

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

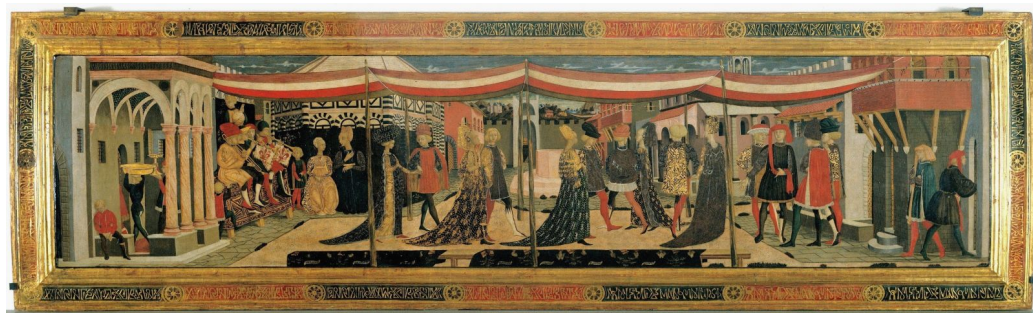
- 9 *Festa!*
a cura di Anna Ghiraldini, Christian Toson, Chiara Velicogna
- 15 *ἀλαλάζοντας (Mc. 5.38), un grido di festa?*
Damiano Acciarino
- 23 *F.I.E.S.T.A.*
Giuseppe Allegri
- 31 *I festeggiamenti nel periodo medio-bizantino*
Danae Antonakou
- 39 *Festa*
Gaia Aprea
- 41 *Cum festinatione*
Barbara 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

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 III. ma Principessa di Ferrara in Bologna col III. 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'*eklaktimos*, 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.



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