoke to us, a capacity for gift that cannot be absent in the feast. In the legend of the grail, it is fascinating how material abundance coincides with *merveille*, associated with a spiritual good. In one of the romans that constituted the myth, the grail entered the court of King Arthur on the feast of Pentecost through the palace gate, and as soon as it entered, the palace was filled with good smells as if all the earthly spices had been distributed there. And, flying over the tables, he filled them with an abundance of food, as much as the knights desired. This appearance of the grail retains all the features of the Celtic cauldron of plenty.

Later in the novel it will have nothing to do with the cauldron, because it will be the chalice where the blood of Christ was collected, until it becomes an elemental surface that triggers the last vision of Galaad. Ineffable vision. Some manuscripts of the *Queste del saint graal*, contain miniatures in which the appearance of the grail in the court of Arthur is represented. In one of them (BnF, ms. fr. 120, fol. 524v) the gestures of the characters, of prayer, recollection, astonishment and wonder, respond to the event, which is naturally the repetition of the arrival of the Holy Spirit in the form of a tongue of fire in the house where the apostles were gathered with Mary. No food or crockery has been represented, but only the white of the tablecloth stands out, with that central void, the supernatural place where the sacred object can appear and move. The grail is held by two angels and covered by a transparent cloth that could allude to its different quality from the rest of the representation, that is, visionary. This



manuscript was made for the great bibliophile Jacques de Armagnac (1433-1477), Duke of Nemours and grandson of Duke Jean de Berry.

English abstract

The party is a break from the everyday, and a chance for extravagance and transgression. In Arthurian legend, the celebration was costly, with gifts of weapons and jewels, and a generous spirit. In the legend of the Holy Grail, the abundance of material goods is associated with spiritual well-being. Some manuscripts of the *Queste del saint graal* show the appearance of the Grail at Arthur's court, with characters responding in prayer and wonder. The Grail is held by two angels and covered with a transparent cloth, emphasizing its visionary quality.*

*This English abstract was written by ChatGPT and strictly unedited by the editors of this issue.

keywords | celebration; Arthurian legends; Holy Grail.

Lasciare la festa

Giorgiomaria Cornelio

Così, la scomparsa [...] di queste feste, di cui, se ci si limitasse alle apparenze esteriori e da un punto di vista semplicemente "estetico", ci si potrebbe rallegrare per via dell'aspetto "laido" che inevitabilmente assumono, questa scomparsa, diciamo, costituisce al contrario, se si va al fondo delle cose, un sintomo assai poco rassicurante, poiché testimonia che il disordine ha fatto irruzione nell'intero corso dell'esistenza e si è a tal punto generalizzato da far sì che noi viviamo in realtà, si potrebbe dire, in un sinistro "carnevale perpetuo"

R. Guénon, *Simboli della scienza sacra*

Nel descrivere il ballo dei Ponteleone, Giuseppe Tomasi di Lampedusa raggela, in una specie di istantanea del congedo, l'atmosfera velata della festa nel momento della fine, quando i servitori assonnati evitano di cambiare le candele dei lampadari, e "i mozziconi corti" spandono "nei saloni una luce diversa, fumosa, di mal augurio"; leggiamo nel *Gattopardo*: "nella sala del buffet, vuota, vi erano soltanto piatti smantellati, bicchieri con un dito di vino che i camerieri bevevano in fretta guardandosi attorno. La luce dell'alba si insinuava dai giunti delle imposte, plebea" (Tomasi di Lampedusa 1958). Questa forma di vuota stanchezza, entro la quale i resti hanno esaurito ogni impiego e giacciono abbandonati, esposti ma senza più contorni netti, senza certa proprietà, marca allo stesso tempo il trionfo e l'esaurimento della festa, e del movimento con cui essa investe tutto ciò che vi si trova coinvolto. Don Fabrizio lo sa: è ora di andarsene. Ma cosa accade quando subentra un'impossibilità del congedo? Quando nessuno sembra più essere capace di lasciare la festa, e nell'alternanza ritmica della vita, nella sua vicenda oscillatoria, viene meno la forza in grado di reagire all'ebbrezza del disfaccimento? Ecco che sonno ed evanescenza diventano, più che attributi della liberazione, stadi terminali dell'essere, sinistramente estesi all'intera esistenza.

Tra le lettere dall'India di Lady Wilson, pubblicate nel 1911, ve ne è una che descrive, riferendosi al ballo, il festivo, immediato precipitare tra cose che non hanno più contorni definiti: "c'è qualcosa al mondo di più inebriante" si chiede la dama "d'un ballo con un palco perfetto, una banda perfetta, un perfetto compagno e uno spirito intonato alla felicità? Non sai se sei dentro o fuori del corpo, ma soltanto che fai parte della musica sulle ali d'una canzone, accanto al segreto della vita, senza prima né poi, esclusivamente nell'Adesso immediato" (Wilson [1911] 1984). Che tale mescolanza di forze, tale approssimarsi alla scena del mondo fino a



Luchino Visconti, *Il Gattopardo* (1963)

coincidervi - non sai se sei dentro o fuori del corpo, ma soltanto che fai parte -, vada considerata come un paesaggio iniziatorio (si veda Zolla *Il dio dell'ebbrezza. Antologia dei moderni dionisiaci* 1998), un momento di rigenerazione di potenze altrimenti castrate, è acquisizione comune nelle più svariate tradizioni; la festa è un precipitare tra le cose che rinnova i sensi, perché permette di attingere al mondo fuori dalla sua economia quotidiana, e quindi dal consueto spazio percettivo che assoggetta le cose. Ma a ciò deve rispondere, dialetticamente, la necessità intervallare di un prendere le distanze, di uno spazio del pensiero - della scoincidenza, della stonatura - entro il quale fare ritorno con sensi rinnovati. Questo perché la festa non si dà soltanto come il momento dell'assoluto festeggiamento, ma come la delimitazione che essa segna nel tempo profano, dalla quale pure dipende.

Tutto ciò lo vediamo in maniera particolare nelle feste che non sono contraddistinte da un completo rovesciamento dell'ordine - da orge o violenze ripetute -, ma che intrattengono un rapporto di vicinanza col gesto quotidiano e, proprio nel conservarlo, attuano una sospensione della sua economia. Come scrive Giorgio Agamben: "la festa non è definita da ciò che in essa non si fa, ma piuttosto dal fatto che ciò che si fa - che in sé non è diverso da ciò che si compie ogni giorno - viene dis-fatto, reso inoperoso, liberato e sospeso dalla sua "economia", dalle ragioni e dagli scopi che lo definiscono nei giorni feriali (il non fare è, in questo senso, solo un caso estremo di questa sospensione). Se si mangia, non lo si fa per assumere cibo; se ci si veste, non lo si fa per coprirsi o ripararsi dal freddo; se si veglia, non lo si fa per lavorare; se si cammina, non è per andare da qualche parte; se si parla, non è per comunicarsi delle informazioni; se ci si scambiano oggetti, non è per vendere o per comprare" (Agamben 2009). Che si tratti di rovesciamento o di disattivazione del quotidiano, entrambe le modalità sono definite dalla tensione che esse instaurano con questo tempo profano. Nel tempo in cui viene smarrito ogni legame col tempo, un velo fumoso e cosmetico arriva a coprire tutto, trasformando in norma la confusione dello sformamento; la festa, persa proprio perché onnidiffusa,

assume così i tratti di un carnevale perpetuo, incapace di discriminare il tempo, di marcare in esso la tensione dell'innescato percettivo.

Nessun fraintendimento è più pericoloso di quello che afferma che la liberazione in vita debba per forza coincidere con la festa perpetua, senza contemplare la necessità di un disaggiustamento ritmico. Mircea Eliade, nel suo *Trattato di storia delle religioni*, esplicita bene questo punto: “nell’alternanza vita quotidiana-orgia (Saturnali, Carnevale, eccetera) identifichiamo la stessa visione ritmica della vita, formata di azione e di sonno, di nascita e di morte”(Eliade [1949] 1976). Ciò che balla, nella festa, è proprio il suo portamento dialettico, la mobilità continua della vita: il suo apparire nel dileguare - come parte stessa di un dileguare. La festa non si definisce nel mantenimento, ma nel congedo: quando gli occhi, coperti dai fumi, hanno già pianto la loro prima impressione, e si rendono pronti a vedere con nuovo vigore. Perché, fuori dalla stanca luce dei palazzi agghindati a festa, vi sono, come bene sapeva Don Fabrizio, stelle lontane, ancora da ammirare.

Riferimenti bibliografici

Agamben 2009

G. Agamben, *Nudità*, Milano 2009.

Eliade [1949] 1976

M. Eliade, *Trattato di Storia delle Religioni*, Torino [1949] 1976.

Tomasi di Lampedusa [1958] 2022

G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano [1958] 2022.

Wilson [1911] 1984

Lady A. Wilson, *Letters from India*, London [1911] 1984.

Zolla 1998

E. Zolla, *Il dio dell'ebbrezza. Antologia dei moderni dionisiaci*, Torino 1998.

English abstract

Through comparing literary texts (Tomasi di Lampedusa's *The Leopard*), correspondences (Lady Wilson's letters) and cultural interpretations (Zolla, Agamben, Eliade), the author discusses the dialectical relationship between the feast and the daily life.

keywords | Feast; Daily life; Alternance

Musica sotto l'albero

Massimo Crispi



Presepe popolare alla Vucciria di Palermo (dall'archivio personale dell'autore)

La musique, la plus belle religion du monde
où on ne menace ni ne promet.

Minou Drouet, *Lettre au chien des Julliard*, 1956

Il Natale, la festa dei bambini per eccellenza – una festa di compleanno, in fondo –, è stato e continua a essere l'occasione per un'indigestione di musica sull'argomento. Oltre alla prevedibile pesantezza postprandiale a causa di eccessi alimentari meno frequenti durante il resto dell'anno, c'è, infatti, l'agguato costante di melense canzoni festive che riescono a diventare ossessive e moleste soprattutto per sovraesposizione. Ovunque, nei supermercati, nei mercatini di Natale, in televisione, alla radio, insistono canti natalizi in tutti gli arrangiamenti, per archi, per organo, per pianoforte, per cori, per voci solistiche, causando un disordinato rumore di fondo costante e stressante da ben prima dell'Avvento almeno fino all'Epifania. Vendevano perfino, fino a poco tempo fa, degli alberi di Natale in plastica con carillon elettronico incorporato che scandiva le carole una dopo l'altra con un orrendo e insistente suono artificiale. Non ti salvavi neanche durante il pranzo da parenti, dove alla chiassosa kermesse familiare si aggiungeva il carillonico sottofondo. Ovviamente gli alberelli sonori erano costruiti in Cina, dove del Natale importa assai poco se non finalizzato all'esportazione indiscriminata di ciarpame natalizio negli ultimi tre mesi dell'anno.

Quella legata al Natale, è una sorta di musica a programma, ossia una musica in cui si narra una storia, a volte senza parole ma più spesso con testi elaborati all'uopo. Le origini di questi canti sono assai remote e di certo prendevano ispirazione dagli angeli che, sfoggiando cartigli musicali e non, come raffigurato nella *Natività* del 1492 del Ghirlandaio o in quella (trafugata) del Caravaggio del 1600 e in molte altre, si sgolavano sulla stalla sacra svolazzando e cantando il *Gloria* a voce piena, un po' per non dispiacere il capo un po', forse, per reclamizzare il lieto evento e farsi udire a distanza perché la gente accorresse con tanti doni, pastori, Magi e Befana compresi.

La Melurgia bizantina, forse la più antica forma musicale liturgica (se ne hanno notizie dal V-VI secolo), che cela misteri ancor oggi irrisolti, come l'interpretazione della notazione, anche perché si tramandò per molti secoli solo oralmente, abbonda di canti per ogni occasione e quindi anche per il Natale. Alcuni versetti del Salmo 109 (1,2) venivano e vengono tuttora cantati come salmo messianico alla mattina del giorno di Natale, col protopsalte che li recita, appunto, salmodiando e l'assemblea che canta l'*Alliluia*. Ma col tempo la purezza e la semplicità delle origini, come ognuno sa, si perdono e i barocchismi invadono ogni cosa. Anche la Melurgia bizantina non ne fu immune e i vocalizzi divennero sempre più virtuosistici.

Nel frattempo la liturgia latina sviluppava canti natalizi sempre più elaborati e straordinari, coll'evoluzione della polifonia rinascimentale e barocca, e Tomás Luís de Victoria (1548-1611), Giovanni Gabrieli (1557-1612), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), William Byrd (1539-1623) e molti altri giganti della Storia della Musica rivestirono il testo *O magnum mysterium* di magnifiche note che si diffondono e rimbalzano nelle navate delle cattedrali ancora oggi.

O magnum mysterium
et admirabile sacramentum,
ut animalia viderent Dominum natum
iacentem in praesepio.
O beata Virgo, cujus viscera
meruerunt portare
Dominum Iesum Christum.
Alleluia.

Credo però, a questo punto, che fare una vera e propria storia dei canti natalizi sacri e tradizionali – *Quando nasce il nino*, dal testo chilometrico, è stata spacciata per villanella rinascimentale ma è molto più tarda (1754), essendo stata composta da Alfonso Maria de' Liguori (1696-1787) – sia troppo prolisso e forse inadatto a questo saggio. In fondo ci sono pubblicazioni specifiche che possono spiegare con dovizia la produzione liturgica aulica e popolare e mostrarne i capolavori che meriterebbero uno spazio adeguato. Come pure è impossibile enumerare la quantità d'interpretazioni magnifiche di pilastri fondamentali della musica come le cantate e gli oratori dei più grandi autori, barocchi, classici, romantici e postromantici, dalle *Prophetiae Sibyllarum* di Orlando di Lasso (1532-1594) ai brani di Giacomo Carissimi (1605-1674), dal *Messiah* di Georg Friedrich Händel (1685-1759) e il

Weihnachtsoratorium di Johann Sebastian Bach (1685-1750) a *L'enfance du Christ* di Hector Berlioz (1803-1869), a Felix Mendelssohn (1809-1847), a Olivier Messiaen (1908-1992) e così via. Siamo sicuri che ne tralascieremmo indegnamente alcuni per privilegiarne altri. Vorremmo pertanto limitarci a illustrare un po', com'è più consono al nostro spirito di *enfants terribles* e, soprattutto, allo spirito di questo saggio, gli anticonformisti dei canti di Natale. Non sono pochi, infatti, e sono pure illustri i compositori che hanno osato trattare il Natale in maniera anticonvenzionale, sia buffa, sia onirica, sia tragica. Poi ce n'è anche qualcuno che ha voluto unire alla propria creatività una vigorosa impronta etnica, dando al tutto una cifra surreale ma impattante. Francesi sono i primi tre che analizzeremo e sono tutti e tre vissuti a cavallo tra Otto e Novecento, in un'epoca ribalda dove ormai Dio era bell'e seppellito da Nietzsche.

Cominciamo dall'autore cronologicamente intermedio tra i due come età ma primo della lista perché il suo brano fu composto nel 1905 e quindi ha il diritto di inaugurare questa nostra originale triade. Maurice Ravel (1875-1937) dedicò questa *mélodie* a M.me Jean Cruppi, la moglie del futuro ministro della III Repubblica Jean Cruppi (1855-1933), un personaggio della sinistra radicale francese assai influente. Madame Cruppi era una brava cantante dilettante, sincera ammiratrice di Ravel, e fu lei che lo sorresse, di lì a poco, nell'avventura della sua opera buffa *L'Heure Espagnole*, aggiudicandosi così una seconda dedica. E ci sono anche dei legami tra le due composizioni. Il brano s'intitola *Noël des Jouets*, il Natale dei giocattoli. La tendenza di Ravel a raccontare delle storie attraverso le proprie composizioni è qui ancora più presente che in altre. Infatti, qui il compositore è pure autore del testo fantasioso che però proietta anche un'ombra d'inquietudine futurista.

Ravel ci inoltra subito in una sorta di presepe meccanico fatto tutto di giocattoli-automi, oggetti che gli piacevano molto, tanto da introdurli anche come elementi musicali e scenici in altre sue opere: in *L'Heure Espagnole* (1907), accanto agli orologi della bottega di Torquemada, figuravano, infatti, automi semoventi come ballerine danzanti, soldatini, uccelli, galletti e altro. D'altro canto quest'attenzione verso gli automi, nella cultura francese, è piuttosto antica e risale al periodo barocco. E non dobbiamo dimenticare che nell'altra sua opera, *L'Enfant et les Sortilèges* (1925), Ravel anima e fa cantare tutti gli oggetti della stanza dell'Enfant: la tazza cinese, la poltrona, la teiera, le statuine di porcellana, la pendola, situazione magica che fu ripresa nel film d'animazione della Disney *La Bella e la Bestia* (1991), basato sull'omonima favola, sempre in ambiente francese.

Il presepe meccanico di Ravel, presentato quasi con una tecnica cinematografica di piani sequenza, primi piani, panoramiche, messi in risalto dalla musica che accompagna ogni 'fotogramma', è, però, del tutto innovativo e dissacrante.

Le troupeau verni des moutons
Roule en tumulte vers la crèche
Les lapins tambours, brefs et rêches,
Couvrent leurs aigres mirlitons.

Vierge Marie, en crinoline,
 Ses yeux d'émail sans cesse ouverts,
 En attendant Bonhomme hiver
 Veille Jésus qui se dodine.
 Car, près de là, sous un sapin,
 Furtif, emmitoufflé dans l'ombre,
 Du bois, Belzébuth, le chien sombre,
 Guette l'enfant de sucre peint.
 Mais les beaux anges incassables
 Suspendus par des fils d'archal
 Du haut de l'arbuste hiémal
 Assurent la paix des étables.
 Et leur vol de clinquant vermeil
 Qui cliquette en bruits symétriques
 S'accorde au bétail mécanique
 Dont la voix grêle bêle:
 "Noël! Noël! Noël!"

Il gregge verniciato delle pecorelle
 Avanza tumultuoso verso la mangiatoia.
 I conigli tamburini, con suoni rapidi e secchi,
 coprono quello acuto dei mirlitoni.
 La Vergine Maria, abbigliata in crinolina
 Dagli occhi di smalto sempre aperti,
 In attesa del Bonhomme hiver
 Protegge Gesù, che si dondola nella culla,
 Perché, non lontano, sotto un abete,
 furtivo, avvolto nell'ombra,
 Belzebù, la bestia oscura,
 è in agguato dal bosco sul bambino di zucchero dipinto.
 Ma i begli angeli infrangibili,
 Retti da fili d'ottone,
 Dall'alto dell'albero invernale
 Garantiscono la pace delle stalle.
 E il loro volo di vermiglio sgargiante,
 Dal simmetrico ticchettio,
 S'armonizza al bestiame meccanico
 La cui flebile voce bela:
 "Natale! Natale! Natale!" (trad. di Massimo Crispi).

Che raduno è mai questo di giocattoli natalizi meccanici? Un presepe surreale di greggi verniciate che si muove rumoreggiando mentre i conigli suonano il tamburo, talmente forte da azzerare i suoni striduli dei mirlitoni, flauti di canna, zufoli spesso utilizzati dai bimbi, come i moderni kazoo, una Madonna bambolina con occhi di smalto aperti in perpetuo sbigottimento, un bambinello Gesù di zucchero o forse di marzapane dipinto, gli angeli infrangibili appesi all'albero di Natale che proteggono la pace della stalla mentre il diavolo, in agguato nell'om-

bra, non aspetta altro che assalire la mangiatoia e divorare il bambino sacro, probabilmente proprio perché di marzapane.

Tutto il brano musicale è in 6/8, classico ritmo di pastorale natalizia, qui declinata in un pianoforte che imita un carillon, strumento che spesso accompagna il movimento di molti automi: sembra la pace apparente che regna nel laboratorio di Coppelius, mentre passano in parata i giocattoli, ognuno colla propria caratteristica. È l'inizio del canto che armonizza tutto, legando alla sua melodia avvolgente la visione della cinepresa che vola come un drone sul paesaggio meccanico e descrivendo i personaggi per posarsi lieve come un velo sull'immagine di Maria che veglia sul bambino insidiato da Belzebù! E qui Ravel, con inquietanti accordi d'intervalli di seconda e tritoni (*diabolus in musica*, per l'appunto, è chiamato il tritono), clima che riprenderà in seguito per introdurre l'arrivo della Bestia nel valzer *Les entretiens de la Belle et de la Bête*, brano della suite infantile *Ma Mère l'Oye* (1910), i *Racconti di Mamma Oca*, avverte dell'atmosfera che Belzebù vorrebbe turbare coi suoi disegni maligni, mentre la voce recita in un tono sinistramente infantile, come si fa per spaventare i bambini, quando si racconta che lì nel buio è in agguato l'Uomo Nero.

Il ritmo del carillon è sempre costante e il drone riprende a volare sulla scena, lasciando Belzebù nella sua ombra e rilassando gli animi. Ecco quindi che arriva la stretta finale: gli angeli guardiani di latta dalle ali vermiglie, appesi per un filo d'ottone all'albero di Natale, assicurano che nella stalla del bambino si possono dormire sonni tranquilli; il rumore di ferraglia del loro svolazzare meccanico si accorda perfettamente con quello dell'avanzare del gregge di tutti i giocattoli, le pecore, i conigli tamburini e il resto, mentre il pianoforte e la voce incalzano il tempo producendo un fragore ritmico percussivo, che sembra aver ispirato la conclusione di *Laideronnette, impératrice des pagodes*, ancora in *Ma Mère l'Oye*, per finire con la parola d'ordine *Noël!*, triplice rintocco che conclude questo volo onirico in un inquietante mondo infantile di automi.

Non ci sono bambini in carne ed ossa in questa visione, non ci sono canti natalizi tradizionali. Ci sono solo giocattoli senza vita animati da una chiave, azionata da chissà chi, che gliela fornisce temporaneamente, fino a che possano portare a termine la loro recita e il loro ruolo, come un mondo autonomo di robot in una dimensione parallela dove non è prevista la presenza umana. Siamo sicuri che sia proprio un brano per bambini?

Il *Natale* di Claude Debussy (1862-1918) è invece cantato direttamente dai bimbi, attraverso un portavoce. *Noël des enfants qui n'ont plus de maisons* è il titolo della *mélodie* di Debussy, su parole scritte da lui stesso, anche in questo caso, scritta e pubblicata esattamente dieci anni dopo il brano di Ravel, nel dicembre 1915, a guerra iniziata. Sarà la sua ultima *mélodie* prima della morte, avvenuta nel 1918 a causa di un incurabile cancro. Debussy la compose alla vigilia di un'operazione, in uno stato di grande tristezza per sé stesso e per la sanguinosa guerra che avanzava.

Nous n'avons plus de maisons!

Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris,

Jusqu'à notre petit lit!
 Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi,
 Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ,
 Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller!
 Nous n'avons plus de maisons!
 Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris,
 Jusqu'à notre petit lit!
 Bien sûr! Papa est à la guerre,
 Pauvre maman est morte!
 Avant d'avoir vu tout ça.
 Qu'est-ce que l'on va faire?
 Noël, petit Noël, n'allez pas chez eux,
 N'allez plus jamais chez eux, punissez-les!
 Vengez les enfants de France!
 Les petits Belges, les petits Serbes, et les Polonais aussi!
 Si nous en oublions, pardonnez-nous.
 Noël! Noël! surtout pas de joujoux,
 Tachez de nous redonner le pain quotidien.
 Nous n'avons plus de maisons!
 Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris,
 Jusqu'à notre petit lit!
 Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi,
 Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ,
 Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller!
 Noël! Ecoutez-nous, nous n'avons plus de petits sabots!
 Mais donnez la victoire aux enfants de France.

Non abbiamo più una casa!
 I nemici ci hanno preso tutto, tutto, tutto,
 Perfino il nostro lettino!
 Hanno bruciato la scuola e il nostro maestro,
 Hanno bruciato la chiesa e il signor Gesù Cristo,
 E il vecchio povero che non è riuscito a scappare!
 Non abbiamo più una casa!
 I nemici ci hanno preso tutto, tutto, tutto,
 Perfino il nostro lettino!
 E già... Papà è al fronte,
 La povera mamma è morta!
 E prima di aver visto tutto questo.
 Che faremo adesso?
 Natale, piccolo Natale, non andate da loro,
 Non andateci mai più, puniteli!
 Vendicate i bambini francesi!
 E anche i piccoli belgi, i piccoli serbi e pure i piccoli polacchi!
 Se ne dimentichiamo qualcuno, perdonateci.
 Natale, piccolo Natale! Ma soprattutto niente balocchi,
 Cercate di ridarci almeno il pane quotidiano.

Non abbiamo più una casa!
I nemici ci hanno preso tutto, tutto, tutto,
Perfino il nostro lettino!
Hanno bruciato la scuola e il nostro maestro,
Hanno bruciato la chiesa e il signor Gesù Cristo,
E il vecchio povero che non è riuscito a scappare!
Signor Natale! Ascoltateci, non abbiamo più neanche gli zoccoletti!
Ma regalate la vittoria ai bambini di Francia (trad. di Massimo Crispi).

La struttura ritmica suggerisce fin dall'inizio un continuo fuggifuggi all'unisono dei bambini, come se scappassero via dalle bombe, dai nemici tedeschi che li inseguono, mentre la scuola e le case bruciano. L'accompagnamento del pianoforte, in 12/8, coll'effetto di anapesti in contrattempo, è una rapida marcia-cavalcata verso un luogo più sicuro dove ripararsi, che non c'è, mentre la voce, in 4/4, forma il contrasto duina contro terzina che accentua il carattere smarrito e zoppicante di questa massa di infanti francesi malconci in fuga. L'ascolto ricorda un po' la *Corsa verso l'abisso*, in do minore, dalla *Dannazione di Faust* (1846) di Hector Berlioz (1803-1869), poco prima del *Pandemonium*, dove la figurazione ritmica è simile e il tempo in 4/4, ma l'indicazione del metronomo dell'unità di misura, la semiminima puntata per Debussy e la semiminima per Berlioz è identica: 144. In Berlioz l'accompagnamento ritmico alterna le terzine alle crome e semicrome ribattute, in autentico ritmo anapestico, nello scattante galoppo dei cavalli neri di Mefistofele verso l'abisso infernale. L'effetto doveva essere quello, una cavalcata di morte, tra scheletri, fantasmi, rovine, che era ciò che lasciavano i tedeschi dietro di sé.

Il brano di Debussy reca l'indicazione *Doux et triste*, in la minore. L'atmosfera è assai cupa, assai simile alla desolazione del panorama intorno a Faust e Mefistofele di Berlioz. Ed è un'atmosfera che è sempre la stessa, in ogni guerra, da quelle dell'antichità a quelle attuali, in Africa, in Medio Oriente, in Ucraina, ovunque. L'immensità di questo piccolo capolavoro liofilizzato sta proprio nell'eternità del messaggio, la ramificazione della percezione del tempo verso le interrotte speranze del futuro ma anche verso le terribili e tangibili certezze del passato, soprattutto quello immediato, colle ferite ancora aperte. Si potrebbe dire che la *mélodie* di Debussy ha tutti i caratteri di una sorta di parodia infantile in chiave musicale, anticipata di due anni, dell'*Angelus Novus* (1920) di Paul Klee (1879-1940), che, interpretato da Walter Benjamin (1892-1940), nelle sue *Tesi di filosofia della storia*, mostra come l'angelo sia stupefatto nell'osservare l'orrore da cui si allontana per immergersi in un futuro pieno d'insicurezza che non può vedere perché gli rivolge le spalle.

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, e le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le

spalle, mentre il cumulo delle rovine cresce davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta (Benjamin 1940, 79).

Prima di parlare del quadro, Benjamin cita a proposito i versi ispirati di Gershom Gerhard Scholem, filosofo suo caro amico che gli sopravvisse e che scrisse una sua biografia nel 1965:

Mein Flügel ist zum Schwung bereit,
ich kehre gern zurück,
denn bleib ich auch lebendige Zeit,
ich hätte wenig Glück.
Gerhard Scholem, *Gruß vom Angelus*

La mia ala è pronta allo slancio,
volentieri ritorno indietro
perché anche se restassi un tempo vitale
avrei poca fortuna.
Gerhard Scholem, *Saluto dell'Angelo*

I bambini inviano la loro lettera al signor Natale, momento agognato di riunione familiare, di doni, di gioie, raccontandogli che hanno perso tutto ciò che avevano perché i nemici hanno distrutto ogni cosa, perfino la scuola è bruciata col maestro dentro, la chiesa col signor Gesù Cristo, e manco il poverello che chiedeva l'elemosina si è salvato. Implorano il signor Natale di non andare da quei malvagi dei nemici, mai più, perché la massima punizione per il nemico è non avere mai più un Natale, il momento più gioioso dell'anno per un bambino e per la sua famiglia. Lo implorano di vendicare tutto ciò che hanno passato i bambini francesi, e anche i bambini belgi, serbi, polacchi, e se ce ne fossero altri, anche quelli che hanno omesso. Signor Natale, soprattutto non portateci dei balocchi, in un momento simile è meglio che ci portiate qualcosa da mangiare, che ci dia la sicurezza di sopravvivere ogni giorno, non abbiamo neanche gli zoccolotti per camminare...

Lo strazio dei poveri bimbi era reale. Ciò che avviene durante una guerra è sempre un disastro per tutti, da una parte e dall'altra, ma soprattutto per i più deboli, che non possono difendersi e non sono autonomi. I bambini sono sempre le vittime più fragili, quelle che non si rendono conto del perché tutta questa distruzione avvenga. Debussy, che aveva sempre un occhio attento al mondo infantile, queste cose le comprendeva bene.

Ma c'è anche una lettura più intima e profonda di questo brano. Il momento difficile che Debussy stava passando a causa della malattia che lo consumava probabilmente ispirò questa *mélodie* straordinariamente toccante, l'ultima della sua produzione. Forse il compositore si sentiva come un bambino che non aveva più una casa, il nemico che lo stava erodendo dall'interno gli stava togliendo tutto, il lettino, la famiglia, la vita, e l'avvicinarsi del Natale più triste per la Francia, dopo decenni di un'appena naufragata *Belle Époque*, la lieta stagione che aveva reso Parigi la capitale della musica, delle arti, della tecnologia, avrà fatto il resto. Debussy non vedrà la fine della guerra, morirà pochi mesi prima.

Tutt'altro stile e scanzonato è il Natale di Francis Poulenc (1899-1963). Ma non poteva essere diversamente per il carattere iconoclasta e anticonformista che caratterizzava buona parte delle sue composizioni, ispirandosi quasi sempre a testi surrealisti o ironici di autori francesi. Nel 1934 mise in musica quattro poesie per bambini di Jean Nohain alias Jean Legrand (1900-1981), noto come Jaboune, autore prolifico e animatore pioniere della radio e della televisione, soprattutto in trasmissioni per l'infanzia. Nohain e Poulenc furono compagni di scuola al Lycée Condorcet. La prima delle *Quatre chansons pour enfants* s'intitola *Nous voulons une petite soeur*. Lo stile cabarettistico tipico delle canzoni rende questa raccolta un capolavoro di leggerezza e d'ironia del ragazzaccio di Nogent.

Madame Eustache a dix-sept filles,
Ce n'est pas trop, mais c'est assez.
La jolie petite famille,
vous avez dû, dû, dû la voir passer.
Le vingt décembre on les appelle:
Que voulez-vous, mesdemoiselles, pour votre Noël?
Voulez-vous une boîte à poudre?
Voulez-vous des petits mouchoirs?
Un petit nécessaire à coudre?
Un perroquet sur son perchoir?
Voulez-vous un petit ménage?
Un stylo qui tache le doigts?
Un pompier qui plonge et qui nage?
Un vase à fleur presque chinois?
Mais les dix-sept enfants en chœur
Ont répondu: Non, non, non, non, non.
Ce n'est pas ça que nous voulons,
Nous voulons une petite soeur(e)
Ronde et joufflue comme un ballon
Avec un petit nez farceur,
Avec les cheveux blonds,
Avec la bouche en cœur,
Nous voulons une petite soeur.

L'hiver suivant, elles sont dix-huit,
Ce n'est pas trop, mais c'est assez.
Noël approche et les petites
Sont bien emba, ba, ba,
Sont vraiment bien embarrassées.
Madame Eustache les appelle:
Decidez-vous, mesdemoiselles, pour votre Noël.
Voulez-vous un mouton qui frise?
Voulez-vous un reveil-matin?
Un coffret d'alcool dentifrice?
Trois petits coussins de satin?
Voulez-vous une panoplie

De danseuses de l'Opéra?
Un petit fauteuil qui se plie
Et que l'on porte sous son bras?
Mais les dix-huit enfants en chœur
Ont répondu: Non, non, non, non, non.
Ce n'est pas ça que nous voulons,
Nous voulons une petite soeur(e)
Ronde et joufflue comme un ballon
Avec un petit nez farceur,
Avec les cheveux blonds,
Avec la bouche en cœur,
Nous voulons une petite soeur.

Elles sont dix-neuf l'année suivante,
Ce n'est pas trop, mais c'est assez.
Quand revient l'époque émouvante,
Noël va de nou, nou,
Noël va de nouveau passer.
Madame Eustache les appelle:
Decidez-vous, mesdemoiselles, pour votre Noël.
Voulez-vous des jeux excentriques
Avec des piles et des moteurs?
Voulez-vous un ours électrique?
Un hippopotame à vapeur?
Pour coller des cartes postales
Voulez-vous un superbe album?
Une automobile à pédales?
Une bague en aluminium?
Mais les dix-neuf enfants en chœur
Ont répondu: Non, non, non, non, non.
Ce n'est pas ça que nous voulons
Nous voulons deux petites jumelles,
Deux soeurs exactement pareilles,
Deux soeurs avec des cheveux blonds!
Leur mère a dit: C'est bien,
Mais il n'y a pas moyen.
Cette année vous n'aurez rien, rien, rien.

Madame Eustache ha diciassette figliole,
Non sono poi troppe però sono abbastanza.
Avreste dovuto vedere
La lieta famigliola a passeggio.
Il venti dicembre vengono interpellate:
Che cosa desiderate, ragazze, per il vostro Natale?
Volete una scatola di cipria?
Volete dei fazzolettini?
Un piccolo nécessaire per cucire?

Un pappagallo sul suo trespolo?
Un piccolo set di pulizie?
Un pompiere che si tuffa e nuota?
Un vaso da fiori similcinese?
Ma le diciassette figliole
hanno risposto: No! No! No! No! No!
Non è per niente ciò che vogliamo,
Noi vogliamo una sorellina,
Rotonda e paffuta come un pallone,
Con un nasino buffo,
Con una bocca a cuore,
Vogliamo solo una sorellina.

L'inverno successivo sono diciotto,
Non sono troppe ma, forse, abbastanza.
Natale s'avvicina e le piccole
Sono davvero imbarazzate.
Madame Eustache le convoca:
Decidetevi, care signorine: che cosa volete per Natale?
Volete una pecora che si arricciasse il pelo?
Volete una sveglia?
Una confezione di alcool dentifricio?
Tre cuscini di raso?
Volete una panoplia
Di ballerine dell'Opéra?
Una poltroncina pieghevole
Da portare sotto il braccio?
Ma le diciotto bambine in coro
Hanno risposto: No! No! No! No! No!
Non è ciò che vogliamo,
Noi vogliamo una sorellina,
Rotonda e paffuta come un pallone,
Con un nasino buffo,
Con una bocca a cuore,
Vogliamo solo una sorellina.

L'anno appresso sono diciannove,
Non sono troppe ma, forse, abbastanza.
All'avvicinarsi del periodo carico d'emozioni,
Natale sarà lì ancora una volta.
Madame Eustache le convoca:
Decidete, signorine care: che cosa volete per Natale?
Volete dei giochi eccentrici
A pile e a motore?
Volete un orso meccanico?
Un ippopotamo a vapore?
Volete un magnifico album

Per incollare le cartoline illustrate?
 Un'automobile a pedali?
 Un anello in alluminio?
 Ma le diciotto bambine in coro
 Hanno risposto: No! No! No! No! No!
 Non è ciò che vogliamo,
 Noi vogliamo due gemelline,
 Due sorelle uguali uguali,
 Coi capelli biondi.
 La mamma dice loro: ne prendo atto,
 Ma non ci sono i mezzi,
 Quest'anno non avrete un bel niente (trad. di Massimo Crispi).

Come si vede è una canzone surreale, tipica filastrocca per bambini che proclama la morale: chi troppo vuole nulla stringe. L'attenzione, anche qui come per Ravel - ma senza l'aspetto inquietante di un mondo robotico - verso giocattoli meccanici di fantasia, l'ippopotamo a vapore, l'orso meccanico, giochi "eccentrici" a pile e a motore, che all'epoca dovevano essere all'avanguardia, denota una familiarità con questi oggetti in Francia. Infatti, i fabbricanti di automi meccanici, capaci anche di suonare strumenti musicali, *boîtes-à-musique*, e così via, a Parigi tra il 1860 e il 1910 erano molti: Roulet & Decamps, Vichy, Phalibois, Renou, Lambert e Bontems, e ancora oggi si possono trovare presso collezionisti e musei le loro creazioni, uccelli canterini, Pierrot scrivani, ballerine prigioniere in cupole di cristallo, e così via. Sia Nohain che Poulenc avranno probabilmente conservato una memoria infantile di tutti quei congegni. Era quindi naturale l'intromissione della tecnologia nei testi poetici per bambini, per i quali, ad ogni modo, questo tipo di giocattoli ha sempre un aspetto magico. Oggi con tutte le diavolerie digitali per l'infanzia disponibili, probabilmente apparirebbero oggetti affatto obsoleti.

La musica del brano di Poulenc è quella di una tipica canzone francese da cabaret, e dà notevoli chance agli interpreti per sbizzarrirsi nella recitazione, soprattutto nell'elenco di possibili regali alle incontentabili ragazzine, quasi uno scioglilingua. Le incontentabili, dopo essere interpellate dalla mamma, si esprimono: non ci interessa un bel niente di tutte queste cianfrusaglie, noi vogliamo unicamente una sorellina.

Peraltro non viene messo in evidenza il contributo casalingo e notturno di un Monsieur Eustache, senza il quale la diciottesima e la diciannovesima sorellina non potrebbero esistere. Inoltre è assai singolare che sia stabilito il sesso delle nasciture senza alcuna ecografia: le bambine vogliono una sorellina e la sorellina spunta, coi capelli biondi e paffutella, proprio come desiderano, maschietti niente. Monsieur Eustache in questa canzone non viene proprio considerato, questo mondo eccentrico di capricci è esclusivamente muliebre. E si può anche capire come una signora, dopo diciannove gravidanze, possa essere un po' stufa. A meno che Monsieur Eustache, il collaboratore necessario e invisibile affinché la sorellina potesse arrivare, non si sia eclissato con una biondona e sia partito per la Polinesia, abbandonando la tribù femminile di Madame e le diciannove capricciose. Troppe donne in una sola casa. C'è da dire, a onore delle ragazzine, come esse non siano assolutamente sedotte dal consumismo natali-

zio e dal profluvio di regali proposti dalla mamma: vogliono una nuova sorellina e basta. Una scelta anche lungimirante, oggi, in un periodo di calo delle nascite in Europa.

Procediamo, nella nostra ricerca d'inconsueti gioielli musicali natalizi, spostandoci sulla sponda occidentale meridionale dell'Atlantico, prima in Brasile e poi in Argentina.

Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), compositore brasiliano di origine spagnola, uno dei più poetici e atemporali artisti che il Brasile abbia mai sfornato, compose i *Presentes de Noel*, op. 46, suite infantile per pianoforte, nel 1927. Dura solo otto minuti e consiste di quattro brani dai nomi evocativi, che si riallacciano al presepe meccanico di Ravel:

- 1) *A Dançarina Automática* (la ballerina meccanica)
- 2) *A Boneca Sonhadora* (la bambola sognatrice)
- 3) *O Soldadinho da Perna Quebrada* (il soldatino colla gamba rotta)
- 4) *A Monótona Caixinha de Música* (il carillon monotono)

Questi regali un po' degni, forse, delle figlie di Madame Eustache, non sono altro che i regali di Natale un anno dopo essere stati donati. È il destino di molti giocattoli: si sa che i bambini spesso rompono il giorno stesso i loro doni o per maldestrezza o per dispetto, per invidia del fratellino o della sorellina, o perché il regalo si rivela troppo fragile. Si scopre così che alla ballerina meccanica, dopo averle dato la carica e averla lanciata in una deliziosa samba, si allenta la molla di tanto in tanto, un po' come accade all'Olympia nei *Contes d'Hoffmann* di Jacques Offenbach (1819-1880), forse per eccessive prestazioni richieste dalla bambina destinataria del dono, e quindi perde il ritmo.

Analogamente la bambola è sognatrice perché il meccanismo che le faceva aprire e chiudere i begli occhi di smalto si è rotto e quindi gli occhi restano perennemente chiusi, facendola apparire sognante, appunto: una deliziosa ninna nanna con degli improvvisi rallentamenti e misteriose armonie.

Il povero soldatino ha perso una gamba, forse per un uso improprio del bimbo che l'ha ricevuto in regalo, e zoppica, ma chissà che non sia un richiamo traslato ai soldati malconci che riuscirono a tornare a casa dopo il massacro della Grande Guerra, evento ancora vivo nel mondo a distanza di appena dieci anni. Nel brano si accenna il tema della canzone brasiliana per bambini *Marcha, soldado cabeça de papel* (marcia, soldato, testa di carta), che però s'interrompe sull'ultima sillaba *-pel*, suggerendo che forse il bambino sta cantando la canzone mentre armeggia col soldatino, il quale si rompe la gamba proprio in quel momento.

La canzoncina infantile ha, comunque, risvolti e doppi sensi inquietanti, come tutte le composizioni per bambini. La *cabeça de papel* si riferisce a un elmetto di carta, quello che si fa per gioco, ripiegando i fogli di giornale, o a una testa vuota, leggera come la carta, pronta per essere riempita dagli ordini dei superiori? Meno male che la citazione della canzoncina s'interrompe lì perché il seguito del testo è terribile: il soldato che non marcia ben dritto viene messo in carcere e il carcere brucia, probabilmente col soldato dentro! O, forse, il carcere viene incendiato per una rivolta dei detenuti, incarcerati solo per non aver marciato bene. Poveri

bambini, sempre indottrinati dal sadismo degli adulti. Ma l'antimilitarismo dell'autore non finisce qui perché Fernández compose poco tempo dopo, sempre nello stesso anno, una *Marcha dos soldadinhos desafinados* (Marcia dei soldatini stonati), inserita in *Peças Burlescas*, op. 53. Vi sono descritti i soldati che marciano verso il fronte ma tutti tremanti perché hanno paura dell'ignoto che la guerra rappresenta. Per darsi coraggio i giovani suonano e cantano, ma a causa del tremore e della paura sono tutti stonati.

L'ultimo brano della raccolta infantile è una piccola *boîte à musique* 'monotona', forse perché le mani esploratrici del bambino o della bambina hanno esplorato troppo a fondo e hanno rotto alcune lamine del meccanismo, impedendo così alla macchina di potersi esprimere appieno, nel suo perpetuo riproporre la medesima melodia.

Questa piccola suite si aggiunge alle serie dedicate all'infanzia, dalla *Sinfonia dei Giocattoli* attribuita per molto tempo a Leopold Mozart (1719-1787) e oggi, allo stato attuale delle ricerche, al benedettino Edmund Angerer (1740-1794), a *Kinderszenen* di Robert Schumann (1810-1856), ai primi volumi di *Mikrokosmos* di Béla Bartók (1881-1945), a *Children's Corner* di Claude Debussy e decine di altre composizioni blasonate ma ho voluto ricordarla in questa mini rassegna di opere musicali natalizie outsider.

Il poeta Félix Luna (1925-2009) e il compositore Ariel Ramírez (1921-2010), entrambi argentini, sono entrati nella leggenda per aver composto in una sola notte del 1964 il racconto della Natività: *Navidad Nuestra*, una sorta di presepe musicale con tutti gli episodi dall'Annunciazione alla Fuga in Egitto. Ma fin qui non ci sarebbe niente di strano, alla fine è una storia che conoscono tutti da secoli, arricchita dai cantastorie di turno con dettagli più o meno locali, un po' come i presepi napoletani, che incorporano personaggi contemporanei autoctoni o più esotici, che nulla hanno a che vedere colla narrazione mediorientale. Ebbene, i due argentini per illustrare il mito di duemila anni prima, in un'altra parte del mondo, il *loro* Natale, si servono nientemeno che delle danze tipiche argentine, ognuna diversa, propria di varie province, per ogni episodio della narrazione. La danza, in genere, è parte integrante di una festa, l'esprimersi del corpo nello spazio, oltre sé stesso, il momento in cui ci si lascia andare in compagnia su facili melodie per godere tutti insieme della celebrazione e il Natale è una festa in piena regola.

Si comincia con *La Anunciación*, un *chamamé*, che viene dalla provincia di Corrientes, al confine col Paraguay, e infatti era anche conosciuto come *Polka dei Corrientes* ed è una delle danze più influenzate dalla cultura guaraní.

Jinete de un rayo rojo, viene volando el Angel Gabriel,
Con sable punta de estrella, espuela 'e plata estaba caté.
Que Dios te salve Maria, la más bonita cuñataí.
La flor está floreciendo, crece en la sangre tu cunumí.
Soy la esclava del Señor, que El haga su voluntad,
Capullo que se hace flor y se abrirá en Navidad.
El Angel Gabriel ya vuelve al pago donde se encuentra Dios.

¿Mamá parehó Angelito, que tan contento te vuelves vos?
He visto a la reina 'el mundo, la más bonita cuñataí.
Sus ojos son dos estrellas, su voz el canto del yerutí.

Si continua con una *huella pampeana*, una danza picaresca che prevede episodi di galanteria moderata, tipica della pampa; questa danza è utilizzata per l'episodio della ricerca della stalla per partorire, *La Peregrinación*.

A la huella, José y María, por las pampas heladas, cardos y ortigas,
A la huella, cortando campo, no hay cobijo ni fonda, sigan andando.
Florecita del campo, clavel del aire, si ninguno te aloja ¿Adónde naces?
¿Donde naces, florcita que estás creciendo, palomita asustada, grillo sin sueño?
A la huella, a la huella José y María, con un Dios escondido, nadie sabia.
A la huella, a la huella los peregrinos, préstenme una tapera para mi niño.
A la huella, a la huella soles y lunas, los ojitos de almendra, piel de aceituna.
¡Ay burrito del campo! ¡Ay buey barcino! ¡Que mi niño ya viene, háganle sitio!
Un ranchito de quinchá sólo me ampara, dos alientos amigos, la luna clara.

Una *vidala catamarqueña*, della Catamarca, la terra del vino, quasi una ninna nanna, caratterizza *El Nacimiento*.

Noche anunciada, noche de amor
Dios ha nacido, pétalo y flor.
Todo es silencio y serenidad,
Paz a los hombres, es Navidad.
En el pesebre, mi Redentor,
Es mensajero de paz y amor.
Cuando sonríe, se hace la luz
Y en sus bracitos, crece una cruz.
Angeles canten sobre el portal,
Dios ha nacido, es Navidad.
Esta es la noche que prometió
Dios a los hombres, y ya llegó.
Es noche buena, no hay que dormir,
Dios ha nacido, Dios está aquí.

Segue l'adorazione dei pastori, *Los Pastores*, una *chaya riojana* (*chaya* in lingua quechua significa: bagnare) de La Rioja, nel deserto occidentale presso le Ande, una danza di corteggiamento, che si balla con fazzoletti e castagnette.

Vengan pastores del campo, que el Rey de los Reyes ha nacido ya.
Vengan antes que amanezca, que ya apunta el día y la noche se va.
Albahaca y cedrón, tomillo y laurel, que el Niño se duerme al amanecer.
Lleguen de Pinchas y Chuquis, de Aminga y San Pedro, de Arauco y Pomán,
Antes que nadie le adore quesillos y flores le van' a llevar.
Albahaca y cedrón, tomillo y laurel, que el Niño se duerme al amanecer.
Pidanle a Julio Romero caballos de paso y su mula de andar,
Con cajas y con guitarras iremos cantando por el olivar.

Albahaca y cedrón, tomillo y laurel, que el Niño se duerme al amanecer.
¡Ay Navidad de Aimogasta! Aloja y añapa no habrá de faltar.
Mientras la luna riojana se muere de ganas de participar.
Albahaca y cedrón, tomillo y laurel, que el Niño se duerme al amanecer.

Un *Takirari* (*Taquirari*), che in realtà è una danza boliviana, è lo sfondo musicale per *Los Reyes Magos*, forse perché vengono da lontano. E, in effetti, la danza, che, in origine, nell'Amazzonia boliviana era una danza propiziatoria per la caccia, fu tramutata poi dai coloni cattolici e adattata ai propri riti. Anche questa è diventata una danza di corteggiamento, sia da parte dell'uomo che della donna. È stata influenzata, nella versione coloniale, dalla lontanissima *sardana* catalana.

Llegaron ya, los reyes y eran tres,
Melchor, Gaspar y el negro Baltazar.
Arrope y miel
le llevarán
y un poncho blanco de alpaca real.
Changos y chinitas, duermansé,
que ya Melchor, Gaspar y Baltazar
Todos los regalos dejarán
para jugar mañana al despertar.
El niño Dios muy bien lo agradeció,
comió la miel y el poncho lo abrigó.
Y fue después
que sonrió
¡y a medianoche el sol relumbró!

Una *vidala tucumana*, proveniente dal Tucumán, l'estremo nord del paese, terra di Mercedes Sosa (1935-2009), che è stata anche forse la massima interprete della suite, chiude la narrazione con una vena triste, la fuga in Egitto, *La Huida*.

¡Vamos! ¡Vamos! ¡Burrito apurá!
¡Vamos! ¡Vamos! ¡Burrito apurá!
Si no te apuras los van a pillar...
Largo el camino, largo el salitral.
Ya tocan a degollar,
ya está sangrando el puñal.
Si no te apuras los van a pillar...
¡Vamos! ¡Vamos! ¡Burrito apurá!
¡Vamos! ¡Vamos! ¡Burrito apurá!
Ninō bonito, no llorís mi amor,
ya llegaremos a tierra mejor.
Duérmete ya, no llorís,
cuna en mis brazos te haré.
Bombos legüeros en mi corazón.
¡Vamos! ¡Vamos! ¡Burrito apurá!
¡Vamos! ¡Vamos! ¡Burrito apurá!

Quest'opera geniale dei due argentini, che hanno creato altri capolavori come il ciclo *Mujeres argentinas*, altro successo di Mercedes Sosa, da cui è tratta la celeberrima canzone *Alfonsina y el mar*, trasporta la vicenda mediorientale nel paese andino, con lo strumentale tipico (que-
na, charango, chitarra, bombo, bandoneon, a cui si uniscono il clavicembalo e il pianoforte, eccetera) solisti e coro, raccontando in una lingua mista, castigliano popolare e semplice con termini guaraní, la vicenda di Giuseppe, Maria e Gesù. Maria è detta *la mas bonita "cuñataí"*, la fanciulla più bella, giusto per fare un esempio. Anche i doni dei Tre Re non sono oro, incenso e mirra, cose che il popolo andino non capirebbe, ma oggetti o preparati alimentari della tradizione rurale argentina: il *poncho blanco de alpaca real*, un poncho bianco di alpaca di qualità superiore, contro il freddo di montagna; l'*arrope*, che, in Argentina, è una sorta di sciroppo ottenuto dal carrubo, dal fico d'india, dal fico o dalla tuna, una fabacea locale, differente da quello spagnolo, ottenuto dal mosto d'uva, apprezzatissimo dai bambini perché dolcissimo; e, per finire, il *miel*, il miele. Il bambino sacro gradirà i tre doni: mangerà il miele e l'*arrope* e si metterà il poncho di alpaca. Una perfetta favola musicale per i bambini argentini, proprio per sottolineare che si tratta di una Navidad *nuestra*, che ci appartiene. Proprio per questa ragione, i pastori non verranno ad adorare da Gerusalemme o da Gaza ma da luoghi dell'interno dell'Argentina, come San Pedro, Pomàn e Aminga o, addirittura, da Arauco, in Cile, e da Chuquis, in Perù. Ed è proprio nella canzone *Los Pastores* che si scopre il luogo della nascita del loro Niño Jesús: Aimogasta, nella provincia di La Rioja che sta a 830 metri di altitudine, poco più di Betlemme, 777 metri. Resta da capire come il Niño Jesús potesse stare al freddo e al gelo nella mangiatoia il 25 dicembre a quelle latitudini, dove, nonostante l'altitudine, è appena iniziata l'estate e le temperature sono comprese tra la minima di 21° e la massima di 33°, con un sole sfolgorante e un caldo da squagliarsi. Ma sono dettagli.

Un capitolo a parte merita uno dei balletti classici più famosi e straordinari che siano mai stati composti. Stiamo parlando dello *Schiaccianoci* (1892) di Pëtr Il'ič Čajkovskij (1840-1893), tratto dalla versione di Alexandre Dumas padre (1802-1870), *Storia di uno Schiaccianoci*, del racconto molto più gotico di E.Th.A. Hoffmann (1776-1822) *Schiaccianoci e il Re dei Topi* (1816), ambientati nella notte di Natale. Il Natale è visto come teatro degli eventi, la festa dei bambini, non c'è alcun accenno all'importanza religiosa della ricorrenza. La versione di Dumas, più zuccherosa e scorrevole, sicuramente meno inquietante del racconto di Hoffmann, si può ricondurre a un dualismo sempre presente nella narrazione: il contrapposto tra le leggi della scienza e della fisica, dominio di Drosselmayer, costruttore di congegni, orologi e giocattoli meccanici, doni per i bambini per la notte di Natale, e la libertà della fantasia, dell'immaginazione infantile, di Clara in particolare, la protagonista della storia – che nell'originale si chiama Marie –, alla quale viene regalato un goffo schiaccianoci di legno, e del loro mondo. Anche qui, come per la canzone di Poulenc, i giocattoli meccanici sono ciò che più viene percepito come regalo adatto per un bambino, ricco, ovviamente, perché gli automi co-stavano. Questo contrasto tra la tecnologia e la fantasia viene messo in luce nel libretto del balletto dal coreografo Marius Petipa (1818-1919) – che si occupò all'inizio dell'allestimento

ma dovette essere poi sostituito a causa di una malattia da Lev Ivanovič Ivanov (1834-1901) – e, soprattutto, dalla musica.

La partitura del balletto di Čajkovskij è senza dubbio una delle più complesse mai concepite per un balletto classico dell'Ottocento, ma, si sa, le rivoluzionarie orchestrazioni dell'autore russo erano abbastanza anticonformiste, eclettiche ed estetizzanti. Lui fu il primo a rivoluzionare la musica per il balletto classico, fino ad allora assai più semplice e spesso mediocre, con connotati spesso bandistici, rendendo invece la partitura una vera opera sinfonica e aprendo la strada ai grandi compositori di balletto del Novecento: Stravinskij, Prokof'ev, Chačaturjan, Ravel, Debussy, Dukas e molti altri, che composero opere da suonare anche in versione concertistica e non solo rappresentativa. Fino a Čajkovskij le partiture dei balletti romantici erano musicalmente meno elaborate, sebbene ci fossero stati grandi inventori di melodie e danze, come Adolphe Adam (1803-1856) e il più ricercato ed elegante autore di melodie Léo Delibes (1836-1891), il quale pure attinse a Hoffmann per *Coppelia* (1870) e ruppe, con quest'opera, le convenzioni di un ambiente romantico di spiriti e di silfidi, per accogliere, anche qui, il mondo dei giocattoli meccanici.

La curiosità di Čajkovskij verso i nuovi strumenti musicali era nota. Nel 1891, avendo visto per la prima volta a Parigi la celesta, un metallofono inventato nel 1886 da August Mustel (1842-1919), costruttore francese di strumenti a tastiera, il compositore ne rimase talmente impressionato che decise di utilizzarla per primo in una compagine orchestrale proprio nel nuovo lavoro che stava componendo per il Teatro Marinskij di San Pietroburgo. Addirittura Čajkovskij la fece arrivare in Russia di nascosto, perché temeva che Korsakov e Glazunov, suoi 'rivali', potessero avere la sua stessa idea e precederlo. In realtà la celesta, semplificazione del nome originario dello strumento, voce celeste, era la diretta discendente del dulcitone, altro metallofono ideato nel 1860 dal padre di August, Victor Mustel (1815-1890), e rivendicato nello stesso periodo anche dal britannico Thomas Machell (1841-1915). Il suono argentino che lo strumento creava, simile a un Glockenspiel ma ancora più luminoso e sonoro, peraltro attraverso una tastiera del tutto simile a quella del pianoforte, a cui lo strumento assomigliava anche esteriormente, permetteva di creare impressioni e fraseggi mai espressi a livello timbrico. La *Danza della Fata Confetto*, una delle più iconiche del balletto, è, infatti, interamente scandita dai suoni cristallini della celesta che si espandono, all'inizio, su un tappeto di pizzicato degli archi e di lugubri scalette discendenti del clarinetto basso, per contrasto; la ballerina, grazie alla suggestione creata da questa musica eterea e dalle coreografie, tutte sulle punte, sembra quasi galleggiare su quei suoni.

L'atmosfera della sera natalizia di una famiglia borghese nella Germania ottocentesca si svolge in successione dall'*Overture in miniatura* all'addobbo dell'albero di Natale, all'arrivo dei parenti e soprattutto dello zio padrino Drosselmayer, un personaggio che conserva aspetti misteriosi e che nelle drammaturgie e coreografie che si svilupperanno negli anni a seguire assumerà ruoli e caratteristiche diverse. I fanciulli ricevono, come di consueto, armi e cavallini, e le fanciulle le bambole, preparandoli ai destini dei maschi e delle femmine in quella

società. I regali di Natale di Drosselmayer, invece, sono del tutto particolari e sono più rivolti a stimolare la meraviglia e la curiosità nei bambini più che la coscienza dei loro ruoli sociali. A un cenno dello zio mago il soldato e la bambola diventano conturbanti soggetti animati, con un altrettanto conturbante accompagnamento musicale, e stupiscono tutti. Fritz e Clara vorrebbero tutti quei giocattoli ma vengono rimproverati dai genitori che glielo vietano. Clara piange e Drosselmayer, per consolarla, tira fuori dal mantello un brutto schiaccianoci di legno che Fritz, il fratellino di Clara, disprezza ma che viene subito adottato da Clara, la quale se ne innamora. A Clara vien fatto notare dai genitori che lo schiaccianoci non è solo per lei e lei è costretta a farlo usare anche a Fritz. Ma Fritz, volendo schiacciare una noce troppo grossa lo rompe e lo getta in un angolo. Il padrino Drosselmayer rimprovera Fritz e ripara l'oggetto, affidandolo nuovamente alla figlioccia, come se sapesse cosa succederà in seguito. Clara culla lo schiaccianoci in una ninna nanna, sempre molestata dai giochi bellici dei maschietti. La festa volge quindi al termine colla danza dei nonni e tutti vanno via.

Più tardi, quando scocca la mezzanotte e tutti ormai sono andati a dormire, è il momento della magia. Nel sogno di Clara, danzano nell'ombra i soldatini di stagno, lo schiaccianoci, i topi, le bambole, l'albero si ingigantisce, tutto diventa fuori misura. La musica, nella prima parte dell'Atto I leggiadra e ballabile, ispirata da modi settecenteschi, tanto cari al compositore, colle danze dei bambini, dei parenti e del nonno, si adegua cambiando radicalmente e diventando onirica, con fischi, tremoli, rintocchi, strumenti giocattolo. Tutto si trasfigura nel regno inconscio di Clara. Il Re dei Topi vuol rubare lo Schiaccianoci a Clara e, a questo punto, l'oggetto si anima e l'incubo si sviluppa in una battaglia tra i soldatini di Fritz, lo Schiaccianoci e il Re dei Topi col suo esercito. Clara assiste ansiosa a questa lotta e, proprio nel momento in cui lo Schiaccianoci sta per essere sopraffatto, interviene lanciando la sua ciabatta sul topo che viene stordito e poi ucciso dallo Schiaccianoci. Ed ecco che accade la metamorfosi. Colla morte del Re dei Topi l'incanto si rompe e lo Schiaccianoci di legno diventa un bellissimo Principe che prende Clara per mano e insieme attraversano il tempo e lo spazio.

Scrive Dumas:

Et, en même temps, d'un mouvement instinctif, sans se rendre compte de ce qu'elle faisait, Marie détacha son soulier de son pied, et, de toutes ses forces, elle le jeta au milieu de la mêlée, et cela si adroitement, que le terrible projectile atteignit le roi des souris, qui roulait dans la poussière. Au même instant, roi et armée, vainqueurs et vaincus, disparurent comme anéantis. Marie ressentit à son bras blessé une douleur plus vive que jamais; elle voulut gagner le fauteuil pour s'asseoir; mais les forces lui manquèrent, et elle tomba évanouie (*Histoire d'un casse-noisette*, vol. I, 93).

E, allo stesso tempo, d'istinto, senza rendersi conto di ciò che stava facendo, Marie si tolse la ciabatta e, con tutte le sue forze, la lanciò nel bel mezzo della battaglia, ma con tale precisione che il terribile proiettile colpì il re dei topi, che rotolò nella polvere. In quello stesso istante, re ed esercito, vincitori e vinti, disparvero annientati. Marie sentì un dolore al braccio, forte come non mai e volle raggiungere la poltrona per sedersi; ma le mancarono le forze e svenne (trad. di Massimo Crispi).

Entrambi volano quindi su foreste di abeti imbiancate mentre i fiocchi di neve danzano un valzer che più russo non si può, coadiuvati dai vocalizzi di un coro di voci bianche, per irrompere di seguito nel Regno dei Dolciumi: il sogno di ogni bambino, soprattutto durante le feste natalizie dove i dolci abbondano, almeno sulle tavole delle famiglie borghesi e ricche e sull'albero si appendono frutti e biscotti aromatizzati alla cannella e allo zenzero. Questo è il regno del Principe e della Fata Confetto, sua madre. Qui, nel momento clou del balletto romantico, il *divertissement*, si susseguono le danze di carattere: la Cioccolata (*Danza spagnola*), il Caffè (*Danza araba*), il Tè (*Danza cinese*) e poi i Bastoncini di zucchero (*Danza russa*), i Pastori di marzapane (*Danza dei mirlitoni*), *Mamma Zenzero* (o *Mamma Chioccia*) e i suoi *pulcinelli*, il lussuoso *Valzer dei Fiori*, pieno di reminiscenze viennesi, e il magnifico *Pas de deux* del Principe e della Fata Confetto come ricco dessert finale.

Alcune melodie delle danze sono prese dalla tradizione popolare. Per esempio, per la Danza araba, la melodia è la stessa di una ninna nanna georgiana, *lav nana*, ripresa varie volte e allungata con melismi per accentuare il carattere "arabo" della danza. Per *Mamma Zenzero* e i suoi *pulcinelli* Čajkovskij s'ispira a due canzoni infantili francesi: *Giroflée Girofla* e *Cadet Rousselle*.

Cadet Rousselle a trois maisons, [bis]
 Qui n'ont ni poutres, ni chevrons, [bis]
 C'est pour loger les hirondelles,
 Que direz-vous d'Cadet Rousselle?
 Ah! Ah! Ah! Oui, vraiment,
 Cadet Rousselle est bon enfant!

Cadet Rousselle a trois habits, [bis]
 Deux jaunes, l'autre en papier gris, [bis]
 Il met celui-ci quand il gèle,
 Ou quand il pleut, ou quand il grêle...
 Ah! Ah! Ah! Oui, vraiment,
 Cadet Rousselle est bon enfant!
 [seguono altre nove strofe che noi omettiamo]

La prima, risalente al XVII secolo, divenne una canzone-danza per bambini; la seconda, scritta da Gaspard de Chenu (1717-1795) nel 1792 come parodia delle canzoni di Jean de Nivelle (1422-1477), entrò presto nel repertorio per bambini ed è presente ancora oggi nelle antologie di canti infantili. Inoltre diede il titolo a un'operetta di successo di Charles Lecocq (1832-1818), del 1874. L'arrangiamento orchestrale dei due brani è palesemente circense, adatto ai personaggi che la danza deve rappresentare. Un'altra canzone popolare, entrata nel repertorio infantile a Ottocento inoltrato, e usata nel primo atto, dopo l'ingresso dei parenti, è *Bon voyage, monsieur Dumollet*, tratta dall'atto unico *Le Départ pour Saint-Malo ou La suite des "Trois étages"* (1809) e unica canzone sopravvissuta, come fama, alla sua opera, di Marc-Antoine-Madeleine Désaugiers (1772-1827), prolificissimo compositore e chansonnier popolare dalla vita molto avventurosa tra le Antille, gli Stati Uniti e la Francia nel periodo pre

e post rivoluzionario, passando dal quasi sacerdozio alla satira sociale e politica. Fu lo stesso Marius Petipa a richiedere questa canzone a Čajkovskij durante la stesura del libretto.

Bon voyage, Monsieur Dumollet,
A Saint-Malo débarquez sans naufrage;
Bon voyage, Monsieur Dumollet,
Et revenez si le pays vous plaît.

Si vous venez voir la capitale,
Méfiez-vous des voleurs, des amis,
Des billets doux, des coups, de la cabale,
Des pistolets et des torticolis.

Là vous verrez les deux mains dans les poches,
Aller, venir des sages et des fous,
Des gens bien faits, des tordus, des bancroches,
Nul ne sera jambé si bien que vous.

Des polissons vous feront bien des niches,
À votre nez riront bien des valets,
Craignez surtout les barbets, les caniches,
Car ils voudront caresser vos mollets.

Alla fine del sogno di Clara tutto tornerà alla dimensione borghese della famiglia tedesca di Norimberga, il mondo fiabesco, già raccontato nel *Lago dei Cigni* e nella *Bella Addormentata nel bosco*, i precedenti capolavori di Čajkovskij, sarà il passato, Clara crescerà e sarà probabilmente la ragazza di buona famiglia che un giorno si sposerà e farà la mamma, magari raccontando ai suoi bambini il suo viaggio col Principe Schiaccianoci nella notte di Natale.

Però, a dispetto della musica fascinosa e dell'idea magica del libretto, lo *Schiaccianoci* alla sua prima, il 18 dicembre 1892, non ebbe subito successo, anzi. E ciò nonostante la presenza di Antonietta Dell'Era (1860-1945) come Fata Confetto e Riccardo Drigo (1846-1930), compositore e direttore d'orchestra assai reputato, che in Russia dirigeva tutte le opere e i balletti ai Teatri Imperiali. Dell'Era riscosse molto successo più come Aurora nella *Bella Addormentata*. Forse l'accoglienza tiepida fu dovuta alla coreografia di Ivanov che non seppe, probabilmente, mettere in risalto le intenzioni del grande e rinomato Petipa infortunato. Modest Čajkovskij, fratello del compositore, racconta le perplessità del pubblico alla prima di *Schiaccianoci*, come cita Lischke:

Outre le sujet, trop éloigné des traditions du ballet et donnant, durant tout le premier acte, les rôles principaux aux enfants et non aux ballerines, la faute revient au maître de ballet. [...] Là où il n'y avait que de la danse, c'est-à-dire dans le second tableau et dans le second acte, il réussit parfaitement son travail, mais toutes les scènes avec les enfants, et tout particulièrement la guerre entre les souris et les jouets, furent complètement ratées (A. Lischke, *Piotr Ilyitch Tchaïkovski*, Paris 1993, 679).

Oltre al soggetto, troppo lontano dalle tradizioni del balletto classico, c'era anche la distribuzione delle parti principali danzate, in tutto il primo atto, e la responsabilità ricade sul maestro di ballo. [...] Laddove non c'era che la danza, ossia nel secondo quadro e nel secondo atto, il lavoro era perfettamente riuscito, ma tutte le scene coi bambini, e in particolare la guerra tra topi e giocattoli, ebbero un pessimo risultato (trad. di Massimo Crispi).

Quasi dimenticato nel periodo successivo, ventisette anni dopo, nel 1919, Aleksandr Alekseevič Gorskij (1871-1924) firmò una nuova coreografia. Gorskij fu il primo a pensare le scene oniriche del balletto come un vero e proprio sogno di Clara e a sostituire i bambini danzatori con adulti, facendo intravedere una storia d'amore tra Clara e il Principe. Ma a cogliere gli allori di queste idee fu il successivo coreografo, Vasilij Ivanovic Vainonen (1901-1964), che nel 1934 riprese la coreografia originale di Petipa e Gorskij, e decretò un successo spettacolare del balletto, ma fuse il personaggio di Clara con quello della Fata Confetto.

Vari coreografi si sono succeduti nel raccontare lo *Schiaccianoci*. Oggi si tende ad accentuare una visione psicoanalitica della favola di Dumas e del racconto di Hoffmann, del rapporto inquietante del padrino scienziato Drosselmayer, dalla benda sull'occhio e dagli strani capelli di vetro – che si potrebbe assimilare a Coppélius, alias Coppola, il fabbricante di automi, personaggio hoffmanniano dell'*Uomo della sabbia* –, coi bambini, soprattutto Clara, che sogna e si confronta colle proprie paure, le proprie inquietudini, i propri desideri. E l'innamoramento col Principe è la fase successiva del passaggio dall'infanzia alla maturità, non più fantocci ma uomini in carne ed ossa.

La musica, sicuramente, si presta molto a queste indagini introspettive, ricca com'è di spunti melodici, timbrici e armonici, con momenti magici trattati in maniera diversa e innovativa rispetto agli altri due grandi balletti precedenti.

L'11 dicembre 1954 George Balanchine (1904-1983) mise in scena *Schiaccianoci* per il suo New York City Ballet, da lui fondato, anche se il balletto completo era già stato importato negli Stati Uniti nel 1944 da Willam Farr Christensen (1902-2001), che creò una sua coreografia per il San Francisco Ballet. Balanchine conosceva bene il balletto perché aveva danzato *Schiaccianoci* quando era allievo della scuola dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo, sia come bambino che, successivamente, come ballerino nella *Danza russa (Trepak)* e anche come Principe. La versione di Balanchine è basata principalmente sul racconto di Hoffmann, ripristinando innanzitutto il nome della protagonista: non è più Clara Silberhaus, come nel libretto di Petipa, ma Marie. Varie parti da coreografie precedenti ideate da Petipa furono riprese e perfezionate, ma la sua concezione estetica e drammaturgica prese alcune distanze dall'originale. Per dare più risalto al corpo dei danzatori, Balanchine ridimensionò i costumi dando anche una dinamicità diversa all'insieme, per esempio. Inoltre, Drosselmayer, non solo introduce tutti i suoi giocattoli meccanici, ma porta con sé un nipote bellissimo, di cui Marie s'invaghisce subito, ricambiata. Nel sogno-incubo di Marie lo Schiaccianoci diventa il Principe, che altri non è, però, che il nipote di Drosselmayer, sovrapponendo tutto. Per ciò che riguarda la danza, i passi dei ballerini, soprattutto i movimenti dei piedi e i salti, furono ben più articolati rispetto alle coreografie ottocentesche. Ad esempio, nel ruolo della *Goccia di Rugiada*, che

col suo tocco e la sua grazia fa danzare i Fiori nel loro valzer, furono introdotte variazioni molto più difficili per la ballerina: interpretando una ninfa dell'aria, nei suoi passi doveva assicurare leggerezza, agilità e velocità. Il coreografo poi ripristinò il grande *Pas de deux* del Secondo Atto del Principe e della Fata Confetto, che all'arrivo nel Regno dei Dolciumi avevano presentato a Marie le gustose specialità provenienti da ogni parte del mondo, facendo tornare Marie una spettatrice. Probabilmente, però, c'era di più in questo suo recupero del balletto, oltre a un frugare nell'inquietudine del racconto hoffmanniano. I ricordi dell'infanzia e della giovinezza, passate nella nativa Russia, legate a un passato borghese totalmente cancellato dalla Rivoluzione, stimulate dalla russissima musica di Čajkovskij e sommate alle suggestioni letterarie più di Hoffmann che di Dumas, ebbero un ruolo determinante nel ridar vita allo *Schiaccianoci*. C'è una nostalgia, nella sua interpretazione, per un mondo infantile perduto eppure vivissimo nella memoria, quasi proustiana, e George Balanchine's *The Nutcracker*, così ribattezzato, attinge al pozzo profondo di quell'immaginario archetipico dando un immenso spazio ai danzatori bambini e alla realtà vista da loro. Questa versione, una delle più ricche dal punto di vista dei personaggi, è ancora oggi molto rappresentata, soprattutto negli Stati Uniti e a New York e introdusse la consuetudine di eseguire il balletto principalmente nel periodo natalizio rendendo la festività più importante del Cristianesimo una doppia festa. In Italia è approdata alla Scala solamente nel 2018.

Nella versione del 1967 per Stoccolma, portata alla Scala due anni dopo con Carla Fracci, di Rudolf Nureyev (1938-1993), immenso ballerino e coreografo del secolo scorso, Drosselmayer e il Principe Schiaccianoci coincidono, nel sogno di Clara (e di Nureyev): sarà per lei la liberazione dal passato attraverso la maturità, la consapevolezza dell'evoluzione dal conformismo familiare verso un'alienazione da dolci e giocattoli, collo sconvolgimento della scoperta dell'età nuova. Si può dire che Nureyev abbia plasmato il personaggio di Drosselmayer su sé stesso, accentuandone il mistero. Il grande danzatore russo era, infatti, perpetua preda di turbamenti, all'incessante ricerca della perfezione in sé e negli altri. I passi che inventò nella sua interpretazione di *Schiaccianoci* sfiorano il limite delle possibilità dei ballerini. E scelse la Scala per la rivisitazione dei suoi balletti, in un rapporto privilegiato coll'Italia, che lui amava alla follia.

La danza che apre il secondo quadro, dopo la vittoria dello Schiaccianoci sui topi, è indicativa. È lì che avviene il passaggio: dalla materna ninna nanna che Clara fa allo Schiaccianoci, oggetto regalo del padrino e magico portale verso un'altra dimensione, allo sbocciare dell'amore per il Principe, alias Drosselmayer metamorfosato.

Dumas scrive:

– Ah! ma chère demoiselle Silberhaus, maintenant que j'ai vaincu mon ennemi, quelles admirables choses nepourrais-je pas vous faire voir si vous aviez la condescendance de m'accompagner seulement pendant quelques pas. Oh! faites-le, ma chère demoiselle, je vous en supplie!
Marie n'hésita pas un instant à suivre Casse-noisette, sachant combien elle avait de droits à sa reconnaissance, et étant bien certaine qu'il ne pouvait avoir aucun mauvais dessein sur elle.

– Je vous suivrai, dit-elle, mon cher Drosselmayer; mais il ne faut pas que ce soit bien loin, ni que le voyage dure bien longtemps, car je n'ai pas encore suffisamment dormi (*Histoire d'un casse-noisette*, vol. II., 85-86).

– Ah, mia cara signorina Silberhaus, adesso che ho vinto il mio nemico, che cose straordinarie potrei farvi vedere se aveste la condiscendenza di accompagnarmi solo per qualche passo. Vi prego, fatelo, cara signorina!

Marie non esitò un solo istante a seguire lo Sciaccianoci, cosciente che la riconoscenza verso di lei era un suo diritto e ben certa che lui non avrebbe avuto alcuna cattiva intenzione nei suoi confronti.

– Vi seguirò – disse – mio caro Drosselmayer; ma bisognerà che si vada molto lontano né che il viaggio sia troppo lungo, perché non ho ancora dormito abbastanza (Dumas 1844, 85-86).

All'inizio del secondo atto, Clara e il Principe, in viaggio verso il suo regno fatato, dopo un lungo *tête-à-tête*, ci sono le ultime inquietudini di un mondo di adulti che non vorrebbero far crescere Clara – i parenti, in veste di pipistrelli neri, che si prendono gioco di lei e le strappano il fantoccio dalle mani – ma il Principe li scaccia e la fa assistere alla nuova realtà che l'aspetta.

In questo Regno non ci sono più i dolciumi e i giocattoli, ma i parenti che, paludati nelle vesti arabe, cinesi, russe, eccetera, appaiono come se fossero delle porcellane, dei soprammobili decorativi semoventi: il *divertissement* cessa la sua funzione puramente dolciastra e baloccosa e diventa qualcos'altro destinato a una più matura comprensione da parte di Clara. I parenti non possono influire più sulle sue scelte ma diventano caricature di sé stessi. Sparisce l'episodio di *Mamma Zenzero* e i suoi *pulcinelli*, perfino nel *Valzer dei Fiori* i fiori non ci sono più e il grande valzer viennese diventa un ballo delle debuttanti: il debutto in società di Clara. E il grande passo a due ne è la conferma: ormai in questa rapida corsa verso la maturità, nel sogno condotto da Drosselmayer, così come il padrino e il Principe si identificano, Clara e la Fata Confetto coincidono anch'esse e Clara danza col suo Principe, ormai regina del Regno. Ma il sogno è destinato a finire e, dopo il *Valzer generale*, in cui riappaiono tutti i protagonisti del *divertissement*, Clara si risveglia nel momento in cui termina la festa di Natale in casa Silberhaus del primo atto, quando i parenti vanno via e lei si ritrova col fantoccio in mano, riprendendo il brano musicale dove il sogno era cominciato. Lo spettacolo, così, finisce in sordina, senza l'*Apoteosi* che invece chiuderebbe il balletto originale. Resta a Clara la consapevolezza, tutta nuova, di essere cresciuta.

L'inquietudine e lo scavo psicologico dei personaggi erano molto importanti per Nureyev, fermamente convinto di proiettare la vicenda in un mondo più moderno. Nureyev spinge il pedale sulla metamorfosi che avviene nella psiche di un'adolescente che scopre improvvisamente il mondo degli adulti che prima non comprendeva e da cui viene affascinata: il padrino Drosselmayer, così affezionato a Clara, viene sublimato nell'immaginazione erotica di lei del sogno e diventa il Principe di cui si innamora, è lui che la traghetta verso il mondo nuovo. È il tipico innamoramento degli adolescenti, maschi e femmine, per una figura più matura, che dia sicurezza nel disorientamento dell'attimo del cambiamento e che li guidi. Un'opera iniziatica, alla fine, e non solo verso la maturità psichica e fisica ma verso la danza in sé.

Maurice Béjart, nel 1998, a Torino, interpretò a sua volta la trama utilizzando la chiave della memoria, ponendo l'attenzione sulla nostalgia della mamma perduta. Molti altri coreografi, John Cranko, Roland Petit, Frédéric Olivieri, Nacho Duato. Amedeo Amodio hanno creato le proprie coreografie per il principe dei balletti e sicuramente altri ancora ne saranno ispirati.

La sfolgorante partitura-féerie di Čajkovskij conobbe anche delle versioni per piano solo, sia trascritte dallo stesso autore che da altri compositori-pianisti. La più completa e fedele all'originale è quella del 1892 di Sergej Ivanovič Taneev (1856-1915), allievo di composizione di Čajkovskij e pianista talentuoso, oltre che studioso di ogni ramo della sapienza umana: storia, filosofia, matematica e scienze sociali. Fu egli stesso interprete del pianoforte solista del Concerto n.1 del suo maestro, il quale fu talmente contento della lettura dell'allievo che gli chiese di essere il primo esecutore del Secondo Concerto per pianoforte e orchestra. Dopo la morte di Čajkovskij fu Taneev che completò il suo Terzo Concerto. La sua riduzione pianistica del denso testo ballettistico del maestro, destinata a pianisti assai virtuosi, fu in parte semplificata dallo stesso Čajkovskij, forse perché considerata troppo difficile da suonare. Certo, tutte le sfumature coloristiche e la quantità delle frasi dello sterminato strumentale orchestrale non si potevano ottenere solamente in due pentagrammi e con due sole mani, però, se l'esecutore è capace di trarre tutte le sfumature possibili dal suo strumento, il risultato è comunque assai suggestivo e pregevole.

Un'altra versione, ridotta e più agile, è quella più recente di Michail Vasil'evič Pletnëv (1957-vivente), che arrangiò le suite dei tre balletti di Čajkovskij in una rilettura virtuosistica che oggi viene di tanto in tanto presentata nelle sale da concerto, e ne segnaliamo anche altre, per pianoforte a quattro mani, come quella, del balletto completo, di Anton Stepanovič Arenskij (1861-1906) e quella per due pianoforti di Nicolas Economou (1953-1993), che si rifà alla nota suite dal balletto. Quest'ultimo realizzò la sua trascrizione per le allora giovani figlie della grande pianista argentina Martha Argerich (1941-vivente) ed esiste una splendida registrazione per DGG eseguita da Argerich ed Economou nel 1983.

C'è, però, una versione della suite dal balletto che, all'epoca, diffuse ulteriormente l'interesse per la partitura ciaikovskiana negli Stati Uniti e in tutto il mondo. Si tratta della celeberrima realizzazione di Walt Disney (1901-1966) nel suo film d'animazione *Fantasia* (1940), dove fu utilizzata solo una parte della suite da concerto e precisamente la *Danza della Fata Confetto* e alcune danze caratteristiche. Insieme a un corpo di ballo di fatine alate che pattinano sulle punte sopra stagni ghiacciati, a danzare sono soprattutto fiori, funghi, semi, foglie, pesci, rugiade e altri elementi della natura. Totalmente decontestualizzato dall'atmosfera natalizia che invece è alla base del balletto, lo *Schiaccianoci* di Disney proviene dalle *Silly Symphonies*, piccoli cortometraggi d'animazione che pretendevano dare un'altra funzione semantica e descrittiva a capolavori della Storia della Musica mondiale, totalmente distinta dalle intenzioni degli autori.

Le Fate Confetto, in *Fantasia*, non sono solo una dunque, ma tante, come nella consuetudine delle ballerine serializzate tipiche delle coreografie nelle commedie musicali americane, ad

esempio quelle del corpo di ballo tutto femminile in *Gold Diggers* (1933), o delle famosissime *Rockettes* del Radio City Music Hall, o in molti altri Musical. Nel cartone animato, sono tutte quelle fatine che danzano simmetricamente a occuparsi di risvegliare la natura colle loro bacchette magiche, volando da un fiore all'altro. I pesci neri dalle lunghe code si esibiscono nella *Danza araba* del Caffè, senza che alcun caffè sia presente, così come il tè non appare nella *Danza cinese*, danzata in cerchio da gialli funghi, ovoli buoni, probabilmente, dagli occhi a mandorla e i cappelli rossi. Cardì e orchidee animano la *Danza russa*, il *Trepak*, per terminare col trionfale *Valzer dei fiori*, dove le stesse Fate Confetto che avevano risvegliato la primavera, giocando colle stagioni, adesso danno il via all'autunno e all'inverno, in un vortice di foglie dorate e di piumosi semi volanti, dove tutta la natura è coinvolta, nel più puro stile coreografico di Broadway. Per chi volesse approfondire le sue conoscenze sullo *Schiaccianoci* e della sua importanza per l'infanzia, consigliamo il prezioso e ricco saggio di Virginie Tellier *Casse-noisette de Tchaïkovski. Une œuvre patrimoniale pour l'enfance* (in *Littérature de jeunesse et Europe romantique*, dir. par Caroline Raulet-Marcel et Virginie Tellier, Paris 2019, 139-158).

Andiamo avanti. Qui arriviamo a un altro colpo di genio, assai elaborato e spettacolare, giacché nasce e si sviluppa ancora una volta nel paese più contraddittorio del pianeta, un paese che più di tutti distrugge il passato proprio e degli altri, ma talvolta lo trasforma in qualcosa di diverso che spesso non c'entra nulla coll'originale. In questo caso l'operazione è positiva perché si tratta di una vera opera d'arte contemporanea, una metamorfosi di un classico sempreverde in un altro (ormai) classico sempreverde, tant'è che il progetto ancora oggi, dal 1992, viene rappresentato in giro per il mondo, con artisti diversi. E funziona. Funziona perché la musica è un metalinguaggio che va oltre ogni barriera cronologica, culturale, estetica. Funziona anche perché si parte da un capolavoro, certamente. Funziona perché gli artisti che hanno rielaborato quel capolavoro hanno un fervore tutto loro che travalica ogni barriera.

In genere, quando si compiono delle operazioni di questo tipo, il risultato finale non è così scontato. Per esempio, quando qualcuno si mette in testa di ambientare le grandi opere liriche in scenari suggestivi ma totalmente arbitrari, lo spettacolo si scinde inevitabilmente perché, nella maggior parte dei casi, tra il testo scritto e ciò che viene rappresentato non c'è alcuna connessione.

In questo caso, l'operazione fatta da un gruppo di eccezionali artisti americani, tutti neri, è assolutamente coerente e anzi produce qualcosa di nuovo che affonda le proprie radici in una pietra miliare della Storia della Musica. È quasi un ritrovare le origini irrimediabilmente perdute e sepolte a causa della devastante deportazione dall'Africa in un continente alieno, quantunque attraverso l'opera di un arcaico artista che componeva per il re inglese, ossia il re dei pirati, dei mercanti di schiavi e dei padroni, quindi l'opera di una cultura egemone che aveva schiacciato le culture originarie e primitive dei deportati. Però, quando l'opera d'arte è sublime e senza tempo ed è diventata un pilastro culturale per tutto il mondo, perché eseguita, dal momento della sua composizione in poi, in Europa, nelle Americhe, in Asia, in Africa, in Oceania, tutto quanto diventa qualcosa di completamente diverso.

Come al solito, ovviamente, c'è molto di più oltre la superficie. Il legame tra il passato e il presente non è solamente la musica, per quanto possa essere un metalinguaggio, appunto, ma si aggiunge il carattere religioso e spirituale che la caratterizza. E quella religione che è così sentita tra i neri d'America, la religione dei padroni che però fu adottata dagli schiavi come unica speranza per una vita ultraterrena di libertà, illusione che puzza di truffa, era la religione cristiana. E quando l'opera d'ispirazione è il *Messiah* di Händel lo shock è assicurato.

Figurarsi! Come può essere possibile fare una versione moderna e pure nera di un monumento come il *Messiah* senza urlare al sacrilegio da parte dei puristi o, quanto meno, senza lo sbigottimento dell'uomo medio che non si intende proprio di musica barocca ma che conosce l'*Hallelujah* perché lo cantano in chiesa? Eppure è accaduto. Succede, ogni tanto, che qualcuno abbia un'idea e che provi a realizzarla, riuscendoci.

Norman Miller (1943-2012), un manager e produttore di gruppi di musica gospel, un mattino come un altro si svegliò e si disse: ma se provassimo a dare un tocco soul al *Messiah*? Miller era proprio curiosissimo di come la comunità cristiana afroamericana potesse elaborare una versione diversa del *Messiah*. Tutti conoscono il *Messiah*, soprattutto nel mondo anglosassone, perché per Natale, oltre che in chiesa, si canta nelle scuole, nelle Università, nelle sale da concerto, è una musica che ognuno ha nel sangue e l'esecuzione è strettamente accademica, con orchestra, solisti e coro. Ma farne una versione tutta *black music* era un'idea assolutamente stramba. Eppure Händel utilizzò per il *Messiah* gli stessi testi della Bibbia e del Vangelo che cori integralmente neri cantavano in tante versioni diverse nelle chiese americane, nelle chiese battiste, in quartieri di seconda mano, in città di seconda classe. E anche nei campi di lavoro, con tutti i significati di linguaggio cifrato che gli schiavi usavano per comunicare tra loro davanti ai padroni bianchi e i loro guardiani, utilizzando gli argomenti sacri. Era un terreno comune su cui si poteva lavorare.

Quasi quasi ne parlo con qualcuno, di questa mia insana idea, secondo me può avere un seguito, si dev'esser detto Miller. E, infatti, Miller contattò la manager di uno dei gruppi Gospel a cappella più famosi del momento, i Take 6.

Gail Hamilton rimase sbigottita all'idea di fare una versione diversa del *Messiah*, che non fosse quella classica a cui tutto il mondo era abituato. E ci credo. Anche lei, come studentessa, aveva cantato il *Messiah* di Händel, e le risultava impossibile credere che si potesse profanare l'oratorio del maestro, cosicché la sua risposta traboccava di dubbi. Però, da manager coscienziosa, iniziò a studiare e a informarsi, scoprendo che la prima rappresentazione del *Messiah* a Dublino, il 13 aprile 1742, fu un concerto di beneficenza. E lei, che aveva avuto un passato di lavoratore sociale ebbe l'illuminazione: se si fosse dato uno scopo umanitario al progetto era fatta. Così fece e ne parlò a Mervyn Warren (1964-vivente), uno dei componenti dei Take 6, che aveva ricevuto un'eredità di canto sacro dalla sua famiglia, perché il nonno e il padre erano sacerdoti nella Chiesa Avventista del Settimo Giorno a Nashville, lui era stato un *Preacher's kid*: il *Messiah*, per lui, era pane quotidiano. Warren era anche compositore, arrangiatore, un inventore straordinario di musica per voci e strumenti e fu messo in contat-

to con Miller. Ma, naturalmente, anche lui aveva dei dubbi: come arrangiare quella presenza ingombrante di un compositore come Händel nella vita di ogni persona di chiesa, eseguito e ascoltato sempre in un'unica maniera, quella classica?

Miller parlò con Warren che gli aprì le porte del Paradiso dicendogli che l'idea era di fare una versione del *Messiah* completamente nera, con tutte le libertà e gli stili contemporanei possibili, una sorta di compendio della musica nera. In fondo quando Händel lo scrisse, quella era musica contemporanea e rifletteva lo spirito dei tempi.

I primi artisti che Gail Hamilton contattò rimasero a bocca aperta, non comprendendo cosa davvero lei volesse, ma quando spiegò che lo spirito motore di tutto era ritrovare la motivazione di ogni brano originale e lasciare libera espansione alla creatività dell'esecutore le cose cominciarono a essere più chiare. In fondo quegli artisti erano dei maestri d'improvvisazione e poi c'è anche da dire che una "profanazione" dei classici Bach e Händel era stata fatta già trent'anni prima da un gruppo vocale (pur non essendo formato da cantanti neri) nel mondo del jazz: gli Swingle Singers, che erano in origine un prodotto francese, fondati a Parigi nel 1962, si erano sbizzarriti ad arrangiare in chiave swing il *Clavicembalo ben temperato* e vari brani strumentali di Händel e Mozart. Ma qui si trattava di far emergere il pianeta della musica nera in tutti i suoi aspetti e a poco a poco, componendo dei brani e facendoli ascoltare ad artisti in tutti gli Stati Uniti, in modo da coinvolgerne il maggior numero possibile, il convoglio si mise in movimento.

Warren pensava, giustamente, che il coro *Hallelujah* dovesse essere il gran finale, anche se non è così nell'originale di Händel, perché è comunque il climax emotivo dell'oratorio ed è talmente coinvolgente che oltre non si può andare. Avrebbe dovuto essere un coro di tutti gli artisti del progetto, tutte star della *black music*. Inoltre l'*Hallelujah* lo conoscevano veramente tutti. E qui arriva l'intuizione creativa della manager.

Gail Hamilton contatta un vecchio amico, nientemeno che Quincy Jones (1933-vivente), che era stato, nel 1985, il produttore dell'operazione artistica umanitaria targata U.S.A. in favore dell'Etiopia *We are the world*, di Michael Jackson (1958-2009): un coro *all stars*, che ancora oggi resta uno dei dischi singoli di beneficenza più venduti del mondo. L'*Hallelujah* del *Messiah*, per il suo impetuoso carattere corale avrebbe dovuto essere qualcosa di simile.

Ma Gail ignorava che l'*Hallelujah* era già stato arrangiato nel 1969 da Jones in chiave pop. Si trova infatti nella colonna sonora del film di Paul Mazursky (1930-2014) *Bob & Carol & Ted & Alice*, rivoluzionario e ironico film sui costumi sessuali moderni, insieme ad altri pezzi di Jones. Il nuovo *Hallelujah*, sorprendente opera corale stracolma di vedette della *black music*, fu registrato negli stessi studi A&M dove era stato registrato *We are the World!* Quincy Jones qui diviene il direttore d'orchestra e dei cori. Le sue parole sono molto chiarificatrici sul significato di questo progetto:

L'Hallelujah è un pezzo semplice, al di là del tempo e poderoso. In questo senso è perfetto per un arrangiamento e segue una tradizione molto forte della black music. Si può paragonare ad

Amazing Grace, che credo fosse, all'inizio, un inno metodista o presbiteriano usato dai bianchi e che fu riadattato per le chiese dei neri. Esattamente come fu fatto per Amazing Grace molti anni fa, noi abbiamo preso l'opera di Händel e l'abbiamo trasformata in un inno battista.

L'operazione si chiamò *Handel's Messiah: A Soulful Celebration* e fu prodotta soprattutto da Mervyn Warren, che si appassionò totalmente all'idea di Miller, come ci illustra Marianne Meyer in una ricca recensione dell'operazione (*The Sound of Handel's Messiah*, "The Washington Post", 29 novembre 1992).

Già dall'*Overture*, annunciata da un frinire di grilli campestri notturni e percussioni quasi tribali si capisce che qualcosa di strano sta per avvenire: poi arriva il tema suonato a un tasto solo dall'organo mentre le percussioni continuano l'atmosfera negra. Tutto tace all'improvviso e arrivano le voci a bocca chiusa che intonano un coro gospel sempre sul tema principale dell'*Overture*. Subito dopo che il coro ha esposto il suo punto di vista arriva un pianoforte *honky-tonk*, rigorosamente scordato, che continua il discorso interrotto dal coro in stile ragtime, una delle prime espressioni della *black music* alla fine dell'Ottocento, e così si prosegue a passare in rassegna i vari stili negri giungendo al tempo presente, fino alla fine del brano, quasi un compendio di un secolo e mezzo concentrato in cinque minuti. Man mano che l'oratorio rivisitato si svolge, molti degli stili negri si appropriano dei recitativi, delle arie e dei cori trasfigurandole in impensabili pezzi funky, R&B, jazz fusion, hip hop, rap, pop, soul, big band, spirituals, con un effetto assolutamente travolgente. Anche perché gli esecutori sono i Take 6, Mervyn Warren, Stevie Wonder, Vanessa Bell Armstrong, Patti Austin, Dianne Reeves, Sounds of Blackness, Johnny Mathis, The Yellowjackets, The Boys Choir of Harlem, Al Jarreau, Lizz Lee, Chris Willis, Quincy Jones, Linda Hopkins, e un'infinità di altri artisti, tutti neri, tranne uno, il produttore di Patti Austin (e di un esercito di artisti americani), David Pack, che partecipa al gran finale.

Naturalmente, per gli amanti delle musiche festive più tradizionali, esistono centinaia di migliaia di dischi, DVD, video su youtube delle carole natalizie e i cantanti lirici, quelli pop e i gruppi ne sfornano a getto continuo, inondando l'etere, non sempre con risultati apprezzabili. Noi ci siamo limitati a segnalare solo quelli più ribelli o innovativi ma è chiaro che ce ne sono molti di più e ci spiace di non poterli descrivere come meriterebbero, dal *My Kind of Christmas* di Christina Aguilera a *He is Christmas* dei Take 6 a *A Christmas Album* di Barbra Streisand a *Aznavour chante Noël...* Senza fine.

Un posto a parte lo meritano due gruppi. Il primo è quello, semplicemente pirotecnico, dei Pentatonix, una sorta di madrigalisti del XXI secolo che con cinque voci al di fuori del comune riescono a creare un'orchestra e un coro contemporaneamente. Questi artisti hanno creato vari album dedicati al Natale: *That's Christmas To Me* (2014), *A Pentatonix Christmas* (2016), *Christmas Is Here* (2018), *We Need a Little Christmas* (2020). Le canzoni non sono solo i tradizionali canti natalizi ma anche opere in cui si parla del Natale, perfino come semplice sfondo di una qualche vicenda, ed è proprio questo che rende l'operazione appetibile. L'intreccio vocale che i magnifici cinque riescono a creare, senza mai perdere di vista la melodia

principale della carola ma rivoltandola in tutte le sue possibilità e palleggiandosela è qualcosa di assai interessante ed emotivamente coinvolgente come, solo per fare un esempio, in *Little Drummer Boy*: sembra quasi un madrigale di Monteverdi invasato da un demone fantasioso e birichino, a cinque dimensioni, che conduca una carrozza a cinque cavalli che danzano variando il loro percorso, mentre dei ballerini immaginari piroettano con evoluzioni inarrivabili su ciascuno di essi per poi saltare in ordine sparso ma restando sempre uniti su un percorso principale, cavalli, carrozza e ballerini trasfigurandosi vicendevolmente senza sosta. Una specie di Cirque du Soleil fatto tutto esclusivamente colle voci. Certo, buona parte degli effetti sonori sono possibili solamente grazie al microfono e alla postproduzione, cosa che nel campo della musica acustica è meno scontato, ma il prodotto è abbastanza interessante.

Il secondo gruppo, di tutt'altro genere, è la band greca Orion's Reign, che nel 2018 ha sfornato uno strepitoso (strepitoso è il termine più adatto proprio per il letterale strepito organizzato degli arrangiamenti) album di canzoni natalizie tra le più melense, rigorosamente in inglese, in un'iconoclasta versione sinfonica heavy metal, piena di ironia e rimandi: *Joy to the World*. Ascoltare questi arrangiamenti di *We wish you a Merry Christmas*, *Santa Claus is coming to town*, *Joy to the World* e molti altri canti di Natale, in cui dialogano il diavolo e l'acqua santa, sono un'operazione di *cross over* veramente encomiabile. Chi l'ha concepito è un genio, del bene o del male non importa.

Alla fine, molti di questi artisti, credenti o no, creano un loro punto di vista sul Natale che può rivelarsi interessante, soprattutto quando una vena ironica s'insinua a prepotenza nelle compassate carole sempre uguali a sé stesse e riproposte in un'atmosfera di melassa consumistica che parla soprattutto inglese, relegandole a paccottiglia Biedermeier di seconda scelta.

Un'operazione interessante e all'avanguardia potrebbe essere quella di immettere tutti le informazioni di questo breve saggio in una banca dati dell'Intelligenza Artificiale (1956 –vivente) (sui cui vedi almeno la voce di F. Amigoni, V. Schiaffonati, M. Somalvico nell'*Enciclopedia della Scienza e della Tecnica* del 2008), chiedendole di elaborare nuove carole natalizie e farne un CD di un cantante inesistente, anch'esso inventato dall'I.A. Dopo gli esiti degli esperimenti pittorici, letterari e musicali che le sono stati ultimamente affidati, sono certo che verrebbe fuori qualcosa di birbante.

Comunque, tutto sommato, ha proprio ragione Minou Drouet: la musica è veramente la religione più bella del mondo.

English abstract

In this article, the author illustrates and narrates some Christmas carols in a non-conformist manner. Massimo Crispi focuses on illustrious composers who have interpreted Christmas in an unconventional, comic, dreamlike and tragic way. The first three authors, of French origin, are Maurice Ravel (1875-1937), Clau-

de Debussy (1862-1918) and Francis Poulenc (1899-1963), who lived at the turn of the 19th and 20th centuries.

The author moves to the southern western shore of the Atlantic, first to Brazil and then to Argentina with Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), a Brazilian composer of Spanish origin; the poet Félix Luna (1925-2009) and the composer Ariel Ramírez (1921-2010), both Argentineans.

A chapter is dedicated to one of the most famous and extraordinary classical ballets ever composed, that of the Nutcracker (1892) by Pyotr Il'ič Tchaikovsky (1840-1893), based on Alexandre Dumas father's (1802-1870) version, History of a Nutcracker, of the much more gothic tale by E. Th.A. Hoffmann's (1776-1822) Nutcracker and the Mouse King (1816), set on Christmas night, followed by interpretations and re-adaptations of ballets, dance-songs that are world-famous and known to the present day.

keywords | Christmas carols; songs; composer; Nutcracker.

Una fiesta en el País Vasco

Pintura y etnografía

Kosme de Barañano



José Arrúe, *Fiesta popular*, 1926, 105 x 210 cm, óleo y témpera sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Fiesta popular (105 x 210 cm, óleo y témpera sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de Bilbao) está realizado por el pintor José Arrúe (1885-1977) en 1926. La escena acontece en una colina junto a una casa con largos balcones, el barrio de Almiñe en Bermeo, provincia de Vizcaya en el País Vasco, desde donde se ve abajo el puerto de la villa; al fondo la isla de Izaro y el peñón de Ogoño que protege la playa de Laga. La escena viene cerrada por la izquierda con una casa de balcones, junto a la que hay una bolera, una casa-torre con su ventana ojival un poco más abajo y al otro lado de la composición, a la derecha, unos fuertes y robustos robles. Bajo ellos está montada una carpa haciendo de bar, y en primer plano una mesa con mantel, ante la que una mujer cocina en el suelo dos cazuelas de barro, y un gran puchero de cobre. Entre arquitectura de árboles y arquitectura de piedra aparecen más de doscientos personajes. Unos hablan, otros miran, hay uno de perfil que bebe vino de una bota, y otros, los más, bailan una jota al son de dos txistularis encaramados en un simple kiosko alzado sobre el terreno. Los txistularis son, en el País Vasco, los músicos que tocan el silbo y el tamboril a la vez, y que dirigen los bailes tanto en las fiestas de los pueblos como en la ciudad. Las funciones

de este músico fueron varias: sonar en las alboradas, la apertura de las funciones del ayuntamiento, las procesiones, el arranque de las corridas de toros, y los bailes de fiesta. Se trata de un funcionario que ordena con su música las ceremonias. Es por lo tanto un oficio enraizado en la teatralización pública de lo que es la estructura social: la autoridad municipal aparecía ante el pueblo con una solemnidad determinada, y su jefe de comunicación o portavoz (por usar unos términos de hoy) era el *txistulari*, un símbolo del poder político[1].

Arrúe nos ha cocinado una *veduta* como un plato de mar y montaña, con una gama de sabores un tanto distinta, el rigor de la villa con sus muelles que abrazan el mar, y el verde sinuoso de las colinas, una *veduta* con fiesta. La fiesta se compone de muchos niveles: los que juegan a los bolos, los que beben, los que cocinan, los que simplemente miran y los que bailan. Incluso entre estos se mezclan dos grupos, uno más central y alejado que baila la jota casi en círculo, mientras más cercano al espectador seis muchachas agarradas se enfrentan en línea a cuatro aldeanos en una especie de *minuetto*. En estas fiestas patronales o de aniversarios en los pueblos no solamente se baila al son del *txistulari*, también participaban otros instrumentistas musicales. Por la izquierda de la composición entra a caballo un acordeonista con el instrumento a la espalda y una gran pandereta colgando del costado del animal. Este instrumento llega al País Vasco hacia 1864 de la mano de los trabajadores italianos que vienen a las obras del ferrocarril[2]. A la izquierda un aldeano sentado en un muro bajo, reflexiona melancólico, con la postura del torso de Belvedere.

Arrúe toma la romería como un todo y trata de resumirla como una historia real, dentro de un espacio real. Es una pintura muy trabajada, muy construida y muy cerrada sobre sí misma, como puede ser la de Pieter Breughel el Viejo (h. 1521-569) y sus escenas de campesinos flamencos. Sus cuadros son ventanas o testimonio iconográfico de esa cultura campesina desaparecida, de la vida del siglo XVI. Las diminutas figuras de Arrúe no son impresionistas sino enormemente realistas, pero el conjunto es una impresión congelada de la realidad de la aldea. No abandona al individuo en la masa, al contrario lo rescata en ese toque humano de pintar a la multitud. Es un despliegue elocuente de antropología: multitud de civiles, algunos delineados individualmente, otros simples siluetas esquemáticas intercaladas con los rituales de celebración, y todo ello en un espacio comprimido pero compartido, que siempre expresa unión y optimismo.

La representación de Arrúe de los rituales de la vida pueblerina o de ante-iglesia – incluyendo la agricultura, los caseríos, las comilonas, la música, las danzas y los juegos – son composiciones singulares por su talento narrativo y por su unidad espacial, que trasciende el lugar y se instala en el territorio. En este cuadro de Romería, Arrúe describe – con bondad y con la calidad de su pensamiento visual – el mundo que tiene delante. Arrúe no hace sociología barata, *compone* y describe: en esas romerías se juntan todos, *txistus* y acordeones, hombres y mujeres, niños y viejos, autoridades sobrias y aldeanos bebidos. Todos *con-viven* juntos. La visión de Arrúe sobre el mundo aldeano, es decir, de los municipios o anteiglesias en el momento de las fiestas patronales, es decir, en la manifestación de ocio que es la romería y el bai-

le. Arrúe no documenta un relato etnográfico sino que lo sublima en su poesía, en el detalle oriental y en su caligrafía personal, convirtiendo sus imágenes en un enorme *alarde cultural*. Este ensayo quiere acercarse al análisis de este cuadro desde varias perspectivas. Por una parte la significación de los pintores vascos en el panorama de la entrada de la modernidad en la pintura española del siglo XX; por otra, la significación que las nuevas disciplinas de la antropología y la etnografía en el arte contemporáneo, y finalmente en la propia significación de este cuadro como documento historiográfico.

1. La significación de los pintores vascos en el panorama de la modernidad en la pintura española del siglo XX

La primera generación de pintores vascos está en París entre los años 1878 y 1908, algunos se quedan, como el escultor Paco Durrio, que será el albacea de Paul Gauguin y el primer defensor del joven Pablo Picasso en 1901[3], y ya sólo vuelven a Bilbao de visita. Cuando los vascos llegan a París o a Bruselas el *pleinairismo* y el impresionismo de los años 1860-70 se ha complicado, los artistas están atentos a la utilización de la fotografía y también abiertos al mundo de las estampas orientales. También los términos y denominaciones para hablar de la nueva pintura de estos artistas han ido cambiando a lo largo de estos años. Los de la escuela de Barbizon hablan de pintura "au plein air", de *plein-airisme*. Daubigny defenderá la pincelada un tanto suelta, *pinceau un peu lâche*, que según los académicos está "mal fini", "mal acabada". Prefiere sacrificar los detalles en favor de la impresión del conjunto sin que ello degenera en un práctica superficial y falsa. Daubigny ha pintado ya cuadros como *Le lever de lune*, en 1872, o *La mer* en 1874 que son coetáneos del Monet que pinta la salida del sol en Le Havre.

¿Qué es el *impresionismo*? ¿qué es la pintura al aire libre y la nueva pintura de la ciudad industrial sea París sea Bilbao? El cuadro *Impresion: Amanecer* de Claude Monet (1840-1926), pintado en el puerto de Le Havre en 1872[4], presentado en las salas del fotógrafo Nadar en el boulevard des Capucines por la *Société Anonyme Coopérative des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs* en 1874 es el que da nombre al "impresionismo", la corriente o movimiento pictórico más radical desde la aparición de la perspectiva en el Renacimiento[5]. Por ello Claude Monet es el artista más famoso del XIX. ¿No transcurre, sin embargo, un tercio de su vida en el XX? ¿no está en este tercio la mitad de su producción más importante? Su gran obra, en color y en extensión, *Le Bassin aux nymphéas* está, desde 1926, en la Orangerie. A su vez el vasco Paco Durrio, gana el premio de Escultura para los héroes de esta Primera Guerra Mundial, que nunca se realizó. Las ninfeas de Monet se despliegan en el agua como el canto de la musa en el *Monumento al músico Arriaga* (Museo de Bellas Artes, Bilbao) se disuelve en el agua del estanque.

Las ideas del impresionismo, sus múltiples formas de comprender el cuadro como superficie pictórica, tienen dos embajadores en España, los pintores vascos: Darío de Regoyos (1857-1913) y Adolfo Guiard (1860-1916). Guiard y Regoyos son dos personalidades fuertes que contribuyeron a la modernidad de la pintura en España. Su estilo de pintar, el de ambos,

ayudó a una nueva forma de ver el mundo, lejos de los otros pintores españoles que se dirigían a Roma.

Bilbao es una villa comercial que cambia a ser un enclave siderurgico y financiero, su gran ensanche urbanistico comienza a partir de 1876, después de la finalizacion de la 2ª Guerra Carlista (1872-74)[6]. Si los hijos de los empresarios mineros de Bilbao – ahora ingenieros en Lieja, Paris o Liverpool – traen el sistema Bessenger para las acerías de la margen izquierda, los jóvenes pintores, hijos de tenderos o arquitectos, se van a París o a Bruselas y traen el impresionismo. Quisieron estar a la altura de sus coétaneos y compañeros de Instituto de Bilbao, los emprendedores, los capitanes de empresa y a los ingenieros de minas de los montes en la margen izquierda de la villa. Sólo así se entiende que sin tener 18 años (entonces la mayoría de edad era de 21 y 25 para ser diputado) haya individuos de la talla de Paco Durrio, Adolfo Guiard, Anselmo Guinea, Darío de Regoyos, Francisco Iturrino o Manuel Losada, que emprenden vuelo hacia París para, con el tiempo, consagrarse como artistas de renombre. Varios de ellos realizan en 1886 los murales para un club de música en Bilbao. Una ciudad y unas gentes que hacen posible que, en la siguiente generación, otros muchos artistas como José Arrúe vayan también jovencísimos a París, como quien acude a la universidad.

Regoyos y Guiard son los primeros pintores impresionistas de España. Guiard va en 1878 a París y allí se tropieza con Edgar Degas pero no es ajeno a la pintura de Édouard Manet, ni a la libertad e improvisación de Monet, ni a la obra de Caillebotte o de Tissot. Regresa a Bilbao en 1885 donde monta un estudio para impartir de lecciones de pintura. En 1879, un año después de la salida de Guiard, Regoyos viaja a Bruselas, acompañando al compositor Isaac Albéniz y al violinista Enrique Fernández Arbós, que iban a ser galardonados por el Conservatorio Real de Bruselas con “Distinción” y “Excelencia”, respectivamente. José Arrúe pertenece a la segunda generación de artistas españoles que se dirigen a París. Nace en Bilbao el 1 de septiembre de 1885, estudia en el Instituto Vizcaino a la vez que asiste a las clases del pintor Antonio María de Lecuona. En 1905, se traslada junto a su hermano Alberto Arrúe a París y asisten a la Academia La Grand Chaumière. Regresa a Bilbao en 1908 colaborando con todas las revistas y periódicos de la villa. En 1913 viaja de nuevo a París junto a su familia y allí permanecerán hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. Después de la guerra civil española (1936-39), con la dictadura del general Franco, se instala en un pequeño pueblo en las afueras de Bilbao hasta su muerte en 1977.

Arrúe no es un simple caricaturista de la sociedad aldeana de las anteiglesias, sino el mejor retratista de Bilbao y de sus gentes. Realiza dos cuadros para el club de fútbol Athletic de Bilbao, uno en 1913 *Primer campo de fútbol en San Mamés* (gouache sobre cartulina, de 69 x 102,5 cms.) que representa una vista aérea, una *veduta* del nuevo estadio inaugurado ese año. Es una vista paronámica de un partido, con numeroso público en las gradas, y una enorme bandera ondeante. Este estadio es uno de los pocos que está en la Historia de la Pintura, como *subject matter*, como sujeto temático, no como algo en el paisaje, o como paisaje de fondo: el estadio en sí, como construcción, como campo, es el tema del cuadro de Arrúe. Poco

después realiza los murales del Sporting Club, el club náutico con la presencia del rey Alfonso XIII. Su forma de retratar *congela* ese momento de éxito del Athletic o del Sporting, es una radiografía en color del deporte y de sus gentes[7].

Arrúe, después de pasar por París como la mayoría de los pintores vacos y ser influido por las nuevas tendencias postimpresionistas, vuelve a una pintura más personal y más asentada en la tradición, especialmente en la pintura flamenca de los Brughel y de sus seguidores como Adriaen Brouwer (1605-1638), y David Teniers el Joven (1610 - 1690). Son pintores presentes asimismo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y en algunas de las colecciones de la ciudad. Arrúe como los flamencos comienza a fijarse en los detalles minúsculos, sean de las vestimentas sean de los gestos. Sus obras son auténticas miniaturas, tanto en la descripción de las personas y de los grupos, como en la presencia del paisaje, dando siempre un enorme protagonismo a la Naturaleza donde acontece el hecho de la Pintura. Los pintores flamencos reflejaban los usos y costumbres de la nobleza que les encarga las obras, pero también los del campesinado. Hay asimismo de Arrúe otras dos radiografías en color de la sociedad y los personajes que constituyen el Bilbao de principios del siglo XX, en dos manifestaciones de ocio, como es la práctica del deporte: *Equipo del Athletic* y *Regatas en el Abra*. Pensemos en la *Boda campestre* (hacia 1612, óleo sobre lienzo, 84 x 126 cm, Museo del Prado Madrid) de Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) donde un cortejo nupcial avanza delante de la iglesia en un entorno rural. Los miembros masculinos de ambas familias dirigen la procesión, encabezada por el novio con una flor en la mano, evidente símbolo matrimonial.

Aquí Brueghel logra plasmar la vida cotidiana flamenca con gran veracidad. Pareja de este cuadro es *Banquete de bodas* presidido por los Archiduques (hacia 1612 -13, óleo sobre lienzo, 84 x 126 cm Museo del Prado, Madrid) la pintura muestra el banquete posterior al cortejo nupcial, donde la novia, sentada en un baldaquino de paja, marca el centro de la escena, que se sitúa bajo cuatro frondosos árboles. La presencia de los archiduques, como gobernadores de los Países Bajos, convierten la obra en una plasmación de la armonía de su gobierno y de la unión de los soberanos con sus súbditos. Pensemos en la obra de David Teniers el Joven (1610-1690), *Fiesta aldeana* (hacia 1650, óleo sobre plancha de cobre, 69 x 86 cm Museo del Prado, Madrid) que representa una fiesta de campesinos o aldeanos, donde beben, comen y bailan con la música de un gaitero que sobre un tonel hace sonar su instrumento. A la izquierda, destacados por sus distintos ropajes, varios personajes distinguidos acuden entre indiferentes y curiosos a la fiesta, mientras que al fondo el edificio de una gran iglesia indica la presencia de una villa cercana. Pensemos en la obra previa de Pieter Brueghel el Joven (1554-1638) , hermano menor del citado Jan Brueghel el Viejo, titulada *La fiesta de los campesinos* (hacia 1600, óleo sobre madera 76 x105.5 Museo Rolin, Autun): el pueblo entero está bailando desenfrenado, bebiendo, y divirtiéndose. Todos ellos continúan un género pictórico que había desarrollado enormemente su padre, Brueghel el Viejo (h. 1525-1569) con esas obras maestras como *Los proverbios flamencos* (1559, Gemäldegalerie de Berlín), *La torre de Babel* (1563) y *Cazadores en la nieve* (1565 ambas en el Museo de Historia del Arte de Viena), *El país de Jauja* (1567, Alte Pinakothek de Múnich); o para el caso concreto *La*

predicación de San Juan Bautista, de 1566, Museo de Bellas Artes, Budapest), y la *La boda campesina* (*Ländliches Fest*, *Fête villageoise*, *Danse paysanne*, c. 1566-1569 Museo de Historia del Arte de Viena). Arrúe asume este tipo de pintura, de escena popular, de la humildad y la simpleza de su vida, de gentes que saben hacer frente con alegría al duro trabajo del día a día. Asume este tipo de narración flamenca absolutamente repleta de escenas pequeñas, con infinidad de personajes, donde todo está contado con escrupuloso detalle, y acaba por tener sentido dentro el frenesí general de la escena. Pero a la vez se puede sentir en esta veduta festiva el ritmo de la música que lo envuelve todo y lo anima, es pura etnografía de las costumbres del pueblo.

2. El País Vasco: la etnografía, el arte prehistórico y las danzas vascas.

El final del siglo XIX nos trae nuevas disciplinas en la Universidad y nuevos museos por toda Europa. Por ejemplo, la paleontología, la antropología y la etnología, a la vez que se ensanchan y se multiplican los intereses de conocimiento en la Universidad, desde la Prehistoria al Folklore, pasando por el estudio comparado de los pueblos, sean aborígenes sean nuestros ancestros. Los estudios de Folklore (*Völkerkunde*), la Etnografía o la Etnología, son términos para referirse a una ciencia cultural y social que se ocupa principalmente del pasado y el presente de los fenómenos de la cultura humana cotidiana y popular. En las universidades alemanas, la antigua etnografía o *Völkerkunde* o estudios sobre el folklore figuran ahora como Etnología, o estudios culturales comparados, o antropología cultural o antropología social; el cambio de nombre, como en los mismos museos de etnografía, significa asimismo un proceso de reorientación en la consideración del folklore tradicional. Los primeros pasos del arte contemporáneo y la visión del arte de otras civilizaciones (o arte primitivo o arte popular) y el descubrimiento del arte paleolítico en el País Vasco (con las cuevas prehistóricas) van de la mano desde sus comienzos. Pensemos que también los historiadores del arte del siglo XX, desde Alfred Barr y su canon en el MoMA de Nueva York hasta Werner Schmalenbach y su museo de Düsseldorf (la *Nordrhein Westfalen Sammlung*) han sido devotos admiradores del arte negro.

La historiografía del arte del siglo XX tiene el mismo recorrido que la historiografía del arte negro o del Oceánico, o que la consideración del arte de los dementes[8], exactamente algo más de cien años. Ambas historiografías son coetáneas, aunque sus caminos de investigación paradójicamente pocas veces han ido paralelos. Como ha sucedido en casi toda la ciencia del siglo XX, se han hecho campos autistas, aunque el comienzo del camino viene abierto y desbrozado conjuntamente por artistas y profesores universitarios que se comprometen asimismo con la constitución de los nuevos museos. Pienso, por ejemplo, en el médico alemán Karl von Steinen (1855 -1929) que renuncia a su cátedra de Etnografía en la Universidad de Marburg en 1890 con una carta al Rectorado explicando que no se podía enseñar sin tener a mano una colección museística. No es posible explicar el expresionismo alemán, de Ernst Ludwig Kirchner a Max Beckmann, sin la presencia de los museos de Etnografía en Dresde, Leipzig o Berlín[10]. Si el arte de los primeros impresionistas estuvo influido por el mundo oriental, especialmente por la estampa japonesa y por la filosofía visual oriental, comenta-

da y difundida por los hermanos Goncourt y por las colecciones y el interés en Asia de un amplísimo número de artistas, de Millet a Monet, de Van Gogh a Mary Cassat, el de los postimpresionistas y del comienzo del siglo XX está influido por el arte primitivo, l'art premier, lo salvaje o lo no-europeo. lo arcaico, y lo popular[11].

El nacimiento y la consideración de la Etnografía como ciencia social y la conversión de las colecciones de curiosidades etnográficas en museos es paralela al cambio de perspectiva en el conocimiento (y en la mirada) de nuestros propios artistas influidos por sus colegas, vecinos y amigos -en ese pequeño Bilbao de quince mil habitantes- interesados por la Prehistoria, por la lengua y la mitología, o por el folklore de nuestras fiestas. Desde que en 1833 fuera descubierto el primer dolmen en el País Vasco (el de Egilaz, en Aizkomendi) han ido apareciendo cientos de cuevas y yacimientos: Balzola, Muliña, Isturitz, la zona de dólmenes de Urbas, o las pinturas rupestres de Santimamiñe o de Ekain. En la cueva de Isturitz se descubre una serie importante de flautas prehistóricas que datan del Paleolítico Superior (alrededor de 35.000 a 10.000 años a.C). La iniciación de los estudios de nuestra Prehistoria comienza con Emmanuel Passemard[12] y sus estudios de Isturitz, y después con los antropólogos Telesforo Aranzadi, José Miguel de Barandiarán, y Enrique de Eguen; todos ellos vecinos del pintor José Arrúe y de sus hermanos en el pequeño Bilbao de comienzos del siglo XX Al igual que en los otros campos de la industria y de la cultura, las excavaciones arqueológicas quedaron interrumpidas en 1936. Los trabajos de campo de los profesores citados cambiaron el conocimiento de nuestra historia y de nuestra Prehistoria, y también de nuestro folklore. Algunos de estos antropólogos físicos y arqueólogos se convirtieron asimismo en folcloristas y etnógrafos y se interesaron por cuestiones de cultura popular. Entre ellos el musicólogo alemán Marius Schneider[13].

Paralelamente a estas investigaciones en la Prehistoria se realizan los primeros estudios serios sobre el folklore, sobre las danzas, o sobre la mitología, y también sobre la propia lengua, el euskera. Paralela a las exposiciones desde 1900 e instituciones como la Asociación de Artistas Vascos en 1911, surge en Bilbao una potente crítica de arte, con nombres como Damián Roda, Ricardo Gutiérrez Abascal, Estanislao María de Aguirre, Crisanto de Lastera, Joaquín de Zuazagoitia o Fernando María de Milicua. Casi todos ellos han estudiado en el extranjero, y la mayor parte en Alemania. Junto a la lengua están esas manifestaciones conservadas asimismo en las anteiglesias: las danzas[14]. Quizá sea la danza la expresión plástica que, a través del tiempo y del espacio, haya reflejado mejor el "ser" de los hombres. La danza es un esfuerzo humano hecho a instancias de una nueva necesidad superior: ni libérrimamente (como el deporte) ni forzosamente (como el trabajo). Movimientos voluntarios cuyo fin son ellos mismos; ellos mismos considerados como un todo, un todo comunicativo (apelativo, referencial-simbólico, expresivo) tanto individual como colectivo.

Que la lengua vasca, el *euskera*, y danza han caracterizado al pueblo vasco a los ojos de los de fuera, es algo que se corrobora desde las famosas citas de Estrabón (siglo I a.C.) y de Voltaire (s. XVIII), pasando por Sergio Lifar, para quien los vascos mostramos la danza en un

estado más puro[15], y por Violet Alford, para la que en algunos pasos de los bailes rituales de aquí estaban los orígenes mismos del ballet[16]. El nombre o término técnico de algunos movimientos en la danza académica nos remite a nuestra tierra: “pas de basque”, “saut de basque”, “grand pas de basque”. Todos estos términos aparecen en cualquiera de los métodos de los grandes bailarinas mundiales, sea el de Sergio Lifar *Traité de la danse* de 1955; sea el Agrippina Vaganova *Basic principles of Classical Ballet* of 1946; se la de Geneviève Guillot Gramática de la danza clásica de 1974. Y todos esos pasos se encuentran en la Dantzari Dantza, una danza vizcaína, o en las espata-dantzak de todo el País Vasco[17]. Pero si lo que han escrito los vascos sobre sus danzas es escaso, lo que han pintado nuestros artistas es inmejorable[18]. Aquí tenemos esta fiesta popular con la gente danzando ante la música de dos txistularis, hombres y mujeres con los brazos en alto disfrutan de esa jota alegre e integrador en pleno monte, en una pequeña aldea frente al mar Cantábrico. Arrúe siempre celebró en sus cuadros al personaje del txistulari, como el representante natural de la música y del orden, y director de las danzas en las fiestas populares Y el respeto fue recíproco, también de los txistularis a Arrue[19].

3. La significación de este cuadro como documento historiográfico

Este cuadro de Arrúe habla de individuos, de esencias singulares, de seres únicos que habitan en una tradición común pero en sus lugares específicos, y con su sonido específico. El sabe que cada instrumentista es diferente, es singular y único. Su cartel de la Semana Vasca de San Sebastian en 1927 enfrenta - en la sombra de la calle Mayor que se abre a la fachada barroca de Santa Maria del Coro- a un aitzkolari y a un txistulari. Se enfrentan en su singularidad, y son conscientes de ella. Como también lo supieron sus retratados, que nunca se lo tomaron como caricatura, sino como singularidad. Eso es lo que transmite su pintura. En todos los cuadros de Arrúe siempre aparece la figura del txistulari, es decir, del músico que toca el silbo y el tamboril a la vez y que dirige los bailes en las fiestas de los pueblos, y también en la ciudad. En este cuadro en concreto la fiesta la dirigen dos de ellos. Los testimonios sobre las romerías, ya en la propia villa ya en los pueblos, son muy diversos. Uno de esos extranjeros que visita Vizcaya en 1797, el profesor alemán de la Universidad de Würzburg, Christian August Fischer (1771-1829) así lo cuenta: “una romería es una fiesta para todo Bilbao y es para el espectador no menos fiesta que para el bailarín, porque es general la pasión hacia esta diversión. El lugar del baile por lo general se encuentra a la sombra de los árboles, en la proximidad de una casa de chacolí”[20].

Unos años más tarde, en 1880, el catalán Juan Mañé y Flaquer -en su descripción de nuestras tierras en “El Oasis, Viajes al País de los Fueros” - recuerda el sonido del txistu en unos jardines, “especie de Campos Elíseos, donde mediante una módica entrada, van a bailar los artesanos de Bilbao”[21]. Y nos cuenta cómo hay un público para el txistulari oficial del Ayuntamiento, mientras en otras partes la gente más joven baila polcas al son de una orquesta moderna. Gran dibujante, Arrue sabe captar el alma de una fiesta social, con su acerado lápiz y su fina pluma, en una excelente composición. Con un dibujo sintético define no solo las diversas posturas de las viejas aldeanas y aldeanos sino también, como los Brueghel, de los

árboles que acogen la escena, esos robles que enmarcan la fiesta con la perspectiva del mar en lontananza. Su propia vida, como la del patriarca de los Brueghel, se extendió mucho más allá del círculo intelectual de los pintores. Si del viejo Brueghel se cuenta que se dejaba invitar a bodas asistiendo como “pariente o paisano” de los esposos, recibiendo el apodo de “Brueghel campesino” o “Brueghel el Campesino”, tras la guerra civil de 1936, Jose Arrue se retiró a Areta, cercano a Bilbao, pero lejano en el tiempo. Arrúe no consideró a los aldeanos portadores de esencias patrióticas ni custodios de inmutables valores étnicos, graves y solemnes resistentes de un mundo en extinción. No, en absoluto.

Arrúe exaltó la felicidad de la vida campesina sin ninguna clase de idealismo y sí, en cambio, con enormes dosis de humanidad. Bailes, romerías, cuadrillas de amigos cantando, bebiendo, riendo..., viviendo el instante fugaz con plenitud. A través de su pintura, el paisaje, la arquitectura, los aperos de labranza, las danzas, la complejidad de un fenómeno de época, se convierten en una radiografía multidimensional de una sociedad que está mutando. Sus cuadros no son sólo investigación etnográfica ni fotografía sino opera poética. Aquí no es la mirada del científico la que documenta sino la mirada del artista-poeta, la que viene de su propio interior, instrumentada no sólo con el ojo sino con el corazón. Arrúe poetiza festivamente la belleza natural de las personas y de sus cosas, y con ella la cultura cotidiana: esa cultura festiva que había estado ordenada por la campana de la iglesia. La pintura de Arrúe es poetización etnográfica: es testimonio documental y pone en valor una memoria, la herencia de un patrimonio destinado a sobrevivir en la narración pictórica, y ya no en la existencia. Este cuadro es un inventario de cierre, con la alegría de resaltar esa nobleza, la de lo singular, la de lo estético, la de la dignidad festiva de los aldeanos.

Notas

[1] El origen del txistulari es militar, es el pífano de los ejércitos, que en la villa de Bilbao estaba subordinado al alcalde en cuanto éste era el capitán de las milicias. La flauta vertical al tener solo tres agujeros se puede tocar con una sola mano dejando libre la otra para el tambor; así en la parte baja tiene el txistu un anillo destinado al dedo anular, para su mejor sujeción. El tambor se toca con la mano derecha, con una fina vara llamada *ziria*. El txistulari con su sonido representa al poder, la autoridad, y de ahí su presencia asimismo en las procesiones. Habitualmente el txistulari iba con su atabalero, que además hacía las funciones de pregonero. La musicóloga e historiadora del arte Carmen Rodríguez Suso, en su brillante ensayo (*Los txistularis de la Villa de Bilbao*. Bilbao, B.B.K. 1999, así como *El anacronismo como rasgo dinámico del txistulari* en “Txistulari” nº 203 octubre 2005) señala que en el XIX se mantiene el anacronismo del tamborilero ya que de alguna manera representa el Fuero, a sus autoridades, sus rituales y su gestualidad, y por lo tanto la raíz misma de su identidad social, mientras sus contemporáneos lo idealizan como músico de las clases populares.

[2] Juan Bautista Busca Pretto (1839-1902) es el primer acordeonista del que se tiene noticia en Euskadi. Así lo afirma el también acordeonista Gorka Hermosa en un artículo, Nacido en el Piamonte italiano, Busca vino a Guipuzcoa para trabajar en las obras del ferrocarril, especialistas por su dilatada experiencia tuneladora en los Alpes, instalándose en Zumárraga en 1864, y dando origen a una larga familia hasta nuestros días.

[3] Al respecto de Paco Durrio véase K. de Barañano, *Bilbao y la Pintura*, Museo Guggenheim, Bilbao, 2021.

[4] J. Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Gallimard Collection Folio n° 1292, Paris 1981, p. 186-187: "Un matin de 1877, Claude Monet réveille son ami Renoir et s'écrit : 'J'ai trouvé : la gare Saint-Lazare !' Il met ses plus beaux habits et demande à être reçu par le Directeur des Chemins de fer de l'Ouest. 'Je suis le peintre Claude Monet', annonce le jeune artiste encore inconnu. J'ai décidé de peindre votre gare, poursuit-il comme s'il faisait au bâtiment un grand honneur. J'ai longtemps hésité entre la gare du Nord et la vôtre, ajoute-t-il malicieusement. Mais je crois que finalement la vôtre a plus de caractère." Du directeur bluffé par tant d'assurance, "il obtint tout ce qu'il voulut, (...) On arrêta les trains, on évacua les quais, on bourra les locomotives de charbon pour leur faire cracher la fumée qui convenait à Monet. Celui-ci s'installa dans cette gare en tyran, y peignit au milieu du recueillelement général pendant des journées entières, et finalement partit avec une bonne demi-douzaine de tableaux, salué bien bas par tout le personnel, directeur en tête."

[5] El término Impresionismo viene del comentario despectivo de un crítico de arte Louis Leroy que titula "Exposición de impresionistas" (publicado en *Le Charivari* el 25 de abril de 1874) su crónica sobre el Salón de artistas independientes de París entre el 15 de abril y el 15 de mayo de 1874. Lo hace acogiendo al título del cuadro de Monet *Impresión, sol naciente*. Sobre el título el propio Monet comentaría que "Me pidieron un título para el catálogo, realmente no podía ser tomado por una vista de Le Havre, y yo dije: 'Ponga Impresión'". Paul Smith, *Impressionism : beneath the surface*. H.N. Abrams. New York 1994, 19. Un artista de la siguiente generación Georges Seurat definirá su estilo como neo-impresionismo en 1886, pero la crítica lo denominará *pointillisme*, puntillismo. Seurat presenta su gran cuadro *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* en 1886 (Art Institute de Chicago) en la última exposición de los Impresionistas, en 1886, en la Maison Dorée, en la rue Lafitte. Su amigo Paul Signac -que teoriza más que él- lo va a llamar *divisionnisme* en su libro *D'Eugène Delacroix au néo impressionnisme* de 1899. El crítico Félix Fénéon, congregará al puntillismo como al divisionismo bajo el término *tachisme* en 1889. El divisionismo (que nació oficialmente en 1891, con motivo de la Primera Exposición Trienal de Bellas Artes en la Galería de Arte Brera en Milán) es la respuesta italiana a las teorías del puntillismo francés de la descomposición y el uso del color en las pinturas), de Morbelli *Lezione all'aperto*, de 1890, de Longoni *Paesaggio alpino (Dissillusa)*, de 1914, de Segantini y otros. Años antes, en 1855, han aparecido en Florencia los *macchiaioli*, que podemos considerar "impresionistas italianos", son los manchistas, los que hacen manchas, el término fue dado en 1862 a los jóvenes artistas que se reunían en el Caffè Michelangiolo en Florencia por un columnista anónimo del periódico *La Gazzetta del Popolo*; este grupo pedía una renovación de la pintura italiana frente a las enseñanzas de la Academia.

[6] La Restauración borbónica es la etapa política de la historia de España desarrollada bajo sistema monárquico que se extendió entre finales de 1874 (momento del pronunciamiento del general Arsenio Martínez Campos que dio fin al periodo de la Primera República Española) y el 14 de abril de 1931 (fecha de proclamación de la Segunda República), fundamentado en la Constitución de 1876. Este periodo se caracterizó por una estabilidad institucional y la construcción de un modelo liberal del Estado surgido al calor de la revolución industrial, hasta su progresiva decadencia a partir de las crisis de finales de los años 20, y el cierre de todo ello con la guerracivil y el Alzamiento del general Franco.

[7] Bilbao es uno de los lugares de España donde comienza este nuevo deporte, junto a Huelva, debido a las minas explotadas por los ingleses. El *foot-ball* fue introducido en Bilbao por los marinos ingleses que venían al puerto y por los técnicos de las siderúrgicas, fue jugado ya en la década de 1890. En Bilbao se crea el primer club *foot-ball* en el gimnasio llamado "Sociedad Gimnástica Zamacois" en 1898 y el *Athletic Club de foot-ball* se constituyó legalmente el 5 de abril de 1901. Solo hay una obra parecida a esta de Arrue, un óleo del británico casi contemporáneo Laurence S. Lowry (1887-1976), titulada *The Football Match* (1949) que representa el estadio del Manchester pero el cuadro es casi cuarenta años posterior. Aunque pintar o esculpir sobre los deportes o realizar figuras y retratos de los grandes deportistas ha sido uno de los géneros artísticos más antiguos (ya en la pintura rupestre se pintaban cacerías; y las esculturas de atletas fueron muy comunes en la antigua Grecia) no vamos a encontrar muchos más en el siglo XX.

[8] La colección lleva el nombre de Prinzhorn pero parece que fue Emil Kraepelin, director del Clínico de Heidelberg entre 1890 y 1903, el que primero formó una colección de dibujos de pacientes. Después de él Karl Wilmanns, director entre 1917 y 1933, y quien contrató a Prinzhorn, pretendió la creación de un

Museo para Arte patológico (Museum für Pathologische Kunst). En 1907 había aparecido el libro *L'art chez les Fous* escrito por Marcel Réja, pseudónimo que escogió el psiquiatra Paul Meunier para publicar los dibujos de enfermos mentales en los sanatorios de París. Fue un libro de consulta de Paul Klee, de Max Ernst y por supuesto de miembros de Dada (hay una excelente edición actual con prólogo de Michel Thevoz, Viena 1997).

[9] La segunda cátedra de Etnología *Völkerkunde* en Alemania, después de Berlín, fue otorgada en la Universidad de Marburg en 1890 a un médico: Karl von den Steinen (1855 -1929) psiquiatra en la Charité en Berlín. Escribió sobre el arte en las islas Marquesas y sobre los tatuajes (*Die Marquesaner und ihre Kunst*) abordando el tema de los mismos y explicitando los fundamentos y la significación de la práctica, así como los estilos y su evolución. En 1900 recibió una cátedra especial de Ethnologie en la Universidad de Berlín y fue nombrado director del departamento de América en el *Völkerkunde Museum*.

[10] Véase al respecto de la relación de etnólogos y artistas mi ensayo K. de Barañano, *African Art and Artists/Arte Africana y Artistas*, en Guimaraes, Editora Sextante Lisboa, Lisboa 2009.

[11] A finales del XIX se inicia en Europa la creación de Museos de Antropología o de Etnografía, en París, Zurich, y por supuesto en las permanentes adquisiciones del British Museum de Londres, o los ya citados en Alemania. En 1875 se abre el Museo Antropológico de Dresde y un año después el de Etnografía de Leipzig; en 1879 se abre el Musée d'ethnographie du Trocadéro de París luego trasladado y convertido en Musée de l' Homme.

[12] Emmanuel Passemard (París 1874 - Nîmes 1946) realiza su doctorado en Ciencias Naturales con una tesis sobre las estaciones Paleolíticas del País Vasco. Fue miembro de la Société préhistorique française, del Institut français d'Anthropologie, y conservador del Muséum d'histoire naturelle de Nîmes, que enriqueció con colecciones de África y Oceanía. Tras la Liberación, fue ejecutado por colaborador con los alemanes.

[13] El musicólogo Marius Schneider (Haguenau 1903-Marquartstein 1982) publicó en 1948 y en español *La danza de espadas y la tarantela*, ensayo musicológico y etnográfico sobre los ritos medicinales, con un apartado dedicado a la espatadantza —para lo que contó con el concurso de Sabin Guezala— que aquí pasó sin pena ni gloria. Discípulo predilecto del gran estudioso de la danza Curt Sachs, fue nombrado en 1932 director del Archivo Fonográfico de Berlín y poco después del Instituto de Etnografía Musical. En 1941, llamado por Higinio Anglés, deviene director de la sección de folklore del Instituto Español de Musicología de Barcelona, donde se dedica al estudio de los orígenes de las tradiciones populares y a la reconstrucción de las antiguas cosmogonías. En 1954 regresa a Alemania, nombrado titular de la cátedra de Musicología de la Universidad de Colonia hasta 1970.

[14] Véase al respecto K. de Barañano, *Consideraciones gnoseológicas acerca de la Danza Vasca*, en la revista "Dantzariak" n. 23, Bilbao-Bayonne 1982, 27-35; asimismo las investigaciones posteriores: *Ensayos sobre Danza*, en la revista "Kobie", 3, 1985; "Aesthetik oder aesthetische Kategorien des Tanzes", en el *Internationaler Tanzreport* de 1989 y el ensayo "Der Raum des Tanzes", epílogo en el libro de Fred Truith, *Modern Dance*, Wilhelmshaven 1989. Sobre el grupo Eresoinka hay un capítulo en mi libro sobre Ucelay, así como el artículo "El grupo de baile Eresoinka" en la revista Muga, n. 13, febrero 1981. Sobre el trabajo de la familia Olaeta de Bilbao véase "Danza en familia", prólogo en *Ballets Olaeta: Ochenta años de Ballet Vasco*, Vitoria 2010. Mi lección de ingreso en la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País en 1988 fue "El espacio de la danza".

[15] Sergio Lifar, *La danza*, Ed. Labor, Barcelona 1966, 21.

[16] Violet Alford, *Pyrenean Festivals*, London 1937, en RIEB 1931-35, y en Dantzariak 1971.

[17] El *pas de basque* se inicia desde la 5ª posición a *demi-plié*; sacando un *battement tendu devant* se ejecuta un *demi rond de jambe par terre en tournant* hasta el *ecarté derrière*; seguidamente se realiza un *glissade à la seconde* a 1ª ó a 5ª posición devant para terminar con un *chassé en avant* à *battement tendu derrière* o cerrar a 5ª posición. En el *saut de basque*, el bailarín se coloca en quinta posición, el pie derecho avanzado, hace un "coupé" con la rodilla izquierda; mientras que la pierna izquierda ejecuta un *demi-plié* la derecha se desliza a la segunda posición, se apoya y, girando sobre ésta, sale la pierna izquierda a la segunda posición a 90º saltando para concluir el movimiento con un *passé* de la pierna derecha y cerrar. El *Grand pas de basque* se hace de igual manera pero, esta vez, en vez de danzar ligeramente sobre el suelo acariciándolo, se hace de manera deportiva saltando.

[18] Aún no se ha realizado, a pesar de los esfuerzos de Sabin Eiguren, una catalogación e inventario de las danzas existentes en nuestro territorio, con el mayor número de datos socio-históricos (que contextualicen la obra, *tal danza*) por una parte, y por otra filológicos (que analicen las diversas partes y movimientos de la obra, *cual danza*). Quienquiera comprender ampliamente una obra de arte no puede sacar de ella valores de experiencia arbitrarios, no fundados, sino por el contrario debe “situarla” (darle una correcta colocación histórica) y “analizarla” (filológica y formalmente). Esto no quiere decir que una danza, como cualquier obra de arte, no posea ninguna otra significación que una significación histórico-estilística.

[19] El 2 de mayo de 1928, los hermanos José y Ramiro Arrue emprendieron un periplo a Uruguay y Argentina. Antes de partir la Asociación de Artistas vascos, presidida por Jenaro de Urrutia, les ofreció a los cuatro hermanos un banquete de despedida, el 28 de abril de 1928, en la Sociedad Bilbaina. Asistieron más de 80 comensales; los tamborileros de Begoña amenizaron la cena tocando y entre las muchas adhesiones que se recibieron, había una enviada por 200 Txistularis del País Vasco. La Asociación de Txistularis del País Vasco se había fundado en 1927 y la publicación de sus boletines bimensuales, la revista “Txistulari”, aparece este mismo año de 1928.

[20] Texto original “Eine Romería ist ein Fest für ganz Bilbao, und der Zuschauer sind fast nicht weniger, als der Tänzer, weil die Leidenschaft für dieses Vergnügen allgemein ist. Der Tanzplatz ist gewöhnlich unter schattigen Bäumen in der Nähe eines Weinhauses” en C.A. Fischer, *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadiz nach Genua in den Jahren 1797 und 1798. Nebst einem Anhang über das Reisen in Spanien*. Johann Friedrich Unger Verlag, Berlin 1799; edición en francés *Voyage en Espagne, aux années 1797 et 1798 (...)* traducción de Ch. Fr. Cramer, 2 volúmenes, Duchesne & Leriche Paris 1801 (an IX); traducción al inglés *Travels in Spain in 1797 and 1798*, T.N. Longman & O. Rees, London 1802. Hay una reciente versión en castellano, *Viaje de Ámsterdam a Génova pasando por Madrid y Cádiz en los años 1797 y 1798*, edición de Hiltrud Friederich-Stegmann, con prólogo de Carlos Martínez Shaw, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007. He seguido la versión de *Descripción de Bilbao en el verano de 1797*, en la revista “Estudios Vizcaínos” no 7-8. Bilbao 1973.

[21] Juan Mañé y Flaquer, *El Oasis. Viajes al País de los Fueros*. Barcelona 1880 Tomo V. p. 148.

Referencias bibliográficas

de Barañano 2021

K. de Barañano, Bilbao y la Pintura, Museo Guggenheim, Bilbao 2021.

de Barañano 1987

K. de Barañano, Javier Gonzalez de Durana, Jon Juaristi (1987), *Arte en el País Vasco*, Editorial Cátedra, Madrid 1987.

English abstract

This is the analysis of the painting entitled *Romería (Village Festival)*, 1926 by José Arrue (1885-1977) (Bilbao Museum of Fine Arts, Spain). The painting is a *veduta* with a party: the representation of a ritual of village life (agriculture, farmhouses, feasts, music, dances and games), a unique composition due to its narrative talent and its spatial unity, that transcends the place and settles in the territory. It is an iconographic testimony of that peasant culture that disappeared with the industrialization of the Basque Country, where the musicians (*txistularis*, who play the whistle and the drum) are the city government workers (a dependency of the mayor's office) that organize the ceremonies with their music. It is therefore a trade rooted in the public dramatization of what the social structure is. This essay wants to approach the analysis of this picture from various perspectives. On the one hand, the significance of Basque painters in the

panorama of the entry of modernity into Spanish painting of the 20th century; on the other, the significance that the new disciplines of Anthropology and Ethnography have in contemporary art, and finally, the very significance of this painting as a historiographical document.

keywords | English word; English word; English word.

Quando l'artista si fa la festa da solo

Sul Doppio ritratto di Marcel Duchamp e altri autoritratti da morto, con la testa tagliata

Silvia De Laude

A Salvatore Settis

Giochi di epigrafi (con una premessa, sulla curiosità)

La curiosità è sia un dono che una maledizione, perché poi ci governa.

(Paolo Zanolini, KH)

La prima epigrafe che ho scelto viene dall'ultimo libro incompiuto di uno scrittore scomparso prematuramente nel 2012 (Zanolini 2017, 148), che Salvatore Settis deve aver conosciuto, perché abbiamo frequentato la Scuola Normale di Pisa negli stessi anni. Le parole di Paolo Zanolini mi sono tornate in mente leggendo l'esergo al primo capitolo di *Incursioni* (Settis 2020, 3), che ha lo stesso titolo del libro e se ne può considerare un'introduzione:

"Dove stai andando?"

"Non lo so. Solo via-di-qua, solo via-di-qua. Sempre e solo via-di-qua, solo così posso raggiungere la mia meta."

"Allora conosci la tua meta?"

"Sì, te l'ho già detto: via-di-qua è la mia meta."

Franz Kafka, *Nur weg-von-hier*

Il dialogo è tratto dal micro-racconto postumo di Kafka, *Partenza* (1922). Questo, almeno il titolo scelto nel '36 da Max Brod. Settis opta per il più incisivo *Nur weg-von-hier* ("Solo via-di-qui"). Vale la pena di riportare in brevissimo il testo per intero, perché il passo scelto per aprire il libro evoca allusivamente, credo, anche il resto del racconto, con la sua chiusa paradossale:

Ordinai di andare a prendere il mio cavallo dalla stalla. Il servo non mi capì. Andai io stesso nella stalla, sellai il mio cavallo e vi montai. In lontananza sentii suonare una tromba, chiesi al servo che cosa volesse dire. Egli non lo sapeva e non aveva sentito niente. Presso il portone mi trattenne e domandò: "Signore, dove stai andando?". "Non lo so, solo via-di-qua, solo-via-di qua. Sempre via-di-qua, solo così posso raggiungere la mia meta". "Allora conosci la tua meta?" "Sì, te l'ho già detto: via-di-qua è la mia meta". "Non hai viveri con te". "Io non ne ho bisogno, il viaggio è così lungo, che dovrò morire di fame, se non ricevo nulla sulla via. Nessuna provvista mi può salvare. Per fortuna è un viaggio veramente immenso" (Kafka, *Nur weg-von-hier*, 1922).

Il richiamo è così lontano che "il servo", nel racconto, non lo percepisce. Il viaggio è "immenso" (*ungeheure*), "per fortuna", anche se la sua immensità è tale che non basta portare

provviste, e il viaggiatore sa di potersi salvare solo se troverà qualcosa lungo la strada: fuor di metafora, nuove idee, accostamenti imprevedibili, *trouvailles* che sono a volte un dono del caso (lo stesso Settis, a un certo punto, parla di *serendipity*). La fine dello scritto introduttivo precisa la natura del particolarissimo *Reisebuch* che il lettore sta per affrontare – il resoconto di altrettante “incursioni”, sempre da un “avamposto” all’altro e sempre mosse dalla curiosità:

Le incursioni dovrebbero farsi partendo da un luogo familiare e sicuro, e tornandovi di tanto in tanto. Per me dovrebbe essere la cultura classica, l'*arme absolue* per intendere la storia culturale europea (è una frase di Lord Milo Parmoor), ma dopo tanti viaggi di andata e ritorno non sono più sicuro che sia così. Rivedendole in sinossi, quelle allineate in questo libro sono, piuttosto, “incursioni” da un avamposto all’altro. Non so quale merito o vantaggio potranno averne i lettori o gli studi. So però quale è stato il mio vantaggio: di sentirmi straniero in ogni luogo, con tante insicurezze ma anche, in ogni luogo, con tante insicurezze ma anche, ogni volta, con molta curiosità.

Scontato citare, per la *curiositas*, sant’Agostino. Ma all’epigrafe kafkiana di *Incursioni* (non sono riuscita a partecipare al numero di “Engramma” dove le sue “incursioni” hanno chiamato “altre incursioni”) vorrei rispondere con quella scelta da Paolo Zanolli per il suo non finito *KH* (iniziali di Kaspar Hauser – e forse titolo privato, di lavoro):

Conosci la casa? Su colonne riposa il suo tetto,
risplende la sala, rifulge la stanza
e statue di marmo mi stanno a guardare:
“Povero bimbo, che ti hanno fatto?”
Lo conosci bene? Laggiù!
Laggiù!
Laggiù vorrei con te,
mio protettore andare.

Lasciamo per ora il bambino (“Mi volevano addomesticare. La bestia più mite che ci sia stata”, Zanolli 2017, 149), e le statue di marmo che “stanno a guardare”, oltre all’idea di un “protettore” per l’esplorazione esplorare un “laggiù” (o un “via-da-qui”), che è il libro *Incursioni*. Di ‘incursione’ ne tento io a mia volta una minima, a partire dal capitolo 1, proprio quello che è riproposto con alcune correzioni e una nuova *Appendice* dopo essere apparso la prima volta, con un altro titolo, *L’artista si taglia la testa* (Settis 2020) in una raccolta di scritti offerti a Giuseppe Pucci, che purtroppo non c’è più, ma con Monica Centanni ha generosamente ideato questo omaggio a *Incursioni* e al suo autore.

Strategie di avvicinamento

Nelle pagine introduttive del libro, il capitolo 1 (*Marcel Duchamp si taglia la testa*) è presentato così:

La vocazione pittorica e narrativa della fotografia la ritroviamo, in questo libro, dove forse ce la aspetteremmo un po’ meno, nell’ironico *tableau vivant* di Marcel Duchamp (cap. 1) che si taglia la testa facendo il verso a pittori del tempo che fu (compreso Caravaggio) e ci si offre come un improbabile San Giovanni (o Golia) decollato. Ma intanto semina il suo teatrino di strani indizi dio-

nisiaci (un *kantharos* da simposio, foglie d'edera...), e con triplo salto mortale balza all'indietro, dagli estenuati esteti di primo Novecento come Montesquiou-Fézensac a Orfeo decapitato dalle menadi in riti arcaicissimi (Settis 2020, 48-49).

Riconoscere, nella fotografia, il “fare il verso a pittori del tempo che fu”; interpretare gli indizi dionisiaci degli avantesti che l'hanno preceduta; chiamare in causa per un “gioco di società” un po' macabro “riti arcaicissimi”: è chiaro che il viaggiatore-Settis, a differenza di quello di Kafka, il suo bagaglio di viveri (*l'arme absolue* della cultura classica) se lo porta con sé, anche se è dispostissimo a ricevere altro “sulla via”. Cercherò di ripercorrere brevemente il suo itinerario, per capire come funziona, intanto, la “curiosità” che guida il viandante nella “esplorazione iconografica” di una *foto-tableau vivant* certo ideata da Marcel Duchamp, che anche attraverso la citazione di suoi lavori precedenti esibisce nello scatto materialmente realizzato da un altro fotografo la propria prepotente autorialità. Cosa vediamo, allora, nella foto? Una donna drappeggiata all'antica che guarda fuori campo, con gli occhi rivolti al cielo, come distratta da un'apparizione improvvisa, e tiene in mano, sul tavolo in primo piano, un *mètre à ruban* avvolto in spire:

Cosa vorrà misurare? Forse la circonferenza del collo dell'uomo di cui si scorge solo la testa, di profilo e a occhi chiusi, misteriosamente emergente dal nulla, anzi (parrebbe) appoggiata sul tavolo come fosse di legno o di cera? O sarà forse invece di carne, la testa mozza di una decapitazione solo all'apparenza incruenta? (Settis 2020, 60-61).

Alcuni dati esterni aiutano a interpretare questo apparente “gioco gratuito” e la sua *mise en scène*. Conosciamo la data dello scatto (il 1937), il luogo (Londra), il nome di chi ha scattato la fotografia e soprattutto l'identità dei personaggi-attori. Lui, il decollato (ma diciamo pure ‘il morto’), è lo stesso Marcel Duchamp, che ha “immaginato, costruito, articolato la messa in posa, anzi la messa in scena, a cui stiamo assistendo”, e lei la sua compagna di allora Mary Reynolds:

Lo dicono il piano inclinato del tavolo, minuscolo palcoscenico di questo esperimento di fotografia concettuale; il contrasto fra i due volti, quello di tre quarti della donna con lo sguardo estaticamente volto in alto e quello dell'uomo, ritagliato in nettissimo profilo da medaglia e con gli occhi chiusi; il divario fra una scena da sartoria e l'attitudine teatrale della donna, che non può essere una camiciaia non solo per come è vestita, ma anche perché non guarda il collo che forse dovrebbe misurare. Tutto congiura a un montaggio sapientemente enigmatico, come a suggerire una dimensione narrativa che sfida, o estromette, l'osservatore. Anche perché l'impressione (o il sospetto) di una decapitazione appartiene a quelle percezioni sensoriali a fior di coscienza che Duchamp classificava in una categoria da lui inventata, l'inframince (“infra-sottile”): minime



1 | Marcel Duchamp, *Doppio ritratto* (particolare), 1937, stampa alla gelatina d'argento. Chicago, The Art Institute.

varianti nelle modalità rappresentative, quasi impercettibili eppure tali da determinare il coefficiente artistico che chiamiamo "autorialità" (Settis 2020, 62).

La mise en scène di Duchamp nel Doppio ritratto



Altri indizi sono ricavabili dai materiali preparatori della foto che portano in primo piano un altro racconto, quello della messa in posa e dei suoi aggiustamenti successivi:

Duchamp che mette a punto la sua composizione squisitamente pittorica, a cui forse anche Mary Reynolds e il fotografo possono aver contribuito. Vuole Mary a mezza figura, e le getta sulle spalle un qualche manto, drappo, lenzuolo, con qualche foglia d'edera vera o finta nello scollo; e lì davanti un tavolo che poi figuri inclinato a precipizio verso l'osservatore, come in un quadro di Cézanne. Ed è su quel tavolo che la testa di Duchamp deve apparire, appoggiata come un soprammobile: immaginiamolo, dunque, il regista di questa posa, che s'inginocchia dietro (e quasi sotto) il tavolo, per modo che la testa, e solo quella, spicchi sull'indistinto biancore. E che sia quasi bidimensionale, ritagliata come una sagoma, un profilo da bassorilievo o da moneta; che anche quello alla base del collo abbia l'aspetto di un taglio, *collage* da un'altra foto o macabro trofeo di un'esecuzione sul patibolo (per una coincidenza certo casuale, *Invito a una decapitazione* di Vladimir Nabokov è di tre anni prima) (Settis 2020, 63-64).

A proposito di Nabokov, chissà che Duchamp non abbia letto il suo *Invito a una decapitazione*. Ma, per un'altra coincidenza, una frase di Nabokov citata (in epigrafe, ancora) dal grande critico Mario Lavagetto, in *La macchina dell'errore*, fa singolarmente al caso nostro:

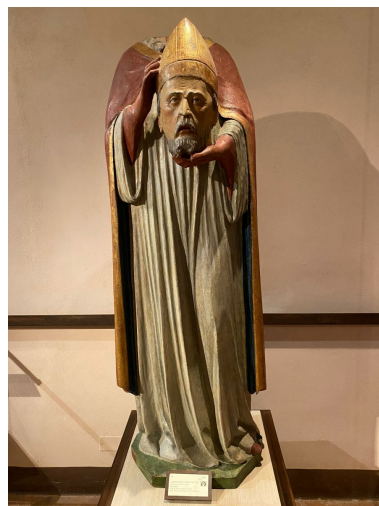
[...] la concreta esistenza del libro è incompatibile con quella del suo aspetto, del manoscritto grezzo che ostenta le proprie informazioni come un vendicativo fantasma che porta la sua testa sotto il braccio (Lavagetto 1996, 102).

Mi ha fatto vedere l'amica Francesca Papafava, mentre chiudevo questo contributo, un *San Regolo* di Domenico di Niccolò "dei Cori" (1430-35), ora al Museo Diocesano di Pienza, proveniente dalla chiesa di San Regolo a Palazzo Massaini: lì, il santo decollato (l'arcivescovo africano che, decapitato per ordine di Totila, re degli Ostrogoti, aveva percorso duecento metri a piedi tenendosi in mano la testa tagliata) si regge la testa fra le mani, ma non è detto che il volto in legno dipinto riproduca le fattezze dello scultore. Altri tipi di decapitazione, dunque, e avantesti di una fotografia straordinaria che come il mano-

scritto di testo letterario dato alle stampe ostentano le proprie informazioni “come un vendicativo fantasma che porta la sua testa sotto il braccio”.

Iconografia di una foto che è un *tableau vivant*, escogitato fin nei minimi particolari

A questo risultato, chiunque fosse il fotografo, Duchamp giunse certo dopo varie prove, di cui resta memoria in alcuni scatti assai meno famosi, che messi in fila compongono una sorta di *backstage* in cui ancora si andava cercando la posa giusta e l'*ethos* dei personaggi. Nel più noto fra essi, il tavolo-palcoscenico, così efficacemente pittorico, quasi non si vede; Mary Reynolds sorride imbarazzata, come in una foto da scampagnata, e intanto sfiora appena il metro, la cui estremità finisce nella bocca di Duchamp in posizione frontale, che ci guarda a occhi semiaperti con finta severità, e quasi sorride. Il tavolo, che nella posa finale dà la chiave di lettura pittorica dell'insieme, è tanto irriconoscibile che i due paiono quasi a letto, lei semiseduta e appoggiata alla parete, lui con il lenzuolo rimboccato fin sul collo, con il metro che pare uscirgli dalla bocca, come un ectoplasma. E se non compare un (non meno dionisiaco) tralcio d'edera. Lo scatto successivo è quasi identico al *Doppio ritratto* finale, con la sola differenza che lo sguardo di Mary Reynolds volto al cielo pare ancora più ispirato (forse un po' troppo). Infine la composizione finale, la più riuscita e la più “pittorica”: il *Doppio ritratto* da cui siamo partiti. (Settis 2020, 59)



3 | Domenico di Niccolò “dei Cori”, *San Regolo*, 1430-35, legno intagliato e dipinto, Pienza, Palazzo Borgia, Collezione diocesana.

Questa la ricostruzione del *backstage*. Vari tentativi di trovare la posa giusta, e diverse pose fotografiche per l'immagine in cui l'ideatore-personaggio si vuole rappresentare in effigie, da morto. Sempre da Settis, apprendiamo le due direttive principali seguite fin qui nella ricchissima letteratura su Duchamp per leggere *Doppio ritratto*. Intanto, l'attenzione alla 'cornice' (secondo alcuni, “una sorta di *séance* surrealista, o un altro dei suoi esperimenti e *masquerades* in cui la fotografia era il medium prescelto, e più in generale l'uso che egli fece della fotografia”). Poi la collocazione del *Doppio ritratto* “entro il percorso di Duchamp (sempre trattato come il suo vero autore)”, e “collegato alle sue opere più celebri, specialmente *3 stoppages étalon* e *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*” (Settis 2020, 79). Entrambe le piste, forse viziate dall'icona di Duchamp come creatore *ex nihilo* di un nuovo percorso dell'arte, sembrano averne scoraggiato altre, come appunto quella di una genealogia iconografica della composizione. Una donna in posa ieratica, indifferente alla testa mozzata di un uomo, che fa venire in mente tre serie canonizzate nella tradizione pittorica: 1) Giuditta con la testa di Oloferne; 2) Salomè con la testa di Giovanni Battista; 3) Davide ragazzino che, in una variante al maschile, brandisce la testa di Golia.

La seconda della serie (Giuditta e Oloferne) è richiamata per il *Doppio ritratto* da Sheldon Nodelman, che ha riconosciuto in una Salomè con la testa del Battista il *subtext* della messa in scena di Duchamp, moltiplicando i riferimenti letterari e figurativi, a riprova della fortuna otto

e novecentesca dell'eroina biblica (da Flaubert a Huysmans e D'Annunzio, da Odilon Redon a Munch e al giovane Picasso, per non parlare della *Salomè* di Oscar Wilde illustrata da Aubrey Beardsley e posta in musica da Richard Strauss (Nodelman 2006, 111); aggiungerei Stéphane Mallarmé, che a una *Hérodiade* lavorò per trentacinque anni, senza mai portarla a termine, dal 1864 fino alla sua morte, il 9 settembre 1899): “Duchamp avrebbe dunque inteso identificarsi ironicamente con il Battista, proponendo se stesso come un improbabile Saint Marcel decollato, e la foto sarebbe una rappresentazione allegorica dei suoi rapporti con Mary Reynolds” (Settis 2020, 71-72).

Genealogia di un topos iconografico

Quest'ultima ipotesi è possibile, ma semplicistica, perché schiaccia la fotografia in una riduttiva chiave biografica (un amore complicato, e fantasie di castrazione o sottomissione del maschio, che risulterebbero dall'“articolazione delle figure e dei linguaggi dell'immagine”, Settis 2020, ibidem), trascurando uno schema iconografico più circoscritto e più pertinente: “tutta una tradizione pittorica in cui la testa tagliata rappresenta un *pittore*, e non uno qualsiasi ma l'attore di *quel* dipinto” (Settis 2020, 72-73). È il caso, fra gli altri, della tela di Cristofano Allori *Giuditta e Oloferne* (1612 ca., in cui l'artista, già secondo Filippo Baldinucci, volle rappresentare il proprio tormento amoroso raffigurandosi come defunto, morto ad opera della amata e infedele donna chiamata 'la Mazzafirra' (Scheerman 1979) – quadro famoso, oggetto di una lirica del Marino nella *Galeria*, ed esempio bellissimo, fra l'altro di come “la storia biblica di Giuditta si fosse prestata a una sorta di rimaneggiamento biografico”: “interpolare nell'intreccio di un'atroce storia biblica i volti del pittore stesso e della sua donna trasforma la tela in una potente metafora non solo dell'eros, ma della pittura stessa” (Settis 2020, 76). Il pittore, quindi (Allori ma anche gli altri che hanno fatto con ogni probabilità lo stesso, come ha riconosciuto già Shearman 1979, che ricorda Palma il Vecchio, il Veronese e Tiziano, con la sua *Salomè con la testa di Giovanni Battista*), rappresenta nel tagliarsi la testa il proprio strazio amoroso, ma esalta anche il potere della rappresentazione, e perciò il riscatto del proprio dolore. Nel tagliarsi in effigie la testa, insomma, il pittore riconosce alla donna due armi decisive (lo sguardo e la spada), e parla anche della pittura.

Sarebbe facile insistere su queste interpretazioni strettamente biografiche, inseguendone la conferma in episodi, aneddoti, dicerie, indizi. Più attraente ricostruire le vicende del tema iconografico prescelto, che è nei casi più sicuri e meglio documentati quello di Giuditta e Oloferne. Proviamo dunque a immaginare che nel *Doppio ritratto* non vi sia nessun Saint Marcel, nessuna auto-santificazione di Duchamp, ma, semmai, Mary Reynolds in luogo di una Giuditta, con la testa del compagno in luogo di quella di Oloferne. Fra i possibili precedenti, il più noto è la *Giuditta* di Allori (1612 ca.), un quadro celebre e imitato per tutto il Seicento, dove Giuditta tiene nella sinistra la testa di Oloferne e con la destra brandisce la spada con cui lo ha appena decapitato. La fortuna del quadro è dovuta certo alla sua indiscutibilità qualità, ma in parte anche al suo aspetto anedddotico: secondo Filippo Baldinucci, il pittore volle qui riflettere il proprio tormento amoroso, dato che la bellissima donna di cui era innamorato (detta “La Mazzafirra”) gli era infedele. Perciò “ritrasse egli al vivo nella faccia di lei [Giuditta] l'effigie

della Mazzafirra, e tiene questa con la destra una spada sguainata [...], e dipinse se stesso in quel quadro per Oloferne”.

Il dipinto di Cristofano Allori non è l'unico in cui un pittore abbia dato a una testa mozza i tratti del proprio volto, facendosi insomma, in effigie, la festa da solo. Alle spalle, Allori aveva una ricca tradizione pittorica, nata con ogni probabilità a Venezia. Una *Giuditta e Oloferne* è di Palma il Vecchio (1530 ca.), un'altra del Veronese (1580 ca.), e in entrambi i casi il pittore, nel ritrarre Oloferne, avrebbe ritratto se stesso. Shearman aggiunge la *Salomè con la testa del Battista* di Tiziano (1515 ca.), ma per nessuno di questi quadri c'è la minima testimonianza contemporanea di una tale identificazione (proposta per Tiziano solo nel 1930 da Hourticq, e dallo stesso Shearman negli altri due casi). Prima di citare il caso sicuro di un altro pittore che prende il posto di Oloferne, va ricordata l'occorrenza suprema del *topos* nella pittura italiana, nel mirabile *Davide e Golia* di Caravaggio, alla Galleria Borghese di Roma, dipinto nel suo ultimo anno di vita (1610). Lì, l'identificazione del pittore nella testa mozza di Golia è certa, e il quadro presuppone la conoscenza indiretta del *Davide e Golia* di Giorgione, di cent'anni prima.

I dipinti in cui la testa tagliata-autoritratto del pittore è presentata come il trofeo di una donna bella e crudele hanno una valenza epigrammatica ed erotica evidenziata al meglio dalle parole che il Marino, nella *Galleria*, ha posto in bocca alla Giuditta di Allori, ma la miglior prova del gioco di intenzioni e di allusioni a monte del *topos* figurativo del 'pittore che ha perso la testa' è una sorta di falso autoritratto di Raffaello, inserito da Jacopo Ligozzi in una sua *Giuditta e Oloferne* (1602) replicata due volte, per il granduca di Toscana e per il duca di Mantova. Volutamente arcaizzante nella sua composizione, il quadro preleva il volto di Raffaello da Allori. Ma si potrebbe continuare. Nei prodigiosi *collages* delle tavole *Mnemosyne*, destinate a mappare la memoria culturale dell'Occidente, Warburg consacra a questo tema la tavola 47, dove Giuditta e Salomè figurano come “cacciatrici di teste”. Raffaello non aveva mai pensato di rappresentare se stesso così, ma nessun pittore quanto lui si prestava a dar sostanza e spessore a questa convenzione rappresentativa, e perciò il 'falso' di Ligozzi appare, osserva Settis, “assai avveduto” (Settis 2020, 77).

Il mètre à ruban

Se questo (una donna enigmatica e la testa mozzata di un artista) è il tema del *tableau vivant* fotografico escogitato da Marcel Duchamp nel 1937, o la sua genealogia, resta una domanda: quale può mai essere il senso del metro da sartoria che Mary Reynolds sta maneggiando, anziché brandire una spada come le sue precorritrici? L'italiano “metro”, come il francese *mètre*, indica al tempo stesso l'unità di misura introdotta in Francia, diffusa da Napoleone, e lo strumento per misurarlo (metro da falegname, metro da sarto, eccetera, o in francese *mètre pliant*, *mètre à ruban*...). L'etimo è il greco *metron*, ‘misura’, e c'è un lavoro di Marcel Duchamp da lui stesso ha definito “uno scherzo sul metro”: *3 stoppages étalon* (1913-1914). Uno scherzo molto serio, che Duchamp lo descrive *more geometrico*, come se stesse inventando un teorema o illustrando una legge di natura: “Se un filo orizzontale diritto lungo un

metro cade dall'altezza di un metro su un piano orizzontale, attorcigliandosi a piacimento, esso crea una nuova immagine dell'unità di lunghezza". Con quest'idea in testa, Duchamp aveva fatto cadere tre fili lunghi un metro ciascuno "secondo una chiave imprevedibile, travolgendo e oscurando ogni possibile fonte di ispirazione".

Il *mètre à ruban* che Mary Reynolds tiene distrattamente in mano potrebbe esser caduto sul tavolo (dall'altezza di un metro?), o avrà assunto quelle curve casuali mentre Mary vi stava giocherellando con le dita? E che rapporto c'è fra il serpeggiare del metro, il bordo del tavolo (di legno, s'immagina, ma coperto da una tovaglia ben stirata e apparecchiata di fresco, come mostrano le righe poste in griglia) e la testa maschile? Se quello che ci vien suggerito è un rammento invisibile (*stoppage*), si tratterà forse della ricucitura della testa (apparentemente) tagliata al corpo (probabilmente) nascosto? E come mai il metro da sartoria finisce con l'essere l'unico *trait d'union* fra i due personaggi del *tableau vivant*? Infine: se questa fotografia è davvero, come pare probabile, un gioco autoreferenziale di Duchamp (un ulteriore, tardivo "scherzo sul metro"), forse non sarà un caso il fatto che le misure segnate sul metro da sarto non siano in centimetri ma in pollici: quasi a ripudiare l'invenzione francese del razionalissimo *mètre*, di cui verrebbe qui derisa la pretesa universalità, mettendone in evidenza il carattere forzato e convenzionale (Settis 2020, 85-86).

Chiare le conseguenze di questa specie di rivoluzione copernicana nel dominio delle arti figurative: la qualità estetica è prodotto non dell'abilità artistica ma del puro caso (*hasard en conserve*): un caso senza regole, senza progetto, eppure promosso a *étalon*, al pari del campione universale del metro gelosamente conservato a Parigi. Nel *Doppio ritratto* del 1937 pare accennarsi un percorso inverso. Duchamp torna autoironicamente alla composizione di figura, anche se chi fa scattare l'obiettivo non è lui. Il profilo dello *stoppage* è segnato da un metro da sarto, e la figura umana torna in primo piano, ma sono ancora delle allusioni dionisiache che dovevano sin dall'inizio far parte della messa in scena, come il *kantharos* da vino, l'edera, il vaso greco. Un mito in cui Dioniso è responsabile di una decapitazione esiste, ed è quello del quale è comprimario Orfeo, che quando rinnega la fedeltà al culto dionisiaco è fatto a pezzi da menadi furiose: lo fanno a pezzi, gli tagliano la testa e la gettano in un fiume; la corrente la porta fino alle coste di Lesbo, dove verrà poi pietosamente raccolta e posta in una grotta. Ma nel frattempo, pur staccata dal corpo, parla, anzi canta oracoli. I vasi greci la mostrano di profilo e con gli occhi aperti, la lira è una testa mantica. Uno degli astanti, una volta, suona la lira. Quando Gustave Moreau riprende il tema antico (1865) la pone fra le braccia di una giovane donna che deve averla raccolta nell'acqua, e testa e lira sembrano tutt'uno, quasi saldate in un geroglifico, per dire la perennità della parola poetica e l'immortalità dell'arte.

Suggerendo la coincidenza dell'artista con lo strumento della sua arte, il tema classico dunque converge quindi con quello delle teste d'artista che accompagnano qualche Giuditta barocca. Ci sono delle differenze, perché Orfeo non si è tagliato la testa da sé, e ha bisogno che la propria testa mozza venga incollata sulla lira, perché sia ribadita l'immortalità della sua arte, ma la lira è in qualche modo un equivalente del *mètre à ruban* del *Doppio ritratto*: uno strumento dell'arte di Duchamp (pensiamo ai 3 *stoppages*).

La dimensione “greca”, anzi propriamente dionisiaca, si sovrappone a quella biblica e la contraddice, ma “contribuisce a illuminarne intenti e lettura”. L'accumulo di *repêchages* concorre a comporre non “l'ennesimo anello di una catena iconografica vecchia di secoli, ma la sua parodia”. Quelli che superficialmente potrebbero essere qualificati *objets trouvés*, appaiono “le ordinate epifanie di una precisa stratificazione storica, ma semmai bagliori e vampate desultorie di un qualche ‘caso in scatola’” (Settis 2020, 85). Una scatola prospettica, del resto, è anche la camera oscura. E chissà se era venuta in mente a Duchamp, a Mary Reynolds o al fotografo greco autore dello scatto l'antica affermazione di Protagora secondo la quale “l'uomo è la misura [*metron*] di tutte le cose, di quelle che sono in quanto sono, e di quelle che non sono in quanto non sono”.



4 | Marcel Duchamp, *3 stoppages étalon*, 1913-1914, legno, tela e vetro, New York, Museum of Modern Art.

Anche Montesquiou si taglia la testa

Per *serendipity*, il caso ha fatto in modo che Settis si sia imbattuto in precedenti dell'autodecapitazione di Duchamp più prossimi nel tempo. Una si deve al conte Robert de Montesquiou-Fézensac (1855-1921), esteta e dandy, fra i modelli del *Des Esseintes* di Huysmans (*À rebours*, 1884) e di Charlus nella *Recherche*. Montesquiou si era fatto ritrarre da un fotografo travestito da san Giovanni decollato: la sua testa, con gli occhi chiusi, pare appoggiata su un vassoio, nel varco di una finestra da cui pende un drappo con decorazione floreale di William Morris. Questi i versi ai due lati dell'immagine, tratti da una poesia dello stesso Montesquiou (*L'irresponsable*) confluita nel volume *Les Paons* (1901): “J'aime le jade / couleur des yeux d'Hérodiade et l'améthyste / couleur des yeux de Jean-Baptiste”.



5 | Autore sconosciuto, *Robert de Montesquiou in posa come San Giovanni decollato*, 1885, cianotipo su cartone acquarellato, Collezione privata.

La foto fu scattata qualche anno prima, nel 1885, al castello di Charnizay, e fa parte di una serie di autoritratti in posa raccolti da lui stesso in un album dal titolo *Ego imago*. Di qui una prima riflessione di Settis:

Posando come il Battista decapitato proprio mentre andava verseggiando sulle danze di Erodide, questo campione e martire del più decadente e sottile estetismo voleva davvero alludere precocemente, come si è suggerito, alla “morte dell'autore”, lungo una linea che va da Mallarmé alla scrittura automatica dei surrealisti al famoso saggio di Roland Barthes? (Settis 2020, 98-99).

Che passa, subito dopo, a un “macabro gioco di società” in voga, sembra, ai tempi del Coronavirus:

[...] fra i giochi da farsi in casa durante la reclusione da Coronavirus, un gruppo Facebook in Russia che ha più di mezzo milione di membri (*Izoizoljacija*, “arte in isolamento”) ha lanciato l’idea di costruire dei *tableaux vivants* domestici, e fra questi il “New York Times” del 27 aprile 2020 ha pubblicato la “ri-creazione” di un quadro di Guido Reni (Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini) con Salomè e la testa del Battista (Settis 2020, 100).

Per tornare al barone letterato appassionato di fotografia, c’è da dire che non è certo l’unico a cogliere le potenzialità del nuovo strumento fotografico. Nel suo saggio più famoso – *Il romanzo sperimentale* (1880), che riassume la poetica della scuola “naturalista” – si legge che “l’osservatore deve essere il fotografo dei fenomeni; la sua osservazione deve riprodurre esattamente la natura”: una natura su cui lo scrittore “naturalista” sospende ogni giudizio, annullando la propria soggettività e comportandosi perciò, nei confronti della realtà, esattamente come un obiettivo fotografico. Stendhal, della generazione precedente, non aveva potuto conoscere la fotografia, ma usa una metafora simile quando nel *Rosso e il nero* (1830) scrive che “un romanzo è uno specchio”, “passa per una strada maestra”, e “ora riflette l’azzurro dei cieli, ora il fango dei pantani”. L’argomento è canonico e vale a eludere l’accusa che allo scrittore si faceva di rappresentare temi e situazioni moralmente sconvenienti (“l’uomo che porta lo specchio nella sua gerla sarà da voi accusato di essere immorale! Lo specchio mostra il fango e voi accusate lo specchio! Accusate piuttosto la strada in cui è il pantano, e più ancora l’ispettore stradale che lascia ristagnar l’acqua e il formarsi di pozze”), ma è sintomatico per come si fa rivelatore di una concezione *speculare* del realismo, allora dominante. La metafora della “fotografia”, nel naturalismo tardo-ottocentesco, aggiorna perciò quella “speculare” che aveva dominato il realismo di pieno Ottocento. Questo per quanto riguarda le poetiche esplicite degli scrittori, perché se andiamo a verificare l’applicazione di tali poetiche nella pratica concreta di quegli stessi scrittori, ci accorgiamo che con la fotografia molti di loro ebbero rapporti meno meccanici, e più complicati.

I discepoli italiani di Zola

Quasi tutti siciliani, i cosiddetti “veristi” erano quasi tutti a loro volta, come Zola, appassionati di fotografia (Zola 1979). Così Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto, che è l’unico a inserire delle fotografie all’interno dei suoi testi. Il caso più interessante è quello di Capuana, oggi un po’ dimenticato ma che all’epoca era considerato non meno importante di Verga (ebbe un grandissimo successo, per esempio, con *Il marchese di Roccaverdina*: romanzo del 1901 che cercava di conciliare la poetica del Verismo e il romanzo poliziesco, innovazione introdotta da Edgar Allan Poe negli anni Quaranta dell’Ottocento). *Emballé* dalla fotografia, Capuana realizza, come Verga e De Roberto, molti scatti fotografici. Comincia dagli anni Sessanta, e nel 1880 realizza nella sua casa di Mineo un vero e proprio laboratorio fotografico, del quale dichiarava “assistente” il discepolo De Roberto. All’attività fotografica di Capuana si deve un esperimento singolare, il cosiddetto *Ritratto profetico*, datato “Ultimo giovedì del maggio 1903 alle ore 5 p.m.”. Nel ritratto, come già il barone di Montesquiou e Duchamp, lo scrittore simula di essere morto, e si fa ritrarre in questa posa singolare, anche se evitando una finta decollazione.

Non era stato neppure il primo, l'autore del *Marchese di Roccaverdina*, a uscirsene con questo scherzo. Un autoritratto da morto aveva architettato anche uno dei primissimi sperimentatori del mezzo fotografico, Hippolyte Bayard (1807-1887), che a sua volta, forse alludendo a essere 'ucciso' da chi aveva concesso il brevetto della macchina fotografica a Daguerre, si era fatto rappresentare per polemica come annegato nella Senna. È il 1840, quando Bayard produce questa immagine pionieristica: appena un anno dopo il brevetto di Daguerre, dunque (Cortellessa 2022, 351-352). Settis parla per la ripresa dell'autoritratto fotografico con la forma tagliata ai tempi del Coronavirus di "un gioco di società un po' macabro". Proprio un gioco di società è anche quello di Capuana, che aveva inviato copie del *Ritratto profetico* ai suoi amici. Pare che Verga, trovandosene una fra le mani, si fosse preoccupato moltissimo. D'Annunzio aveva inviato in risposta una frettolosa ode metastasiana, per rassicurarlo e prenderlo un po' in giro.



6 | Luigi Capuana, *Autoritratto profetico*, 1905.

Come gli autoritratti di pittori con la testa tagliata dicono qualcosa anche della pittura, gli autoritratti fotografici da morto dicono qualcosa anche della fotografia. Del suo illusionismo, intanto, e cioè della credenza pressoché universale, specie ai primi tempi della sua diffusione, che qualsiasi cosa appaia su un'immagine fotografica sia per ciò stesso "reale" – credenza smentita non solo da messe in scena come quelle macabre di Bayard e Capuana, ma dalla pratica del ritocco, e del vero e proprio fotomontaggio, che si può dire accompagna la fotografia sin dalle sue origini, introdotto com'era per ovviare alle imperfezioni tecniche connesse all'uso dei materiali rudimentali allora impiegati (Alinovi [1981] 2001, 325). L'altro aspetto della fotografia a cui rinviano gli autoritratti dove il fotografo si fa la festa è il suo legame con la morte. Entrambi questi aspetti sono stati formulati in modo memorabile dal saggio straordinario dedicato da Barthes alla fotografia (Barthes 1980, apparso l'anno stesso in cui l'autore incontrerà a sua volta la morte, per un banale incidente stradale). Il titolo *La camera chiara*, giocando col termine del dispositivo tecnico, la "camera oscura", che consentiva lo sviluppo delle fotografie in regime analogico). Diceva dunque Barthes – a sua volta appassionato di fotografia, che introduce numerose fotografie in questo suo libro che alla fotografia è dedicato – che "il noema della fotografia", cioè la sua unità di pensiero minima, "è 'è stato'". L'obiettivo fotografico reca una testimonianza su qualcosa che si è effettivamente manifestato davanti a sé (non che Capuana sia morto, dunque, ma che Capuana si sia messo in posa come tale). Ha un rapporto effettivo col proprio oggetto, ma quell'oggetto si è manifestato in passato, e per questo l'immagine che lo riflette è sempre e comunque *postuma*. Esiste dunque fra la fotografia e la



7 | Hippolyte Bayard, *Autoritratto da annegato*, 1840.

morte un legame costitutivo, e perturbante (Pontillo 2022; Cortellessa 2022; De Laude 2022, 102-105).

Spiritismo? Surrealismo?

Il legame tra la fotografia e la morte è tra i motivi, credo, della diffidenza di molti nei confronti della fotografia, come se la sua presentificazione del passato avesse qualcosa di stregonesco, o assomigliasse a un'evocazione di fantasmi. Nei primi decenni della fotografia, non per niente, i tentativi di collegarla allo spiritismo sono stati molti. Ad opera, fra gli altri, dello stesso Capuana, autore di un saggio dal titolo emblematico *Spiritismo?* (Capuana 1884), prontissimo a cogliere gli aspetti irrazionali della tecnica fotografica, piuttosto che ad entusiasinarsi razionalisticamente della nuova tecnologia. Anche la scoperta casuale, nel 1895, dei raggi X, che nel 1901 vale al suo autore, il tedesco Wilhelm Conrad Röntgen, il premio Nobel della fisica, è apparsa non una conquista della scienza ma il frutto di una 'supervista' capace di vedere l'invisibile, e perciò di rendere visibili fenomeni spirituali che la scienza positiva fino ad allora aveva recisamente negato. Pochi anni dopo la scoperta di Röntgen, Capuana scrive una novella intitolata proprio *Raggi X* (Capuana 1898), ed è autore di diverse altre novelle di argomento esoterico, un *Diario spiritico* scritto nel 1870, e pubblicato solo dopo la sua morte (Capuana 1916). Sue, molte fotografie sono scattate a cadaveri, come quello di sua madre o di una anonima *Donna sul letto di morte*. Per farle il ritratto, con il consenso dei genitori, aveva addirittura fatto esumare una bambina morta, Rosina Carcò di Stefano. A un certo punto del lungo saggio *Spiritismo?* ci si imbatte in una metafora singolare:

Il valore, la vitalità di un'opera di arte dipende anche dalla maggiore o minor quantità di impressioni immediate che noi vi facciamo intervenire. Queste non sono, come parrebbe a prima vista, interamente coscienti. La più gran parte, accumulate indirettamente, per la via dei sensi, nei ricettacoli nervi e psichici del nostro organismo, si svegliano, si coordinano, si fondono in uno stupendo insieme sotto il pungolo di un'eccitazione volontaria o che almeno sembra tale. L'artista procede, in questa circostanza, come i soggetti del sonnambulismo provocato, ed ha la sua particolare allucinazione [...]. La perfetta oggettività della ben riuscita opera d'arte non ha altra origine; talché l'artista non fotografa neppure quand'egli stesso crede di soltanto fotografare (Capuana 1884, 121).

Il *Ritratto profetico*, allora, è da intendere come un gioco, ma un gioco molto serio, come il *Doppio ritratto* di Duchamp. Del resto, se torniamo al campo del Naturalismo francese, e in particolare al caposcuola Zola, troviamo una seconda citazione che fa il paio con quella di Capuana. Nell'anno 1900, che inaugura simbolicamente il nuovo secolo, l'autore del celeberrimo *J'accuse* Zola concede un'intervista al giornale inglese "The King", dove a un certo punto dice:

[...] non si può dire di aver visto a fondo nessuna cosa fintanto che non se ne sia fatta una fotografia: questa rivela un'infinità di particolari che altrimenti passerebbero inosservati, e che nella maggior parte dei casi non potrebbero essere visti distintamente (Zola 1979, 11).

L'occhio della fotografia, insomma, vede più di quello umano. Come i raggi X di Röntgen, consente di manifestare quanto, a occhio nudo, appare invisibile, rivelando particolari che

altrimenti passerebbero inosservati. Intanto perché fissa il movimento, e sembra davvero realizzare il miracolo invocato dal mago di Goethe, Faust, nella tragedia omonima: “istante fermati, sei bello!”. La fotografia invece congela il movimento, lo blocca, e la sua attitudine a immobilizzare la vita ha qualcosa di mortifero, di *postumo*, che era chiarissimo, per esempio, a uno scrittore da sempre a colloquio con le immagini come Pasolini (Pontillo 2005). La fotografia, in più, oltre a fissare la realtà bloccandone il movimento ci consente di tornarci sopra, in seguito, tutte le volte che vogliamo. Nel 1900, si sta evolvendo anche dal punto di vista tecnologico, e si sta cominciando a sperimentare, per esempio, l'ingrandimento, che consente appunto di apprezzare quei famosi dettagli che altrimenti passerebbero inosservati. Lo ha osservato Walter Benjamin, nella sua *Piccola storia della fotografia*:

La natura che parla alla macchina fotografica è [...] una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. [...] Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo (Benjamin 1931).

Di mezzo, fra Zola e Benjamin, c'è la scoperta di Freud, che al 1900, sebbene il suo libro fosse uscito qualche mese prima, data simbolicamente *L'interpretazione dei sogni*. E l'osservazione di Benjamin consente di riconoscere un ponte tra due movimenti che sembrerebbero agli estremi opposti, come il Naturalismo e il Surrealismo. Dirà André Breton che la “scrittura automatica”, cioè l'immersione nell'inconscio praticata da lui e dai suoi discepoli surrealisti in stati di *trance* autoindotta non così diversi dal sonnambulismo di cui parlava Capuana, è “una fotografia del pensiero”. Esiste, cioè, una specie di inconscio ottico (Benjamin ne parla esplicitamente). E la fotografia, oltre al resto, può rendere visibile quello che in effetti avevamo visto, ma coscientemente avevamo rimosso. La narrativa surrealista, e in particolare l'iconotesto che è il suo capolavoro, *Nadja*, pubblicato da Breton tre anni prima del saggio di Benjamin sulla fotografia, funziona proprio in questo modo: il narratore vede certe cose, percepisce certi aspetti della realtà, ma non ne comprende il senso. Solo dopo aver visto altre cose, torna indietro con la memoria e capisce (o crede di capire) il senso che in precedenza gli era sfuggito. Non era successo anche a Dante, in quell'*autofiction ante litteram* che è la *Vita Nova*? Zola muore nel 1902. Non solo non può conoscere nulla del Surrealismo, ma ignora del tutto con ogni probabilità anche la psicoanalisi. La sua poetica è diametralmente opposta a quella che sarà di Breton, ma entrambi impiegano la fotografia per mettere a fuoco un senso differito della realtà che aveva in mente, forse, anche Marcel Duchamp, nel suo magnifico *Doppio ritratto*.

Riferimenti bibliografici

Alinovi [1981] 2001

F. Alinovi, *La fotografia: l'illusione della realtà* [1981], ora in C. Marra, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Milano 2001.

Barthes 1980

R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [*La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980]; trad. it. R. Guidieri, Torino 2003.

Benjamin [1931; 1966] 2014

W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* [*Kleine Geschichte der Photographie*, "Die Literarische Welt" (settembre-ottobre 1931); *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. E. Filippini Torino 1966]; W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Valagussa, Torino 2014.

Capuana 1884

L. Capuana, *Spiritismo?* [Catania 1884, 220-222], ora in Id., *Mondo occulto*, a cura di Simona Cigliana, Catania 1995, 125.

Cortellessa 2022

A. Cortellessa, *Romanzi per figure. Pasolini con-temporaneo*, in A. Cortellessa, S. De Laude (a cura di), *Vedere, Pasolini*, Dueville 2022, 327-365.

De Laude 2022

S. De Laude, "Un romanzo aperto verso l'avvenire?". *Sopralluoghi nei dintorni di "Una vita violenta"*, in A. Cortellessa, S. De Laude (a cura di), *Vedere, Pasolini*, Dueville 2022, 69-125.

Lavagetto 1996

M. Lavagetto, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino 1996.

Nodelman 2006

S. Nodelman, *The Decollation of Saint Marcel*, "Art in America", XCIV, n. 9, ottobre 2006, 107-119.

Pontillo 2015

C. Pontillo, *Di luce e morte. Pasolini e la fotografia*, Lentini 2015.

Settis 2020

S. Settis, *Incursioni. Arte contemporanea a tradizione*, Milano 2020.

Shearman 1979

J. Shearman, *Cristofano Allori's "Judith"*, "Burlington Magazine", CXXI, n. 910, 1979, 3-10.

Zanotti 2017

P. Zanotti, *KH*, sine nomine 2013.

Zola 1979

E. Zola, *Émile Zola, Fotografo*, Milano 1979.

English abstract

Starting with Marcel Duchamp's *Double portrait*, a reflection on how the topos of the photographic self-portrait with a severed head (or generically as a dead person) says something about the medium of photography, just as the self-portrait with a severed head in painting says something about the art of painting itself.

keywords | Marcel Duchamp; Double portrait; Self-portrait with a severed head; Luigi Capuana; Autoritratto profetico; Hippolyte Bayard.

Una festa logica o la logica della festa

Federico Della Puppa

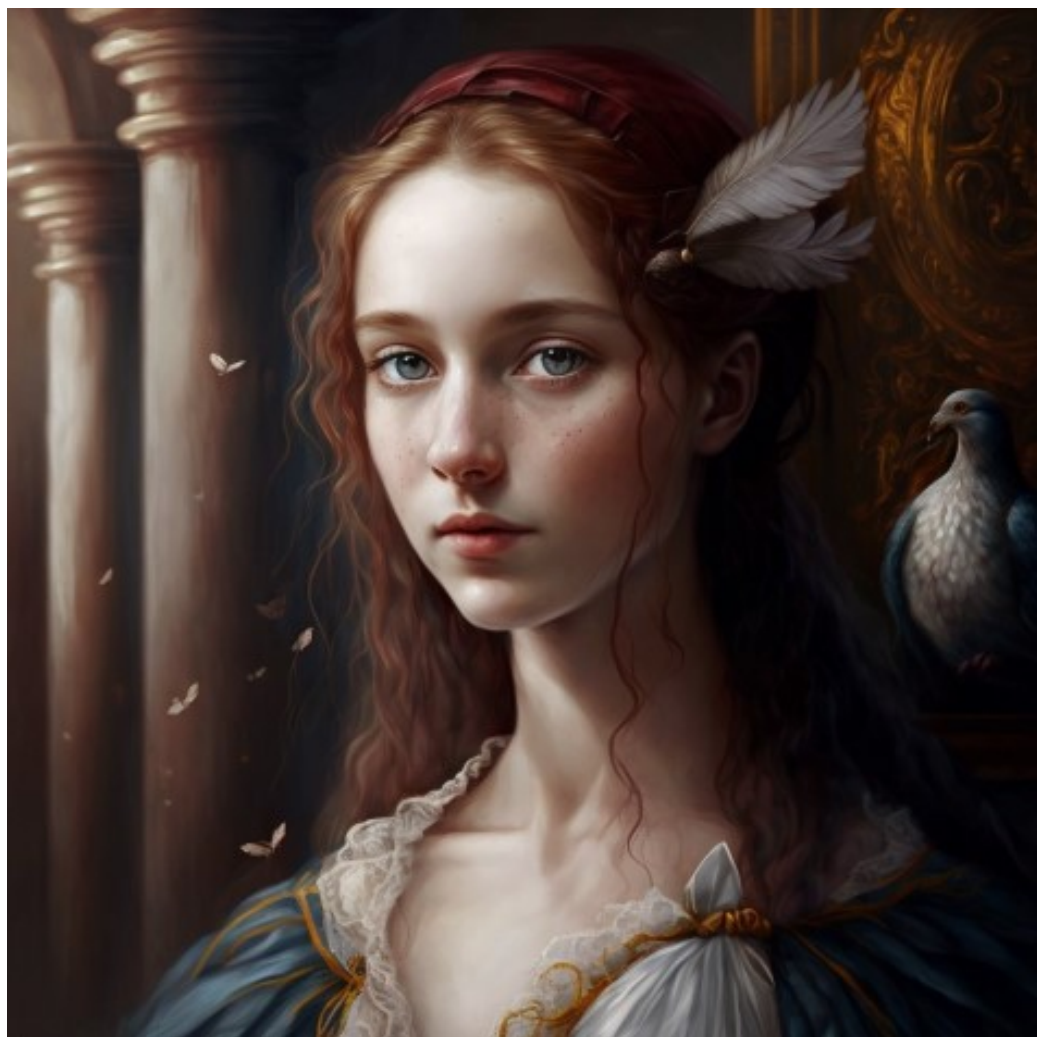


Immagine creata da Midjourney (programma di intelligenza artificiale che crea immagini da descrizioni testuali).

Fare festa, ritrovarsi, anche solo virtualmente, assieme a molte altre persone all'interno di Engramma per festeggiare il suo importante traguardo del duecentesimo numero è un'occasione

che non si può perdere. Se Nanni Moretti, nella famosa scena di *Ecce Bombo*, si chiedeva se lo avrebbero notato di più se non avesse partecipato ad una festa oppure se, partecipando, si fosse messo in disparte senza partecipare attivamente alla festa, nel caso dell'invito di Engramma non c'è nessun dubbio, bisogna esserci e bisogna partecipare attivamente, magari riuscendo a trovare una chiave di lettura, del concetto di festa, che possa essere non solo celebrativa ma anche utile a qualche spunto di riflessione. Perché questo è lo scopo per il quale siamo qui. Ma fare festa, in un caso come questo, cosa significa? In questo numero speciale se lo chiederanno tutti i partecipanti, ciascuno con la sua visione e il suo 'taglio' culturale e scientifico. Personalmente, nell'affrontare l'invito di Engramma, non ho potuto non pensare che fare festa senza partecipare fisicamente di persona in un luogo fisico, ma solo virtualmente scrivendo un contributo, è di fatto una digitalizzazione della festa, che non è nient'altro che la trasposizione nel digitale (in questo caso su un file pdf) del ritrovarsi, che di solito, ad una festa, si fa di persona. Che cosa significa fare festa se non il ritrovarsi? Ma siccome il luogo, il supporto, nel quale ci ritroviamo è digitale, una domanda sorge spontanea: ma il digitale come interpreta la festa? Viviamo in tempi digitali, in ambienti digitali, le nostre relazioni scorrono e si articolano attraverso sistemi digitali. Ma il digitale cosa pensa di una festa? Potrebbe sembrare una domanda non pertinente e si potrebbe discutere a lungo sul fatto stesso di un digitale pensante oppure no. Ma la realtà è che il digitale già pensa. OpenAI e ChatGPT sono la prova che il digitale può pensare e relazionarsi con noi. OpenAI, come noto, è un'organizzazione non a scopo di lucro che opera nella ricerca sull'intelligenza artificiale allo scopo di renderla amichevole e per fare in modo che tutti noi possiamo trarne un qualche beneficio. Abbiamo potuto testare solo in questi ultimi mesi, grazie a ChatGPT (un chatbot web lanciato da OpenAI nel novembre 2022, basato sulla famiglia GPT-3 di OpenAI e che utilizza modelli linguistici di grandi dimensioni ottimizzati con tecniche di apprendimento aumentate per ora ancora dalla supervisione umana), come il digitale in effetti pensi e ragioni, ovvero come agisce attraverso processi logici. E quindi, cosa pensa il digitale della festa? Ho interrogato a questo proposito OpenAI, che mi ha risposto così:

una festa è un evento o celebrazione in cui si celebra qualcosa. Ci sono molte feste diverse in tutto il mondo, come feste nazionali, feste religiose, feste di compleanno, feste di matrimonio e così via. Solitamente le feste includono cibo, bevande, musica e divertimento, e possono essere celebrate in modi diversi, come ad esempio con parate, fuochi d'artificio, balli o spettacoli. A volte, le feste sono celebrate per onorare una persona o un evento importante, come ad esempio il Natale o il Capodanno. Altre volte, sono semplicemente un'occasione per riunirsi con gli amici e la famiglia e divertirsi insieme.

Ma attenzione, qui non siamo nel campo del sapere enciclopedico nel quale trovare la definizione adatta a ciò che stiamo cercando, perché reinterrogato sul tema della festa OpenAI ha risposto in questo modo:

una festa è un evento organizzato per celebrare o commemorare qualcosa di speciale. Le feste possono essere grandi o piccole, formali o informali, e possono includere una varietà di attività come il cibo, la musica, i balli, i giochi e altro ancora. Le feste possono essere celebrate per

celebrare una ricorrenza come il compleanno, il Natale o il Capodanno, oppure possono essere organizzate per celebrare un evento speciale come un matrimonio o una laurea.

OpenAI, il mio interlocutore digitale, si è comportato esattamente come se avessi chiesto a due persone diverse il significato di festa e ciascuna mi avrebbe risposto secondo il suo pensiero. Il pensiero. Esiste un pensiero digitale? Ho provato ad articolare meglio la domanda e ho chiesto perché dovrebbe essere bello partecipare ad una festa. OpenAI mi ha risposto dicendomi che ci sono molte ragioni per cui può essere bello partecipare ad una festa (attenzione, non ho chiesto se è divertente, ma se è 'bello', per tutte le implicazioni che questo concetto porta con sé) e me ne ha elencate cinque, che trascrivo esattamente come me le ha proposte OpenAI:

- è un'occasione per divertirsi e rilassarsi: le feste sono spesso un'opportunità per divertirsi e lasciarsi andare, magari ascoltando della buona musica o ballando;
- è un'occasione per socializzare: le feste sono un'ottima opportunità per incontrare nuove persone e passare del tempo con amici e familiari;
- è un'occasione per celebrare: se la festa è organizzata per celebrare qualcosa di importante, come ad esempio un matrimonio o un compleanno, partecipare può essere un modo per mostrare il proprio affetto e supporto;
- è un'opportunità per provare nuove cose: molte feste includono attività o giochi che possono essere divertenti e offrire l'opportunità di fare qualcosa di nuovo;
- è un modo per rompere la routine: le feste possono essere una piacevole distrazione dalla routine quotidiana e offrire un cambiamento di ritmo piacevole.

Se avessi avuto ancora qualche dubbio se partecipare alla festa di Engramma, queste cinque motivazioni lo avrebbero fugato del tutto. A questo punto, nel dialogo che ho avviato con OpenAI, ho chiesto perché fosse un'occasione da non perdere partecipare alla festa del numero 200 di Engramma. OpenAI mi ha confessato che non poteva rispondere a questa domanda perché non conosceva Engramma, la rivista di cui stavo parlando (ha scritto testualmente: "non posso rispondere a questa domanda poiché non conosco la rivista di cui stai parlando"). Poi ha iniziato a ragionare e mi ha detto che, in generale,

le feste di anniversario, come la festa del numero 200 di una rivista, possono essere un'occasione da non perdere perché rappresentano un traguardo importante e possono essere celebrate in modo significativo. Potrebbero esserci eventi speciali o ospiti di rilievo e potrebbe essere un'ottima opportunità per socializzare e divertirsi. Se la rivista è importante per te o se semplicemente ti piace l'idea di partecipare a una festa, potrebbe valere la pena fare uno sforzo per esserci.

Non solo ragionamento, pure motivazionale! Ecco, l'intelligenza artificiale si è comportata esattamente come qualsiasi umano avrebbe potuto comportarsi, fornendo consigli assolutamente di buon senso. Si potrebbe discutere e sicuramente si discuterà molto sull'affidabilità del pensiero digitale, ma OpenAI dimostra che il mondo digitale (le macchine) e il mondo analogico (noi) già dialoghiamo fittamente. Ha solo messo in luce un lato ancora poco esplorato ma di grandissime potenzialità per il futuro: quello dell'interazione diretta tra macchine e uo-

mo. Oggi questa interazione la usiamo per chiedere a Siri o a Alexa di farci ascoltare una canzone che ci piace, di trovarci una ricetta oppure di impostare un timer per cuocere la pasta, ma domani l'interazione sarà sempre più strutturale e potrebbe portare dei vantaggi rilevanti nell'innalzare la qualità della nostra vita. Certo, dietro a OpenAI c'è il tentativo di giungere ad una intelligenza artificiale evoluta in modo che possa diventare motore di una vera robotica pseudoumana. L'obiettivo è esattamente quello e certamente non ho bisogno di un robot che mi sproni a partecipare ad una festa oppure no. Tuttavia, a mio avviso, il gioco è perfettamente tarato su ciò che la partecipazione alla festa del numero 200 di Engramma comporta, ovvero il serio ludere. Il digitale è il nuovo mondo, è il nuovo ambiente che permea tutte le nostre attività e consente di creare nuove azioni in grado di migliorare la nostra conoscenza del mondo e di ciò che sta intorno a noi. Il metaverso, i *digital twins*, compreso il gemello digitale territoriale non sono solo 'luoghi' digitali, 'piattaforme' come normalmente le chiamiamo, ma sono ambienti relazionali nei quali possiamo instaurare relazioni esattamente come facciamo nel mondo analogico. Siamo solo all'inizio di una rivoluzione della quale per ora abbiamo visto solo alcuni esempi, come quando andiamo su Discord e chiediamo a Midjourney di generare immagini per noi, come faremmo con un disegnatore in carne e ossa. Ma Discord è un ambiente relazionale che consente di fare molteplici cose. Non solo possiamo dialogare (chattare) con un 'bot', ovvero con una intelligenza artificiale che interpreta e simula il nostro linguaggio, per generare ad esempio un'immagine di una ragazza preparata a festa, possiamo anche aprire stanze e conversare con persone in carne e ossa, oppure dialogare con gli strumenti di intelligenza artificiale che ci mette a disposizione. In realtà ciò che tutti questi strumenti, ambienti, software e algoritmi fanno è creare con noi delle relazioni. Noi viviamo di relazioni e inevitabilmente le relazioni oggi sono anche di carattere digitale. Questo scritto è un file composto di bit che con altri file composti di altri bit andrà a compilare un ulteriore file composto di bit che sarà la festa di Engramma, il numero 200. Certo, ci saranno sapienti 'mani' che metteranno a posto questi file, li taglieranno, cuciranno e confezioneranno per il numero 200 (utilizzando comunque strumenti digitali), ma il materiale finale sarà in ogni caso un insieme di bit che noi leggeremo come informazioni, che decodificheremo come articoli e saggi, come immagini e fotografie, ma che di fatto sono informazioni. E l'informazione è la base delle relazioni. In questa logica, pensare al concetto di festa altro non è che pensare al ritrovarsi, in tutti i sensi, collettivamente e singolarmente, e relazionarsi essendo informati. Le macchine e l'intelligenza artificiale ci stanno semplicemente aiutando a capire di più chi siamo, perché ci aiutano dandoci informazioni e fornendo interpretazioni, allargando la nostra conoscenza e aumentando la nostra capacità di creare relazioni e, logicamente, anche a fare festa.

Collegamenti

Link a OpenAI: <https://openai.com>

Link a ChatGPT di OpenAI: <https://chat.openai.com>

Link alla piattaforma sociale Discord (chat, distribuzione digitale, creazione di contenuti digitali su server dedicati): <https://discord.com>

Link a Midjourney (programma di intelligenza artificiale che crea immagini da descrizioni testuali): <https://midjourney.com>

English abstract

The author reports his experience in asking OpenAI about the concept of party and Engramma party for the publication of number 200, in particular, and highlights the way artificial intelligence and machines can help us with information and interpretations, so increasing our ability to create relationships.

keywords | ChatGPT; Midjourney; Engramma Party.

La festa inaugurale del traforo del San Gottardo

Fernanda De Maio



1 | Inaugurazione della galleria ferroviaria dal lato di Pollaggio, 1 giugno 2016.

Solo pochi anni fa, la scoperta di un neologismo, “antroturbazione”, è stata accompagnata dalla scoperta di una singolare festa inaugurale in occasione dell’apertura di una ciclopica infrastruttura ferroviaria, alla cui progettazione hanno collaborato ingegneri e architetti di particolare eccellenza, tra cui Flora Ruchat Roncati. L’associazione tra la festa, la galleria del San Gottardo – definita, con i suoi 57 chilometri, l’infrastruttura ferroviaria più lunga del mondo – l’opera di un architetto donna e l’impatto disturbante e forse irreversibile che le opere umane di questo tipo hanno sul pianeta è avvenuta attraverso il documentario del 2018 *Antropocene, l’epoca umana*, frutto della collaborazione tra i registi Jennifer Baichwal e Nicholas de Pencier e il fotografo Edward Burtynsky. È qui infatti tra il minuto 42 e il minuto 45.34 che una festa teatrale all’aperto diventa il simbolo concreto e visibile di cosa significa antroturbazione. Intorno alla festa, spettacolare ed eccessiva come ogni festa che voglia far parlare di sé in quanto evento, si addensano e si intrecciano, in altre parole, letture differenti e impreviste e così l’evento sembra diventare il dispositivo che dà voce alla complessità di un luogo non solo in se

stesso, per la sua storia attraverso tempi differenti, ma in relazione ad un contesto più ampio, addirittura planetario; la festa in altre parole, calibra il modo in cui azioni dai ritmi differenti compiuti da personaggi diversi concorrono alla trasformazione di un luogo impervio, difficile eppur bellissimo, in una icona della nostra epoca.

Il luogo

In principio si tratta di un valico, giusto al centro del massiccio delle Alpi che da questo passo prende il nome, il quale trova la sua incarnazione di luogo orrifico, bello e dannato in un celebre quadro di William Turner del 1803-1804, oggi custodito presso il Birmingham City Museum and Art Gallery, *The Pass of St. Gotthard*. Si è osservato che, grazie alla scelta del centro del cosiddetto ponte del Diavolo come punto di vista, Turner “ha colto ed evidenziato proprio il carattere eccessivo e iperbolico del luogo; di una natura ostile, disumana, aliena e maligna: satanica appunto e ‘infernale’” (Bellasi 2002). Prima di questo dipinto comunque, come tramandato in altre vedute e cronache che lo descrivono, il valico è noto come il passo delle genti, a significare che, benché il suo attraversamento riduca di molto il tempo di percorrenza del passaggio dal mondo mediterraneo a quello nordico, questo è adatto più alle persone e ai pellegrini che al trasferimento di merci. Quest’ultimo, infatti, poteva avvenire con fatica, solo a dorso di muli e non con le carrozze come accadeva per gli altri valichi alpini che gli venivano preferiti. Nonostante il suo impervio e accidentato percorso, il passo è conteso fin dall’Alto Medioevo tra la chiesa lombarda, la famiglia Asburgo e le piccole comunità elvetiche e nel tempo le cime intorno, come anche la stretta valle, si punteggiano di piccole chiese, ridotti e strutture di accoglienza per i pellegrini. Alla fine, nella contesa su chi debba controllarlo, prevalgono le comunità locali: l’identità stessa della Svizzera trova in qualche modo una sua ragione profonda in questo luogo, che è al tempo stesso un valico ma anche una porta che può facilmente essere difesa o chiusa alle invasioni esterne. Il valico è intitolato a Gottardo di Hildesheim, vescovo bavarese, ma soprattutto grande edificatore di chiese che gli valsero l’appellativo di architetto.

Il mito

Perché il San Gottardo, come rileva il grande entusiasmo in occasione dell’inaugurazione della nuova galleria ferroviaria, unica nel suo genere, è considerato la montagna svizzera per antonomasia? La NFTA (Nuova Ferrovia Transalpina), infatti, abbraccia più luoghi sul suolo elvetico, eppure, nel 2007, “in occasione dell’inaugurazione della non meno importante galleria di base del Lötschberg, anch’essa parte della NFTA, i festeggiamenti erano stati molto più modesti” (Hafner 2016). Il San Gottardo invece sembra incarnare la Svizzera. Ma come e quando si costruisce questo mito? È un trattato di storia economica del 1900 a definire i contorni di questa ascesa. In *Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien mit Ausschluss von Venedig*, infatti, lo storico e medievalista tedesco Aloys Schulte, dopo un corposo studio decennale, affida ai costruttori delle mulattiere e del cosiddetto ponte del diavolo il merito di aver coeso gli interessi economici delle comunità locali intorno a questo massiccio e allo sfruttamento del suo valico. Dunque una strada e le vicissitudini per la sua costruzione – compreso il patto con il diavolo per cui gli si vende

l'anima del primo passante di quel ponte, che solo la sapienza satanica è in grado di costruire per attraversare le cascate – diventa il fulcro intorno a cui ruota l'identità nazionale elvetica e da cui nasce il mito del san Gottardo. Questo mito ha trovato modo di rafforzarsi nel saggio *Le Saint-Gothard et le Val d'Urseren*, pubblicato nel volume *Cités et pays Suisses*, uscito nel 1948, in cui lo studioso di Friburgo Gonzague de Reynold idealizzò i caratteri del paesaggio del San Gottardo e gli effetti che questi avevano sugli abitanti della regione. Sconfessata la sua aura di importante passo per gli scambi economici da studi successivi, il mito del San Gottardo permane tuttavia nell'opinione pubblica grazie alla potente immagine di luogo spaventoso e sublime restituita dalle cronache dei viaggiatori nei secoli e dai dipinti dei vedutisti.

L'infrastruttura

Dopo la mulattiera e il ponte del Diavolo, battezzato così dal 1587, bisognerà aspettare il Settecento per la realizzazione del primo traforo alpino proprio qui al San Gottardo: si tratta della galleria Urnerloch, lunga 64 metri, che evitando i ponti, contribuì a migliorare la percorrenza dell'antica mulattiera trasformata nei secoli in strada carrabile. Ma sono la costruzione della prima ferrovia con la galleria di 15 km e l'apertura al traffico automobilistico, per sole due ore al giorno, dell'antica mulattiera divenuta strada carrabile, avvenute rispettivamente nel 1882 e nel 1906, che danno inizio alla trasformazione definitiva del valico in infrastruttura come manufatto architettonico per traffici e transiti misti. Viene così sancita la sovrapposizione tra l'essenza e l'identità della Svizzera e il racconto del paesaggio di montagna a cui presiede l'attento inserimento delle grandi imprese tecniche legate a questo tipo di infrastrutture. Il nuovo tracciato ferroviario realizzato da Alptransit con la sua galleria più lunga del mondo, motivo della festa inaugurale, è infatti preceduto dalla realizzazione del tracciato autostradale N2/A2 del Canton Ticino – la cui regia architettonica ed estetica è nelle mani dell'architetto ticinese Renzo Tami e vede la collaborazione di Flora Ruchat Roncati – ma anche dall'esperienza della stessa Ruchat Roncati in collaborazione con Renato Salvi per il disegno di vari segmenti della autostrada Trasjurane. Si tratta di illustri precedenti per il metodo con cui si realizzano e per i valori formali e plastici con cui viene controllato l'intero sistema affinché risultino progetti, e quindi visioni unitarie, delle infrastrutture e del modo in cui si innestano nel territorio, dando a questo un nuovo ordinamento. Il medesimo metodo viene infatti assunto anche per la nuova linea ferroviaria, benché questa sia prevalentemente sotterranea. Il lavoro degli architetti viene organizzato in due fasi:

“La prima [...] consiste nell'elaborazione di un linguaggio architettonico riconoscibile lungo tutto il tracciato della nuova linea, ossia di regole basilari da distribuire ai numerosi studi d'ingegneria implicati nel progetto [...] La seconda [...] è l'applicazione concreta delle regole sul campo. È il momento in cui i principi sono confrontati con il contesto, in cui i diversi manufatti devono diventare dei veri progetti, ancorati nel territorio. Le costruzioni visibili legate al progetto [...] sono numerose: portali, ponti, sottopassi, muri di sostegno, pozzi di ventilazione, accessi di gallerie per il trasporto dei materiali o di gallerie di sondaggio, edifici tecnici, serbatoi, villaggi di minatori, paesaggi, terrazzamenti, vasche di infiltrazione, passaggi ecologici, opere di protezione contro le inondazioni [...].



2 | Inaugurazione della galleria ferroviaria dal lato di Pollagio, 1 giugno 2016.

Tutti i pezzi di questa opera devono sottostare oltre che alle leggi dell'ottimizzazione strutturale anche ad alcune regole di posizionamento preciso sul territorio,

[...] come se fossero sempre state là, con la loro forma che ha preso in prestito qualcosa alla poesia dei treni che, tra qualche anno, attraverseranno il paesaggio a gran velocità tra Zurigo e Milano, avvicinando un po' il mare del Nord al Mediterraneo" (Sigrist 2016).

Ciò che l'esperienza di Ruchat Roncati e dei suoi collaboratori porta anche nel progetto della galleria del San Gottardo è il tema della profonda relazione che deve instaurarsi tra il disegno del tracciato e il disegno dei manufatti affinché "l'inserimento delle nuove figure dei manufatti restituisca una nuova forma e una possibile nuova narrazione dei paesaggi attraversati" (Valente 2017). Simulare l'atemporalità dei nuovi segni/manufatti e al contempo far sì che essi offrano una nuova narrazione del territorio sono le coordinate entro cui vengono disegnate le opere in cemento armato dentro le viscere della montagna come nei punti in cui il tubo riemerge nel paesaggio e si trasforma in portale, viadotto, torre/cabina di ventilazione e controllo e così via. Diciassette anni di lavori sono stati necessari per compiere questa opera ciclopica che le attuali letture distopiche del pianeta pongono ad introduzione dell'antroturbazione, ossia di quell'atto di scavo incessante di montagne per realizzare milioni di metri cubi di gallerie per treni, metropolitane, miniere; per costruire la città dentro la terra.

La festa

Atemporalità e nuova narrazione di questo arco alpino sono anche le coordinate entro cui si muove la festa di celebrazione dell'apertura del nuovo traforo ferroviario del San Gottardo. La

celebrazione consta di più eventi tra il 31 maggio 2016 e il fine settimana seguente: si inizia con una cena tra i ministri dei trasporti e altre autorità dei paesi confinanti e svizzeri; il 1 giugno si tiene il taglio del nastro accompagnato dal viaggio lungo la galleria dei primi ministri delle nazioni confinanti e dallo spettacolo teatrale di danza e musica con drammaturgia del regista tedesco Volker Hesse alla presenza di ottocento persone; infine nel fine settimana successivo si svolge la festa popolare. Però è lo spettacolo teatrale che desta le maggiori sorprese. Costato otto milioni di euro, si tratta di una rappresentazione che avviene in contemporanea all'ingresso della galleria verso il Canton Ticino a Pollagio e verso il Canton Uri a Ertfeld. Mentre a Ertfeld però la rappresentazione avviene all'interno di un capannone, sul versante italiano questa si svolge all'aperto, rendendo molto più spettacolare l'impatto dei trenta minuti di messa in scena. Il regista si avvale di centocinquanta artisti volontari, più che altro abitanti del luogo, e alterna momenti di spettacolare perizia acrobatica a momenti di danze orgiastiche e dionisiache. Volendo "dimostrare che il progresso ha anche un lato spaventoso e che l'audacia della tecnologia è sempre associata ai sacrifici" (Schaub 2016), Hesse dà inizio alla festa facendo marciare i ballerini vestiti in tuta da lavoro verso un gigantesco schermo su cui si proietta l'immagine della montagna che crolla man mano che i lavoratori si arrampicano lungo funi, accompagnati dal suono cupo dei tamburi. Poco dopo, precipitando verso terra, questi si liberano dei loro panni da lavoro per simulare corpi nudi e dare inizio alle danze liberatorie in cui s'innestano tutti personaggi dell'olimpico mitico delle montagne alpine, con in testa il diavolo in forma di caprone, presunto autore del famoso ponte medievale, fino all'introduzione, nella parte finale, di personaggi che rappresentano altri miti della contemporaneità, dai politici megalomane ai turisti.

Divenuto subito oggetto di dileggio da parte di quasi tutte le testate europee o all'opposto aditato come manifestazione esoterica e massonica del nuovo ordine mondiale che controlla le masse, lo spettacolo racconta in modo eccessivo, ipercolorito se si vuole, il mondo di oggi, così come è, oscillante tra superstizioni, visioni apocalittiche, resistenza di tradizioni ormai svuotate dai loro antichi significati, laica fede nella ipertecnologizzazione purista di ogni manifestazione umana. Festa carnevalesca più che rappresentazione teatrale, la messa in scena in fondo ha attivato il rito di consacrazione della nuova montagna antropomorfizzata, ma ha anche offerto l'occasione, suo malgrado, per riflettere sugli effetti della cosiddetta "antroturbazione".



3 | Inaugurazione della galleria autostradale del San Gottardo, 5 settembre 1980.

Riferimenti bibliografici

Bellasi 2002

P. Bellasi, *Il San Gottardo, il diavolo e il buco della serratura*, "Quaderni grigionitaliani" 71 (2002).

Hafner s.d.

U. Hafner, *Il San Gottardo nella storiografia*, Biblioteca Nazionale Svizzera, s.d.

Maffioletti, Navone, Toson 2018

S. Maffioletti, N. Navone, C. Toson (a cura di), *Un dialogo ininterrotto. Studi su Flora Ruchat-Roncati*, Padova 2018.

Maffioletti 2018

S. Maffioletti, *L'Autostrada N2*, "K+A" 69, "Kunst + Architektur in der Schweiz" 2 (2018), 40-47.

de Reynold [1948] 1982

G. de Reynold, *Le Saint-Gothard et le Val d'Urseren*, in *Cités et pays Suisses. L'âge de l'homme*, Lausanne [1948] 1982.

Schaub 2016

C. Schaub, *Viel Theater um einen Tunnel: Volker Hesses Gotthard-Spektakel*, "SRF" (1 giugno 2016).

Schutte [1900] 2011

A. Schulte, *Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien mit Ausschluss von Venedig*, Leipzig [1900] 2011.

Sigrist 2016

P. Sigrist, *L'architettura della nuova linea ferroviaria AlpTransit San Gottardo*, "Espazium" (9 giugno 2016).

Valente 2017

I. Valente, *La Transjurane. Architettura della strada e ordinamento del territorio*, "Werk bauen+wohnen" 2017.

English abstract

The celebration of the new Gotthard railway tunnel is an opportunity to reconnect the threads of different stories, in which an exceptional and mythologized landscape – that of the Swiss Alps outlined among others by William Turner – intertwines with the cyclopean dimension of some of the most important European transit infrastructures and their skillful architecture, subject of the patient and decades-long work of architects such as Flora Ruchat Roncati and Rino Tami. But the party also becomes the symbol of something more deadly, of a danger looming over our planet: its total dissolution if new, slower paces of modification made by man do not take the place of the accelerated pace with which technology is disturbing the Earth, even in the depths of its bowels with kilometers and kilometers of tunnels for transit or for mining and alternative energy sources, to satisfy our needs as citizens of the 21st century.

keywords | Infrastructure; Alps; Architecture; Gotthard railway tunnel.

Analogie. A partire da *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* di Georges Seurat

Divagazioni intorno al tema del tempo libero

Gabriella De Marco



1 | Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, 1884-1886, Art Institute of Chicago.

Che *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, opera dipinta da Georges-Pierre Seurat tra il 1884 e il 1886, sia una delle opere manifesto della pittura del XIX secolo è un dato noto e acquisito dalla storiografia artistica. Come altrettanto conosciuto è il tema del quadro, ovvero la rappresentazione del tempo libero. Tuttavia, la mia digressione, come dichiarato nel titolo, non è un ulteriore contributo sulla grande tela dell'artista francese, quanto una riflessione, avviata a partire da quel capolavoro, su argomenti apparentemente lontani dalla storia dell'arte



2-3 | Vedute dal battello, estate 2012 Helsinki (foto: Gabriella De Marco).

quali il bene comune, lo spazio pubblico, l'ambiente, il diritto alla salute. Ambiti vasti e complessi le cui competenze specialistiche esulano dal territorio d'indagine proprio dello storico dell'arte ma che, pure, costituiscono la sfera collettiva del nostro vivere in qualità di cittadini di un borgo, di una città o di una capitale. Perché, dunque, proprio *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*? Perché il grande quadro mi è spesso tornato in mente, negli anni, per la sua efficace rappresentazione di quello che Robert Rosenblum ha definito come il "tempo del riposo" in un luogo pubblico (Rosenblum, Janson, 1986, 367). Aspetto, questo, al centro delle mie indagini avviate dalla prima metà del Duemila e centrate su alcune realtà urbane dell'Europa occidentale (De Marco 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2019, 2021).

Proporrò, pertanto, su queste pagine, sollecitata da quel capolavoro, una serie di argomentazioni che chiederanno al lettore uno spostamento nel tempo e nello spazio attraverso percorsi articolati mediante libere associazioni costruite su accostamenti, digressioni e stratificazioni. Non un contributo centrato sull'oggetto in sé, ovvero l'opera, ma su alcune funzioni che il manufatto, grazie alla sua presenza, può mettere in moto. Ciò nella speranza di approdare ad un risultato finale che, sebbene basato su analogie tra realtà tra loro distanti, sia, come auspico, ben strutturato e in grado di delineare un sistema di relazioni che, pur nella deviazione da quel capolavoro, ne evidenzia, al tempo stesso, la forza.

Un ragionamento sull'oggi, dunque, *malgré* Seurat, dove il tempo della storia, s'interseca, con il tempo dello spettatore (Di Monte, Gennari 2020). Ciò perché *La Grande Jatte* può ritenersi un dispositivo che attiva punti di vista differenti proprio per il suo essere, come ricorda Meyer Schapiro, molti quadri contemporaneamente, ciascuno dei quali è un mondo in sé stesso (Schapiro 1986, 108). La tela può considerarsi, inoltre e sulla scia di Robert Rosenblum, il pendant di *Une baignade à Asnières* (oggi nelle collezioni della National Gallery di Londra), dove l'artista aveva già affrontato il tema del riposo domenicale sulla Senna (Rosenblum, Janson 1986, 366).



5-6-7 | Copenhagen, estate 2017 (foto: Gabriella De Marco).

In entrambe Seurat aveva rappresentato i suoi contemporanei in maniera veritiera, pur se su scala monumentale, colti in un momento collettivo di relax domenicale. Non quindi resi nella socialità e nel fervore della vita all'aria aperta, come nelle rappresentazioni del realismo e dell'impressionismo, quanto immersi in una sorta di contemplazione della natura su cui sarà necessario ritornare (De Marco 2022).

La Grande Jatte esposta all'ottava ed ultima mostra degli impressionisti tenutasi a Parigi nel 1886, suscitò reazioni opposte sospese tra scandalo, ilarità ed ammirazione. In particolare, destò l'ammirazione di Camille e Lucien Pissarro, di Paul Signac oltre all'interesse del critico Félix Fénéon, autore del saggio *Les Impressionistes en 1886* (Fénéon, 1886; Rosemblum, Janson 1986).

Una composizione ieratica, non priva di tratti enigmatici, che ritrae un gruppo di persone a passeggio sui prati e a riposo sotto gli alberi dell'isola della Grande Jatte ad Asnières, località vicino Parigi ad un passo dalla nuova periferia industriale di Clichy (Nochlin 1971; Rosenblum, Janson 1986; Rewald 1990).

Considerata tra le opere manifesto della pittura del XIX secolo la tela è, tuttavia, spesso, “appiattita”, perlomeno nella percezione comune e nella letteratura manualistica, in una lettura volta a inquadrare Seurat e la sua ricerca, nel contesto, sebbene importantissimo, del *pointillisme*, del divisionismo e delle leggi della visione, relegando in un secondo piano quello che Herbert Read ha ritenuto il vero scopo della pittura dell'artista, ovvero il perseguimento, la realizzazione di un’“arte di armonia” (Schapiro 1986, 105; Read 2003, 27).

La sua ricerca non è freddo ragionamento, tentativo distaccato di dare all'arte un tocco scientifico, al contrario, Seurat è un “visionario del visibile” (come l'ha efficacemente definito Schapiro) capace di far convivere “l'ossessione” per l'applicazione delle sue tecniche e teorie, con uno sguardo poetico e aprendo, in tal modo, la strada a nuove possibilità per la pittura (Schapiro 1986, 109; Seurat 1890; Read 2003, 27).

Dall'Olanda alla Francia, dalla Germania al Belgio, dall'Italia agli Stati Uniti, una moltitudine di artisti ha guardato, negli anni, al grande francese: basterà ricordare Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro, Paul Signac e, ancora, Jan Toorop,



8 | Georges Seurat, *Une baignade à Asnières*, 1883-1884, National Gallery of London.

Georges Braque, Juan Gris, Pablo Picasso, oltre a Robert Delaunay, Fernand Léger, Paul Klee, Gino Severini, Giorgio De Chirico, sino a divenire, con la sua pittura, secondo una condivisibile ipotesi espressa da Renato Barilli, iniziatore di quell' iconismo popolare proprio della Pop Art.

La visione di Seurat, inoltre, sempre seguendo Barilli, è fonte ineludibile di molte ricerche successive del XX secolo, quali quelle condotte nell'ambito dell'*optical art* (Rosenblum, Janson 1986, 366; Schapiro 1986, 109; Read 2003, 375; Barilli 2007, 55). Un'arte, la sua, che ha innervato percorsi diversi collocati in contesti spazio-temporali differenti, che fa dell'artista, morto a soli trentadue anni, una pietra miliare della pittura moderna (McLuhan 1964, 333; Barilli 2007, 43-44).

Al tempo stesso, tuttavia, nella *Grande Jatte*, opera che fa di lui un riconosciuto quanto significativo iniziatore di molte tendenze di ricerca dell'arte, accanto all'aspetto sociale, all'esaltazione della vita moderna, alla curiosità verso la moda dell'epoca, all'ode ai temi del realismo (Rosenblum, Janson, 1986, 367-368; Schapiro, 1986) convive, si intreccia, senza contraddizione, l'exasperazione astratta che apre una cifra stilistica che ispirerà, in seguito, la pittura metafisica di De Chirico, la visionarietà surrealista e la pittura meccanizzata di Fernand Léger (Rosenblum, Janson 1986, 367; Barilli 2007).

Ancora, come è noto, il nome di Seurat si associa, per definizione, alla tecnica e al rapporto con le leggi dell'ottica e della visione: già studente all'École des Beaux-Arts di Parigi lesse i trattati scientifici sull'ottica e sulla visione e, in particolare, *Modern Chromatics* di Ogden Rood, consultato nella traduzione francese del 1881, così come i trattati di Charls Blanc e di Michel Eugène Chevreul sulla scomposizione della luce nei colori dello spettro. Sulla base di queste teorie elaborò ciò che, impropriamente, è definito come *pointillisme* non fermandosi, tuttavia, alle ricerche sul colore (Kahn, 1928; Rewald, 1990; Gage, 1999; Read, 2007, 27) ma orientandosi verso una dimensione volta a conciliare il sistema logico, scientifico con il perseguimento di un'armonia del dipinto.

Fondamentale fu, da questo punto di vista, l'incontro con il giovane scienziato Charles Henry, appassionato cultore di scienze ed arti, le cui teorie contribuirono alla riflessione condotta dall'artista francese sulle relazioni, i contatti, gli stimoli tra arte e scienza, tra arte e ottica, tra arte e chimica (Rosenblum, Janson 1986, 363; Gage 1999).

Personalità sorprendente, Seurat ha saputo coniugare elementi opposti creando non entropia ma sistema, come confermano sia la tela di Londra sia quella di Chicago. In particolare, *La Grande Jatte*, oggi presso l'Art Institute di Chicago, è un capolavoro complesso dall'importanza storica notevole, come, del resto, tutta la produzione del suo autore.

Seurat vi accentua, proseguendo una strada già percorsa da Gustave Courbet e Eduard Manet, l'attenzione sia al repertorio delle immagini popolari sia alle illustrazioni di moda, esasperando la rigidità, l'artificiosità dei personaggi e rendendoli come una sorta di manichini dai profili protuberanti, evidentemente legati ai costumi e alla moda del tempo. Dettagli sociologici che molto concedono alla satira, eredità di generazioni realiste e, poi, impressioniste che possono simbolizzare, alludere, secondo la lettura di Robert Rosenblum, alla coesistenza di classi diverse e al livellamento del gusto, già caratteristico di quegli anni, generato dall'affermarsi di una cultura di massa.

Tempi in cui prese forma con sempre maggior consistenza, se non quella che potrei definire come "invenzione del parco pubblico", l'idea che gli spazi di verde urbano, oltre a svolgere una riconosciuta funzione di prevenzione sanitaria volta a vantaggio della salute della parte più disagiata della popolazione, si prestassero a divenire strumento utile per promuovere crescita sociale e operosità. Ciò in virtù della convinzione che il cittadino meno abbiente, come si apprende scorrendo molta pubblicistica del tempo, passeggiando con la famiglia in mezzo a persone ritenute di ceto "superiore", potesse provare l'esigenza di "elevazione" sociale e di maggiore decoro (Panzini 1993, 153).

Ma l'arte di Seurat non è solo questo: la sua ricerca comprende, come ho già evidenziato, una pluralità di punti di vista pregni di significati ricchissimi che attivano, dinamicamente, lo sguardo del fruitore. La sua pittura, ad esempio, si nutre di aspetti tra loro lontani coniugando il realismo e la pittura impressionista con la lezione di Pierre Puvis de Chavannes.

Ma la modernità dell'artista guarda, anche, alla tradizione del passato: l'immobilità, la sintesi astratta, la rigidità dei personaggi, sebbene perfettamente contemporanei, contiene, incorpo-



9-10 | *Héra di Samo*, secondo quarto del VI secolo a.C., Musée du Louvre, Parigi.

ra, la scultura preclassica dell'Egitto, della Mesopotamia e della Grecia arcaica, di cui alcune opere mirabili erano, già, nelle collezioni del Louvre. Basti pensare all'*Héra di Samo*, scultura risalente al secondo quarto del VI secolo A.C. e presente dal 1881 nelle raccolte del museo (Messina 1994).

Ai costumi del XIX secolo, osserva argutamente Rosenblum, Seurat oppone un universo di astrazione e di immobilità fuori dal tempo, che rimanda, secondo la percezione di molti osservatori di quegli anni, alle radici della scultura occidentale (Rosenblum, Janson 1986, 367; Messina 1994). Ma nelle molte suggestioni che il dipinto genera, sollecitando continue, rinnovate, quanto intrecciate letture sospese tra allegoria e simbolo, tra sguardo sociale e tecnica, tra letteratura, urbanistica e leggi della visione, ne esiste una che assume nella distanza una valenza "profetica".

Il dipinto coglie, come indica il titolo e come ho evidenziato, sulla scia, anche, della critica che mi ha preceduta, lo spazio del riposo in una domenica trascorsa sulle rive della Senna. Sia in *Une baignade à Asnières* sia nella *Grande Jatte* Seurat mette in scena non solo la vita all'aria aperta, come già avevano fatto i pittori del nord Europa e poi i realisti e gli impressionisti ma il riposo nella pienezza della natura. Seurat va oltre, pur incorporandola, l'apparenza del realismo consegnandoci delle figure rivolte, non a caso, verso una direzione che non è quella dello spettatore; figure rese come una sorta di congregazione laica, grave e rituale e accomunate nella luce e nell'atmosfera estiva in una giornata di tempo libero. (Schapiro, 1986, 113-114).



11-12 | In canoa, Parco Centrale del Lago, Eur, Roma 2021 (foto: Gabriella De Marco).

Un frammento di spazio pubblico, con le sponde, le barche, i rematori, e abitato da personaggi colti in un momento di ozio e che acquistano, nell'era di Sars-Cov-19 e del post Covid, nuovi significati.

La nozione di *loisir* e della necessità della vita all'aria aperta investe in pieno, e con modalità profondamente diverse da quelle evocate dall'*en plein air* impressionista, l'organizzazione del lavoro e la rappresentazione del rapporto spazio-tempo del cittadino, riflettendo e esprimendo il dibattito, le trasformazioni che nel corso del XIX secolo avevano modificato l'assetto delle città. Trasformazioni profonde, e di cui, oggi, la comprensione è sempre più urgente.

La Grande Jatte non è meramente specchio del tempo ma è fonte essa stessa in grado di evidenziare nel tempo, attraverso il fluire della storia, alcuni aspetti che assumono alla luce del presente, un nuovo quanto importante significato, invitando l'osservatore a riflettere su alcuni temi della società odierna che, certo, l'artista non poteva prevedere.

Basti pensare ad un'altra interessante componente presente nella ricerca ultima di Seurat: mi riferisco al fitomorfismo evidente, particolarmente nelle opere della produzione finale, nell'adozione di ellissi, parabole, curve e che ha nella natura una fonte di ispirazione principale.

Un'idea di natura intesa come forza, come energia sotterranea, che in qualche modo attutisce l'antropocentrismo dell'arte occidentale e che costituisce, non lo si dimentichi, la prima fase del movimento Modernista, come insegna non solo la pittura e la decorazione di quegli anni ma, soprattutto, l'architettura e il "più popolare" *design* (Barilli, 2007, 53-60).

I soggetti principali sia nella tela di Londra sia in quella di Chicago, sebbene centrati su un'ambientazione urbana, si fanno immagine in grado di anelare alla pienezza della natura se non alla spiritualità di una comunione con l'ambiente. Ambiente che nelle due tele non è reso come luogo di mera fruizione (De Marco, 2022, 2023).



13 | All'aria aperta, Parco Centrale del Lago, Eur, Roma 2021 (foto: Gabriella De Marco).

14 | A pesca ai tempi del Covid, Valle del Tevere, Fiasco del Tevere, Filacciano (Roma, 2022) (foto: Gabriella De Marco).

15-16-17 | Valle del Tevere, Fiasco del Tevere, Filacciano, Filacciano (Roma, 2022) (foto: Gabriella De Marco).

18 | Riserva naturale Lago di Canterno (Frosinone, 2022) (foto: Gabriella De Marco).

A partire da questa considerazione si aprono molti altri spunti, compreso quello relativo al rapporto tra natura e cultura osservato dal punto di vista avvincente di quelle che si definiscono come scienze della vita.

Note

L'argomento che propongo, su queste pagine, si sviluppa attraverso percorsi tematici e bibliografici ripercorribili per spunti e per tracce utili alla mia riflessione sulla nozione di *loisir*. Segnalo, dunque, sia nel testo sia nella bibliografia, unicamente quelle pubblicazioni che hanno sollecitato il mio ragionamento a partire dal capolavoro di Seurat. Infatti, come specificato nel saggio, questo non vuole essere un contributo centrato unicamente su Seurat o sulla *Grande Jatte* e per cui rimando, per un approfondimento della letteratura specialistica sulla vicenda bio-bibliografica dell'artista, ad altre sedi.

Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte, opera da cui prende spunto la mia riflessione, è un olio su tela firmato in basso a destra "Seurat", le cui dimensioni sono 207,5 x 308,1 cm, oggi presso l'Art Institute of Chicago, collezione in memoria di Helen Birch Bartlett (inventario numero 1926.224). Il dipinto è citato in vari modi: qui indico il titolo in lingua originale secondo quanto riporta il catalogo della mostra *Signac Collectionneur*, a cura di M. Ferretti Bocquillon e C. Hellman (Parigi, Musée d'Orsay, 12 ottobre 2021-13 febbraio 2022), Paris 2021, 84. Nel mio testo, per brevità, indico la tela solo come *La Grande Jatte*.

Nello scritto faccio riferimento, anche, a *Une baignade à Asnières*: un olio su tela del 1884, le cui dimensioni sono 201 x 300 cm, inventario NG3908, acquistato dal Fondo Cortauld nel 1924, oggi presso la National Gallery di Londra. Il quadro è indicato, come altri lavori di Seurat e come *La Grande Jatte*, con titoli diversi. Qui mi riferisco alla denominazione in lingua francese tratta dal catalogo della mostra *Signac Collectionneur*, 128.

Nel testo, sollecitata dai due capolavori dell'artista a cui mi riferisco, affiorano temi oggi centrali quali la tutela del paesaggio e del patrimonio culturale. Ambiente, natura e paesaggio, come ha sottolineato in varie sedi Salvatore Settis, non sono esattamente sinonimi pur rientrando nella nozione di bene comune. Giova ricordare che l'art. 32 della Costituzione Italiana sancisce il diritto alla salute: "La Repubblica tutela la salute come fondamentale diritto dell'individuo e interesse della collettività, e garantisce cure gratuite agli indigenti. Nessuno può essere obbligato a un determinato trattamento sanitario se non per disposizione di legge".

L'attenzione per questi temi, unitamente all'ampio quanto complesso ambito della salute, rientra nel vasto campo d'interessi definito ormai come scienze della vita. Discipline che si occupano anche di ecosistema e in dialogo costante tra loro. Ambiti in cui non entro in questo scritto perché esulano dalle mie competenze, ragione per cui rimando, per approfondimenti e panoramiche più ampie, ad altre e qualificate sedi scientifiche. Ne accenno, tuttavia, in relazione con il mio testo che affronta i molti punti di vista attivati da *La Grande Jatte*.

Il rapporto non sempre virtuoso e/o armonico tra città e campagna è stato, ed è ancora oggi, al centro di molte mie ricerche e viaggi di studio, unitamente ai temi legati ad aspetti identitari, alla memoria culturale e al ricordo.

L'ottava e ultima esposizione degli impressionisti cui mi riferisco si tenne a Parigi tra il 15 maggio e il 15 giugno del 1886. Invio a: F. Fénéon, *Les Impressionistes en 1886*, Paris 1886; R. Rosenblum, H.W. Janson, *L'arte dell'Ottocento*, trad. it. R. Varoli Piazza, Roma 1986, 366-367; M. Schapiro, *L'arte moderna*, trad. it. R. Pedio, Torino 1986.

È Renato Barilli in *Seurat e il divisionismo in L'Arte contemporanea da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano 2007, a pagina 44 a ricordare l'intuizione di McLuhan che aveva individuato in Seurat e nel suo puntinismo un anticipatore della televisione. Lo studioso italiano si riferisce a: *Understanding Media: The*

Extensions of Man, Berkeley CA 1964, citato dallo storico dell'arte nell'edizione italiana *Gli strumenti del comunicare*, Milano 1964, 333.

Per il concetto di armonia invio alla lettera indirizzata da Seurat all'amico Beaubourg: *Draft of Letter from Georges Seurat to Maurice Beaubourg* (28th August 1890), Paris, Musée des Lettres et Manuscrits; H. Read, *La pittura moderna. Breve storia da Cézanne ai nostri giorni*, Milano 2003, 375.

Per quanto concerne l'aspetto legato alla storia della ricezione e alla storia sociale dell'arte, *La Grande Jatte* è stata oggetto di molte letture interessanti. Tra queste ricordo le ipotesi elaborate a partire da alcuni dettagli presenti nella tela quali il cane bastardo, il carlino e ancor più la scimmia al guinzaglio. Particolarmente che oggi possono apparire soltanto come una semplice stravaganza della nuova borghesia parigina di quel tempo. Dettagli che Rosenblum (1986), sulla base di una lettura anche iconologica, ha letto come la rappresentazione dell'aspirazione verso una scalata sociale da parte della donna che li porta al guinzaglio. Un'ambizione ulteriormente evidente nel suo accompagnarsi con un gentiluomo borghese ritratto con sigaro e cappello a cilindro Rosenblum, Janson 1986, 367-368 e Schapiro 1986; Varnedoe 2016.

Riguardo l'ampia quanto complessa vicenda del puntinismo di Seurat, Meyer Schapiro già negli anni Cinquanta del Novecento osservava che: "si è scritto troppo, e perlopiù a sproposito, sulla dimensione scientifica dei puntini", citazione tratta da M. Schapiro, *L'arte moderna*, 1986, 104, e da H. Read, *La pittura moderna. Breve storia da Cézanne ai nostri giorni*, 2003, 27.

Giova ricordare che Seurat preferiva il termine divisionismo a quello di *pointillisme*, o più esattamente, la definizione di "cromo-luminarismo" come precisa Renato Barilli sulla scia di H. Dorra e J. Rewald, *Seurat, l'oeuvre peint, biographie et catalogue critique*, Paris, Les BeauxArts, 1959 p. 333. Per il "cromo-luminarismo" si veda: R. Barilli, *Seurat e il divisionismo in L'Arte contemporanea da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano 2007, 49. Rimando inoltre a J. Christophe, *Chromo-luminaristes: Georges Seurat*, in "La Plume", 1 settembre 1891.

Riguardo la rivalutazione delle arti arcaiche e della scultura, in particolare, e l'ampio dibattito tra primitivismo, arcaismo, classicismo, simbolismo e positivismo nei saperi umanistici e scientifici nella cultura del XIX secolo invio al volume di Maria Grazia Messina del 1994 citato in bibliografia.

Per l'*Héra di Samo* rinvio al Musée du Louvre, inventario MN 3226 - Ma 686, e a Fénéon 1924.

Fonti

G. Seurat, *Draft of Letter from Georges Seurat to Maurice Beaubourg* (28th August 1890), Paris, Musée des Lettres et Manuscrits, inchiostro su carta, 23,8 x 15,4 cm.

Riferimenti bibliografici

Assunto 1995

R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo 1995.

Barilli 1984

R. Barilli, *L'Arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano 1984.

Barilli 2007

R. Barilli, *Seurat e il divisionismo*, in *L'Arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano 2007.

Barilli 2007

R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea, in Italia: da Canova alle ultime tendenze 1789-2006*, Torino 2007.

Bachelard [1957] 1975

G. Bachelard, *La poetica dello spazio* [*La poétique de l'espace*, Paris 1957], tr. it. E. Catalano, Bari 1975.

Bossi 2022

L. Bossi-Régnier (ed.), "*Les origines du monde. L'invention de la Nature au XIX siècle*", catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 10 novembre 2020–18 luglio 2021), Paris 2022.

Cachin, Herbert, Distel, Stein, Tinterow 1991

F. Cachin, R.L. Herbert, A. Distel, S.A. Stein, G. Tinterow (a cura di), *Georges Seurat, 1859-1891*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 9 aprile-12 agosto 1991; New York, Metropolitan Museum of Art, 24 settembre 1991-12 gennaio 1992).

Calvesi, Guidoni, Lux 1987

M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime*, catalogo della mostra (Roma, Archivio Centrale dello Stato, aprile-maggio 1987), Venezia 1987.

Cerami 1996

G. Cerami, *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, Bari 1996.

Christophe 1891

J. Christophe, *Chromo-luminaristes: Georges Seurat*, "La Plume" 3, n. 57 (1 settembre 1891), 292.

Clement 2014

G. Clement, *Manifeste du Tiers Paysage*, Paris 2014.

D'Angelo 2004

P. D'Angelo, *Estetica della natura*, Bari 2004.

Debord [1967] 1990

G. Debord, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo* [*La Société du Spectacle*, Paris 1967], tr. it. P. Stanziale, Milano [1967] 1990.

De Hauke 1961

C. De Hauke, *Seurat et son oeuvre*, Paris 1961.

Della Rocca 2022

G.A. Della Rocca, *Giardini a Roma. Un nuovo modo per scoprire venti secoli di giardini romani*, Roma 2022.

De Marco 2011

G. De Marco, *Mussolini e l'uso pubblico della storia: dalle demolizioni nel centro storico di Roma al complesso dell'E42*, in D. Lacagnina (a cura di), *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, Palermo 2011, 33-48.

De Marco 2013

G. De Marco, *Intorno a Cees Nooteboom e José Saramago. Quando la scrittura di finzione presta le parole al dibattito artistico contemporaneo*, in *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Roma 2013, 309-318.

De Marco 2014

G. De Marco, *I luoghi del fare arte. L'atelier dell'artista tra valorizzazione museografica, pagine di critica*

d'arte e letteratura, in P. Canettieri, A. Punzi (a cura di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma 2014, 759-769.

De Marco 2015

G. De Marco, *Per un museo diffuso di arte contemporanea: il quartiere Eur a Roma. Frammenti di storia e paesaggio tra preesistenze archeologiche, architettura, arti figurative e cinema*, "Sinergie" XXVII (2015), 975-988.

De Marco 2016

G. De Marco, *Costruire il consenso: architettura, spazio urbano e committenza nell'Europa contemporanea*, "Epekeina, International Journal of Ontology History and Critics" VII, n. 1-2 (2016), 1-12.

De Marco 2017

G. De Marco, *La casa capanna Pitigliani di Giovanni Michelucci nella frazione marittima di Tor San Lorenzo, ad Ardea (RM). Memorie di una comunità di pescatori, architetti, artisti e registi tra le dune del litorale laziale*, Atti del convegno "La città, il viaggio, il turismo: percezione, produzione e trasformazione", VIII Congresso AISU (Napoli, settembre 2017), 2907-2914.

De Marco 2019

G. De Marco, *La Costituzione della Repubblica Italiana, l'Archivio Centrale dello Stato e l'Eur. Un esempio di potenziale risemantizzazione?*, in F. La Mantia, A. Le Moli (a cura di), *Persona, comunità, strategie identitarie*, Atti del convegno (Palermo, Dipartimento di Scienze Umanistiche, 27-29 novembre 2018), 2019, 3-22.

De Marco 2019

G. De Marco, *Sostenibilità ambientale e storia dell'arte. Gabriella De Marco risponde al neo Ministro Fioramonti*, "Artribune" 11 settembre 2019.

De Marco 2019

G. De Marco, *Cambiamenti climatici, cultura e memoria*, "Artribune" 26 novembre 2019.

De Marco 2022

G. De Marco, *Arte, scienza e religione tra passato e contemporaneità*, "Artribune" 6 settembre 2022.

De Vico Fallani 1988

M. De Vico Fallani, *Parchi e giardini dell'EUR. Genesi e sviluppo delle aree verdi dell'E42*, Roma 1988.

Dorra, Rewald 1959

H. Dorra, J. Rewald, *Seurat, l'oeuvre peint, biographie et catalogue critique*, Paris 1959.

Eco 1976

U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1976.

Eyerman 2013

C. Eyerman (a cura di), *Cubisti. Cubismo*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 8 marzo-23 giugno 2013), Milano 2013.

Fénéon 1886

F. Fénéon, *Les Impressionistes en 1886*, Paris 1886.

Fénéon 1924

F. Fénéon, *Seurat au Louvre*, "Bulletin de la vie artistique", 5, 20 (15 ottobre 1924), 451.

Fénéon 2019

F. Fénéon (ed.), *(1861-1944): Les temps nouveaux, de Seurat à Matisse*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 16 ottobre 2019-27 gennaio 2020), Paris 2019.

Ferretti, Bocquillon 2021

M. Ferretti, C. Bocquillon (ed.), *Signac Collectionneur*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 12 ottobre 2021-13 febbraio 2022), Paris 2021.

Foa 2015

M. Foa, *Georges Seurat: the art of vision*, New Haven 2015.

Foucault [1966] 1978

M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* [Les Mots et les Choses, Paris 1966], tr. it. E. Panaitescu, Milano [1966] 1978.

Gage 1999

J. Gage, *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*, Berkeley 1999.

Gombrich [1950] 2008

E.H. Gombrich, *La storia dell'arte* [The Story of Art, London, New York 1950], tr. it. M.L. Spaziani, New York [1950] 2008.

Grenier 1990

C. Grenier, *Seurat. Catalogo completo*, Firenze 1990.

Herbert, Druick 2004

R.L. Herbert, D.W. Druick (eds.), *Seurat and the Making of "La Grande Jatte"*, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institut of Chicago, 19 giugno-19 settembre 2004), Berkeley CA 2004.

Kahn 1928

G. Kahn, *Les Dessins de Georges Seurat 1859-1891*, 2 voll., Paris 1928.

Kuster 2010

H. Kuster, *Piccola storia del paesaggio*, Roma 2010.

Leighton, Thomson, Bomford 1997

J. Leighton, R. Thomson, D. Bomford (eds.), *Seurat and The Bathers*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 2 luglio-28 settembre 1997), London 1997.

Manifesta 12, Palermo Atlas 2018

Manifesta 12, Palermo Atlas, catalogo della mostra (Palermo, 16 giugno 2018-4 novembre 2018), Milano 2018.

McLuhan 1964

M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* [Understanding Media: The Extensions of Man, New York 1964], tr. it. E. Capriolo, Milano 1964.

Melis, Medas, Pievani 2021

A. Melis, B. Medas, T. Pievani (eds.), *Architectural exaptation*, catalogo del Padiglione Italia "Comunità Resilienti" alla Biennale d'Architettura 2021, Roma 2021.

Messina 1994

M.G. Messina, *Le muse d'oltremare*, Torino 1994.

Migliorini 1992

F. Migliorini, *Verde urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Milano 1992.

Nigro Covre 1989

J. Nigro Covre, *Guida alla storia dell'arte contemporanea attraverso le fonti*, Roma 1989.

Nigro Covre [1991] 2015

J. Nigro Covre, *Cubismo*, Firenze [1991] 2015).

Nochlin 1971

L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo* [Realism, New York 1971], tr. it. G. Scattone, Torino 1971.

Panzini 1993

F. Panzini, *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Bologna 1993.

Ferretti, Curie, Duvivier 2021

M. Ferretti, P. Curie, C. Duvivier (eds.), *Signac: Les harmonies colorées*, catalogo della mostra (Parigi, Museo Jacquemart-Andr , 19 maggio-19 luglio 2021), Paris 2021.

Read 2003

H. Read, *La pittura moderna. Breve storia da Cézanne ai giorni nostri*, Milano 2003.

Rewald 1990

J. Rewald, *Seurat: a biography*, New York 1990.

Romano 1993

M. Romano, *L'estetica della citt  europea. Forme e immagini*, Torino 1993.

Rosenblum, Janson [1984] 1986

R. Rosenblum, H.W. Janson, *L'arte dell'Ottocento* [Art of the Nineteenth Century: Painting and Sculpture, London 1984], tr. it. R. Varoli Piazza, Roma [1984] 1986.

Schapiro [1978] 1986

M. Schapiro, *L'arte moderna* [Modern art: 19th and 20th centuries, London 1978], tr. it. R. Pedio, Torino, [1978] 1986.

Sch tze 2020

S. Sch tze, *La pittura come spectaculum: Caravaggio e il doppio gioco del naturalismo*, in M. Di Monte, F. Gennari (a cura di) *L'ora dello spettatore. Come le immagini ci usano*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 26 novembre 2020-28 febbraio 2021), Roma 2020, 54-72.

Settis 2007

S. Settis, *Italia S.p.A.: l'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2007.

Settis 2010

S. Settis, *Paesaggio, Costituzione, cemento: la battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino 2010.

Settis 2012

S. Settis, *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*, Torino 2012.

Settis 2017

S. Settis, *Architettura e democrazia: paesaggio, citt , diritti civili*, Torino 2017.

Ferretti Bocquillon 2008

M. Ferretti Bocquillon (a cura di), *Georges Seurat, Paul Signac e i neoimpressionisti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 ottobre 2008-25 gennaio 2009), Milano 2008.

Stoichiță [1993] 1998

V.I. Stoichiță, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* [*L'Instauration du tableau*, Paris 1993], tr. it. B. Sforza, Milano [1993] 1998.

Tazartes [1991] 2020

M. Tazartes, *Seurat*, Firenze [1991] 2020.

25. *Biennale di Venezia* 1950

25. *Biennale di Venezia*, catalogo, Venezia 1950.

Varnedoe [1990] 2016

K. Varnedoe, *Una squisita indifferenza. Perché l'arte moderna è moderna* [*A fine Disregard. What Makes Modern Art Modern*, London 1990], tr. it. M. Pace Ottieri, Milano [1990] 2016.

English abstract

Starting from Seurat's painting "La Grande Jatte", the author proposes a reflection on the theme of free time and rest in the Covid and post-Covid era, outlining a system of relationships which take on a new and important meaning. The observer is invited to think about some contemporary themes, apparently distant from the history of art, such as the common good, public space, the environment, the right to health.

keywords | La Grande Jatte; Georges Seurat; Sars-Cov-19; Leisure.

La festa come teatro di guerra

Christian Di Domenico

Mi accingo a scrivere questo articolo dopo aver visto: *Babylon*, di Damien Chazelle (regista premio Oscar con *La La Land*).

Non è la prima volta che sul grande schermo la festa assurge a rito collettivo capace di far esplodere la vera essenza dell'essere umano, che spogliato delle proprie inibizioni, rivela la propria nuda intimità, fatta di inclinazioni, fragilità, debolezze, desideri, peccati, incubi e sogni spesso incofessati.

Anche Paolo Sorrentino, nella sua *La grande bellezza*, tra feste e ricevimenti felliniani, ci offre la possibilità di osservare, analizzare e scandagliare l'animo umano, attraverso una spudorata critica della nostra società operata dall'acuta, feroce intelligenza di Jep Gambardella, (interpretato in maniera eccellente dal superbo Toni Servillo) un giornalista affermato, che si muove tra cultura e mondanità in una capitale che non smette di essere un santuario di meraviglia e grandezza.

A quanti di noi non è capitato, nella propria vita, di ritrovarsi ad una cena familiare, un'"indianata" tra amici negli anni del liceo, o ad una festa casalinga, in cui ad un certo punto, si scatenano gli istinti più profondi, che danno vita a conflitti, liti, rivelazioni e confessioni inaspettate?

Ovviamente innumerevoli sono film e libri che hanno trattato questo tema.

Il mio preferito è: *Festen-Riunione di famiglia* (titolo originale *The Celebration*), film del 1988 scritto e diretto dal regista danese Thomas Vinterberg, vincitore del premio della giuria al 51° Festival di Cannes. È il primo film aderente al manifesto Dogma 95, nonostante infranga una delle regole del manifesto, che vuole che tutto sia naturale e di proprietà degli attori, in quanto un abito è stato acquistato apposta per il film; il regista, tuttavia, dichiara la violazione all'inizio del film.

La famiglia Klingenholt, magnati dell'acciaio, si riunisce al completo in una villa lussuosa per festeggiare il sessantesimo compleanno del capostipite, Helge. È presente anche Michael, il figlio minore, collerico e incline all'alcool, che non era stato invitato, insieme alla moglie e ai figli.

L'atmosfera è subito molto tesa, nonostante gli sforzi collettivi di mostrare familiarità e calore. Durante la cena, Christian, il primogenito, viene invitato a proporre un brindisi; si alza e ringrazia, propone di brindare al padre, e invece del discorso d'elogio che tutti s'aspettavano, dichiara che quando erano bambini, per anni il padre ha abusato di lui e della sorella Linda,

morta suicida l'anno prima. I presenti gelano, ma solo per pochi secondi: presto uno dopo l'altro si sforzano di far finta di niente e di prendere le parole di Christian come uno scherzo di cattivo gusto; la cena prosegue tra sorrisi un po' tirati, barzellette surreali e brindisi sollecitati in continuazione dal maestro di cerimonie.

Poco dopo, Christian si alza nuovamente, prende la parola per scusarsi, ma invece di scusarsi accusa il padre di essere la causa del suicidio di Linda. Poi accusa la madre di aver visto il padre abusare di lui e della sorella, ma di aver fatto finta di niente. Stavolta tutti esplodono di sdegno verso Christian, che viene cacciato di casa dal fratello Michael e dagli altri parenti, poi malmenato e abbandonato in un bosco legato ad un albero. Dopo essere riuscito a liberarsi rientra nella villa, tutti lo giudicano pazzo e lo evitano, ma poi viene trovata una lettera di Linda che conferma in pieno le accuse di Christian verso il padre. Col trascorrere della serata cade la parvenza di cordialità tra i presenti, in un crescendo di accuse e baruffe, ipotesi e ricordi. Michael, ubriaco, raggiunge la stanza del padre e, in preda ai fumi dell'alcool, lo pesta brutalmente. Al mattino, quando tutti si ritrovano a far colazione, Helge confessa e avvisa gli attoniti ospiti che quella sarà l'ultima volta che lo vedranno. Christian, finalmente liberato dall'enorme peso, in una sorta di pace interiore ritrovata, invita la dolce cameriera segretamente innamorata di lui a seguirlo a Parigi.

Ho scelto il racconto di questo film perché rappresenta la Festa come occasione di resa di conti, processo autodistruttivo, momento nel quale la verità affiora, situazione risolutiva capace di dar corpo ai fantasmi psicologici e sociali e fare uscire gli scheletri dall'armadio.

Un rito collettivo che non tarda a divenire un vero e proprio teatro di guerra nel quale ciascuno indossa la propria maschera sociale.

Forse, vedendo o rivedendo questo film, in molti riaffioreranno episodi traumatici della propria vita, verità inesprese e tenute segrete per un falso quieto vivere. Allora, a tutti coloro che si sentono ancora gravati da esperienze negative legate al proprio passato, vorrei dedicare questa poesia:

A un certo punto
devi capire
che il dolore che hai subito
non lo devi subire
all'infinito.
Mettiti in vacanza,
la povera vita adulta
non può pagare a oltranza
i debiti dell'infanzia.
Dichiara finite le tue colpe,
scontata la pena.
D'ora in poi ogni giornata
sarà come prima

ma dentro di te
più netta e vera,
più limpida e sincera.
Tu devi solo la più grande dolcezza possibile
a chi verrà e a chi andrà via.
È festa nel tuo cuore,
festeggia in qualche modo
il cuore degli altri.

Franco Arminio, *Mettiti in vacanza*

English abstract

In this article various sources from contemporary filmography are used to discuss about the theme of the party.

keywords | *Babylon*; *La grande bellezza*; *The Celebration*, Franco Arminio.

Le parole della festa e il silenzio dell'arte

Massimo Donà



1 | Il riposo di Dio – VII giorno della Creazione, stampa dipinta, 1493, in Hartmann Schedel, *Liber chronicarum* o *Libro della Cronache di Norimberga*, illustrato da Wolgemut e Pleydenwurff, edito da Anton Koberger, f. 2v; 2 | Arte romana, *Applique a testa di Medusa*, bronzo da Este-Monte Murale, I sec. d.C., bronzo, Este, Museo Nazionale Atestino; 3 | Giorgio De Chirico, *Canto d'amore*, 1914, New York, Museum of Modern Art.

“Io non intendo affatto collocare le arti plastiche nel regno dubbio e nuvoloso delle astrazioni. Il cielo me ne guardi! E al fine di esprimermi in un modo relativo, dirò che le arti plastiche si associano al corso naturale della vita, alla stessa guisa che vi si associano i ricordi”, anche se “le arti plastiche sono del tutto estranee al moto del tempo”, perché “il proprio delle arti plastiche è l'immobilità, mentre nelle altre arti interviene, or più or meno, il fattore ritmo”. Insomma, “solo l'artista plastico concepisce e attua la sua opera direttamente *sub specie aeternitatis*”.

(Savinio [1922] 2007, 80-81)

1

D'aspetto doveva essere bellissima, se Poseidone non resistette e volle a tutti i costi possederla. L'atto venne consumato nel tempio di Atena, la dea nata dal cervello del padre; ma quest'ultima, particolarmente offesa da un tale affronto, decise di trasformare l'unica mortale tra le tre Gorgoni (le altre due erano Euriale e Steno) in un mostro orribile; le sue mani vennero trasformate in pezzi di bronzo, il corpo venne ricoperto di scaglie e munito di ali d'oro, i suoi denti assunsero l'aspetto di zanne di cinghiale e i capelli divennero un ammasso di serpenti; ma soprattutto Atena consegnò al suo sguardo un destino 'maledetto': che l'avrebbe destinata a trasformare in pietra chiunque avesse osato guardarla. Questa, almeno, la versione di Ovidio e di Esiodo.

Poi fu il re di Serifo, ossia Polidette, a mandare Perseo in spedizione punitiva. Doveva ammazzarla. Con i sandali alati, la *kibisis* (la sacca) e l'elmo dell'invisibilità donatigli dalle Ninfe dello Stige, e con il falchetto donatogli invece da Hermes, Perseo raggiunse le tre sorelle; trovandole intente a dormire. Così, individuata Medusa, con la mano guidata da Atena, le staccò la testa. Vicino alla dimora delle Gorgoni, comunque, Perseo “qua e là per i campi e per le strade aveva visto figure di uomini e di animali tramutati da esseri veri in statue per aver visto la Medusa” (Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 780). Riuscì dunque a non venire pietrificato, solo perché “era riuscito a guardare la forma dell'orrenda Medusa riflessa nello scudo di bronzo che portava al braccio sinistro”. Insomma, ne riconobbe il volto solo quando lo vide specchiato sulla superficie del proprio scudo. Evitò accuratamente di incrociare direttamente il suo sguardo mortificante. Infine, Perseo donò la testa mozzata della Gorgone ad Atena, che la pose al centro della propria egida.

Insomma, parlare di Medusa significa ricordare un mito quanto mai interessante, perché capace di evocare qualcosa che va ben oltre le pur interessantissime interpretazioni che vedono nella punizione inferta a Medusa da Perseo il ripristino del potere maschile sulla donna, la cui bellezza sarebbe sempre stata considerata pericolosa, e soprattutto dotata di un potere incantatorio in grado di far morire i suoi pretendenti. Di qualcosa, cioè, che non si costituisce come la semplice, per quanto preziosa, testimonianza di una ben precisa *forma mentis* propensa, forse con troppa facilità, a trasformare le vittime (quasi sempre femminili) in veri e propri mostri. Può essere utile ricordare, a questo proposito, che le tre sorelle (le Gorgoni) rappresentavano per gli antichi tre possibili perversioni: Steno quella morale, Euriale quella sessuale e Medusa quella intellettuale. Medusa quindi rappresentava per i Greci la perversione “intellettuale”; quella relativa, cioè, all'atto del conoscere.

Le Gorgoni erano state confinate al di là di Oceano, a significare il fatto che per i Greci le perversioni andavano tenute sotto controllo, ai margini del mondo. Rilevante è dunque il fatto che anche l'attività conoscitiva possa, per i Greci, ‘pervertirsi’; ossia non volgersi al suo oggetto più proprio, ma allontanarvisi irrimediabilmente. Deviando, dunque, rispetto al proprio supposto corso naturale. Ma cosa si vuole conoscere quando si attivano le facoltà intellettuali che ci caratterizzano in quanto umani? La ‘cosa’: quella stessa che l'esperienza ci offre nella forma incerta e confusa con cui abbiamo solitamente a che fare. Ovvero, la cosa individuale, singolare, sempre unica e irripetibile che, proprio per voler conoscere, appunto, rischiamo di lasciarci alle spalle, preferendo di gran lunga la solida certezza garantita dalle idee immutabili – destinate a risolvere l'indecifrabile singolarità in astratta e immateriale ‘universalità’. E costituentisi come oggetti di vera e propria ‘per-versione’ rispetto al reale motore dell'attività conoscitiva. Peraltro, incapaci di ‘stare’ davvero; in quanto costituite quasi sempre di significati non meno confusi delle realtà empiriche che dovrebbero consentirci di conoscere.

Non meno interessante è poi il fatto che i capelli di Medusa vengano trasformati in serpenti. Sì, perché anche il serpente è sempre stato simbolo di metamorfosi – si tratta infatti di un animale che cambia pelle rinnovando continuamente se stesso. Come la temibile Gorgone,

insomma, anche il serpente è legato (non solo in Grecia, ma anche in Egitto) al tema della rigenerazione e della ciclicità della vita; un tema ben rappresentato, peraltro, anche dal simbolo costituito dal serpente che si mangia la coda, e che realizza così un cerchio che non ha né fine né inizio (l'uroboro). Merita poi un cenno il fatto che anche il serpente, nella tradizione biblica, è 'tentatore'; e soprattutto simbolo di conoscenza. Di conoscenza perversa, però. Causa della cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre, infatti, il serpente infonde nei primi esseri umani il seme del dubbio e della consapevolezza. Anche l'esperienza conoscitiva è intimamente legata a una pericolosissima 'tentazione'. La stessa che avrebbe fatto naufragare Ulisse – almeno, secondo la versione dantesca della morte dell'eroe omerico.

Sì, il principio di conoscenza è facilmente tentatore; potendo comunque renderci soggetti alla tentazione di voler andare sempre oltre; facendoci credere che, solo oltrepassando ogni limite, anzi solo oltrepassando la condizione limitata propria dell'umano, sia possibile soddisfare un anelito conoscitivo che da ultimo vorrebbe renderci propriamente divini. Ossia, capaci di abbracciare l'infinito. Peccato che voler conoscere l'infinito significa condannarsi all'impossibilità di conoscerlo, e di farcene realmente fare esperienza; sì, perché l'infinito che pur possiamo sognare di poter un giorno conoscere, proprio in quanto 'conosciuto', smentirebbe, in ogni caso, di essere l'infinito di cui ci fossimo proposti di guadagnare il possesso, come se si fosse trattato di un oggetto.

Il conoscere, insomma, non può aver a che fare se non con 'oggetti', resi tali proprio da una disposizione oggettivante costitutivamente connessa alla natura dell'umano, e del suo riconoscersi come intrascendibile soggetto di conoscenza. Eppure, è proprio la volontà di farsi divini, e in quanto tali capaci di possedere l'infinito (come se l'infinito fosse davvero risolvibile in un 'oggetto' di conoscenza per un soggetto), che viene rappresentata dal serpente; fermo restando che, come ci fa capire anche il testo biblico, il serpente ci infonde anche una inestirpabile attitudine al 'dubbio'. Il conoscere umano, infatti, nella misura in cui cerca di guadagnare una perfezione che non potrà mai possedere, è sempre costitutivamente incerto; e può riconoscersi incerto non solo in quanto essenzialmente 'dubitante', ma anche in quanto affidato ad *universali* sempre e comunque ambivalenti, ambigui e dunque costitutivamente confondibili.

Il serpente, da un lato, e Medusa, dall'altro, sono allora portatori di una costitutiva e sempre faticosa ambivalenza; la Medusa è portatrice di vita e di morte – nello stesso tempo. Il sangue che sgorga dalle vene del suo collo è infatti tanto veleno quanto rimedio capace di resuscitare i defunti. Può condurci dalla vita alla morte, ma anche dalla morte alla vita. Certo, lo sguardo di Medusa pietrifica e dunque fa morire quel che vive, ma nello stesso tempo dalla medesima figlia di Forco e di Ceto nascono tanto il cavallo alato Pegaso (che si narra esser nato dal terreno bagnato dal sangue versato da Medusa dopo la decollazione operata da Perseo) quanto il gigante Crisaore (anch'esso nato dal sangue di Medusa, o secondo un'altra versione, dall'avventura erotica di Poseidone con Medusa). Quel che più ci interessa è comunque il fatto che questa doppiezza possa trasformare anche un atto solitamente considerato quale prova della superiorità dell'umano in espressione di una corrispettiva perversione: riconoscibile come

tale dall'effetto pietrificante (ossia, astrattamente universalizzante) prodotto dal suo sguardo. Il medesimo che, in ogni caso, ci consente anche di conoscere; ossia, di realizzare appieno la specificità di un "umano" mai risolvibile nella propria semplice, per quanto inestirpabile, 'animalità'.

Si tratta di un mito che parla, anzitutto, di una vocazione costitutivamente connessa all'umana conoscenza. Che spiega cioè come mai, nel voler "guardare" al fine di capire dove ci si trovi, ossia nel voler mettere a fuoco il reale per poterlo decifrare nella maniera più corretta e verosimile, ci si trovi condannati a "mortificare" quel che nello stesso tempo ci si propone di cogliere per quel che esso dovrebbe essere. Che vorremmo cioè cogliere nella sua radice vitale, cogliendone anzitutto l'anima, l'essenza, ovvero quel che esso dovrebbe essere nella sua più vera esistenza reale. Insomma, vorremmo conoscere quel che veramente esiste, ma siamo ineludibilmente tentati di 'oggettivare', ossia di pietrificare l'esistente; ossia, di risolverlo in immote e immateriali, nonché inesistenti universalità (le idee platoniche). Il fatto è che, anche senza rendercene conto, siamo continuamente tentati di trasformare la natura vivente in natura morta. Fatta di pure 'universalità'. Spettri privi di vita, ovvero sogni assolutamente privi di concretezza.

Lo sapeva bene anche Goethe, che proprio di questo accusava la forme di conoscenza apparentemente più affidabili del proprio tempo; si pensi ai giudizi non propriamente lusinghieri che il grande intellettuale tedesco ebbe a formulare sulle classificazioni operate da Linneo – medico e naturalista svedese del diciottesimo secolo – in base ad un metodo di classificazione fondato su una nomenclatura rigorosamente binomia (per genere e per specie). Ma le critiche di Goethe, in realtà, andavano a colpire un metodo che aveva le sue origini addirittura in Platone. Già il fondatore dell'Accademia, infatti, s'era mostrato radicalmente convinto del fatto che la vera conoscenza non dovesse lasciarsi ingannare dalla natura sempre incerta e mutevole dell'esistente di cui 'sappiamo' in virtù di un'esperienza anzitutto ed eminentemente 'sensibile'. Già per Platone conoscere il mondo (lo stesso che cambia in continuazione, che diviene, e che mai potremo risolvere in una qualche determinatezza sensibile – appunto perché sono proprio le sue determinatezze sensibili a rendere incerto e inaffidabile tutto quello che potremmo sentirci di poter dire, del medesimo, in base a quel che, di esso, sembra esserci suggerito dall'esperienza sensibile) significa procedere oltre il suo aspetto sensibile. Anche perché non vi sarebbe stato proprio modo di determinare qualcosa come "il suo aspetto sensibile" – stante che quel che, di esso, ci avesse mostrato l'esperienza sensibile, non sarebbe stato in alcun modo riconducibile ad una ben precisa determinatezza. Che si lasciasse concepire appunto come "sua univoca determinatezza".

L'esperienza sensibile è piuttosto quella che, di qualsivoglia determinatezza, dice il semplice non esser mai quel che sembra essere. Perché il rosso che potremmo esser riusciti a cogliere contemplando un determinato tramonto, e che potremmo anche provare a definire, nel momento in cui cercassimo di fissarlo "nella mente", non sarebbe già più quello che era. Eppure, la cosa più interessante, anche a questo proposito, è non tanto che l'esperienza sensibile

ci faccia toccare con mano l'illusorietà che caratterizza qualsivoglia determinatezza si possa credere d'esser riusciti a cogliere; quanto piuttosto il fatto che, affinché l'esperienza possa testimoniare "l'esser sempre già altro da sé" da parte di tutto quel che pur si fosse riusciti a conoscere, dell'esperienza medesima, è necessario che lo si sia anzitutto 'determinato', questo mondo. Un mondo peraltro mai identico a sé – e di cui è abbastanza facile riconoscere il non esser mai identico a sé.

2

Secondo Emanuele Severino la filosofia nasce come sguardo rivolto alla totalità; e come farmaco cui verrebbe assegnato il compito di guarire dal dolore. Cosa che essa sembra in grado di fare solo in quanto capace di rivolgersi a "quel che sta".

Insomma, il dolore che getta nella follia sembra poter venire sconfitto solo da un sapere stabile, in grado di non lasciarsi smentire; per questo già Eschilo poteva assegnare a Zeus il ruolo di vero rimedio – in quanto collocato all'interno del sapere che sta.

Ma lo 'stante' è in grado di 'stare', sempre secondo Severino, solo in quanto costituentesi come "identità di tutte le differenze" – sì, perché solo l'identità di tutte le differenze può stare al di là delle differenze. Ossia, può non essere una differenza, un differente – sì che il suo stesso stare al di là delle differenze abbia ben poco a che fare con lo stare "al di là" reso possibile dall'orizzonte delle differenze e nell'orizzonte delle differenze. E quindi può non subire il destino proprio di ogni differenza: ossia, quello di divenire, soffrire e morire, e quindi di essere irrimediabilmente mancante e contingente.

Questo è infatti Zeus, per Eschilo: ciò che non può venire mai meno, in quanto coincidente con l'orizzonte stesso della totalità – ovvero, con ciò che non può lasciarsi ridurre ad una differenza, ad un diverso (che, in quanto tale, sarebbe necessariamente parziale, anche solo in quanto "altro" da moltissime determinazioni costituenti, con tale diverso, la totalità delle differenze). E che, proprio per questo, può venire riconosciuto come lo "stante" per eccellenza.

È infatti nel frammento 70 delle *Eliadi* (opera di Eschilo, dedicata alle figlie del sole e sorelle di Fetonte, di cui sono rimasti solo alcuni frammenti) che, di Zeus, si dice che è tutte le cose e ciò che sta al di là di tutte le cose.

Ma la potenza di Zeus viene evocata anche da un inno a lui dedicato nell'*Agamennone* – altra importante tragedia di Eschilo. Infatti, rileva a questo proposito Monica Centanni, "solo Zeus può scacciare dalla mente il 'peso vano' dell'ansia: quindi a Zeus il coro si rivolge con devozione" (Centanni 2003, 970).

Anche Emanuele Severino, comunque, si sarebbe premurato di precisare che: "Zeus è l'identità del diverso, l'unità che avvolge tutte le cose, il principio al quale si rivolgono tutti i primi pensatori greci. Eschilo *si porta al di là* della contrapposizione tra gli dèi del cielo e quelli della terra". Ed è sempre a questo Zeus, continua il filosofo bresciano, che "va riferito il tratto che nelle *Coefore* (vv. 127-128) viene attribuito alla terra: di essere ciò da cui tutto si genera e in

cui tutto ritorna”(Severino 1989, 26-27). Solo la verità, insomma, sembra poterci guarire dalla follia generata dall'errore; o meglio, la sua (della verità) conoscenza. Che sembra non potersi caratterizzare – stiamo vedendo – se non come “visione” della totalità. Ossia, come abbraccio in grado di non lasciare nulla fuori di sé.

Solo il tutto, infatti, *sta*; in quanto impossibilitato a divenire, a trasformarsi, a diventare altro da quello che è – *ché*, se ciò fosse possibile, ossia se il tutto potesse davvero modificarsi, non si tratterebbe del tutto; ma avremmo a che fare con qualcosa di necessariamente “parziale”. Insomma, se il tutto potesse trasformarsi, non sarebbe il tutto; mancherebbe infatti di ciò in cui ancora non si fosse trasformato. E dunque non potrebbe neppure costituirsi come im-parziale – quale ha da essere appunto la sua verità.

Stiamo allora vedendo come già per Eschilo (proprio come per Parmenide), solo nel portarsi avanti da parte del pensiero che si distende sino all'estremo confine del Tutto, tracciando la linea che si impone sulle forze che tentano di trasgredirla, “la linea può stare, imponendosi su di esse”(Severino 1989, 28). Il pensiero deve portarsi in avanti sino a stare su tutte le cose, “raccogliendo sotto di sé il Tutto e dominando tutto ciò che vorrebbe farlo vacillare” (Severino 1989, 28).

Ma lo stare è indicato *in primis* dalla parola *epi-stéme*; è con questa espressione, infatti, che i Greci alludono alla scienza vera, inamovibile e incontrovertibile; che da nulla può venire messa in questione. Insomma, un sapere non scalfibile da alcuna forma di dubbio. Che non teme, dunque, gli inganni di alcun serpente.

Sì, perché quel che “rende visibile” non è né questo né quello; e dunque non è un qualcosa, ma la verità di ogni cosa. Ovvero, ciò che “uni-fica” tutte le cose. Vale a dire, una perfetta “universalità”, non riconducibile, in quanto tale, a nessuna esistenza specifica. A nessun ‘questo’ e a nessun ‘quello’. E che pur le tiene tutte (le esistenze specifiche) al riparo; risolvendole, di fatto, nell’orizzonte oltre cui nulla sembra potersi mai dare.

E in relazione a cui neppure dovrebbe potersi determinare alcuna ambivalenza; là dove, cioè, dovrebbe essere impossibile guarire avvelenando, o vedere bene, in modo chiaro e distinto, pietrificando un reale che questo stesso sguardo si troverebbe condannato a falsificare rispetto ad una natura – quella sua propria, propria cioè del reale di cui facciamo quotidianamente esperienza – quintessenzialmente mobile.

Secondo quanto accadeva appunto in relazione a Medusa e soprattutto in virtù dell’ingannevole potere seduttivo attribuito al serpente dal testo biblico.

No, qui “si dovrebbe vedere bene”, appunto, proprio in quanto, del mobile e del diveniente, si fosse in grado di rilevare quel che in essi propriamente né si muove né diviene.

Ossia, solo nella misura in cui si fosse messo a fuoco l’essente a partire da una prospettiva che potremmo tranquillamente definire ‘festiva’ proprio in quanto “libera dalla particolarità” che conviene di fatto ad ogni esistenza reale.

Ma va assolutamente ricordata, proprio a questo proposito, la strettissima relazione che tiene insieme lo sguardo in grado di fare luce, ossia, di illuminare la cosa con tanta forza e precisione da rendere perfettamente riconoscibile il suo cuore divino (la sua strutturale e originaria divinità) e la “festa”, concepita quale condizione nel cui orizzonte, solamente, ci sarebbe consentito di mettere a fuoco quel che nel corso dell’azione mai saremo in grado di rappresentare o dire nel modo più vero. Perché il conoscere è sempre un conoscere quel che, nella cosa, rimarrebbe sempre identico a sé; in quanto verità di una cosa che, nell’umana esperienza (nell’esperienza sensibile), è invece sempre diversa da come era. E che, altresì, identificherebbe la cosa in questione a molte altre, in virtù di un significato incapace di dire alcunché della medesima in quanto concepita nella sua assoluta singolarità.

Nella parola ‘festa’, infatti, troviamo la radice *dhe* che rinvia chiaramente alla luce. *Dhe*, *fe...* che rinviano direttamente alla parola “felice”. Ma chi può dirsi davvero felice? Solo colui il quale sia particolarmente vicino alla fonte di ogni felicità: ovvero, al seno materno – la fonte del latte e della vita. Ossia, di ciò che, prima e più di ogni altra cosa, sembra poter procurare vera gioia.

Insomma, dal sanscrito *dha* al greco *the*, dal latino *dha* sino a *thele*, che significa, per l’appunto, mammella. Ma *dha* e *bhas* rinviano anche alla luce divina; secondo Benveniste, quindi, è probabile che il tema *dhas-dhes* designi qualche oggetto o rito religioso di cui abbiamo forse dimenticato il senso autentico. Merita poi ricordare il plurale armeno *dik* (gli dèi), in cui il *thes* corrisponde appunto al *dhes* di *dik*. Da *thes* poi sarebbe derivato *theos*. Si pensi comunque anche al *thespesios*, che evoca il “meraviglioso”, anticamente attribuito al canto delle sirene. Si pensi poi al *theskelos* che ha ancora una volta a che fare con qualcosa di prodigioso, o meglio con il divino in quanto tale. Ecco, dunque: l’insieme, ovvero il plesso di tutti questi significati, si ritrova trasfigurato nel concetto di “evento festivo”. Una festa che, anch’essa, accomuna tutti i membri della comunità in un unico rito propiziatorio.

Eccoci così tornati, ancora una volta, alla festa. Ovvero, a quel sapere che può dirsi festivo proprio in quanto capace di “fare luce” sulle cose per quel che le medesime sarebbero veramente. Capace cioè di guardare ad esse con attenzione, senza distrarsi; come accade, invece, quando ‘guardiamo’ lavorando, ossia quando guardiamo distrattamente, senza poterci concentrare solo su quel che si profila davanti ai nostri occhi. Come accade quando guardiamo di sfuggita o frettolosamente, quando guardiamo, cioè, senza troppa concentrazione, appunto perché impegnati in un’attività lavorativa o comunque in una forma di azione destinata a non lasciare nulla così come è; che è quanto potrebbe accadere solo in virtù di uno sguardo concentrato e poggiato sulla propria perfetta univocità.

Perciò nel testo biblico gli umani vengono invitati a fare come Dio; ossia, a lasciare il sesto giorno libero per la contemplazione festiva. Nel giorno di sabato, insomma, si deve riposare – come ha fatto il Signore. Solo così si potrà vedere bene; ci si potrà, cioè, rendere davvero conto di quel che si è fatto. Che non si lavori nel giorno di sabato, dice Dio al popolo che si era radunato ai piedi del Sinai. Ché si tratta di un giorno consacrato al divino, per l’appunto; o me-

glio, alla luce divina che tutto rivela nella sua verità. Il giorno in cui lo sguardo degli umani può rivolgersi solo al divino che è nelle cose tutte, nella misura in cui esse non si lasciano semplicemente trasformare, ma sanno farsi custodi anche di una qualche permanenza. Di qualcosa che nessun divenire potrà mai far diventare altro da quello che è. Qualcosa che potrà venire contemplato solo in quanto stabile, in quanto sempre uguale a sé, e dunque non soggetto alla potenza metamorfica in virtù della quale, peraltro, le cose sono esseri in ogni caso “viventi”. Qualcosa che, però, dovrà anche essere rigorosamente non individuale; in quanto ‘significato’ necessariamente concepito in termini di astratta universalità, nella forma del “concetto”. Certo, quando si contempla, non ci si dovrebbe impegnare in quelle attività lavorative (come il cacciare, il raccogliere, il costruire...) che non sarebbero quello che sono indipendentemente dalla trasformabilità dei loro *objecta*.

D'altro canto, la consonante D rinvia alla luce; da cui il corrispondente sanscrito *didyati*, che significa brillare e splendere. *Dha*, comunque, significa anche portare il fuoco. Ovvero, istituire una legge divina mediante il posizionamento del fuoco sacro. Anche l'indoeuropeo *bhas* evoca lo splendere, l'essere luminoso. Da cui il *fas*, che mostra la luce. E il *fastus*; ma anche il *festus*, ovvero il giorno propizio per i riti sacrificali. Perciò *ne-fas* significa contro il diritto divino; e il *dies nefastus* allude appunto al giorno non conforme al diritto divino. *Phaos*, dunque, dice luce. *Phos* è anche luce; dall'indoeuropeo *dha* (far sorgere, fondare); stabilire, porre ciò che vien posto... che nutre e porta energia.

Ma torniamo a *dha* da cui il derivato *dhayati*: ovvero, succhiare, poppare, nutrire. Da cui *thele*, ovvero capezzolo. Insomma, è felice chi ha avuto un buon rapporto con il seno materno.

Da cui il verbo *theoreo*: assistere ad una festa religiosa, essere spettatori. E la *theoria* concepita appunto come ‘osservazione’, o contemplazione del dio (*theos*). Contemplazione di una verità *epistemica*; che sta e non diviene. Che è sempre uguale a sé. E, solo in quanto tale, sarebbe capace di identificare le differenze; come lo Zeus di Eschilo. Fungendo da *astratta e immateriale positività*; che, proprio per tale astrattezza, peraltro, sembra poter convenire al singolo tanto quanto il proprio opposto o la propria negazione.

Insomma, una cosa, ormai, dovrebbe essersi chiarita: che non solo è possibile vedere bene, chiaramente, ossia portare alla luce, solo quando non si lavora (cioè, quando non si agisce), ma che si vede davvero bene solo quando, liberando, ossia separando l'universale dal soggetto individuale di cui il medesimo costituisce il semplice “predicato”, lo si libera, almeno provvisoriamente, dall'ambiguità che gli compete in quanto “predicato di un singolo” destinato a costituirsi come sua irridimibile “negazione”.

Ecco la funzione della luce così evidentemente evocata dal concetto di “festa”. Vedere bene significa insomma portare alla luce e liberare da ogni ambiguità. Ossia, separare il predicato universale dalla singolarità in relazione a cui (in quanto suo predicato) il medesimo sembra troppo difficilmente distinguibile dal proprio opposto, o da quel che esso non è. E dunque

confondibile con il medesimo. Ossia destinato all'oscurità, all'ambivalenza, e cioè alla poca chiarezza.

Solo interrompendo ogni attività, ci sarà possibile vedere “chiaramente e distintamente” quel che esiste. Ciò di cui pur tuttavia la vita mostra il non esser mai identico a quel che era. Perciò vedere bene significa vedere quel che si lascia ricondurre ad una qualche *determinatezza stabile*; e di cui sia in qualche modo chiaro il “significato”. Chiaro in quanto non contingente e dunque confuso, o sempre diverso da quel che era. E che proprio per questo sarà stato liberato da una condizione individuale destinata a renderlo sempre ineludibilmente ‘ambivalente’. Ossia, indivisibile dal proprio opposto. E soprattutto temporalmente esistente. Ecco perché vedere le cose nel loro dispiegarsi temporale significa non vedere bene; ché gli esseri viventi, proprio in quanto viventi e agenti, sono incessantemente trasformati dall’agire che li costituisce appunto come viventi. Perciò non li si potrà mai contemplare chiaramente quando ci si trovi impegnati a trasformarli, a modificarli, a realizzare lo scopo in vista del quale sembra originariamente conformata la loro esistenza.

Ecco perché vedere le cose nella loro determinatezza individuale significa poterle sempre confondere. Insomma, si vede bene solo quando ci si ferma e non le si usa, sia pur in relazione a significati astrattamente universali (d'altronde, il significato universale è sempre “pratico”, come suggeriva già Platone ne la *Repubblica*). Solo in quanto non più agenti, quindi, ci si potrà rapportare a quelle significazioni universali che non possono certo venire modificate, in quanto immateriali e dunque sottratte ad ogni forma di azione concreta. E soprattutto in quanto separate dal quel mondo individuale che, in quanto esistente, è sempre anche confusamente significante. Solo in questo modo le si potrà “conoscere” davvero. Dunque, si vede bene solo quando il veduto si fa stabile, e appare sia come “permanente” che come “universale”. Mostrandoci qualcosa che, nonostante il divenire implicato dalla sua esistenza temporale, sembra poter rimanere nello stesso tempo anche identico a sé. E soprattutto identico in tutte le singolarità di cui fosse riuscito a costituirsi come “significato”. E di rimanere quello stesso di prima; anche perché, se non si desse questa permanenza, neppure potremmo rilevare il suo essersi modificato; ossia, l'essersi modificato di quello stesso che prima doveva essere diversamente.

Per questo, nel vedere bene, vediamo i significati stabili di quel che peraltro esiste in forme sempre diverse. Vediamo cioè i confini che, soli, ci dicono “cosa sarebbe” quel certo diveniente (o esistente); che, in quanto esistente, ci sembra di non poter mai catturare in conformità al suo proprio “significato”. Ovvero, a ciò che, in esso, rimane tale nonostante il suo trasformarsi incessante. Solo così possiamo renderci capaci di dire il “che cos'è” della cosa (rispondendo alla domanda *ti esti*); quello stesso che, nel corso della vita, mai riusciamo a catturare, quanto meno in forma sensibile. Se non riducendolo a morta universalità priva di corpo. L'universale (ciò che “sta”, e unifica sia diacronicamente che sincronicamente), infatti, può venire colto e abbracciato solo dal *Nous*. Il cui vedere-bene non è mai, dunque, un vedere quel che ci si potrebbe essere proposti di catturare. Ossia, il vivente; quello che, solo, peraltro, può averci

mossi a cercare il suo significato. Il *Nous*, quindi, vede bene solo “il significato”; che non è appunto una determinazione sensibile della cosa in questione. Vede bene, cioè, solo quel che il mai identico a sé certamente significa; ma non quello che il medesimo “è”. Stante che quello che esso è non sarà mai quel che il medesimo *dice* di essere. Perciò lo sguardo festivo vede quello che le cose di fatto non sono mai.

Un po' come sembra accadere in virtù dello scatto fotografico. Il quale, però, fissa sì ciò che nessuno potrà mai dire di aver visto nel corso della propria esperienza – ma che non ha assolutamente a che fare con l'universale. Per quanto si tratti di ciò che, come l'universale, sa metterci in rapporto con l'essere di quel che la visione sensibile mai ci consente di catturare.

Il fatto è che, nell'orizzonte dell'esperienza quotidiana, è concesso solo al *Nous* di vedere l'universale, nel cuore di quel che non è mai quel che è; essendo solo questa la facoltà che ci consente di conoscere – “determinandolo” direbbe Kant – quel che per altro verso non può fare a meno di continuare a negarsi. Facendocelo conoscere, appunto, nella forma dell'*eidos*; e dunque anche come fattore comune. Insomma, quel che permane, nonostante l'incessante farsi altro da sé da parte dell'esistente, è lo stesso che ci consente di definire le cose, sempre anche identificandole; ossia, accomunando le une alle altre. Ossia, rompendo il muro che rende invece inaccessibile la singolarità in quanto tale. Si da renderla “comprensibile”; rendendola comprensibile, cioè, proprio nell'atto di inscrivere in un *genere* finalmente in grado di identificare una molteplicità di esistenti singolari – quelli stessi che l'esperienza sensibile ci presenta invece come semplici e irripetibili individualità. Certo, anche la fotografia ci consente di afferrare qualcosa di “positivo” (per quanto nello svolgimento concreto dell'esperienza quella medesima positività non sia mai quel che ci fa credere di essere); e dunque di non conforme a ciò che l'esperienza ci fa ogni volta toccare con mano. Ma, nel caso della fotografia, si tratta di qualcosa di unico e irripetibile, oltre che ‘permanente’ – costituentesi cioè come quel che la cosa sarebbe, nonostante il suo ritrovarsi condannata a negare di esserlo. Ovvero, nonostante la sua positiva e sensibile individualità. Un'individualità che sarà comunque sua, e solamente sua. Insomma, è con tale singolarità assoluta, con una singolarità assoluta e positivamente determinata che possiamo entrare in relazione grazie all'obiettivo fotografico; che non coglie mai astratte “universalità”. Che non coglie cioè qualcosa come una identità del molteplice; ma solo ciò che, ogni cosa, continua ad essere anche solo in quanto da noi incessantemente riconosciuta – nonostante il suo incessante divenire. Ma, insisto, non come semplice significato “universale”; quanto piuttosto come significato specifico e assolutamente singolare. Come quella specifica singolarità che nessun “significato” sarà mai in grado di restituirci. Se non nella forma ambivalente e dunque ambigua che rende comunque incerti tutti i concetti di cui l'*espisteme* crede di potersi vantare.

Lo sguardo festivo ‘blocca’ il divenire; ossia fissa qualcosa, di quel che per altro verso continua anche a divenire. Ma proprio per questo anche lo pietrifica... quanto meno in relazione a quel che, di quest'ultimo, sembra ‘rimanere’ sempre identico a sé, facendo altresì convergere una molteplicità di essenti all'interno di un unico genere o di una specie.

Si può dire, allora, che il vedere festivo abbia la stessa natura dello sguardo di Medusa in quanto, per farci vedere bene, in forma chiara e distinta, non può fare a meno di devitalizzare il vivente. Bloccando il suo corso vitale, ossia immobilizzando il suo incessante trasformarsi. E facendo delle cose 'diverse' costituenti ogni manifestazione del mondo, qualcosa di ma-lauguratamente "identico". Deve cioè 'strappare' dal divenire un istante capace di durare; un istante che non passi mai e che, soprattutto, ci consenta di andare oltre la singolarità in ogni caso presente. Si da poterci confortare quanto meno intorno al fatto che quel certo reale, pur non essendo mai quello che era, sarà comunque sempre lui; e soprattutto porterà alla luce un'universalità in grado di accomunarlo a molti altri essenti; in modo tale che, nel suo non essere mai quel che è, lasci comunque trapelare (quanto meno agli occhi del *Nous*, ovvero dello sguardo festivo da quest'ultimo reso possibile) l'esserci di qualcosa di cui l'incessante divenire possa configurarsi come continua e incessante "negazione"; per quanto non costretta ad "escludere" il negato. E soprattutto capace di renderlo identico a tutte le cose per altro verso 'altre' da esso.

È dunque solo quello dischiuso dal *theorein* festivo a costituirsi come sguardo destinato alle rigide determinatezze dell'*eidos*; costretto a mirare realtà pietrificate di cui l'esperienza sensibile sembra non poterci dire alcunché. Proprio come lo sguardo di Medusa, insomma; anch'esso, guarda caso, "mortale"... come il nostro.

Dove le realtà pietrificate con cui finiamo per aver a che fare, lungi dal costituirsi come realtà quintessenzialmente "metafisiche", dicono il semplice "significato" del sensibilmente esistente. Stante che il "fisico" è destinato a mostrare sempre e solamente il suo non essere mai quel che è; o meglio, il proprio non significare mai quel che il *Nous* comunque ci consentirà di sapere (determinandolo), del medesimo. Questo, insomma, lo sguardo pietrificante, indipendentemente dal quale, va comunque ricordato, neppure potremmo riconoscere il non esser mai quel che è, da parte della determinatezza sensibile. Infatti, affinché si possa riconoscere questo suo non esser mai quel che è, dovrà comunque darsi quel che 'esso continuerà comunque ad essere'. Ossia, l'esistenza di cui il divenire, ossia l'esperienza sensibile, costituisce appunto l'incessante e mai risolta "negazione".

3

Solo l'arte sembra rifiutarsi di indicare un semplice *surplus* rispetto all'esperienza comune; negando di doversi disegnare come perversione rispetto alla conoscenza della cosa sempre singolare con cui abbiamo di fatto a che fare. Solo essa, cioè, sembra in grado di corrispondere allo sguardo originario; quello in relazione a cui, solamente, il vedere sensibile si renderebbe capace di sperimentare il non essere mai quel che è da parte di tutto quel che è. Ecco perché lo sguardo della Gorgone, che tanto inquietava gli antichi, non ha mai molto a che fare con l'inquietudine provocata dalle cose dell'arte, già secondo Platone. Ecco perché il mito di Medusa altro non è che una felice "profezia" di quel che sarebbe stato reso possibile proprio dalla filosofia, piuttosto che dall'arte.

Eppure, buona parte della coscienza artistica dell'Occidente sembra essersi più volentieri riconosciuta in uno sguardo costitutivamente ingannevole; il cui compito sarebbe stato quello di cogliere il reale per ciò che, del medesimo, doveva esserci restituito dallo svolgimento temporale ben noto all'esperienza sensibile. Tutte le forme artistiche che potremmo definire genericamente "realiste", infatti, sono tali in quanto intendono restituire alla tela (se ci limitiamo alle forme di arte visiva) proprio il volto mutevole, incerto e confuso di una realtà impossibilitata ad essere qualcosa piuttosto che qualcos'altro. Si pensi anche ad alcune tra le più apprezzate forme artistiche della modernità: mi riferisco all'impressionismo, ma anche al realismo, così come al divisionismo, ma anche all'espressionismo, sino all'astrazione proposta e tematizzata dal russo Kandinsky, o al futurismo di Boccioni e di Balla. Ma l'elenco potrebbe proseguire a lungo. Tutte modalità operative impegnate, nei modi più diversi, a restituire alla tela "il movimento" del reale; o anche, il reale *come movimento*. Magari come "movimento puro" – nel caso di Kandinsky.

Ecco, di contro a tale strada maestra, si sarebbe comunque affacciata sul palcoscenico della storia anche qualche eccezione; vocata a disegnare un canone, forse minore, ma di sicuro non meno rilevante. Anzi, riconoscibile come vera e propria realizzazione di un originario "sguardo metafisico", ben diverso anche da quello festivo profetizzato dal mito di Medusa – e indipendentemente dal quale nessuna esperienza sensibile si sarebbe mai potuta costituire.

Penso, a questo proposito, ad alcune esperienze molto particolari come quelle dei due fratelli De Chirico: Giorgio de Chirico e Alberto Savinio – riconosciuti dai surrealisti come i più radicali tra i loro precursori.

Per De Chirico, infatti, la pittura deve anzitutto liberarsi dal gusto per il "tenebroso", e dunque dare forma ad oggetti "che per chiarezza di colore ed esattezza di misure siano agli antipodi di ogni confusione e di ogni nebulosità" (De Chirico [1919] 2008, 275), e che purtuttavia abbiano un aspetto fondamentalmente irreali. "Nelle grandi opere d'arte – precisa, infatti, De Chirico – la forma è evidente e, nello stesso tempo irreali. Si potrebbe dire che essa non appartiene a questo mondo, tanto essa si fonde con l'atmosfera che la circonda" e che diventa "misteriosa ed irreali proprio perché si distacca dall'atmosfera pur essendo fusa con essa" (De Chirico 2008, 240-241). Da cui una rigorosa soppressione del senso logico e dunque della 'significazione' *tout court*; e l'evocazione "spettrale di quegli oggetti che l'imbecillità universale rilega tra le inutilità" (De Chirico [1919] 2008, 275). Ovvero, della loro pura intoccabile, invisibile e inudibile "singolarità". Al contrario di quanto si proponeva Mondrian, cercando di restituire alla tela l'universalità dei medesimi concetti tanto cari alla filosofia. Avendo l'artista olandese una sostanziale repulsione nei confronti dell'individualità propria del fenomenico.

Una cosa è certa, comunque: l'evocazione spettrale chiamata in causa dall'arte metafisica, secondo i due fratelli greci, dipende *in toto* da noi – De Chirico dice infatti che ben più misterioso del sogno è "il mistero e l'aspetto che la mente nostra conferisce a certi oggetti, a certi aspetti della vita", e che l'arte "è la rete fatale che coglie a volo, come farfalloni misteriosi, questi strani momenti, sfuggenti all'innocenza e alla distrazione degli uomini comuni" (De Chi-

rico [1919] 2008b, 286). L'arte, insomma, mostrerebbe come gli umani siano capaci non solo di "intelligere"; essi possono sempre uscire, infatti, dai confini disegnati dal senso comune, ma non solo per rivolgersi alla pianura delle Idee.

Neppure il futurismo e il cubismo vi sarebbero riusciti; non riuscendo, i medesimi, nonostante gli sforzi profusi, a "trasumanare" le cose rappresentate. Solo "l'insensata e tranquilla bellezza" scoperta dalla vera arte può dunque mostrarci, proprio delle cose dell'esperienza, il lato eminentemente "metafisico"; ovvero, ciò che le sottrae alle catene teleologiche caratterizzanti lo scorrimento temporale delle cose tutte. E dunque anche ad ogni significato.

Nulla a che fare, comunque – sempre secondo De Chirico –, con il vuoto nirvanico o con le fosche visioni tanto care alle menti di molti rappresentanti di una fauna che non sa vedere ciò che pur è custodito dalla "natura del mondo scimunito ed insensato che ci accompagna in questa vita tenebrosa" (De Chirico [1919] 2008, 275). Nulla a che fare, poi, neppure con il tenebroso o l'oscuro; perché questa arte luminosa mostra le cose nella piena luce del meriggio. Le mostra cioè nella loro più piena *realitas*. Mostrando ciò che la vita e il senso comune continuano imperterrite a confondere, facendolo sembrare sostanzialmente 'indeterminabile'. O meglio, significabile, sì, ma sempre in modo costitutivamente ambiguo. Solo l'arte metafisica, insomma, consentirebbe il sorgere della nozione di "immobilità terrena", in virtù della quale "la vita stessa, gli oggetti, le forme, persino gli avvenimenti vengono riguardati nell'aspetto di una loro presunta assolutezza", consentendo quindi il riconoscimento non tanto "della realtà qual essa è naturalmente visibile, ma di quella particolare realtà plastica che è l'aspetto inefabile dell'eternità terrestre" (Savinio [1922] 2007, 98-99).

Insomma, per De Chirico "ogni cosa ha due aspetti: uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro, lo spettrale o metafisico, che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero stati i raggi X, per esempio" (De Chirico [1919] 2008b, 289-290).

Ad ogni modo, anche per il fratello, Alberto Savinio, l'arte metafisica non ha nulla a che fare con l'oscuro, l'astratto e tanto meno con il confuso. Anche per lui, cioè, "tutto quanto cade sotto i sensi materiali, non riguardando la propria essenza delle arti, non trova luogo nelle nostre presenti occupazioni" (Savinio [1922] 2007, 77). Solo l'arte metafisica, quindi, non si lascerebbe distrarre dal corso mutevole della storia e delle cose tutte. E neppure dai *significati* di cui le avessimo investite in vista dell'agire. Ma si volge, sicura, a quel che, pur compreso nella storia e svolto dal suo dispiegamento, non ha in verità nulla di storico.

L'arte, insomma, sempre secondo Savinio, sembra non aver davvero nulla a che fare con la rappresentazione degli aspetti naturali (o sensibili) della vita. E neppure con quel che, dei medesimi, sembra in grado di dirne la conoscenza intellettuale. Anche lui, insomma, proprio come il fratello, sa bene che le cose della vita sono soggette a un incessante mutamento, os-

sia a una trasformazione continua, e che, proprio per questo, le medesime possono acquisire un valore, ma solo in senso relativo; d'altro canto, se l'arte dovesse limitarsi a testimoniare questo processo, l'arte per eccellenza sarebbe appunto il cinema; là dove per Savinio, invece, qualsiasi maniera di rappresentare gli aspetti della vita nella loro verità naturale "esclude affatto l'arte" (Savinio [1922] 2007, 79). Ad ogni modo, non si tratta neppure, sempre secondo Savinio, di estrapolare un frammento dello scorrere vitale (quasi si trattasse del fotogramma di una pellicola cinematografica). Altrimenti avrebbero ragione i pittori futuristi, a spezzare il movimento nelle sue parti e a cercare di restituirne l'aspetto attraverso la fissazione di alcune delle sue componenti elementari.

Il fatto è che, soprattutto le arti plastiche, sono per lui "estrane al moto del tempo", per questo si potrebbe anche aggiungere che sono "fuori del tempo" (Savinio [1922] 2007, 81). Esse, cioè, sembrano non limitarsi a strappare al tempo alcune delle sue componenti particolari e necessariamente parziali. Risolvendole poi in questo o quel *significato*. L'artista plastico, piuttosto, "concepisce e realizza la sua opera direttamente *sub specie aeternitatis*". Insomma, per lui la vera arte altro non è che una "glorificazione del presente". E questo *eterno* – di fatto contenuto in tutte le cose realizzate dalla vera arte (e *in primis*, dall'arte metafisica) – è proprio quello che siamo soliti chiamare "lirismo", precisa ancora una volta Savinio (Savinio [1922] 2007, 81). D'altronde, è solo in relazione a quest'ultimo che "ogni diversità e ogni carattere si annullano... e un'armonia totale – non contraddistinta da alcun carattere particolare – subentra" (Savinio [1922] 2007, 83-84). Diversità e caratteri, infatti, hanno a che fare con l'ordine della significazione che sempre li determina.

Mentre l'arte metafisica, in forma assolutamente paradossale "è – per il fratello De Chirico – quella giunta oggi al suo più alto significato... proprio in quanto il terribile vuoto da essa scoperto è la stessa insensata e tranquilla bellezza della materia" (De Chirico [1919] 2008, 271-272). Anche perché il nostro ne è fermamente convinto: "il pensiero umano non si esprime, come falsamente si crede, a mezzo di parole" (De Chirico 2008, 242); per questo la verità cui possiamo accedere avrà necessariamente a che fare con il silenzio. Per questo, sempre secondo il fondatore della metafisica, "un pittore di talento, quando dipinge una natura morta, dipinge veramente la vita silenziosa delle cose create dalla natura o fatte gli uomini" (De Chirico 2008, 262).

Ma le arti plastiche, sempre secondo Savinio, escludono anche il ritmo, il movimento e "ogni elemento drammatico". Volgendo lo sguardo, indifferenti, solo al durevole o al permanente; ovvero, a quel che, nel divenire, non diviene affatto. Consentendoci di cogliere qualcosa che potrà dirsi "vivo" solo in quanto diveniente. Via dunque l'elemento drammatico, messo drasticamente al bando. Solo all'elemento lirico, cioè, guarda il vero artista; che, proprio per questo, è in grado di cogliere quel "che in ogni opera d'arte costituisce la parte durabile e, per così dire, eterna dell'opera stessa", ecco perché le vere opere d'arte, e *in primis* quelle plastiche, "non patiscono se non in un modo assai lontano e presso che inavvertibile l'azione distruttrice del tempo, cioè non invecchiano" (Savinio [1922] 2007, 84-85).

Ma sconfiggere e vanificare la potenza creatrice, nonché distruttrice, del tempo significa necessariamente ritrovarsi a trasformare il reale costringendolo a farsi entità metafisica (per quanto fisicamente o sensibilmente esperita); ovvero, consegnarlo a quella dimensione eterna che tanto ci affascina ma nello stesso tempo (e con non minore intensità) anche ci terrorizza.

Sì, perché nel sognare la fantomatica eternità, gli umani non guardano sempre e comunque ad una condizione di “quiete surreale” o di vero e proprio “silenzio metafisico”. Spesso, e assai più semplicemente, infatti, essi sperano di “continuare a vivere per sempre”. Certo, modificandosi, ossia facendosi sempre diversi... ma continuando purtuttavia ad esistere, appunto, come sempre diversi.

Perciò lo sguardo festivo e quello estetico, nonché la loro strutturale indecifrabilità, hanno sempre affascinato gli umani, ma nello stesso tempo – come sapeva bene già Leopardi – li avrebbero anche profondamente inquietati, in quanto sempre deludenti in rapporto alla vivificante attesa spesso alimentata dai medesimi.

Riferimenti bibliografici

Centanni 2003

M. Centanni, *Commento all'Agamennone*, in Eschilo, *Tragedie*, Milano 2003, 961-1031.

De Chirico [1919] 2008

G. De Chirico, *Noi metafisici*, articolo apparso in “Cronache d'attualità”, Roma, 15 febbraio 1919 ora in G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2008, 270-276.

De Chirico 2008

G. De Chirico, *Il Signor Dudron*, romanzo postumo databile agli anni Sessanta, ora in G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2008, 161-263.

De Chirico [1919] 2008b

G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, articolo apparso in “Valori Plastici”, I, n. 4-5, aprile-maggio 1919. ora in G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2008, 286-291.

Savinio [1922] 2007

A. Savinio, *Primi saggi di filosofia delle arti (per quando gl'Italiani saranno abituati a pensare)*, articolo apparso in “Valori Plastici”, 3.1921/22(1922), ora in A. Savinio, *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di G. Montesano, V. Trione, Milano 2007, 77-107.

Severino 1989

E. Severino, *Il gioco. Alle origini della ragione: Eschilo*, Milano 1989.

English abstract

Medusa's petrifying gaze as a mythical 'intellectual' perversion: in our desire to 'look', to focus on reality, we find ourselves condemned to 'mortify' it. The anxiety for knowledge transforms living nature into dead nature. But knowledge is always a knowing of that which, in the thing, would always remain identical to itself; as the truth of a thing that, in human experience (in sensible experience), is instead always different from what it was. In the word 'feast' we find the root *dhe*, which clearly refers to light. That is, to that knowledge that can be said to be festive precisely insofar as it is capable of 'shedding light' on things for what they really are. Only by interrupting the daily motion will it be possible for us to see 'clearly and distinctly' what exists. Therefore, in the biblical text, humans are invited to do as God does: to leave the sixth day free for festal contemplation. Thus, in Aeschylus, it is Zeus' gaze on the world as a 'vision' of totality, as an embrace capable of leaving nothing out. In short, seeing means bringing to light and freeing from all ambiguity. That is, to separate the universal predicate from the singularity in relation to which (as its predicate) the same seems too difficult to distinguish from its opposite, or from what it is not. And therefore confusable with the same. That is to say, destined to obscurity, ambivalence, and lack of clarity. Only art seems to refuse to indicate a simple surplus with respect to common experience; denying that it has to draw itself as a perversion with respect to the knowledge of the always singular thing with which we are in fact dealing. Only it, that is, seems to be able to correspond to the original gaze; the one in relation to which, alone, sensitive seeing would make itself capable of experiencing never being what it is on the part of all that is. That is why the gaze of the Gorgon, which so disquieted the Ancients, never has much to do with the disquiet provoked by the things of art, even according to Plato. That is why the myth of Medusa is nothing but a happy 'prophecy' of what would have been made possible precisely by philosophy, rather than by art. It is the "surreal stillness" or the true "metaphysical silence" theorised by the De Chirico and Savinio brothers: the plastic arts also exclude rhythm, movement, turning their gaze, indifferent, only to the lasting or the permanent; that is, to that which, in becoming, does not become at all. Allowing us to grasp something that can only be said to be 'alive' insofar as it becomes. Away, then, with the dramatic element, drastically banished. Only the lyrical element, that is, is looked at by the true artist; who, precisely for this reason, is able to grasp that "which in every work of art constitutes the lasting and, so to speak, eternal part of the work itself".

keywords | Medusa's gaze; Severino; philosophy; festivity; Metaphisic art; De Chirico; Savinio.

“Sfiorare pericolosamente il diverso”

Furio Jesi, la macchina mitologica e la festa

Alessandro Fambrini

Il bambino passa rasente la porta dell'ebreo, del *diverso* per eccellenza, e dalla porta esce un braccio che trascina dentro. Avvicinarsi alla casa dell'ebreo significa sfiorare pericolosamente il *diverso*, da cui può protendersi la mano che afferra. La mano dell'ebreo, del *diverso*, è una mano unghiuta, come un artigiano. È la mano dell'usuraio che si protende ad afferrare l'oro, ed è al tempo stesso la mano del *diverso*. (Furio Jesi, *Il processo agli ebrei di Damasco*)

“Che cos'è la festa?” (Jesi 2001, 89) si domanda Furio Jesi in *La festa e la macchina mitologica* (1973), e risponde che, tra l'altro, essa serve “a definire in termini di scienza le caratteristiche di quanto servì e serve a conoscere i *diversi*” (Jesi 2001, 89), è punto di contatto tra sé e il mondo, tra l'io e l'altro, e nella sua essenza rappresenta un punto di articolazione vicino alle sorgenti del mito. Non a caso, questo saggio rappresenta una delle prime articolate trattazioni dell'argomento della “macchina mitologica” da parte di Furio Jesi, e contiene anche una delle definizioni più pregnanti del concetto che la sottende, da poco elaborato e affrancato da quello di “mito tecnicizzato” (che implica il precedente, ma non lo esaurisce):

La macchina con la sua presenza funzionante è un costante rimando alla tensione fra pre-esistente ed esistente in quanto prodotto dalla macchina, fra mito e mitologia, e tale tensione perennemente irrisolta costituisce la realtà, la flagranza del fatto mitologico. La macchina mitologica è autofondante: pone la sua origine nel *fuori di sé* che è il suo interno più remoto, il suo cuore di pre-essere, nell'istante in cui si pone in atto. Questo presupponimento d'origine (il rimando al mito) è totalizzante: coinvolge tutti gli istanti e gli ambiti spaziali di funzionamento della macchina, poiché il *fuori di sé* in cui la macchina pone la propria origine è il suo centro. Ogni fatto mitologico è quindi esso stesso presupponimento della propria origine, che è altresì l'origine della macchina (Jesi 2001, 111).

Ma ciò che conta, come è evidente, è il *funzionamento* della macchina mitologica, e il “presupponimento” stesso del suo agire, del suo esserci, guiderà i procedimenti di analisi e di giudizio di Jesi a partire dalla metà degli anni Settanta, portandolo ad affilare le armi della sua critica. Ciò avviene in studi come *Cultura di destra* (1979) con i capitoli dedicati a Julius Evola, Mircea Eliade e all'esoterismo nazista che, nella sua esibizione di un apparato iconico e mitologico privo di spessore e consistenza, rende “avvertibile quella che un cultore di simboli definirebbe perdita del centro” (Jesi 1979, 60): l'aggirarsi intorno a un vuoto che rende “il Reich senza centro” (come recita il titolo di un capitolo di *Cultura di destra* [Jesi 1979, 60-66]) l'incarnazione più aliena e agghiacciante della macchina mitologica nella storia; oppure nei lavori di germanistica, come quelli su Rainer Maria Rilke, oggetto per Jesi di un pluridecen-

nale confronto critico (da *Rilke e l'Egitto* [1964] al volumetto monografico *Rilke* pubblicato nel 1971 per la serie del “Castoro” e alla traduzione del *Malte* del 1974 [Rilke 1974] fino a *Esoterismo e linguaggio mitologico* [1976], in cui si approfondiscono nel fuoco del poeta praghese le riflessioni su mito e artista che erano state già al centro di *Germania segreta*), o in quelli in cui lo sguardo si punta su fenomeni riconducibili all'ambito del fantastico (al quale anche Jesi partecipò nei suoi rari *excursus* narrativi come *La casa incantata* e *L'ultima notte*). È qui, in particolare, che si presentano per natura stessa del genere uniti molti dei fili che altrove, dispersi, Jesi recupera e riunisce sotto la categoria del mito, e ciò spiega l'attenzione che Jesi ebbe per testi *borderline* come *Le Matin des Magiciens* di Louis Pauwels e Jacques Bergier (1960), verso il quale pure, dopo un'iniziale considerazione (in *Germania segreta* Jesi adopera ampiamente il testo di Pauwels e Bergier per delineare lo scenario esoterico che si muove intorno e assieme al Terzo Reich e ricostruire il “fenomeno di alterazione del mito” (Jesi 1997, 186) che lo caratterizza; mentre in *Sopravvivenze mitiche nell'esoterismo nazista* scrive che gli “studi di Pauwels e Bergier, [...] pur nella loro dichiarata provvisorietà, contengono alcune osservazioni particolarmente acute e stimolanti” (Jesi 2008, 185), il giudizio si fa decisamente critico: con l'avvertenza che “non reca alcuna indicazione di fonti” (Jesi 1979, 53n) e “dev'essere usato con molta cautela” (Jesi 1979, 53n), il volume dei due autori francesi, in cui “ogni pagina resta in un'atmosfera tra l'esoterismo e il puro effetto da *feuilleton*” (Jesi 1979, 53n), viene assunto come esempio di opera che precipita nel “calderone della fantastoria occultistica” (Jesi 1979, 53) una messe di materiali che, nel rifiuto di ogni analisi storica, economica, politica, finiscono per mettere in scena una manipolazione di miti da parte di forze oscure che agirebbero nelle vicende umane e farebbero la storia da alcuni secoli a questa parte, se non da sempre.

Oppure l'attenzione per il tema vampirico: qui, in particolare nella seconda parte del già rammentato *L'accusa del sangue*, con il titolo *Metamorfosi del vampiro in Germania*, Jesi percorre a ritroso il cammino che dai fascismi novecenteschi riporta alle loro radici esoteriche o pseudoesoteriche, e poi di nuovo in avanti, verso di essi e il loro nodo che unisce tecnicismo e occultismo. Il congegno della macchina mitologica si rivela così un'invenzione dalla duplice valenza: con la sua entrata in scena permette di rappresentarli e al tempo stesso di smascherare le loro radici sincreticamente confuse, che si uniscono al filone antisemita nel segno di un'eguale ossessione di paura, di assedio e di smarrimento di certezze. Al centro di entrambi gli scritti di *L'accusa del sangue* vi è una diversità che si misura nel sangue, e le valenze ugualmente concrete e simboliche che la percorrono sono sovrapposte e mescolate attraverso una rassegna di fatti storici e di letteratura che li riflette. Il fantastico è per la letteratura l'ebreo, il diverso, o almeno uno di essi, la cui linfa è attraversata dalla stessa dissonanza rispetto alla realtà che pervade il nucleo più autentico e profondo della riflessione jesiana, quello che investe la natura e le manifestazioni del mito. Il tema vampirico – succhiamento letteralizzato del sangue – si innesta su quello simbolico dell'omicidio rituale tradizionalmente attribuito agli ebrei e attraverso il quale “uccidendo un cristiano e succhiandone vampiricamente il sangue durante la celebrazione della Pasqua (ebraica), essi credono di conciliare la

religione di Mosè con quella di Gesù” (Jesi 2007, 29). A questa interpretazione “storica” della festa pasquale, degradata e corrotta al rango di rituale satanico, se ne sovrappone una più latamente simbolica, secondo la quale gli ebrei, consapevoli della propria colpevolezza di fronte alla morte di Cristo e desiderosi di riscatto, avrebbero appreso che tale riscatto sarebbe potuto giungere soltanto mediante “sanguine Cristiano”; ma l’espressione reca in sé una trappola che diverrà una vera e propria maledizione (vampirica):

Aniché capire che la salvezza sarebbe giunta loro dalla conversione, dal battesimo e dall’eucarestia, dunque dal ‘sangue del Cristo’, presero a uccidere ogni anno un cristiano nella speranza di riscattarsi dalla maledizione dei padri (‘Che il sangue di lui ricada sui nostri figli’). Questa interpretazione [...] collegava gli ‘omicidi rituali’ degli ebrei da un lato con la condizione del popolo ‘deicida’ (che avrebbe avuto ampia parte nelle persecuzioni antiebraiche), dall’altro con la magia e con i processi contro le streghe (Jesi 2007, 30).

L’“accusa del sangue” si rivela così una definizione duplice e transitiva: l’accusa *al sangue* degli ebrei, il loro marchio di Caino che ne fa una stirpe maledetta, e l’accusa *agli ebrei* di abbeverarsi di sangue cristiano, cui fa da corollario una serie di pratiche a essa connesse (il pugnamento dell’ostia consacrata, il rapimento di bambini a scopo di sacrificio rituale, la preparazione di pane azzimo con impasto di sangue cristiano ecc.: la festa che viene tradita fino all’estremo del suo divenire empia e oscena). Ciò che interessa a Jesi, in questa costellazione, è che l’accusa del sangue va a incardinarsi in una visione del cristianesimo come “mito del sangue di Cristo” da cui l’accusa agli ebrei discenderebbe, deformando il meccanismo originario del mito secondo lo schema che prevede la trasformazione in macchina mitologica.

Da tale decadimento della mitologia cristiana scaturisce anche il tema vampirico, che si autonomizza poi secondo caratteristiche proprie che Jesi indaga nella seconda parte del suo scritto. Da una parte, il vampiro rosacruciano e *old gentleman* alla Bram Stoker, dietro il quale Jesi, con una lettura sociologica, individua l’incarnazione storica, l’“adesione al secolo” (Jesi 2007, 43) dei “Grandi Sconosciuti” (Jesi 2007, 43), titolari di una presunta superiorità tradizionale che va oltre il tempo; a loro il romanzo nero offre una formula che ne racconta l’estraneità alla storia e al contempo li attualizza nel mentre li secolarizza. Dall’altra, la traccia risale a una tradizione diversa, ben consistente nella letteratura tedesca, e che vede emergere, alle soglie dell’età moderna, figure di *revenant*, di morti che tornano a reclamare non la vita, ma i vivi, imponendo loro il proprio riscatto. Così Voss, che con *Die Pferdeknecchte* (1776) mette in scena una genia di “spettri sociali”, avi di un moderno feudatario che tornano a infierire sui contadini, di cui individuano le potenzialità destabilizzanti e che, a loro volta, formano con essi una paradossale alleanza che si regge sul bersaglio comune offerto dal loro debole, moderno discendente; e così la *Lenore* (1773) della celebre ballata di Bürger, in cui la voluttà e l’ebbrezza dell’abbandono alla morte segnano la traccia soprannaturale di un’impronta anticristiana che diede luogo a reiterate accuse di blasfemia. Concrezioni fantastiche cui tuttavia manca l’elemento propriamente vampirico, che Jesi definisce così per contrasto:

Il fidanzato morto della *Lenore*, però, non è però, propriamente, un vampiro. Vampiro è, innanzitutto, l’essere che succhia il sangue dei viventi e ne trae vita [...]. La *Lenore* è significativa

solo nella misura in cui, da un lato, fa irrompere nella letteratura tedesca il tema larvatamente vampirico della “fame di vivi” che hanno i morti, dall’altro lato collega, sia pure nella prospettiva “pietistica”, la “fame dei vivi” che hanno i morti con una forza che è nei vivi e che chiama i morti, i morti affamati di vivi. (Jesi 20071, 46-47)

Tale elemento emerge in senso specifico per la prima volta in E. T. A. Hoffmann e ben oltre i confini territoriali della novella *Der Vampir*, che ne rappresenta l’esempio più evidente, e va a costituire nel corpus delle novelle hoffmanniane una sorta di autoraffigurazione dell’individuo dalla sensibilità estenuata ed estrema, una possibile incarnazione dell’artista. Sul modello di Hoffmann Jesi definisce il vampiro come colui che “è tanto vicino alla forza della vita da poterla in certa misura manipolare, da suggerirla negli altri viventi e perfino in quel vivente che è il suo stesso io” (Jesi 20071, 54). In tal senso, è Heinrich Heine che, seguendo una traccia già hoffmanniana, contribuisce a creare l’immagine che sarà quella, vincente, del vampiro decadente, fondata su “un inquietante autovampirismo che corrisponde alla scissione tra io-artista e io-uomo” (Jesi 20071, 54) e che ne esalta le contraddizioni proiettandone le caratteristiche sul piano dell’“essere maledetti-privilegiati, ed essere morti-viventi” (Jesi 20071, 54).

Proprio in Heine, ebreo, la traccia vampirica si fonde con l’accusa del sangue, che diviene il portato tematico del romanzo incompiuto *Der Rabbi von Bacherach* (1824-40), nel quale la comunità ebraica di Bacherach am Rhein viene accusata di omicidio rituale e pertanto condannata allo sterminio. Ma per Heine tale accusa, come scrive Jesi, “giunge a circoscrivere l’esterno dell’ebraismo: il volto dell’ebreo, disegnato dai non-ebrei” (Jesi 20071, 56). Un volto che vede appunto nell’ebreo “il succhiatore di sangue, il vampiro per eccellenza, secondo una tradizione antisemita che fa coincidere vampirismo rituale con ‘vampirismo economico’: l’usuraio ebreo succhia sangue ai cristiani, così come i rabbini uccidono per Pesach un bambino cristiano al fine di suggerne il sangue ritualmente” (Jesi 20071, 56).

Da Heine a Richard Wagner il passo è breve, e non solo nella misura del tempo. La mistica del sangue dell’ultimo Wagner, esaltata soprattutto nel *Parsifal*, e la stessa idea del *Gesamtkunstwerk*, dell’opera d’arte totale, richiamano l’idea del poeta come agente vampirico, manipolatore delle forze vitali che trova il suo paradigma nell’“uso sacrale, esoterico del sangue di Cristo che [...] ricorre nell’opera di Wagner” (Jesi 20071, 59). Meno breve può sembrare il passo ulteriore, quello da Wagner al nazionalsocialismo: eppure, ciò che in Wagner restava ancora sospeso a livello di tematica simbolica, diviene con il nazismo “materiale mitologico tecnicizzato in favore di un’operazione politica con obiettivi di conservazione e profitto ben precisi” (Jesi 20071, 60). Non a caso, scompare in questa nuova prospettiva il vampiro, pressoché assente dalla letteratura nazionalsocialista in cui, in paradosso apparente, la mistica del sangue assume un rilievo mai conosciuto prima: perché, per usare le parole di Jesi, “per gli scrittori nazisti, non solo non esistono censure e autopunizioni, ma non esiste neppure la figura del manipolatore del sangue: egli, il manipolatore del sangue, era concretamente, storicamente presente dinanzi a loro, e ogni coincidenza dell’ambito del mito con l’ambito della storia è una trivializzazione del mito, oppure una sublimazione del mito a ontologia trascendente. L’eroe mitico – in questo caso l’eroe negativo: il vampiro – cede il passo a chi governa o crede di governare la centrale del mito, la macchina mitologica” (Jesi 20071, 62).

Anche come risposta a tali appropriazioni è da leggersi allora il contributo originale e spiazzante che lo stesso Jesi offrirà (stava offrendo, aveva già offerto: il suo romanzo fu scritto tra il 1962 e il 1970, ma apparve postumo nel 1987) alla letteratura vampirica con *L'ultima notte*. Qui i vampiri, da tempo banditi dal mondo e costretti a nutrirsi del sangue dei morti per sopravvivere, progettano un ritorno in grande stile, un'“impresa epica” destinata ad annientare “i mostri della civiltà urbana” (Cases 2012,197), come scrisse Cesare Cases in una recensione apparsa sull’“Indice dei libri del mese”. Un’impresa non priva, ancora un volta, di contraddizioni. Le stesse che doveva avvertire Jesi quando, facendo suo un ambito di ricerca pieno d'insidie e di controversie come quello del mito, agiva con le sue forze di studioso lucido e coerente per riportarlo nell'orbita dell'indagabile e del conoscibile, sottraendolo alle manipolazioni mistificatorie del potere, al monopolio di una cultura ostile alla vita e votata costituzionalmente a usarlo come strumento di omologazione dell'esistente: e la spinta più grande all'elaborazione di sistemi sempre più complessi, sempre più sottili, scaturiva dal rischio di essere attratto dalle stesse costellazioni esoteriche che andava evocando.

Riferimenti bibliografici

Cases 2012

C. Cases, *Recensione a “L'ultima notte”*, in *Furio Jesi*, a cura di M. Belpoliti e E. Manera, “Riga” 31, 2010.

Jesi 1976

F. Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico*, Messina 1976.

Jesi 1979

F. Jesi, *Cultura di destra*, Milano 1979.

Jesi 1997

F. Jesi, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, postfazione di D. Bidussa, Milano 1997.

Jesi 2001

F. Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, in *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, nuova edizione a cura di Andrea Cavalletti, Torino 2001.

Jesi 2007

F. Jesi, *Il processo agli ebrei di Damasco*, in *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*, intr. di David Bidussa, Torino 2007.

Jesi 2007b

F. Jesi, *Metamorfosi del vampiro in Germania*, in *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*, intr. di David Bidussa, Torino 2007.

Jesi 2008

F. Jesi, *Sopravvivenze mitiche nell'esoterismo nazista*, in *Mito*, nuova edizione, con una nota di Giulio Schiavoni, Torino 2008.

Jesi 1960

Louis Pauwels e Jacques Bergier, *Le Matin des Magiciens. Introduction au réalisme fantastique*, Paris 1960.

Jesi 1974

R.M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Introduzione, traduzione e note di F. Jesi, Milano 1974.

English abstract

The article takes its cue from the definition of "party" as described in *La festa e la macchina mitologica* (1973) by Furio Jesi. It examines the close interconnections that Jesi identifies between party, myth and mythological machine, the latter understood as a device inaccessible in itself, but useful as a tool in the service of unmasking manipulative and oppressive ideologies.

keywords | Furio Jesi; party; mythological machine; Heinrich Heine; Richard Wagner; anti-Semitism; vampirism.

Masca eris et ridebis semper

Ernesto L. Francalanci

Dopo lo spettacolo Solone gli rivolse la parola e gli domandò
se non si vergognava a raccontare tali fandonie davanti a tanta gente.
Tespì replicò che non c'era niente di male a dire e a fare tali cose per divertimento,
e allora Solone, colpendo violentemente col bastone a terra, esclamò:
“Ben presto certo, a furia di lodare e apprezzare così questo divertimento,
ce lo troveremo negli atti pubblici e nei trattati”.
Plutarco, *Vita di Solone* 29-7[1].

Hortus conclusus

La condizione attuale è tale da imporci una maschera obbligata al sorriso, una bocca eternamente aperta da un orecchio all'altro, come quella che Hugo fissò per sempre al suo *Homme qui rit* e che Todd Philips offerse a Joker, poiché non c'è più nulla di divertente, nonostante l'arte si affanni a produrre continui distoglimenti dalla presente tragedia.

Ne è testimonianza ciò che è avvenuto durante l'esposizione dell'ultima Biennale di Venezia (improvvidamente intitolata al *Latte dei sogni*) riguardante la decisione degli artisti russi di ritirare le loro opere in segno di dissenso con la scelta militare del loro paese. La decisione operata dagli artisti russi, che è stata accettata acriticamente dalla Biennale, assume una enorme importanza non solo politica ma anche etica e culturale, tuttavia quasi del tutto sotta-ciuta dai media, e la Biennale ha perso una grande occasione per esprimere, con il suo peso internazionale, una scelta di campo: non una opzione ideologica in favore di Putin o di Zelensky ma una presa di coscienza contro la guerra in sé, che cambia l'orizzonte degli eventi in cui l'arte si confronta con tutta la sua pesante responsabilità.

Il grande circo della Biennale, senza nulla togliere all'importanza di alcuni singoli artisti, ha chiuso le tende, lasciando sul terreno un grande cerchio bianco, quel cerchio bianco che in *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders testimonia della fine del tempo dei giochi: l'angelo vuole tagliarsi le ali per capire il mondo e la artista del trapezio vuole solo librarsi nel cielo, metafora che si presta ad esprimere i vani volteggi delle avanguardie.

Il ritiro degli artisti russi, motivato dal dissenso nei riguardi dell'aggressione del loro paese all'Ucraina, ha posto un problema di enorme gravità, cui la grande esposizione universale non ha voluto dare risposta: nel tempo della guerra è ancora possibile 'fare arte'? Per paradosso la principale funzione dell'arte dovrebbe essere quella di fare essa stessa guerra, nella sua funzione di avanguardia vigilante e critica sullo 'stato delle cose'.



1 | Giandomenico Tiepolo, *L'altalena di Pulcinella*, affresco, 1793, Venezia, Ca' Rezzonico.

La scelta operata dagli artisti russi, che si connota dunque come una sorta di operazione critica che ha utilizzato l'arte contro la guerra facendole guerra, non ha avuto conseguenze. E allora dobbiamo porci la domanda: perché i poeti non riescono a cambiare il mondo, interrogativo posto da Heidegger nel suo discorso del 1926 e che oggi, “nel tempo della povertà”, fosco come quello che il filosofo tedesco preannunciava, si fa altrettanto cruciale [2].

Da un punto totalmente opposto alla formulazione di Heidegger, Wittgenstein si era domandato se l'essenza dell'arte non fosse altro che "vedere il mondo con occhio felice", facendo proprio un verso schilleriano, "seria è la vita, allegra è l'arte" [3]. Wittgenstein, attribuendo dunque all'arte una precisa funzione di divertimento, nel senso di una attività diversiva dalle tragedie del mondo, si poneva con voluta provocazione anche agli antipodi del noto pensiero di Hegel, e che Adorno aveva invece posto in esergo alla *Filosofia della musica moderna*: "Nell'arte non abbiamo a che fare con un gioco meramente piacevole o utile, ma con un dispiegarsi della verità"[4].

Ipotizzare un tempo fausto è nel cuore di ognuno. Nondimeno temo che tutti i compagni di questo virtuale simposio, *hortus conclusus* di una reificata Castalia [5], vivano lo stesso mio profondo disagio. Scampiamo alla peste, alla guerra e al fascismo occupando una TAZ, una zona temporaneamente autonoma, dandoci la parola [6]. Alain Badiou, riprendendo una riflessione di Adorno, sosteneva che il fare arte e musica dopo Auschwitz diventa impossibile, irriguardoso e offensivo o, quanto meno, non commensurabile con l'entità del male e della sua eterna eredità. Oggi, durante la terza guerra mondiale, è ancora possibile avere animo gioioso? Sul tema dell'arte e del suo rapporto con la situazione attuale ho più volte parlato: nel tempo di guerra è impossibile 'fare arte'; non solo: è impossibile cantare l'orribile refrain de *La Vita è bella*. Il giorno della memoria, che stiamo in queste ore rievocando e reificando, si intreccia con il terrore del domani, passato e futuro accostati dal medesimo sonno della ragione.

Il grande gioco

Non ci rimane, al momento, che lavorare all'interno del linguaggio: delle parole, e non tra le cose. Abbiamo perso la speranza di incidere concretamente sulle forze politiche che governano il mondo in maniera sempre più autoritaria. Non dobbiamo, proprio per ciò, essere impolitici: è in questione la fondazione di una nuova idea di politica che faccia riferimento a pochissimi elementari principi di cui ci siamo dimenticati, libertà, uguaglianza e fraternità. Adorno aveva, assieme ad Horkheimer, lanciato, in *Dialettica dell'illuminismo*, una terribile profezia: quando anche tutto sarà finito ("quand'anche scomparisse definitivamente il fascismo") non è detto che uno spirito di libertà debba diffondersi sull'Europa e che le sue nazioni possano diventare non meno xenofobe e meno anticulturali di quanto non si sia già manifestato negli anni della tragedia nazifascista.

Cacciari in *Krisis* aveva a suo tempo perfettamente dimostrato la tragedia della sparizione del politico, ovvero della pratica materiale del fare sociale, da parte delle avanguardie: il loro ritirarsi nel puro linguaggio dimostra che dire non è possedere le cose, che il nome e l'immagine non sono che ciò che resta, ciò che sopravvive. Capiamo finalmente ciò che aveva dannato Faust nel suo intento di capire la vita e il reale smettendo di rovistare nelle parole [7]. Parafrasando Rilke, cui Cacciari dedica pagine intense, la Terra non rimane che come memoria [8].

Uno spettro infernale si aggira per l'Europa e per il mondo. E i fantasmi, come si sa, si formano nelle menti predisposte a ospitarli. *All'armi, son postfascisti*, già s'intitolava, vent'anni or sono,

la serie di splendidi contributi contenuti nel numero 18 di "Alfabeta2" [9]. Per una non casuale coincidenza, l'allegato della rivista conteneva la riedizione del lontano primo numero del maggio 1979, in cui il primo testo, immediatamente celebre, era il saggio di Umberto Eco, *La lingua, il potere, la forza*, che rianalizzava il pensiero di Foucault (soprattutto di *Sorvegliare e punire*) chiosando una magistrale *leçon* di Barthes. Sono passati alcuni decenni e la cultura di dominio si è estesa in tutti i paesi del mondo [10]. Siamo chiamati ad un difficile compito: dichiarare la caducità del nostro sforzo intellettuale di fronte al Potere, maschere condannate a fingere un riso che nasconde le lacrime. Fingiamo che nulla di tragico e catastrofico stia avvenendo – oggi che sto chiudendo questo testo è il 24 gennaio 2023, undici mesi dall'inizio della terza guerra mondiale – e che affrontiamo con totale indifferenza e irresponsabilità. Ma è proprio la questione di questa ennesima crisi della ragione che dobbiamo nuovamente indagare.

Un mondo 'senza ragione': la fine dell'Europa e dell'Occidente, che porta nel nome il destino della sua fine, si sta svolgendo sotto i nostri occhi. La ragione si è corrotta lungo il tempo del secolo breve e negli ultimi decenni non è avvenuta alcuna elaborazione di progetti teorici di razionalità filosofica [11]. Questa tensione verso la 'verità', che chiama l'artista ad opporre la sua 'immagine' del mondo ad un mondo già trasformato in immagine, dimostra come l'arte debba affrontare un mondo nel quale – per utilizzare la splendida parafrasi marxiana di Debord – tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli [12]. Rileva acutamente Agamben, in alcune glosse in margine ai *Commentari* di Debord, che non solo tutto ciò che lì vi era stato previsto si è verificato, ma che ormai "la sostanziale unificazione di spettacolo concentrato (le democrazie popolari dell'Est) e spettacolo diffuso (le evanescenti democrazie occidentali) nello spettacolo integrato" è ora di un'evidenza immediata. Verità e falsità sono diventate interscambiabili e la realtà si legittima solo attraverso lo spettacolo [13].

A partire dal Barocco, quindi nel corso del Settecento e infine a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso abbiamo assistito ad un processo di progressiva sovraesposizione dello spettacolo sulla realtà e sulla vita in cui la crisi della ragione è stata vissuta come un 'grande gioco' con cui poter convivere. È soprattutto nel Settecento che le contraddizioni culturali e politiche diventano irreversibili. Tra tutti i testimoni di quel rivolgimento storico l'artista che meno parrebbe indicativo per esprimerne la complessità è certamente Giambattista Tiepolo, ma non l'autore dei grandi affreschi celebrativi, bensì il meno noto disegnatore di una serie di incisioni intitolate agli *Scherzi* e ai *Capricci* [14], in cui, sotto forma di sciarade, si nascondono chiavi per comprendere l'altro volto della festa in maschera, ovvero di una dimensione totalizzante di esteticità diffusa, di cui Venezia è diventata la regina morente.

Anche nel tempo attuale è necessario che l'arte, concepita come uno strumento critico non diversivo, permetta di opporsi al progetto politico di anestesia della realtà. Segnali di ricerca di realtà, che si manifestano oggi nella nuova coscienza antagonista (di bande, organizzazioni, attivisti), come quelli che si sono manifestati nell'ultima edizione di "Documenta" a Kassel,

immaginata dal collettivo di Jakarta ruangrupa, lascino presagire l'inizio di una volontà di smascheramento degli inganni.

La dolce vita

È dunque nel Settecento, il secolo dei lumi, che il conflitto tra ragione e spettacolo diventa paradigmatico. La posizione di un artista come Giambattista Tiepolo, seguito nella medesima strada dal figlio Domenico, è stata quella di rappresentare l'inconciliabilità tra la funzione rasserenante dell'arte e la "dura realtà" d'una società ancora volgare, assai simile a quella dei nostri giorni. L'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, pubblicata tra il 1751 e il 1772, diffonde i principi della ragione in tutta Europa, Venezia compresa. Venezia, isolata e neutrale, vive il suo ultimo momento di gloria nel momento in cui scivolando fuori dalla scena della storia, sta promuovendo una proiezione di sé nella sfera del mito.

È l'inizio della trasformazione della città in immagine - oseremmo dire post moderna. Il primo ad operare questa trasformazione mediatica è Luca Carlevarijs, l'inventore delle vedute cittadine, che Canaletto e Bellotto, zio e nipote, porteranno a risultati estremi. È l'epoca di Rosalba Carriera e di Giovanni Battista Piazzetta (maestro di Giambattista), di Francesco Guardi, di Sebastiano e Marco Ricci, di Pietro Longhi. Vi passa Piranesi e frequenta lo studio di Giambattista Tiepolo. Venezia nel Settecento diventa la capitale europea del teatro e della musica. Casanova, per quanto accusato dall'Inquisizione di empietà (1755) governa i salotti galanti e culturali proprio negli anni degli *Scherzi tiepoleschi*. È la Venezia dell'Accademia di Belle Arti. È la Venezia dell'opera e del melodramma. È la Venezia della Dolce vita e del Grand Tour. Via Veneto è il Liston di piazza San Marco.

Nel capolavoro di Fellini la 'vera' storia della decadenza di Roma non è indicata dal baccanale dei vizi, bensì da eventi oscuri, come il delitto di Steiner, che uccide i figli e si suicida, o la falsa apparizione della Madonna, con la folla isterica che travolgendo i malati provoca un morto. A rivelare la realtà della Serenissima nel suo ultimo tempo non è la fantasia festosa della commedia, ma sono i piccoli episodi di una storia segreta sottointesa nelle incisioni realizzate da Tiepolo.

È, per l'appunto, in questa Venezia morente che Giambattista, nel mezzo dei suoi capolavori parietali, realizza gli *Scherzi di fantasia* e *Capricci*, che di scherzoso e di capriccioso non hanno nulla. Il termine capriccio rimanda di fatto al suo doppio etimo: "capo riccio", per lo spavento, e capro, animale notoriamente collegato con il diabolico. Si tratta di opere enigmatiche, molto differenti da quelle pittoriche, tutte troppo note per essere commentate, dall'enorme forza spettacolare e illusionistica, caratterizzate dalla invarianza di un colore dalle tonalità dolcissime, basate sui lilla, gli azzurri, i rosa. Chiamo queste incisioni "infernali" non perché facciano riferimento ad una dimensione dantesca; dell'inferno cristiano non vi è alcuna traccia, ma perché il mondo cui alludono è quello sotterraneo e pagano, quell'Ade che appare per indizi, vivendo da sempre tra noi.

Il sentimento inquietante di tali immagini nasce dal fatto che esse trasmettono a noi quegli stessi sentimenti che vediamo raffigurati nei loro volti e nei loro gesti. Figure spaventate da ciò che esse sole vedono: stanno vedendo l'inenarrabile. Il loro sguardo è quasi sempre volto a terra, mai in avanti, mai verso un orizzonte, mai verso di noi, tanto meno verso il cielo. Questo inenarrabile è lo scontro tra la ragione interrogante e la mancanza di qualsiasi risposta che non sia per pratiche magiche.

Cogitus interruptus

Se noi vogliamo capire la Venezia attuale, con una residuale popolazione trasformata in una folla di comparse, molto simili a quelle che popolano il teatro di Oklahoma in *America* di Kafka, dobbiamo riguardare con attenzione il messaggio contenuto nei *Capricci* di Giambattista Tiepolo e nell'album di 104 tavole, intitolato *Divertimento per li regazzi*, di Giandomenico, figlio e collaboratore. Giambattista ci permette di assistere allo spettacolo di una città che resiste alla ventata illuministica rifugiandosi nella illusione sospesa tra la farsa e la tragedia. A sua volta Giandomenico offrirà alla maschera creata dal padre una identità multipla e ossessiva e condurrà il racconto al limite dell'allucinazione, come se non ci fosse altro mondo ormai che quello abitato da una popolazione di Pulcinella. Per Giandomenico l'intera umanità è definitivamente diventata una compagna di spettacolo.

Tra tutte le figure che popolano gli incubi dei *Capricci* la più spaventosa è quella di Pulcinella, protagonista di alcune tra le incisioni più enigmatiche e infernali. Tra le apparizioni di Pulcinella ve n'è una che è fondamentale, perché ci fa comprendere l'impossibilità del gioco e della festa nel tempo della fine: *La scoperta della tomba di Pulcinella*. La scena raffigura un gruppo di persone che ne osservano il corpo addossato ad una lapide. Se ne osserviamo i tratti che si intravedono al di là della maschera ne scorgiamo gli occhi. Sono chiusi. Un giovane indica proprio questi occhi al gruppo incredulo degli astanti [15]. Il silenzio di Pulcinella significa che non si può più dare risposta nel sonno della ragione. Il rivoluzionario assunto di quel cogito, ergo sum, che ha fatto della ragione e del pensiero il fondamento del sapere, della razionalità e del progetto politico dell'Occidente, si è offuscato per sempre.

Pulcinella morto, figura apotropaica che rappresenta la certezza della fine dell'attore e della maschera, testimonia della impossibilità del riso: nel mondo trasformato in spettacolo non è più possibile essere esclusi dal gigantesco inganno 'politico' (postmoderno) che dà ragione al dialogo tra Solone e Tespi. Questo il vero ultimo segreto di Tiepolo, riuscire a impedirci per sempre di sorridere di fronte alla maschera, mettendo in scena l'apparente ludicità dell'eterno carnevale con delle immagini distopiche [16]. Tra queste ve ne è una, la più terribile di tutte, *La morte dà udienza*, in cui essa è rappresentata come un corpo vivente-morente, uno zombie; ha la bocca aperta e sta parlando ad un gruppo di persone sfogliando il libro del segreto, tra crani, coccodrilli, ossa, resti di un sacrificio. Ma chi sono questi personaggi che si stringono l'uno all'altro per la paura? Tra questi compaiono degli anziani, che sono stati interpretati come dei maghi e come degli Orientali, e che per me corrispondono alla convenzionale immagine degli ebrei, con la loro tunica a righe e la folta barba. Questo spiegherebbe molti

degli enigmi contenuti nelle oscure incisioni, alcune delle quali segretamente alludono al perpetuarsi dell'ostilità, ancora a Venezia, verso gli ebrei nonostante il diffondersi della cultura illuministica.

Dal canto suo, Giandomenico documenta la mutazione epocale di Venezia in una serie di affreschi realizzati nella propria villa di Zianigo (tra il 1759 e il 1797 – l'anno fatale della caduta di Venezia). Si circonda, nella sua dimora di campagna, delle immagini della festa, del divertimento, della *clownerie*, nelle quali vi è spazio per ironizzare, quasi in omaggio al capolavoro del Parini (1763), la “vita del giovin signore” immerso negli ozi della vita in campagna, come denunciano le immagini del *Minuetto* e della *Passeggiata*. Il primo è di pura denuncia della definitiva deresponsabilizzazione morale e politica della classe aristocratica veneziana: pochi rilevano che il passo di danza nel paesaggio agreste ha come sfondo dei cipressi funerei. Nel secondo, la *Passeggiata*, i personaggi vengono ritratti di schiena, perché non sono più soggetti che valga la pena di farli passare alla storia.

Accanto ad altre immagini che appartengono al mondo religioso, a quello documentaristico e a quello diabolico, mitologico (sono satiri e centauri) la figura testimoniale di Pulcinella possiede una importanza fondamentale in due dipinti. Il primo è *L'altalena di Pulcinella* [Fig. 1]. Pulcinella – che nelle incisioni sarà più volte ritratto in scene acrobatiche – ondeggia sulla corda mossa da un altro Pulcinella; si afferra al filo per non cadere, mentre il suo doppio, che lo assiste, è a sua volta in precario equilibrio. Si tratta di un'immagine profondamente simbolica: l'esistenza non è che un ondeggiamento continuo tra la vita e la morte. Ma il tema dell'acrobazia possiede un immediato riferimento anche al compito universale dell'artista. Ogni artista sa che la sua opera rischia sempre il precipizio se perde il contatto con la sua funzione suprema: quella di pronunciarsi in favore della verità, l'unica parola, la sua, che, dopo la fine dei grandi racconti, può ancora levarsi per sconfiggere il mondo degli inganni.

Per paradosso, proprio all'arte, cui da sempre la società ha dato l'incarico di creare mondi altri, di sogno e di fantasia, si deve richiedere di indicare dove stia la realtà. Per questo motivo l'artista debutta continuamente sul vuoto. Non possiamo non essergli grati per quest'esistenza vissuta nell'altezza e che fa del pericolo e della generosità la sua cifra eterna e inimitabile, come ci ricorda Kafka, uno dei suoi racconti, *Primo dolore*: il trapezista vive unicamente per il suo trapezio, per lo strumento pericoloso che lo tiene sollevato da terra, sospeso nel vuoto, lontano dalla folla, ma è per la folla, per ognuno di noi, che la sua acrobazia disegna nell'aria infinite figure d'invenzione [17].

Il Mondo Novo

Il secondo dipinto fondamentale è il *Mondo novo* [Fig. 2], il capolavoro “politico” di Giandomenico, così come lo era stato, segretamente, il grande affresco sommitale di Giambattista, la sua opera eccelsa: l'Olimpo e i quattro continenti sulla immensa volta dello Scalone d'onore della Residenza vescovile del Vescovo principe a Würzburg [18], in cui l'artista aveva celato l'indizio sconvolgente di un atto di cannibalismo, crimine che non è pensabile possa effettuarsi nel nostro occidente di battezzati. Giambattista, volutamente, inserisce l'immagine d'una



2 | Giandomenico Tiepolo, *Mondo novo*, affresco, 1791, Venezia, Ca' Rezzonico.

testa tagliata e collocata sul fuoco rituale come già aveva fatto in più di una incisione. Assieme ai resti umani, bruciano libri, fogli, memorie.

Di quale mondo novo, dunque, parliamo? Il Settecento illuminista è anche il secolo nel quale si continua a praticare la stregoneria, a coltivare credenze diaboliche e a sospettare degli ebrei sui quali ancora perdurava la cosiddetta “accusa di sangue” [19]. Una donna, accusata di stregoneria, viene bruciata viva proprio davanti al palazzo vescovile dentro cui Tiepolo sta dipingendo il suo massimo capolavoro. A Venezia, nel frattempo, si discute sui rapporti tra magia e stregoneria, soprattutto in funzione antiebraica [20]. Stregoneria e anti ebraismo erano profondamente intrecciati all'interno del pensiero cattolico. I grossi libri che vediamo ardere nelle incisioni tiepolesche fanno per l'appunto riferimento a questo clima, testimoniato, per esempio, dalla pubblicazione coeva di libri come la *Dissertazione sopra i vampiri* (1740) di Giuseppe Davanzati; i redivivi, i “resuscitati”, succhiatori di sangue umano, chiamati anche spettri, ombre, fantasmi, larve, geni, dovevano essere individuati nelle loro tombe, decapitati, attraversati il cuore con una lancia, e infine bruciati nel fuoco [21].

In questa settimana, in cui sto completando la scrittura, si sta celebrando il giorno della memoria e l'intero ciclo dei *Capricci* nonché l'album surreale del figlio Giandomenico assumono una valenza sconvolgente: poiché, mettendo in scena la perennità e la pervasività dello spettacolo, ci insegnano a rifiutare nel tempo di guerra qualsiasi gioco scherzoso, come quello che prevede la presenza di Zelenski al prossimo festival di Sanremo. È in queste opere, dunque, che si cela la chiave per comprendere il lato oscuro di una società, come quella veneziana negli spasmi del Settecento, per molti versi simile a quella attuale, incapace di liberarsi dal gioco degli inganni.

Cosa vediamo nel vasto affresco del *Mondo novo*? Vi si raffigura come in una foto di cronaca un accadimento sorprendente, l'arrivo in un campo veneziano di un circo virtuale, un padiglione che contiene un'altra magia rispetto a quella che l'eterno carnevale delle maschere ha ormai consolidato trasformando il reale in spettacolo continuo. All'interno del circo non vediam-

mo ciò che vi si mostra. Non riescono a vedere neppure gli astanti che si affollano tutt'attorno e che ci volgono le spalle, a fatica trattiene da un imbonitore che scagliava i visitatori uno per uno: perché, come in *Étant donnés* di Duchamp, è possibile affiggere un solo occhio al foro che permette allo sguardo di penetrare nella visione segreta.

All'interno del circo è in azione una lanterna magica, il cosmorama, lo strumento appena inventato e che rende possibile fare da fermi il viaggio in luoghi lontani e sconosciuti. Forse stiamo vedendo le immagini che il pittore John Webber aveva fatto per James Cook seguendo alla scoperta del passaggio a Nord Ovest. È la fine della lontananza e l'inizio della planetarizzazione virtuale. Ci sono due ritratti tra la folla: Giambattista appare perplesso, Giandomenico aumenta la sua vista nel futuro con il monocolo. Sul limitare della folla e del quadro, sul bordo estremo che congiunge l'arte e il mondo, ricompare Pulcinella, eternamente vivo: è venuto a dirci che non c'è più differenza tra lo spettacolo e la realtà.

Divertimento per li ragazzi

Nel *Divertimento per li ragazzi*, l'album realizzato alla fine dei lavori a fresco che l'artista sta realizzando nella sua villa di Zianigo, e dunque negli ultimi giorni della Serenissima se non immediatamente dopo [22], e che ne sono l'ideale prosecuzione, l'ossessione di Giandomenico per la figura di Pulcinella è evidente già dal titolo, un titolo che è un trucco per non farci inorridire. La prima immagine del *Divertimento* è sconvolgente: Pulcinella sta osservando la propria tomba, un sarcofago su cui è appoggiata una scala. Una scala che non porta in cielo, ma che allude alla continua fatica del vivere. Pulcinella sta dunque osservando nello stesso tempo il suo futuro e il suo passato, perché è sia morto sia vivo, e ciò che vediamo non è che la sua rinascita eterna di fronte alle tribolazioni a cui è andato incontro e a quelle che dovrà eternamente affrontare, il carcere, la tortura e la morte. A terra nature morte, tra cui un canestro rovesciato, una giubba dismessa, legna pronta per la pira. Sul fronte del monumento funerario è incisa la scritta "Divertimento per li ragazzi Carte No. 104". Ebbene, divertitevi, se ne siete capaci.

Al misterioso personaggio, che ormai non appartiene più a nessuna possibile catalogazione all'interno degli stereotipi della Commedia dell'arte, Giandomenico affida il compito di documentare la realtà segreta di Venezia nel momento del suo disfacimento: è una società che ha perso la faccia e che, grazie alla maschera, riesce a fingere la vita nel momento della sua morte. Si tratta di una metafora che si presta al nostro tempo di mascherature della verità e in cui la cronaca della realtà sparisce all'interno dello spettacolo persuasivo, arma di guerra più potente delle bombe.

La violenza, talvolta persino audace e volgare, con cui Giambattista aveva ritratto il personaggio in numerosi disegni, e nella incisione che abbiamo citato, viene trasformata da Giandomenico in fredda registrazione di cronaca, offrendo a Pulcinella una gamma di espressioni e di comportamenti del tutto umanizzati: anche quando ne illustra le vicende più drammatiche, l'arresto, la fustigazione, la fucilazione e l'impiccagione. È qui, nella rappresentazione di questa catena di episodi che Giandomenico si evince dal padre e rompe con il suo

mondo fantastico e magico, proponendo delle questioni morali, che oserei definire, dato il contesto epocale, politiche. Giandomenico mette in scena la ineluttabilità della Legge, da cui nessuno può esimersi. A prescindere dalle colpe, che non ci è dato sapere, e che Giandomenico si guarda bene dal dirci, Pulcinella deve rispondere al giudice come l'imputato di Kafka. È giusto che il giudizio si compia e venga onorato e Pulcinella, come Socrate, non vi si sottrae. A chi gli implorava di salvarsi, Socrate aveva risposto che se lo avesse fatto a nulla sarebbero servite le sue lezioni nella quali aveva insegnato che si deve rispettare il verdetto. Pulcinella diventa, così, alla fine della sua esistenza, il testimone di quella Ragione che per tutto il corso della vita aveva apparentemente irriso essendosi concesso alla oscura attrazione del magico. Ecco perché possiamo ritenere la maschera umanizzata da Giandomenico il simbolo di una disperata presa di coscienza sulla pericolosità dei giochi, che, se accettati in toto, finirebbero di passare anche negli atti e nei trattati.

Concludo con accorata condivisione un pensiero di Agamben:

Pulcinella [...] annuncia ed esige un'altra politica, che non ha più luogo nell'azione, ma mostra che cosa può un corpo quando ogni azione è diventata impossibile. Di qui la sua attualità, ogni volta che la politica attraversa una crisi decisiva – per Giandomenico, la fine dell'indipendenza di Venezia nel 1797, per noi, l'eclissi della politica e il regno dell'economia planetaria. Mettendo in questione il primato della prassi, Pulcinella ricorda che vi è ancora politica al di qua e al di là dell'azione [23].

Note

[1] *La vita di Solone*, a cura di Mario Manfredini e Luigi Piccirilli, Fondazione Lorenzo Valla, 2011, 90-91. La traduzione risolve il termine greco Συμβόλαιος con contratti, ma la parola racchiude più significati: atti, contratti, documenti. Per cui svolgerei meglio con "atti pubblici e trattati", cogliendo l'estensione semantica del termine.

[2] M. Heidegger, *Perché i poeti* (1926), in *Sentieri interrotti* (1950), Firenze 1984.

[3] L. Wittgenstein, *Quaderni 1914 – 1916*, Torino 1964, 189.

[4] G.W.F. Hegel, *Estetica*, III, in T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna* (1949). Con un saggio introduttivo di Luigi Rognoni, Torino 1959.

[5] Non a caso: il libro di Herman Hesse, *Il giuoco delle perle di vetro*, in cui un gruppo di intellettuali si riunisce nella utopistica regione di Castalia, alla ricerca di una comune e profonda conoscenza intellettuale, venne scritto nel 1943, in un tempo di guerra e in una temperie di paura come quella che stiamo in questo momento attraversando.

[6] Il riferimento è al testo di H. Bey, *T.A.Z. Zone Temporaneamente Autonome* (1985, 1991), Milano 1993.

[7] Wolfgang Goethe, *Faust*, vol. 1 (1808), Milano, 21.

[8] M. Cacciari, *Krisis. Saggio sul pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano 1976, 164 sgg.

[9] "Alfabeta2", n 18. Maurizio Lazzarato, *La guerra feroce del capitalismo impantanato*, aprile 2012. In particolare F. Rastier, *Neologismi e neonazismo*; P. Fabbri, *Il testo postfascista*; E. Toniolatti, *Uno spettro si aggira per la Germania*; G. Marrone, *Apoteosi del burino*; P. Del Giudice, *Sarajevo, Il libro dell'assedio*.

[10]E. L. Francalanci, *Estetica del potere*, Mimesis, 2014.

[11]Quali erano stati, per esempio, il modello di razionalità epistemologica del Circolo di Vienna, del neopositivismo logico, del falsificazionismo popperiano, della semantica su base naturalistica di Willard Van Orman Quine, della semantica formale dell'interpretazione radicale di Donald Davidson, e, infine, della teoria referenzialista e realista dei mondi possibili di Saul Kripke. Si veda A.G. Gargani, *Crisi della ragione*, voce, Treccani, 2009.

[12]Nella cultura moderna fondamentale era stata la distinzione tra essenza e apparenza, tra vero e falso, tra realtà e simulazione, tra autentico e inautentico, tra originale e imitazione, tra unicità e copia. Nella postmodernità tali contrapposizioni sono venute progressivamente scomparendo e le conseguenze le stiamo pagando oggi. È emerso il predominio del significante sul significato, del mutante sul tipo, del processo sul finito, dell'imperfeito sul perfetto, della performance sull'opera, della combinazione sulla selezione, dell'artificiale sul naturale e, infine, del simulato sul reale, con conseguenze devastanti nel campo politico, culturale e artistico.

[13]G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, ristampa 2008.

[14]Sappiamo comunque che Giambattista definiva con il termine onnicomprensivo di *Capricci* ambedue le serie, i 10 *Capricci* e i 23 *Scherzi*. Il terminus ante quem per i *Capricci* è 1742, il 1757 per gli *Scherzi*. I 10 *Capricci* vengono realizzati dall'artista su richiesta del bibliotecario, erudito e critico d'arte Anton Maria Zanetti il Vecchio (1689-1767), il quale – già famoso per aver stampato altri libri di incisioni –, li pubblica nel 1751, intitolandoli *Raccolta di stampe a chiaroscuro*, tratte da disegni originali di Francesco Mazzuola, detto il Parmigianino, e altri insigni autori.

[15]Bisognerà arrivare ai nostri tempi, che si comprenderà, ma non da molti, Pallucchini, Mariuz, Pavanello, Pedrocchi, Santifaller, Aikema – che, come sintetizza Calasso, nel suo fondamentale *Rosa Tiepolo* (2006) – ognuno di questi fogli è un romanzo noir, in cui il sentimento più costante che essi incutono non può che essere il terrore o un malessere che è arduo superare. R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Milano, 2006.

[16]Del ludico, come condizione di coscienza politica della fine dei giochi, mi sono espresso in più occasioni, E.L. Francalanci, *Del ludico*, Milano, 1982. Id., *Ludico, opere fragili da maneggiare con cura*, Biennale internazionale della piccola scultura, Padova, 1991. Il ludico assume statuto giuridico all'atto della sua invenzione, un giorno di aprile 1981: un numero di fuoriusciti, ex autonomi, ex anarchici, ex pci, si ricompose nel tragitto che univa accademiche lezioni veneziane a seminari patavini, residui di poeti che politiche di N memorie, necessariamente recuperando la pratica del gruppo in movimento. E dandosi come nome Tata, per fare il verso a Dada con accento dentale più esplosivo, evento voluto da Ennio Chiggio, assieme agli architetti Baruffi, De Santi, Rigo, Pavan, Zambon, agli artisti Garner, Pardini e al critico Ernesto L. Francalanci. Il ludico è un movimento artistico e filosofico che nasce a partire dal superamento di ogni gioco che non sia del linguaggio: quello che nel linguaggio pone relazioni tra gli uomini, tra le cose, tra le parole e tra le parole e le cose. È soprattutto di questo foucaultiana dimensione che il ludico si occupa.

[17]La figura dell'artista come equilibrista e funambolo, ovvero come figura sempre in bilico tra tradizione e invenzione, tra memoria e preveggenza, tra pensiero e istinto, tra visibile e invisibile, è presente in molti autori quali Goya, Manet, Klee, che al Funambolo dedica una fondamentale attenzione, Picasso, e sarà motivo di una pagina memorabile dei racconti di Kafka. In uno di questi, *Primo dolore*, il trapezista vive unicamente per il suo trapezio, per lo strumento pericoloso che lo tiene sollevato da terra, sospeso nel vuoto, lontano dalla folla: ma è per la folla, per ognuno di noi, che la sua acrobazia disegna nell'aria infinite figure d'invenzione. I racconti di Kafka, scritti tra il 1922 e il 1924, saranno raccolti nell'ultimo libro, uscito postumo, *Un artista del digiuno*. In un passo del racconto citato è sintetizzata idealmente l'intera poetica di Kafka: l'artista non può avere in mente che l'arte, e null'altro. L'artista obbedisce solo all'arte, per istinto.

[18]Commissione dei lavori 1749, realizzazione 1751-1754. È un momento particolarmente complesso che riguarda la questione politica poco indagata dei rapporti tra la Chiesa il potere politico e le associazioni segrete massoniche presenti sia a Würzburg sia a Venezia, con il loro carattere antireligioso, e anticristiano, scomunicate da Benedetto XIV proprio nel 1751.

[19]Tra quei personaggi dei *Capricci* e degli *Scherzi* che vengono chiamati "gli Orientali" non ci possono forse essere immagini di antichi ebrei, ripresi in momenti di interrogazione e di grave concentrazione, e

che nessuno ha voluto rilevare? Si aprirebbe una pagina nuova nella interpretazione di queste opere al nero.

[20]La cosiddetta Polemica Diabolica.

[21]Nel 1749 (siamo proprio negli anni dei *Capricci*) viene pubblicato un libro fondamentale, scritto dal roveretano Girolamo Tartarotti, *Del congresso notturno delle lammie* (...). L'argomento era di cogente attualità, al centro di dispute non solo teologiche, ma anche culturali. La magia è una cosa seria, a differenza della stregoneria. Questa la tesi. Vi si contrappone un'opera erudita, l'*Arte magica annichilata* di Scipione Maffei (1754), ed è subito polemica.

[22]Gli affreschi vengono realizzati tra il 1793, l'anno in cui Goya inizia a incidere i *Caprichos*, e il 1797, l'anno fatale della caduta di Venezia. Le opere, staccate, sono oraesposte al Museo di Ca' Rezzonico a Venezia.

[23]G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*, Nuova versione accresciuta, Milano 2016.

English abstract

"In the time of war is it still possible to make art"? Paradoxically, the main function of art should be to make war itself, in its function as a vigilant and critical vanguard on the 'state of things'." Starting from these considerations referring to both the current political situation and Western history, the author reflects on the condition of art and artists in postmodern society, connoted by performative, artificial, simulated features. Using as compasses basic figures and texts of Western philosophical thought and literature (from Plutarch to Goethe, Wittgenstein, Kafka), he devotes an intense analysis to Venice in the age of Giambattista and Giandomenico Tiepolo, a place where carnivalesque masks as Pulcinella and devices as magic lantern meet, recombining reality and persuasive spectacle.

keywords | Art; War; Politics; Reality; Fiction; Spectacle; Mask; Tiepolo; Pulcinella.

Zeigen und Erzählen

Aby Warburg und Die Theaterkostüme für die Intermedien von 1589

Dorothee Gelhard

Die intensive Beschäftigung mit der Festkultur in Florenz führte Warburg im Anschluss an die Promotion zu den Florentiner Intermedien. 1895 publizierte er einen Aufsatz über *Die Theaterkostüme für die Intermedien*, die anlässlich der Hochzeit Ferdinando I. mit Christine von Lothringen, der Enkelin Catharinas de' Medici, angefertigt worden waren. Die Hochzeit des italienischen Geldadels mit der französischen Krone – Catharina war durch ihre Heirat mit Heinrich II. Königin von Frankreich geworden – hatte sowohl beim Papst in Rom als auch im Hause Habsburg in Wien für Stirnrunzeln gesorgt. Grund genug für den Bräutigam, den 2000 geladenen Gästen den Reichtum des Hauses Medici vorzuführen. Als Höhepunkt der Hochzeitsfeierlichkeiten wurde am 2. Mai 1589 im Uffizientheater in Florenz die Komödie *La pellegrina* (Die Pilgerin) des Dichters Girolamo Bargagli aufgeführt. Jeder Akt wurde mit insgesamt sechs musikalischen Intermedien (Zwischenspielen) unterbrochen, die von Cristofano Malvezzi, Antonio Archilei, Luca Marenzio, Gilio Caccini, Giovanni de' Bradi, Jacopo Peri und Emilio de Cavalieri komponiert worden waren. Diese Intermedien interpretiert die Musikgeschichte als Vorläufer der später sich entwickelnden Oper. Inhaltlich stellten die Intermedien zu *La pellegrina* die Macht der Musik und ihren Einfluss auf den Menschen dar. Warburg war auf die Abbildungen zu den Zwischenspielen gestoßen und erkannte in ihnen eine weitere Variante davon, wie in der Renaissance, das Gefühlsleben im Kunstwerk dargestellt wurde. Das Spannungsverhältnis zwischen dem Zeig- und Erzählbaren, das Warburg in der Dissertation zum ersten Mal gestreift hatte, wurde auch für die Intermedien grundlegend, so dass es schließlich zu der neuen Ausdrucksform des sprechenden Singens im Rezitativ kam.

Für seine Analyse stützte sich Warburg sowohl auf die textlichen Beschreibungen der Zwischenspiele (Eine detaillierte Beschreibung ist bei de' Rossi, *Descrizione*. Siehe auch die von Gadenstedts, *Reisebeschreibungen*) als auch auf die über 260 Kupferstiche von Bernardo Buon-talenti: Seine Skizzen für die Kostüme, die Bühnenbilder und die szenischen Darstellungen. Außerdem konsultierte er das Rechnungsbuch für die Aufführungen. Allein im 6. Intermedio gab es 90 Kostüme und 82 Bühnenbewegungen, wobei eine komplizierte Bühnenmaschinerie die Szenenwechsel erleichterte. Über 800 Personen waren an den Vorbereitungen, die ein halbes Jahr dauerten, beteiligt gewesen. Die Florentiner Intermedien von 1589 waren so etwas wie ein frühbarockes Gesamtkunstwerk aus Dichtung, Musik, Theaterspiel und Maschinentzauber einzig mit dem Ziel, das Lob des Herrschers zu verkünden. Das allegorische Programm, die wunder-same Kraft der Musik, stand dabei gleichnishaft für das Selbstverständnis des Medici Fürsten:



1 | Bernardo Buontalenti, *Necessità* (Notwendigkeit), 1589, Firenze, Biblioteca Nazionale.

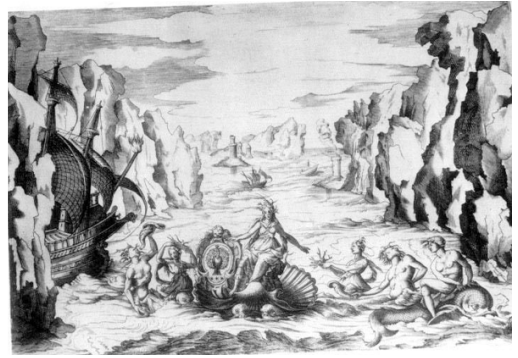
2 | Bernardo Buontalenti, *L'armonia dorica*, (dorische Harmonie), 1589, Firenze, Biblioteca Nazionale.

Seinen Untertanen und seinen Gästen präsentierte sich Ferdinando de' Medici als Förderer der Künste, als Garant einer neuen, besseren Friedens Ordnung [sic.]

[...] Neben den Theateraufführungen gab es anlässlich der Hochzeit noch Festbankette, Triumphzüge, Turniere und eine nachgestellte Seeschlacht im Hof des Pitti-Palastes (Lemprid 1986).

Warburg war aufgefallen, dass die Intermedien immer prachtvoller ausgestattet wurden. Die Zwischenspiele, die 1539 zur Hochzeit von Cosimo I. de' Medici mit Eleonora von Toledo inszeniert worden waren, waren erheblich schlichter gehalten. Auch die Intermedien für die Hochzeit von Francesco I. de' Medici mit Johanna von Österreich von 1565 waren lange nicht so aufwendig wie die von 1589. Die Intermedien wurden demnach – besonders in Florenz – genutzt, um die Bedeutung und Macht der jeweiligen Herrscher herauszustellen, indem diese allegorisch als Nachkommen der antiken Helden auftraten. Die in Florenz herrschenden Fürsten schufen sich nicht nur Erinnerungsstätten, indem sie Grabkapellen oder Paläste für ihre Familien ausmalen ließen – sie nutzten auch die scheinbar flüchtige Kunst des Theaters, der Musik und des Tanzes, um ihre Herrschaft zu demonstrieren.

In den sechs Zwischenspielen von *La pellegrina* wurden die politischen Hoffnungen, die mit der Hochzeit im Hause der Medici verbunden worden waren, mit "antikisierenden Pantominen



- 3 | Bernardo Buontalenti, *L'armonia delle Sfere* (*Harmonie der Sphären*), 1589, Firenze, Biblioteca Nazionale.
 4 | Bernardo Buontalenti, *Venere* (*Venus*), 1589, Firenze, Biblioteca Nazionale.

(mit gelegentlichen Madrigalen) über die Bedeutung der Musik” (Warburg [1895] 2010, 128) zum Ausdruck gebracht.

Sie zerfallen in zwei Gruppen: I, IV und VI sind platonisierende Allegorien über die Bedeutung der Musik im Kosmos [...] II, III und VI sind Darstellungen aus dem Leben der Götter und Menschen im mythischen Zeitalter, die die psychische Wirkung der Musik zeigen, also antike Beispiele für die “Musica humana” (Warburg [1895] 2010, 129).

Das Motiv im ersten Intermedio *L'armonia delle sfere* (*Harmonie der Sphären*) stammte aus Platons *Politeia*. Im Zehnten Buch spricht er allegorisch über die “Harmonie der Sphären” (Platon, *Politeia*, 617a ff.): Die Göttin der Notwendigkeit hält eine Spindel in ihrem Schoß, die bis auf die Erde reicht, zu ihren Füßen sitzen die drei Parzen, und die Musen umtanzen in kreisförmigen Bewegungen die Spindel. Im ersten Intermedio wird das von Platon beschriebene Bild wortgetreu visualisiert: Die dorische Harmonie (die Kirchentonart im Mittelalter) steigt in einer Wolke vom Himmel herab. Die phrygischen, lydischen, mixolydischen, hypodorischen und die anderen antiken Harmonien sitzen um sie herum und lauschen der monodischen Arie der dorischen Harmonie. Danach ziehen die Harmonien sich zurück, und die Sirenen erscheinen und singen ein achtstimmiges Madrigal *Noi, che cantando* (Wir, die wir singen). Der Himmel öffnet sich erneut und nun erscheint die Göttin der Notwendigkeit mit der Weltenspindel, den Parzen und den sieben Planeten zusammen mit Astraea und zwölf Heroen, die die Tugenden repräsentieren. Himmel und Erde huldigen in dem Gesang *Coppia gentil* (Hohes Paar) dem fürstlichen Brautpaar.

Das zweite Intermedio erzählt von dem Wettgesang der Musen und Pieriden. Das dritte behandelt den Kampf Apolls mit dem Drachen Python (das dritte Intermedio von Rinuccini wurde später von ihm als Eröffnungsszene für seinen Operntext *Dafne* bearbeitet, der das als erste Opernlibretto darstellt) das vierte entführt in das Reich der Dämonen, das fünfte *Il canto d'Arione* (der Gesang Arions) berichtet von der Rettung des Dichtersängers Arion durch einen Delphin, wie es in Herodots *Historien* (Herodot, *Historien* I, 23-24) und in Plutarchs *Moralia*

(Plutarch, *Moralia*, 161e-162a) überliefert ist. Auch in diesem Intermedio wird dem Brautpaar gehuldigt: Venus singt *Io che l'onde raffreno* (Ich, die ich die Welle abkühle), ein Loblied auf die Brauteute. Im sechsten Zwischenspiel schließlich steigen Apoll und Bacchus mit dem Rhythmus und der Harmonie zur Erde herab. Auch die Handlung dieses letzten Intermedios basiert auf einem Text Platons. In den *Nomoi* (Die Gesetze) weist Platon auf die wichtige Funktion der Musik und des Tanzes für die seelische Erziehung der Jugend hin (Platon, *Nomoi* VII, 813b ff.). Platons Unterscheidung zwischen einer "maßvollen und schönen Bewegung" (Platon, *Nomoi* VII, 814e), wie sie in "Reigentänzen" (Platon, *Nomoi* VII, 815b) ausgeführt werde, einerseits und auf der anderen Seite ein "bakchischer Tanz" (Platon, *Nomoi* VII, 815 c), dessen Bewegungen an "Nymphen, Pane, Silenen und Satyrn" (Platon, *Nomoi* VII, 815 c) erinnere und daher zu vermeiden sei, wird auf der Bühne durch Apoll und Bacchus verkörpert. Sie treffen auf zwei Reihen von insgesamt zwanzig irdischen Paaren, die von goldenen Tropfen beregnet werden. Über ihnen sitzen auf fünf beweglichen Wolken die Musen, und darüber thronen die Götter in einem Halbkreis unter der Sonne. Die Götter freuen sich über Jupiters Geschenk der Harmonie und des Rhythmus an die Menschen. Das Intermedio mündet in ein Ballett, in dem sich Rhythmus (Tanz) und Harmonie (Musik) vereinen. Die Musik und Choreographie für das Ballett stammen von Emilio de Cavalieri. Drei- und fünfstimmige Abschnitte werden von den verschiedenen Ensembles vorgetragen.

Das allegorische Programm, die wundersame Kraft der Musik, stand dabei gleichnishaft für das Selbstverständnis des Medici Fürsten: Seinen Untertanen und seinen Gästen präsentierte sich Ferdinando de' Medici als Förderer der Künste, als Garant einer neuen, besseren Friedensordnung: Wie Apoll den schrecklichen pythischen Drachen besiegt hatte, so wird Ferdinando von nun an über das politische Chaos in Oberitalien siegen, und unter seiner Herrschaft wird Florenz nach Jahrzehnten des wirtschaftlichen Niedergangs ein neues "goldenes Zeitalter" erleben (Lempfrid 1986).

Warburg entdeckte nicht nur auf dem Kupferstich für das 5. Intermedio, dass Buontalenti bei der Darstellung der Venus offensichtlich von Botticellis Geburt der Venus beeinflusst gewesen war, sondern dass in den Zwischenspielen antike Gottheiten zusammen mit Planeten und den zugehörigen Tierkreiszeichen kombiniert wurden und dass sie dieselben als Sitzgelegenheiten oder als Fußschemel benutzen. Es sieht *per esempio* aus, als ob Venus auf dem Stier des Zodiacus reitet, und als ob der Adler des Zeus auf die Fische des Sternkreises herabstoßen will. Mit Hilfe solcher Symbolik sollte der Einfluss des Kosmos auf die Menschen verdeutlicht werden.

Warburg interessierte es vor allem, wie in den Intermedien die Vermittlung der Emotionen zu einer Funktionsaufteilung zwischen "Text" und "Bild" oder "Sagen" und "Zeigen" geführt hatte, so dass schließlich die neue Form des Rezitativs – des sprechenden oder erzählenden Singens – entstehen konnte. Denn, bis es zur Herausbildung des Rezitativs in der Oper kam, hatten im Musiktheater "Wort" und "Bild" oder "Wort" und "Gefühl" zueinander in einem wechselvollen Verhältnis gestanden. Am Beispiel der Intermedien konnte Warburg zeigen, dass die allegorischen Beschreibungen der Antike, die 'textuell' überliefert worden waren, nunmehr



5 | Bernardo Buontalenti, *Apollo e Bacco* (*Apollo und Bacchus*), 1589, Firenze, Biblioteca Nazionale.

in 'Bilder' übertragen wurden, die die schriftlichen Ausschmückungen ganz wörtlich nahmen. So hatte die philosophische Textvorlage Platons, mit dem Gleichnis über die Harmonie des Kosmos, den himmlischen Wohlklang als personifizierte Musik *beschrieben*; doch nicht wie später in Cesare Ripas *Iconologia* als eine Frau mit bestimmten Attributen, sondern Platon hatte hervorgehoben, dass aus dem unendlichen harmonischen Zusammenklang des Kosmos notwendigerweise auch die Harmonie in der Natur entstehen müsse. Insofern drückten die Zwischenspiele auch unmissverständlich eine sehr konkrete politische Botschaft aus: Das politische Chaos – dargestellt im vierten Intermedio mit dem "Reich der Dämonen" und vielen Anspielungen an Dantes Inferno aus der *Divina Commedia* – endete mit der Verkündigung des Goldenen Zeitalters. Zur Musik von Cristofano Malvezzi's *Or che le due grand' alme* (Nun, da die zwei großen Seelen) wurde dem Publikum versichert, dass nach der Hochzeit der beiden "großen Seelen" alles Leid auf Erden ein Ende haben werde. Die Widerspiegelung und Gebundenheit der Phänomene im Makro- und Mikrokosmos wird Warburg in den folgenden Jahren immer wieder beschäftigen und bildete einen wichtigen Aspekt in seinen Arbeiten über den Einfluss der antiken Astrologie auf die Kunstgeschichte.

Das 'erzählte' Bild Platons über die Kraft der Musik übertrugen die Renaissancekünstler in hörbare Musik: die Monodie. Mit dem neuen solistischen Gesangsstil wurde die Oper vorbereitet, in dem die Singstimme von nur einem Instrument akkordisch begleitet wurde. Es ging Warburg in diesem Aufsatz weniger um die Entschlüsselung der mythologischen Darstellungen als vielmehr darum, herauszuarbeiten, dass das antike 'Erzählen' in der Renaissance durch ein gleichzeitiges 'Zeigen der Gefühle' ergänzt wurde. In den Intermedien waren "Wort" und "Gefühl", "Begriff" und "Sinnlichkeit" oder "Erzählen" und "Zeigen" so zusammengefallen, dass eine Mischform entstanden war: aus mythologischen Attributen in den Kostümen und Bühnenbildern und den Elementen der sentimentalen Pastoralichtung. Die dargestellten Emotionen, die, dem Anlass der Hochzeit gemäß, Allegorisierungen der Liebe waren, wurden durch Bewegungen im Tanz oder mit pantomimischen Einlagen verstärkt. Die stumme Zeichensprache und die Attribute der mythologischen Gestalten bei den Kostümen stellten somit den "Zuschauern die verehrungsvoll angestaunten Figuren des Altertums leibhaftig vor Augen". Die stumme Sprache der Attribute und des antiken Beiwerks in den Bildmedien mobilisierte somit neben den Gefühlen der Zuschauer auch die Erinnerung an die Antike. Erzählen und Zeigen waren im Intermedium zusammengefallen. Doch erst in der nun nachfolgend entstandenen neuen Ausdrucksform der Oper erlebte der Zuschauer, dass Emotionen gleichzeitig in Worten ausgedrückt und durch Musik vermittelt werden können (Warburg [1895] 2010, 148). Das dem Sprechen angenäherte Rezitativ übernahm von nun an die Erzählung der Handlung, so dass die Oper auf tänzerische Bewegung wieder verzichten konnte. Bis in das 19. Jahrhundert teilte sich in der Oper das "Erzählen" auf die Rezitative und das "Zeigen" auf die Arien oder den Chor auf. Erst mit Richard Wagner wurde in der Oper und mit Václav Nijinsky wurde im Tanz diese Differenz von Erzählen und Zeigen wieder aufgehoben.

Warburg hatte damit *en passant* auf sein zukünftiges Forschungsinteresse hingewiesen: Er wollte die Darstellungen der Wechselwirkung zwischen dem "äußeren Ausdruck" und dem "inneren Erleben" im Kontext einer *erinnerten Antike* weiter erforschen.

In dem Vortrag über *Dürer und die heidnische Antike* (1905) fand er für diese Pendelbewegung zwischen äußerem Ausdruck und innerem Erleben schließlich den Ausdruck Pathosformel, den er in den Bildern der Renaissance nunmehr verdichtet in einem Bild bzw. einer Gestalt wiederfand. Immer wieder war er in diesem Zusammenhang auf Darstellungen der laufenden Ninfa (Nympe) (Warburg [1900] 2010, 200 ff.) gestoßen, wie z. B. auf dem Fresko Domenico Ghirlandaios

Die Geburt Johannes des Täufers. Eine fantastische Figur, nein ein Dienstmädchen, nein eine klassische Nympe kommt, auf ihrem Kopfe eine Schüssel mit herrlichen Südfrüchten tragen[d], mit weit wehendem Schleier ins Zimmer hinein. [...] Diese lebendig leichte aber so höchst bewegte Weise zu gehen; diese energische Unaufhaltsamkeit, die Länge von Schritten [...] und so entdeckte ich denn, in vielem was ich in der Kunst geliebt hatte, etwas von meiner jetzigen Nympe (Warburg [1900] 2010, 201 f.).



6 | Domenico Ghirlandaio, *Nascita di Giovanni Battista* (Geburt Johannes des Täufers), Fresko, 1486-1490, Firenze, Santa Maria Novella.

Auch auf Dürers Kupferstichen fand Warburg die Übersetzung der Emotionen mit Hilfe der Geschichten von antiken Helden. Den Kupferstich *Tod des Orpheus* interpretierte er daher als Visualisierung des inneren Erlebens der Eifersucht, die mittels der äußeren Darstellung der Erzählung über Orpheus' Tod durch das Zerreißen der Mänaden gezeigt wurde und offensichtlich von einem Ferrareser Künstler beeinflusst worden war.

Auch bei den *Intermedien* fiel Warburg die Darstellung der "Ninfa" (Nymphe), die die Venus begleitete, mit ihren Attributen des wehenden Schleiers, der flatternden Bänder und des aufgelösten Haars (Warburg [1895] 2010, 148) auf, womit die innere Erregtheit – nämlich der Liebenden im pastoralen Melodrama – gezeigt wurde. Dem Motiv der Ninfa blieb Warburg im Verlauf seiner weiteren Arbeiten treu. Noch in seinem letzten Werk, dem *Mnemosyne-Atlas*, verfolgte er ihre Spuren in der Kulturgeschichte. Die Polarität von Zeigen und Erzählen liegt auch dem *Mnemosyne-Atlas* zugrunde. Doch anders als Sigmund Freud, der seit der Veröffentlichung der *Traumdeutung* im Jahr 1900 in aller Munde war und den auch Warburg kannte, verstand Warburg inneres Erleben und äußere Ausdrucksgebärde nicht als ein unauflösbar aneinandergebundenes binomisches Paar. Warburg ging davon aus, dass sich im Verlauf der Kulturgeschichte das Erleben bei der Bildung der Erinnerungsbilder ändert, es aber eine Korrelation des "gezeigten Lebens" und "erzählter Kunst" sowie "erzähltem Leben und gezeigter



7 | Albrecht Dürer, *Tod des Orpheus*, Feder in Braun, 1494, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett.

8 | Ferrareser Meister, *Der Tod des Orpheus*, Kupferstich, 1470-90, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett.

Kunst" gebe. Das Offenlegen der Wechselwirkungen zwischen Leben und Kunst, die sich als verändernde Form innerhalb der Kulturgeschichte beschreiben lassen, wurde später einer der wesentlichen Grundbausteine für die von Warburg und Cassirer neuformulierte Kulturwissenschaft.

Quellen

de' Rossi, *Descrizione*

Bastiano de' Rossi, *Descrizione dell'apparato, e degl'intermedi: fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madonna Cristina di Loreno, gran duchi di Toscana*, Firenze 1589.

von Gadenstedts, *Reisebeschreibungen*

Barthold von Gadenstedts, *Bericht seiner Italienreise 12. September 1587 bis August 1589*, Manuskript, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod.-Guelf. 67.6.

Bibliographische Referenzen

Lempfrid 1986

W. Lempfrid, *Die Florentiner Intermedien von 1589* (SDR), Sendemanuskript für den Deutschlandfunk Köln, *Musikalische Akzente*, 15. April 1986.

Warburg [1895] 2010

A. Warburg, *Die Theaterkostüme für die Intermedien von 1589*, in *Werke in einem Band*, hrsg. von M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010, 124-165.

Warburg [1900] 2010

A. Warburg, *Ninfa Fiorentina*, in *Werke in einem Band*, hrsg. von M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010, 198-210.

English abstract

Warburg's intensive study of festive culture in Florence led him to the Florentine Intermedia. In 1895 he published an essay on *The theatrical costumes for the Intermedia*, composed for the wedding of Ferdinando I to Christine of Lorraine, the granddaughter of Catharina de' Medici. During the festivities, the comedy *La pellegrina* by Girolamo Bargagli was performed. Each act was interrupted by six musical intermedias. The history of music interpreted these intermedia as precursors of the later developed opera. The intermedia for *La pellegrina* represented the power of music and its influence on human beings. Warburg had come across to the illustrations for the interludes and found here a further variation how, in Renaissance, the emotional life was being represented in art. The tension between what can be shown and what can be told, Warburg first touched in the dissertation, became once more crucial for the intermedia, so that in the end a new form of singing, expressed in the recitative, was found.

keywords | Warburg; Intermedia; Costumes; Buontalenti; Bargagli; La pellegrina.

Ai margini della festa

Una nota su Enzo Mari

Anna Ghiraldini



Enzo Mari di fronte alla vetrina del Negozio Olivetti di Milano il giorno dell'inaugurazione della mostra "Arte Programmata" (1962) (copyright Mario Dondero).

Nel 1962, inaugura negli spazi del Negozio Olivetti alla Galleria Vittorio Emanuele II di Milano una mostra dal titolo "Arte Programmata", organizzata da Bruno Munari e Giorgio Soavi, dell'Ufficio propaganda e sviluppo della ditta Olivetti. L'esposizione si svolge dal 15 al 30 maggio, prima tappa di una serie di appuntamenti ospitati successivamente a Venezia, Roma, Trieste, Düsseldorf, Londra e in diverse città degli Stati Uniti. In questa prima edizione, gli artisti che espongono le loro opere sono Enzo Mari, Bruno Munari, il milanese Gruppo T (formato da Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi e Grazia Varisco) e il padovano Gruppo N (che raccoglie Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi). Enzo Mari è incaricato di curare l'allestimento nella sede milanese e il catalogo della mostra, aperto da un saggio di Umberto Eco; partecipa con la *Struttura 649* realizzata nell'aprile dello stesso anno, formata da una griglia regolare di sedici lampadine rosse, blu e gialle ad accensione intermittente, programmata su tempi diversi, le cui luci interferiscono attraverso uno schermo a cellule regolari. Una serie di fotografie (Meneguzzo, Morteo, Saibene 2012, 23, 25) ritrae Mari il giorno dell'inaugurazione nel *passage* milanese accanto alla vetrina del Negozio Olivetti, la postura disinvolta con le mani nelle tasche dei pantaloni del completo scuro, intento a fissare i passanti, quasi fosse egli stesso un totem di segnalazione della mostra; gli altri artisti si trovano all'interno e dall'ampia vetrina osservano i potenziali visitatori.

Nel corso delle visite di ricerca allo studio-archivio di Mari a Milano, conversando con Francesca Giacomelli, assistente del designer per oltre dieci anni, è emerso un tratto essenziale dell'atteggiamento di Mari nei confronti della professione (di artista, designer, teorico e filosofo) e del suo rapporto con la società in cui opera e con cui si misura nel corso dei suoi sessant'anni di attività: provocatore, polemico, voce fuori dal coro, "guastafeste", *outsider*. Questa sua *facies*, che sarà il suo lasciapassare nel prosieguo della sua carriera soprattutto di designer, ha un'anticipazione, forse fortuita, in queste immagini, scattate a pochi anni da quel 1959 che ha sancito la sua consacrazione sulla scena artistica. E proprio prendendo spunto da queste immagini appare interessante raccogliere alcuni degli sguardi e delle interpretazioni di artisti, designer, storici e critici d'arte che hanno seguito, accompagnandolo, il percorso e l'opera di Mari etichettandolo come figura irriducibilmente e perennemente ai margini in tutte le esperienze che lo hanno impegnato in diversi ambiti durante la sua lunga carriera. Come la critica non manca di sottolineare, bisogna ricordare sempre che si ha a che fare con un progettista complesso, impegnato in una ricerca e una progettualità permanente, spesso ai limiti della grande industria, preoccupato dal problema del lavoro, dalla cui realtà alienante si è sempre sentito estraneo ed estraniato (Quintavalle 1983, 11-14).

Nel gennaio 1968 sul numero 458 di "Domus" esce un contributo a firma dello storico dell'arte Tommaso Trini, che presenta alcune opere di Mari prodotte tra il 1965 e il 1967: l'autore descrive Mari come un designer, un ricercatore visivo e un tecnico che sostiene la priorità di chiarire, nel contesto globale, la propria attività specialistica e il proprio inserimento sociale. Mari non fa prodotti di design ma produce design: i suoi oggetti sono "privi dell'aggressività tipica delle mode da consumare", puntano al significato, comunicano ricerca e comportamento, liberi da connotazioni meramente estetiche e sovrastrutture stranianti. I suoi tentativi di opporsi all'obsolescenza espressiva dei prodotti mirano a "liberare le cose dal loro semplice valore di merce", preoccupandosi solo "di ciò che con le cose si può comunicare" (Trini 1968, 31).

La necessità di Mari di trasmettere in modo unitario il suo lavoro è testimoniata dalle molte occasioni in cui ha cercato di fare il punto sulla sua attività multidisciplinare. La prima occasione si concretizza nella mostra antologica "Funzione della ricerca estetica" tenutasi al Museo di Castelvecchio a Verona nel febbraio del 1970 corredata da un volume che porta lo stesso titolo, dove Mari ricostruisce la prospettiva problematica del suo lavoro. Nella premessa all'opera, affronta il problema della consistenza della figura dell'artista come operatore culturale, cosciente che la crisi della ricerca estetica moderna derivi dalla mancanza di comunicazione tra l'artista e il fruitore, il primo impegnato a consegnare un prodotto finito senza dichiarare le ragioni della ricerca e il secondo abituato a ricevere oggetti con valenza meramente estetica, senza un impegno di riflessione sul loro significato. Per Mari, "è necessario che ciascuna categoria, a lato e in funzione dell'azione collettiva, contribuisca attivamente al chiarimento di quanto le concerne direttamente" (Mari 1970, 9) per sollecitare un'azione politica di tipo provocatorio.

Alcuni fallimenti negli anni Settanta...

All'inizio degli anni Settanta, Mari è un designer conosciuto e affermato: il suo principale committente di oggetti di design ed edizioni d'arte è la ditta Danese di Milano ma inizia a lavorare anche per altre firme italiane, come Driade e Artemide. In questo periodo, lavora ad alcuni progetti che risulteranno essere veri e propri insuccessi: *Day-night*, *Proposta per un'autoprogettazione di mobili* e *Proposta per la lavorazione a mano della porcellana*.

Nel 1972 Driade mette in produzione il divano-letto *Day-night*, rifiutato dal pubblico che stigmatizza una sua povertà formale nel confronto con altri oggetti della stessa tipologia. Mari interpreta il fallimento del progetto come segnale del condizionamento sociale esistente nel proprio rapporto con l'ambiente e dello scollamento dell'utente finale da riflessioni di tipo critico sul progetto: tali capacità critiche, secondo il designer, possono nascere solo dal confronto diretto con la progettazione e la pratica del lavoro. Gillo Dorfles, in un articolo per "Casabella" relativo alla ricezione del divano-letto (1973), evidenzia che tra gli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta si è assistito al moltiplicarsi di oggetti "fatualmente edonistici", prodotti di una società industrializzata che "identifica il design con lo styling" e che produce mobili e oggetti privi di novità strutturali. Puntando all'aspetto etico e politico della progettazione, Mari ha proposto un "design antiedonistico" attraverso il quale il pubblico, ormai vittima dell'inerzia indotta da prodotti compiuti e tecnicamente perfetti, potesse tornare ad apprezzare dell'opera non soltanto l'abilità dell'esecuzione quanto l'effettivo valore, tanto l'oggetto quanto il progetto sotteso. Secondo Dorfles, *Day-night* è un esempio paradigmatico di buon design che avrebbe potuto apportare alla materia del disegno industriale il recupero di alcune caratteristiche, come funzione e innovazione, che avevano valso al design italiano un plauso generalizzato (Dorfles 1973, 45).

Questo fallimento del progetto, respinto tanto dalla borghesia quanto dalle classi sociali meno abbienti, porta Mari alla *Proposta per un'autoprogettazione* (1973). Si tratta di un invito alla progettazione autonoma di ciò di cui l'utilizzatore abbia bisogno, sulla base di una serie di progetti suggeriti dal designer liberamente modificabili secondo necessità, seguita dalla richiesta di invio delle foto delle proprie realizzazioni: lo scopo non è in alcun modo un incitamento a una operazione hobbistica, ma una sollecitazione a riflettere sui problemi, il significato e i condizionamenti che derivano da qualunque progettazione, nel tentativo di una ridistribuzione di spirito critico e creatività. Per l'occasione, vengono ideati diciannove modelli da realizzare in legno, con tanto di distinta dei materiali – che si possono eventualmente acquistare pre-tagliati dall'azienda bolognese Simon International – e inseriti in un libretto, con le istruzioni per acquisire le basi essenziali del costruire e la preghiera di inviare le foto dei modelli realizzati allo studio, distribuito al costo di 1200 lire dalla rivista "L'Erba Voglio". Il progetto viene presentato alla Galleria Milano nell'aprile del 1974, e all'inaugurazione Elvio Fachinelli, Alessandro Mendini, Tommaso Trini e Virgilio Vercelloni discutono con l'autore.

Le foto e le lettere che pervengono allo studio lodano l'iniziativa, pertanto la finalità sociale dell'esperienza, il pensare con le proprie mani – "il progetto, come tutta la ricerca intellettuale,

si fa con le mani” – non viene compresa. La critica imputa a Mari una presunta sfiducia nei confronti dei processi produttivi che coinvolgono le macchine, un tentativo di ritorno alla natura e la complicità nella diffusione del fenomeno del *do it yourself*. A questo proposito, in un'intervista curata da Elvio Fachinelli, Mari afferma che la sua intenzione è esattamente contraria all'hobby. L'obiettivo di questo progetto è che, nel fare l'oggetto, l'utilizzatore si renda conto delle ragioni strutturali per poter migliorare la propria capacità di valutare in modo critico gli oggetti proposti dall'industria: la finalità sociale dell'esercizio che propone Mari è la manualità intesa come pratica diretta per l'attività di ricerca.

Argan inquadra il progetto all'interno della crisi che attraversa il design italiano dal 1968: il critico sostiene che

bisogna trovare il coraggio di demistificare il design senza ricadere nell'apologia ruskiana e morisiana delle oneste, benché povere, tecniche artigianali [...]. Da noi [in Italia], con più esplicito impegno ideologico e politico, Enzo Mari, un famoso designer, ha voltato le spalle agli imprenditori illuminati e ora propone un disegno antindustriale. Ha una finalità sociale: regala progetti, disegni esecutivi: chiunque potrà utilizzare questi disegni per realizzarli da sé. A pensare con le proprie mani, fare i propri pensieri, questi risultano più chiari. Mari ha ragione, tutti debbono progettare: in fondo, è il modo migliore per evitare di essere progettati (Argan 1974).

A qualche anno di distanza, rileggendo il lavoro di Mari, Pedio sostiene che la proposta di Mari ha due scopi:

esemplificare istruzioni, eventualmente da alterare, un semplice *know-how* elementare; e far riflettere i fruitori stessi e sui condizionamenti, materici e statici, di qualunque progettazione [...]. La faccenda venne invece assimilata dal mercato come ultimo strillo dell'arredo rustico; per le moltissime lettere a Mari poche ve n'erano che dimostrassero però comprensione. Probabilmente un atteggiamento produttivo come quello qui sperato presuppone una riappropriazione assai più strutturale (Pedio 1983, 121).

Nel 1973, Jacqueline Vodoz e Bruno Danese, a capo dell'azienda Danese, chiedono a Mari di disegnare degli oggetti decorativi in porcellana. La ricerca impostata dal designer parte dall'analisi dei prodotti esistenti e dal sopralluogo in alcuni laboratori artigiani, dove ha la possibilità di realizzare che la produzione artigianale finisce per essere una condizione alienante come il lavoro in una qualsiasi catena di montaggio. Un altro problema che rileva Mari è il distacco tra il progettista che elabora i modelli formali per la produzione e l'esecutore che è destinato a eseguire in modo pedissequo il progetto: per il designer, invece, la forma si definisce sulla base delle ragioni della materia, e pertanto non può essere imposta come segno dall'esterno da ripetere vuotamente. In relazione alla richiesta di oggetti di tipo artigianale, Mari propone che ogni oggetto sia realizzato completamente a mano dallo stesso operaio. Per la produzione, studia con gli artigiani alcuni modelli, coinvolgendoli quindi nelle scelte formali e lasciandoli poi liberi di proseguire nel lavoro di ricerca. Il testo di presentazione del progetto per il catalogo di Danese è scritto da Sottsass:

Che l'Enzo Mari, tra tutti quelli che fanno questo buffo, ambiguo, incerto e scivoloso mestiere che oggi si chiama "design", sia uno che insegue con più disperazione e accanimento il sogno di sottrarlo (questo mestiere) al suo peccato originale, di riscattarlo dalla corruzione, di metterlo in qualche modo a disposizione della storia malinconica della gente che cammina per le strade piuttosto che a disposizione delle presunzioni stizzose delle aristocrazie al potere, questo si sa; lo sappiamo benissimo e proprio per questo – se posso dirlo qui – gli vogliamo molto bene: per questa sua impaurita dolcezza per la quale se si mette a fare qualche cosa, lo fa sperando di riempire in qualche modo qualcuno di quei vuoti orribili, neri come buchi di peste, che si vedono o non si vedono (ma che ci sono) sotto la finta pelle perfetta di questo ansante corpo della "civiltà avanzata".

E mentre guardava "gli uomini, le donne e le ragazze mentre facevano in fabbrica altre porcellane, [...] costretti per via delle esigenze produttive e di mercato a ridurre a zero le loro qualità", intuisce che la sua ricerca consiste nel trovare il modo di affrancarli da quella situazione in cui la progettazione è loro negata:

Ma l'Enzo Mari io me lo immagino guardare manovelle, stampi di gesso, decalcomanie e pagnotte di argilla, con quei suoi occhi impauriti e accaniti e me lo immagino prendere pezzetti di argilla con le dita, davanti a quegli uomini delusi nella loro storia, e chiedere: "Come si fa? Si fa così?" e invitarli a continuare...

Gli oggetti prodotti hanno un grande successo di vendita nonostante il prezzo elevato. Tuttavia, come rileva Mari stesso, gli operai non riescono a liberare la propria creatività e, anzi, continuano a lavorare seguendo un certo ritmo di produzione e a copiare, dei modelli suggeriti dal designer, anche le imperfezioni. Il designer riconosce quindi il fallimento della sua proposta, di questo tentativo di recupero della creatività degli artigiani, che avrebbero dovuto essere i primi destinatari del suo "progetto-uomo".

... e alcune considerazioni dagli anni Ottanta in poi

Il primo volume che raccoglie e organizza il pensiero progettuale e la produzione di Mari è *Enzo Mari designer* di Renato Pedio, pubblicato nel 1980. Il capitolo "Prologo ai pensieri" ospita un dialogo tra tre personaggi immaginari nella testa del critico che delineano i contorni della figura di Mari come operatore estetico, progettuale e politico, che cerca di tenere uniti e fondere assieme creatività, produzione industriale e socializzazione del progetto. Dallo scambio di battute emergono tutte le linee d'azione, le idee, i contrasti e i compromessi dell'autore: è "uno sospeso tra oggetto e progetto". Il progetto per Mari è un atteggiamento prima di essere un mestiere, è cooperazione tra due culture, quella operaia e quella intellettuale, in attesa di fondersi in una. L'operaio è il primo utente del design, espropriato non solo del suo lavoro ma soprattutto della sua capacità di lavoro. Inoltre, sostiene Pedio, "ponendo l'autocoscienza collettiva come scopo di tutta la ricerca, Mari mira a socializzare la creatività connessa al progetto. Non se ne comprendono infatti né successi né fallimenti se non si parte dalla sua tendenza alla globalità" (Pedio 1980, 121).

Tra i progettisti contemporanei a Mari, alcune voci delineano in modo chiaro il suo impegno progettuale e politico e le difficoltà che affronta: per Achille Castiglioni, l'obiettivo della ricerca di Mari è la verità, emerso soprattutto durante il periodo di presidenza dell'ADI – l'Associazione Design Industriale – teso a verificare che si trattasse ancora del “luogo di dibattito e confronto culturale da cui aveva tratto – all'origine – motivi e consensi qualificanti”; Mario Bellini ravvisa nel designer tensione e insoddisfazione, segnale di una vigile “autodifesa della coscienza”. Il punto di vista di Alessandro Mendini è in una lettera a lui indirizzata pubblicata in “Domus”:

Da tempo quando giro il mondo per via di questo mio mestiere di cronista del design, di segugio dell'architettura e dell'arte, tutti mi chiedono con curiosità notizie sul design italiano tanto famoso, sulle sue fortune passate e sulle sue speranze future. Allora io parlo dei tempi rosa del Bel Design e del suo tramonto, dell'epoca del design radicale e della sua dura fine. [...] A un certo punto in questi miei viaggi succede che la gente mi domandi: “E questo Enzo Mari che assieme agli infiniti oggetti per Danese produce messaggi irritanti come l'*Atlante secondo Lenin*, questo Enzo Mari chi è? Che cosa rappresenta?”. Allora io non ho dubbi e rispondo: “Mari non è un designer, se non ci fossero i suoi oggetti mi importerebbe poco. Mari invece è la coscienza di tutti noi, è la coscienza dei designers, questo importa”. [...] A te non interessa il progetto disegnato, se non come freccia da lanciare contro la logica illogica del meccanismo produttivo, come teorema per dimostrare le incongruenze del sistema. A te interessa il progetto del progetto, anzi il progetto del progetto del progetto. Ovvero tu cerchi, proponi e mediti solo sul “progetto dell'uomo”. [...] Mentre noi curvi sui nostri tavoli tiriamo le nostre righe cariche di speranza, tu a intervalli regolari ci fai sobbalzare con un tragico nuovo messaggio “finale”, pazzo, santo, severo, candido, alienato e concreto insieme. [...] Tu non sembri il solito designer, dico allora alla gente che mi domanda di te, tu sembri un “inquisitore progettuale” che lancia ecumenici e laconici appelli a noi architetti figlioli prodighi: “Vuotate tutto, cambiate tutto, reinventate tutto!” (Mendini 1980, 1).

Nello stesso periodo, Giovanni Klaus Koenig, sulle pagine di “Ottagono”, presenta la mostra “Dov'è l'artigiano?” (1981), incentrata sull'arbitrarietà del confine tracciato tra arte, design e artigianato. L'affondo è contro una certa narrazione del design da parte dell'ADI:

La distinzione fra design ed artigianato passava per l'esame delle qualità estetiche del prodotto, per *Kunstwollen* del progettista; e non attraverso l'esame dei processi di produzione. Come mai? Principalmente, *pro bono pacis*; ed infatti i Governi dei due territori – l'ADI per il design e le organizzazioni artigiane dall'altro lato – si limitavano a censire i loro sudditi in base alle leggi ed i loro desideri, senza nessun interesse ad indagare quanti oggetti di design fossero artigianali e tantomeno viceversa; comportandosi così come si comportano tutti i Governi del mondo con le loro minoranze. Coloro che si muovevano in direzione opposta erano considerati terribili guastafeste su cui pendeva la scomunica. Tipico è stato il caso di Enzo Mari, designer e presidente dell'ADI, che quando volle mettere i puntini sugli *i* in occasione della rinascita del Compasso d'Oro proprio sulla *vexata quaestio* – apriti cielo! – non gli restò che dare le dimissioni ed andarsene dall'ADI, tanto grosso sarebbe stato il vespaio che avrebbe suscitato nel design italiano (Koenig 1981, 116).

Lo storico si riferisce all'episodio che allontana Mari dall'ADI, occorso alla fine degli anni Settanta: divenuto presidente nel 1977, nel 1979 progetta con Renato Pedio la mostra “Design

& design”, con lo scopo di documentare il dibattito e la ricerca attorno al design dal Secondo Dopoguerra; l'evento accompagna la riproposizione del premio Compasso d'Oro, sospeso dal 1970. Una parte dell'esposizione è un graduale approfondimento di temi e problemi impliciti nei prodotti di design, che si riassumono nel problematizzare la qualità, da un lato, del lavoro di produzione e, dall'altro, della risposta del design ai bisogni materiali e culturali del pubblico. La mostra così progettata non viene realizzata a causa dell'atteggiamento di Mari, ritenuto demistificatorio da parte del Comitato Direttivo dell'ADI, nei confronti del premio: in quell'occasione, rifiutando l'impostazione celebrativa del Compasso d'Oro sostenuta dall'associazione e tacciandola di tendenze reazionarie, rassegna le proprie dimissioni dal ruolo di presidente.

A distanza di pochi anni, viene pubblicato *Enzo Mari* di Arturo Carlo Quintavalle, catalogo dell'omonima mostra organizzata nel 1983 a Parma: il volume è un importante lavoro di lettura dell'opera di Mari attraverso i progetti donati dall'autore all'Università di Parma. Secondo lo storico dell'arte, la contraddizione entro cui Mari vive è che “il sistema degli oggetti è soprattutto un insieme costituito per rimandi simbolici interni e diviso dalle linee generali della progettazione che stanno fuori, o sopra, le possibilità di intervento del singolo”. Offrendo una sorta di spazio di intervento progettuale all'utente dei suoi oggetti, il designer è “il solo a porre e a porsi il problema del lavoro della progettazione”, riflessione che lo porta a essere ai margini. Per Mari il rapporto con la committenza è conflittuale poiché, alla richiesta di pezzi singoli da immettere nel mercato, il progettista risponde con la riproposizione dei termini di una progettazione complessa e totale. La strada scelta da Mari è quella del “rifiuto di una progettazione chiusa, dunque una progettazione che vuole chiamare in causa consapevolezza a livello di esecuzione e fruizione del lavoro” (A.C. Quintavalle in Pedio 1980, 141).

Nel 1997 esce il volume *Perché un libro su Enzo Mari?* di François Burkhardt, Juli Cappella e Francesca Picchi. Burkhardt raccoglie e sistematizza i fili dei discorsi fatti da storici e critici nei trent'anni precedenti: nelle sue parole, Mari è la figura più contestata nell'ambito del dibattito sul design italiano dagli anni Settanta in poi e, al contempo, spina nel fianco della critica, delle aziende e dei colleghi per la forza stessa della sua posizione e per il significato del suo discorso.

E torniamo alle immagini che hanno dato lo spunto per questo contributo: Ezio Mari, una figura ai margini della festa, ma che ha fatto della marginalità un luogo privilegiato dal quale, “pazzo, santo, severo, candido, alienato e concreto insieme” ha potuto gridare a pieni polmoni le invettive della sua “inquisizione progettuale”.

Riferimenti bibliografici

Argan 1974

G.C. Argan, “Tanti mobili fatti in casa”, “L'Espresso” 18, 1974.

Bill, Munari 1959

M. Bill, B. Munari, *Enzo Mari*, Milano 1957.

Burkhardt, Cappella, Picchi 1997

F. Burkhardt, J. Capella, F. Picchi, *Perché un libro su / Why write a book on Enzo Mari*, Milano 1997.

Dorfles 1973

G. Dorfles, *Un oggetto di design anti-edonistico*, "Casabella" 379 (1973), 45.

Koenig 1981

G.K. Koenig, *Dov'è l'artigiano? La mostra didattica di Enzo Mari*, "Ottagono" 62 (1981), 116-121.

Mendini 1980

A. Mendini, *Caro Enzo Mari...*, "Domus" 607 (giugno 1980).

Meneguzzo 2012

M. Meneguzzo, *Arte Programmata cinquant'anni dopo*, Milano 2012.

Meneguzzo, Morteo, Saibene 2012

M. Meneguzzo, E. Morteo, A. Saibene, *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Milano 2012.

Pedio 1980

R. Pedio, *Enzo Mari designer*, Bari 1980.

Trini 1968

T. Trini, *Enzo Mari '67*, "Domus" 458 (gennaio 1968), 31-42.

Quintavalle 1983

A.C. Quintavalle, *Enzo Mari*, Parma 1983.

English abstract

Starting from a series of photographs taken at the inauguration of "Arte Programmata" exhibition (Milan, Negozio Olivetti, 1962), the essay gathers together some observations by artists, designers, historians and critics contemporary with Enzo Mari on his being a lone voice.

keywords | Enzo Mari; Renato Pedio; Gillo Dorfles; Alessandro Mendini; Ettore Sottsass.

“Mixed up in this amazing fecundity”

Persistenze ecosistemiche e vitalistico-ancestrali in *Gardening in the Tropics* di Olive Senior

Laura Giovannelli

La risonanza internazionale che, ormai da vari anni, contrassegna il percorso di Olive Marjorie Senior (Trelawny, Giamaica, 1941–) testimonia lo spessore culturale e le qualità distintive di un’artista poliedrica, stilisticamente e dialetticamente affinata e capace di misurarsi con temi nevralgici, soprattutto in un contesto globalizzato come quello contemporaneo. Autrice caraibica naturalizzata canadese, Senior si è conquistata uno spazio importante nell’ambito della letteratura anglofona di taglio postcoloniale e nel terreno transnazionale della *World Literature*. Ad attestarlo non è solo la vasta circolazione delle sue opere – premiate, antologizzate e tradotte in varie lingue (italiano, francese, tedesco, olandese, spagnolo, russo) – ma anche pubblicazioni recenti come *Pandemic Poems: First Wave* (2021), una raccolta di poesie strutturate in base a un corpus lessicale e una sequenza alfabetica che rimandano al repertorio terminologico della prima ondata della pandemia di COVID-19. Ogni poesia si sviluppa come un *riff* che prende spunto da un lessema o un’espressione entrati nell’“enciclopedia comune” e ora consegnati pure alla memoria letteraria. Si tratta di un’interessante operazione di *ostranenie* che invita il lettore a (ri)considerare la drammatica portata dell’evento del 2020 in una dimensione che avvalora e, nel contempo, trascende la contingenza storica e i confini nazionali per dare spazio a una voce corale e a una gamma di sentimenti e reazioni umane. In senso più generale, come osserva Hyacinth M. Simpson,

[Senior’s] probing into individual lives effectively opens up a window not only into the larger society but also into the recesses of human nature. Her examination of human nature, whatever the specific locality of the people she writes about, is always marked by clear-eyed compassion for, rather than judgment of, her subjects. It is partly for this reason—and also because of Senior’s consummate skill as a writer—that her work resonates with readers across cultures and generations (Simpson 2012).

Non solo poetessa, ma anche autrice di narrativa, libri per bambini e opere saggistiche, Senior si rivolge dunque a una platea globale, offrendo al tempo stesso un esempio magistrale di come la sua voce autoriale “constructs and mediates Caribbean culture even as the development of Caribbean literary discourse itself illuminates wider, more global movements” (Lalla, D’Costa, Pollard 2014, 1). Nella maggior parte dei suoi scritti, infatti, permane un’impronta

che 'localizza' il perimetro di riferimento, la sintassi dell'immaginario e il *background* antropologico-culturale nell'alveo caraibico, meglio ancora giamaicano. Lo suggeriscono in maniera esplicita i titoli di suoi studi di impianto enciclopedico quali *A-Z of Jamaican Heritage* (1983), dove un palinsesto alfabetico presiede di nuovo all'organizzazione dei contenuti, e la versione più estesa *Encyclopedia of Jamaican Heritage* (2004), cui si accompagna un'incursione nella manualistica per bambini con *Pop Story Gi Mi* (1973), una serie di volumetti destinati all'adozione nelle scuole e miranti a familiarizzare il piccolo lettore con alcuni fondamenti della storia e dei costumi della Giamaica. Questo tipo di retroterra, le cui radici affondano nell'etno-storografia e nel folklore, nella sociologia e nella geografia (fisica, politica, economica), è un ambito che Senior ha affinato nel corso della sua formazione e delle sue esperienze professionali, promuovendosi a "cultural archivist" e assertrice di un "concept of 'reading' [which] might provide a bridge between the worlds of oral and scribal cultures" (deCaires Narain 2011, 122, 131).

Settima di dieci figli di una famiglia contadina proveniente dall'area rurale interna della Giamaica nord-occidentale, nell'aspra zona montana di Cockpit Country – un tempo rifugio degli schiavi neri fuggiaschi ("Maroons") scampati agli ingranaggi stritolanti della plantocrazia coloniale europea – Senior è cresciuta presso una famiglia adottiva del Westmoreland imparentata con la sua per il ramo materno, ma più abbiente e in grado di garantirle un percorso di istruzione. Negli anni Sessanta, prima di dedicarsi alla carriera letteraria e alla scrittura creativa, l'autrice si è specializzata in giornalismo alla Carleton University di Ottawa. Nel ventennio successivo ha operato su più fronti, dall'editoria alle *public relations* e ai rapporti con la Camera di Commercio e il Governo della Giamaica, conducendo disamine sul contesto socio-economico antillano grazie a collaborazioni con il *Social and Economic Studies* (University of the West Indies), il *Jamaica Journal* (Institute of Jamaica) e lo storico *Gleaner*, per la cui redazione aveva già lavorato come reporter ai tempi della scuola. A questo si sono affiancati numerosi soggiorni all'estero – in Canada, Nordamerica, Europa – dopodiché, a partire dal 1992, Senior ha scelto Toronto come sua residenza principale (sulle origini familiari e il profilo biografico e formativo dell'autrice, v. Giovannelli 2018, 151-155).

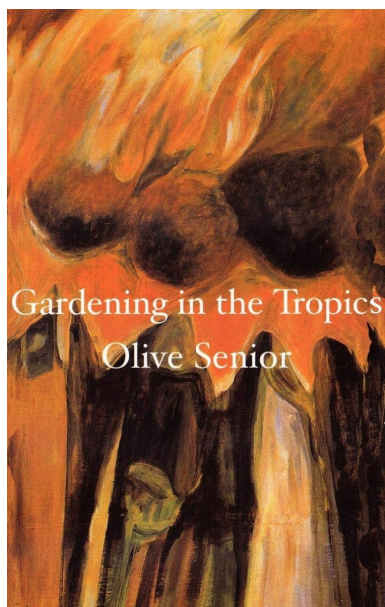
Eppure, come si è anticipato, la condizione di 'intellettuale migrante' non l'ha automaticamente convertita in soggetto *déraciné*, né incanalata nelle strettoie di una lacerante diaspora culturale. Per riprendere alcune riflessioni di Michael A. Bucknor e Daniel Coleman sul ruolo che le radici etniche rivestono per un altro artista contemporaneo caraibico-canadese, Roger Ferreira, è fondamentale in questi casi tener conto dell'equilibrio sincretistico che finisce per subentrare nel rapporto tra *ethnic roots* e *cultural routes*: tra la 'fissità' delle radici e il 'dinamismo relazionale' informante i percorsi di evoluzione e i flussi rizomatici di un io (individuale e collettivo) in divenire. È significativo che i due critici si appellino qui a Paul Gilroy, storico e sociologo britannico anglo-guineano, e al suo *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993), pietra miliare nel settore degli studi sulla diaspora africana e portavoce di una visione anti-essenzialistica, trasversale e prismatica della *black identity*:

[T]hese routes, far from tracing back to some kind of pure origin, are inevitably layered and endlessly dispersed [...] instead of emphasizing roots, Gilroy calls attention to routes, to the process of cultural movement and exchange, and he therefore mobilizes the central image of the slave ship as a figure for the remarkable productivity of international black culture, from Africa to the Americas and from the Caribbean to Europe, that has arisen in the very processes of traumatic and ongoing displacements. [...] We can witness this kind of rerouting in Roger Ferreira's emphasis on the importance of nurturing one's Trinidadian roots as part of the project of "laying down a new road" in Canada, as well as in Jordan Stouck's discussion of the ways in which Olive Senior's poems in *Gardening in the Tropics* highlight the importance of cultural roots even as they demonstrate that identities do not root wholly in one national landscape or another, but that in both the Caribbean and Canada, more rhizome-like, multiple, and shifting connections are made to landscape and nation (Bucknor, Coleman 2005, ii, vi).

I paradigmi dell'ibrido, del creolizzato e della pluralità – dalle logiche meticce al *border crossing*, da una fucina di combinazioni complesse al multilinguismo e a un processo continuo di scambio, dislocazione e contaminazione – sono elementi connaturati alla realtà antillana e alle sfaccettature multietniche delle sue (ri)costruzioni identitarie. Basti pensare al nutrito coro di voci che hanno affrontato l'argomento, sulla scia delle teorizzazioni di Édouard Glissant (in *Le discours antillais*, 1981 e *Poétique de la Relation*, 1990), degli studi culturali di Stuart Hall e degli apporti illuminanti di Wilson Harris, Derek Walcott, Edward Kamau Brathwaite, V.S. Naipaul e Velma Pollard, per menzionarne solo alcuni. Nelle loro riflessioni affiorano spesso i motivi della relazionalità e di un'“opacità creativa”, dei crocevia e degli infiniti filamenti che si intrecciano nei fondali oceanici e accomunano i *peoples of the sea*, in un arcipelago decentrato e altresì foriero di possibilità, nonostante i terribili trascorsi di violenza e depredazione che, come è noto, hanno vessato la regione caraibica per secoli. Nuove e antiche mappature prendono forma in un terreno poroso, nel quale il retaggio di vari ceppi etnici (amerindi e africani, europei e asiatici) ha dato origine a un ricchissimo sostrato espressivo che mal si presta a letture di carattere monologico o convenzionalmente ‘nazionalistico’. Il senso di appartenenza non può qui che rivelarsi *cross-cultural* e multidirezionale, frutto di una tensione dialettica tra i codici dell'episteme occidentale e un crogiolo di saperi, credenze e costumi indigeni.

È esattamente questo richiamo a persistenze vitalistico-ancestrali che innerva molte delle poesie raccolte in *Gardening in the Tropics* (1994), opera vincitrice dell'F.G. Bressani Literary Prize for Poetry nel 1995 e seconda silloge di Senior tanto in senso cronologico, quanto per linee tematiche [Fig. 1]. Essa segue infatti *Talking of Trees* (1986), il cui titolo associa in maniera analoga un'attività umana – sia essa il coltivare o l'interagire verbalmente – alla presenza altrettanto rilevante di forme di vita vegetale. Un binomio che esce evidentemente rafforzato dalla consapevolezza che “there is probably no other region in the world that has been more radically altered in terms of human and botanic migration, transplantation, and settlement than the Caribbean”, luogo dove, per dirla con Glissant, “landscape is its own monument [...]. It is all history” (DeLoughrey, Gosson, Handley 2005, 1). Se è vero che, nel territorio caraibico, l'immaginazione poetica è simultaneamente orientata “towards the racial and biotic history of displacement” (DeLoughrey, Gosson, Handley 2005, 4), i versi di Senior

offrono spunti illuminanti in questa direzione. Insieme a una parte consistente della sua narrativa, essi “chart the impact of History on place: in a sense, they anchor history *in geography*” (deCaires Narain 2011, 135) nonché nelle pratiche, nelle usanze e nei gesti quotidiani della popolazione che con quella geografia falcidiata dalla storia deve interfacciarsi (su questo aspetto, e sui tratti complessi della ‘post-nazionalità’ in Senior, si veda anche Jordan Stouck, secondo il quale il Canada, la terra di adozione dell’autrice, “cannot be fully articulated or claimed in these poems as an alternative, identity-conferring space. Jamaica may be a remembered space of complex identifications and denials, but Canada is an incomplete present, a place for reflection and a refuge that lacks identity of its own”. v. Stouck 2005, 26).



1 | Copertina dell'edizione del 2005 di O. Senior, *Gardening in the Tropics*, Insomniac Press, Toronto.

Non c'è dubbio che la terra delle isole caraibiche – il suolo, i tratti paesaggistici, le colture e le varietà botaniche stesse – si erga a testimone muto dei traumi della conquista e della schiavitù, delle cicatrici impresse da un'economia di piantagione e dal capitalismo coloniale, ma anche di un'ulteriore e pervasiva metamorfosi ambientale che è proseguita in epoca post- e neo-coloniale (complice, tra i vari fattori, l'industria del turismo). Questa terra si tramuta dunque in una cartografia emblematica, in un archivio saturo di tracce, frammenti e presenze che sollecitano lo scrittore/archeologo a compiere una paziente operazione di scavo. È interessante ricordare che, commentando *Gardening in the Tropics* nel corso di un'intervista, Senior ha significativamente attinto all'idea del *digging* in chiave duplice, letterale e metaforica, tornando a sottolineare l'indissolubilità delle intersezioni bioculturali che si manifestano tra dimensione antropica e universo vegetale: “I believe that like everything else, plants have the power to heal and destroy. I suppose I take a sort of Zen approach to plants – that they are alive, that they and I share the same world [...]. To plant, you first have to dig, and who knows what you will unearth?” (Binder 1995, 112). Di qui, nel titolo del mio contributo, la scelta di integrare il sintagma “persistenze vitalistico-ancestrali”

con l'aggettivo “ecosistemiche”, termine divenuto ormai più che familiare nel settore degli studi letterari grazie agli orientamenti teorici ed esegetici dell'Ecocritica e, in generale, delle Environmental Humanities. Nel volume di Senior la lucida contezza delle ferite inferte al territorio trova difatti un contraltare nelle dinamiche dell'interconnessione, nelle interazioni sinergiche tra componenti biotiche e abiotiche e nella fenomenologia del *mutual entanglement* o, per meglio dire, dei “chaotic entanglements” (deCaires Narain 2011, 87).

Malgrado i dissesti, le ripetute ondate migratorie e le conseguenti ri-localizzazioni umane e botaniche cui si è accennato sopra, la voce essenzialmente corale – schietta e ironica, assennata e sagace – che enuclea il punto di vista in *Gardening in the Tropics* agisce per contro da

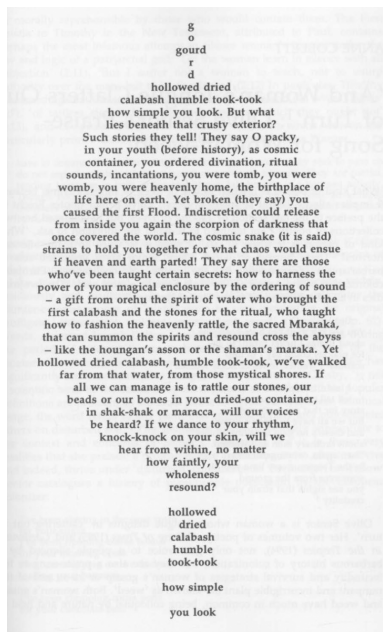
‘collante epistemico’. Ricorrendo a un socioletto nel quale Standard English e Creolo giamaicano si alternano con estrema fluidità, questa istanza suona etnicamente stratificata: il suo *Creole flavour*, il timbro e i codici espressivi colloquiali e imbevuti di oralità la apparentano alla saggezza popolare antillana senza che, però, vengano meno echi e contaminazioni riconducibili all’esperienza della colonizzazione e all’onda lunga dei suoi (contro-)effetti. Lontane da atmosfere struggenti, vagheggiamenti utopici e celebrazioni di uno stato di innocenza prelapsaria, le poesie di Senior tracciano *cultural routes* che, per citare Serenella Iovino, incorporano ‘strategie di sopravvivenza’ e, soprattutto, si rapportano al territorio tentando di valorizzare “a balance of nature and culture stratified through centuries of mutual adaptation”, ossia percependolo nei termini di “a ‘warehouse’ of common memories to humanity and nature, in which human and natural life are dialectically interlaced in the form of a *co-presence*” (Iovino 2010, 31).

A dispetto dell’ironia provocatoria sottesa al titolo del volume, attraverso il quale Senior sembra ammiccare a una serie di *cliché* occidentali – distrarsi piacevolmente con il giardinaggio, concedersi una parentesi esotica in un paradiso tropicale – si deduce facilmente come in questi testi il *gardening* non sia da intendersi in senso estetico, ovvero come cura ornamentale del verde, tecnica di composizione/distribuzione architettonica di esemplari botanici e *design* paesaggistico, ma piuttosto come sinonimo di *growing* e *nurturing*. Il ‘giardino’ corrisponde insomma alla terra stessa e ai suoi frutti, a un patrimonio vegetale che deve essere coltivato e custodito nel rispetto della sua varietà ibrida. Tra i vari studi interdisciplinari degli ultimi decenni sul *topos* e le accezioni semantiche del giardino – dalla sua materialità alle significazioni metaforiche e figurali – quello di Mark Francis e Randolph T. Hester mette a fuoco una prospettiva per noi cruciale quando sottolinea che, oltre a radicarsi in un luogo fisico e acquisire coloriture concettuali, esso:

is also a source of action requiring intimate and direct involvement. We cannot dig, plant, trim, water, or harvest with detached passivity. Gardening can hardly be done without getting hands dirty and, in most cases, getting earth under fingernails and blisters on palms [...]. With control comes responsibility, commitment to stewardship of the earth. We observe, sense, and participate directly in natural processes. Through gardening, we are reconnected to “mother earth” and to the larger ecology of the world in which we live (Francis, Hester 1990, 6).

Alle politiche di dominazione coloniale sette-ottocentesche, quando varie zone equatoriali e tropicali fungevano da ‘succursali’ sia per le monocolture (di canna da zucchero, caffè, cacao, banane, cotone), sia per l’installazione di giardini/osservatori botanici utili per la raccolta e la tassonomizzazione di piante rare provenienti da altre aree geografiche, in una sorta di iperspettacolarizzazione dell’esotico, Senior contrappone un paradigma più antico e universale. Questo paradigma si coniuga con i fondamenti di una coscienza etico-ambientale ed elegge il giardino ad archetipo delle relazioni tra agente umano e habitat naturale, nonché a ricettacolo di simboli che ben si incardinano in una “restorative agenda” di marca politico-culturale (Rahim 1999, 72). Riallacciandoci al passo dell’intervista del 1995, in cui l’autrice definiva le piante come esseri viventi che condividono il nostro stesso mondo ed hanno potenzialità tau-

maturgiche quanto distruttive, si osserva come la semiosi di *Gardening in the Tropics* graviti anche intorno ad assiologie di tipo animistico e panteistico, a palinsesti atavici legati alle cosmologie africane e amerinde. La sensibilità ambientale si sposa dunque, nei componimenti, con una visione olistica e magico-spirituale.



2 | Calligramma *Gourd*, in O. Senior, *Gardening in the Tropics*, Toronto 2005, 7.

Questa angolatura risalta nell'ultima delle quattro macrosezioni in cui è suddiviso il volume, ossia *Mystery: African Gods in the New World*, composta da dodici poesie dedicate a divinità della mitologia dei popoli dell'Africa occidentale e, prima ancora, dei Taino, emigrati dal Sudamerica verso le isole caraibiche da tempi immemori. Queste divinità, maschili e femminili, sono a loro volta le 'derivanti' di un corteo sacro che è andato acquisendo una fisionomia propria nel Nuovo Mondo. Senior le invoca omaggiandole ed esaltandone le qualità precipue, da *Marassa*, coppia di divinità speculari, a *Obatala*, Padre della Saggezza, e *Osanyin*, Padre della Fitoterapia; da *Babalú*, Dio della Terra, a *Oya*, Dea del Vento; da *Yemoja*, Madre delle Acque, a *Guédé*, il Dio dei Morti che, nel Vodou haitiano, presiede al *limes* di congiunzione/distacco tra i vivi e le anime degli antenati. Occorre tuttavia precisare che *Mystery* chiude emblematicamente un cerchio aperto da *Gourd*, *pattern poem* inserito all'inizio della raccolta a mo' di intercapedine epigrafica, amuleto e formula ritualistico-propiziatoria (come sintetizza efficacemente Jennifer Rahim, questa poesia di apertura "operates as a counteractive *ado* or charm, neutralizing the 'bad eye' of the colonial gaze which saw the tropics as inferior 'other.' Second, the gourd, in its capacity as an invocatory instrument, functions as a communal summons to engage in the sacred rite of 're/membering'" v. Rahim 1999, 70).

Come preannuncia il titolo, questo calligramma [Fig. 2] ha una disposizione tipografica che ricalca la forma della *Lagenaria siceraria* o 'zucca a fiasco', frutto di un viticcio di origini antichissime e già in uso presso gli egizi, gli etruschi e le civiltà greco-romane. Il riferimento è però qui, più specificamente, alla variante nativa delle Indie Occidentali, ovvero l'"albero di Calabash" (*Crescentia cujete*), pianta nazionale dell'isola di Saint Lucia e uno dei simboli iconici dell'identità caraibica. La polpa del frutto del Calabash possiede proprietà curative, mentre il guscio viene tradizionalmente impiegato per realizzare recipienti, ciotole, oggetti di arredo e perfino strumenti musicali. La sua straordinaria resistenza e versatilità ha fatto sì che, nel tempo, a questa zucca fossero attribuite valenze magico-sacrali associate al rinnovarsi dei cicli vitali – la sua forma stondata, colma d'acqua, allegorizza il grembo preistorico dell'Utero cosmico, inizio e fine del Tutto, convergenza di *womb* e *tomb*, in un'eco dei miti cosmognici dei Taino – ma anche alla memoria culturale, all'immaginazione creativa e alla comunicazione

con la dimensione oltremondana, in virtù delle sonorità esoteriche e dei ritmi arcani prodotti dai sassolini, grani duri o semi riposti al suo interno.

Collocando *Gourd* in posizione incipitale e dando spessore figurale alla consistenza materica del frutto a livello sia visivo (con il calligramma), sia sonoro (mediante un ricorso marcato all'onomatopea, a termini creoli e a un vocabolario ritualistico afro-amerindo e haitiano), Senior pare fendere le risacche del tempo e calarsi nel ruolo dell'artista-shamano che, agitando il suo asson o *maraka* (il 'sonaglio sacro' dei riti divinatori e dell'invocazione degli spiriti), cattura l'attenzione dei lettori iniziandoli al viaggio testuale. Un viaggio di ricognizione memoriale grazie al quale un passato segnato da lacerazioni violente, ma pure da un coacervo vitale di scambi, contaminazioni e mitografie, viene *re-membered*, ricordato e virtualmente ricostruito portandone in salvo i *disecta membra*. Su un fronte parallelo, la fluidità del 'discorso antillano' rende qui permeabili gli argini cronologici, dando a chi legge l'impressione che il passato si innesti in maniera naturale nel presente – e viceversa – in una trama speculare di risposdenze simultanee tra *mythos* e *chronos*, pensiero magico e pragmatico, momenti della storia pre- e post-colombiana, arcaica e contemporanea, coloniale e postcoloniale. L'andamento circolare del percorso è nuovamente suggerito, con un effetto di *mise en abyme* metaletteraria, dalla strutturazione verbale e plastica di *Gourd*, i cui versi di apertura e chiusura sono sostanzialmente sovrapponibili: "hollowed dried / calabash humble took-took / how simple you look"; "hollowed / dried / calabash / humble / took-took / how simple / you look" (*Gourd*, 6-8, 39-45, in Senior [1994] 2005, 7).

L'aspetto ingannevolmente innocuo del "took-took", una delle denominazioni colloquiali della zucca Calabash, cela in realtà una fucina magico-affabulatoria che attende di essere riesumata, *in primis* attraverso il gesto invocatorio di Senior e poi grazie all'ascolto e alla partecipazione empatica dei destinatari dell'opera, sui quali le altre cinquanta poesie che compongono il volume dovrebbero agire come i semi che picchiettano dal "crusty exterior" (9) del frutto essiccato, catalizzando il processo esegetico. Mano a mano che, dall'estremità superiore del gambo di questo carme figurato, si procede nella lettura e si penetra nel cuore della zucca, ci troviamo metaforicamente immersi nel 'liquido amniotico' delle origini e del "first Flood" (16), tra le pareti incantate di un "cosmic / container" (11-12) visitato da Orehu, lo Spirito dell'Acqua e forgiatore del "Mbaraká", il sacro crepitio primordiale. Mentre proseguiamo il viaggio verso il peduncolo della zucca, ecco che "we've walked / far from that water, from those mystical shores" (28-29) e in prossimità delle sponde secolari della "maracca" (32), o "maraca", lo strumento musicale con il quale ci si augura sia ancora possibile risvegliare le voci della memoria ancestrale annidate nell'incavo del frutto.

Il tessuto di interrelazioni osmotiche e cronotopiche che si snoda all'interno di *Gardening in the Tropics* coinvolge dunque anche le altre tre macrosezioni – nell'ordine, *Travellers' Tales*, *Nature Studies* e l'omonima *Gardening in the Tropics* – in cui trova conferma il valore di compendio dell'opera, testimonianza di una conoscenza diretta e profonda di vicissitudini storiche, saperi e pratiche comuni, tradizioni folkloriche e peculiarità della vegetazione nel mi-

crocismo tropicale caraibico. Il filo rosso dei dodici testi costituenti l'ossatura di *Travellers' Tales* è deducibilmente il tema del viaggio, o meglio di esperienze e narrazioni di viaggi che si situano però agli antipodi rispetto al resoconto documentale ed etno-antropologico del pioniere occidentale approdato nel Nuovo Mondo. L'odeporica alternativa di Senior include traiettorie che toccano una molteplicità di mete – dalle città europee alle coste africane, dagli Stati Uniti alla Costa Rica e a Cuba – ma il vero baricentro topografico resta l'arcipelago caraibico, scenario delle peripezie, dell'attitudine resiliente e delle *survival narratives* di pellegrini per i quali la dislocazione, la fatica e la perdita sono all'ordine del giorno. Essi tuttavia non desistono, reagendo con una stoica presenza sul territorio (“Like limpets we cling / on craft that ply / in these waters / where our dreams lie”, *Caribbean Basin Initiative*, 1-4, in Senior [1994] 2005, 29), o comunque coltivando la speranza di un rientro e un ricongiungimento con la comunità. Ben quattro poesie rievocano le conseguenze drammatiche dei cicloni che nel corso del Novecento si sono abbattuti sul Mar dei Caraibi, da quello del 1903 fino al gigantesco uragano Gilbert del settembre 1988 (*Hurricane Story*, 1903; *Hurricane Story*, 1944; *Hurricane Story*, 1951; *Hurricane Story*, 1988), con un riferimento di chiusura a un'altra terribile tempesta tropicale, il San Felipe Segundo, nel settembre 1928 (*All Clear*, 1928). Facendo tesoro di conoscenze e accortezze tramandate nell'arco di generazioni, gli isolani hanno imparato a “shor[e] up / their lives against improvidence”, forti del fatto che “my grandfather had learnt / from his father and his father before him / all the ways of orchestrating disaster” (*Hurricane Story*, 1903, 3-4, 43-45, in Senior [1994] 2005, 19, 20).

Il pezzo più memorabile di questa macrosezione, e probabilmente dell'intera raccolta, è *Meditation on Yellow*, epitome e sorta di cartina al tornasole delle marche ideologico-discorsive, del punto di vista corale-ancestrale, delle coloriture timbriche e della permeabilità delle barriere diacroniche che contraddistinguono i versi di Senior. Se la bipartizione tipografica del testo rimanda a istanze enunciatrici diverse – presumibilmente un soggetto di etnia Taino e un'insergente caraibica (una cameriera o una domestica) della nostra contemporaneità – le prospettive finiscono per fondersi e confluire in una ‘visione nativa’ transtorica che, con pacata ma impietosa fermezza, smantella le impalcature residue di narrazioni egemoniche filo-colonialiste. Come argomenta con sottigliezza Michael A. Bucknor, la ‘turbolenza tonale’ e il ritmo sincopato di questa “cunning tongue”, con il suo “quietly scandalized tone of the cunny-Jamma-oman”, riproducono l'impianto performativo di rituali antillani correlati al dissenso e alla rivolta e sono recepibili a un orecchio attento “as a chant of implicit judgement against Babylon” (Bucknor 2009, 61, 65), una litania di biasimo intorno al materialismo affaristico e predatorio dell'Occidente ‘evoluto’. Inoltre, questa voce seraficamente corrosiva, una e molteplice, articola una “body-memory poetics of revolution” che risulta “wily, crafty, Anancy-esque” (Bucknor 2009, 55), in un'imprescindibile omologia con la figura archetipica del trickster Anancy, ragno antropomorfo, maestro in astuzia, dissimulazione e resilienza e pietra angolare della mitopoiesi afro-caraibica.

Il giallo che è qui oggetto di meditazione corrisponde da un lato al colore del metallo prezioso – con affondi che chiamano in causa la caccia a El Dorado e la ‘febbre dell'oro’ – e dall'altro

alle gradazioni naturali della solarità tropicale, dall'intensità della luce alle qualità cromatiche della vegetazione e al suolo stesso. Nella prima parte della poesia la voce più strettamente ancorata al passato coloniale smaschera il vile inganno dei *conquistadores*, rimarcando con un frasario asciutto e velatamente sprezzante che "we were peaceful then / child-like in the yellow dawn of our innocence / so in exchange for a string of islands / and two continents / you gave us a string of beads / and some hawk's bells" (*Meditation on Yellow*, 8-13, in Senior [1994] 2005, 11).

Come si diceva, però, questo è anche un io collettivo capace di sorvolare i bastioni del tempo e tramutarsi in osservatore critico di dinamiche storiche ultrasecolari: "But it was gold / on your mind / [...] / the golden altar / (which I saw in Seville / five hundred years after)" (*Meditation on Yellow*, 55-56, 66-68, in Senior [1994] 2005, 13). Di converso, l'istanza che gli si affianca nella seconda parte si posiziona nella cornice novecentesca di un consumismo occidentale avente come perno il turismo d'*élite* e il monopolio economico delle oasi vacanziere. Essa si esprime in modo analogo, attraverso un susseguirsi di enunciati constativi che additano politiche pervicaci di sfruttamento, per poi estendere il campo solcando a ritroso i flutti dell'Atlantico nero e cinquecento anni di cattività:

[...] I've been travelling long
cross the sea in the sun-hot
I've been slaving in the cane rows
for your sugar
I've been ripening coffee beans
for your morning break
I've been dallying on the docks
loading your bananas [...]
And just when I thought
I could rest [...]
a new set of people
arrive
to lie bare-assed in the sun
wanting gold on their bodies (*Meditation on Yellow*, 93-100, 109-110, 117-120, in Senior [1994] 2005, 14-15)

Nei versi conclusivi di *Meditation on Yellow* i toni si fanno più assertivi, a segnale di una precisa volontà di spezzare definitivamente le catene del capitalismo eurocentrico e reclamare un'inalienabile appartenenza etnico-identitaria: "You cannot reverse / Bob Marley wailing / making me feel / so mellow / in that Caribbean yellow" (*Meditation on Yellow*, 203-207, in Senior [1994] 2005, 18).

Questo progetto di riscatto e, per così dire, 'ritenzione culturale' si estende anche a realtà botaniche territoriali o bioregionali, in un abbraccio interspecista che, in qualche modo, getta le premesse di una contro-tassonomia in grado di fare ulteriormente luce su persistenze ecosistemiche. Ciò emerge nella stessa *Meditation on Yellow*, in cui la voce novecentesca

menziona per esempio la “Yellow Macca” (la Maca, pianta erbacea), la “Allamanda” (pianta sempreverde rampicante), la “Cassia” (famiglia delle Fabacee) e la “Poui” o *Jacaranda mimosifolia*. Più eloquenti sono altre poesie del volume, segnatamente la macrosezione *Nature Studies. Plants*, il primo dei quattordici testi in cui si articola questa parte, riprende il motivo animistico e del *mutual entanglement* e, giocando sul filo della provocazione, gli conferisce venature politiche nonché un’aggressività erotico-pulsionale sottolineando come, “from the way they [plants] breed (excuse me!) / and twine, from their exhibitionist / and rather prolific nature, we must infer / a sinister not to say imperialistic / grand design” (*Plants*, 5-9, in Senior [1994] 2005, 63). Senza necessariamente scivolare in facili sovrapposizioni con la *libido possidendi*, l’individualismo competitivo e le brame imperialistiche umane, queste poesie sollecitano riflessioni sull’energia attanziale e autotelica delle piante, anch’esse protagoniste di un vasto ‘programma cosmico’ che le dota di un’intenzionalità riproduttiva.

La ‘persistenza vegetale’ sembra qui materializzarsi su due assi. Da un lato, l’io poetico compie un’operazione di *indigenization* e (ri)alfabetizzazione botanico-ambientale che ci rammenta come le Indie Occidentali vantassero una flora autoctona anteriore alle massicce alterazioni degli equilibri e dell’habitat causate dalle piantumazioni invasive, sull’onda degli investimenti e delle reti di smercio europee. I componimenti intitolati *Starapple* e *Madam Fate* recuperano virtualmente due tasselli dell’areale storico caraibico, valorizzando rispettivamente le cifre indigene dell’albero di Melastella o Cainetta (*Chrysophyllum cainito*) e della Stella di Betlemme (*Hippobroma longiflora*), pianta erbacea perenne nota per i suoi micidiali effetti intossicanti: “notorious / Madam Fate, / her poison / as potent / as his [Lucifer’s] / last / drop” (*Madam Fate*, 13-19, in Senior [1994] 2005, 68). Pregnanti sono poi i riferimenti agli endemizzati Anatto e Guinep (in *Guinep* e *Anatto and Guinep*): sia il primo (*Bixa orellana*), sia il secondo (Mamoncillo o *Melicoccus bijugatus*) producono frutti con un pigmento particolarmente intenso che oscilla tra il rosso, l’arancione e il giallo. Se gli estratti dell’Anatto sono ad oggi utilizzati come coloranti naturali per alimenti e tessuti, in tempi antichi, commenta la voce corale-ancestrale, questi arbusti erano avvolti in un’aura nobile e godevano di pieno diritto di cittadinanza nello scacchiere comunitario:

No one today regards anatto and guinep
as anything special. [...]
Well, with the Arawaks and others who were
here before us
it wasn’t so. Nothing could happen without
anatto paste
or guinep stain to paint their bodies
with. (*Anatto and Guinep*, 1-2, 15-20, in Senior [1994] 2005, 76)

Dall’altro lato, *Nature Studies* non dimentica le specie alloctone che, importate da luoghi disparati (Brasile, Perù, Messico, Bolivia e così via), sono ormai naturalizzate nella regione caraibica. Tra queste, troviamo l’Ananas o *yayama* (in *Pineapple*), il Guava (in *Guava* e *Guava/2*), l’Asimina (in *Pawpaw*) e il Bambù (in *Bamboo*). Di ciascun esemplare vengono messe in rilievo

alcune caratteristiche distintive e, di riflesso, la fisionomia intrinseca nel quadro ontologico del vivente. Nel complesso, questi testi di Senior potrebbero essere esaminati alla luce di una nuova pedagogia della 'guida orticolturale', attraverso cui l'autrice "attempts to destabilize [...] colonizing discourse through a counter-process of remembering and recounting original name and original function – re-personalizing and re-politicizing the complex storied relationship between plant, w/Word and community" (Collett 1998, 87). Come ribadisce Anne Collett, nella silloge "[p]lants representative of greed of empire – sugar cane, coffee, bananas, oranges, ginger, cocoa – are replaced by the native plants of resistance and rebellion" (Collett 1998, 100).

Nelle dodici poesie della macrosezione *Gardening in the Tropics*, Senior riavvolge le fila argomentative riguardanti fenomenologie antropologiche, dinamiche storiche e *situatedness* ambientale, dall'arte del sopravvivere al disastro (ad esempio in *My Father's Blue Plantation* e *The Immovable Tenant*) alla mitografia della simbiosi con il territorio (in *The Colours of Birds*, *The Tree of Life*, *Amazon Women* e *Advice and Devices*). Non sorprende che a intensificare la vis dialettica siano alcuni strali lanciati contro un'ipoteca coloniale che, nonostante tutto, non riesce ad affossare il carapace antillano e la memoria storica del *marronage*:

You might kill me but you'll never
bury me. Forever I'll walk all
over the pages of your history. [...]
[...] I who
spent so many years in disquiet,
living in fear of discovery,
am amazed to discover, Colonist,
it was *you* who feared *me* (*Gardening on the Run*, 72-74, 115-119, in Senior [1994] 2005, 109-110).

In breve, il paesaggio evocato trasuda "visceral energies which are recovered poetically in service for the affirmative articulations of Caribbean lives [...]". Caribbean landscape is probed not only as a site of historical trauma but also as a space of agency, sustenance and continuity" (Regis 2020, 153). Ed è passando il testimone alle istanze enunciatrici di questi messaggi – non solo testuali – che vorrei concludere l'exkursus analitico fin qui condotto, con una chiosa sui paradigmi dei "chaotic entanglements", della contaminazione feconda e di ciò che oggi chiameremmo 'impronta ambientale':

Gardening in the Tropics,
you'll find things that don't
belong together often intertwine
all mixed up in this amazing fecundity.
We grow as convoluted as the vine (*The Knot Garden*, 1-5, in Senior [1994] 2005, 88, corsivi miei).

Gardening in the Tropics nowadays means
letting in light: they've brought in machines

that can lay waste hundreds of hectares
 in one day, [...]
 [...] We made the tiniest scratch
 on Mother Earth (begging her pardon). When we moved
 on, the jungle easily closed over that scar again.
 We never took more than we needed (*Seeing the Light*, 1-4, 18-21, in Senior [1994] 2005, 95).

Riferimenti bibliografici

Binder 1995

W. Binder, *An Interview with Olive Senior*, "Commonwealth Essays and Studies" 18/1 (1995), 106-114.

Bucknor 2009

M.A. Bucknor, *Sounding Off: Performing Ritual Revolt in Olive Senior's "Meditation on Yellow"*, "Mosaic" 47/2 (2009), 55-71.

Bucknor, Coleman 2005

M.A. Bucknor, D. Coleman, *Introduction: Rooting and Routing Caribbean-Canadian Writing*, "Journal of West Indian Literature" 14/1-2 (2005), i-xliii.

Collett 1998

A. Collett, *Gardening in the Tropics: A Horticultural Guide to Caribbean Politics and Poetics, with Special Reference to the Poetry of Olive Senior*, "SPAN" 46 (1998), 87-103.

deCaires Narain 2011

D. deCaires Narain, *Olive Senior*, Tavistock 2011.

DeLoughrey, Gosson, Handley 2005

E.M. DeLoughrey, R.K. Gosson, G.B. Handley (eds), *Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture*, Charlottesville-London 2005.

Francis, Hester 1990

M. Francis, R.T. Hester, Jr. (eds), *The Meaning of Gardens: Idea, Place, and Action*, Cambridge (MA)-London 1990.

Giovannelli 2018

L. Giovannelli, *Olive Senior's "Dancing Lessons": On the Rhythm and Flow of Life*, in F. Ciompi, R. Ferrari, L. Giovannelli (eds), *Interconnecting Music and the Literary Word*, Newcastle upon Tyne 2018, 151-170.

Iovino 2010

S. Iovino, *Ecocriticism and a Non-Anthropocentric Humanism: Reflections on Local Natures and Global Responsibilities*, in L. Volkmann, N. Grimm, I. Detmers, K. Thomson (eds), *Local Natures, Global Responsibilities: Ecocritical Perspectives on the New English Literatures*, Amsterdam-New York 2010, 29-53.

James 1999

L. James, *Caribbean Literature in English*, Harlow, Essex 1999.

Lalla, D'Costa, Pollard 2014

B. Lalla, J. D'Costa, V. Pollard, *Caribbean Literary Discourse: Voice and Cultural Identity in the Anglophone Caribbean*, Tuscaloosa 2014.

Rahim 1999

J. Rahim, *From Archaeology to Iconology: Representations of the Tropics in Senior's "Gardening in the Tropics" and in Goodison's "To Us, All Flowers Are Roses"*, "Journal of West Indian Literature" 8/2 (1999), 68-82.

Regis 2020

H. Regis, *Subjection and Resistance: Landscapes, Gardens, Myths and Vestigial Presences in Olive Senior's "Gardening in the Tropics"*, "eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics" 19/1 (2020), 152-166.

Senior 1986

O. Senior, *Interview with Anna Rutherford*, "Kunapipi" 8/2 (1986), 11-20.

Senior [1994] 2005

O. Senior, *Gardening in the Tropics*, Toronto 2005.

Simpson 2012

H.M. Simpson, *Olive Senior's "Gardening in the Tropics"*, Ryerson University, Toronto 2012 [<https://www.torontomu.ca/olivesenior/index.html>].

Stouck 2005

J. Stouck, *Towards a Caribbean-Canadian Post-National: Olive Senior and "Gardening in the Tropics"*, "Journal of West Indian Literature" 14/1-2 (2005), 13-34.

English abstract

This paper focuses on *Gardening in the Tropics* (1994), the second poetry collection by Olive Senior, a contemporary Jamaican-born Canadian author. Taking its cue from the volume's provocative title, my analysis begins by considering the meanings that should be attributed to the notion of 'gardening' and its historical phenomenology in the Caribbean region, in connection with both European colonization and West Indian ancestral heritage. Subsequently, attention is drawn to the ways the poems' Creolized voices, imagery and discursive tools succeed in foregrounding the axiology, cultural roots/routes, resistance and survival strategies of Caribbean peoples. Space is also devoted to the motifs of conservation, horticulture and the ecosystem, including references to a number of indigenous or nativized plants, which Senior significantly recollects by retrieving their original (pre-Linnaean) names.

keywords | Olive Senior; Gardening in the Tropics; Caribbean environment; Biocultural interconnections; Human and vegetal life.

Ἐλαφος. Intorno alle focacce rituali connesse alle feste in onore di Artemide e alla caccia al cervo

Roberto Indovina

ἔλαφος πλακοῦς ὁ τοῖς Ἐλαφηβολίοις ἀναπλασσομένης
διὰ σταπτός καὶ μέλιτος καὶ σεσάμου.

elaphos ('cervo'): una focaccia preparata per le *Elaphebolia*
con farina di farro, miele e sesamo.
Athen. *Deipn.* XIV, 646e

Tra le fonti pervenute fino a noi sui festeggiamenti in onore di Artemide cacciatrice di cervi, le poche briciole di informazioni rimaste relative a un particolare tipo di focaccia – i cui ingredienti sono registrati da Ateneo di Naucrati – sembrano essere il punto di partenza per provare, quanto meno ipoteticamente, a immaginare l'atmosfera e i prodotti che erano preparati in Attica in concomitanza con il sesto giorno del mese di Elaphebolione (Ferrari 2018, 81). Il nome del nono mese del calendario attico deriva proprio dall'epiteto di Artemide legato al suo animale prediletto, il cervo, con cui si identificano le celebrazioni (Simon 1983, 73).

Nonostante l'originaria importanza della festività, data l'associazione diretta con *Elaphebolion*, corrispondente al periodo compreso tra marzo e aprile del calendario giuliano (giorni che coincidono con la pubblicazione del numero 200 di Engramma che ospita questo contributo), è probabile che le celebrazioni con il passare del tempo fossero state ridotte a un ruolo marginale nell'intenso calendario di festività ateniesi (Parke 1977, 125); forse anche a seguito dell'istituzione delle Dionisie, dalla metà del VI sec. a.C., con le quali si diede inizio alla grande stagione delle rappresentazioni teatrali ad Atene.

Con il termine *Elaphebolia* si registrano ricorrenze analoghe in altre aree della Grecia (Léger 2017, 4-8): elemento comune doveva essere il sacrificio di un cervo. Com'è noto, ad Atene l'usanza di immolare cervi in epoca classica è sostituita con l'offerta di cibo rituale: gli *elaphoi* (Segarra Crespo 1991, 199-244; García Soler 2014, 230), focacce modellate a imitazione dei cervidi, sono dei *pelanoi* ovvero una



1 | *Pelike* attica a figure rosse attribuita al pittore di Herakles, proveniente da S. Agata de Goti, British Museum of London (inv. 1867, 0508.1340), 410-400 a.C.
Lato A: Artemide *Elaphebolos* che attacca un cervo con una torcia, una Nike alata, Apollo e una figura maschile drappeggiata, ai lati, entrambi con scettro.

poltiglia costituita da un impasto più o meno liquido, gettato inizialmente nel fuoco come offerta sacrificale e bruciato o versato come libagione, successivamente cotto e preparato in forma di torte o frittelle e quindi verosimilmente offerto al consumo (Jameson 1956, 55-60; cfr. Detienne, Vernant 1979).

La ragione di tale sostituzione tra animale sacrificale e cibo rituale non andrebbe collegata alla disponibilità economica delle famiglie offerenti, quanto piuttosto alla difficoltà effettiva di procurarsi esemplari di questa specie animale in seguito a una battuta di caccia (Larson 2017, 48-62). Si potrebbe supporre infatti, come proposto da Herbert William Parke, che l'espansione della polis e lo sviluppo dell'edilizia, oltre che delle zone destinate all'agricoltura, avessero costretto i branchi di ruminanti a spostarsi oltre le colline ateniesi, almeno a partire dal IV secolo a.C. (Parke 1977, 125; un contributo all'indagine sulla presenza in Grecia dei mammiferi *Dama Dama L.* è stato portato avanti da ricerche archeologiche in ambito zoologico: Yannouli, Trantalidou 1999, 247-281; Bodson 2014, 556-578).

Dall'analisi dei frammenti della commedia attica antica e di mezzo si evince che la preparazione di questi pasticcini avveniva attraverso l'utilizzo di ingredienti che provenivano dall'Egitto, quali la farina di spelta e i semi di sesamo (Sofia 2007, 178). Ateneo, nel XIV libro dei *Deipnosophisti*, conferma la notizia stilando un elenco di prodotti di pasticceria e di ingredienti attinenti a ricette simili.

Durante le *Elaphebolia* Artemide era invocata come cacciatrice di cervi: dall'epiclesi Ἐλαφηβόλος che racchiude il significato di 'assassina', inoltre, deriverebbe il ricordo di una vittoria da parte degli abitanti di Iampoli, nella Focide, contro i Tessali (Hdt. VIII, 28) e che era celebrata nel santuario dedicato ad Artemide, i cui resti sono confermati dalle descrizioni di Pausania (Paus. X, 35, 7). Questo evento, oltre a testimoniare il culto in quell'area, ben si coniuga con il binomio festa e guerra, *heorté* e *pòlemos*.

Secondo il mito, il culto di Artemide sarebbe stato importato in Attica da Ifigenia e Oreste:

ὅταν δ' Ἀθήνας τὰς θεοδμήτους μόλης, / χώρος τις ἔστιν Ἀτθίδος πρὸς ἐσχάτοις / ὄροισι, γείτων
δειράδος Καρυστίας, / ἱερός· Ἀλὰς νιν οὐμὸς ὀνομάζει λεώς. / ἐνταῦθα τεύξας ναὸν ἱδρυσαι
βρέτας, / ἐπώνυμον γῆς Ταυρικῆς πόνων τε σῶν, / οὐς ἐξεμόχθεις περιπολῶν καθ' Ἑλλάδα /
οἴστοις Ἑρινύων. Ἄρτεμιν δὲ νιν βροτοὶ / τὸ λοιπὸν ὑμνήσουσι Ταυροπόλον θεάν. / νόμον τε θὲς
τόνδ'· ὅταν ἐορτάζῃ λεώς, / τῆς σῆς σφαγῆς ἅποιν' ἐπισχέτω ξίφος / δέρηι πρὸς ἀνδρὸς αἰμά τ'
ἐξανιέντω, / ὅσας ἔκαθι θεά θ' ὅπως τιμὰς ἔχῃ.

Una volta raggiunta Atene, la città fondata dagli immortali, c'è agli estremi limiti dell'Attica, di fronte alle cime di Caristo, un luogo sacro: il mio popolo lo chiama Alai. Ad Alai erigerai un tempio e vi porrai la statua, dandole un nome che rievochi la terra Taurica, le sofferenze da te patite vagando per la Grecia sotto l'assillo delle Erinni. Così in futuro i mortali leveranno inni per Artemide, la dea Tauropola. E imponi questo rito: quando il popolo ne celebra la festa, a risarcimento del tuo sacrificio non consumato, l'officiante avvicini un coltello alla gola di un uomo, ne faccia sprizzare gocce di sangue, a manifestazione di pietà e di onore verso la dea (Eur. *IT*. 1449-1461; trad. di U. Albini).

Nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide è ravvisabile una traccia del momento del passaggio e dello scambio culturale tra il sacrificio di una donna con quello di una cerva: di quest'ultima, in quanto animale offerto alla divinità, si consumano le carni che garantiscono la 'comunione' materiale del cibo sacro (Loucas-Durie 1988, 151-162).

Nel mondo religioso greco il sacrificio cruento corre parallelo all'offerta di cibo rituale e tale doppio binario è confermato dall'iconografia che propone vari tipi di riproduzione delle modalità con cui si svolgevano i culti (Alroth 1992, 9-46; Simon [1969] 2021, 177), anche attraverso l'offerta di focacce e quindi senza spargimento di sangue. L'utilizzo di alimenti e di prodotti della panificazione rappresenta dunque un buon esempio di surrogato simbolico della primitiva forma cruenta del sacrificio (Burkert 1983, 1-82; Bevan 1985, 101; Kearns 2011, 89-103).

L'offerta di vivande particolari – solitamente focacce o dolci – collegate a determinati riti si registra almeno in un altro caso: un dolce chiamato *amphiphon* era donato ad Artemide in occasione delle processioni ad Atene presso i templi a lei dedicati (Filocoro, *FGrHist* 328 F 86b; Jacoby, *FGrHist*, IIIb I, 370) e, a quanto testimonia Ateneo, prevedeva anche una decorazione di candeline accese (Athen. *Deipn.* XIV, 644e). La produzione degli *amphiphontes* sarebbe avvenuta con cadenza mensile: chissà se le nostre torte di compleanno non abbiano qualche remota ascendenza con i dolci predisposti per le cerimonie in onore di Artemide, che – sarà bene ricordare qui – è anche la dea che presiede alle nascite.

Ludus etymologicus

Per chiudere questo contributo, pubblicato nel numero di Engramma a tema "Festa!", provo a suggerire una inedita etimologia che assocerebbe il nome di Artemide alle sue focacce rituali. Il nome Ἀρτεμις potrebbe derivare dall'unione dei termini ἄρος ('torta o focaccia') e μῖθος ('insetto che dilania il grano'): la dea sarebbe assimilata, nel suo stesso nome, a un parassita che dilania il frumento, ma al fine positivo di produrre il pane. E, sempre in ambito culinario, il nome della dea potrebbe essere connesso anche al sostantivo ἄρταμος 'macellaio' (da cui per ampliamento semantico quello di 'cuoco'). Quest'ultimo paragrafo, tuttavia, è da leggere come nient'altro che un gioco pseudoetimologico, come libera e fantasiosa invenzione di nesi – un gioco che segue la pista che Platone ci ha indicato nel *Cratilo*.



2 | Particolare del mosaico di Costantine, Willaya, 300 d.C. circa. Tre Amazzoni si dirigono verso la statuetta di Diana/Artemide posizionata in un'edicola: la prima figura alla sua destra depone una gazzella sull'altare; la seconda porta la mano destra in alto in direzione delle labbra, con pollice e indice uniti; la terza trasporta un vassoio pieno di offerte alimentari.

Riferimenti bibliografici

Alroth 1992

B. Alroth, *Changing Modes in the Representation of Cult Images*, in R. Hägg, *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods: Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult*, Liège 1992, 9-46.

Bevan 1985

E. Bevan, *Representations of Animals in Sanctuaries of Artemis and of other Olympian Deities*, Edinburgh 1985.

Bodson 2014

L. Bodson, *Zoological knowledge in Ancient Greece and Rome*, in G.L. Campbell (ed.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford 2014, 556-578.

Burkert [1972] 1983

W. Burkert, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* [*Homo necans: Interpretationen Altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin 1972], Berkeley-Los Angeles 1983.

Detienne, Vernant 1979

M. Detienne, J.P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grecque*, Paris 1979.

Ferrari 2018

A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Milano 2018.

García Soler 2014

M. García Soler, *Panes y pasteles en el ritual griego*, in Á. Martínez Fernández, B. Ortega Villaro, H. Velasco López, H. Zamora Salamanca (eds.), *Ágalma. Ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García Teijeiro*, Valladolid 2014, 905-910.

Jameson 1956

M.H. Jameson, *The Vowing of a Pelanos*, "The American Journal of Philology" 77 (1956), 55-60.

Kearns 2011

E. Kearns, Ὁ λιβανωτὸς εὐσεβὲς καὶ τὸ πόπανον: *the rationale of cakes and bloodless offerings in Greek sacrifice*, in V. Pirenne-Delforge, F. Prescendi, *Nourrir les dieux ? Sacrifice et représentation du divin*, Liège 2011, 89-103.

Larson 2017

J. Larson, *Venison for Artemis? The Problem of Deer Sacrifice*, in S. Hitch, I. Rutherford (eds.), *Animal Sacrifice in the Ancient Greek World*, Cambridge 2017, 48-62.

Léger 2017

R.M. Léger, *Artemis and Her Cult*, Oxford 2017.

Loucas-Durie 1988

É. Loucas-Durie, *Simulacre humain et offrande rituelle*, "Kernos" 1 (1988), 151-162.

Parke 1977

H.W. Parke, *Festivals of the Athenians*, London 1977.

Segarra Crespo 1991

D. Segarra Crespo, *El sacrificio de víctimas modeladas*, "Gerión" 9 (1991), 199-244.

Simon 1983

E. Simon, *Festivals of Attica. An Archeological Commentary*, Madison 1983.

Simon [1969] 2021

E. Simon, *The Gods of the Greeks* [*Die Götter der Griechen*, München 1969], Madison 2021.

Sofia 2007

A. Sofia, *Prodotti egizi ad Atene. Testimonianze nella commedia antica e di mezzo*, "Aegyptus" 87 (2007), 143-180.

Yannouli, Trantalidou 1999

E. Yannouli, K. Trantalidou, *The Fallow deer (Dama dama L. 1758) in Greece. Archaeological Presence and Representation*, in N. Benecke (ed.), *The Holocene history of the European Vertebrate Fauna. Modern Aspects of Research*, 6 (1999), 247-281.

English abstract

The article discusses the customary celebration of the *Elaphebolia* in honor of the goddess of hunting, Artemis, and the practice of offering a small cake called *elaphos*, shaped like a deer. In the past, the festivals involved sacrificing deers, later replaced by offering ritual food. According to a brief report, which incorporates findings from archaeological and zoological research, the substitution of sacrificial animals with ritual food might have occurred due to the scarcity of deers in the region and attempts to shed light on the significance of the performance.

keywords | Elaphebolia; Artemis; deers; elaphoi; sacrifices; ritual food.

Der Grundriss von Castel del Monte und der Silberne Schnitt*

Karl Kiem



1 | Castel del Monte, von Ost. Foto Rafael Cardenas, 1997.

Der Grundriss von Castel del Monte und der Silberne Schnitt

Das in Apulien gelegene Castel del Monte (wohl um/nach 1240; vgl. Meckseper 1970, 211; Ambruso 2018, 40 ff.) gilt nicht nur als Höhepunkt der vielen unter dem Bauherrn Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen in Auftrag gegebenen Bauten in Süditalien und eine der schönsten Burgen des Mittelalters, sondern darüber hinaus mit dem Status eines Weltkulturerbes

der UNESCO als Architektur von weltweiter Bedeutung (Licino 2001, 12, 75; Ching, Jarzombek, Prakash 2011, 424). Diese Zuschreibungen leiten sich vor allem aus dem einzigartigen Grundriss des Gebäudes ab, der dreifach von der Form des regelmäßigen Achtecks bestimmt ist: dem zentralen Innenhof, dem Hauptbaukörper und den an dessen Ecken angeordneten Türmen.

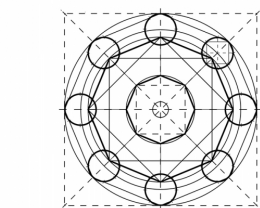
Für die Forschung stellt dieses Gebäude eine große Herausforderung dar, denn zu seiner Geschichte liegen bis auf eine einzige Ausnahme keine schriftlichen Quellen aus der Bauzeit vor. Aber selbst die Interpretation dieser einzigen, in mittelalterlichem Latein verfassten Schriftquelle von 1239-1240 ist umstritten (vgl. Leistikow 1993; Licino 2001, 25; Maselli 2015, 128 ff.; Ambruso 2018, 22 f.). Entsprechendes gilt für die vielen anderen Rätsel, die das Gebäude aufwirft. So ist vor allem auch die zentrale baugeschichtliche Frage bisher noch nicht plausibel beantwortet worden: Wie ist der das Gebäude in hohem Maße bestimmende Grundriss entworfen worden?

Bisher vorliegende Versuche zur Deutung der Genese des Grundrisses

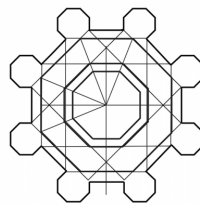
Ein früher Anlauf, die Genese der Grundrissfigur von Castel del Monte zu deuten, stammt von Antonio Thiery (1980). Dieser entwickelte das Achteck des Innenhofs und des Hauptbaukörpers aus je einem Quadrat mit Umkreis, einer Streckenhalbierenden und einer Diagonalen (Abb. 2a). Er behauptete darüber hinaus, die Einteilung von Castel del Monte sei entsprechend der nach Leonardo von Pisa, genannt Fibonacci (um 1170 - nach 1240; vgl. Gericke 1990, 97), bezeichneten Zahlenreihe bzw. mit im Goldenen Schnitt eingeteilten Strecken konzipiert worden und die Grundrissfigur stelle die Quadratur des Kreises dar (Thiery 1980, 284 f., 292; Musca 1981, 36). Die Streckenverhältnisse an dem Gebäude und die Theorie der Mathematik geben diese Aussagen aber nicht her.

Aldo Tavolaro geht dagegen bei seiner vermuteten Entwurfsfigur von zwei sich rechtwinklig kreuzenden Rechtecken aus (Tavolaro 1994, 29; Ambruso 2018, 123 ff., 139 ff.) Diese bestimmen die Innenseiten des Hauptbaukörpers (Abb. 2b). Eine entsprechende Genese kann jedoch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden. Bei einem Schnurgerüst wird das Gebäude nämlich in der Regel von der Außenseite her angelegt, damit die Maurer von der Innenseite aus arbeiten können, wo sie nur ein kleines, auf Böcken stehendes Gerüst brauchen, mit dem entsprechend dem Baufortschritt von Stockwerk zu Stockwerk nach oben weitergezogen werden kann. Architekten planten ihre Gebäude, zumindest in vorindustrieller Zeit, dementsprechend von der Außenkante her. Wie Antonio Thiery behauptet im Übrigen auch Aldo Tavolaro fälschlicherweise, die Strecken des Grundrisses stünden im Verhältnis des Goldenen Schnittes bzw. der sogenannten Fibonacci-Zahlenfolge (Tavolaro 1994, 29).

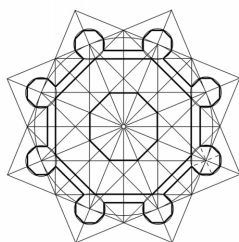
Bei dem Versuch von Heinz Götze spielen bei der Rekonstruktion der Genese des Grundrisses dagegen die Mittelpunkte der Türme eine bestimmende Rolle (Götze 1991, 84 ff.). Sie werden durch zwei um 45° gedrehte Quadrate, deren Diagonalen und zusätzlich einem Kreis erzeugt (Abb. 2c). Die Lage der Außenmauer ist von zwei kleineren um 45° gedrehten Quadraten be-



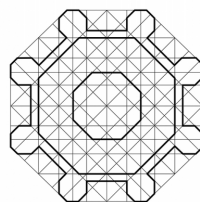
a



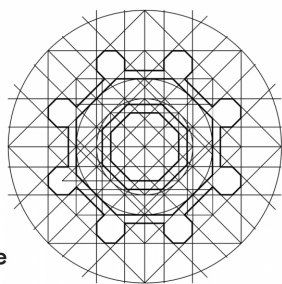
b



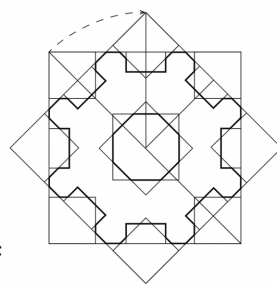
c



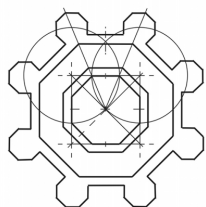
d



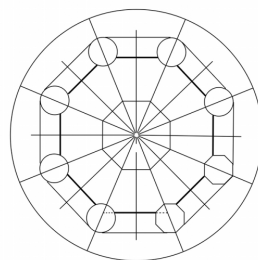
e



f



g



h

2 | Versuche zur Deutung der Genese des Grundrisses: a - Antonio Thiery (1980, Appendix, Abb. 3); b - Aldo Tavolaro (1994, 29); c - Heinz Götze (1991, 157, a); d - Michael Erné in Götze (1991, 159, a); e - Alexander Knaak (2001, 117); f - Rudolf Moosbrugger-Leu (2000, 18); g - Dankwart Leistikow (1993, 29); h - Wulf Schirmer (2000, 85). Zeichnung Ann-Christin Stolz.

stimmt. Ferner ergibt sich das Hofoktogonal aus je zwei parallel zur Außenmauer verbundenen Turmmittelpunkten. Bei diesem Vorschlag bleibt vor allem die Frage nach der Antragsung eines solchermaßen generierten Grundrisses auf der Baustelle offen. Die von Heinz Götze im Zusammenhang mit der oben genannten Schriftquelle ins Spiel gebrachte Aufschüttung einer ebenen Fläche auf der zu bebauenden Hügelkuppe zur Antragsung des Grundrisses entbehrt zudem jeglicher Plausibilität. Denn bei der Anlage der Fundamente wäre die Grundrisszeichnung sofort wieder verloren gegangen und hätte danach zur Errichtung der Mauern nicht mehr zur Verfügung gestanden (vgl. Götze 1991, 33, 149; Schirmer 2000, 84; Knaak 2001, 125).

In seiner ausgiebigen Beschäftigung mit dem Castel del Monte hat sich Heinz Götze auch sogenannter interdisziplinärer Zuarbeit durch die Mathematik bedient. Dieses Fach hat dem studierten Kunsthistoriker und Archäologen sowie praktizierenden Großverleger sogar eine Festschrift besorgt. In dieser ging Max Koecher mit der rechnerischen Methode an den Grundriss von Castel del Monte heran. Er setzte die Türme in Bezug zum Innenhof und Hauptbaukörper. Dabei stellte er jeweils ein Verhältnis der Strecken von $1+\sqrt{2}$ fest (Koecher 1991, 227). Dieses Ergebnis führte aber nicht weiter, da Max Koecher es nicht bis zur Rekonstruktion des Entwurfsvorgangs verfolgte (was auch nicht sein Metier war), Autoren anderer Provenienz offensichtlich die weitgehend in sich geschlossene Sprache der Mathematik nicht verstanden und das Resultat als Selbstverständlichkeit abtaten. In einem Achteck stünden die Seiten zum umgebenden Quadrat nun einmal in diesem Verhältnis (Götze 1991, 10 (b); Schirmer 2000, 84 f.). Ein weiterer Vorschlag von Seiten der Mathematik kam von Michael Ern  (in Götze 1991, 159). Dieser schlug für das Castel del Monte als Entwurfsgrundlage völlig abwegig ein kompliziertes Rastersystem vor (Abb. 2d).

Die Versuche von Alexander Knaak (2001, 125 ff.) und Rudolf Moosbrugger-Leu (2000, 17 ff.) dürfen als Varianten des beschriebenen Vorschlags von Heinz Götze verstanden werden, bei denen die beiden um 45° gedrehten Quadrate allerdings die Außenseiten der Türme bestimmen (Abb. 2e, f). An der die Gestalt des Gebäudes wesentlich bestimmenden Rolle der Mittelpunkte der Türme kann jedoch wie unten ausgeführt kein Zweifel bestehen. Um die Bandbreite der Versuche aufzuzeigen, darf hier auch noch der in jüngster Zeit erschienene Vorschlag von Gaetano Mongelli genannt werden. Dieser geht von der entwurfsbestimmenden Figur der 'Vesica Piscis' aus. Und dies nicht nur beim Castel del Monte, sondern auch gleich noch unter anderem bei altägyptischen Tempeln, dem Jerusalemer Felsendom und der Kathedrale von Chartres (Mongelli 2019, 37 f.).

Mit seiner Beschäftigung mit den Entwurfsmethoden mittelalterlicher Baumeister geht Dankwart Leistikow über die bisher angef hrtten Versuche hinaus (Leistikow 1993, 28 ff.). Er beschreibt ein Quadrat um das Achteck des inneren Hofes, wobei die Verlängerungen des Quadrats wie bei Heinz Götze in die Turmmitten führen (Abb. 2g). Ferner schlägt er Kreise mit dem Radius der halben Diagonalen um jede Ecke des genannten Quadrats, wobei die Schnittpunkte der Kreise mit dem Quadrat das innere Oktogon ergeben und die Schnittpunkte mit vom Mittelpunkt ausgehenden Strahlen im Abstand von 45° die Mittelpunkte der Türme

ergeben. Dieser Versuch hat durchaus eine gewisse Plausibilität. Allerdings lässt das ausgesprochen zielgerichtete Vorgehen in der Rekonstruktion von Dankwart Leistikow die Frage nach dem grundlegenden Entwurfsgedanken aufkommen. Die Klärung der Antragung eines solchermaßen generierten Grundrisses auf der Baustelle bleibt ebenfalls offen.

Zur Genauigkeit des ausgeführten Grundrisses

Die bisher vorliegenden, auf zeichnerischen Methoden basierenden Versuche zur Rekonstruktion der Genese des Grundrisses von Castel del Monte müssten bei der entsprechenden zeichnerischen Gewinnung der Maße im Maßstab 1 zu 1 auf der Baustelle im Rahmen der Ausführung des Gebäudes systemisch zu deutlich ablesbaren Ungenauigkeiten geführt haben. Diese sind bei der Festlegung von Punkten mit schleifenden Schnitten, gedrehten Quadraten, mithilfe sich verziehender Schnüre konstruierten Kreisbögen und entsprechend angetragenen Längen nämlich nicht zu vermeiden. Zur Klärung der Genauigkeit der Ausführung von Castel del Monte ist hier die von Wulf Schirmer im Jahr 2000 publizierte präzise Bauaufnahme der Architekturfakultät der Universität Karlsruhe von grundlegendem Belang. Diese Arbeit zeigt, dass die Regelmäßigkeit des idealen Grundrisses nur an einigen wenigen Stellen gestört ist (Schirmer 2000; vgl. Rossi, Constantino 2015, leider ohne Maßangaben).

Eine Abweichung von der Regel lässt sich eindeutig auf die offensichtlich nachträglich beschlossene Verbreiterung des Abstandes der beiden seitlich des Haupttores gelegenen Türme um 20 cm zurückführen, wobei gleichzeitig auch noch die dazwischenliegende Außenwand etwas nach innen versetzt wurde (Schirmer 2000, 19). Die Ursache für diese bauliche Maßnahme darf aller Wahrscheinlichkeit nach im Zusammenhang mit der Torumrahmung gesehen werden, die entweder etwas zu groß gefertigt wurde – möglicherweise, weil sie in einer anderen Maßeinheit als das Gebäude ausgeführt wurde – oder in der ursprünglichen Planung kein Platz für den seitlichen Anschlag einer Zugbrücke vorgesehen war. In jedem Fall sind die genannten Abweichungen vom Ideal so vorgenommen worden, dass sie mit bloßem Auge nicht offensichtlich sind. An einem dem ausgeführten Bauwerk zugrunde liegenden idealen Plan kann kein Zweifel bestehen (Meckseper 1970, 227).

Abgesehen von diesen wenigen Unregelmäßigkeiten fällt auf, dass das Gebäude in Anbetracht seiner geometrisch anspruchsvollen Figur mit einer für die Zeit außergewöhnlich hohen Präzision ausgeführt wurde. So reichen die Strecken vom Mittelpunkt des Gebäudes zum Mittelpunkt der Türme im ungestörten Bereich von 23,80 bis zu 23,82 m, abgesehen von zwei Ausnahmen von 23,78 und 23,85 m. Die Breite der Türme reicht von 7,79 bis 7,80 m und der Abstand zwischen den Türmen beträgt 10,35 m, bis auf eine Ausnahme von 10,38 m. Ferner weisen alle acht Seiten der jeweiligen Figur in sich die gleiche Länge auf: 18,15 m bei dem Oktogon um die Mittelpunkte der Türme, 7,40 m bei den ungestörten Seiten des Hofoktogons und 3,23 m bei den Türmen.

Angesichts dieser hohen Präzision in der Ausführung des Grundrisses des Castel del Monte sind sämtliche bisher vorgelegten Versuche zur Deutung seiner Genese als nicht plausibel zu betrachten (vgl. ferner Goebel 1987). Dies gilt auf jeden Fall für das Konzept zur Antragung

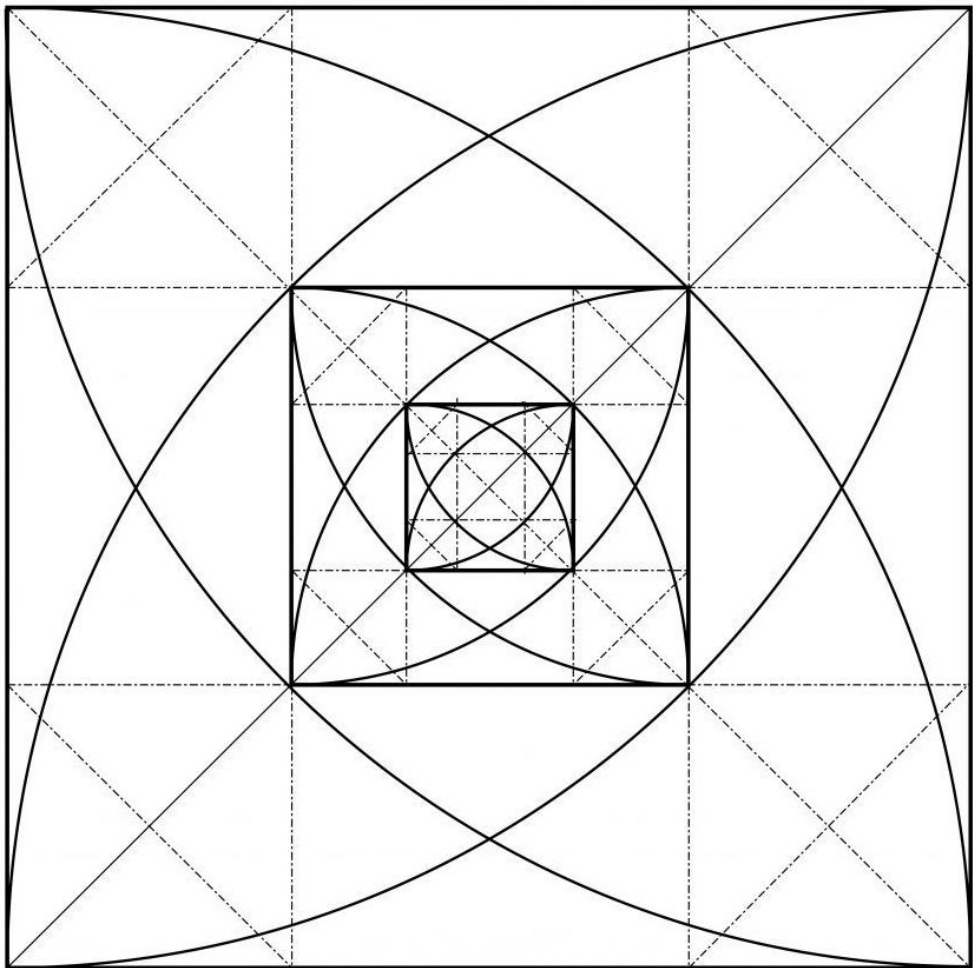
der Maße auf der Baustelle. Davon ist auch der Vorschlag von Wulf Schirmer betroffen, der von einer Übertragung der Maße mittels Winkelmessung und Fluchtstangen ausgeht. Ein solches Vorgehen hätte systemisch ebenfalls zu deutlichen Maßabweichungen geführt (Abb. 2h) (vgl. Schirmer 2000, 84, 90 f.).

Zur Mathematik am Hof von Kaiser Friedrich II.

Die Spur zu den Grundlagen des komplex entworfenen und außergewöhnlich präzise ausgeführten Grundrisses von Castel del Monte führt zum Hof des Bauherrn Kaiser Friedrich II. Er selbst wird beschrieben als Regent mit großem Interesse an den Wissenschaften und gebildet in der Mathematik. Es wird berichtet, dass er den bedeutendsten Mathematiker seiner Zeit, Leonardo von Pisa, genannt Fibonacci, im Jahr 1226 zusammen mit seinem Hofmathematiker persönlich traf und deren Unterhaltung über ungelöste Fragen der Mathematik folgen konnte. Man stand bei Hofe mit Fibonacci in regelmäßiger Verbindung. Dort besaß man auch dessen Bücher, in denen das globale mathematische Wissen jener Zeit aus griechischen, byzantinischen, arabischen und, in letzteren eingeschlossen, indischen Quellen dargestellt war. Unter diesen Werken war das 'Liber quadratorum' dem Kaiser selbst gewidmet. Ferner hielten sich mit Michael Scotus, seinem Nachfolger Theodor von Antiochia und andere mathematikaffine Gelehrte am Hof des Kaisers auf, darunter auch Johannes von Palermo, der genannte Hofmathematiker (Stürner 2000, 385 ff.; Wußing 2009, 313 ff.; Barrow-Green, Gray, Wilson 2019, 265 ff.; Rader 2019, 282). Es darf also davon ausgegangen werden, dass man in diesem Kreis im abendländischen Vergleich auf einem außergewöhnlich hohen Stand der Mathematik war. Man konnte Wurzeln ziehen, man kannte Zahlenreihen und man wusste, dass die Seite eines Achtecks zu der Seite des ihn umgebenden Quadrats im Verhältnis 1 zu $1+\sqrt{2}$ steht (Sigler 2002, 265, 489; Hughes 2008, 35, 256). Das heißt, man konnte geometrische Probleme mit rechnerischen Methoden lösen (Barrow-Green, Gray, Wilson 2019, 267).

Der beschriebene hohe Stellenwert der Mathematik am Hof von Friedrich II. lässt es wenig plausibel erscheinen, dass der Grundriss von Castel del Monte wie bisher allgemein vorgeschlagen mit den Mitteln der Grundschulgeometrie erstellt und auf die gleiche Weise auf der Baustelle umgesetzt worden sein soll. Vielmehr darf der Grundriss auf eine Genese mittels eines mathematisch anspruchsvollen Systems untersucht werden (vgl. Kiem 2018). Dies gilt vor allem hinsichtlich der Frage, in welchem Verhältnis die drei Achtecke Turm, Innenhof und Hauptbaukörper zueinander stehen. Für eine entsprechende Untersuchung stellen wir versuchsweise einen der Türme in die Mitte des Innenhofes. Dann lässt sich feststellen, dass alle drei Achtecke nicht nur wie von Max Koecher festgestellt im Verhältnis $1+\sqrt{2}$ zueinander stehen, sondern dass das Umquadrat des kleineren Achtecks mit der Verlängerung seiner Seiten jeweils die Ecken des nächstgrößeren Achtecks bestimmt.

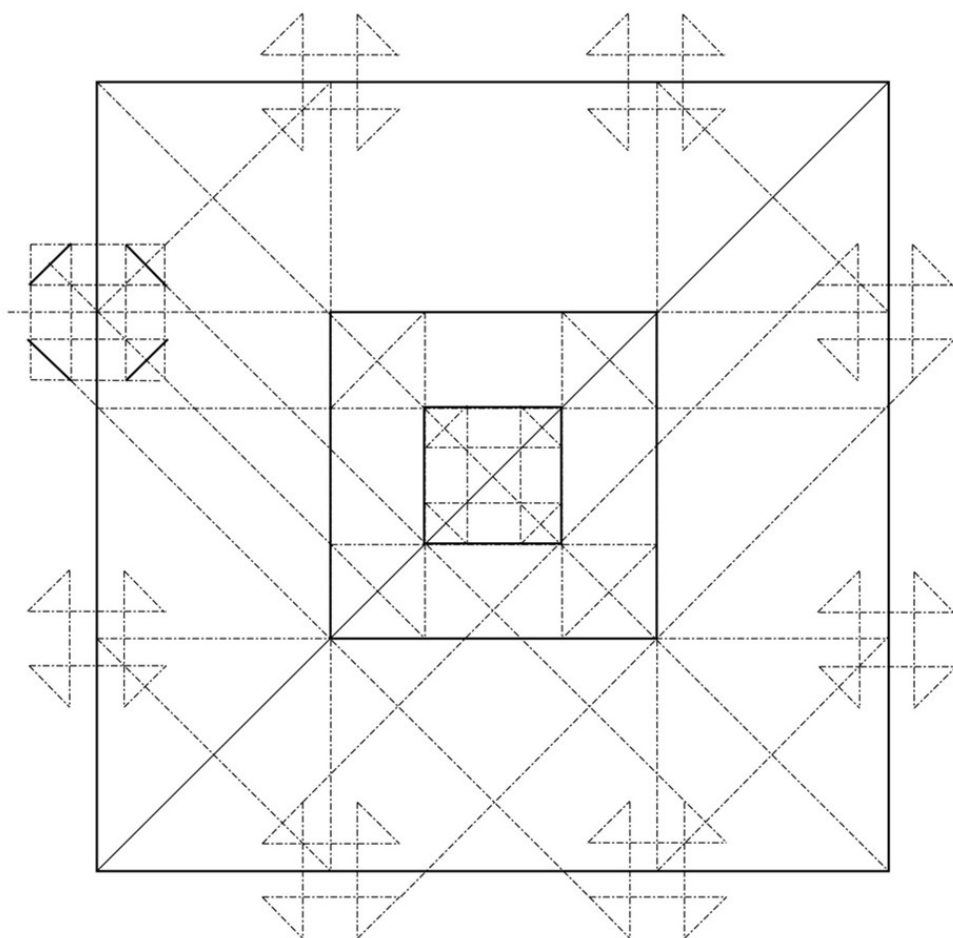
Die zeichnerische Konstruktion zur Erzielung der entsprechenden drei Achtecke geht von einem Quadrat aus, um dessen vier Ecken jeweils ein Kreisbogen mit dem Radius der Seitenlänge des Quadrats geschlagen wird, wobei der Schnittpunkt zwischen der Diagonale des Quadrats und dem Kreisbogen jeweils sowohl die Abmessung des nächstkleineren Quadrats



3 | Zeichnerische Konstruktion von drei im Silbernen Schnitt zueinander stehenden regelmäßigen Achtecken. Zeichnung Verfasser.

als auch die acht Ecken innerhalb des größeren Quadrats bestimmt. Dieses Verfahren lässt sich bis zur Unendlichkeit fortsetzen. Der Grundriss von Castel del Monte besteht jedenfalls nicht aus Achtecken willkürlicher Größe, sondern aus einem System von drei unmittelbar aufeinander bezogenen Achtecken.

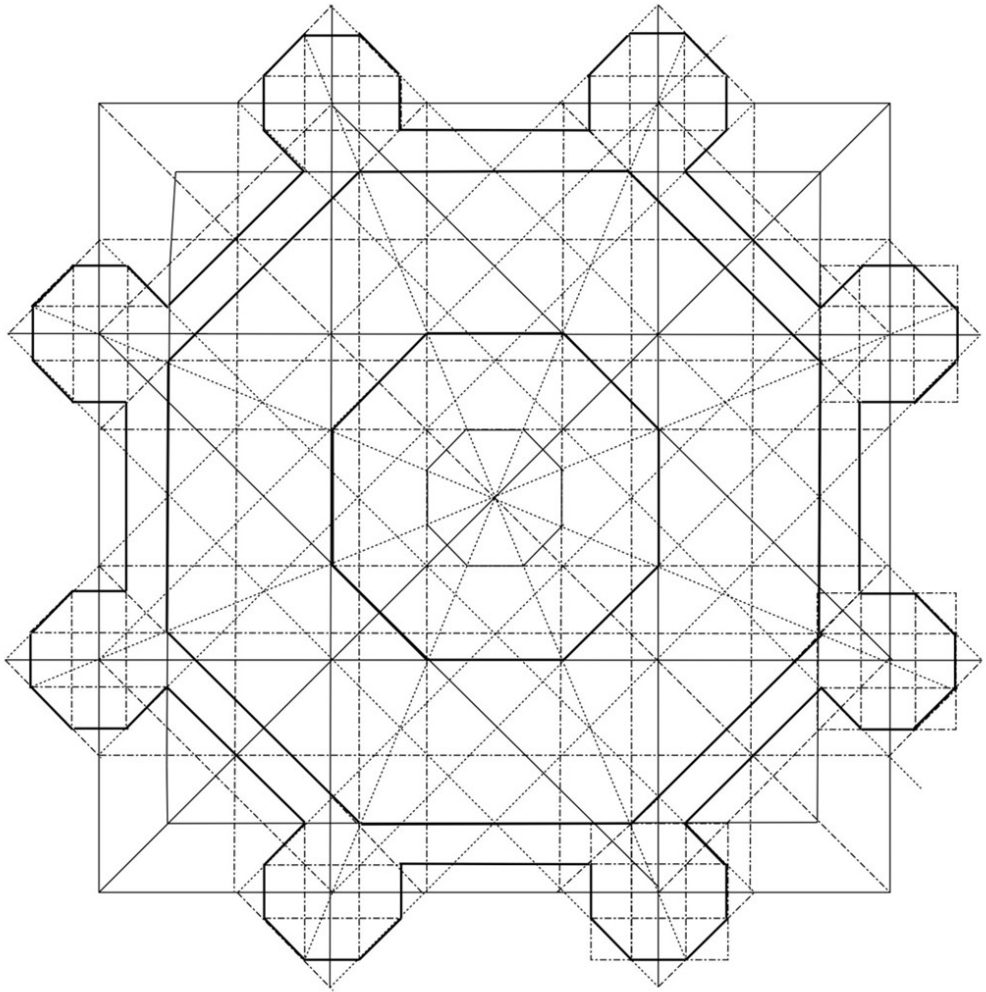
Bei der entsprechenden Figur stehen alle Strecken der drei Achtecke nicht nur in sich, sondern auch untereinander im Verhältnis 1 zu $1+\sqrt{2}$ beziehungsweise 1 zu 2,414... und damit im Verhältnis des Silbernen Schnitts. Die allgemeine Empfindung des Castel del Monte als



4 | Verschiebung des inneren Achtecks an die Ecken des Hauptbaukörpers bei im Silbernen Schnitt zueinander stehenden regelmäßigen Achtecken. Zeichnung Verfasser.

besonders harmonisch angelegtes Gebäude darf auf die vollkommene Einteilung des Grundrisses im Silbernen Schnitt zurückgeführt werden.

Das beschriebene Entwurfskonzept führt zu einer ganzen Reihe von Kongruenzen innerhalb der Geometrie des Grundrisses. Eine von ihnen ist bereits bei den Versuchen von Heinz Götze und Dankwart Leistikow deutlich geworden. So treffen sich die Verlängerungen der Seiten der beiden Umquadrate des Achtecks des Innenhofes in den Mittelpunkten der Türme. An der Rolle der die äußere Peripherie des Gebäudes bestimmenden Mittelpunkte der Türme kann also kein Zweifel bestehen. Alle Versuche, die von einer anderen Bestimmung des Hauptbaukörpers ausgehen, wie z. B. von den Außenseiten der Türme oder den Innenseiten der



5 | Der Grundriss in seiner idealen Form mit all seinen Kongruenzen. Zeichnung Verfasser.

Außenmauer in den Vorschlägen von Antonio Thiery (Abb. 2a), Aldo Tavarolo (Abb. 2b), Alexander Knaak (Abb. 2e) und Rudolf Moosbrugger-Leu (Abb. 2f), dürfen deshalb von vornherein als nicht plausibel betrachtet werden.

Die sich aus dem beschriebenen Entwurfsprinzip ergebenden Kongruenzen betreffen in der Grundrisszeichnung auch die Türme. Die Diagonale des Quadrats in der Ecke zwischen dem Umquadrat des kleinen Achtecks zu dem Umquadrat des mittleren Achtecks hat nämlich die Breite der Türme. Auf Grund dieser Tatsache können diese zeichnerisch jeweils diagonal nach außen an alle acht Ecken des großen Umquadrats verschoben werden. Anschließend ist es

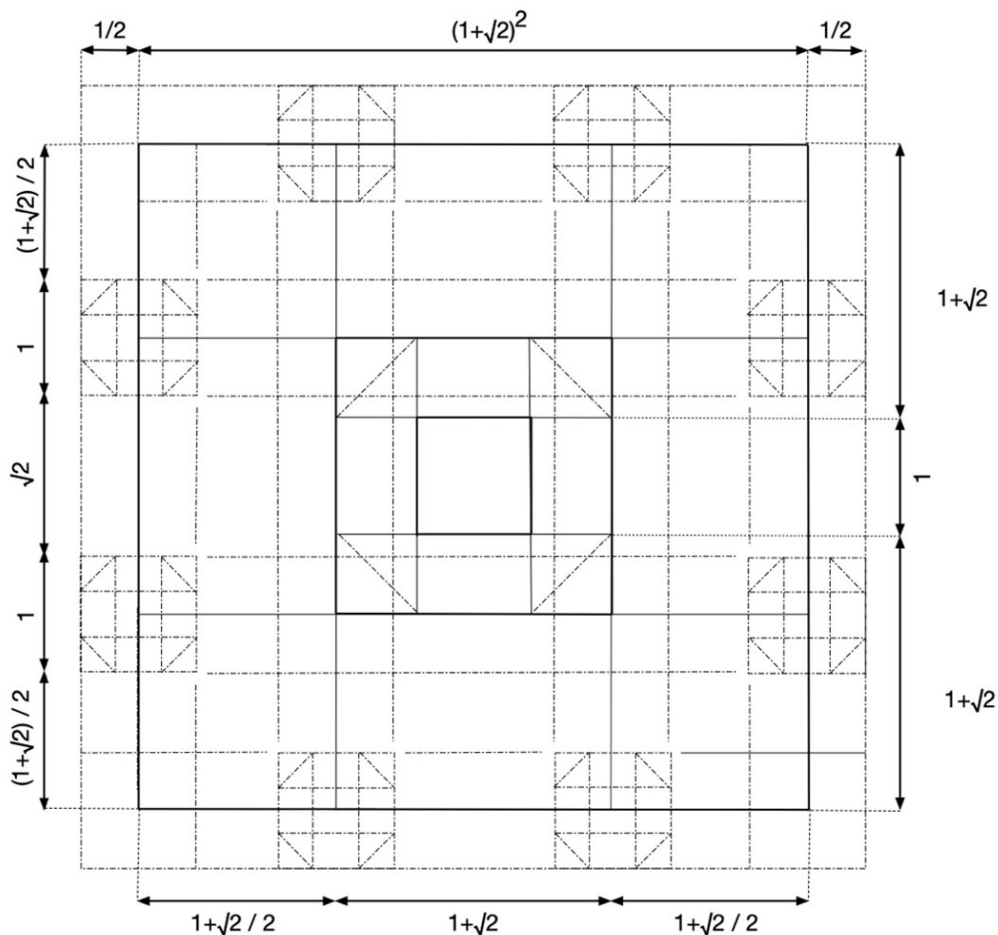
möglich, anhand der Verwendung der beiden inneren Seiten des Achtecks der Türme, den Durchmesser, die Lage und den Verlauf der Außenwand des Hauptbaukörpers zu bestimmen. Alle Formen des idealen Entwurfs des Grundrisses von Castel del Monte sind also auf komplexe Weise mehrfach aufeinander bezogen.

Mit der beschriebenen Anordnung der Türme ist letztlich der gesamte Entwurfsprozess für den Grundriss von Castel del Monte von den ersten konzeptionellen Überlegungen bis hin zum realisierbaren Entwurf rekonstruiert. Das gilt im Prinzip auch für das achteckige marmorne Wasserbecken, das wahrscheinlich im Zentrum des Hofes stand (Ambruoso 2001, 101; 2018, 196 ff.; Licino 2001, 12; Fallacara, Occhinegro 2015, 51 ff.; Fallacara, Occhinegro, De Muro Fiocco 2015, 205). Es darf davon ausgegangen werden, dass die Dimensionierung dieses Bauteils ebenfalls im Silbernen Schnitt erfolgte, womit es dieselbe Größe wie die Türme gehabt und so einen Verweis auf die Konzeption des Grundrisses gebildet hätte.

Die Antragung des beschriebenen Entwurfs für den Grundriss auf der Baustelle dürfte ebenfalls mit einer Methode erfolgt sein, die auf dem beschriebenen hohen Wissensstand auf dem Gebiet der Mathematik am Hof Friedrichs II. basiert. Diese Folgerung bedeutet, dass die Längen des Gebäudes für die Umsetzung des Entwurfs auf der Baustelle nicht durch zeichnerische, sondern durch rechnerische Verfahren bestimmt wurden. Bei diesen muss es sich auf Grund der in regelmäßigen Achtecken immanenten Strecken im Verhältnis 1 zu $1+\sqrt{2}$ bzw. 1 zu 2,414 um entsprechende Rechenoperationen handeln. Die demgemäße Methode mit sich daraus ergebenden irrationalen Zahlen ist in beiden Büchern von Leonardo da Pisa, genannt Fibonacci, beschrieben: dem zunächst 1202 und 1228 in zweiter Auflage erschienenen, oben genannten 'Liber Abaci' und dem 1220 erschienen Buch 'Practica Geometriae' (Gericke 1990, 103).

Durch rechnerische Verfahren bekannte rechtwinklig verlaufende Längen von Achtecken konnten auf einem Schnurgerüst einfach angetragen werden. Zur Erstellung einer solchen Vorrichtung war die relativ plane Fläche, die um das Gebäude herum auf der Höhe etwas über den Fundamenten noch heute vorhanden ist, gut geeignet. Diese bietet genau den Platz, den ein quadratisches Schnurgerüst zur Errichtung des Gebäudes benötigt. Das Gerüst musste um etwas über 3 Meter angehoben sein, damit die Schnüre auch bei einem gewissen Durchhang frei über die Hügelkuppe hinweg gespannt werden konnten. Für die Genauigkeit spielte die Spannkraft der Schnüre im Prinzip keine Rolle, denn der Kreuzungspunkt der Schnüre in der Vertikalen verändert sich durch den Durchhang nicht.

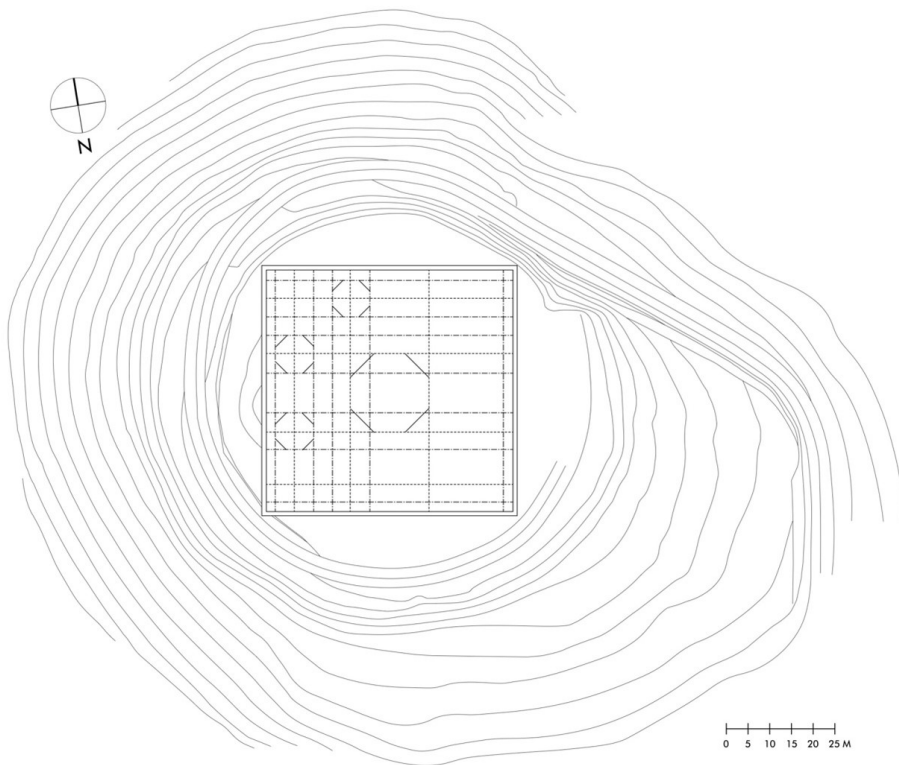
Als tragende Konstruktion für ein solches Schnurgerüst kann man sich eine seit alters her übliche und bis um die Mitte des 20. Jahrhunderts angewendete einfache Bauweise mit zweiseitigen Stangen und einer oben angeordneten Lauffläche vorstellen. Von dort aus konnten alle Punkte des Grundrisses mit den von den Berechnungen bekannten Längen mit jeweils parallel zum Grundquadrat verlaufenden, sich rechtwinklig kreuzenden Schnüren in der hohen Präzision festgelegt werden, die das Gebäude zeigt. Die geringfügigen Abweichungen im Verhältnis der Achtecke von Turm, Innenhof und Hauptbaukörper lassen sich mit der Auf- und



6 | Rechnerische Bestimmung der Längen des Grundrisses. Maßangaben von Aldo Kiem, Zeichnung Verfasser.

Abrundung der durch die Berechnung erzielten irrationalen Zahlen und vielleicht auch mit der Rundung von Maßeinheiten erklären.

Die beschriebene Rekonstruktion des Entwurfs des Grundrisses von Castel del Monte und der Antragung des Grundrisses basieren in erster Linie auf der Analyse der Substanz des bestehenden Gebäudes. Das Ergebnis gibt nun Anlass zu einer neuen Bewertung der o.g. einzigen lateinischen Schriftquelle. Denn bei der beschriebenen, um das Gebäude herum angelegten relativ planen Fläche dürfte es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um den 'atractus' handeln, den Kaiser Friedrich II. in Auftrag gab (Vgl. Fallacara, Occhinegro 2015, 22 ff.; Am-



7 | Rekonstruktion des Schnurgerüsts (auf der Grundlage von Schirmer 2000, Beilage 1). Zeichnung Ann-Christin Stolz.

bruoso 2018, 22 f.). Und in diesem Fall darf dann endgültig von 1240 als Jahr des Baubeginns ausgegangen werden.

Eine andere Schlussfolgerung betrifft die Türme. Diese sind im Gegensatz zu der Erscheinung des Gebäudes als wehrhafte Burg auf Grund ihres kleinen Innenraums und der fehlenden Ausstattung mit geeigneten Schießscharten nicht dazu in der Lage, eine für den Bautyp charakteristische Funktion als Wehrtürme erfüllen zu können (vgl. zur Einordnung von Castel del Monte in die Architektur der mittelalterlichen Adelsburg in Europa Meckseper 1970). Wie die Analyse des Entwurfsprozesses eindeutig gezeigt hat, erfolgte die Dimensionierung dieses Bauteils nicht nach funktionalen Kriterien. Vielmehr ergab sich die Bestimmung der Größe der Türme wie oben beschrieben aus einem übergeordneten Gestaltungsprinzip im Rahmen des Silbernen Schnitts. Die proportionale Beziehung der einzelnen Bauteile hatte also Vorrang vor der funktionalen Bestimmung ihrer Größe.

Die Rekonstruktion der Genese des Grundrisses von Castel del Monte zeigt, dass das Gebäude hinsichtlich sowohl seines Entwurfsprinzips als auch der Übertragung des Grundrisses auf der Baustelle im Vergleich zum Bauwesen der Zeit herausragend war (vgl. Meckseper 1970, 214 ff.). Die Einteilung mit den drei im Silbernen Schnitt aufeinander bezogenen Achtecken wurde offensichtlich durch den hohen Stand der Mathematik bei Hofe und insbesondere durch die von Fibonacci zusammengetragenen, aus aller Welt stammenden Erkenntnisse in der Mathematik angeregt (vgl. Stürner 2000, 385 f.). Die besondere Komplexität des Grundrisses vor allem in seiner äußeren Gestalt konnte bei einer hohen Genauigkeit der Ausführung nur mit rechnerischen Mitteln im Zusammenhang mit einem durchdacht angelegten Schnurgerüst erfolgen. Schließlich muss es am Hof des Kaisers einen an Mathematik interessierten und mit den neuesten Erkenntnissen auf diesem Gebiet vertrauten Architekten gegeben haben, der von seinem wissenschaftlichen Umfeld getragen wurde und einen kongenialen Bauherrn hatte.

* Der vorliegende Artikel entstand unter kontinuierlicher Inanspruchnahme der mathematischen Expertise meines Sohnes Aldo Kiem. Besonderer Dank gilt auch Ann-Christin Stolz für die Anfertigung von zwei Zeichnungen. Die zahlreichen wohlwollenden Kommentare und freundlichen Hinweise für eine zukünftige Ausweitung des Themas vor allem im Nachgang zu dem Preprint (<http://dx.doi.org/10.25819/ubsi/10224>) haben ebenfalls eine große Wertschätzung erfahren, auch wenn sie hier leider nur summarisch angeführt werden können.

Verwendete Literatur

Ambruoso 2001

M. Ambruoso, *Castel del Monte. Un tempio «virtuale»*, in R. Licino (a cura di) *Castel del Monte e il sistema castellare nella Puglia di Federico II*, Bari 2001, 77-113.

Ambruoso 2018

M. Ambruoso, *Castel del Monte. La storia e il mito*, Bari 2018.

Barrow-Green, Gray, Wilson 2019

J. Barrow-Green, J. Gray, R. Wilson, *The History of Mathematics. A Source-Based Approach*, vol. 1, Providence (Rhode Island) 2019.

Ching, Jarzombek, Prakash 2011

F. D. K. Ching, M. Jarzombek, V. Prakash, *A Global History of Architecture*, Hoboken (New Jersey) 2011 (2. Auflage).

Fallacara, Occhinegro 2012

G. Fallacara, U. Occhinegro, *Puglia. Castel del Monte. Nuova ipotesi comparata sull'identità del monumento / New comparative theory about the monument identity*, Roma 2012.

Fallacara, Occhinegro 2015

G. Fallacara, U. Occhinegro, *Castel del Monte, una ricerca continua e interdisciplinare*, in G. Fallacara, U. Occhinegro (a cura di), *Castel del Monte. Inedite indagini scientifiche*, Roma 2015, 17-57.

Fallacara, Occhinegro, De Muro Fiocco 2015

G. Fallacara, U. Occhinegro, V. De Muro Fiocco, *Sulle vasche ottagonali: dalle terme romane ai fonti*

battesimali, in G. Fallacara, U. Occhinegro (a cura di), *Castel del Monte. Inedite indagini scientifiche*, Roma 2015, 205-218.

Gericke 1990

H. Gericke, *Mathematik im Abendland, von den römischen Feldmessern bis zu Descartes*, Berlin, Heidelberg, New York 1990.

Goebel 1987

G. Goebel, *Die wohlbemessene Ordnung von Castel del Monte*, "architectura" 17 (1987), 129-133.

Götze 1984

H. Götze, *Castel del Monte. Gestalt und Symbol der Architektur Friedrichs II*, München 1984.

Götze 1991

H. Götze, *Die Baugeometrie von Castel del Monte*, "Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse" 4b (1991).

Hughes 2008

B. Hughes (ed.), *Fibonacci's De Practica Geometrie*, Springer, New York (NY), 2008.

Kiem

K. Kiem, *High End im Mittelalter. Untersuchungen zur Geometrie des Grundrisses der Siegener Nikolaikirche*, "Siegerland" 2, 95 (2018), 123-131.

Knaak 2001

A. Knaak, *Prolegomena zu einem Corpuswerk der Architektur Friedrich II. von Hohenstaufen im Königreich Sizilien (1220-1250)*, Marburg 2001.

Koecher 1991

M. Koecher, "Castel del Monte und das Oktogon", in P. Hilton (Hg.), *Miscellanea Mathematica*, Berlin 1991, 221-233.

Leistikow 1993

D. Leistikow, *Castel del Monte. Baudenkmal zwischen Spekulation und Forschung*, in Gesellschaft für staufische Geschichte (Hrsg.), *Staufisches Apulien*, Göttingen 1993, 15-56.

Leistikow 2005

D. Leistikow, *Versuch einer Bibliographie zur Architektur von Castel del Monte und seinem Umkreis*, in *Akten der 3. Landauer Staufertagung 2001*, Speyer 2005, 127-162.

Licino 2001

R. Licino, *Castel del Monte: un castello medievale*, in R. Licino (a cura di), *Castel del Monte e il sistema castellare nella Puglia di Federico II*, Bari 2001, 9-76.

Maselli 2015

G. Maselli, *Sull'Atractus richiesto da Federico II per Castel del Monte*, in G. Fallacara, U. Occhinegro (a cura di): *Castel del Monte. Inedite indagini scientifiche*, Roma 2015, 129-134.

Meckseper 1970

C. Meckseper, *Castel del Monte: Seine Voraussetzungen in der nordwesteuropäischen Baukunst*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 3, 33 (1970), 211-231.

Mongelli 2019

G. Mongelli, *Ars sine scientia nihil est. Castel del Monte e la "vesica pisis": da simbolo del potere al potere del simbolo*, in F. Giuliani (a cura di), *Atti del Sesto convegno di studi su Federico II di Svevia, Torremaggiore, 15 dicembre 2018*, Foggia 2019, 23-64.

Moosbrugger-Leu 2000

R. Moosbrugger-Leu, *Die Schnurvermessung im mittelalterlichen Bauwesen*, "Zeitschrift des Schweizerischen Burgenvereins" 5 (2000), 1-30.

Musca 1981

G. Musca, *Castel del Monte. Il reale e l'immaginario*, in G. Saponaro (a cura di), *Castel del Monte*, Bari 1981, 25-62.

Rader

O.B. Rader, *Friedrich II. Der Sizilianer auf dem Kaiserthron*, München 2019.

Rossi, Constantino 2015

G. Rossi, Gabriela, D. Constantino, *Dieci anni di esperienze di rilievo da Castel del Monte ad oggi*, in G. Fallacara, U. Occhinegro, *Castel del Monte. Inedite indagini scientifiche*. Roma 2015, 315-326.

Schirmer 2000

W. Schirmer, *Castel del Monte. Forschungsergebnisse der Jahre 1990 bis 1996*, Mainz 2000.

Sigler 1987

L.E. Sigler (ed.), Leonardo Pisano Fibonacci, *The Book of Squares. An Annotated Translation into Modern English*, Boston 1987.

Sigler 2002

L.E. Sigler (ed.), *Fibonacci's Liber Abaci. A Translation into Modern English of Leonardo Pisano's Book of Calculation*, Springer, New York (NY) 2002.

Stürner 1992, 2000

W. Stürner, *Friedrich II., Teil I, Die Königsherrschaft in Sizilien und Deutschland, 1194-1220*, Darmstadt 1992; *Teil II, Der Kaiser 1220-1250*, Darmstadt 2000.

Tavolaro 1994

A. Tavolaro, *Federico II di Svevia imperatore e Leonardo Fibonacci da Pisa matematico*, Bari 1994.

Thiery 1980

A. Thiery, *Federico II e le scienze. Problemi di metodo per la lettura dell'arte federiciana*, in A.M. Romanini (a cura di), *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Roma 1980, vol. 2, 277-286.

Wußing 2009

H. Wußing, *6000 Jahre Mathematik: eine kulturgeschichtliche Zeitreise. 1. Von den Anfängen bis Leibniz und Newton*, Berlin, Heidelberg 2009.

English abstract

Castel del Monte (around/after 1240), located in Puglia, is a World Heritage Site. The plan of the building consists of three regular octagons: inner courtyard, main structure and towers. The origin of this design remains a mystery to this day. The attempts at explanation presented so far are based on an exclusively simple geometrical method. This ignores the extraordinarily high level of knowledge in mathematics at the court of the client, Emperor Frederick II, at the time of its conception and construction. Thus, closer examination shows that not only are the octagons in themselves in relation to the silver section, but also to each other. Furthermore, the accuracy of the construction shows that it must have been done with the help of a computational method. Against this background, the Castel del Monte may be understood above all as an expression of the high level of mathematics at the court of Emperor Frederick II.

keywords | Holy Roman Emperor Frederick II; Fibonacci (Leonardo of Pisa); Octagon; Castle; Silver Section.

La pianta di Castel del Monte e la sezione argentea*

Karl Kiem, traduzione di Giacomo Calandra di Roccolino



1 | Castel del Monte, da est. Foto di Rafael Cardenas, 1997.

Situato in Puglia, Castel del Monte (realizzato intorno/dopo l'anno 1240; cfr. Meckseper 1970, 211; Ambruso 2018, 40 ss.) non è solo considerato il più importante tra i numerosi edifici commissionati dall'imperatore Federico II di Hohenstaufen nell'Italia meridionale e uno dei più bei castelli del Medioevo ma, con lo status di Patrimonio dell'Umanità dell'UNESCO, è un'architettura di rilevanza mondiale (Licino 2001, 12, 75; Ching, Jarzombek, Prakash 2011,

424). Questi riconoscimenti derivano principalmente dalla singolare disposizione planimetrica dell'edificio, che è determinata per tre volte dalla forma dall'ottagono regolare: il cortile centrale, il corpo principale dell'edificio e le torri disposte ai suoi angoli.

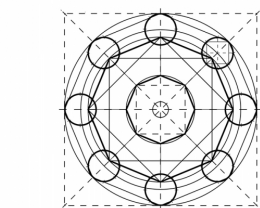
Per i ricercatori questo edificio rappresenta una grande provocazione, perché sulla sua storia non abbiamo fonti scritte coeve alla costruzione, a parte un'unica eccezione. Anche l'interpretazione di quest'unica fonte scritta del 1239-1240, redatta in latino medievale, è però controversa (cfr. Leistikow 1993; Licino 2001, 25; Maselli 2015, 128 ss.; Ambruoso 2018, 22 ss.). Lo stesso vale per i molti altri enigmi posti dall'edificio. Così, anche la domanda centrale sulla storia dell'edificio non ha ancora trovato una risposta plausibile: come è stata progettata la pianta, che caratterizza in gran parte l'edificio?

I precedenti tentativi di interpretazione per la genesi della pianta

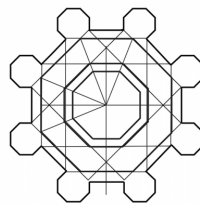
Un primo tentativo di interpretare la genesi della figura planimetrica di Castel del Monte è stato compiuto da Antonio Thiery (1980). Egli sviluppò l'ottagono del cortile interno e dell'edificio principale a partire da un quadrato inscritto in un cerchio, una bisettrice e una diagonale [Fig. 2a]. Sostenne inoltre che la ripartizione di Castel del Monte fosse stata progettata secondo la serie di numeri che prende il nome da Leonardo da Pisa, noto come Fibonacci (1170 ca.-dopo il 1240; cfr. Gericke 1990, 97), ovvero con linee suddivise attraverso la sezione aurea, e che la figura in pianta rappresentasse la quadratura del cerchio (Thiery 1980, 284 s., 292; Musca 1981, 36). Tuttavia, i rapporti lineari dell'edificio e la teoria matematica non supportano queste affermazioni.

Aldo Tavolaro, invece, ipotizza nella sua presunta figura progettuale due rettangoli che si incrociano ad angolo retto (Tavolaro 1994, 29; Ambruoso 2018, 123 ss., 139 ss.) che determinano i lati interni della struttura principale [Fig. 2b]. Tuttavia, una tale genesi può essere esclusa con una probabilità che rasenta la certezza. Nel caso di tracciamento dell'edificio attraverso l'uso delle modine, l'edificio viene solitamente progettato dall'esterno, in modo che i muratori possano lavorare dall'interno, dove hanno bisogno solo di una piccola impalcatura montata su cavalletti con la quale possono spostarsi da un piano al superiore via via che la costruzione procede. Pertanto gli architetti, almeno in epoca preindustriale, progettavano i loro edifici partendo dal bordo esterno. Come Antonio Thiery, anche Aldo Tavolaro sostiene erroneamente che le distanze della pianta sono in rapporto alla sezione aurea o alla cosiddetta sequenza numerica di Fibonacci (Tavolaro 1994, 29).

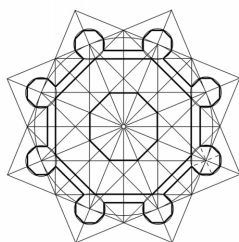
Nel tentativo di Heinz Götze i centri delle torri giocano un ruolo determinante nella ricostruzione della genesi della pianta (Götze 1991, 84 ss.). Essi sono generati da due quadrati ruotati di 45° , dalle loro diagonali e da un cerchio [Fig. 2c]. La posizione del muro esterno è determinata da due quadrati più piccoli ruotati di 45° . Inoltre, l'ottagono del cortile risulta da due centri di torri, ciascuno collegato parallelamente al muro esterno. Con questa ipotesi, rimane aperta la questione di come applicare una pianta così generata al cantiere. Anche l'idea avanzata da Heinz Götze in relazione alla fonte scritta sopra citata, secondo la quale per applicare il piano di campagna si sarebbe dovuta creare una superficie piana sulla collina su cui costruire, non



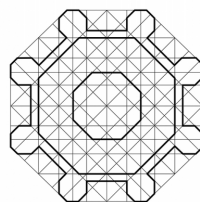
a



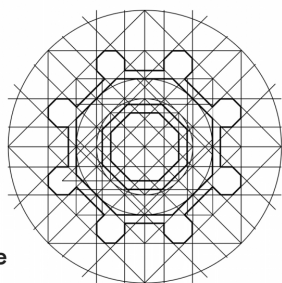
b



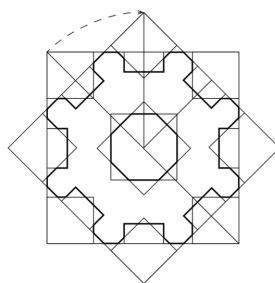
c



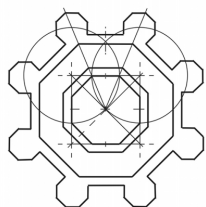
d



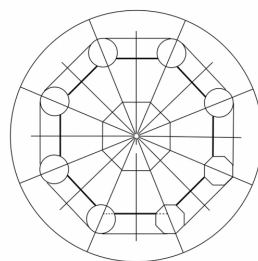
e



f



g



h

2 | Ipotesi interpretative per la genesi della pianta: a) Antonio Thiery, 1980. Appendix, Abb. 3; b) Aldo Tavarolo, 1994. 29; c) Heinz Götze, 1991. 157 (a); d) Michael Ern , in Götze 1991. 159 (a); e) Alexander Knaak, 2001. 117; f) Rudolf Moosbrugger-Leu, 2000. 18; g) Dankwart Leistikow, 1993. 29; h) Wulf Schirmer, 2000. 85. Disegno di Ann-Christin Stolz.

è plausibile. Infatti, al momento della posa delle fondamenta, la pianta sarebbe andata immediatamente persa e non sarebbe stata disponibile in seguito per la costruzione delle mura (cfr. Götze 1991, 33, 149; Schirmer 2000, 84; Knaak 2001, 125).

Nel suo ampio lavoro su Castel del Monte, Heinz Götze si è avvalso anche del cosiddetto aiuto interdisciplinare della matematica. Questo materia ha persino procurato allo storico dell'arte e archeologo, nonché grande editore, una pubblicazione commemorativa. In essa, Max Koecher ha affrontato la pianta di Castel del Monte con il metodo del calcolo. Ha posto le torri in relazione al cortile interno e alla struttura principale. Nel farlo, ha stabilito ogni volta un rapporto tra le distanze di $1+\sqrt{2}$ (Koecher 1991, 227). Questo risultato tuttavia non ha portato ad alcuna conclusione, poiché Max Koecher non l'ha perseguito fino alla ricostruzione del processo di progettazione (cosa che non era nemmeno di sua competenza), mentre gli autori di altra provenienza non hanno ovviamente compreso il linguaggio ampiamente autoreferenziale della matematica e hanno liquidato il risultato come evidente. In un ottagono, i lati sarebbero in questo rapporto con il quadrato che li inscrive (Götze 1991, 10 (b); Schirmer 2000, 84 s.). Un'altra proposta matematica venne da Michael Erné (in Götze 1991, 159). Quest'ultimo ha proposto un complicato sistema di griglie per Castel del Monte, come fondamento del tutto astratto per il progetto [Fig. 2d].

I tentativi di Alexander Knaak (2001, 125 e segg.) e Rudolf Moosbrugger-Leu (2000, 17 e segg.) possono essere intesi come varianti della proposta di Heinz Götze descritta in precedenza, in cui però i due quadrati ruotati di 45° determinano i lati esterni delle torri [Fig. 2e, f]. Tuttavia, come spiegato di seguito, non ci sono dubbi sul ruolo dei centri delle torri, che determinano essenzialmente la forma dell'edificio. Per rappresentare tutta la gamma delle ipotesi avanzate, si può citare anche la proposta di Gaetano Mongelli, pubblicata di recente. Questa si basa sulla figura progettuale determinante della "Vesica Piscis". E questo non solo per Castel del Monte, ma anche per gli antichi templi egizi, la Cupola della Roccia di Gerusalemme e la Cattedrale di Chartres, tra gli altri (Mongelli 2019, 37-38).

Con la sua attenzione ai metodi di progettazione dei capomastri medievali, Dankwart Leistikow va oltre i tentativi citati finora (Leistikow 1993, 28 ss.). Descrive un quadrato intorno all'ottagono del cortile interno, con i prolungamenti del quadrato che conducono ai centri delle torri come nell'opera di Heinz Götze (Fig. 2g). Inoltre, disegna cerchi con un raggio pari alla metà della diagonale intorno a ciascun angolo del suddetto quadrato, in modo che le intersezioni dei cerchi con il quadrato diano luogo all'ottagono interno e le intersezioni con i raggi che partono dal punto centrale a una distanza di 45° diano luogo ai centri delle torri. Questo tentativo ha una certa plausibilità. Tuttavia, l'approccio decisamente mirato della ricostruzione di Dankwart Leistikow solleva la questione dell'idea progettuale fondamentale. Rimane aperta anche la questione dell'applicazione di una pianta così generata sul cantiere.

Riguardo alla precisione della pianta realizzata

I tentativi di ricostruire la genesi della pianta di Castel del Monte che sono stati fatti finora, basati su metodi di disegno, avrebbero dovuto portare sistematicamente a imprecisioni chia-

ramente leggibili nel corrispondente disegno delle misure in scala 1:1 sul cantiere durante la costruzione dell'edificio. Tali imprecisioni sono inevitabili quando si determinano punti con sezioni tangenti, quadrati ruotati, archi di circonferenza costruiti con l'aiuto di corde di orditura e lunghezze applicate in modo corrispondente. Per chiarire l'accuratezza della costruzione di Castel del Monte, è di fondamentale importanza il preciso rilievo architettonico della facoltà di architettura dell'Università di Karlsruhe, pubblicato da Wulf Schirmer nel 2000. Questo lavoro mostra che la regolarità della pianta ideale è disturbata solo in pochi punti (Schirmer 2000; cfr. Rossi, Constantino 2015, purtroppo senza misurazioni).

Un'eccezione a questa regolarità può essere chiaramente riconosciuta nell'ampliamento di 20 cm, evidentemente deciso in un secondo momento, della distanza tra le due torri situate ai lati della porta principale, con il contestuale spostamento verso l'interno del muro esterno collocato fra esse (Schirmer 2000, 19). L'origine di questa misura costruttiva è con tutta probabilità da ricercare nell'intelaiatura della porta, che o fu realizzata leggermente troppo grande - forse perché eseguita in un'unità di misura diversa da quella dell'edificio - oppure nel progetto originario non era stato previsto lo spazio per la battuta laterale di un ponte levatoio. In ogni caso, i suddetti scostamenti dall'ideale sono stati realizzati in modo tale da non essere evidenti a occhio nudo. Non c'è dubbio che alla base dell'edificio realizzato ci sia un progetto ideale (Meckseper 1970, 227).

A parte queste poche irregolarità, si nota che l'edificio è stato eseguito con una precisione eccezionalmente elevata per l'epoca, considerando la sua figura geometricamente impegnativa. Ad esempio, le distanze dal centro dell'edificio al centro delle torri nell'ambito regolare variano da 23,80 a 23,82 m, a parte due eccezioni di 23,78 e 23,85 m. La larghezza delle torri varia da 7,79 a 7,80 m e la distanza tra le torri è di 10,35 m, a parte un'eccezione di 10,38 m. Inoltre, tutti gli otto lati di ogni figura hanno la stessa lunghezza: 18,15 m per l'ottagono costruito sui centri geometrici delle torri, 7,40 m per i lati regolari dell'ottagono del cortile e 3,23 m per le torri.

Alla luce di questa elevata precisione nell'esecuzione della pianta di Castel del Monte, tutti i tentativi presentati finora per interpretarne la genesi devono essere considerati poco plausibili (cfr. inoltre Goebel 1987). In ogni caso questo vale per il principio di esecuzione delle misure sul cantiere. Ne è condizionata anche la proposta di Wulf Schirmer, che ipotizza un trasferimento delle misure per mezzo di aste di allineamento e misurazione degli angoli. Una simile procedura avrebbe portato sistematicamente a significative deviazioni dimensionali (Fig. 2h) (cfr. Schirmer 2000, 84, 90 s.).

La matematica alla corte dell'imperatore Federico II

La traccia che porta ai fondamenti della complessa e precisa pianta di Castel del Monte conduce alla corte del committente: l'imperatore Federico II di Svevia. Egli stesso è descritto come un reggente con un grande interesse per le scienze e istruito in matematica. Si racconta che nel 1226, insieme al suo matematico di corte, incontrò personalmente il più importante matematico del suo tempo, Leonardo da Pisa, detto Fibonacci, e poté seguire la loro conversazione

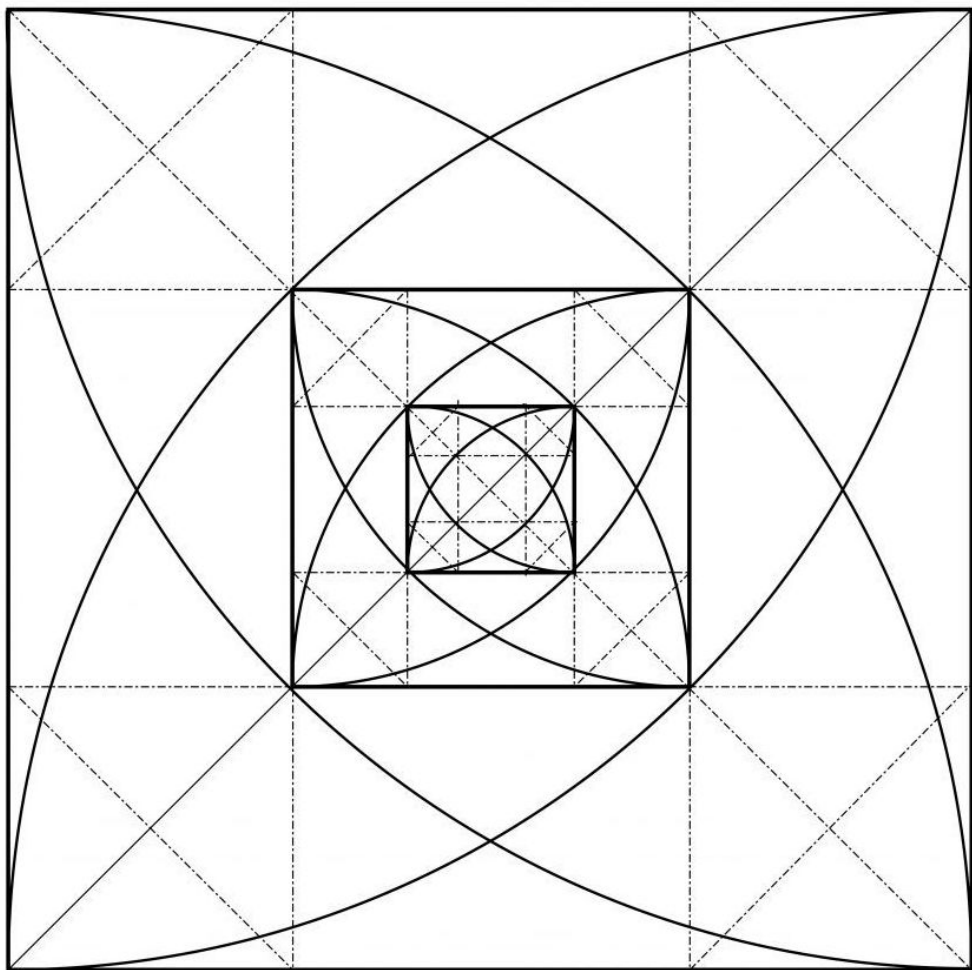
su questioni matematiche irrisolte. A corte si rimase in contatto regolare con Fibonacci. Si possedevano anche i suoi libri, in cui venivano presentate le conoscenze matematiche globali dell'epoca provenienti da fonti greche, bizantine, arabe e, attraverso queste ultime, indiane. Tra queste opere, il *Liber quadratorum* era dedicato all'imperatore stesso. Inoltre, Michele Scoto, il suo successore Teodoro di Antiochia e altri studiosi con affinità con la matematica soggiornarono alla corte dell'imperatore, tra cui Giovanni di Palermo, il già citato matematico di corte (Stürner 2000, 385 ss.; Wußing 2009, 313 ss.; Barrow-Green, Gray, Wilson 2019, 265 ss.; Rader 2019, 282). Si può quindi supporre che in questo circolo la matematica fosse a un livello straordinariamente alto per gli standard occidentali. Si potevano tracciare radici, si conoscevano sequenze di numeri e si sapeva che il lato di un ottagono sta in relazione al lato del quadrato che lo circonda nel rapporto 1 a $1+\sqrt{2}$ (Sigler 2002, 265, 489; Hughes 2008, 35, 256). In altre parole, si potevano risolvere problemi geometrici con metodi computazionali (Barrow-Green, Gray, Wilson 2019, 267).

L'alto valore appena descritto della matematica alla corte di Federico II fa sembrare poco plausibile che la pianta di Castel del Monte sia stata creata con i mezzi della geometria elementare e implementata allo stesso modo sul cantiere, come è stato generalmente suggerito finora. Piuttosto, in merito alla sua genesi, la pianta può essere studiata attraverso un sistema matematicamente sofisticato (cfr. Kiem 2018). Questo vale soprattutto per la questione del rapporto tra i tre ottagoni della torre, del cortile interno e dell'edificio principale. Per un'indagine corrispondente, poniamo ipoteticamente una delle torri al centro del cortile interno. In questo modo possiamo determinare che tutti e tre gli ottagoni non solo sono in rapporto $1+\sqrt{2}$ l'uno con l'altro, come determinato da Max Koecher, ma che il quadrato in cui si inscrive l'ottagono più piccolo con l'estensione dei suoi lati determina gli angoli dell'ottagono successivo più grande in ogni caso.

La costruzione del disegno per ottenere i tre ottagoni corrispondenti parte da un quadrato attorno ai cui quattro angoli si traccia un arco di circonferenza con il raggio della lunghezza del lato del quadrato, per cui il punto di intersezione tra la diagonale del quadrato e l'arco di cerchio determina sia la dimensione del prossimo quadrato più piccolo sia gli otto angoli all'interno del quadrato più grande. Questa procedura può essere continuata all'infinito. In ogni caso, la pianta di Castel del Monte non consiste in ottagoni di dimensioni arbitrarie, ma in un sistema di tre ottagoni direttamente correlati tra loro.

Nella figura corrispondente, tutte le distanze dei tre ottagoni sono non solo in sé, ma anche tra loro nel rapporto 1 a $1+\sqrt{2}$ o 1 a 2,414213 e quindi nel rapporto della sezione aurea. La generale percezione di Castel del Monte come edificio particolarmente armonioso può essere attribuita alla perfetta divisione della pianta nella sezione aurea.

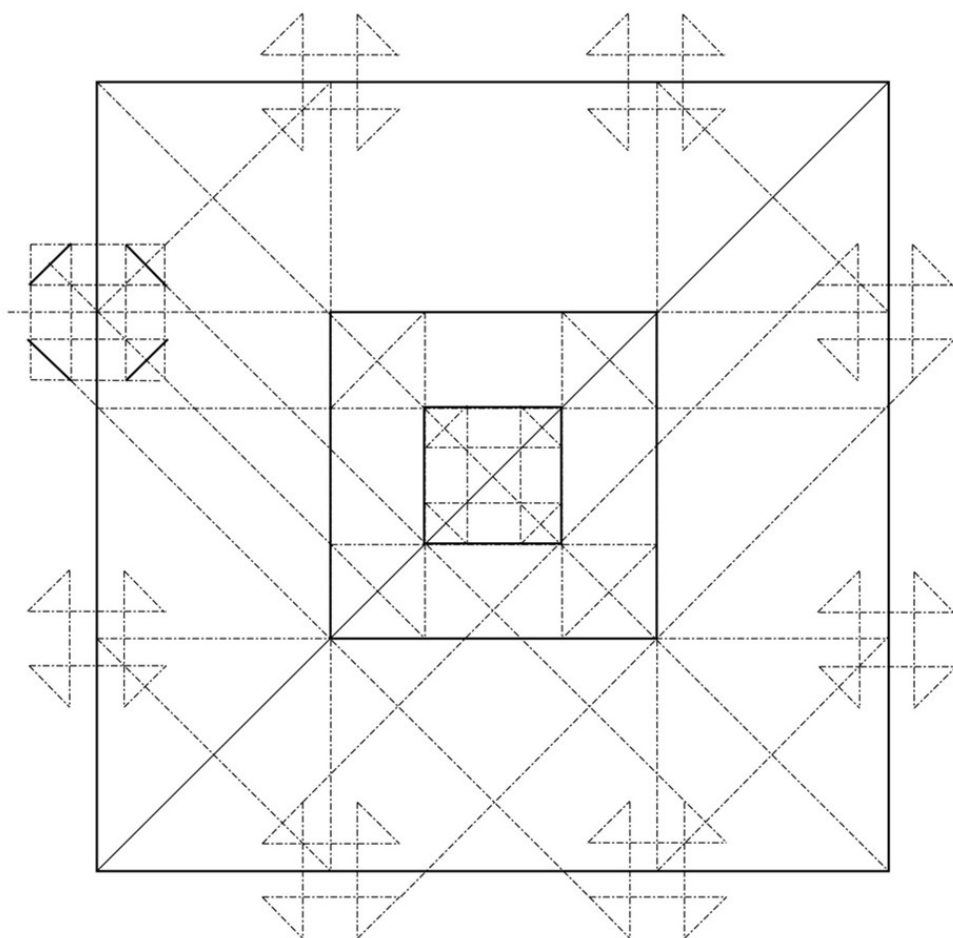
Il concetto progettuale descritto porta a tutta una serie di congruenze all'interno della geometria della pianta. Una di queste è già emersa nei tentativi di Heinz Götz e Dankwart Leistikow. Così, i prolungamenti dei lati dei due quadrati circolari dell'ottagono del cortile interno si incontrano nei centri delle torri. Non ci sono quindi dubbi sul ruolo dei centri delle torri che



3 | Costruzione attraverso il disegno di tre ottagoni regolari in rapporto tra loro attraverso la sezione argentea. Disegno dell'autore.

definiscono la periferia esterna dell'edificio. Tutti i tentativi che presuppongono una diversa determinazione del corpo principale dell'edificio, come i lati esterni delle torri o i lati interni del muro esterno nelle proposte di Antonio Thiery [Fig. 2a], Aldo Tavaloro [Fig. 2b], Alexander Knaak [Fig. 2e] e Rudolf Moosbrugger-Leu [Fig. 2f], possono quindi essere considerati poco plausibili fin dall'inizio.

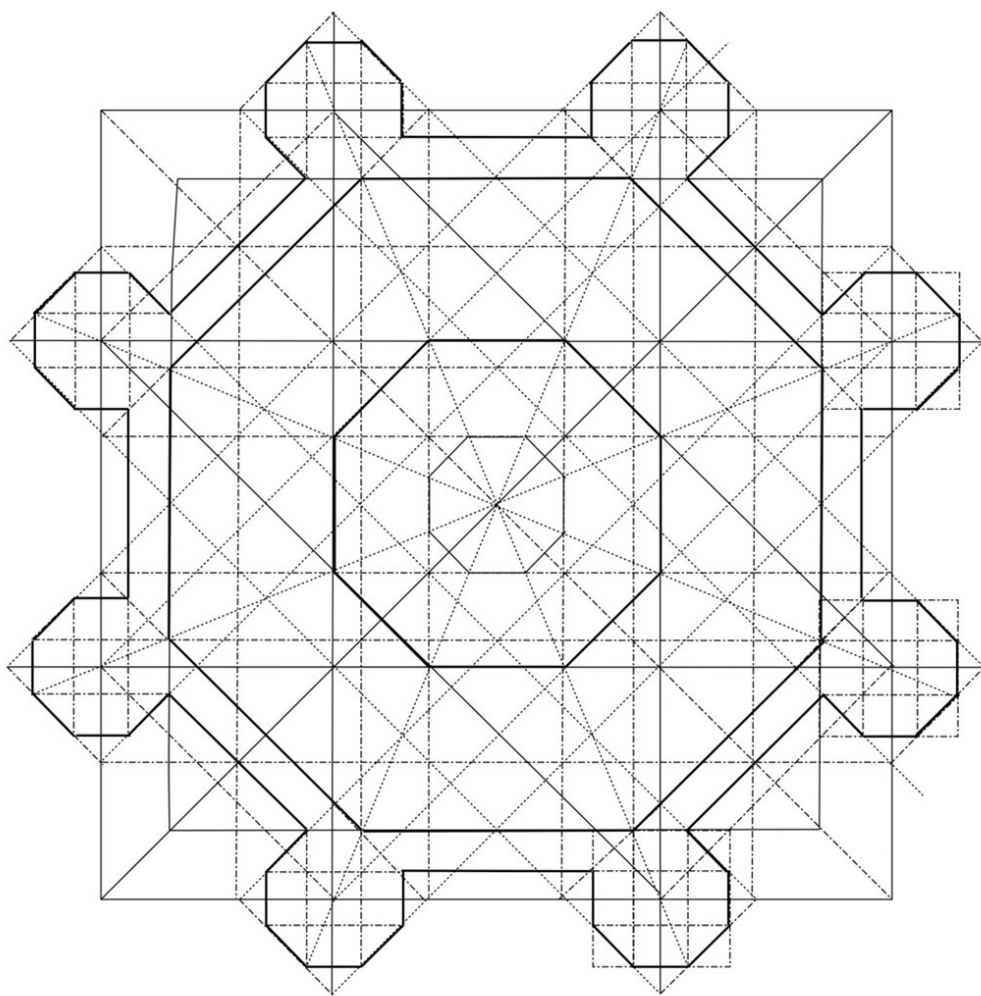
Le congruenze derivanti dal principio di progettazione descritto nel disegno in pianta riguardano anche le torri. La diagonale del quadrato nell'angolo tra il quadrato in cui è inscritto



4 | Spostamento dell'ottagono interno agli angoli della struttura principale con ottagoni regolari che si trovano nella sezione argentata l'uno rispetto all'altro. Disegno dell'autore.

l'ottagono piccolo e il quadrato in cui è inscritto dell'ottagono medio corrisponde alla larghezza delle torri. Per questo motivo, si possono spostare in diagonale verso l'esterno tutti gli otto angoli dell'ottagono grande. Quindi, utilizzando i due lati interni dell'ottagono delle torri, è possibile determinare il diametro, la posizione e l'andamento del muro esterno dell'edificio principale. Tutte le forme del disegno ideale della pianta di Castel del Monte sono quindi correlate tra loro in modo complesso e molteplice.

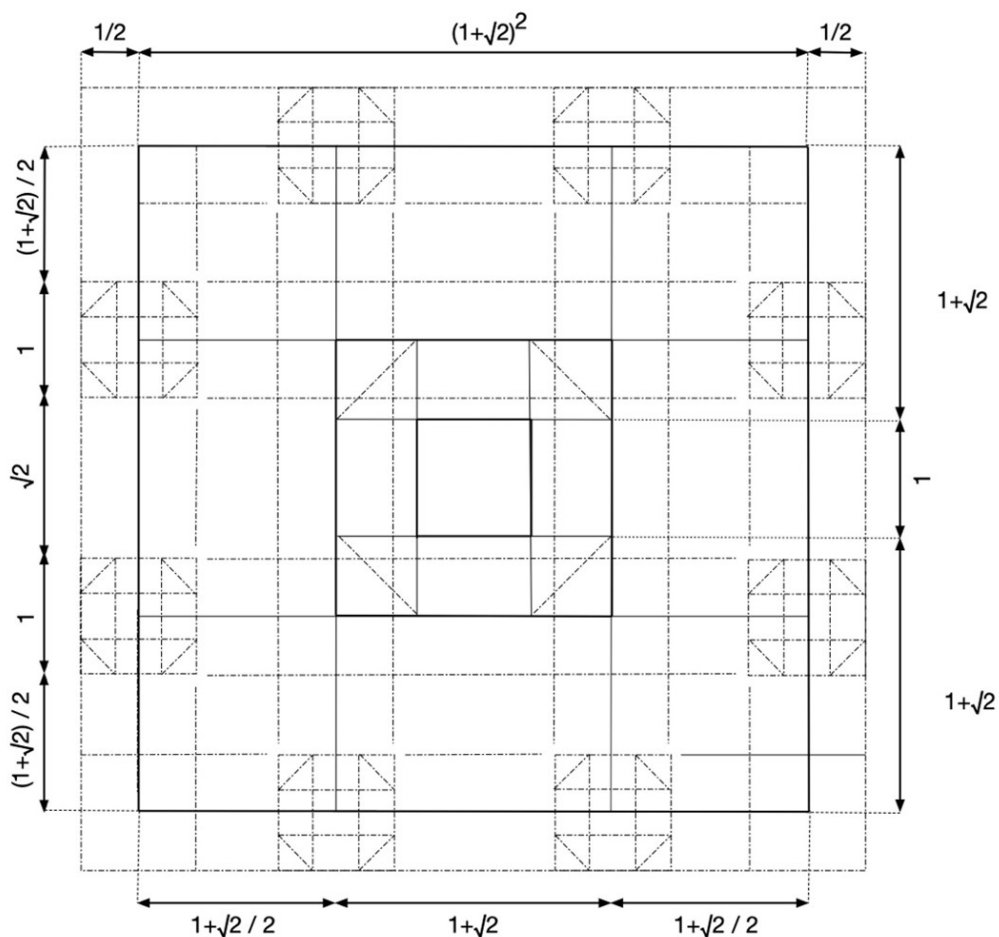
Con la disposizione descritta delle torri, si ricostruisce in definitiva l'intero processo di progettazione della pianta di Castel del Monte, dalle prime considerazioni concettuali al progetto esecutivo. Ciò vale in linea di principio anche per il bacino d'acqua ottagonale in marmo, che



5 | La pianta nella sua forma ideale con tutte le sue congruenze. Disegno dell'autore.

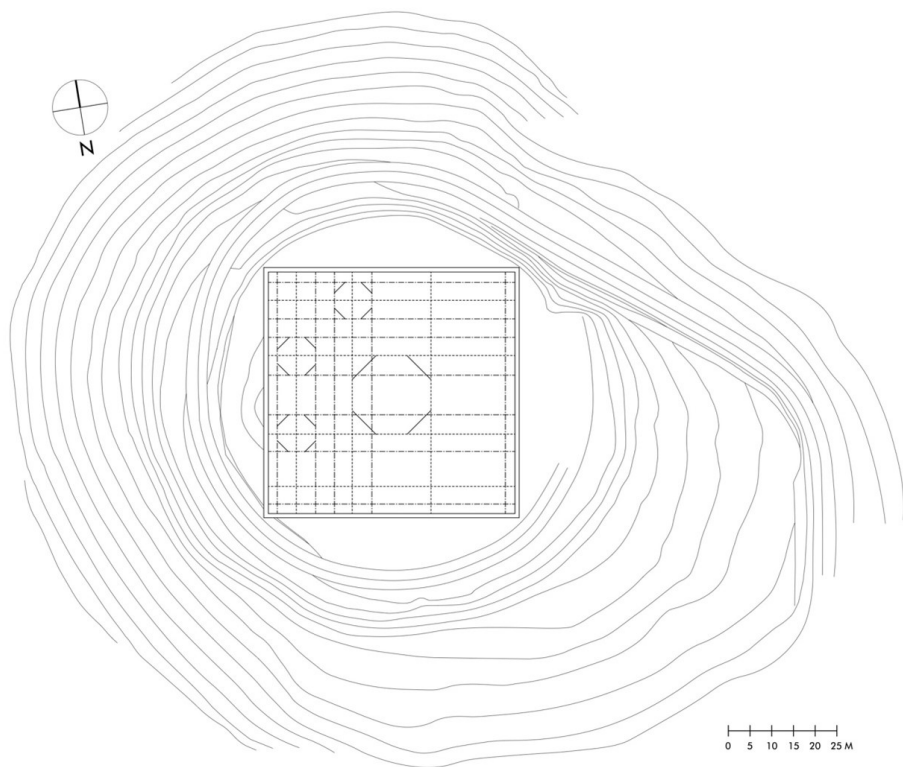
probabilmente si trovava al centro del cortile (Ambruoso 2001, 101; 2018, 196 ss.; Licino 2001, 12; Fallacara, Occhinegro 2015, 51 ss.; Fallacara, Occhinegro, De Muro Fiocco 2015, 205). Si può ipotizzare che il dimensionamento di questo elemento architettonico sia stato realizzato anch'esso secondo la sezione argentea, che lo avrebbe reso della stessa dimensione delle torri, costituendo così un riferimento alla concezione della pianta.

L'applicazione di questo progetto planimetrico sul cantiere fu anch'essa effettuata probabilmente con un metodo basato sull'alto livello di conoscenze matematiche prima descritto alla corte di Federico II. Questa conclusione significa che le misure dell'edificio per la realizzazio-



6 | Determinazione calcolata algebricamente delle lunghezze della pianta. Misurazioni di Aldo Kiem, disegno dell'autore.

ne del progetto in cantiere non furono determinate dal disegno, ma grazie a metodi di calcolo matematici. A causa delle distanze immanenti negli ottagoni regolari nel rapporto 1 a $1+\sqrt{2}$ o 1 a 2,414213, queste devono essere operazioni aritmetiche corrispondenti. Il metodo corrispondente con i numeri irrazionali risultanti è descritto in entrambi i libri di Leonardo da Pisa, detto Fibonacci: il già citato *Liber Abaci*, pubblicato per la prima volta nel 1202 e nel 1228 nella seconda edizione, e il libro *Practica Geometriae*, pubblicato nel 1220 (Gericke 1990, 103).



7 | Ricostruzione del dispositivo di tracciamento a modine (basato su Schirmer 2000, allegato 1). Disegno di Ann-Christin Stolz.

Le lunghezze degli ottagoni tra loro ortogonali ottenute attraverso metodi di calcolo matematici potevano essere facilmente tracciate con il sistema delle modine. L'area relativamente pianeggiante che esiste ancora oggi intorno all'edificio, sull'altura un po' al di sopra delle fondamenta, si prestava bene alla costruzione di un tale dispositivo. La spianata offre esattamente lo spazio necessario per un'impalcatura quadrata a modine per erigere l'edificio. L'impalcatura doveva essere sollevata di poco più di 3 metri, in modo che le cordelle di tracciamento potessero essere tese liberamente sulla cresta della collina anche tenendo conto di un relativo allentamento. In linea di principio, la tensione delle cordelle non aveva importanza per la precisione, perché il punto di intersezione delle corde sulla verticale non cambia.

Come struttura portante di tale dispositivo di tracciamento a modine, si può immaginare un semplice metodo di costruzione con assi bifacciali e un piano di appoggio posto in alto, diffuso fin dall'antichità e utilizzato fino a circa la metà del XX secolo. Da lì, tutti i punti della pianta

potevano essere fissati con le lunghezze note dai calcoli, ciascuno con cordelle che correvano parallele al quadrato di base e si incrociavano ad angolo retto, con l'alta precisione che l'edificio dimostra. Le lievi deviazioni nel rapporto tra gli ottagoni della torre, del cortile interno e del corpo principale dell'edificio possono essere spiegate con l'arrotondamento per eccesso e per difetto dei numeri irrazionali ottenuti dal calcolo e forse anche con l'arrotondamento delle unità di misura.

La ricostruzione descritta del progetto per la pianta di Castel del Monte e la sua realizzazione si basano principalmente sull'analisi dell'edificio esistente. Il risultato dà luogo a una nuova valutazione della già citata unica fonte scritta latina. Infatti, l'area relativamente pianeggiante descritta intorno all'edificio è con ogni probabilità l'"atractus" commissionato dall'imperatore Federico II (cfr. Fallacara, Occhinegro 2015, 22 ss.; Ambruoso 2018, 22 ss.). E in questo caso, il 1240 può essere definitivamente assunto come anno di inizio della costruzione.

Un'altra conclusione riguarda le torri. In contrasto con l'aspetto dell'edificio come castello fortificato, il loro piccolo interno e la mancanza di adeguate feritoie le rendono incapaci di svolgere la funzione caratteristica di torri di difesa (cfr. Meckseper 1970 sulla classificazione di Castel del Monte nell'architettura del castello nobiliare medievale in Europa). Come è emerso chiaramente dall'analisi del processo progettuale, il dimensionamento di questa parte dell'edificio non è basato su criteri funzionali. Piuttosto, come descritto in precedenza, la determinazione delle dimensioni delle torri derivava da un principio progettuale prioritario nell'ambito della sezione argentea. Il rapporto proporzionale dei singoli componenti ha quindi prevalso sulla determinazione funzionale delle loro dimensioni.

La ricostruzione della genesi della pianta di Castel del Monte mostra che l'edificio era eccezionale rispetto all'architettura dell'epoca sia per quanto riguarda il principio progettuale sia per la traduzione della pianta dal progetto al cantiere (cfr. Meckseper 1970, 214 ss.). La disposizione con i tre ottagoni collegati tra loro nella sezione argentea fu ovviamente ispirata dall'importanza attribuita alla matematica a corte e soprattutto dalle conoscenze matematiche raccolte da Fibonacci in tutto il mondo (cfr. Stürner 2000, 385 s.). La particolare complessità della pianta, soprattutto nella sua forma esterna, poteva essere ottenuta con un alto grado di accuratezza nella sua esecuzione solo con metodi di calcolo in connessione con un sistema di tracciamento a modine accuratamente progettato. Infine, alla corte dell'imperatore doveva esserci un architetto che si interessava di matematica e conosceva le ultime scoperte in questo campo, che era sostenuto dal suo ambiente scientifico e aveva trovato un committente congeniale.

* Questo articolo è stato scritto avvalendosi della competenza matematica di mio figlio Aldo Kiem. Un ringraziamento speciale va anche ad Ann-Christin Stolz per aver realizzato due disegni. Anche i numerosi commenti positivi e i suggerimenti amichevoli per un futuro ampliamento dell'argomento, soprattutto in seguito al preprint (<http://dx.doi.org/10.25819/ubsi/10224>), sono stati molto apprezzati, anche se purtroppo possono essere riportati qui solo sommariamente.

English Abstract

Castel del Monte (around/after 1240), located in Puglia, is a World Heritage Site. The plan of the building consists of three regular octagons: inner courtyard, main structure and towers. The origin of this design remains a mystery to this day. The attempts at explanation presented so far are based on an exclusively simple geometrical method. This ignores the extraordinarily high level of knowledge in mathematics at the court of the client, Emperor Frederick II, at the time of its conception and construction. Thus, closer examination shows that not only are the octagons in themselves in relation to the silver section, but also to each other. Furthermore, the accuracy of the construction shows that it must have been done with the help of a computational method. Against this background, the Castel del Monte may be understood above all as an expression of the high level of mathematics at the court of Emperor Frederick II.

keywords | Holy Roman Emperor Frederick II; Fibonacci (Leonardo of Pisa); Octagon; Castle; Silver Section.



la rivista di **engramma**

marzo **2023**

200 • Festa! I

a cura di **Anna Ghiraldini, Christian Toson e Chiara Velicogna**

numero speciale con contributi di Architettura, Archeologia, Letterature, Estetica e arti visive, Antropologia e storia della cultura, Digital Humanities, Teatro, di:

Damiano Acciarino, Giuseppe Allegri, Danae Antonakou, Gaia Aprea, Barbara Baert, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Maddalena Bassani, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Barbara Biscotti, Elisa Bizzotto, Renato Bocchi, Giampiero Borgia, Federico Boschetti, Maria Stella Bottai, Guglielmo Bottin, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Michele Giovanni Caja, Alberto Camerotto, Alessandro Canevari, Franco Cardini, Alberto Giorgio Cassani, Concetta Cataldo, Monica Centanni, Mario Cesarano, Gioachino Chiarini, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Giorgiomaria Cornelio, Massimo Crispi, Silvia De Laude, Federico Della Puppa, Fernanda De Maio, Gabriella De Marco, Christian Di Domenico, Massimo Donà, Alessandro Fambrini, Ernesto L. Francalanci, Dorothee Gelhard, Anna Ghiraldini, Laura Giovannelli, Roberto Indovina, Vincenzo Latina, Delphine Lauritzen, Frederick Lauritzen, Fabrizio Lollini, Angelo Maggi, Giancarlo Magnano San Lio, Alessandra Magni, Michela Maguolo, Roberto Masiero, Arturo Mazzearella, Patrizia Montini Zimolo, Lucia Nadin, Peppe Nanni, Elena Nonveiller, Giuseppe Palazzolo, Enrico Palma, Bogdana Paskaleva, Filippo Perfetti, Margherita Piccichè, Susanna Piscella, Alessandro Poggio, Ludovico Rebaudo, Stefania Rimini, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafì, Marco Scotti, Massimo Stella, Oliver Taplin, Gabriella Tassinari, Gregorio Tenti, Stefano Tomassini, Giulia Torello-Hill, Christian Toson, Francesco Trentini, Flavia Vaccher, Gabriele Vacis, Herman, Van Bergeijk, Chiara Velicogna, Silvia Veroli, Piermario Vescovo, Alessandro Zaccuri, Paolo Zanenga, Flavia Zelli

e, nella sezione “Che festa sarebbe senza di voi?”: Sergio Bertelli, Giuseppe Cengiarotti, Paolo Morachiello, Sergio Polano, Lionello Puppi, Mario Torelli, Martin Warnke