

GERARDO POMPEI

Comico e Carnevale Le origini della comicità e la teoria della ‘carnevalizzazione’

Le origini della comicità e la teoria della ‘carnevalizzazione’

Premessa

La ricerca si propone come oggetto un’indagine sulla origine e sullo statuto della comicità e del linguaggio comico; l’indagine si avvarrà solo come base iniziale delle argomentazioni tradizionali mentre si concentrerà subito dopo su un’analisi di tipo non solo storico-letterario, ma anche antropologico ed etnologico. Per quanto riguarda quest’ultimo aspetto, presa coscienza della sostanziale nostra incompetenza, ci siamo rispettosamente limitati a seguire le linee ed a riferire, nella sintesi più fedele, le conclusioni degli studi più autorevoli in materia. Il tema conduttore dell’indagine è il concetto di ‘carnevalizzazione della letteratura’, teorizzato dal russo M. Bachtin, per cui, l’argomento iniziale sviluppato è il “carnevale” nell’antica Grecia, partendo dalla interpretazione dell’origine della commedia greca che ha fornito Aristotele, per mettere in luce la connessione fra le feste agrarie, l’origine e lo statuto della commedia e del genere comico. Gli sconfinamenti nei paralleli fenomeni della società e della cultura latina sembrano vincolanti per lo studioso di letteratura classica, mentre il prolungamento della ricerca diacronica sarà utilizzato per mettere in luce il perdurare delle costanti - rintracciabili nei carnevali strutturati delle culture italiche posteriori e nelle corrispondenti testimonianze letterarie - che si possono far risalire alla matrice classica.

Lo scopo principale è individuato nella esplorazione di un argomento che nei testi scolastici è poco e marginalmente considerato per due ordini di pregiudizi: uno di carattere intellettualistico e l’altro di carattere moralistico. Il primo è originato dal fatto che il genere comico nasce come genere umile e come tale venne considerato non solo nell’antichità classica, ma anche nei secoli successivi. Il giudizio distintivo e dicotomizzante trova il suo fondamento nella classificazione aristotelica (*Poet.* 48b 25- 49a 5): *“La poesia poi si distinse secondo la proprietà dei caratteri: i più severi imitarono le azioni apprezzabili e di gente apprezzabile, quelli dai gusti più facili quelle della gente dappoco, dapprima componendo motteggi come gli altri inni ed encomi.. In essi, secondo la convenienza, intervenne anche il verso giambico, perché in questo verso ci si scherniva reciprocamente. E i poeti antichi, gli uni divennero autori di poesie eroiche, gli altri di giambi. Come dunque Omero fu il massimo poeta nel serio... così per primo fece intravedere anche la forma della commedia, drammatizzando non il motteggio, ma ciò che è ridicolo. Come l’Iliade e l’Odissea sono il corrispondente della tragedia, così il Margite lo è della commedia. Apparse, dunque, la tragedia e la commedia, fra coloro che per propria natura erano portati all’una o all’altra attività poetica, gli uni, anziché di giambi, divennero compositori di commedia, gli altri, anziché di canti epici, divennero tragediografi, perché queste forme erano più potenti e più stimate di quelle.”* Di fronte e di contro al genere alto e colto, moralmente pregevole, sta il genere comico che è tipica espressione delle persone di poco conto. Il giudizio negativo che Aristotele esprime sul genere comico risulta oggi ulteriormente complicato dal giudizio sulle tematiche e sul linguaggio della commedia antica.

Il comico e la tematica della corporeità

La commedia antica, infatti, è legata alle tematiche ed al linguaggio della corporeità in quanto riduce a questa tutte le istanze. *“Non esiste nel teatro superstite di Aristofane nessuna fantasia di potenza, nessuna pulsione interiorizzata che non abbia nel corpo e nel suo benessere un punto di riferimento e una componente essenziale. Il protagonista degli Uccelli, Pistetero che aspira ed ottiene l'impero universale, lo fruisce concretamente nelle forme di un matrimonio iperbolicamente ambito e di un banchetto così attraente che piega da solo la resistenza degli avversari (gli dei)... Se si confrontano sesso e cibo nella loro qualità di piaceri e di necessità rispondenti al nucleo fondamentale dell'esperienza umana, una tra le principali opposizioni che tra i due si possono stabilire è che il piacere alimentare viene, a differenza dell'altro, limitato alla finitezza delle risorse, che vengono divise fra quanti vi partecipano... ma non esiste nessuna situazione tanto favorevole da permettere a tutti un'illimitata espansione del desiderio alimentare. Proprio perché non esiste nella realtà, può essere concepita come utopia: su questo punto insistono molto i poeti comici antichi con le loro rappresentazioni dell'età dell'oro e del mito di Bengodi.... A questo conflitto il sesso è estraneo (perché) il piacere sessuale non è coinvolto nel possesso di cose, ma nella relazione fra persone... considerato nell'autonomia della propria organizzazione, consiste in un investimento di energie psico-fisiche illimitato, armonico, non competitivo. 'Non avete desiderio del padre dei vostri bambini.. L'uomo stia accanto alla donna, e la donna all'uomo.' L'ipotesi che nelle sue manifestazioni rientri la creazione di angosce, il ruolo di buco nero, ambiguamente sovrapposto a quello di sorgente bianca, è davvero lontana da questa letizia abbagliante.”* Sono le parole di uno dei più acuti studiosi del teatro antico, Guido Paduano (introduzione alla *'Lisistrata'* di Aristofane BUR) che focalizza in poche ed efficaci parole le principali problematiche che emergono dallo statuto realistico del genere comico, da quel realismo grottesco che Bachtin così illustra: *“Nel realismo grottesco (cioè nel sistema di immagini della cultura comica popolare), il principio materiale e corporeo è presentato nel suo aspetto universale, utopico e festoso. Il comico, il sociale e il corporeo sono presentati qui in un'indissolubile unità, come un tutto organico e indivisibile. E questo tutto è gioioso e benefico.*

Nel realismo grottesco l'elemento materiale e corporeo è un principio profondamente positivo: non è presentato né sotto forma egoistica né staccato dalle altre sfere della vita. Il principio materiale e corporeo è percepito qui come universale e proprio dell'insieme di tutto il popolo, ed è appunto come tale che si oppone a qualsiasi tipo di distacco dalle radici materiali e corporee del mondo, a qualsiasi isolamento e confinamento in se stesso, a qualsiasi idealità astratta, a qualsiasi pretesa di significato staccato e indipendente dalla terra e dal corpo. Il corpo e la vita corporea vengono ad avere, lo ripetiamo, un carattere cosmico e nello stesso tempo universale; non sono affatto il corpo e la fisiologia nel senso stretto e preciso dei nostri tempi, non sono né interamente individualizzati, né staccati dal resto del mondo. Il portatore del principio materiale e corporeo non è qui né l'essere biologico isolato, né l'individuo borghese egoista, ma il popolo; un popolo che cresce e si rinnova continuamente nella sua evoluzione. E' questo il motivo per cui l'elemento corporeo è così grandioso, esagerato, infinito. L'esagerazione viene ad avere in questo caso un carattere positivo, affermativo. L'elemento dominante in tutte queste immagini della vita materiale e corporea è la fertilità, la nascita, la crescita in sovrabbondanza. E, lo ripetiamo ancora una volta, tutte le manifestazioni della vita materiale e corporea e tutte le cose non vengono attribuite a un essere biologico isolato o a un individuo «economico» privato ed egoista, ma a una sorta di corpo popolare, collettivo, generico... L'abbondanza e l'universalità determinano a loro volta anche il carattere gioioso e festoso (non prosaico-quotidiano) di tutte le immagini della vita materiale e corporea. Il principio materiale e corporeo è, in questo caso, il principio della festa, del banchetto, dell'allegria, è il «gran festino». Tale carattere del principio materiale e corporeo si mantiene in misura considerevole anche nella

letteratura e nell'arte del Rinascimento e più che mai, naturalmente, in Rabelais.

Il tratto caratteristico del realismo grottesco è l'abbassamento (snizenie) cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità. Il corpo grottesco, come abbiamo più volte sottolineato, è un corpo in divenire. Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso che costruisce e crea un altro corpo; inoltre questo corpo inghiotte il mondo ed è inghiottito da quest'ultimo (ricordiamo l'immagine grottesca del corpo nell'episodio della nascita di Gargantua e della festa per la macellazione del bestiame). E' per questo motivo che il ruolo più importante nel corpo grottesco è affidato a quelle sue parti e luoghi dove esso va oltre se stesso, esce dai limiti prestabiliti, comincia la costruzione di un nuovo (secondo) corpo: il ventre e il fallo. A essi è affidato un ruolo di primo piano nell'immagine grottesca del corpo; ed è per questo che essi diventano l'oggetto prediletto di un'esagerazione positiva, di un'iperbolizzazione; possono perfino separarsi dal corpo, avere una vita indipendente, così come possono soppiantare le restanti parti del corpo relegate in una posizione subalterna (anche il naso può separarsi dal corpo). Dopo il ventre e il membro virile è la bocca che ha la posizione più importante nel corpo grottesco, poiché essa inghiotte il mondo; e infine il deretano. Tutte queste protuberanze e orifizi sono caratterizzati dal fatto che appunto in essi vengono scavalcati i confini fra due corpi e fra il corpo e il mondo, e hanno luogo gli scambi e gli orientamenti reciproci. E' questo il motivo per cui gli avvenimenti principali nella vita del corpo grottesco, gli atti del dramma corporeo - il mangiare, il bere, i bisogni naturali (e altre escrezioni: traspirazione, secrezione nasale, starnuti), l'accoppiamento, la gravidanza, la nascita, la crescita, la vecchiaia, le malattie, la morte, lo spezzettamento, lo smembramento, l'assorbimento da parte di un altro corpo - avvengono ai confini tra il corpo e il mondo, o tra il corpo vecchio e il corpo nuovo; in tutti questi avvenimenti del dramma corporeo l'inizio e la fine della vita sono indissolubilmente legati.” (Rabelais....' pagg.23-24; 347) Il tradurre in esigenze fisiche primarie qualsiasi istanza interiorizzata è processo contrario a quello tipico di sublimazione delle istanze corporee, che è invece caratteristico della nostra cultura, specificamente di quella cristiana. Da questo statuto operativo deriva un altro, forse più forte, pregiudizio, quello di carattere moralistico: le tematiche comiche sono percepite dalla nostra cultura essenzialmente come oscene. Il divario culturale che si registra su questo argomento è profondo, per cui una finalità primaria di questa ricerca sarà quella di ristabilire un corretto approccio storico-culturale: di fronte a tematiche legate ad un linguaggio corporeo, e specificamente sessuale, va puntualizzato, indagato e chiarito l'aspetto magico, apotropaico, rituale e religioso come elemento costitutivo e caratterizzante di tale linguaggio.

L'origine della Commedia greca

Abbiamo già visto, nella citazione iniziale del passo di Aristotele, come il filosofo colleghi la commedia con la poesia giambica. Si può subito ricordare che l'inventore di tale tipo di poesia, Ipponatte, manifesti in modo inequivocabile come tale tipo di poesia sia connotata, nel suo statuto originario e caratterizzante, dal realismo grottesco, realizzato in modo peculiare con il rovesciamento e la parodia dei moduli espressivi della poesia epica, caratteristica molto importante da rilevare ai fini della nostra ricerca. Passando dai moduli espressivi alla questione più generale dell'origine della commedia, è noto che Aristotele individua nelle feste propiziatorie della fertilità, le feste falloforiche, l'elemento più importante. Per comodità degli studenti, eventuali lettori, riportiamo le pagine (325-328) della letteratura greca di A. Colonna (ed. Lattes) che trattano la questione della origine della commedia. *“La commedia greca, come opera d'arte, appare per la prima volta, attraverso sicure testimonianze, nei primi decenni del V secolo in due regioni della Grecia, con caratteri ben distinti e differenziati: la commedia siciliana di Epicarmo, nella quale manca assolutamente il Coro, e la commedia attica, che*

non solo usa il Coro, ma assegna ad esso una parte di primo piano nell'economia della rappresentazione.

La commedia siciliana si può dire che ebbe il suo unico cultore in Epicarmo, poiché dopo di lui in parte venne sostituita dal mimo, genere letterario molto affine, conosciuto soprattutto attraverso l'opera di Sofrone, in parte degenerò in rappresentazioni improvvisate di natura burlesca fatte da attori, i quali venivano chiamati fliaci (φλύακες) nell'Italia meridionale (e corrispondevano agli ἰθύφαλλοι, ai φαλλοφόροι, ai δεικηλίκται di altre regioni greche): di queste rappresentazioni avanzano alcune scene caratteristiche dipinte su vasi provenienti dalla Magna Grecia.

La commedia attica ebbe il primo riconoscimento ufficiale nel teatro di Atene il 486 a. Cr., ed i primi suoi cultori furono Cratino, Ferecrate, Eupoli. Le rappresentazioni avvenivano durante le Dionisie, fra marzo ed aprile, in seguito, forse dal 441-440 a. Cr., anche durante le feste Lenèe, a gennaio; all'agone comico partecipavano cinque poeti, con una commedia ciascuno.

Le origini della commedia sono incerte, quasi quanto quelle della tragedia; infatti anche per questo genere letterario le testimonianze degli antichi sono qualche volta discordanti e mancano di fondamento sicuro.

Aristotele, nello stesso luogo della Poetica (cap. 4), dove afferma che la tragedia nacque per opera di quelli « che prendevano a cantare il ditirambo », rivela che la commedia ebbe invece origine « da quelli che cantavano i canti fallici, i quali ancora adesso permangono nella tradizione di parecchie città ». In un altro passo (cap. 3) il filosofo esprime l'opinione che il nome assegnato a questo genere letterario, κωμῳδία, derivi dal verbo κωμάζειν, che significa « scherzare con lazzi volgari », ed è connesso al nome κῶμος, « festa orgiastica, baldoria », ed inoltre rifiuta l'opinione di alcuni, che legavano il nome della commedia al sostantivo dorico κῶμη « villaggio ». Da ciò si può dedurre che Aristotele fosse a conoscenza di due teorie diverse sull'origine della commedia: l'una ne faceva risalire le origini ai canti fallici, dei quali il filosofo rinveniva ancora qualche esempio superstite ai suoi tempi; l'altra credeva di scorgere i precedenti immediati della commedia nei canti ingiuriosi che la gente del villaggio (κῶμη) veniva a far sentire in città, durante la notte, sotto la casa dei cittadini presi di mira dallo sdegno campagnolo.

La prima teoria enunciata ed accettata da Aristotele, trova conferma nella presenza di alcuni canti fallici nelle commedie superstiti di Aristofane; ad esempio, alla fine degli Acarnesi, il protagonista Diceòpoli, dopo aver concluso per conto proprio una lunga pace con gli Spartani, festeggia l'avvenimento con una lieta processione, costituita dalla figlia che quale canefora porta una cesta sul capo con gli arredi sacri, dal servo che porta il φαλλός, simbolo della fecondità, e da Diceòpoli stesso che chiude il corteo, il quale intona il « canto fallico », cioè un canto intonato al carattere della cerimonia ed al simbolo che vi figura. [Aggiungiamo, per inciso, che gli attori comici, oltre alla maschera ed a vistose imbottiture per rendere deforme la figura, portavano falli posticci, come ci attestano diverse rappresentazioni vascolari e come ci indicano chiaramente diversi passi di commedie, ad esempio Nuvole v.734.] Inoltre, uno studioso di antichità, vissuto circa il 200 a. Cr., Semos di Delo, descrive (in un frammento conservato da Ateneo) le processioni falloforiche, che si svolgevano nei teatri ad opera di attori, chiamati fallofori o itifalli, i quali avanzavano fino all'orchestra inghirlandati e col viso coperto da una maschera di ubriaco, e quivi intonavano un canto al dio Dioniso, seguito da motti salaci e beffe agli spettatori. Alcuni critici, fra i quali Ettore Romagnoli, hanno ravvisato negli elementi di tali processioni falloforiche descritte da Semos, cioè nell'ingresso dei fallofori, l'inno a Dioniso, e le beffe agli spettatori le parti essenziali che costituiscono la parabasi intermezzo sempre presente nelle commedie di Aristofane, dove il Coro si rivolge direttamente al pubblico, lo invita ad ascoltare, solleva un inno ad un dio, e quindi sbeffeggia gli spettatori. Bisogna però riconoscere che la parabasi, pur trovandosi al centro della commedia ed essendo indispensabile per la sua economia generale, rimane pur sempre una piccola parte, isolata nello svolgimento drammatico dell'azione; rimane pertanto il grosso problema di spiegare, donde provengano gli

elementi drammatici, che rendono l'azione della commedia molto simile a quella della tragedia nel suo sviluppo.

A sciogliere questi dubbi sembra contribuire in maniera decisiva un passo di Ateneo, in cui si conserva una interessante notizia, fornita dallo scrittore laconico Sosibio, di certi attori mascherati, chiamati δεικηλίκται, i quali nella loro lingua (probabilmente ionica) improvvisavano a Sparta gustose scenette comiche, come quella del ladro di frutta o del medico girovago ed imbrogliatore; inoltre Senofonte nell'Anabasi (VI, 1) ricorda una danza mimica, in uso presso alcune regioni, in cui uno fa la parte del contadino, l'altro la parte del ladro. E' facile, ed anche logico, scorgere in questi battibecchi improvvisati degli attori spartani, ovvero nei contrasti mimici accennati da Senofonte, i primi rudimentali esempi del dialogo della commedia. Essi peraltro si accostano, per la loro natura ed il carattere burlesco, alle scene dei fliaci (φλύακες), di cui abbiamo già accennato, dipinte sui vasi provenienti dall'Italia meridionale, che pur essendo di epoca posteriore al V secolo, sembrano riecheggiare un genere molto più antico. A ciò si può aggiungere la notizia, fornita da Aristotele nella Poetica (p. 1449 b 5), che « l'idea di comporre la commedia come opera d'arte, risale ad Epicarmo ed a Phormis »; in realtà, nella commedia siciliana di Epicarmo, che fiorì prima della fine del VI secolo, e perciò alcuni decenni prima di quella attica, manca completamente il Coro, e questa mancanza accosta Epicarmo agli improvvisati attori spartani.” L'origine della commedia risale quindi ad antichissime cerimonie religiose, diffuse con poche varianti in tutta l'area mediterranea e collegate ai riti propiziatori per la fertilità. La suddivisione del tempo e delle stagioni secondo un calendario ha un'importanza fondamentale per le culture antiche; il calendario che per noi può risultare essenzialmente riducibile ad uno mezzo che ci indica una scansione numerica del tempo, per gli antichi è strumento che dà non solo un ordine ma anche un senso umano e culturale al tempo: i giorni sono distinti per motivi religiosi e le stagioni per il loro rapporto con le attività agricole. Il poeta Ovidio che compone un poema sui Fasti è prova dell'importanza culturale e religiosa attribuita al calendario; tutti gli studenti sanno quanto la suddivisione fra giorni fasti o nefasti condizionasse tutta la vita romana attraverso una rigida scansione politico-religiosa del tempo.

L'origine della Commedia latina

Per delineare la preistoria del teatro latino, ci serviamo, per comodità, di un capitolo della recentissima storia della letteratura latina di Maurizio Bettini che, col suo sottotitolo 'Storia letteraria e antropologia romana', chiarisce la novità dell'impostazione, consona al tenore di questa ricerca. "Il teatro latino è nato nelle campagne laziali parecchi secoli prima che si possa parlare di una vera e propria attività teatrale in Roma stessa (ciò che avvenne, solo verso la metà del IV secolo a.C.).

Analogamente a quanto era avvenuto o avveniva in molte altre culture della penisola italica (etrusca ed umbra, osca e italiota), i contadini, in occasione di importanti ricorrenze del calendario agricolo, quali l'aratura o, ancor meglio, la mietitura, concludevano le loro fatiche celebrando delle feste, cioè dei ludi. Il termine 'ludi' riassume in sé l'insieme delle processioni, dei sacrifici, delle gare, equestri o atletiche, e d'ogni altra azione rituale compiuta in onore degli dei e per divertimento degli uomini nel corso di una determinata festa. Tra le azioni rituali che completavano il cerimoniale c'era molto spesso una rudimentale forma di teatro.

Quelle feste agricole, come suggeriscono le fonti antiche, si assomigliavano molto tra loro. Orazio ci descrive una festa della mietitura dei tempi antichi. Riposto il grano, egli racconta (Epistulae II, 1, 139 sgg.), i contadini si radunavano coi compagni di lavoro, coi figli e le mogli, e scannavano un maiale per propiziarsi la Terra. Poi offrivano latte a Silvano, dio dei boschi, e fiori e latte al Genio, cioè alla loro personale forza generativa, da cui dipendeva il perpetuarsi della famiglia. In tale contesto rituale, continua Orazio, nacque la «licenza fescennina», cioè la libertà di parola propria dei fescennini. I

fescennini erano dei contrasti, cioè degli alterchi tra personaggi: in versi improvvisati, e perciò metricamente scorretti, pieni di insulti e di volgarità, accompagnati da una mimica elementare ma comicamente aggressiva e intonata all'oscenità delle parole.

Virgilio, a sua volta, trattando del culto di Bacco in relazione coltivazione della vite (Georgica 2, 380 sgg.), integra questo schizzo oraziano con altri particolari interessanti. Egli infatti prima ricorda le feste greche in cui, per proteggere la crescita della vite, si sacrificava un capro (animale dannosamente ghiotto di germogli di vite) e si cantavano i versi da cui erano nate le rappresentazioni tragiche; poi quelle, sempre greche, in cui, per festeggiare la vendemmia, ci si abbandonava al bere e, spinti dai fumi del vino, si gareggiava saltellando coi piedi costretti dentro pelli d'animale (dette «otri»); e infine le feste, questa volta latine, in cui, per festeggiare Bacco e la vendemmia, si scherzava rozzamente ridendo in libertà e coprendosi il volto con spaventose maschere di cortecchia intagliata.

Che si tratti di feste poste all'inizio del lavoro dei campi o della cura delle vigne, oppure di feste poste a conclusione del ciclo (mietitura, vendemmia), il rituale è comunque interamente incentrato sul tema della fecondità. Dal momento in cui il seme comincia la sua vita nel grembo della terra sino a quando i mietitori non ripongono il raccolto nei granai, è necessario tener lontana ogni specie di calamità: maltempo, piante nocive, parassiti, animali ostili in genere (come il capro per la vite). Tale compito, che si usa definire con parola greca «apotropaico» (letteralmente «che allontana i mali»), non è svolto unicamente da sacrifici di animali, da libagioni o offerte di fiori alla divinità, ma anche da ogni altro evento incluso nel tempo della festa.

L'antropologo inglese James G. Frazer ci ricorda che in Attica i ludi Eleusini consistevano, all'origine, in gare atletiche ed equestri celebrate per festeggiare la mietitura e assicurarsi anche per il futuro favore e protezione dalle calamità da parte della divinità del grano. Nel IV secolo a.C. il programma dei giochi prevedeva sacrifici a Demetra (la madre, cioè il grano mietuto) e a Proserpina (la figlia, cioè il grano che nascerà), seguiti da corse a cavallo, corse in armi, corse di fondo, pancrazio (pugilato e lotta combinati), pentathlon (salto, corsa, disco, giavellotto, lotta), e agoni musicali.

Feste di questo genere, nota Frazer, trovano numerose analogie nelle feste agresti dell'Europa moderna. Ma per meglio inquadrare gli scambi fescennini della preistoria teatrale latina è necessario integrare ciò che conosciamo delle feste contadine moderne con la componente mimica. Gli antichi non distinguevano la mimica dalla danza: la mimica era una forma di danza; 'ludere' significava anche danzare e l'interprete del pantomimo sarà detto in età imperiale 'ludius' (o ludio). Negli scambi fescennini delle origini vi erano dunque, seppure ad uno stadio ancora elementare e privo di disciplina artistica, tutti gli elementi essenziali del teatro.

La stessa oscenità, del resto, che dovette essere tra le componenti più vistose dei fescennini, è comune a tutte le forme conosciute di teatro primitivo. La sua funzione sembra essere ovunque la stessa: quella, già segnalata, di allontanare gli influssi maligni che potrebbero ostacolare la fertilità della donna, o della terra, o di entrambe. Plutarco ci fa sapere da che cosa dipendeva l'efficacia degli amuleti contro il malocchio: «È il loro carattere bizzarro che indebolisce lo sguardo fascinatore» (Questiones convivales 5, 7). Bastava insomma una forma insolita, anormale, eccessiva, disarmonica o, ancor meglio, deforme, grottesca, a proteggere dalla malia: lo sguardo nemico ne veniva come deviato e reso innocuo.

Negli orti e nei giardini si usava collocare statue del dio Priapo: il suo membro gigantesco, si credeva, avrebbe tenuto lontani ladri e malintenzionati. L'immagine del fallo era appunto considerata il primo e miglior rimedio contro il malocchio: e, proprio come il malocchio, era chiamata 'fascinum'. [Il nostro corno rosso, che portiamo come amuleto, è derivazione e stilizzazione del fallo apotropaico. Ricordare che anche le erme, che numerosissime, soprattutto nei crocicchi, costellavano le città greche, avevano sul supporto marmoreo un fallo simbolico.] Di fatto, però, tutto ciò che possedeva la duplice prerogativa dell'osceno e del grottesco poteva servire altrettanto bene. Ed era

proprio per proteggere il raccolto (presente e futuro) e il benessere della famiglia e del villaggio che gli improvvisati interpreti delle oscenità fescennine si mettevano le orride maschere di corteccia di cui parla Virgilio o, secondo altre versioni (Tibullo II, 1, 55), si tingevano il volto di rosso (il rosso, colore del fuoco, era il colore apotropaico per eccellenza) e gesticolavano scompostamente. Il carattere apotropaico dei fescennini era talmente evidente da far pensare, già in antico, che accanto alla più probabile dipendenza etimologica del termine da Fescennia (città del Lazio settentrionale, di cultura affine a quella dei Latini), il termine «fescennino» derivasse proprio da fascinum: «perché si credeva che tenessero lontano il malocchio» (quia fascinum putabantur arcere, Festo s.v. Fescennini versus). Sappiamo, del resto, che in un primo tempo i versi fescennini furono accolti e praticati in Roma stessa non come forma teatrale ma come elemento apotropaico del cerimoniale nuziale. Ancora nel I secolo a.C. all'apparire della sposa col capo coperto dal vistoso velo rosso (il «flammeo») i presenti, dopo aver intonato il ritornello nuziale, prendevano a lanciare insolenti volgarità fescennine sulla coppia fortunata:

Via le fiaccole, ragazzi:
vedo il flammeo che arriva.
Forza, tutti insieme, a tempo:
«Evviva Imeneo, o Imeneo evviva,
evviva Imeneo, o Imeneo!»
Né tacciano a lungo gli spudorati
scherzi fescennini.

Così scriveva Catullo nel famoso epitalamio per Giunia Aurunculeia (61, 121-127). Questa scomposta ilarità rituale mirava evidentemente a proteggere la fecondità della sposa, la forza generativa dello sposo, la continuità della famiglia.

Di natura fescennina, o molto simile ad essa sembra fossero anche i canti e gli scherzi (anche molto pesanti) indirizzati da una parte dei soldati al proprio comandante durante la processione trionfale. Tali 'Carmina triumphalia' miravano ad evitare che i troppi elogi e il clima di esaltazione collettiva non facessero dimenticare al trionfatore di essere un uomo come gli altri, ma anche a stornare da lui la malasorte. Vi erano poi numerosi riti arcaici romani nei quali la comicità di tipo fescennino era ingrediente essenziale. Una festa agreste molto antica, forse proprio una festa della mietitura, era quella dei Consualia (21 agosto): in onore di Conso, dio del cavallo, da tiro e da corsa (cioè sia contadino che da circo). Tra le gare figuravano, in una coreografia di pennacchi e sfarzose bardature, anche corse di ronzini (cantherii: cavalli castrati, muli e simili). Erano montati da acrobati che li frustavano a sangue, compivano sulle loro groppe arditi quanto buffoneschi esercizi di agilità e lanciavano sul pubblico ogni genere di spiritosaggine: una perfetta parodia delle gare dei purosangue. Nei Lupercalia, invece, che cadevano a metà febbraio ed erano all'origine una festa di aratura e semina, la cerimonia si concludeva con una corsa dei sacerdoti del culto legato al Lupercale (la grotta in cui, si diceva, la Lupa aveva allattato Romolo e Remo), detti Luperci. Tali sacerdoti, dopo aver tagliato a strisce la pelle delle capre sacrificate, cinti d'un minimo perizoma di pelle di capra e (come parrebbe da Lattanzio, Divinae Institutiones I, 21,45) col volto coperto da maschere o di legno o di fango, si lanciavano in una corsa attorno al colle Palatino. Durante tale corsa colpivano, con le strisce suddette, i passanti, in particolare le giovani donne, che si sottoponevano volontariamente alle frustate per propiziare la fecondità: la mimica era scherzosa e, come fanno intuire le fonti, alquanto grossolana. I Luperci erano detti "ballerini" e la loro corsa scomposta era sentita come una danza, cioè come un insieme di gesti rituali, "sacri".

L'origine contadina di questo tipo di comicità rituale ci aiuta a cogliere una caratteristica essenziale della festa antica. La festa antica era - e continua ad esserlo per le culture d'interesse etnografico - un momento o periodo di distacco dal quotidiano, un'attività che l'uomo dedicava non già a se stesso, bensì al dio (o agli dei). Nel tempo speciale della festa l'uomo 'lavorava' per il dio, tutto ciò che

faceva lo faceva per la divinità: ivi compreso il lasciarsi andare senza freno allo sfogo del represso, vale a dire di tutti quegli elementi che il comportamento 'civile' tende normalmente a rimuovere dalla prassi quotidiana. Il sesso e le funzioni corporali, in particolare, nell'occasione festiva riemergono potentemente, e alla loro esibizione si attribuisce non solo il potere liberatorio di destare il riso e l'allegria, ma anche quello di riallacciare i legami col mondo della fertilità naturale.

Ciò significa, tra l'altro, che non vi è alcuna sostanziale differenza tra la comicità (scurrile, volgare, grottesca,) che caratterizza molte cerimonie del rituale festivo e la comicità (altrettanto scurrile, volgare, aggressiva e grottesca) delle prime rozze forme di teatro: sono entrambe rituali, entrambe sacre, e, a differenza della nostra esperienza -totalmente laica- del teatro, non avrebbero alcun senso al di fuori del tempo festivo. Nei villaggi più sperduti dell'antico Lazio come nella Roma repubblicana, lo spettacolo teatrale era e continuò ad essere un atto essenzialmente religioso.” (pagg.64-67)

La commedia di Plauto secondo la teoria della ‘carnevalizzazione’

Gli esiti più significativi della letteratura teatrale sono in conseguente sintonia con le premesse originarie. Ancora Bettini, un'autorità in materia, e sempre nello stesso manuale, illustra l'opera di Plauto esclusivamente sotto questa prospettiva. Data l'importanza dell'argomento, nell'ottica degli studi liceali, e la difficoltà per qualche studente, di reperire un testo così recente riportiamo, per comodità, queste pagine: *“Se la cronologia delle opere è incerta, certissima è una data che ebbe grande importanza nell'elaborazione della "poetica" plautina: il 17 dicembre 217 a.C., giorno e anno della rifondazione e fissazione - nella forma che avrebbe mantenuto per secoli - della festa dei Saturnali. Non che i Saturnali fossero «scenici», ospitassero cioè regolari rappresentazioni teatrali, sebbene una particolare forma di teatralità, domestica e improvvisata, non ne fosse affatto esclusa. La loro importanza per la storia del teatro romano e, in particolare, per quello di Plauto sta nel fatto che essi, raccogliendo e unificando non pochi tratti "carnevoleschi" già presenti in varia misura nei riti di altre festività, divennero la festa di tutti per eccellenza, la festa della sospensione del tempo, di una magica irrealtà in cui, semel in anno, il copricapo d'obbligo diventava, per tutti, il pileus, il berretto conico di feltro altrimenti riservato agli schiavi affrancati. La festa in cui a tutti era consentito di mangiare e bere a dismisura, o giocare a dadi, o scherzare, in obbedienza a un "re" di bisboccia, sorteggiato con quegli stessi dadi, nei modi più bizzarri e inconsueti. Il 17 dicembre il caso (i dadi) prendeva il posto della necessità, la favolosa età aurea di Saturno prendeva il posto della ferrea età di Giove, cioè della storia attuale, la divisione tra liberi e schiavi spariva e per una volta gli schiavi potevano sedere alla tavola dei padroni, non per concessione, ma da pari a pari, tanto da poter dire loro liberamente tutto ciò che non avrebbero osato in nessun altro momento. Per una volta infine, come ci ricorda Seneca nella sua epistola sulla schiavitù, «agli schiavi era consentito amministrare la giustizia (ius dicere), trasformando la casa in un piccolo stato» (Epistulae ad Lucilium 47). Per quel giorno, così, gli schiavi diventavano i consoli, i senatori, i magistrati, i giudici di un'immaginaria repubblica di dimensioni domestiche. È appunto questo clima "carnevolesco", di sospensione del tempo al potere reale e di ribaltamento delle parti, uno dei tratti dominanti del teatro di Plauto. Come nel giorno dei Saturnali, sulla scena plautina la signoria della legge appartiene a tutti coloro che sembrano i meno indicati a possederla. I parassiti, ad esempio, questi cittadini a mezza via tra accattoni e saltimbanchi, in Plauto non fanno che legiferare riformulando le leggi dello Stato a vantaggio immediato del proprio ventre. Mentre qui uno schiavo sentenzia sulla cosa pubblica, lì una schiava si occupa di garantire la parità dei diritti e dei doveri fra marito e moglie in materia di fedeltà coniugale, e altrove si parla, per bocca di un adulescens, di un «tribunale giovanile» cui spetterà di*

sancire per legge che ai vecchi sia proibito frequentare le cortigiane e che, viceversa, nessun padre possa proibire al figlio di andarsi a divertire con chi vuole.

Parassiti, schiavi, adulescentes (cioè giovani liberi non sposati): la parte bassa, o marginale, della comunità si impadronisce in scena dello ius e lo piega alle necessità più pazze (pazze perché realmente tali o pazze perché così eque e giuste da dover essere considerate per forza "pazze"...). Ma si potrebbe anche dire, in senso figurato, che si impadronisce, oltre che dello ius, della scena stessa: in Plauto, adulescentes, parassiti e schiavi trovano un accordo, si alleano e, di fatto, dettano legge dal principio alla fine dell'azione. Solo che, trattandosi di un tempo - quello della rappresentazione teatrale - ben diverso da quello reale d'ogni giorno, anzi, rispetto a questo, del tutto opposto e capovolto, la gerarchia che regola i termini di questa strana ed effimera alleanza è anch'essa "alla rovescia": prima vengono, in ordine di importanza, gli schiavi (e le loro naturali alleate, le cortigiane), poi i parassiti, infine gli adulescentes, i giovani liberi che non sono ancora entrati a far parte del "mondo dei padri", cioè del mondo del denaro e del potere.

È solo in questo senso e in questi termini che si attua in Plauto il confronto tra la generazione dei padri e quella dei figli. Ma è bene osservare che non è quasi mai un confronto diretto tra padri e figli. Sia gli uni che gli altri non si espongono volentieri, preferiscono evitare lo scontro diretto restando in retroguardia: i figli mandano in prima linea servi astuti o madri gelose, mentre i padri ricorrono più spesso ad amici fidati; ma non è infrequente il caso di innamorati alle prese con dei lenoni. I lenoni sono personaggi che equivalgono in qualche modo ai padri, in quanto "posseggono", anche loro, giovani donne desiderabili, ma ne differiscono radicalmente in quanto, a causa della loro professione, non godono dei diritti di piena cittadinanza. Così, prendersela con loro, truffarli, deriderli, bastonarli, più che una colpa è un titolo di benemerita agli occhi dei concittadini.

Ma, nonostante queste schermature, nonostante queste forme di censura, si trattava sempre di atti di insubordinazione e sovversione. Se dunque vogliamo collocare il teatro plautino nelle sue giuste coordinate storico-antropologiche, dobbiamo immaginarlo come una effimera, fantastica rottura dell'ordine prestabilito. Tale rottura coincideva con un'occasione pubblica e rituale, fissata dal calendario che stabiliva la data dei ludi (così come ancora il calendario fissava la durata del periodo "franco" dei Saturnali). Si trattava perciò di una rottura non solo accettata dal governo della comunità, ma addirittura prevista e incoraggiata, che nella dimensione fantastica della rappresentazione scenica realizzava uno dei bisogni fondamentali di ogni comunità: quello di "far festa", quello di interrompere il monotono flusso della vita quotidiana sconvolgendone (a date fisse e concordate) le regole. Una semplice riflessione comparativa sulla nostra organizzazione sociale contemporanea potrebbe farci scoprire l'equivalente dei ludi romani nel ciclico ritorno dei campionati di calcio o, in anni più lontani, in quello del carnevale.

“Nel ribaltamento carnevalesco delle commedie plautine l'alleanza tra i rappresentanti delle esigenze del sesso (l'adulescens), del ventre (il parassita) e della libera delinquenzialità (il servo furbo), è favorita da un pretesto alquanto ovvio: la necessità di architettare una beffa per procurare al giovane di buona famiglia la somma necessaria a riscattare la cortigiana di cui è perduto innamorato. Questo schema (A deve togliere a B il possesso di C), già presente nei copioni attici imitati e riutilizzati, in Plauto si assolutizza e assume esplicitamente i modi del "teatro nel teatro" (o, come oggi anche si dice, del "metateatro").

La beffa, infatti, cioè l'invenzione, di uno stratagemma ai danni di qualcuno, era l'unico, tra i numerosi ingredienti possibili della commedia attica, a presentare le caratteristiche di una "messa in scena" vera e propria. Vale a dire, la stesura improvvisata di un copione, o meglio di un rudimentale abbozzo di trama, di un "canovaccio", da parte del personaggio inventore. L'ideatore e "regista" della beffa è di solito, ovviamente, il servo furbo, il quale diventa in Plauto, sulla scia di un modello già neviano, un «poeta (drammatico)» e un capocomico. Questi ha a disposizione una vera e propria compagnia di attori, costituita da tutti coloro che per amicizia, per cibo o per denaro si prestano ad aiutare il

giovane innamorato squattrinato. Il servo-capocomico li guida nell'allestimento e nella rappresentazione del canovaccio, cioè del soggetto (in senso teatrale), della beffa: e il destinatario della beffa e i suoi eventuali collaboratori diventano, automaticamente quanto involontariamente, attori essi pure.

Lo schiavo, colui che non possiede nulla e perciò non può perdere nulla, colui che ha provato ogni tortura e perciò è diventato insensibile ad ogni minaccia, è il più adatto a escogitare e dirigere una beffa cioè, in sostanza, un'azione illegale - e a correre i rischi che ciò comporta: mal che vada, si prenderà un'ennesima razione di frustate. Egli si pone, dunque, allegramente all'opera, elabora il canovaccio per uno spettacolo all'altezza della situazione, recluta gli attori più adatti alle varie parti attingendo al mondo degli schiavi furfanti suoi pari, a quelli, altrettanto delinquenti perché altrettanto basati sull'arte d'arrangiarsi, delle cortigiane e dei parassiti: persino, a volte, al più ristretto settore dei vecchi scapoli (o vedovi) gaudenti. Una piccola parte è prevista di solito anche per il padroncino innamorato, che, pur stordito dall'amore, non può rifiutarsi di dare una mano in una faccenda che lo riguarda così da vicino.

Plauto caratterizza esplicitamente il servo furbo come un «poeta (drammatico)», come il proprio doppio sulla scena. Così fa dire a Pseudolo: «Come il poeta, quando si pone di fronte alle sue tavolette ancora intatte, cerca quello che non esiste da nessuna parte e pur lo trova, e trasforma la menzogna in verità, così io adesso diverrò poeta, e quelle venti mine che non esistono da nessuna parte, le farò saltar fuori» (Pseudolus 401-405). E i simpatici mascalzoni (a tempo pieno o a tempo parziale) che lo assecondano sono continuamente impegnati a ribadire con fierezza la propria professionalità e il proprio talento, e a descrivere la propria partecipazione alla messa in scena in termini teatrali. Tale messa in scena, nella quale aveva tanto peso l'invenzione estemporanea, l'improvvisazione, assume talora i modi e le forme della farsa: in particolare, dell'atellana, o comunque di quella farsa italica a cui era legata la formazione teatrale di Plauto. Il potenziamento plautino della beffa realizzato in termini di farsa italica non si traduce dunque, semplicemente, in una forma di "teatro nel teatro", bensì nell'accoglimento di un tipo di teatro (l'irregolare farsa italica) all'interno di un altro tipo, del tutto diverso, di teatro (la commedia regolare attica). La palliata è dunque un genere misto, né tutto greco né tutto latino, capace di fondere elementi nuovi ed esotici a quelli ben noti e cari al pubblico romano.

Grazie, dunque, ai modi farseschi il servo furbo si sente "poeta" e capocomico, e grazie al clima "da Saturnali" (e conseguente ribaltamento di ruoli sociali e ceti) si sente magistrato, console, capo dell'esercito: insieme ai suoi teatranti-soldati inscena la sua farsa, muove all'assalto del nemico, lo attira nella trappola, e lo vince. A volte, persino lo deride e lo umilia: e non solo se il nemico di turno è il ruffiano (un personaggio che la società sfrutta ma anche, ipocritamente, detesta), ma anche se è il suo stesso padrone, vale a dire un cittadino facoltoso e rispettato.

Come potevano gli spettatori romani sopportare spettacoli tanto imbarazzanti e che, a ben vedere, andavano anche oltre i limiti consentiti alla libertà dello schiavo il giorno dei Saturnali? Conosciamo già la risposta: grazie al fatto che, nella palliata, l'azione era ambientata in Grecia, e che sia il servo che il padrone indossavano un costume greco. Il costume greco toglieva aggressività e sovversività a parole ed atti degli schiavi intelligenti e consentiva di riproporre l'effimera festa della rappresentazione scenica in un "gioco della verità" tollerabile e persino gioioso - nonché spassoso. Una sorta di magia, di incantesimo teatrale, di infrazione per ridere, di salutare evasione fantastica in un mondo che non c'era ma che rassomigliava pur sempre, in qualche modo, a quello reale.

Atene dunque, o Efeso, o Sicione, i luoghi dove si svolgevano le vicende rappresentate, più che luoghi reali erano luoghi immaginari, luoghi dell'impossibile che diventava provvisoriamente possibile: e i primi a scherzare sull'arbitrarietà di tali ambientazioni erano proprio loro, i servi furbi, i portavoce del romano e "barbaro" Plauto. Basti qui ricordare lo Stico della commedia omonima: «[agli spettatori, con una strizzata d'occhio] "Non stupitevi troppo se dei servi bevono, amano e combinano cenette: ad Atene, questo è possibile!"» (Stichus 446-1448). Naturalmente, ad Atene questo non era

affatto possibile, e tutti lo sapevano. Ma Atene era lontana, si poteva anche far finta che fosse così. Intanto lì a teatro erano i servi a comandare e a divertirsi. E questa componente di divertimento che caratterizzava l'agire e il dire del servo furbo e dei suoi teatranti (coloro "che sanno ridere") distinguendoli dai seriosi e gretti personaggi (coloro "che non sanno ridere") alle cui spalle si divertono, rendeva possibile la pacifica riproposizione sulla scena dell'intero repertorio "carnevalesco": parodia dell'"alto" (i principi dell'etica, della politica, persino della religione) ed esaltazione del "basso" (il ventre, il sesso), travestimenti farsescamente caricati, solenni bastonature, oscenità a piacere. Il clima carnevalesco e la caratterizzazione del servo furbo e dei suoi collaboratori come attori di farse, particolarmente valorosi nell'improvvisazione, garantiscono a Plauto la continua possibilità di realizzare quella che in gergo teatrale si dice "rottura dell'illusione scenica": con gli attori (in abito greco) che si rivolgono direttamente agli spettatori (romani), discutono, come si diceva, della cosa pubblica propongono leggi, alludono a luoghi, persone e fatti dell'attualità (romana). Ed è anche così che avviene il miracolo, vale a dire la metamorfosi dei copioni attici in copioni romani, adatti al pubblico romano, ricchi di elementi della vita e del folklore di Roma."(M. Bettini 'La letteratura latina' La Nuova Italia pagg.190-194)

Ancora qualche passo di M. Bettini sul teatro di Plauto in cui, secondo gli schemi più significativi della letteratura carnevalesca, è componente essenziale il rovesciamento burlesco della realtà. *"Diciamolo pure, il teatro plautino è un teatro «carnevalesco»: e ricorrendo a questa metafora, a questa categoria culturale, ci avviciniamo forse di più al cuore del problema. Analogamente a ciò che accade nella festa di Carnevale, i ludi scenici plautini agiscono proprio come scompaginamento fittizio, come inversione giocosa dei rapporti sociologici usati. Il codice culturale si inverte, e ne spunta una società governata dal semplice principio del rovesciamento: quasi a mostrare come andrebbe il mondo se tutto si rimescolasse. Faccendiere sfrontato ed abile intrigante, lo schiavo domina incontrastato (come ben si sa) sulla scena plautina. Ma - re per burla - il suo aspetto ha molto di grottesco (e nulla di regale). Val la pena di guardarlo, questo effimero eroe, per quelle poche e preziose volte in cui il poeta si è divertito a tracciarne il profilo. Ecco il Leonida dell'Asinaria, vv. 400 sgg.: «Guance scavate, piuttosto rosso di pelo, panciuto, occhio torvo, statura normale, fronte aggrondata». E il celebre Pseudolo della commedia omonima, vv. 1218 sgg.: «Un tipo rossiccio, panciuto, con grossi polpacci, di colorito scuro, gran testa, occhi acuti, faccia rubiconda, e dei piedoni enormi ». La pancia, i grossi polpacci, i piedi enormi, la faccia rubiconda (o macilenta) sono tutti caratteri che (nella loro disarmonia e dismisura) evocano automaticamente una giocosa infrazione alle regole. Né va trascurato l'inquietante tratto dei capelli rossi: di Catone il censore (il «furbo» - Cato - che mutò il cognome di Priscus in quello di Cato proprio per la sua abilità) la tradizione amava ricordare proprio l'insolito color rosso della capigliatura, assieme ad altre caratteristiche quali la mordacità. [...]*

Anche il linguaggio, questo linguaggio plautino così ricco, corposo, quasi fisico, il metaforeggiare sfrenato, il libero scomporsi e ricomporsi delle parole e il loro riecheggiarsi in un universo apparentemente senza ordine e senza confini - tutto ciò rassomiglia troppo al «carnevalesco» di Rabelais per non dover essere iscritto nel medesimo orizzonte letterario. Leo Spitzer - commentando una «carnevalesca» ottava del Pulci, zeppa di parole rare e difficili e giocata tutta su un incalzante andamento anapestico dell'endecasillabo- aveva trovato una formula davvero felice per caratterizzare questo tipo di linguaggio: lo diceva inteso «to create a "word reality" not a "world reality"... [a creare una «realtà delle parole», non una «realtà del mondo»].

Nella festa tutto si fa abbondanza, accumulazione e consumazione gratuita: anche di parole. L'ingordigia linguistica dei servi (e non solo dei servi) plautini è pari solo a quella - corporea - dei suoi parassiti, sempre pronti a tutto concedere per soddisfare le brame sfrenate del ventre. Siamo di fronte, inutile dirlo, ad un altro tema carnevalesco per eccellenza: l'iperbole alimentare, la consumazione smisurata come regola e misura della festa ('Santo Pancione' era il santo comunemente associato al Carnevale in Francia). Ecco in azione Ergasilo, il parassita dei Captivi, cui è stata

concessa mano libera nella dispensa per l'inatteso ritorno del figlio di Egione (vv. 901 sgg.): «Se n'è andato, e mi ha affidato il supremo potere mangereccio. Dei immortali, ora sì che gli troncherei il collo alle groppe di porco! Che morìa per i prosciutti, che strage per il lardo, che pappata di poppa di scrofa, che rovina per la cotenna. Voglio veder stremati macellai e beccai. Ma perderei troppo tempo a rammentare tutto quel che fa godere il mio ventre. In forza dei poteri conferitimi andrò ad amministrar giustizia al lardo, e soccorrerò i prosciutti impiccati senza processo». Si ode, dopo di ciò, un gran fragore di piatti e di stoviglie proveniente dall'interno della casa, mentre uno schiavetto commenta (vv. 909 sgg.): «Che Giove e gli dei tutti ti rovinino, Ergasilo, e con te il tuo ventre, e tutti i parassiti, e chi d'ora in avanti darà ancora da cena ai parassiti. Che disastro, che flagello, che ciclone si è abbattuto sulla nostra casa. Pareva un lupo inferocito, temevo che mi saltasse addosso... che paura, come digrignava i denti! Appena arrivato butta all'aria carne e carnaio, afferra la spada, spicca di netto le ghiandole a tre groppe. Poi spacca tutte le pentole e i bicchieri che non siano almeno da un moggio e chiede al cuoco se si possono mettere sul fuoco le giare. Sfonda tutte le celle della cantina e spalanca la madia... ». La guerra e la tavola, la battaglia come metafora della « strage » di vivande è uno dei temi favoriti, come si sa, di Rabelais e della letteratura burlesca in genere.

[...] Anche l'insulto (insieme con la beffa) trova naturalmente posto in questo universo rovesciato e trionfante. Bachtin ci ha insegnato molto bene la funzione del linguaggio di piazza - con la sua riduzione al « basso » materiale e corporeo di ogni oggetto che capiti a tiro - nella liberazione carnevalesca. In questo mondo rovesciato la terra, gli escrementi (*trait d'union* fra l'uomo e la terra), così come certe parti « basse » del corpo umano (basse rispetto alla testa, la « parte sovrana », potremmo dire con gli Stoici), non solo rientrano dall'esilio culturale cui sono normalmente condannate, ma assumono una funzione dominante: ciò che era rimosso si fa addirittura regola, diventa un paradigma capace di ricodificare (rovesciando l'«alto» col «basso») la realtà. Di qui il carattere anche liberatorio, quasi fecondante dell'insulto che «abbassa». Viene subito alla memoria la filza di ingiurie che Tossilo e il lenone Dordalo si scambiano nel Persa (altre se ne potrebbero ricordare): «O melma ruffianica, letamaio pubblico impastato di sudiciume, zozzone, svergognato, traditore, fuori legge, rovina della gente, sparpierolo voglioso e invidioso dei nostri soldi, procace, rapace, strappace. . . » (vv. 406 sgg.). E Dordalo: «O grand'uomo, rifugio d'ogni servitù, affrancatore di puttane, tu che fai sudare la sferza e logorare le catene, cittadino della città delle macine, servo perpetuo, pappone, sbafatore, rapinatore, disertore... » (vv. 418 sgg.). È vero, c'è qualcosa di forte, di liberatorio e di fecondante in questo «abbassamento» cui i due contendenti assoggettano le proprie persone in maniera assolutamente gratuita (dopo un momento, parleranno di nuovo da buoni amici). È un abbassamento ma anche, per paradosso, un innalzamento contestuale, la sporcizia e l'insulto danno vita: rammentano all'uomo la sua corporeità, e la esaltano.

Un altro aspetto, per concludere, di questo carnevale linguistico che andiamo rintracciando: le percosse, i supplizi. Difficilmente altri poeti hanno raggiunto tanta potenza e tanta raffinatezza (balenano qua e là luci barocche) nella rappresentazione di sì ingrati aspetti dell'esistenza. Eppure Plauto vi insiste con una puntigliosità quasi idiosincratica: se non si assiste mai ad una vera e propria flagellazione di servi sulla scena, il fantasma del patibolo, della sferza, del mulino e della tortura in genere balena però frequentissimo nelle volute del linguaggio, spauracchio dei poveri servi. Spauracchio? Non so. Certo non più di quanto non lo sia la morte nelle rappresentazioni carnevalesche: amica e nemica insieme, compagna e infida, termine e rinascita. Oppresso dall'ansia (il padrone è già al porto) Tranione cerca chi lo sostituisca sull'ineluttabile croce (vv. 355 sgg.): «C'è qualcuno che vuol guadagnare un po' di denaro, ed è disposto a farsi mettere oggi sulla croce al posto mio? Dove sono quei piglia-botte di professione, quei macina-catene, o quegli individui che per tre soldi si fanno sotto le torri nemiche, dove hanno l'abitudine di farsi trafiggere il corpo da dieci lance per volta? Regalerò un talento al primo che correrà in cima alla croce, ma a questo patto: che gli si inchiodino due volte i piedi e due volte le braccia. Quando sarà stato fatto, venga pure a chiedermi il

danaro in contanti... ». La tortura e la sofferenza si fanno burla, il supplizio è allegria. Il fatto è che la tortura e la sofferenza restituiscono contestualmente l'uomo alla sua fisicità: costituiscono l'altro 'rimosso' corporeo che fa pendant con il sudiciume e la trivialità dell'insulto, e sono così (paradossalmente) liberatorie e vivificanti. Il corpo percosso o smembrato riporta l'uomo ad un «basso» quotidianamente negato dalle regole culturali. Anche qui (e anche oggi) il Carnevale ci insegna. Le percosse, i colpi, più o meno attenuati, più o meno simulati o simboleggiati, fanno parte integrante della sua rottura, della sua utopia: che il verso, non il resto dell'esistenza sia la realtà.” (M. BETTINI, dall'introduzione a *'Plauto Mostellaria Persa'* Mondadori, Milano, 1981. pagg. 12-23 passim). Vale a pena, anche se di sfuggita, accennare al fatto che tutta letteratura latina di genere comico è connotata dal realismo grottesco come caratteristica distintiva: basti pensare al *Satyricon* di Petronio, alla grande cena di Trimalcione, personaggio grottesco e carnevalesco fin dal suo apparire, o al crudo realismo di molte scene sessuali, che vedono protagonista significativa, tra le altre, l'ambigua sacerdotessa del dio Priapo, il dio irato che muove, parodicamente, le fila del romanzo. Possiamo ricordare la scurrile libertà di molti componimenti di Catullo, ma valga, per tutti, la consapevole, chiara, polemica e programmatica dichiarazione che apre l'opera del grande Marziale. Nell'Epistola che apre la sua opera maggiore, gli Epigrammi, egli dichiara: “*Domanderei scusa per il crudo realismo delle parole, che è poi il linguaggio degli epigrammi (lascivam verborum veritatem, id est epigrammaton linguam, excusarem) se l'esempio fosse partito da me. Ma proprio così scrive Catullo, così Marso, così Pedone, così Getulico, così ogni altro autore molto letto....Gli epigrammi sono destinati a quel pubblico che è solito assistere ai giochi floreali. Catone, nel nostro teatro non dovrà entrare; oppure, una volta entrato, dovrà assistere allo spettacolo. Mi sembra pertanto di avere bene il diritto di concludere l'epistola con i versi seguenti: Sebbene tu conoscessi le solleticanti cerimonie e i solenni giochi della frizzante Flora, nonché la licenziosità del volgo, perché, austero Catone, sei venuto a teatro? Oppure sei entrato soltanto per uscirne?*” Le parole sono di una chiarezza inequivocabile; la citazione di celebri poeti latini mira a definire la sua opera nell'ambito di una tradizione letteraria fortemente ed autorevolmente attestata nella letteratura latina; è da sottolineare l'insistenza nel collegare il realismo comico popolare al teatro, a cui è associata l'opera di Marziale, e soprattutto all'ambito rituale di una delle più antiche feste della fertilità, quelle della dea Flora che si celebravano alla fine di Aprile; l'efficace enjambement ed il 'que' che collegano il primo al secondo verso ed il sintagma 'sacrum Florae' a quello 'festosque lusus' rafforzano il legame di un fenomeno inscindibile fra festa rituale e gioco e licenza popolare: “sacrum Florae - festosque lusus et licentiam volgi.” Il concetto è ribadito anche nelle dichiarazioni programmatiche del penultimo libro della raccolta, volutamente “*nequior omnibus*”, il più lascivo di tutti”; bisogna sempre ricordare che si tratta di versi Saturnali, mentre il libretto non rispecchia i costumi del poeta: “*esse tu memento Saturnalicios, Apollinaris: mores non habet hic meos libellus*”(XI,15); nel successivo epigramma si richiama ad una nota divinità 'carnevalesca', Priapo, al suo culto ed al carattere dei carmi a lui dedicati: “*iam mea Lampsacio lascivit pagina versu* (si fa ora lasciva la mia pagina per i versi Priapei”); dalla città di Lampsaco, nella Frigia, si riteneva che avesse avuto origine il culto del dio).

La teoria della 'carnevalizzazione'

A questo punto, visto che Bettini propone agli studenti uno studio del teatro di Plauto interamente incentrato sulle tematiche carnevalesche, è bene citare colui che, come dice Bettini, ci ha insegnato queste cose: Michail Bachtin. La teoria della carnevalizzazione è stata avanzata dallo studioso russo la prima volta in un saggio su Dostoevskij (*'Dostoevskij. Poetica e stilistica'* Einaudi 1968) e poi non tanto teorizzata quanto ampiamente sviluppata lungo il corso dell'analisi dell'opera di Rabelais in un

ponderoso e geniale saggio ('L'opera di Rabelais e la cultura popolare' Einaudi 1979). Citiamo una parte delle premesse introduttive: *“Il riso popolare e le sue forme costituiscono il campo meno studiato dell'arte popolare. La concezione ristretta del carattere popolare e del folclore, negata nell'epoca preromantica e stabilita principalmente da Herder e dai romantici, escludeva quasi interamente la cultura specifica della pubblica piazza e del riso popolare in tutta la ricchezza delle loro manifestazioni. E con il successivo evolversi degli studi letterari e sul folclore, il popolo che ride sulla pubblica piazza non è stato ritenuto oggetto degno di ricerche più attente e approfondite sul piano storico-culturale, folclorico e letterario. Nei numerosi studi scientifici dedicati ai riti, al mito, all'arte popolare lirica ed epica, viene concesso all'elemento comico uno spazio molto modesto. Ma ciò che è più importante e più grave è il fatto che la stessa natura specifica del riso sia stata percepita in modo deformato, dal momento che ad essa sono state applicate idee e nozioni che le sono completamente estranee e che si sono formate all'insegna della cultura e dell'estetica borghese dei tempi moderni. È per questo motivo che si può affermare senza alcuna esagerazione che non è ancora stata messa in evidenza la profonda originalità della cultura comica popolare. Ma il significato e l'ampiezza di questa cultura nel Medioevo e nel Rinascimento erano enormi. Il mondo infinito delle forme e delle manifestazioni comiche si opponeva alla cultura ufficiale e al tono serio della chiesa e del mondo feudale. In tutta la loro varietà, queste forme e fenomeni: divertimenti di piazza di tipo carnevalesco, riti e culti comici particolari, buffoni e stolti, giganti, nani e mostri, giullari di diversa natura e di diverso rango, una letteratura parodica sterminata e di ogni tipo, ecc., tutte queste forme dunque, possedevano un'unità di stile ed erano parti e particelle della cultura comica popolare, della cultura carnevalesca, unica ed indivisibile.*

Le molteplici manifestazioni ed espressioni di tale cultura possono essere suddivise in tre grandi categorie:

- 1) Forme di riti e spettacoli (divertimenti di tipo carnevalesco, svariate azioni comiche sulla pubblica piazza, ecc.);*
- 2) Opere comiche verbali (ivi comprese le parodie) di diverso tipo: orali e scritte, in latino o in volgare;*
- 3) Forme e generi differenti del discorso familiare e di piazza (ingiurie, sperggiuri, bestemmie, blasons ' popolari, ecc.).*

Queste tre categorie, che riflettono nella loro eterogeneità un unico aspetto comico del mondo, sono strettamente interdipendenti e si mescolano reciprocamente in modi diversi.

Daremo una definizione preliminare di ognuna di queste tre forme.

I divertimenti di tipo carnevalesco e le azioni o i riti comici ad essi collegati, avevano un ruolo enorme nella vita dell'uomo del Medioevo. Oltre al carnevale propriamente detto, con tutte le sue azioni e processioni complicate che occupavano per giorni interi le piazze e le strade, si celebrava la «festa dei folli» (festa stultorum) e la «festa dell'asino»; ed esisteva anche uno speciale «riso pasquale» (risus paschalis) libero, consacrato dalla tradizione. Inoltre, quasi tutte le feste religiose avevano un loro aspetto comico, pubblico e popolare, anch'esso consacrato dalla tradizione. Questo era il caso, per esempio, delle «feste del tempio», accompagnate di solito da fiere, con il loro apparato ricco e vario di divertimenti pubblici (vi si esibivano giganti, nani, mostri, bestie «sapienti»). L'atmosfera carnevalesca dominava anche la rappresentazione dei misteri e delle soties, E regnava egualmente in alcune feste agricole, come la vendemmia (vendange), che era celebrata anche in città. Il riso accompagnava anche le cerimonie e i riti civili della vita di ogni giorno: buffoni e stolti vi partecipavano sempre e parodiavano tutti i diversi momenti del cerimoniale serio (proclamazione dei nomi dei vincitori di un torneo, cerimonie per la concessione di diritti feudali, vestizione di cavalieri, ecc.). E nessuna festa aveva luogo senza che vi mancassero elementi dell'organizzazione comica come, per esempio, l'elezione, per il periodo della festa, di re e regine «per burla» (roi puor rire).

Tutte queste forme di riti e spettacoli organizzati in modo comico erano molto diffuse in tutti i paesi

dell'Europa medievale, ma si distinguevano per la loro ricchezza e la loro complessità nei paesi di cultura romanza, e in particolare in Francia. Nel corso della nostra analisi del sistema di immagini rabelaisiane esamineremo in modo più completo e dettagliato queste forme di riti e spettacoli.

Tutte queste forme, organizzate sul principio del riso, presentavano una differenza estremamente netta, di principio si potrebbe dire, rispetto alle forme di culto e alle cerimonie ufficiali serie della chiesa e dello stato feudale. Esse rivelavano un aspetto completamente diverso del mondo, dell'uomo e dei rapporti umani, marcatamente non ufficiale, esterno alla chiesa e allo stato; sembravano aver edificato accanto al mondo ufficiale un secondo mondo e una seconda vita, di cui erano partecipi, in misura più o meno grande, tutti gli uomini del Medioevo, e in cui essi vivevano in corrispondenza con alcune date particolari. Tutto ciò aveva creato un particolare dualismo del mondo, e non sarebbe possibile comprendere né la coscienza culturale del Medioevo, né la cultura del Rinascimento senza tenere in considerazione questo dualismo. L'ignorare o il sottovalutare il riso popolare del Medioevo porta a snaturare il quadro di tutta l'evoluzione storica della cultura europea nei secoli seguenti.

Negli stadi primitivi della civiltà esisteva già il duplice aspetto della percezione del mondo e della vita umana. Nel folclore dei popoli primitivi, accanto ai culti seri (per la loro organizzazione e il loro tono) stavano dei culti comici che deridevano e bestemmiavano le divinità («riso rituale»); accanto ai miti seri esistevano dei miti comici e ingiuriosi, e accanto agli eroi i loro sosia parodici. Soltanto in quest'ultimo periodo gli specialisti del folclore ' hanno cominciato a interessarsi dei riti e dei miti comici.

Ma negli stadi primitivi, in un regime sociale che non conosceva ancora né classi né stato, gli aspetti seri e comici della divinità, del mondo e dell'uomo erano, sotto ogni aspetto, ugualmente sacri, e si potrebbe dire, «ugualmente ufficiali». E ciò si ritrova a volte anche in alcuni riti di epoca posteriore. Così, per esempio, nella Roma antica, anche nella fase statuale, durante la cerimonia del trionfo, si celebrava e si derideva nello stesso tempo il vincitore; e la stessa cosa accadeva durante i funerali: si rimpiangeva (si celebrava) e si derideva il defunto. Ma, venendosi a creare un ordinamento di classe e dello stato, è diventato impossibile conferire uguali diritti ai due aspetti, e tutte le forme comiche - quali prima, quali dopo - hanno assunto un aspetto non ufficiale; il loro significato si è modificato ed esse sono diventate più complesse e più profonde per trasformarsi, infine, nelle forme principali di espressione della concezione popolare del mondo, della cultura popolare. E il caso dei divertimenti di tipo carnevalesco dell'antichità, in particolare dei saturnali romani e del carnevale del Medioevo, che sono ormai molto lontani dal riso rituale della comunità primitiva.

Ma quali sono i tratti specifici dei riti e delle forme comiche del Medioevo, e soprattutto, qual è la loro natura, cioè il loro modo di essere? Non sono naturalmente dei riti religiosi simili, per esempio, a quelli della liturgia cristiana, a cui si collegano attraverso legami molto generici. Il principio comico organizzatore dei riti carnevaleschi li libera del tutto da ogni dogmatismo religioso o ecclesiastico, dal misticismo, dalla pietà; questi riti sono inoltre completamente privi di carattere magico e religioso (essi non esigono niente e non domandano niente). E infine, alcune forme carnevalesche sono una vera e propria parodia del culto religioso. Tutte le forme carnevalesche sono decisamente esterne alla chiesa e alla religione. Appartengono a una sfera del tutto particolare della vita quotidiana. Per il loro carattere immediato, tangibilmente concreto, e per il potente elemento di gioco, esse sono vicine piuttosto alle forme artistico-figurative, soprattutto a quelle degli spettacoli teatrali. Ed effettivamente le forme degli spettacoli teatrali del Medioevo gravitano in prevalenza intorno alla cultura carnevalesca della pubblica piazza e in un certo qual modo ne fanno parte. Comunque il fondamentale nucleo carnevalesco di questa cultura non è la forma puramente artistica dello spettacolo teatrale, e in genere non entra nel campo dell'arte. Si colloca piuttosto ai confini tra l'arte e la vita...Passiamo adesso alla seconda forma di cultura comica popolare: le opere comiche verbali (in latino e in volgare). Non si tratta più, certamente, di folclore (sebbene una parte di queste opere in lingua popolare possa esservi inclusa). Tutta questa letteratura era pervasa dal senso carnevalesco del

mondo, utilizzava ampiamente la lingua delle forme e delle immagini carnevalesche, si sviluppava nell'ambito di tutte le libertà permesse dal carnevale e, nella maggior parte dei casi, era fundamentalmente legata alle feste di tipo carnevalesco, di cui a volte costituiva la parte letteraria. In questa letteratura il riso era un riso ambivalente di festa. Essa era tutta letteratura di festa, ricreativa, del Medioevo."

L'origine del teatro italiano

Nelle ricerche etnologiche spesso è invalso un criterio assiomatico: l'origine di tutte le istituzioni, che le società storiche hanno portato a perfezione, è rintracciabile nelle società primitive. Un principio così generalizzato non ha, ovviamente, valore scientifico; per ogni singolo fenomeno o argomento vanno ogni volta reperite le tracce. Siccome abbiamo già indagato sull'origine e sullo statuto della commedia greca e latina, rivolgiamo quindi la nostra attenzione al teatro italiano. Per quanto concerne la sua origine, gli studiosi hanno trovato elementi di somiglianza così stretta con l'origine del teatro antico che risulta, in questo caso, quanto mai opportuno il termine di 'carnevalizzazione' della letteratura. In effetti, la sintesi che riportiamo, citando ripetutamente da un ponderoso saggio di Paolo Toschi (*'Le origini del teatro italiano'* Einaudi 1955 giustamente ristampato, per la sua importanza fondamentale, da Boringhieri nel 1976), ad un giudizio finale non risulta altro che un ampliamento della sintesi di Bettini sull'origine del teatro romano. Nella premessa al libro, Toschi afferma: *"le radici da cui nasce e si sviluppa il teatro italiano sono comuni, almeno nella fase d'inizio, a tutto il teatro medievale europeo...la nostra ricerca, si può ricondurre ad alcuni principi fondamentali, che qui indichiamo sinteticamente, e che troveranno nel corso dell'opera la loro piena dimostrazione.*

1) Tutte le forme drammatiche da cui si sviluppa il nostro teatro riconoscono la loro prima ed unitaria origine dal rito: nascono come i momenti essenziali e più significativi di cerimonia religiose.

2) Anche la commedia e, in genere quello che si vuol chiamerei teatro profano, ha avuto all'origine carattere sacro, né più né meno del dramma cristiano: solo che la nascita è avvenuta nel mondo ritualistico della religione pagana.

3) Questo 'teatro profano' (anch'esso ripetiamo, di origine sacrale) è antecedente al teatro cristiano, continua a vivere anche nel lungo periodo del predominio di questo, e si prolunga fino al giorno d'oggi: nel suo grembo nasce e prospera la stagione teatrale, la tradizione teatrale in tutte le sue forme, e non solo per le classi popolari, ma per tutta la società italiana.

Il nostro teatro ha la sua culla nella vita tradizionale del nostro popolo, e particolarmente nelle grandi feste annuali e stagionali di rinnovamento e di propiziazione a cui partecipa l'intera società dagli strati più umili agli aristocratici, anche se con forme sempre più differenziate quanto più grande si fa la distanza fra i due indici di cultura e condizione di vita. Le profonde modificazioni e le variazioni di data che tali feste hanno subito attraverso i secoli e l'attenuarsi, sempre più avvertibile, del significato originario di tali feste nella coscienza della collettività, ha fatto sì che, oggi come oggi, dalla maggioranza della gente non si riconosca più la loro vera natura e la loro grande importanza sociale." (pagg.6-8 passim) A questa ultima riflessione, ne aggiungiamo un'altra, di carattere generale ma con notevoli implicanze di carattere culturale e didattico: la percezione e la fruizione sia di un testo sia di uno spettacolo teatrale come fenomeno laico e prettamente ludico, specialmente per quello che riguarda il teatro antico, misconoscendo le caratteristiche originarie, altera e falsifica la prospettiva e lo statuto originario del genere letterario, pregiudicandone l'esatta e piena comprensione. Quanto ai tre principi fondamentali, che lo studioso enuncia e che dimostra in maniera

convincente nel libro, sono quasi totalmente trasferibili senza ombra di dubbio e di possibile smentita, al teatro antico. Appare difficile contestare le tesi di Toschi, in quanto le sue affermazioni le ritroviamo condivise anche da due altri studiosi, due autorità sull'argomento, come Burke e Bachtin. "Feste come Capodanno, Carnevale, Calendimaggio, per ricordare le maggiori, in cui più chiara si è conservata la derivazione dagli antichi riti pagani, o altre come Natale, Epifania, Pasqua.... sono feste di rinnovamento, di propiziazione per il nuovo ciclo di tempo (anno, o stagione) che da esse prende inizio. La società ha bisogno (un bisogno fondamentale nella psicologia dei popoli) di rinnovarsi a ogni ritorno del ciclo naturale delle stagioni. Rinnovarsi, prima eliminando tutto il grave cumulo del male addensatosi durante l'anno che muore: dolori, malattie, disgrazia, magagne, peccati, delitti; poi, pre-assicurandosi con tutti i mezzi che le diverse concezioni magiche e religiose le suggeriscono, un felice svolgimento e rendimento della nuova fase che si apre. Tutte, si può dire, le religioni antiche e primitive conoscono queste grandi feste annuali di rinnovamento, e altre minori connesse con l'inizio di cicli stagionali." Non diversamente, e più incisivamente, Bachtin: "Il carnevale è la seconda vita del popolo, organizzata sul principio del riso. E' la sua vita di festa. La festa è il tratto fondamentale di tutte le forme di riti e spettacoli comici del Medioevo." (in 'L'opera di Rabelais e la cultura popolare' Einaudi 1979 pag. 11) Dello stesso tenore Burke: "L'esempio per eccellenza di una festa che rappresenta il contesto di immagini e testi è senza dubbio il Carnevale. Soprattutto nell'Europa meridionale, il Carnevale era la maggiore festa popolare dell'anno e costituiva una circostanza privilegiata, durante la quale ciò che spesso veniva solo pensato poteva per una volta essere espresso con una relativa impunità. Il Carnevale era il periodo preferito dell'anno per le rappresentazioni teatrali, molte delle quali non sarebbero correttamente intese senza un minimo di conoscenza dei riti carnevaleschi, a cui esse spesso alludono." (in 'Cultura popolare nell'Europa moderna' Mondadori 1978 pag.178)

Ma continuiamo a seguire Toschi per indagare l'origine del teatro italiano. "Da noi la più grande di tali feste è stata il Carnevale, anche se ora questo significato sfugge alla coscienza dei più. Grazie a vari spostamenti nella data d'inizio dell'anno, Saturnali e libertà di dicembre, tripudi per le calende di gennaio, riti agricoli di propiziazione per la fine dell'inverno sono venuti a confluire e ad amalgamarsi nel Carnevale... Centro propulsore del tripudio, che dà anima e carattere a tutta la festa, è il principio magico secondo il quale l'intensa manifestazione della gioia da parte di tutta la comunità, provoca ed assicura il prospero svolgersi degli avvenimenti, l'abbondanza dei prodotti, il maggiore benessere per il nuovo anno che sorge. Anche se questa frenesia può avere la funzione psicologica, etica e sociale di un momentaneo allentamento nei vincoli di una rigida morale, e di sfogo a un represso oscuro fondo di istinti e di passioni, il suo carattere fondamentale è invece puramente e sacralmente propizatorio. I riti, nei quali viene a configurarsi e ad atteggiarsi questo principio magico, sono dunque ispirati al tripudio. Essi si compongono e si svolgono secondo una sequenza, la quale, di regola, comporta questi elementi: la processione, il canto lirico in coro, la musica, la danza e la forma drammatica vera e propria.... La Commedia nasce perciò in maniera diretta dall'esplosione della gioia collettiva nelle feste propizatorie per il bene della comunità. Inevitabilmente anche la forma drammatica deve essere lieta: il riso ... procurerà il bene comune. Con un linguaggio un po' paradossale si potrebbe dire così: mentre nei teatri di oggi è la commedia che provoca il riso degli spettatori, qui invece è il riso degli spettatori che produce la commedia. E, prolungando il paradosso, si può aggiungere che se la commedia non facesse ridere.. andrebbero a male i raccolti, ci sarebbe il pericolo di una cattiva annata. Così, lo scherzo, la satira, la burla sono d'obbligo: e tanto più gli scherzi sono arditi e sguaiati, e le satire pungenti, e le burla atroci, tanto più riescono a far ridere la collettività e tanto più hanno valore. Perciò 'per Carnevale ogni scherzo vale': ognuno ha il diritto di fare lo scherzo e il dovere di subirlo." Non diversamente, Ancora Burke: "Il luogo per la celebrazione del Carnevale era all'aperto nel centro della città: a Montpellier, in Place Notre Dame; a Norimberga, nella piazza del mercato intorno al municipio; a Venezia, in Piazza S. Marco, e così via. Si può considerare il

Carnevale alla stregua di una colossale rappresentazione teatrale in cui le strade principali e le piazze si trasformano in palcoscenico, la città in un teatro senza pareti e gli abitanti in attori e spettatori che osservano la scena e dal balcone. Non v'era infatti una netta distinzione fra attori e spettatori: le donne dai loro balconi potevano lanciare uova sulla folla e le maschere erano spesso autorizzate a fare irruzione nelle case private'. L'azione di questa gigantesca rappresentazione teatrale era un complesso di avvenimenti strutturati secondo uno schema più o meno ufficiale. Quelli meno organizzati dal punto di vista formale continuavano a intermittenza per tutta la stagione del Carnevale e interessavano l'intera città.” (op.cit pagg178-179) E la terza voce, di questo singolare trio, è all'unisono: “Comunque il fondamentale nucleo carnevalesco di questa cultura non è la forma puramente artistica dello spettacolo teatrale, e in genere non entra nel campo dell'arte. Si colloca ai confini tra l'arte e la vita. In realtà è la vita stessa, presentata sotto la veste speciale del gioco. Il carnevale, infatti, non conosce distinzioni fra attori e spettatori...Al carnevale non si assiste, ma lo si vive e lo si vive tutti poiché esso, per definizione, è fatto dall'insieme del popolo. Durante il carnevale non esiste altra vita che quella carnevalesca... Durante tutta la festa si può vivere soltanto in modo conforme alle sue leggi, cioè secondo le leggi della libertà. Il carnevale ha un carattere universale, è uno stato particolare del mondo intero, è la sua rinascita e il suo rinnovamento a cui tutti partecipano. Questo è il carnevale per definizione, nella sua sostanza e tutti coloro che vi partecipano lo sentono nella maniera più intensa. Quest'idea del carnevale è stata recepita e si è manifestata nella maniera più evidente nei Saturnali romani, che erano sentiti come un ritorno effettivo e completo all'età dell'oro. Le tradizioni dei Saturnali non si sono interrotte e sono rimaste vive anche nel carnevale del Medioevo, che è stato l'incarnazione più piena e più pura -rispetto alle altre feste medioevali- di questa idea di rinnovamento universale... Così, sotto questo aspetto, il carnevale non era una forma artistica di spettacolo teatrale, ma piuttosto una forma reale (benché temporanea) della vita stessa, che non era semplicemente rappresentata sulla scena, ma era in un certo qual modo vissuta (per la durata del carnevale).” (Bachtin op.cit. pagg.9-10) Riprendiamo a seguire l'analisi di Toschi; nel secondo capitolo del libro sono prese in esame le forme 'drammatiche' della festa. “Il rito, nelle forme spettacolari che assume, si compone di vari elementi, ben riconoscibili, nelle diverse feste da cui nasce il teatro. Tali elementi sono: la processione, il canto lirico in coro, la narrazione, la danza e l'azione scenica.. (pag.25) Nella sequenza dei vari elementi di cui è formato il rito-spettacolo, troviamo, quasi come culmine e massima forma espressiva, il dramma...il tema dell'azione drammatica è sempre in più o meno stretto rapporto col rito di cui è parte integrante.” (pag71) Di particolare interesse per il nostro argomento è il capitolo quarto: ‘Il teatro comico e il teatro epico nascono entrambi dai riti di fertilità.’ Dopo aver di nuovo ribadito la connessione fra riti della fertilità e forme drammatiche, il Toschi annota come il carattere tragico del Carnevale provenga dalle pratiche di purificazione, per cui si elimina tutto il male dell'anno vecchio: tipico il rituale simbolico del lancio degli oggetti vecchi per Capodanno o quello altrettanto noto del bruciamento o annegamento di Carnevale. “C'è qualcuno, e noi sappiamo che in antico era proprio una vittima designata, che viene messo a morte, e la scena di un'uccisione è pur sempre tragica. Ma è una morte liberatrice dei mali della comunità, è una morte condizione necessaria per cui possa sorgere una nuova vita, è una morte che assicura la fertilità, la prosperità.” (pag.107) Si possono, brevemente interrompere le citazioni, per ricordare la concezione greca dell'intervento degli dei nel ciclo delle stagioni, volto a rinnovare il miracolo della nascita e della crescita, che Vernant ha efficacemente definito come ‘teologia dell'intervallo’ o la diffusa pratica annuale dell'espulsione del pharmakòs (farmakòj). Dopo aver brevemente accennato all'ovvio valore propiziatorio del banchetto e della crapula, così come della danza e della musica, ingredienti particolarmente efficaci a creare l'atmosfera festiva, lo studioso si sofferma ad esaminare la follia come altro carattere distintivo della festa, la frenesia collettiva che indica la vitalità della festa carnevalesca, seguendo il precetto del ‘semel in anno licet insanire.’ ” Le parole ‘ludi theatrales, ludibriorum spectacula, monstra larvarum, insaniae ludibria, debacchationes obscenas [con cui gli ecclesiastici medioevali bollavano il

carnevale] non ci lasciano dubbio su ciò che avveniva in quelle feste che si erano sostituite ai Saturnali, e che nel loro significato di riti di inizio del ciclo annuale sono delle vere e proprie feste carnevalesche. Maschere di démoni o di animali, oscene danze bacchiche... il quadro della 'follia' di Carnevale è esatto. Quando noi troviamo le stesse cose nelle cronache dei passati secoli e nel folklore contemporaneo, noi abbiamo la certezza che un filo ininterrotto lega queste feste (e le loro forme spettacolari) dai Saturnali antichi ai Carnevali di oggi." (pagg.111-112) La contiguità fra antico e moderno è resa ancor più particolareggiata quando viene descritta la licenziosità del Carnevale. Vengono citati quattro esametri di un severo carmelitano, il Mantovano (1448-1516), che descrivono in forma efficacissima il Carnevale:

Cuncta sub ignotis petulantis vultibus audet
quae ablegat gravitas et quae proscibit honestas.

Per fora et vicos it personata libido:

et censore carens subit omnia tecta voluptas.

Questa 'libidine mascherata' assume contorni ancora più chiari nell'uso di alcuni termini. Nel giorno di Natale (ricordare che è una delle date d'inizio del nuovo anno, o del Carnevale) del 1503 fece la sua comparsa una mascherata carnevalesca satireggiante il collegio cardinalizio: "*post prandium, iverunt ad plateam triginta Mascherati habentes nasos longos et grossos in forma priaporum, sive membrorum virilium:... et ostenderunt se Pape qui erat in finestra.*" Ora, non è tanto interessante ricordare che il Papa era nientemeno che il famigerato Borgia, quanto la menzione di Priapo, il rozzo dio itifallico della fertilità, qui assimilato al fallo stesso. Nella esibizione di questa parte anatomica si possono registrare le distanze della cultura antica e di quella moderna che si collocano, per questo riguardo, ai vertici opposti per un meccanismo di divaricazione antitetica rispetto ad una considerazione asettica di una delle parti anatomiche del corpo umano. Per la cultura cristiana l'esibizione degli organi sessuali è oggetto di forte proibizione in quanto collegata all'idea del peccato per eccellenza mentre per la cultura antica, indubbiamente maschilista, il fallo trovava molteplici espressioni simboliche nell'ambito magico, sacrale e religioso: in Grecia l'espressione più diffusa di tale significato è da riscontrare nelle Erme di divinità che erano poste anche su tutti i crocicchi delle strade e che recavano, nel liscio basamento, un fallo simbolico; a Roma, l'espressione più nota e vistosa è costituita dal dio Priapo. I carmi a lui dedicati, da riferire appunto al contesto magico, rituale ed apotropaico legato al suo culto, sono oggi recepiti dal lettore sprovveduto, in modo opposto, come composizioni di carattere osceno espresse con linguaggio comico. Tornando al Carnevale, anche in quello del 1664 a Napoli viene menzionato un episodio simile a quello romano. Il corteo popolare portava..."*un'asta lunga e ben grossetta e sopra vi era un globo che tirandosi una cordetta, di quando in quando faceva uscire a vista prossima de' balconi, dove erano affacciate particolarmente le donne, un membro di legno pittato a colore in grossezza di quello del cavallo.*"(il cronista è Innocenzo Fuidoro nei '*Giornali di Napoli dal 1600 al 1680*'). "*Anche in Sicilia, a Castrogiovanni, 'nel pomeriggio del martedì sopra un cavallo tirato da muli, seduto sotto archi con festoni di ellera, si trasporta per la città un fantoccio piccolo di statura ma con qualche parte del corpo lussureggiante...*' ; per non lasciare dubbi, il Pitre, che ce ne dà notizia, conchiude la descrizione esclamando: '*Ecco un avanzo di spettacolo da riportare al ciclo dei priapei!*' Sarebbe stato forse più calzante un riferimento alle falloforie dell'antico mondo greco, di cui giova ricordare il chiaro carattere di riti di fecondità. Del resto, anche il folklore della vicina Francia conosce forme consimili... (pagg.115-116) Toschi, citando il classico Frazer, riporta alcune testimonianze, che potrebbero essere moltiplicate a piacere, di un'altra usanza diffusissima fra i popoli di ogni latitudine: l'accoppiamento degli esseri umani durante la festa, talvolta preceduto da un periodo di astensione, durante il periodo della semina. Il significato propiziatorio ed augurale dell'orgia rituale è così evidente che non ha bisogno di spiegazioni. Curiosa ci è sembrata una ipotesi qui riportata, formulata da T. Gaster ('Thespis' pagg.24-27), sul celebre ratto delle Sabine "*Non è impossibile che il famoso ratto delle Sabine non sia altro che il riflesso leggendario di un rito stagionale di promiscuità*

sessuale.” La data in cui è avvenuto questo episodio, il mese di Agosto, durante il quale si celebrava la festa dei *Consualia*, sarebbe un elemento di prova. Preme concludere la lunga citazione di Toschi, tornando al teatro. Avevamo citato un episodio del Carnevale napoletano che ne testimoniava l’aspetto licenzioso; gli fa perfetto riscontro un’altra testimonianza fornitaci da Andrea Perrucci, un trattatista della commedia dell’arte, che sempre a proposito di Napoli si scaglia contro “*coloro che rappresentano nelle pubbliche piazze commedie all’improvviso, storpiando i soggetti, parlando a sproposito, gestendo da matti e, quel che è peggio, facendo mille oscenità e sporchezze.*”.. Nel suo agile e chiaro e ben informato capitolo sulla commedia dell’arte, Silvio D’Amico [‘*Storia del teatro italiano*’ pagg.130 e segg.] confessa che “*per noi.. non sempre riesce agevole l’intendere come la valentia dei comici dell’arte potesse sopperire da sola all’evidente vacuità, assurdità e sconcezza di cui le loro commedie erano così spesso tramate.*” E aggiunge: “*Soprattutto il capitolo della sconcezza è parso grave: tanto che ci sarebbe impossibile riportarne qui prove palesi. Ma chiunque abbia scorso una raccolta di scenari o di semplici lazzi della commedia dell’arte, sa bene che una grandissima parte della loro comicità contava esclusivamente sui doppi sensi peggio che grossolani, su facezie da trivio, su allusioni immonde e addirittura su rappresentazioni di fatti osceni e ripugnanti. Si dura una certa fatica a credere che, sia pure tra la cosiddetta orgia del Cinquecento, l’impudore potesse essere arrivato pubblicamente a un punto tale, al cui paragone le commedie dell’Aretino paiono decenti.*” Egli cerca una qualche ragione dello sconcertante fenomeno.... Ma la ragione vera, secondo noi, è un’altra, e va cercata al di fuori del fatto teatrale. Tutto si spiega se si colloca la commedia dell’Arte nel senso di quella festa popolare dalla quale ha preso le mosse; cioè se la si intende come fatto carnevalesco. Che questa licenziosità del Carnevale, o di altre feste, da cui nasce la nostra commedia assumendone lo spirito, sia stata, all’origine, di carattere sacro e ritualistico, non c’è alcun dubbio.” (pagg.117-118) Chiudiamo con questa affermazione la lunga citazione di Toschi; sia la probante trattazione della cosiddetta carnevalizzazione di certa parte della letteratura e soprattutto la stretta connessione con l’origine del teatro italiano si dimostra perfettamente corrispondente alla fenomenologia del teatro antico. Abbiamo preso in esame anche un altro saggio di Piero Camporesi, che ci è sembrato sostenitore di queste tesi ma con maggiore articolazione e più ampie aperture.

L’origine del Carnevale moderno

A questo punto, però, appare indispensabile spendere poche parole sul problema generale, cioè sulla questione, aperta, dell’origine del carnevale moderno. La constatazione più ricorrente, che, sotto varie forme, è stata espressa da tutti gli studiosi che oggi si occupano del carnevale è che esso rappresenta, più che qualsiasi altra festa tradizionale, una struttura aperta ed elastica, suscettibile di inglobare di volta in volta elementi di provenienza diversa e di esprimere contenuti nuovi: ciò rende difficile darne una descrizione che non si risolva in una semplice somma di descrizioni di singoli eventi, o una semplice elencazione di elementi cerimoniali ricorrenti e, ancor di più darne una interpretazione univoca. Il compito di chi volesse formulare una teoria unificata del carnevale è reso ancor più difficile dal fatto che tale fenomeno dovrebbe essere sottoposto a varie griglie di lettura, tutte, in diversa misura, pertinenti e fruttuose, ma che richiedono competenze diverse. Le prospettive potrebbero essere, per citare le più importanti, quella antropologica, quella etnografico-comparativa, quella sociologica, quella storica, quella drammaturgica, quella psicologica, quella letteraria ed estetica. La vastità e la complessità della tematica e la pluralità delle prospettive è scoraggiante, ragion per cui non abbiamo nemmeno concepito l’idea di poter risolvere tale questione. Ad ogni modo, le due principali tesi di spiegazione dell’origine del carnevale comprendono diversi elementi che indicano forti elementi di somiglianza e pochi elementi di differenziazione. Le interpretazioni si possono ridurre, in sintesi, a

due: la prima, come abbiamo visto, che collega il carnevale con gli antichi riti della propiziazione agricola; la seconda, non meno consistente, che vede nel carnevale l'attuazione dei temi mitici del 'paese di Cuccagna' dell'età dell'oro', del 'mondo alla rovescia'.

L'origine del Carnevale moderno

1° I riti della fertilità

Abbiamo riferito dell'analisi di Toschi; continuiamo ad esaminare il carnevale secondo la prima interpretazione, quella che lo vede legato ai pagani culti della fertilità, seguendo la trattazione convincente e documentata che ci fornisce Piero Camporesi ne *"Il paese della fame"* (Il Mulino 1978) al capitolo quinto, intitolato "Carnevale di Sabba". Lo riportiamo quasi per intero, perché ci è sembrato improduttivo o arbitrario, data la nostra sostanziale incompetenza, tralasciare qualcosa.

"Il mito carnevalesco presuppone una cosmologia naturalistica fondata sopra la morte e la rinascita della natura, sopra la quale s'innestano i riti propiziatori evocanti le vicende astrali, le scansioni lunari, l'avvicinarsi delle stagioni, profondamente legate ai cicli agrari stagionali. Il carnevale è intimamente connesso alla fede nella renovatio mundi, al sentimento della rinascita perenne e immancabile, alla vicenda ininterrotta dell'alternarsi della vita e della morte nella natura e nell'uomo, all'immagine consolante dell'eterno ritorno. Carnevale è infatti l'eterno ritornante, la personificazione di una trama cosmica sempre ricucentesi, di una vicenda interrotta ma mai definitivamente spezzata: perché, morto, rinasce; bandito, esiliato, bruciato, puntualmente ricompare ogni anno seguendo il cammino del sole da oriente verso occidente. Il suo ritorno, coincidente col nuovo ciclo agrario, è motivo di grandi tripudi; la sua presenza gioiosa e confortante va celebrata con feste, balli, giuochi, scherzi, mascheramenti, travestimenti, eccessi conviviali, licenze d'ogni ordine. Balationes e commessiones rituali per propiziare abbondanza futura, e disordini d'ogni genere nell'inversione dell'ordine sociale costituito, nella dimenticanza e nel disprezzo della 'legge' storica e sociale; e insieme è ritorno alla animalità primordiale, alla vita naturale dell'istinto, non mortificata dalla ragione « civile » e dalle sue leggi cittadine; è pazzia integrale di vita recuperata dalle ceneri della saggezza mortificante e inibitrice, è stultitia che trionfa sulla sapientia. Il riso carnevalesco coincideva con l'esplosione della gioia di vivere, profondamente legata alle misteriose forze telluriche e cosmiche che regolano il ciclo vitale della natura e dell'uomo scandite dalla dialettica morte/rinascita e dal misterioso e pauroso rapporto morti/vivi. Attraverso il ghigno della maschera (antico simbolo dei demoni della fertilità) si regrediva con una elementare operazione di magia all'animale, si ridiventava animali; attraverso la maschera scompariva perfino il confine genitale fra maschio e femmina, la sessualità diventava incerta e promiscua, come bisessuato era il dio antico del vino e dell'ebbrezza, il notturno Bacco. Il "villan pazzo" è il figlio eletto del recuperato stato di natura, immerso in un'ottica immobile della vita e della storia a cicli sempre ritornanti, che esclude una visione lineare, rettilinea e vagamente "progressista" del cammino umano, perché, legato a una civiltà di gente radicata alla terra, ha però sempre gli occhi rivolti al cielo, agli astri, alle nuvole, alla luna, ai venti, alle rivoluzioni eterne e immancabili delle stelle. Ancor più necessaria a una società di conservazione che ad una società in movimento è perciò la sovversione rituale, la degradazione temporanea dei "potentes", l'anarchia controllata e simulata ottenuta attraverso la prescritta esplosione degli istinti, che paradossalmente raggiunge, per mezzo dell'inversione, la purificazione della communitas.

Coloro che « stanno al di sotto », coloro che sono socialmente « inferiori » diventano temporaneamente

« superiori », con un processo che attinge dai fatti della natura e della terra una profonda legge analogica secondo la quale tutto ciò che nella terra e nei campi sta « al di sotto », deve, ad un certo momento, emergere, spuntare, venire fuori, al di sopra, alla luce, come il seme sotterrato affiora e diventa poi biada. Allo stesso modo la *communitas* degli uomini strutturalmente inferiori conosce nel tempo di carnevale una rotazione sociale controllata e rituale che finisce poi col ristabilire i ruoli, le gerarchie e le distanze, secondo un ordine naturale sostanzialmente fondato sopra il non movimento.[Possiamo annotare, per inciso, come queste affermazioni configurino già aspetti della inversione temporanea dei ruoli, del mondo alla rovescia che saranno più ampiamente illustrati nel prosieguo del capitolo.]

Parallelamente, anche la dipartita e il distacco di carnevale sono temporanei e sostanzialmente illusori: il « *príncipe de la tera* » 's'allontana e scompare in remote e periferiche contrade, ma quando il cielo avrà compiuto il suo corso, ritornerà. La letteratura popolare, che interpretava confusamente ma efficacemente il mito carnevalesco, offre molteplici riferimenti a una simile interpretazione: essa parla ripetutamente di « testamenti » di Carnevale, di « transito » (nel senso di « *exitus* » e di « *obitus* », ma con implicito riconoscimento di una immancabile rinascita), di « comiato », di « bandimento », di « partenza », ed anche di « processo »; ma, bandito e cacciato al termine del suo regno, « *Misier lo carlevare* »puntualmente ritornerà l'anno successivo: (Canzonetta *Or ve fazo a sapere* pubblicata da T. Casini in 'Notizie e documenti per la storia della poesia italiana nei secoli XIII e XIV. Due antichi repertori poetici' in « *Il Propugnatore* », N.S., vol. II parte I (1889), p. 236. Nel 'Pianto di Carnevale o *Bargeletta de Carnevale*' di Cesare Nappi, edita da A. Bacchi della Lega su « *Il Propugnatore* », N.S., vol. I, parte II (1888), pp. 17G-78 Carnevale è chiamato « *el bon compare* » (p. 177). La *Bargeletta de Carnevale* venne ripubblicata da L. Frati nei *Rimatori bolognesi del Quattrocento* Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1908, pp. 262-)

... il tempo passa sí velocemente

Che non sí tosto in Oriente apare

Il sol ch'ei si ritrova in Occidente...

Quel tempo è sparso e non si può vietare ...

(G.C. Croce 'Comiato di Carnovale. Dove s'intende com'egli ha insaligiato le sue robbe per andare a la volta di Calecut, Bologna, per lo erede del Cochi')

A un publico trombetta

ei si farà bandire

e ch'ei debba partire

il mercordí a bon ora

sul spuntar dell'aurora,

che serà il dí secondo

di marzo, e cosí a tondo

andrà per l'emispero,

finito l'anno intiero il qual finito poi,

ritornerà da noi...

('Processo, ovvero esame di Carnevale' Bologna, Fausto Bonardo,1588, c. 4r-v.)

Ma anche la letteratura aristocratica condivide, come quella popolare, la fiducia nel suo ritorno: la sua morte è apparente, la sua rinascita certa. Così risusciterà nel *Transito di Carnevale* di Gaspare Visconti, un poemetto di cui, sia detto per inciso, la critica ha talvolta confuso la paternità attribuendolo, sulla scorta di tardive stampe tardo-cinquecentesche e secentesche, a un anonimo autore della seconda metà del secolo XVI, « *tarda composizione ricalcata sul tema tradizionale* » (P. Toschi), quando, all'opposto, nacque ben firmata e ben datata: nei *Ritmi di Gaspare Visconti*, Milano, Gorniger, 1493. Da Luigi Manzoni (la prima fonte dell'abbaglio) a Paolo Toschi, l'equivoco ha avuto lunga e dannosa vita. Nel *Transito visconteo del grande « vagabondo »*,

Morte vedendo il nostro tanto affanno
Si fe' pietosa contro il solito uso
Et disse: « Ora le stelle non mi danno
Possa d'avere il spirto in lui infuso.
Ma prima vel darò che passi un anno
Et vivo et sano ». E questo fu concluso.
Poi disse ognun di noi piangendo: Vale!
Ma torna presto, o patre Carnevale.

E ancora nell'« epithaphio del carnevale », nei distici latini del Visconti

Cantus, amor, ludus, ridicula, plectra, choreae

Festaque sunt habitu mortua carnevali.

Cantus, amor, ludus, ridicula, plectra, choreae,

Incipient reditu surgere carnevali;

dove all'abitus puntualmente e simmetricamente corrisponde il reditus. Ma il più efficace e, per certi aspetti, impressionante documento redatto sopra la morte e la rinascita, la partenza e il ritorno del «gran vechion» è certamente l'anonimo 'Testamento di Sier Carnevale' che il Guerrini catalogò come «opuscolo rarissimo di quattro carte in prosa, scritte in puro dialetto veneto e che non può essere del Croce. Tutt'al più una traduzione». Uno scritto stampato negli anni in cui fioriva il cantastorie bolognese, forse del primissimo Seicento, un'operetta che è sfuggita all'attenzione dei critici, dei folklorici e degli storici.[A questo punto, Camporesei cita il testo di questo 'Testamento di Sier Carnevale'; per motivi di spazio, ci limitiamo a riproporre la sua sintesi]. L'anonimo autore delinea una compiuta mitografia di Carnevale "fratel zemello di Bacco, nassuo di ozio e della poltroneria, protettor dei buffoni, confalon dei vagabondi e capitano zeneral de tutti i matti", e parallelamente ne disegna le vicende terrene rapportate alle coincidenze astrali, delineando eredità e filiazioni, tutte legate alle scansioni festose del calendario, in una prospettiva cronologica che abbraccia l'intero anno solare. Ciò che sorprende, in questo calendario popolare veneto, che appartiene al genere vetusto dei testamenti burleschi ma che al tempo stesso se ne distacca per la serietà intrinseca del suo messaggio, è l'assoluto primato di carnevale in confronto a tutte le altre feste, Natale e Pasqua comprese, le quali non solo appaiono in posizione subalterna rispetto a lui, ma anche in rapporto di subordinata eredità e filiazione. Sconcertante (anche se prevedibile) è la totale dimensione naturalistica e, parallelamente, l'assoluta mancanza di referenze cristiano-cattoliche, in una visione delle feste rituali completamente risolta in una spiritualità terrestre, naturalistica e «paganà», sovrastata da una potenza invincibile e immortale: «la natura, vera dottora, che vive sempre».

I frequenti riferimenti alle «cerimonie antiche», all'«uso antico», ai «zioghi di Zoroastro» completano la sensazione d'essere piombati in un rituale precristiano nel quale l'attesa del «ritorno » diventa il nucleo centrale dell'esistenza e del culto. Tutte le feste, che hanno inizio quarantasei giorni dalla morte di Carnevale, vi appaiono come anticipazioni dell'immane ritorno e proiezioni della sua indiretta presenza attraverso la mediazione dei suoi eredi: così è della Pasqua, sentita più come renovatio pagana che non come rinascita cristiana, secondo la tradizione popolare di «dispensar per tre zorni continui a tutto il popolo vovi duri, colombine, agnelli e viole zotte, e de vestir da niovo i putti». Del resto anche nella carnevalesca «responsiva contraria » a Quaresima, il primo ritorno di carnevale avviene il sabato santo, quando cessa il potere della sua avversaria, «inimica del mundo»: «dònote parole che tu fin a sabbato santo e no plu deibe demorare, se tu voi fugere la morte e scampare la vita, saipando ch'ello die preclaro de la Pasca noi veremo incoronati cum gilli e rose e flore... » (Guido Faba 'Parlamenta et epistole' in 'La prosa del Ducento' a cura di C. Segre e M. Marti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 16). La festa della primavera, in una totale assenza di riferimenti cristiani, viene interpretata e sentita come rito naturalistico legato al calendario agrario e quindi come una potente manifestazione carnevalesca. La prima di una lunga serie di travestimenti del dio partito, scomparso, morto. Il rituale

festoso continua poi con la festa del ventisette di maggio, la festa del ponte che dovrà essere calpestato «dai zoccoli della Signora depenta de cinaprio», una festa a sfondo propiziatorio, forse connessa con le feriae messis di giugno.

Segue poi uno dei culmini del calendario agricolo, la «zornada temporal che nasce ai ventiquattro di giugno », l'antica festa dell'acqua lustrale e del battesimo pagano, la magica notte di San Giovanni, la grande festa del solstizio d'estate che chiude il ciclo ascendente del sole, e insieme, un ciclo agrario, «dovendo anche star tutta la notte alla rosada, e con erba odorifera fare i zioghi di Zoroastro». Nell'ultimo giorno di giugno, altro « trionfo », altra « zornada piena di allegrezza» del mondo contadino; e poi il primo giorno d'agosto «fio di Venere e Bacco», «con obbligo particolar alle comare del bere», «de lievar le botte gravie de buon moscato». Morto repentinamente per ubriachezza il primo giorno d'agosto, la festa, in una catena di eredità come in una staffetta di giorni e mesi, passa in mano al penultimo giorno di settembre, « fio de Buttiron e della Formenta », giorno di maccheroni e di minestre; il quale, venuto a morte per il troppo mangiare, viene sostituito da un altro erede, il primo giorno di novembre, il giorno della fava (collegata al culto dei morti), legume inferico e al tempo stesso genitale, simbolo della continuità feconda della vita oltre la morte;(Cfr. Marcel Detienne 'Les Jardins d'Adonis. La mythologie en Grèce' Paris, Gallimard, 1972, pp. 97 ss.) e con la fava, l'oca, per molti secoli cibo tradizionale delle campagne, anch'essa legata al simbolismo sessuale e al rituale apotropaico del sesso e della vita, vincitori entrambi della sterilità, della infertilità e della distruzione.

Viene poi l'undici di novembre, festa di San Martino (ma si noti come nessun nome di santo venga mai fatto, né qui né in altri passi), nel mese «arlievo dell'autunno e dell'abbondanza», il mese dei «tornidori », del vino, delle nespole, dei marroni. Arriva poi, ma senza alcun rilievo particolare, alla pari con tutte le altre feste, in una tranquilla prospettiva di carni salate e insaccate, la festa di Natale, nato dal matrimonio fra «un da ca' Anghillara che tolse per moier una porcellina» (fra una anguilla, «bissa marina », e una scrofa): la festa del maiale («zentil bestioletto») col suo seguito di «persuti », «salcizzoni», «sopressae attaccae sotto i travi “. E dopo questo Natale casalingo e culinario, il primo dell'anno, giorno di pronostici e d'auguri (come nelle antiche feste delle Calende e della dea Strenia), e la notte dell'Epifania, «nella quale parlano le bestie», e i suoi rituali «secondo l'uso antico». Poi, finalmente, il ritorno di carnevale che rientra in possesso di «tutti i beni ed ereditae», secondo una «ordinazion e sustituzion » non scritta da nessuna legge ma «reciproca e necessaria, giusta la forma della natura, vera dottora, che vive sempre»; «e così sempre vaga continuando fin che 'l mondo durerà e sí come el sol per circolo obliquo se va zirando in cielo e spartendosi e tornando a far luse a sta bella terrena, traghetta ogni anno per i dodese segni del zodiaco, così mi, dando influenza e partecipando della mia giurisdizione con cadaun de sti dodese trionfi dell'anno, muoro, resuscito al mondo, ora presto, ora tardi, secondo l'ordine della Patta e varietae delle feste mobili ».

Queste dunque sono le feste che precedono (o seguono, a seconda del punto prospettico) carnevale, i suoi eredi e sostituti, i ministri di tutti quei trionfi che confluiscono e culminano nel dodicesimo, la ricomparsa e il trionfale ritorno di carnevale. A questa inarrestabile «volontae» cosmica di ritorno assistono sette testimoni, sette virtù «negative», «fidelissimi segretarii» di tutte le sue smodate e “peccaminose” operazioni : “el Spasso, el Ziogo, el Bagordo, el Mattezzo, el Pacchio, l'Imbriaghezza, e'l Strighezzo.” (strighezzo, stregazzo, striazzo, strazzo, come picenale, barlotto, corso sono sinonimi di Sabba).

Le sorprese del “nobile barone” Sier Carnevale, come si sarà notato, non sono finite : fra le allegorie del suo corteo, fra il “Mattezzo” e il “bagordo”, si profila l'ombra ambigua e notturna dello “Strighezzo”. E' la prima volta che nella letteratura carnevalesca ci si imbatte scopertamente nell'incontro fra il sabba ed il carnevale. Forse lo si poteva sospettare, però non era mai stato detto chiaramente. Detto, ma non più ripetuto. Era inevitabile, però che, prima o poi, qualcosa trapelasse che la congiunzione fra l'antica orgia agraria ed il carnevale avvenisse. Tripudi, giuochi e tresche, vietati alla luce del sole, riti di sessualità promiscua, venivano celebrati ‘clam et furtive’ sotto la protezione

delle tenebre. Carnevale, demone dell'abbondanza e della fertilità, non può essere del tutto disgiunto da coloro che della magia agraria e della stregoneria dei campi erano le antiche ministre. La tresca diurna si prolunga nella notturna tregenda, il «grande giuoco» orchestrato dalla «Signora», da Diana regina della notte, continua nel festino notturno i carnali piaceri diurni, in un'atmosfera di gozzoviglia del ventre e del sesso che accomuna il fatato Venusberg alla montagna di formaggio e maccheroni dell'utopia contadina. («Diana... fu liberale della virginità che fingeva d'amare, forse per incitar quelli ch'abborrivano la lussuria » ('La strega ovvero degli inganni de' demoni. Dialogo di Giovan Francesco Pico della Mirandola tradotto in lingua toscana da Turino Turini' Milano, Daelli, 1864, p. 33. Nel folklore tedesco Diana si confondeva con Abundia e Satia). L'orgia propiziatrice della fertilità e il sogno dell'abbondanza vengono a coincidere. Il paese di Cuccagna e i giuochi sabbatici sono due aspetti dello stesso mito, e la «Signora » del giuoco notturno (Diana) si confonde con la «Regina» della terra di Cuccagna. Carnevale e sabba contadino, infatti, mostrano profonde identità: l'immagine del banchetto accompagnato da musiche e balli è comune ad entrambi. «A1 sabba—confessa la strega mirandoliana — vi mangiamo, vi beviamo, vi pigliamo amorosi piaceri... », «A balli, a conviti, e a notturni piaceri» volavano le streghe, « imperoché i poveri e 'l volgo, oltra la speranza de' piaceri amorosi, sono tirati dal diletto della gola ».

Le « cose disoneste » della notturna « tregenda » (alla quale corrono « persone specialmente femmine, che dicono di lor medesime ch'elle vanno di notte in brigata... e le donne della torma, che guidano l'altre sono Erodia, che fece uccidere San Giovanni Battista, e la Diana antica Dea de' Greci » (Iacopo Passavanti ' Lo specchio di vera penitenza' Venezia, Bortoli, 1741, p. 321) erano la versione notturna dei solari « bagordi » del carnevale, figlio ed erede di remoti culti agrari in lui confluiti.

Il re dei « bagordi » era talmente compromesso col crimine notturno che sotto ai suoi piedi stava ormai per aprirsi la botola d'un processo inquisitoriale. In realtà Carnevale « ritorna », ma nel modo in cui ritornano i fantasmi, gli spiriti dei trapassati; egli è una larva, una maschera mortuaria, uno spirito inferico e ctonio, così come le maschere carnevalesche che lo accompagnano sono figurazioni grottesche e ghignanti di spiriti inferici e d'anime di morti. Proprio per questo esso è un mito d'abbondanza e di ricchezza, perché « dai morti ci vengono i cibi » (Ippocrate), e il dio dei morti, Plutone, il ricco per eccellenza, coincide con il dio della ricchezza, Pluto: «Le monde de l'au-de-là, s'il coincide avec le monde infernal et souterrain, est aussi une source inépuisable de bénédictions et de richesses ». (H. Jeanmaire 'Dionysos. Histoire du culte de Bacchus' Paris, Payot, 1951, p. 38. Nella traduzione italiana (Dioniso. Religione e cultura in Grecia, Torino, Einaudi, 1972) il passo cit. si legge a p. 36. Per il «nesso tra mondo dei morti e fertilità dei campi », v. C. Ginzburg 'I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento' Torino, Einaudi, 1972)

Le feste carnevalesche rappresentano il periodo critico durante il quale, alla fine della stagione invernale, i vivi entrano, mascherandosi, in un ambiguo ed inquietante rapporto con gli spiriti dei morti; rapporto temporaneo e periodico nel quale si mescolavano terrore, conforto e gioia. Nello stesso modo anche coloro che immaginavano o sognavano di partecipare al sabba, sapevano di trovarsi in compagnia di demoni e spiriti dei defunti, perché il piacere e la ricchezza non si potevano ottenere senza l'aiuto e la mediazione degli spiriti infernali, di coloro che vivono sotterra. La montagna dei fedeli di Bacco che troneggia sulla strada di Cuccagna ('*Il piacevole viaggio di Cuccagna*' Cesena, 1588, ottave 12-13. Il poemetto viene pubblicato per intero in appendice a questo capitolo) il Venusberg, la montagna del paese di Bengodi, la « sommità d'un monte altissimo » su cui, secondo la strega di Pico, si svolge il sabba, sono emblemi diversi della medesima cosa. Sulla vetta dove si recitava il sabba (contraffazione, parodia e insieme nostalgia del Paradiso terrestre e della sua montagna), «erano balli, e giuochi d'ogni sorte, mense apparecchiate di vivande, canti, suoni, spettacoli piacevoli, e tutto quello che si suol fare in terra per dilettere gli animi umani ». (La strega ovvero degli inganni de' demoni, cit. pp. 126-27.)

Il sabba, il carnevale, il paese di Cuccagna vengono a confondersi nel gigantesco mito della povera

gente secondo il quale soltanto dai morti, dagli spiriti e dal diavolo è possibile ottenere felicità e ricchezza, non dai potenti e dai vivi. Il « viaggio » verso Cuccagna, verso una terra che non conosce angustie, carestie, dolori, malattie, oltraggi; il pellegrinaggio verso un Eden mitico alla ricerca della smarrita età dell'oro; (Cfr. G. Costa 'La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana' Bari, Laterza, 1972.) la navigazione verso isole irraggiungibili, corrisponde in qualche modo al « viaggio » che le droghe rituali hanno sempre offerto alle misere genti d'altri paesi e d'altri continenti schiacciate dalla durezza della vita e dalle fatiche dell'esistenza: l'oblio smemorante del presente e della dura realtà e il rifugio illusorio nella consolazione artificiale del sogno, attesa l'impossibilità di reperire nel globo terraqueo il paradiso « delizioso » di un'esistenza dignitosa e umana. Interrogato se credeva all'esistenza del paradiso terrestre, il mugnaio-contadino Menochio — il sofo delle plebi friulano — rispondeva: « io credo che il paradiso terrestre sia dove sono delli gentilhuomini che hano della robba asai et vivano senza faticarsi» (Cit. da C. Ginzburg 'Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500.' Torino. Einaudi, 1976 p. 91.)

L'origine del Carnevale moderno

2° Mondo alla rovescia, paese di Cuccagna, età dell'oro

In conclusione a questa lunga citazione è da annotare come Camporesi rimarchi la presenza dei temi del mondo alla rovescia, dell'età dell'oro, del paradiso terrestre o del paese di Cuccagna come componenti essenziali di questi riti legati alla fertilità, collegando fra loro le due tesi sull'origine del Carnevale che molti presentano come divergenti. La seconda interpretazione, non meno accreditata, del carnevale è infatti quella che vi riscontra l'attuazione dei temi del 'mondo alla rovescia', del 'paese di Cuccagna' e del 'ritorno dell'età dell'oro'. I più validi sostenitori sono: Peter Burke ('Cultura popolare nell'Europa moderna' Mondadori 1980) e Michail Bachtin che ('L'opera di Rabelais e la cultura popolare' Einaudi 1979). Ecco come illustra questa componente Burke: "Più complesso è il secondo tipo di opposizione. Il Carnevale si contrapponeva non solo alla Quaresima, ma anche alla vita quotidiana, non solo ai 40 giorni che partivano dal Mercoledì delle Ceneri ma anche al resto dell'anno. Esso era una promulgazione del cosiddetto « mondo alla rovescia », tema favorito della cultura popolare dell'Europa preindustriale: le monde renversé, the world turned upside down, die verkehrte Welt. Il mondo alla rovescia si prestava molto bene ad essere illustrato e, dalla metà del Cinquecento in poi, fu un tema favorito delle stampe popolari (Fig. 17). Il rovesciamento era innanzitutto fisico: gente a testa in giù, città sospese nel cielo, il Sole e la Luna per terra, pesci che volano o (elemento favorito dei cortei di Carnevale) cavalli che marciano a ritroso col cavaliere rivolto verso la coda. V'era poi il rovesciamento dei rapporti fra uomo e animale: il cavallo, tramutato in maniscalco, che ferra il padrone, il bue divenuto macellaio che taglia a pezzi un uomo- il pesce che inghiotte il pescatore; le lepri che trasportano un cacciatore legato o che lo fanno girare allo spiedo. Oggetto di rappresentazione era pure il capovolgimento dei rapporti fra uomo e uomo, capovolgimento d'età, di sesso o altre inversioni di status: il figlio sculaccia il padre, l'alunno l'insegnante, i servi danno ordini ai padroni, il povero fa l'elemosina al ricco, i laici dicono messa o tengono prediche al clero, il re va a piedi e il contadino a cavallo, il marito tiene in braccio il neonato e fila la lana mentre la moglie fuma e imbraccia il fucile."(pag.184) Bachtin accentua il carattere oppositivo, alternativo, antiistituzionale, egualitario e liberatorio del carnevale, riconoscendo in esso la dimensione millenaristica ed utopica del rinnovamento del mondo; per quanto concerne gli studi italiani, citiamo un saggio abbastanza recente di Giuseppe Cocchiara ('Il mondo alla rovescia' Boringhieri 1981).

Sia per illustrare il tema specifico del mondo alla rovescia sia il tema dell'età dell'oro seguiamo

questo libro del Cocchiara. Nella prefazione al libro Piero Camporesi afferma: *”pare che una incoercibile volontà di ritorno sia sottesa alla logica dello scambio, al perfetto sistema d’alleanze che regge il sistema di categorie simboliche in cui oscilla il mondo rovesciato. Illusorio e sfuggente... l’universo alla rovescia potrebbe assomigliare ad un incubo mentale, a un delirante enigma iconografico se non si afferrasse la logica binaria che lo inverte e lo manovra. In realtà, esso attutisce l’angoscia dell’indecifrabile divenire, riproponendo un futuro uguale al passato, cercando nell’illusione del movimento il volto tranquillo dell’immobile... Spazio protetto, dove la morte s’inverte nella vita, anzi ne è la necessaria rappresentazione, nel gioco serio/comico, nella farsa/tragedia dell’alternanza. Come nei cerimoniali arcaici della morte in cui il momento tragico si sdoppia il quello ludico-buffonesco, il demone del rovesciamento, nel quale lo spirito di Dioniso si copula con quello d’Apollo, s’intende alla tragica carnevalata... la logica binaria manovra i meccanismi occulti della macchina vivente, realizzando quel ‘paradosso dell’invarianza’, secondo l’espressione di Jacques Monod, in cui l’artificiale ed il naturale vengono ad identificarsi. Proiezione mutevole, nelle sue infinite possibilità di variazione seriale, del movimento pendolare sistole-diastole della biologia mentale, costante fissa dell’immaginario, sembra obbedire, più che ad una fantomatica categoria dello spirito di tipo idealistico, alla non eludibile norma della ‘classificazione binaria’ in cui Eduard O. Wilson individua la legge deputata alle operazioni mentali dell’uomo. Il meccanismo pendolare del doppio binario, il ‘principio di Giano’ interviene su tutti i processi della mente umana. E’ la regola del progetto genetico che s’intende alla costruzione dell’oggetto uomo a imprimere un naturale impulso all’androginismo fisico e intellettuale, al gioco delle rifrazioni speculari, all’alternanza di dritto-rovescio....applicando lo stesso meccanismo della coincidentia oppositorum e della concordia discors, l’inferno può apparire l’immagine reversibile del paradiso e il paradiso l’altro modo d’essere dell’inferno, così come il distruttore s’identifica nel suo opposto, nel creatore. Dio e Satana vengono di fatto a coincidere, espressioni simili e opposte della stessa imperscrutabile potenza: il Dio protettore si sdoppia nel Dio tentatore. Anche le grandi religioni storiche, come l’ebraismo, nella loro fase arcaica conobbero questo conturbante (per la cultura aristocratica, non per quella popolare) bifrontismo. ‘Si può dire che in tutto il Vecchio Testamento - scrive Norman Cohn - Dio è presente come responsabile di tutto ciò che accade, di buono e di cattivo: ‘Io formo la luce e creo il buio. Io faccio la pace e creo il male. Io il Signore faccio tutte queste cose.’ (Isaia 45.7)”* Il concetto fondamentale che presiede a questa premessa è l’individuazione di un meccanismo binario che presiede alle operazioni mentali umane. L’esemplificazione del meccanismo della dualità attraverso l’opposizione Dioniso-Apollo, serio-comico, farsa-tragedia, risulta, per chi concentra la sua attenzione sul mondo classico, di grande interesse. Ci vorremmo soffermare un po’ a chiarire questa categoria del doppio in quanto di grande interesse per l’argomento della presente ricerca.

3° Carnevale pagano e Natale cristiano: commistione dei riti

Il ciclo festivo che inizia a Natale e termina con L’Epifania è lo spazio più antico e imponente dedicato dalla civiltà occidentale alla festa.

Ma c’è stato un tempo, e molti segnali ci raccontano che se ne avverte ormai nostalgia, in cui queste settimane erano di festa davvero, con tutti gli eccessi, le eterodossie, le necessarie e pericolose pazzie di ogni rito collettivo.

"Kyrie eleison/ Asini haec est dies solemnus/ Christe Eleison, Hinhan eleison": cominciava così la Messa detta dei folli, medievale metamorfosi cristiana e natalizia delle <<Feriae Stultorum>> di tradizione pagana e romana. Il coro dei fedeli partecipava all’unisono imitando a gran voce il raglio asinino. Per ottenere un buon risultato sonoro - hinhan, hi-ho - non c’era bisogno di particolari studi musicali e la partecipazione era di massa. Il tutto non accadeva in qualche campo sconosciuto, alla

periferia delle città, ma nelle chiese, e tra gli officianti figuravano anche dei religiosi.

"I subdiaconi e il basso clero erano poco educati, mal pagati e difficili da disciplinare; le loro rare feste erano un'occasione per divertirsi ed era naturale, anche considerando la bassa estrazione sociale, che perpetuassero antiche usanze popolari", racconta Philip Pickett, il musicista inglese, fondatore del New London Consort, che ha portato in Italia, nel Gennaio del 2001 all'Accademia Filarmonica Romana, il suo nuovo spettacolo 'La festa dei folli'. Bellissima idea, ben recitata e cantata, ma impoverita dal suo svolgersi in un normale teatro, non nelle Chiese dove invece aveva luogo l'originale, certo più travolgente. Si troverà mai, oggi, una Curia disposta a fare uno strappo alla regola e a concedere, per un giorno soltanto, un luogo sacro ai natalizi giochi dei 'folli'?

Pickett ha lavorato su numerosi testi medievali - *Officium Circumcisionis* di Beauvais, *Missel des Fous* di Sens, anche i *Carmina Burana* - e cita come momento esemplare della diffusione di questi riti una lettera del 1445 in cui Eustace de Mesnil, rettore della facoltà di Teologia dell'Università di Parigi, si dilunga in dettagliate descrizioni di quanto accadeva: preti mascherati che durante la Messa della natività ballano travestiti da donna, montano in groppa agli asini e li portano fin sopra l'altare dove mangiano e bevono e cantano "*bibe et ora*" (bevi e prega) con modi sguaiati, alternati a intonazioni gregoriane ortodosse nel procedere della salmodia, non però nel testo: "*Quantus, Quantus, Quantus Dominus Bachus Habaoth*" parafrasi del "*Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth*" Non un momento dell'Ufficio canonico sfuggiva alle irriverenti parodie, dove trovavano posto sia dei brani polifonici già scritti, sia l'improvvisazione. I simboli del potere religioso, mitra e bastone pastorale, venivano consegnati a un 'dominus festi', un signore della festa, scelto tra i ragazzini e al quale tutti dovevano tributare reverenza, ovviamente in modo grottesco. Il rettore Mesnil commenta: "*Noi festeggiamo per scherzare semplicemente, secondo la tradizione, perché almeno una volta all'anno ci possiamo dedicare alla follia, che è come una nostra seconda natura e sembra innata in noi.*" Era questa la sua risposta ai tentativi, numerosi ma ancora senza successo, di limitare o perfino abolire 'Le Noel des fous'. E lungo i fiumi tedeschi, navigava la 'Narrenschiff', una Nave de folli, cui era consentito di attraccare per brevi periodi di festa e di scandalo, prima di essere costretta a riprendere il viaggio senza fine, con il suo equipaggio dove i pazzi spesso erano in compagnia di liberi pensatori e di eretici.

"*Secondo la tradizione*", informa Mesnil. Dettaglio importante, che conferma come questi rituali affondino le proprie radici nei Saturnalia e nelle Kalendae Januariae della romanità. L'inizio del nuovo anno, coincidenza di morte e di rinascita, offriva l'occasione per sovvertire i valori, i ruoli sociali, e l'animale più adatto alla festa era l'asino: simbolo di potenza virile, di fertilità, di forza, ma anche di stupidità. Perverso e ben addentro a pratiche magiche per Apuleio, responsabile col bue del riscaldamento di Gesù Bambino nella tradizione cristiana. E nelle feste, pagane come cristiane, mai mancavano i bambini come accade ancora oggi per la nostra meno pazza Befana; i doni erano per loro, a loro si tributava omaggio, perché sono i fanciulli la prediletta via di comunicazione con noi delle 'larve', le immagini dei defunti che vogliono tornare a farci visita, rinascere: il dono li placa, il sorriso del bambino scioglie la nostra angoscia per la loro assenza.

La Chiesa cattolica ha a lungo assorbito queste tradizioni, proponendosi, anche grazie alla massiccia diffusione dei Vangeli apocrifi, come luogo sincretico di accoglienza e tolleranza. Una disponibilità che termina con la Controriforma.

Nel 1579 Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano, "*condannò nel Sinodo provinciale molti riti di passaggio del ciclo festivo popolare e del ciclo della vita, quali le combustioni di fantocci, le corse notturne, le finte nozze, le battaglie e gli eccessi... Il cardinale milanese proibì al suo clero le maschere, i balli, le giostre, le commedie ed ogni tipo di spettacolo, come i conviti, le danze, i giochi celebrati in occasione delle prime messe*", scrive Claudio Bernardi nel primo volume della '*Storia del teatro moderno e contemporaneo*, pubblicata da Einaudi. Il suo saggio, '*La festa e la sua metamorfosi*', non è l'unico dedicato alla riscoperta dei riti di piazza più irregolari e smodati, veri e

propri trait-d'union tra l'antichità e la cristianità, collettivi luoghi spettacolari dove teatro danza e musica convivevano sotto l'insegna della derisione .

Nella *'Cantata dei pastori'* (Einaudi, 2000) Roberto De Simone ricostruisce le vicende di questa sacra rappresentazione partenopea, che veniva replicata da Natale all'Epifania, e rintraccia persistenze di scandalose interpolazioni, quasi sempre improvvisate, fino a tutto il Settecento: personaggi come Razzullo e Sarchiapone ne erano i motori e *"senza le loro diavolerie la Cantata non rappresenta proprio niente."*

Qualche cerimonia sopravvive ancora. Chi, nella notte tra il 5 e il 6 gennaio, va a spasso tra le colline venete, facilmente vedrà innalzarsi, fino all'alba, dei falò. Al grido di <brusemo la vecia> (bruciamo la vecchia) si celebra il rito propiziatorio del <pan e vin> un fantoccio di Befana – etimo di epifania, apparizione - arderà sopra una fascina di legna. I <veci> (ormai introvabili, però) caveranno dalla direzione presa dalle fiamme vaticini per l'anno nuovo, mentre il pane e il vino simboleggiano la rinascita del cibo e della fertilità, ora sepolti sotto la terra gelata dell'inverno. Ballando, cantando e bevendo, chi avrà freddo saprà come scaldarsi.

Il meccanismo del doppio: Dioniso, Giano

*"Dioniso è il dio delle energie ctonie, il dio della fertilità; durante le sue feste, sotto il suo patrocinio e nel suo teatro si davano le rappresentazioni drammatiche. Ma Dioniso è anche e soprattutto l'Altro, il dio della sconcertante alterità, il dio dell'estasi irrazionale. I caratteri distintivi della sua divinità sono la dualità, il contrasto ed il rovesciamento di ruolo. Egli, come il teatro e la sua maschera, personifica una gamma di esperienze descritta da coppie di opposti, come maschio-femmina, vecchio-giovane, guerra-pace, vita-morte.. Egli è come il vino con cui è si celebra la sua festa. " Il vino è ambiguo. Nasconde una forza di estrema selvatichezza, un fuoco ardente, quando è puro: quando è tagliato e consumato secondo le norme conferisce alla cultura una dimensione supplementare e come soprannaturale: gioia del banchetto, oblio dei mali... l'unione felice... l'evasione fuori dai limiti del quotidiano e del se stesso... Se l'universo del Medesimo non accetta di integrare a sé questo elemento di alterità che ogni gruppo, ogni essere umano porta in sé senza saperlo... allora lo stabile, il regolare, l'identico vacillano e crollano, e sono l'Altro nella sua forma odiosa, l'alterità assoluta, il ritorno al caos che appaiono come la verità sinistra, la faccia autentica e terrificante del Medesimo. L'unica soluzione è che ...attraverso la gioia del komos, del vino, del mascheramento, della festa, per tutta la città attraverso il teatro, l'Altro divenga una delle dimensioni della vita collettiva e dell'esistenza quotidiana di ognuno." (Vernant e Vidal Naquet in *'Il Dioniso mascherato delle Baccanti di Euripide'* in *'Mito e tragedia due'* Einaudi 1991 pagg.221-244)*

Definire questo meccanismo binario 'Principio di Giano' ci invita ad excursus su questa divinità romana.

Giano, il dio romano della porta e delle calende, il dio bifronte che, nelle chiese romaniche è ancora rappresentato seduto di fronte ad una ricca tavola imbandita, il dio bicefalo, a rappresentare l'onniveggenza e l'onniscienza divina, simulacro della potenza solare cui venivano offerti dei pani circolari (detti *Janualia*) simboli solari, appunto, è rappresentato come vecchio e giovane, come morte e rinascita, pace e guerra, fine e principio: l'inizio del nuovo anno si celebra sotto il suo nome, il primo giorno del mese che prende da lui il nome e che rappresenta la speranza di nuova vita e di nuovi raccolti ; Giano è il padre della religione carnevalesca e della sua spettacolare liturgia di morte e resurrezione. Il Lucifero cristiano, bicefalo, mostro divoratore, presenta affinità con numerose divinità policefale preesistenti ; la maschera con cui è raffigurato nel Battistero fiorentino costituisce testimonianza di una continuità rituale ininterrotta con il passato, mentre la bocca mostruosa, con cui è rappresentato da Giotto nella Cappella degli Scrovegni, ce lo rappresenta come divoratore gigantesco e

villoso, contiguo con l'arcaica immagine dell'orso, il gigantesco mostro delle feste agrarie dai cui peti nascevano le nuove anime, accompagnato, nei tumultuosi cortei di carnevale da falli giganteschi e da altrettanto giganteschi pani rotondi, simboli del sole e del tempo che ritorna, emblemi del dio Giano. La maschera dell'orso è comune in Irpinia; accompagnata da quella del ciarlatano è ancora comune in molte zone del Friuli; l'orso viene costretto a ballare e raccoglie gli sberleffi dei festanti, memoria degradata dell'orso catturato, beffeggiato e mandato a morte.) Nel pasto di Lucifero “*si riconosce il pasto di Giano e della Gola, dall'appetito moltiplicato, ma sotto forma diabolica.*” (J. Baltrusaitis ‘*Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*’ Adelphi 1973 p.62) Lucifero, che è pur sempre demone solare, divora con le sue tre mascelle i corpi e dall'orifizio anale restituisce nuove anime. L'introduzione e l'assimilazione rappresentano la morte, cui segue la deiezione da cui nasce la nuova vita; tutto avviene come nel tempo agrario che ripete il ciclo morte-nascita, vecchio-nuovo: il ventre che divora forma il soffio incubatore di vita. Ogni rito iniziatico conosce il passaggio attraverso la sporcizia prescritta. Anche il viaggio dantesco attraverso la “natural burella” non è solo un viaggio di purificazione attraverso l'abisso del male ma è anche un *itinerarium in ventrem*, di cui è descritto anche l'elemento infimo, il residuo vitale da cui nasce la nuova vita, lo sterco in cui sono immersi i lusingatori del canto XVIII :” *Quivi venimmo ; e quindi giù nel fosso - vidi gente attuffata in uno sterco - che da li uman privadi pareva mosso.*” (vv.112-114) Il viaggio nel ventre della terra si conclude con il ritorno alla luce con l'espulsione attraverso il “*pertugio tondo*” (Inf. XXIV v.133). Giano viene dunque ad identificarsi, nella cultura cristiana, con il diavolo del carnevale. “*Nel sistema della festa popolare, i diavoli costituivano infatti una conturbante irruzione dell'altro, del 'diverso', del 'contraffatto, dell'elemento trasgressivo e contestatore della norma etica e socio politica, l'eruzione improvvisa e sconcertante dell''altro mondo', del mondo basso e nascosto... Il diavolo è, dunque, attor comico, che gode dell'incondizionato favore del popolo il quale ritrova in lui tutti gli attributi - a livello grottesco - del ribelle e dell'oppositore: esso è il campione dell'oltraggio scurrile e del linguaggio licenzioso, del gesto sconcio e provocatorio che infrange la norma e l'etica dominanti. Anche per questo il comico “è analogo, come fermento polemico, al demoniaco, al magico, alla superstizione, al paganesimo campagnolo, a tutto ciò, insomma che non si inseriva nel quadro dell'autorità costituita.*” (P. Camporesi op. cit.pagg.59-60 che, a sua volta, cita C. Battisti ‘*L'Antirinascimento*’ Feltrinelli 1963 pag.281) Altre connotazioni del diavolo le traiamo da un documento dei gesuiti che, all'epoca della Controriforma, si scagliarono contro la tradizione dei ciarlatani e dei saltimbanchi di cui individuavano il modello ed il maestro: “*il primo che trovò l'arte del ciarlatano fu il diavolo quando nel paradiso terrestre fece cinque cose, la prima si mascherò, prendendo la forma del serpente; la seconda salì sull'arbore ; la terza disse gran bugia.*” (Scipione Mercuri ‘*De gli errori popolari d'Italia*’ Padova Bolzetta 1645).

Il meccanismo del doppio nella cultura greca

Continuando ad esaminare questo problema del doppio, seguiamo adesso uno studioso da noi particolarmente apprezzato; si tratta di J.P. Vernant che apre un volume curato da M. Bettini ‘*La maschera, il doppio, il ritratto*’ (Laterza 1991) con un saggio dal titolo ‘*Psychè: simulacro del corpo o immagine del divino?*’. Per chiarire le origini storico culturali della categoria del doppio, lo studioso si volge ad un esame che parte dalle prime testimonianze che hanno valore fondante per tutta la cultura occidentale, a quelle, cioè, relative alla cultura greca. E’ noto che Omero ignora il concetto di anima, come intesa nel senso odierno: “*la concezione omerica è agli antipodi di quella che si potrebbe definire la concezione mistica... Omero ci mette di fronte alla testimonianza di un pensiero molto antico nel quale i morti, direttamente collegati al mondo umano ed al mondo della natura – in particolare alla Terra madre – sono integrati nella vita di un gruppo locale essenzialmente rappresentata come ciclica.*”

In questo complesso, che suscita molteplici immagini, ha avuto senz'altro grande importanza l'immagine del soffio che la parola psychè evoca nel suo significato etimologico (gli esseri che favoriscono le nascite, tritopatores, sono ad un tempo 'venti' ed 'avi'). (L. Gernet "Antropologia della Grecia antica" Mondadori 1983 pagg.10-11). Ψυχή (psyché) indica in Omero il soffio vitale che abbandona il corpo, uscendo da una ferita o dalla bocca o dalle narici, e discende nell'Ade. Le psykai sono altrimenti dette εἰδῶλα κομόντων (eidola kamonton), fantasmi dei defunti in quanto vuote immagini, quindi prive di essenza reale, che riproducono l'aspetto della creatura vivente. In Greco esistono, oltre alla psychè, altre due specie di εἰδῶλα (eidola), cioè di apparizioni soprannaturali che è bene chiamare 'doppi': il φάσμα (phasma), il fantasma creato da un dio a perfetta somiglianza di un essere umano come quello, ad esempio, realizzato da Apollo: "uguale ad Enea stesso e simile nelle armi" (Il. V 449-53); il terzo, ὄνειρος, il sogno; anche in questo caso l'apparizione onirica, sempre inviata dagli dei, è costituita da un doppio perfettamente corrispondente ad un essere reale. Questi tre tipi di doppio costituiscono una categoria "che presuppone un'organizzazione mentale diversa dalla nostra. Un doppio è cosa ben diversa da un'immagine. Non è un oggetto 'naturale', ma non è nemmeno un prodotto mentale: né un'imitazione di un oggetto reale, né un'illusione della mente, né una creazione del pensiero. Il doppio è una realtà esterna al soggetto, inscritta nel mondo visibile... Il doppio gioca nello stesso tempo su due piani contrastanti: nel momento in cui si mostra presente, si rivela come se non fosse di qui, come se appartenesse ad un altrove inaccessibile.... C'è nell'eidolon un effetto di illusione, d'inganno..." (pag. 4) Vernant poi, per far comprendere questo gioco dell'assenza nella presenza, passa ad illustrare tra le pratiche legate alla morte, quella dell'oltraggio ἰακία; questo avveniva quando il defunto veniva privato di sepoltura, lasciato pasto ai cani o agli uccelli per essere fatto a pezzi e perdere la sua unità formale; "lo si lascia putrefare, decomporre al sole, perché non possa più assumere, nell'aldilà, quei valori di bellezza, giovinezza e vita che il corpo deve riflettere in questo mondo; infine, invece di sistemarlo in una tomba, lo si riduce a diventare, nel ventre delle bestie che lo hanno divorato, carne e sangue di animali selvaggi, perché perda ogni traccia di carattere umano. Si cerca così di privare il nemico dello statuto di morto, di rifiutargli quel cambiamento di stato, quell'ambigua promozione normalmente realizzata dalle esequie." (pag.5) Ci permettiamo solo di ricordare, a corredo di ciò, l'antica e barbara pratica del maschalismòs (μασχαλισμός), cioè l'uso di amputare gli arti degli uomini uccisi, per impedire che questi, tornati sulla terra come fantasmi, potessero compiere la vendetta. Anche Ezio Pellizer (ib. pagg. 13-27) esamina la categoria del doppio attraverso uno dei miti più celebri dell'antichità, quello di Narciso, in un articolo intitolato: "Narciso e le figure della dualità". Lo studioso si pone preliminarmente il problema "di precisare il rapporto tra alcuni operatori della figuratività (così potremmo chiamare, per esempio, il ritratto, la maschera, o lo specchio) e la rappresentazione narrativa (anch'essa di ordine figurativo), cioè 'mitica' nel senso di 'raccontata', di svariate realtà di ordine psicologico (le categorie dette 'proprio-cettive) o appartenenti al 'mondo naturale' ('eterocettive'), e soprattutto la realtà (culturale) dell'organizzazione gregaria, cioè quella che consente l'articolazione sociale e la costituzione di universi assiologici condivisi. Si tratta cioè di capire il meccanismo per il quale la percezione (o la 'cattura') di alcune categorie fondamentali (come quella dell'alterità e dell'identità, dell'assenza e della presenza, dell' 'in sé' e de 'fuori di sé' - per es. l'estasi mistica), non sembra possibile se non attraverso: a) il loro passaggio attraverso una struttura sintattica attanziale (un racconto); b) il loro trasferimento (metafora) in un linguaggio simbolico ambiguo e polisemico (metaforico, polisemico, allusivo, evocativo ecc...) che resta comunque di ordine figurativo. In secondo luogo, ci si potrà chiedere: c) in che modo interagiscono con esse le categorie dette 'timiche' che organizzano l'universo passionale (disforia/euforia, con un termine medio di assenza, a-foria; esse interessano dunque dolore/piacere, pianto/riso, paura/attrazione, tragico/comico ecc.)." E conclude il suo articolo con queste parole: "La categoria del doppio (la dualità o binità) col suo calarsi nella struttura profonda che organizza le funzioni dell'identità e dell'alterità, e con il gioco vertiginoso dei

suoi operatori (maschere e specchi, ritratti e camuffamenti, veli verginali e trappole mortali, sosia, doppioni e anime gemelle), sembra essere uno dei meccanismi più ricchi e produttivi della figuratività, un potente dispositivo operatore di morfogenesi, e come tale dovrà avere un posto privilegiato nel nostro inventario, nella nostra enciclopedia, nel nostro immenso magazzino dell'immaginario.” Un accenno anche agli altri aspetti, troppo interessanti, dell'indagine di questo volume e che sono sempre pertinenti a questa categoria del doppio. Il terzo articolo è opera di Giulio Guidorizzi ed è intitolato *.”Lo specchio e la mente: un sistema di intersezioni.”* Il mito di Narciso è collegato all'inganno dell'immagine riflessa nell'acqua, e perciò Guidorizzi esamina gli esperimenti della creazione artificiale di spettri ottici realizzati dal matematico alessandrino Erone; attraverso l'uso diversificato di e/o combinato di vari specchi, si creano immagini, o meglio, doppi asimmetrici, illusioni del volo o visioni spettrali. Lo studioso quindi ci fa 'riflettere' sul significato delle parole legate alle attività intellettuali più complesse, denotate tutte con termini afferenti alla specularità: speculazione, e riflessione sono chiaramente legati allo specchio ma anche la considerazione (*cum-sidera*) è collegata all'osservazione celeste con l'aiuto di specchi. Lo specchio è *“concepito come un metaforico prolungamento della vista, quasi come un cannocchiale proteso verso una dimensione nascosta e segreta che sfugge allo sguardo ma che viene catturata da quella cristallizzazione della vista qual'è in sostanza lo specchio, in cui le proprietà del tempo si intrecciano a quelle dello spazio: poiché lo specchio non solo identifica ciò che è lontano, ma fissa (!) ciò che ha visto ed è rivolto a ciò che in esso comparirà.”* (art. cit. pag.35) Giova ricordare che lo specchio, anche quando rimanda un'immagine non deformata, la riproduce rovesciata.

Altra forma di doppio, illustrata ancora da Vernant (*‘Figurazione dell'invisibile e categoria psicologica del “doppio”: il kolossos’* pagg. 343-379 in *‘Mito e pensiero presso i Greci’* Einaudi 1970) è quella del kolossos (dalla radice kol. che indica ciò che sta eretto) l'idolo che traduce in forma visibile le potenze dell'aldilà. *”Quando un uomo, partito per terre lontane, sembra scomparso per sempre o quando è perito senza che si sia potuto ricondurre il cadavere, né compiere su di lui i riti funebri, il defunto- o piuttosto la sua psychè- resta ad errare senza fine tra il mondo dei vivi e quello dei morti: che non appartiene più al primo, e non è stato ancora relegato nel secondo... il kolossos .. incarna e fissa nella pietra .. non l'immagine del morto, ma la sua vita nell'aldilà...non è un'immagine, ma un “doppio”, come il morto stesso è un doppio del vivo...il kolossos appare, in quanto doppio, legato alla psychè... Che la morte sia apparsa come una pietrificazione dei vivi, risulta da una serie d'indizi: Pindaro per esempio usa l'espressione lithinos thanatos, “la morte di pietra.”* Vernant indica poi le caratteristiche che oppongono la morte alla vita: sono quattro: il silenzio, il freddo, l'aridità e rigidità, e soprattutto l'invisibilità: Ade è per definizione l'invisibile. All'interno di questa categoria dell'invisibile lo studioso francese individua una comune opposizione fra vita e psychè e kolossos. A loro volta, queste due forme di doppio contrastano fra di loro. *”La pietra e la psychè del morto contrastano con l'uomo vivo, la prima per la sua fissità, la seconda per la sua inafferrabile mobilità... i kolossosi sono nel senso proprio coloro che non possono divaricare le gambe per camminare...La psychè, d'altra parte, si sposta senza toccare terra: svola sotto il suolo, perpetuamente mobile ed inafferrabile.. I tratti antitetici appaiono, in questo caso, come espressione de legame di complementarità che il rito del kolossos ha precisamente la funzione di stabilire con la psychè: conficcando la pietra nel suolo, si vuol fissare, immobilizzare, localizzare in un determinato punto della terra quest'inafferrabile psychè ... Si vede bene... quale fu, in origine, il significato operativo del kolossos: esso serve ad attirare ed a fissare un doppio che si trova in condizioni anormali; permette di ristabilire, fra il mondo dei morti e quello dei vivi, dei rapporti corretti. Il kolossos possiede questa virtù di fissazione, perché è esso stesso ritualmente confitto in terra. Esso non è dunque un semplice segno figurativo. La sua funzione è ad un tempo quella di tradurre in una forma visibile la potenza del morto e di inserirla, in modo conforme all'ordine, nell'universo dei vivi. Il segno plastico non è separabile dal rito; non assume tutti i suoi significati se non attraverso le forme rituali di cui è oggetto. Il segno è “agito” dall'uomo e racchiude*

esso stesso una forza attiva. Ha una virtù efficace.” (art. cit. passim)

Il meccanismo del doppio: Esiodo

Molto complessi i riferimenti rintracciabili in Esiodo, per quanto concerne le tematiche oggetto del nostro studio. La cultura occidentale, e non solo, trova nella sua opera la descrizione dell'età dell'oro inserita in una complessa struttura del mito delle stirpi umane. Ci limitiamo ad un esame schematico dei meccanismi di opposizione binaria che presiedono all'organizzazione di tale struttura mitica.

Età dell'oro	Età dell'argento
<p>Uomini: senza affanni, senza vecchiaia e malattie. Vitalità giovanile positiva. Condizione regale. Terra: produce spontaneamente i frutti; ἀυτόματος βίος. Abbondanza Dike (δίκη): è osservata totalmente. Dopo la morte: demoni benigni epictoni</p>	<p>Uomini: vitalità giovanile negativa: fanciulli stolti per cento anni, soffrono dolori, muoiono al limitare di giovinezza. Condizione regale. Non si parla della produzione spontanea Prevale dike, ma si registra una hybris (ὑβρις), secondaria, religiosa: non vogliono onorare gli dei. Dopo la morte: demoni inferiori, ipoctoni.</p>
Età del bronzo	Età degli eroi
<p>Uomini: stirpe guerriera; nascono adulti, dai frassini (legno della lancia); ignorano gioventù e vecchiaia; hanno cuore di diamante, membra possenti. Domina la hybris (ὑβρις) guerriera: si uccidono tra di loro. Dopo la morte: spariscono nell'Ade senza fama.</p>	<p>Uomini: stirpe guerriera semidei, eroi; li uccide la guerra malvagia e la battaglia terribile. Prevale la hybris (ὑβρις) guerriera: combattono a Tebe ed a Troia. Dopo la morte: quelli che hanno combattuto per la giusta causa, Zeus li pone nelle isole dei beati, eroi felici con il cuore senza affanni, in una terra che produce frutti tre volte l'anno.</p>
Età del Ferro	
<p>Si mescolano i beni e i mali. Uomini: non somigliano ai padri; non curano né l'ospitalità né i vincoli familiari; non rispettano il giuramento; la giustizia è nella forza; il cattivo offende il buono; domina l'invidia. Ci sono due tipi di contese, ἔριδες, una delle quali buona in quanto spinge ad emularsi nel lavoro. Viene creata la prima donna, Pandora, detta 'male bello'; il male ed il bene sono indissolubili. L'esistenza si degrada lungo il tempo, in un continuo invecchiamento fra fatiche, malattie ed angosce; quando infine gli uomini nasceranno già vecchi, con le tempie bianche, e tutto sarà vecchio, il rovesciamento rispetto all'età dell'oro sarà completo e Zeus annienterà anche questa stirpe.</p>	

Occorre anche rimarcare una concezione più volte annotata: quella del tempo ciclico. Si tratta di *“tempo non lineare, ma ciclico. Le età si succedono per formare un ciclo completo che, una volta compiuto, ricomincia, o nello stesso ordine, o piuttosto, come nel mito platonico del Politico (269 segg.), nell'ordine inverso, poiché il tempo cosmico si svolge alternatamente in un senso e poi nel*

sensu opposto; Esiodo si lagna di appartenere alla quinta ed ultima razza, a quella del ferro; a questo proposito egli esprime il rammarico di non essere morto prima o nato dopo - dichiarazione incomprensibile nella prospettiva di un tempo umano costantemente inclinato verso il peggio, ma che si spiega se si ammette che la serie delle età costituisca, come la sequenza delle stagioni, un ciclo rinnovabile". La citazione da Vernant (pagg.19-20 in *'Mito e pensiero' 'Il mito esiodeo delle razze'* Einaudi, cui si rimanda per un'analisi approfondita di tale mito) inquadra l'analisi strutturale del mito esiodeo nel senso della nostra ricerca, in quanto gli elementi sono inequivocabilmente composti in serie binarie ed antitetiche e la concezione ciclica del tempo non può non attenere al ciclo delle stagioni; l'autorità dello studioso ci esime da inutili chiarificazioni individuali.

Il meccanismo del doppio nel teatro greco e romano

La categoria del doppio fu ampiamente sfruttata nel teatro romano; basti pensare ad una commedia come l'*Amfitrione* di Plauto, commedia dell'equivoco essenzialmente basata sulle doppie figure dell'Anfitrione-Zeus e del vero Anfitrione, di Sosia-Mercurio e del vero Sosia. In Plauto è ricca di esiti comici, variamente sfruttata, la categoria dei gemelli. A partire dal secolo XIX la categoria del doppio ritorna familiare anche nella cultura europea, sia in scrittori come Poe, Chesterton, Hoffman, Wilde, sia attraverso le applicazioni psicoanalitiche proposte da Freud. Ma c'è da rimarcare una differenza fondamentale: *"ciò che differenzia le società moderne da quelle arcaiche è che presso di noi la percezione del doppio deriva dall'alienazione e dalla scissione della personalità mentre nelle culture arcaiche le relazioni tra l'io ed il suo doppio non assumono alcun tratto patologico, ma conservano un carattere di quotidianità: in altre parole, è attraverso il doppio che si consente uno scambio visibile con un settore non visibile di se stessi - settore che, per il fatto di non essere visibile, non cessa comunque di essere reale."* (pag. 36) Pellizer, fra le categorie che chiama 'timiche', aveva inserito anche quella di tragico/comico; come è noto, tutte le rappresentazioni tragiche si concludevano con un dramma satiresco; ma è bene anche soffermarsi ad esaminare un passo della Poetica poco frequentato nei testi scolastici in cui Aristotele afferma che la tragedia nacque da un progressiva e lenta evoluzione dal comico e satiresco nel tragico: *"quanto poi riguarda la grandezza: da racconti piccoli ed un linguaggio scherzoso, poiché il suo processo di trasformazione muoveva dal satiresco, assunse, tardi, toni solenni, ed il verso da tetrametro si fece giambo."* (Poet. 48a 20.) La protostoria della tragedia viene delineata in questo passo come processo di differenziazione del serio dal burlesco all'interno di uno stesso genere drammatico, con l'assunzione da parte della tragedia del metro comico, anche se va precisato che il termine 'satiresco' è da riferire a canti fatti da satiri. Ciò non significa che il tragico derivi dal comico, quanto che, da una comune origine si delinearono, per differenziazione, due generi. E' comunque facile rilevare la presenza del comico nel tragico, sia sotto forma di ironia tragica sia sotto la forma di tragicomico (si pensi all'*Alcesti*, o meglio ad una tragedia esemplare sotto questo aspetto come *Le Baccanti*). Ambiguità, anfibia e rovesciamento costituiscono caratteristica saliente della drammaturgia tragica (vedere sull'argomento *"Ambiguità e rovesciamento"* in *'Mito e tragedia nell'antica Grecia'* di Vernant Vidal-Naquet Einaudi 1972 articolo in cui è esaminato il caso esemplare dell'*Edipo re*.) Come risulta doveroso ricordare che anche le rappresentazioni tragiche si svolgevano durante le feste, e, quindi, sotto il segno di Dioniso, così è di grande interesse individuare quanto di serio, e talvolta di tragico, ci fosse nella commedia (vedi ad es. *Le Nuvole* di Aristofane, soprattutto nel tragico finale in cui viene incendiato il pensatoio insieme a Socrate ed i discepoli). Affermare che su tutti i processi della mente umana interviene 'il principio di Giano' risulta molto importante per la prospettiva adottata in questo lavoro. Si rileverà, nel corso della presente riflessione, che nella secolare lotta di opposizione ai riti carnevaleschi, affrontata dalla Chiesa, la constatazione della ininterrotta contiguità con il passato veniva stigmatizzata con la definizione del carnevale come

rito di Giano, o meglio *'ludubria Jani'*. Secondo la prospettiva di un meccanismo binario di lotta e opposizione è poi facile leggere tutta la teogonia greca; anche il supremo dio olimpico, Giove, è rappresentato dai tragici come colui che annienta e punisce; si pensi al mito di Prometeo secondo la più nota rappresentazione, quella di Eschilo, in cui Zeus, frustrato nella sua intenzione di annientare la razza umana, punisce severamente Prometeo coadiuvato da Kratos e Bia, la Forza e la Violenza che lo assistono e gli siedono a fianco. Ma la vicenda mitica si conclude con la riconciliazione e con l'instaurazione di un regno divino durante il quale, accanto al trono di Zeus, sederanno permanentemente Themis e Dike, le due divinità della Giustizia divina ed umana. L'ipostasi più comune della religione greca ci parla poi di una divinità definita genericamente δαίμων (daimon da δαίω, daio, spartire) colui che dà sia il bene sia il male; è da lui che dipende la felicità o l'infelicità umana: l'uomo è ο εὐδαίμων (eudaimon) ο κακοδαίμων (kakodaimon.).

Il meccanismo del doppio: la maschera

L'elemento carnevalesco che più intensamente ed univocamente significa l'idea del doppio carnevalesco è la maschera. La maschera è sempre grottesca; la comicità che ne promana è originata dalla distanza culturale e dal giudizio di deformità dell'osservatore. La maschera aggredisce, spaventa, atterrisce storna il malocchio sia con la sua forma anormale sia coi forti colori (il rosso era il colore apotropaico per eccellenza.). Essa rappresenta il diavolo ed i morti. La parola longobarda *masca*, sostiene il filologo svizzero Karl Meuli, è sinonimo di *striga*, cioè spirito che divora gli uomini vivi; la *masca* è l'immagine notturna che turba gli uomini. Il termine può anche essere pregallico che si alterna con *basca*, da cui il francese moderno deriva *rabacher*, che significa 'fare fracasso' detto degli spettri. In Normandia *vieille rabache* è la maschera di una vecchia-diavolessa. In Germania il termine *talamasca* o *dalamasca*, usato fin dall'alto Medioevo, è esito del verbo *dalen* che significa 'bisbigliare in modo buffo' per cui il Meuli deduce che *talamasca* sarebbe "una maschera che avrebbe assunto comicità per il fatto che borbotta, o parla in modo strano come uno spirito o un ossesso." Anche in alcuni dialetti dell'Italia settentrionale *'masche'* sono le streghe, i fantasmi. In latino troviamo due parole che significano maschera: *larva* e *persona*. *Larva* ha lo stesso significato di *maska* ed indica quindi il fantasma, lo spirito cattivo dei defunti. E' chiaro che il volto coperto indica il morto, o anche chi è in uno stato prenatale: l'amnio ed il sudario sono equivalenti; nel mondo latino lo stesso termine, *larva*, indicava la maschera e lo spirito dei morti, e velati, perché assimilati ai morti, erano i giovani che, secondo l'antico costume italico detto *ver sacrum*, venivano mandati a fondare una colonia, allo scadere del loro ventesimo anno, compiendo un voto fatto alla nascita.

Il passo più noto in cui compare tale termine è in Orazio (*Sat.* I 5), nell'episodio di alterco rusticano fra Sarmiento e Messio Cicirro; il mingherlino Sarmiento sfida il gigantesco Cicirro ad esibirsi in un ballo per mimare il Ciclope Polifemo, dato che la sua mole, la sua orrenda faccia deturpata da una cicatrice in cui compare un unico occhio sulla fronte pelosa non ha bisogno di maschera: "*nil illi larva aut tragicus opus esse cothurnus*". La parola ha già diverse attestazioni in Plauto: nell'*Amphitruo* si dice di Alcmena che "*Larvarum plenast*" (v.777). In un frammento della stessa commedia si dice: "*tu certe aut larvatus aut cerritus*", tu, certamente sei o ossessionato o delirante. Gli stessi due termini in *Menaechmi* 890. In *Aulularia* 642 e *Captivi* 598 abbiamo due conferme che questi spettri fanno delirare l'uomo: "*larvae huc atque intemperiae insaniaeque agitant senem*", "*Iam deliramenta loquitur: larvae stimulant virum*." Le larve impauriscono gli uomini soprattutto di notte, nei bivi e nei trivi (Petr. *Sat.* 62; Apul. *Apol.* 64 e *Met.* 6,30, 11, 2, Ammian. 14, 11, 17; Svet. *Cal.* 59.) Il loro aspetto è macilento, lugubre e sinistro (Apul. *Met.* 1, 6 e *Apol.* 63; Sen. *Ep.* 24,18). Il termine era entrato a far parte anche di modi di dire popolari. Nella celebre favola del lupo mannaro narrata da Nicerote nel *Satyricon* (par.62) il protagonista, giunto alla casa di Melissa dice di sé: *'in larvam intravi'*, le traduzioni danno

un modo di dire italiano: “ero mezzo morto dalla paura” ma l’espressione latina significa ben di più: come ha raccontato, Nicerote aveva già esalato l’anima (ovviamente dal naso), il sudore gli aveva coperto le spalle, sul suo pallido viso gli occhi erano divenuti quelli spiritati del morto. Molte le testimonianze del termine *larva* o dei suoi derivati, nelle *Metamorfosi* di Apuleio, in contesti complessi per elementi espressivi e figurali attinenti a valori iniziatici (1,6; 6, 30; 8,27; 9, 29; 11, 2. per un esame, vedi op. cit. pagg. 67 -70). La voce *larva* è attestata due volte, con il significato di ‘maschera’ in Dante (Purg.15, 127; Par 30, 91). Anche i petrarchisti del Quattrocento e Cinquecento usano diverse volte questo termine col significato di ‘maschera’. Con forte carica contrastiva di fronte alla inestirpabile pratica del carnevale, gli autori ecclesiastici riferiscono il termine *larva*. S. Agostino citando Platone ci ricorda che *larve* sono le anime dei defunti malvagi: “*Dicit Plato animas hominum demones esse, et ex hominibus fieri Lares, si boni meriti sint, Lemures, si mali, aut Larvas.*” (*De civitate dei* IX 11) Gli ecclesiastici post-tridentini si scagliano ripetutamente contro la maschera carnevalesca, retaggio della cultura contadina e pagana, definita non solo ‘*idolum theatri*’ ma anche bollata con l’espressione di ‘*negotium diaboli*’. Il termine *Persona*, diretta derivazione dal greco πρόσωπον (*prosopon*), significa faccia e maschera. Da *persona* latino deriva il termine personaggio, afferente all’area teatrale, ma rimane anche il termine italiano *persona* da cui deriva a sua volta *personalità* nella sua duplice accezione di identità reale ed individuale ma anche di efficace metafora per esprimere il ruolo che ogni persona svolge nella società. Il concetto pirandelliano di maschera non è che una elaborazione di questo concetto. Anche il greco ha una parola che indica contemporaneamente sia ‘fantasma’ che ‘maschera’: Μορμώ e μορμολυκείον (*Mormò* e *mormolykeion*). Perché le maschere sono collegate al culto dei morti? La morte è la principale esperienza umana che qualifica una condizione esistenziale contraddittoria: gli uomini vivono una vita mortale; la morte è la crisi della presenza, la morte sottrae ai vivi l’attività produttiva, provoca insicurezza economica ed angoscia esistenziale. C’è un’altra spiegazione, più articolata e più convincente. Se è vero che il Carnevale è una festa propiziatoria, nel periodo che il seme trascorre sotto terra, esso viene a contatto con i démoni inferi, ctoni, con le potenze della facoltà generatrice, identificate anche con le anime dei defunti che, evocate da appositi riti, ricompaiono sulla terra in precisi momenti del ciclo riproduttivo. L’idea del *daimon* greco ed in maniera affine l’idea del *genius* latino “è ad un tempo un appellativo generale degli esseri divini; essa tende tuttavia a definire il concetto ben preciso di un’entità divina insita nell’uomo, che si rivela dopo la morte e, a volte, quando l’uomo è ancora in vita; Empedocle è un *daimon* sono *daimones* molti illustri defunti: Platone ne attribuisce la statuto ai “guardiani” della sua città, nel culto da lui istituito in onore dei loro Mani. Questa nozione del *daimon* si distingue esplicitamente dalla nozione tradizionale dell’eroe.” (L. Gernet “*Antropologia della Grecia antica*” Mondadori 1983 pag.13) Lo studioso francese distingue le tipologie del *daimon* e dell’eroe ma ne sottolinea la stessa funzione: “La nozione di eroe trae alimento anzitutto da un fondo molto antico: l’eroe è spesso associato alla terra ed alla fertilità e, chiunque egli sia, ritorna facilmente a questa sua primitiva vocazione; sotto la specie dell’“archegheta” locale, l’eroe perpetua un ricordo di Re divino, dispensatore e responsabile della prosperità.... Per le gentes aristocratiche....l’idea di eroe coincide con quella dell’Antenato. Tutto questo patrimonio di pensiero converge in età storica nella nozione dell’eroe protettore della città.” (Gernet ib. pag.8) Non per altro motivo Plutone, il dio degli inferi è altresì il dio della ricchezza, come ci attesta un celebre motto di Eraclito: “Sono i morti che diventano il nostro sostentamento.” Per quanto concerne la religione greca, è da ricordare che Dioniso, il dio del teatro, sotto il patrocinio e durante la festa del quale si davano le rappresentazioni teatrali, secondo una versione del suo ricco mito, scende ogni anno agli Inferi alla ricerca di Semele. Il suo carattere ctonio è confermato da un passo di Eraclito che lo identifica con Ade, la divinità degli inferi per eccellenza. Il culto dionisiaco è legato alla terra, e suppone che, racchiusa in essa, vi sia una forza misteriosa e magica che cerca di rompere il vincolo rappresentato dalla durezza della crosta terrestre; il posseduto entra in relazione con questo potere occulto rompendo a sua volta i vincoli che imbrigliano

la sua anima e torna alle scaturigini di una religione antichissima, che ricostituisce il connubio primitivo ed edenico fra uomo e natura. Per fare ciò, l'adepto deve uscire dallo spazio fisico e culturale della città, vagare negli spazi naturali più solitari ed incontaminati, entrare nell'estasi, uscire quindi al di fuori di sé, per attingere una conoscenza che dimentica e supera il razionale nell'invasamento della mania orgiastica. La baccante, toccando la terra con lo strumento mistico sacrale detto tirso, fa erompere da questa acqua, vino, latte e miele. Dioniso è infatti il dio dell'*ygròn*, (ὕγρον) umido, è *dendrites*, *anthinos* e *karpios*, (δενδρίτες, ἄνθινος, κάρπιος) colui, cioè, che fa nascere le piante, i fiori ed i frutti.

Il mondo alla rovescia

Una esauriente, convincente, dettagliata ed articolata trattazione della tematica del mondo alla rovescia è fornita dal Cocchiara nel sopracitato saggio. Il libro è suddiviso in tre parti: la prima che riguarda il tema in generale e le sue origini, la seconda che esamina le immagini e le categorie concettuali della letteratura dotta e di quella popolare, la terza il mondo alla rovescia nella cultura figurativa. Ci limiteremo a seguire la prima parte, quella appunto che esamina il tema in generale e le sue origini. *“Il primitivo ama vivere proiettandosi nel passato o nel futuro. Il passato lo porta ad immaginare un'età felice, collocata all'inizio della società umana, il futuro gli permette parimenti il recupero di quella stessa felicità che gli avvenimenti della vita gli hanno fatto perdere .(pag. 28)Il mondo alla rovescia ... a volte è un luogo dove le cose e gli esseri assumono uno stato opposto a quello che avevano nel mondo. Gli indiani Bellacoda dell'America del Nord credono che gli spiriti nell'al di là tengano la testa in basso e che le stagioni si svolgano al contrario di come avvenne nella terra. Nell'Indonesia, nel Borneo, benché il paese degli spiriti non sia posto sotto terra, esiste la stessa concezione di un modo dove tutto è a rovescio rispetto al mondo dei vivi. Anche il significato delle parole è rovesciato e si dice rosso per dire bianco e così via. In molte tribù dell'Africa è viva ancora una rappresentazione del mondo capovolto che sembra rispecchiare le concezioni dell'al di là di cui abbiamo parlato. L'eco di questa tradizione si ritrova nei loro usi, e fra i Nandi del Kenia il figlio maggiore indossa i suoi vestiti a rovescio quando muore il padre. Fra i Soja dell'Uganda le persone che partecipano a un funerale vestono gli abiti del sesso opposto. In queste credenze il capovolgimento delle cose accusa una struttura demoniaca, strettamente legata alla natura iniziatica dei miti...I miti che si riferiscono al capovolgersi di leggi naturali o ad animali che si comportano come gli uomini sono legati a un loro contenuto sacrale. E di ciò è prova il fatto che essi sono raccontati in certe epoche dell'anno, per certi particolari avvenimenti. Narrare, per i primitivi è celebrare.... La verità dei miti non è di ordine logico; nemmeno è di ordine storico; è soprattutto di ordine religioso e più specificamente magico. L'efficienza del mito ai fini del culto, per la conservazione del mondo e della vita, sta nella magia della parola, del mythos, della fa-bula, non come discorso favoloso ma come forza arcana e possente affine - anche secondo l'etimologia - alla potenza del fa-tum...il mito... è la favola della fondazione tribale, cioè di tutto un mondo che non può sussistere senza quel mito.”(G. Cocchiara pagg.34-36 passim)*

L'interpretazione proposta riguadagna il carnevale all'ambito della magia contro cui la Chiesa impegnò una lotta secolare che si inserisce nella “polemica antimagica” attraverso cui la civiltà occidentale si è venuta via via plasmando nel corso della sua storia.” (De Martino *‘Il mondo magico’* Einaudi 1948 pag.205) La Chiesa ha seguito la consueta tecnica dell'assorbimento, ove possibile, altrimenti della condanna (cfr. V. Lanternari *‘Occidente e Terzo mondo’* Bari Dedalo 1972 pagg. 329-360). La sua influenza si limitò alla parziale riscrittura moralistica, nei termini del suo linguaggio, delle figure del carnevale: si introdussero diavoli, angeli, monaci, la quaresima, senza poter modificare funzioni e significati. Le polemiche antimagiche della Chiesa (e dei profeti) si iscrivono nei processi di

modernizzazione, o meglio di consolidamento del nostro mondo e della nostra ragione, che si estendono a tutto abbracciare per eliminare altri mondi e altre ragioni e la possibilità stessa di pensarli. Lo sforzo antimagico dei massimi apparati ideologici della civiltà occidentale, la Chiesa e la scienza, si esplicò pienamente, e sanguinosamente, nell'età della caccia alle streghe, quando l'Occidente si garantì definitivamente la propria presenza, il proprio mondo, la propria ragione

Il carnevale, la magia, le streghe albergano nelle classi popolari, dove è, ancora oggi, attuale il rischio della perdita della presenza, dove il mondo non è ancora e sempre stabilmente dato, a differenza del mondo dei gruppi dominanti (in cui la magia riemerge in periodi di crisi). La precarietà economica delle classi popolari minaccia la stabilità del mondo e della ragione ufficiali, perché l'economico determina la sicurezza e ci dà il mondo e l'esserci. La polemica antimagica è in primo luogo un esorcismo, la riaffermazione che il mondo è dato universalmente, la negazione della possibilità di crisi e di regressione. Il carnevale è invece regressione ed esplorazione di altri mondi e di altre ragioni possibili; il carnevale "*rappresenta sempre... il ritorno sulla terra dell'età dell'oro di Saturno, la possibilità viva del suo ritorno.*" (Bachtin 'Rabelais...' pag.56) la magia è un altro mondo e un'altra ragione in atto.

E' noto che le divinità egizie appartenenti allo stadio più antico vennero adorate sotto forma animale; anche se poi le divinità del Delta vennero adorate sotto forme umane, la rappresentazione del dio-animale costituì una costante di tutta la religione egiziana, da un capo all'altro dell'Egitto. Tralasciando le discussioni degli antropologi se il culto degli animali, in Egitto, sia da configurare come culto totemico, si può senz'altro dire che la parentela di essenza fra dio ed animale è da collegare alla credenza nella possibilità di nutrirsi della potenza degli animali i quali, appearing immutabili nel tempo, organizzati secondo modi di vita stabiliti, sembrano indenni alla mutabilità storica degli uomini e delle loro stirpi. In tal modo gli animali partecipano palesemente della natura storica dell'universo: riconoscere la loro diversa natura è riconoscere il divino. Nelle diverse rappresentazioni del mondo alla rovescia riveste così notevole importanza anche quella *sub specie animalis*; in questo mondo gli animali hanno una voce articolata e conoscono l'uso della parola, come in una mitica età dell'oro.

In un poemetto composto durante l'età feudale del regno egiziano (2250-2060 circa) il capovolgimento viene rappresentato come rovesciamento della condizione umana, dovuto allo sconvolgimento sociale del tempo visto *sub specie nobilitatis*: "*Il paese è pieno di bande, si va ad arare con lo scudo... Non vi sono più gli uomini di ieri... Il Nilo scorre ma non si ara per lui, perché ciascuno dice: "Non sappiamo quello che avverrà nel paese."... Le donne sono sterili... Mendicanti sono divenuti padroni di tesori. Chi non si poteva fare i sandali oggi possiede tesori... Il figlio di un nobile non si riconosce più.. Le province sono minate. Gli stranieri sono venuti da fuori in Egitto... Il deserto si è esteso sulla terra coltivata... I corpi delle signore soffrono per gli stracci. Qualsiasi Asiatico è persona illustre. Quelli che erano Egiziani si comportano come nomadi vaganti... Il paese è scisso in bande. Il forte la sua roba la ruba al debole... Le signore dormono sugli otri ed i nobili nelle officine"* Allo sconvolgimento sociale si unisce quello religioso: "*Quelli che era seppellito come Falco (il Re) è strappato al suo sarcofago. Il segreto delle Piramidi è violato.. Ecco, il serpente sacro è stato tirato fuori dalla sua tana. I segreti della vallata e del Delta sono svelati.*" In un componimento denominato "*Discorso di Neferty*" in cui un re della XII dinastia fa parlare il Re Snofru, fondatore della IV dinastia (regno Antico) viene descritto il mondo alla rovescia *sub specie naturae*: "*Il disco solare sarà coperto, cosicché non brillerà in modo che gli uomini non vedano..Saranno vuoti i fiumi d'Egitto, e si potrà traversare l'acqua a piedi... Il corso del Nilo sarà diventato riva e la riva corrente... Il vento di mezzogiorno combatterà il vento di settentrione.*" In questo testo lo sconvolgimento sociale è conseguente allo sconvolgimento naturale: "*Io ti mostro il paese in disordine: quel che non era avvenuto ora avviene. Si prenderanno le armi della battaglia così che il paese vivrà nella rivoluzione.... Resterà seduto un uomo e volterà le spalle, mentre un altro uccide un altro. Io ti presento un figlio come nemico, un fratello come avversario, un uomo che uccide suo padre.*" I due

poemetti sono accomunati da un elemento importante: nel *“Discorso di Neferty”* la restaurazione dell’ordine avviene con l’avvento al regno di Amenemhet I, il fondatore della XII dinastia: *“Ma un Re verrà dall’Alto Egitto, Ameny sarà il suo nome... Il giusto tornerà al suo posto ed il toro sarà scacciato via. Sia lieto colui che vedrà e che sarà al seguito del Re.”* La proclamazione, descritta con termini generici del ritorno all’età dell’oro per opera dell’avvento del Re-Messia è successiva al disordine; nelle *“Ammonizioni”* l’età felice è proiettata in un passato felice, ancora vivamente presente nella memoria: *“E’ pur bello quando le navi vanno navigando. E’ pur bello quando la rete viene tirata e uccelli grassi vi restano impigliati. E’ pur bello quando le braccia di uomini costruiscono le piramidi... quando gli omini sono ebbri. Quando essi hanno qualcosa da bere ed i loro cuori sono felici. E’ pur bello quando la bocca è piena di gioia e i nobili della provincia assistono e guardano l’allegria nei loro possedimenti, ben vestiti, con aspetto curato e cuore sereno.”* E’ il caso di ricordare che la concezione dell’aldilà egizio ripropone, se pur in termini molto generici, un ritorno dell’uomo ad una specie di paradiso terrestre o ad un’età dell’oro; coloro che erano vissuti senza peccato, trovavano dopo la morte un “campo degli alimenti” oppure un “campo dei giunchi”: *“Conosco il Campo dei Giunchi; le sue mura sono di metallo; il grano che vi cresce, come quello del Basso Egitto, è alto quattro cubiti; un cubito la spiga e tre cubiti lo stelo.”* Singolari affinità rispetto a questa descrizione dell’al di là, presenta la descrizione omerica dei Campi Elisi: l’episodio avviene nell’isola di Faro, davanti alle spiagge dell’Egitto, è il divino Proteo, il Vecchio del mare, che presagendo il destino di Menelao, ci descrive la località ultraterrena con termini non meno generici: (*Od. IV 563-569*): *“Infine per te, Menelao, alunno di Zeus, non è fato morire e trovare la fine in Argo che nutre cavalli, ma nella pianura Elisia, ai confini del mondo, ti condurranno gli Eterni, dov’è il biondo Radamanto, e là bellissima per i mortali è la vita: neve non c’è, non c’è mai freddo né pioggia, me sempre soffi di Zefiro che spira sonoro manda l’Oceano a rinfrescare gli uomini.”*

Il mondo alla rovescia: l’inversione temporanea dei ruoli

L’inversione temporanea dei ruoli durante la festa, era usanza tipica anche nella Grecia antica; in particolare essa riguardava due gruppi della popolazione sempre tenuti ai margini della vita cittadina ed esclusi da tutti i privilegi: le donne e gli schiavi. Le donne avevano due feste esclusivamente femminili, Skira e la più nota Tesmoforia (cui Aristofane, com’è noto, dedicò una commedia); durante quest’ultima le donne lasciavano la casa, luogo in cui erano come recluse, ed abitavano per tre giorni e notti in alloggi provvisori: in questi tre giorni il governo della città era nelle loro mani. Anche le feste di Dioniso erano officiate solo dalle Baccanti, che abbandonavano lo spazio della città e salivano, sole, nei monti prese nell’estasi dell’orgia bacchica. Altra orgia rituale collettiva, da cui non erano esclusi gli schiavi, si registrava durante le Antesterie. Ma la festa che vedeva protagonisti gli schiavi era quella dei Kronia, che trova un esatto corrispondente nei Saturnali romani. Durante i Kronia gli schiavi erano ospitati dai loro padroni e trascorrevano il tempo, in questo caso una sola giornata, in cortei sfrenati e rumorosi. Alle caratteristiche del mondo alla rovescia, si univano, durante le Antesterie e le Tesmoforie, anche altri caratteri tipici del carnevale: il beffeggiamento ed il turpiloquio. Durante le Tesmoforie il contrasto fra i sessi veniva espresso tramite il beffeggiamento reciproco; durante le Antesterie, nel corso della processione in onore di Demetra che si dirigeva ad Eleusi, i partecipanti venivano sbeffeggiati dal ponte del fiume Cefiso, tali sberleffi presero il nome tipico di ‘beffeggiamenti dal ponte’, γεφυρισμοί a loro volta i passeggeri dei carri usavano farsi beffe di coloro che incontravano. L’aggressività caratteristica della poesia giambica, da cui Aristotele fa derivare la commedia, è legata, da alcuni al nome di Iambe, l’ancella mitica che fece ridere con i suoi lazzi la dea Demetra afflitta per la perdita della figlia Kore; sembra superfluo ricordare che Demetra è la dea del grano, dea legata ad un culto agrario di importanza capitale. Come dea del ‘secco’ si integra all’altro

dio della fertilità, Dioniso, dio dell' 'umido'. Il famoso Giambo di Semonide contro le donne, è da ricollegare ad una tipologia caricaturale, tipica del rituale delle Tesmoforie.

Il meccanismo dell'inversione: la Commedia antica come documento di cultura alternativa?

A proposito della Commedia antica e di Aristofane, ci sembra opportuno accennare ad un vasto ed affascinante problema. La cultura greca ci ha tramandato testi e testimonianze di vario tipo, elaborate dalle élites intellettuali, e che costituiscono l'identità culturale classica. Ci si è dimenticati, per secoli forse, che nell'antica Grecia non c'erano solo i filosofi, i poeti, gli artisti o i grandi politici, ma un massa popolare che non partecipava affatto all'elaborazione ed in minima parte alla fruizione di tali esperienze. Un libro, subito e giustamente famoso, ha gettato una luce diversa su questo mondo ed ha aperto delle prospettive di indagine tuttora, ed in gran parte, inesplorate: mi riferisco al non più recente " *I Greci e l'irrazionale*" di Dodds, pubblicato nel 1959 in Inghilterra ed addirittura nel 1978 in Italia. In questo libro non si è nemmeno accennato alla Commedia, che costituisce, a nostro modesto parere, una testimonianza basilare per indagare sulla cultura alternativa. Una lettura in questa ottica interpretativa pone preliminarmente problemi metodologici ancora oggetto di dibattito e ben lungi dall'essere risolti. Riprendendo la distinzione e raccogliendo l'invito alla cautela metodologica ricordiamo che Gramsci distingueva fra 'letteratura popolare' e 'letteratura destinata alle classi popolari'. Le elaborazioni letterarie operate dalla cultura 'alta' non possono essere lette, visto il procedimento, come espressione diretta e raffigurazione puntuale delle condizioni di vita delle classi popolari; significherebbe prendere per buona la rappresentazione di un'Arcadia rovesciata senza cogliere i meccanismi stereotipi attraverso cui la cultura subalterna, che esalta il basso, la fecondità, il rinnovamento attraverso la putrefazione ed il rovesciamento rituale, diviene un mondo popolato da villani puzzolenti e da contadini zotici. Alcune semplici, basilari, riflessioni, si possono esprimere: i protagonisti delle commedie di Aristofane sono quasi sempre gli esclusi dalla cultura e dalla partecipazione decisionale nella vita ufficiale della città; eroi delle sue commedie sono i vecchi e le donne, gli uni esclusi per limite di età, le altre per discriminazione sessuale. E' chiarissimo che i vecchi, spesso, non rappresentano se stessi quanto l'ideologia della campagna. In contrapposizione alla casta dei cittadini, ed ai loro leaders che decidono la guerra, si pongono i vecchi campagnoli protagonisti delle commedia pacifiste, il campagnolo Diceopoli degli *Acarnesi* ed il contadino Trigeo, della Pace. Non si tratta solo della difesa di interessi specifici: i contadini non avevano deciso e non volevano una guerra che provocava loro solo danni e lutti, i due vecchi contadini propugnano anche idee che si riferiscono ad una schietta vocazione pacifista. Le donne, poi, sono le protagoniste di una fiera e convinta lotta pacifista nella *Lisitrata*. L'espedito comico, inventato per la realizzazione della fantasia di potenza, è sostenuto intellettualmente dalla imposizione di un modello mentale superiore, che trova la sua massima espressione nelle articolate e lucidissime argomentazioni politiche della protagonista (vv.1112 e segg.). Nelle *Donne all'Assemblea* le donne si rendono protagoniste di un colpo di Stato e propongono un modello di organizzazione politica alternativo a quello maschile, che al programma di moralizzazione accompagna un modello rivoluzionario di organizzazione comunista che si richiama, antropologicamente, ai modelli arcaico-matrarcali e dall'altro prelude, intellettualmente, al modello statale dell'utopia platonica. Nelle *Nuvole* il filosofo Socrate, che non sta né in cielo né in terra, o il discepolo che picchia suo padre e può dimostrare la liceità della sua condotta, ci richiamano subito schemi di sovvertimento dei ruoli, tipici di un atteggiamento carnevalesco, ma c'è di più. Il protagonista, il vecchio campagnolo Strepziade, rappresenta, comicamente e grottescamente, l'incomunicabilità e l'incomprensione popolare del fenomeno filosofico, accentuata dall'opposizione campagna-città che efficacemente Aristofane illustra nel

contrasto iniziale fra la semplicità di Strepziade e le megalomanie della moglie, causa di tutti i guai del campagnolo. Altri modelli alternativi o rovesciati sono chiaramente rintracciabili negli Uccelli: c'è una città fra cielo e terra; gli uccelli bloccano il fumo dei sacrifici e costringono gli dei alla resa (citare vv. 753-757). Nel *Pluto* un uomo riesce addirittura a far prigioniero Pluto, il dio della ricchezza, e, sovvertendo le usanze umane, la distribuisce solo fra i galantuomini: *"Giacché, come attualmente è regolata la vita umana, chi non riterrebbe che sia una cosa da matti o meglio l'effetto di una maligna azione divina? Infatti, molti degli uomini, pur essendo disonesti arricchiscono e con ricchezze male acquistate; molti invece, sebbene siano onestissimi, se la passano male e soffrono la fame."*

L'esistenza di quella particolare forma di 'mondo alla rovescia' costituita dal paese di Bengodi, è collocata sia da Ferecrate (Minatori) sia da Aristofane stesso (nei *Friggitori*), nel regno di Plutone, che, nell'immaginario collettivo, non solo greco, è il mondo alla rovescia per eccellenza. L'esistenza costante di questo motivo carnevalesco è attestata da una gustosa antologia di citazioni di commedie del V secolo che ci ha fornito Ateneo nei suoi *Filosofi a banchetto*. In luoghi e tempi lontani, sono descritte feste e piaceri d'ogni genere, fantastiche abbuffate fra fiumi di vino e brodo nero che scorrono trascinandosi leccornie d'ogni sorta, con pesci e carni che si cuociono da soli e si offrono spontaneamente ai commensali, serviti da utensili che si muovono automaticamente e che rendono inutili i servigi e quindi l'istituzione della schiavitù!

Il mondo alla rovescia nella storia, nella filosofia, nella letteratura greca.

Il mondo di perfezione collocato all'inizio dell'era umana, nella mitica età dell'oro, o dopo la vita umana, nei Campi Elisi, registra una variante molto attestata nel mito geografico dell'isola felice. Così Ecateo di Mileto, nelle sue *Genealogie*, favoleggia di un'isola remota dove abita un popolo forte e felice. La forma più nota di questo mito è quella di Atlantide, soprattutto nella versione tramandataci da Platone nel *Crizia* e nel *Timeo*. A proposito di Platone, si può anche riflettere che l'utopia intellettuale della città perfetta progettata nella Repubblica si realizza con un rovesciamento delle norme e delle relazioni che regolano la vita cittadina, attraverso l'istituzione della comunità di beni, di donne e di figli che rimanda alla memoria di primordiali strutture societarie. In un frammento di una commedia di Ferecrate, *I Minatori*, chiara parodia della discesa all'Ade dell'Ulisse omerico, una donna, appena tornata dall'Ade racconta: *"tutto era commisto a ricchezza e foggato in modo da poter offrire il maggior vantaggio. Fiumi di farinata e brodetto nero, ribollendo, scorrevano colmi fra sponde strette, con bocconi di pane già preparati e pezzetti di galletta, sì che la vivanda saporosa, di per sé, spontaneamente, veniva alla bocca dei morti. Lungo i fiumi pezzi di carne farcita e rotoli bollenti di salsiccia venivano ammicchiati, sfrigolanti, su grossi piatti e accanto vi erano fette di pesci di taglio cotti a modo, in salse d'ogni sorta... Tordi cotti, cucinati degnamente, calati tra boschetti di mirto e aiuole di anemoni, volavano intorno alla bocca, chiedendo che li trangugiassi...E di queste cose buone, ogni volta che uno ne mangiava o beveva, subito ne veniva su il doppio."*

Viene subito in mente la nota parodia dei Campi Elisi, operata da Luciano nella sua 'Storia Vera' dove l'Ade è trasformato in una città tutta d'oro, in cui gli abitanti non pensano che a banchettare, dove ci sono, al di là delle colonne d'Ercole, isole intere di formaggio e scorrono fiumi di vino.

Il mondo alla rovescia: la figura letteraria dell'adynaton

Assieme a questi temi letterari, la Grecia inventò addirittura una forma letteraria che divenne di uso molto frequente: la figura dell'*adynaton* (ἀδύνατον impossibile). Tale figura è qualcosa in più della

esagerazione, della stessa iperbole; si tratta di un'articolazione ed amplificazione che rapporta un evento o un'azione a qualcosa di realmente impossibile o di palesemente illogico, ma che è rappresentato come possibile in un tempo o in un luogo remoto e che può tornare realizzato per volontà divina. La prima testimonianza di *adynaton* come qualcosa di ritenuto impossibile che si realizza, invece, per volontà divina ce la fornisce Archiloco il quale, dopo l'eclissi di sole verificatasi il 6 aprile del 648 e visibile da Tasos, nell'isola di Paros, così si esprime: (fr.74) *"Oramai non c'è nulla di impossibile, da negare con giuramento, né mirabile né assurda, da che il padre degli dei, occultando la chiara meridiana, ha fatto notte (un sudore di paura ha imperlato gli uomini). Oramai tutto potremo credere possibile. Non guardate più allibiti se le fiere prendano dai delfini, in cambio, i loro pascoli nell'acqua e dei flutti del sonante mare s'innamorino più che della terra, e quelli invece cupi monti cerchino."* Il modello del delfino che lascia il mare è ripreso addirittura da uno storico, Erodoto, che ipotizzando i sovvertimenti della tirannide, dice (V 92) che *"i pesci voleranno per aria"* e per converso *"gli uomini vivranno nei flutti del mare."* Numerosi esempi di *adynaton* sono reperibili nella silloge teognidea; il poeta, esacerbato per lo sconvolgimento dei rapporti socio-economici creato dall'avvento dei nuovi ricchi in un contesto reale, quindi, di capovolgimento: *"Riconoscenza non avrai, se benefichi un tristo, è come seminare i gorgi del bianco mare, ché seminando il mare non mieterai mai molta biada né ben facendo ai tristi bene in cambio avrai."* (vv.105-112); *"La testa di uno schiavo non è mai dritta, ma è sempre storta, e di traverso ha il collo. Così, né giacinto né rosa nasceranno da una scilla, né mai un figlio libero nascerà da una schiava."* (vv.535-536) *"0."* (vv.1245-1246) Molti sono gli esempi rintracciabili nella tragedia, fra i più noti, quello legato alla saga degli Atridi e narrato da Euripide nell'Elettra (vv.726 e segg.), Tieste, ottenuto con la frode il regno di Micene, promette ad Atreo di cedergli il trono se il sole compisse il suo percorso a ritroso: Zeus, per punire l'usurpatore fa realizzare questo evento innaturale: *"Allora, fu allora che Zeus cambiò le vie degli astri luminosi, e la luce del sole ed il brillante volto dell'aurora volge ad occidente con l'infuocata vampa, e le nuvole gonfie a nord e le terre di Ammone secche, inaridite, languiscono, prive delle bellissime piogge del cielo. Si dice, ma poco ci credo, che il sole dal volto dorato abbia mutato il suo corso a danno della razza umana per colpa di un uomo. I racconti spaventosi sono un vantaggio per la religione."* Tralasciando la complessa riflessione euripidea sul mito, è da notare come lo sconvolgimento delle leggi di natura sia operato in maniera speculare al rovesciamento ed allo sconvolgimento dei rapporti umani e familiari. Ma l'esempio più noto, anche perché legato ad una immagine proverbiale, sempre in un contesto di sconvolgimento dei valori è quello del primo Stasimo della Medea (vv.410-420): *"A ritroso vanno le acque sacre dei fiumi; il giusto ordine delle cose viene stravolto. Gli uomini non pensano che agli inganni e la fedeltà giurata in nome degli dei vacilla. Ma l'opinione pubblica cambierà la mia condizione e la renderà degna di rispetto. Le donne stanno ottenendo il rispetto: non avremo più cattiva fama."* La constatazione che l'*adynaton* è spesso accomunato alla volontà divina o ad un giuramento ci chiarifica la sua natura religiosa, mentre la sua struttura concettuale, basata sul rovesciamento, ce lo riconduce alle immagini di un modo alla rovescia o dell'età dell'oro. In questo senso risulta esemplare la IV Ecloga virgiliana che, nel presagire con la nascita del *puer* un ritorno dell'età dell'oro, intesse la narrazione di numerosi ed affascinanti *adynata*. Per chi volesse dilettarsi, numerosi sono gli esempi di *adynata* nella letteratura latina; già riscontrabili in Nevio (fr.62), in Plauto (*Asinaria* vv.99-100; *Persa* vv.40-42); *Captivi* vv.561-563) li troviamo numerosi in Lucrezio (I vv.159-166; III vv.1-8; III vv. 748-753; III vv.784-786), e numerosissimi in Orazio, Propertio, Tibullo, Ovidio come nelle tragedie di Seneca. Gli studiosi hanno avuto ricco materiale per commentare le varie aspettative di *renovatio mundi* diffusi in tutte le culture e le religioni dell'area mediterranea e che possono essere confluite nella IV *Ecloga* virgiliana; mentre la cultura più dotta, per mezzo di uno dei più rappresentativi componenti dell'entourage della corte augustea dava nobile voce a queste millenarie aspettative, è d'uopo ricordare che tutti gli anni, in altri modi ed altre forme, il popolo celebrava i Saturnalia, cioè il rito del ritorno all'età di Saturno, l'età dell'oro; durante la festa l'aspettativa del

capovolgimento delle condizioni reali ed il ripristino di straordinarie e primitive condizioni veniva esemplificato nell'inversione dei ruoli: i padroni divenivano schiavi e gli schiavi padroni.

Il mondo alla rovescia: il Paese di Cuccagna

Per quanto concerne il tema del paese di Cuccagna, si può dire che esso è un grande, antico mito popolare, quasi una volgarizzazione del mito nobile dell'Età dell'Oro; solo in parte era stato mito di evasione, compensativo delle frustrazioni conseguenti ad un sistema sociale imperniato sullo squilibrio fra i padroni, detentori del potere economico e politico, ed i poveri. Al sogno del paese dell'abbondanza, dove il grande banchetto della festa popolare può perdurare ininterrottamente, si unisce consistentemente anche un sogno libertario, come ci attesta un anonimo '*Capitolo di Cuccagna*' stampato a Siena nel 1581: "*Non c'è duca né signore, né conte, - ognuno ci vive con la sua libertade.*" Un mito che troviamo universalmente diffuso in tutte le più disparate culture e che risulta chiarissimamente configurato nelle culture mediterranee è quello del 'paradiso terrestre'. Secondo quanto è già stato annotato, nella mentalità primitiva l'uomo immagina un modo ed un tempo felice proiettandolo in uno spazio ed in un tempo remoto; si tratta appunto del mito del 'paradiso terrestre' la cui esistenza gli antropologi riscontrano presso i popoli più disparati. Il sopracitato Cocchiara (da pag. 29 e segg.) cita fra gli africani, i Pigmei, i Tim del Togo, gli Etiopi Alto-Cusciti ed anche i Pani dell'America settentrionale. Gli elementi ricorrenti di tale mito sono la simbiosi perfetta fra mondo vegetale, animale umano e divino; un terra che produce spontaneamente i propri frutti e quindi assenza di lavoro, di malattie e di morte. Comune è anche la credenza della caduta da questa condizione di beatitudine per una colpa originaria ed altrettanto diffusa è la figura dello sciamano al quale sono rimasti i poteri dell'uomo paradisiaco; lo sciamano raggiunge la trance attraverso pratiche ascetiche, con l'autoipnosi e talvolta, anche con l'uso di droghe ed in questo momento usa la lingua degli animali, che si ritiene posseggano ancora intatti i segreti della vita; è proprio grazie al recupero della spontaneità degli animali e della ritrovata intimità con essi che lo sciamano può abbandonare il suo corpo ed iniziare il suo itinerario mistico, entrando in contatto con gli spiriti invisibili che animano il mondo e con le anime dei defunti. E' appena il caso di ricordare come il mito del paradiso fosse chiaramente strutturato nella cultura greca, ed è invece opportuno sottolineare la centralità del mito dell'età dell'oro, usufruendo ad esempio, del racconto esiodeo; ovvii i parallelismi fra Pandora ed Eva, fra la prima colpa del furto del fuoco da parte di Prometeo e la disubbidienza a Dio da parte di Adamo ed Eva, con la medesima conseguenza: la caduta dalla perfezione originaria.

Il Carnevale moderno strutturato

Giunti a questo punto della trattazione, potremmo, per comodità di sintesi, enumerare i caratteri che distinguono il carnevale moderno strutturato. Claudio Sanga, in un numero unico de '*La rivista folklorica*' (anno 1982 pagg.5-11), individua sei connotazioni distintive. Riassumiamo ulteriormente per motivi di ordine e chiarezza, questa sua sintesi.

- 1) Mascheramento: ci si maschera da altri da sé: uomini da donna. poveri da ricchi ecc..
- 2) Eccessi sia alimentari che sessuali, violenze; si oltrepassano i limiti della norma.
- 3) Rovesciamento: si invertono i ruoli tradizionali, ad es. i servi divengono padroni; si sospendono i poteri, in favore, ad es. di un re del carnevale, spesso un povero o un delinquente, poi espulso o messo a morte, si sospendono anche le norme del vivere civile. Queste caratteristiche appartengono pienamente anche al rituale antico. Per quanto concerne l'inversione dei ruoli e poteri, ricordiamo che il rovesciamento temporaneo dei servi che diventano padroni e viceversa, costituisce caratteristica

distintiva dei Saturnali latini, così come durante le Termoforie greche le donne assumevano temporaneamente il potere.

4) Lotta: fra due entità, una brutta, sconcia, aggressiva, e disordinata, ma vitale e creativa (diavolo, bestia); l'altra (angelo, monaco) buona, ordinata e rassicurante, ma sbiadita, che cerca di frenare la prima. Anche nella successione dei tipi di maschere, bianche o nere, si riproduce questa lotta.

5) Corteo dei vari stati della società, sia sociali (nobili, contadini, artigiani), che civili (sposati e non), che di età (vecchi e giovani).

6) Espulsione del carnevale, rappresentato da una maschera o un fantoccio. dopo il processo, viene o ucciso, o bruciato, o scacciato. L'espulsione del povero o del delinquente richiama l'uso antico dell'espulsione propiziatorio del φαρμακός (pharmakos, contaminazione) molto diffuso in tante cerimonie, ad es. nelle Targhelie greche (il 6 del mese Tharghelion, 21 Maggio) quando si purificava la città.

E' ovvio che non tutti i carnevali strutturati presentano tutta la sequenza di queste caratteristiche, spesso ridotte o depauperate. Una caratteristica fondamentale del carnevale è la sua ambivalenza (il carnevale è comico e tragico, gioioso ed angoscioso), che spesso assume i connotati dell'ambiguità (liberazione, sfogo, ribellione). La festa di carnevale è ambivalente e rischiosa. Ogni festa opera un riscatto periodico della presenza comunitaria; il carnevale è la festa per eccellenza, attingendo questo compito in maniera piena. Lanternari riconosce alla festa: *"il valore di liberazione simbolica dalla varie negatività dell'esperienza ordinaria, di simbolica attuazione di una condizione millenaristica desiderata, la funzione di fondazione di una realtà e condizione esistenziale desiderata, esorcizzando, su un piano simbolico rituale, tutta la negatività accumulata e patita"*.(V. Lanternari *'Spreco, sotentazione, competizione economica. Antropologia del comportamento festivo.'* pag. 136 in C. Bianco M. Del Ninno *'La festa. Antropologia e semiotica'* Firenze Nuova Guaraldi 1981)

A questa definizione, tutta in positivo, sfugge l'ambivalenza propria della festa in generale, non meno che del carnevale in particolare, ambivalenza che si può misurare pienamente nell'antieconomicità della festa(Lanternari ib. 135). Lanternari insiste sulla spreco festivo, interpretato come meccanismo psicologico per «affrancare la comunità (...) dalla minaccia d'insicurezza del quotidiano (...) secondo la dialettica sensatamente irrazionale del 'come se' (pag. 137) *"In queste occasioni particolari la gente smetteva di lavorare e si dava a mangiare, bere e spendere tutto quello che aveva; al punto che il sacerdote italiano Alberto Fortis osservò con disappunto, in occasione del suo viaggio in Dalmazia, che «l'economia domestica non viene generalmente compresa dai Morlacchi, popolazione pastorale di quella regione; sotto tale rispetto, essi rassomigliano agli ottentotti, e fanno piazza pulita in una settimana di quanto sarebbe potuto durare parecchi mesi, solo perché si è presentata loro un'occasione di far festa »*. Sebbene la Dalmazia possa aver rappresentato un caso limite, essa illustra nel modo più chiaro il posto della festa in una società tradizionale: la festa si opponeva al quotidiano, come tempo di spreco proprio perché il quotidiano era tempo di scrupoloso risparmio. Questa sua particolare caratteristica veniva simbolizzata dagli abiti che la gente indossava per parteciparvi e che erano i migliori che possedesse. Un viaggiatore inglese osservò a Napoli che *«molto poco basta a vestire il poveraccio, il "lazarò", salvo che nei giorni di festa, allora egli è abbigliato in modo veramente sgargiante, con una giubba guarnita di merletti e calze color fiamma»*: L'abbigliamento particolare era segno che quello non era un giorno qualunque." (Burke op. cit. pag.174) *"Come abbiamo già detto, nell'atto del mangiare i confini fra il corpo e il mondo vengono superati in modo affatto positivo per il corpo: esso trionfa sul mondo, sui nemici, celebra la sua vittoria, cresce alle sue spalle... Non ci può essere un mangiare triste... Il banchetto celebra la sua vittoria, e questo è un tratto caratteristico della sua natura. Il trionfo del banchetto è universale: è il trionfo della vita sulla morte. In questo caso è l'equivalente del concepimento e della nascita. Il corpo vittorioso assorbe il mondo vinto e si rinnova. Il banchetto, come trionfo vittorioso e rinnovamento, assolve così molto spesso, nell'arte popolare, le funzioni di conclusione. In questo senso è equivalente alle nozze (atto*

riproduttivo). Molto spesso i due finali si fondono nell'immagine del banchetto nuziale con cui si concludono le feste popolari. E questo perché il <banchetto>, le <nozze> e il <banchetto nuziale> non costituiscono una conclusione astratta e semplice, ma una conclusione sempre gravida di un principio nuovo.” (Bachtin ‘ Rabelais.’ pag. 309). Corre l'obbligo di ricordare come diverse commedie di Aristofane si chiudano con un banchetto: *Acarnesi, Pace, Donne all'assemblea, Vespe*; gli *Uccelli* si concludono con un banchetto matrimoniale e col canto finale dell'imeneo. Queste caratteristiche possono, essere viste in generale in tutte le cerimonie religiose della Grecia antica. “Dire che nella religione greca è facile riconoscere ancora qua e là elementi di origine contadina è osservazione talmente banale che non è certo necessario ripeterla... Nella religione delle città molto spazio è dedicato ai festini collettivi. Nei riti e nei miti la cucina ha grande importanza... E in questo ambiente acquista tutto il suo valore una breve indicazione che per caso troviamo nelle Targhelie di Mileto: “vi si portano offerte abbondanti di vino e vi si dispensa quel che si ha di più prezioso.” Il “tema del dispendio” è tema da trattare immediatamente. Un accostamento ce lo fornisce Virgilio quando dice dei suoi contadini (Georgiche, I, 300):

Frigoribus parto agricolae plerumque fruuntur

Multumque inter se laeti convivia curant

Si mangia molto, si beve forte: non a caso in un canto popolare di accompagnamento tradizionale a beffe paesane Dioniso, o meglio “il dio” è definito ἐσφυδόμενος, l'abbuffato.... Possiamo supporre che l'espressione οἶνος ξενικός non sia che un'espressione del buon tempo antico... Aristotele... notato che l'associazione politica” mira al miglioramento comune della vita nella sua totalità e che ciò si realizza tramite i “sacrifici” e le “riunioni” aggiunge: “i sacrifici e le riunioni più antiche sono evidentemente quelli che avevano luogo dopo la raccolta dei frutti della terra: era infatti questo il momento in cui si godevano il maggior maggior numero di piaceri.”... C'è una nozione che ha avuto vita dura nelle feste, la nozione di ospitalità: una ἐστίασις e uno ξενισμός. E c'è un tema che ancor tardi riappare di frequente nella vita religiosa: è il tema della generosità –più o meno spontanea più o meno obbligatoria- del singolo, del magistrato, o del sacerdote che offre il festino sacrificale. E' questo un tema mitico: nella leggenda dei fondatori di città, tale tema diventa in qualche modo uno stereotipo. Si tratta spesso di una ospitalità piuttosto ampia che si indirizza agli ‘stranieri oltre che ai ‘cittadini‘..... Alle Giacinzie spartane “sono invitati non soltanto i nativi, ma gli stranieri che si trovano nel paese in quel momento”.... I Tessali, che notoriamente hanno costumi contadini, fanno lo stesso nelle loro sagre. E, nell'uso popolare, un tratto psicologico persistente è quello delle generosità periodiche e reciproche: quando i contadini sacrificano a Crono –quando si tratta di Crono c'è sempre di mezzo qualche vago ricordo dell'età dell'oro- gli abitanti di Cirene si scambiano regali: e sono regali di un certo peso.....l'organizzazione religiosa di Atene comporta talora un sistema di relazioni tra le feste e i genh che ad esse presiedono : queste relazioni , una volta divenute protocollari, si traducono precisamente in inviti ai banchetti.... È usanza normale a Creta che ai banchetti pubblici si riservino due tavoli per gli stranieri e che li si serva prima dei tavoli dei magistrati.” (L. Gernet “Antropologia della Grecia antica” Mondadori 1983 pagg.15-27 passim).

L'altra caratteristica economiche fondamentale della festa, dopo l'abbondanza e lo spreco è la sospensione del lavoro.

Solinas richiama assai bene l'ambivalenza economica della festa, ricordando che si dividono beni e si ripartiscono rinunce, che il beneficio e la privazione sono fusi insieme: “L'opposizione ordinariamente impiegata fra tempo della festa e tempo ordinario è lacunosa. Infatti l'arco delle variazioni non è fra normale e festivo, ma tra normale e due tipi di anormale: l'anormale in eccesso (la festa) e l'anormale per difetto (la crisi, il mancare)... una zona in cui la disponibilità residua di viveri decresce drasticamente dopo ogni appropriazione. Il lutto, la crisi, la fame, il terrore del vuoto vegetale: indici estremi di questo polo negativo nel quale l'abisso della perdita irrimediabile di ogni risorsa vitale sta come minaccia latente ma non remota.” (P. Solinas ‘Cibo, festa, fame: spartire e dividere’ in C.

Bianco N. Del Ninno op. cit. pag.231)

In linea più generale le economie della fame sembrano presentare questo fenomeno: il regime del nutrimento sembra alternare periodi di sottoalimentazione e penuria con occasioni di alimentazione straordinaria. Solinas osserva acutamente che: *“se vi è un piano rituale in cui il cibo è strumento della festa, ve n'è un altro in cui la festa sembra prodursi come celebrazione del cibo e della sua abbondanza”*. (ib.pag.223)

Il rituale magico e propiziatorio, con la sua fissità e ripetitività mira ad assicurare la ripetitività della riproduzione dell'abbondanza nella ciclicità delle stagioni. *“La complessa crisi psicologica che s'apre alla fine del lavoro annuale, per ragioni... legate al momento stagionale, alle condizioni generali del lavoro e di cultura, determina nella psiche collettiva il rinnovarsi delle più angosciose esperienze sperimentate e drammaticamente vissute nel tempo...Il lavoro riserba in sé un 'rischio di fallimento'. La reazione a tale rischio è l'angoscia di fallimento. Essa nasce e s'accumula entro il lavoro profano sulla base di insuccessi subiti o noti come culturalmente possibili (siccità, marciume, irruzione di cinghiali...); ma sbocca nel tempo sacro, in corrispondenza, cioè, del momento in cui cessa l'impegno di lavoro, e l'abbassamento di tensione psicologica apre la psiche collettiva all'azione degli impulsi emotivi più violenti... il rito, liberando la società dall'angoscia dell'insuccesso per avviarla di nuovo al lavoro, rivela decisamente come 'funzione' rispetto al profano operare.”*. Come l'abbondanza produce la festa, lo spreco festivo elimina le scorte e pone le premesse della crisi alimentare. Come mostra assai bene la festa dei maiali dei Nondugi della Nuova Guinea, addotta da Lanternari: *“Il consumo di capi suini nell'occasione (...) è tale da rappresentare una vera devastazione delle scorte degli allevatori, e un serio pericolo di carestia, tanto più che i lavori di coltivazione degli orti sono sospesi per la durata del ciclo festivo. Pertanto il lungo ciclo pluriennale di vita che con la festa è celebrato e concluso, così come li successivo ciclo che nella festa s'inaugura, sono caratterizzati da una drammatica, alternante esperienza di miseria e di abbondanza”*.(V. Lanternari *'La grande festa'* Bari Dedalo 1976 pagg. 48-62 passim; pag.282)

Un rischio ulteriore, e congiunto, sul piano immediatamente economico e sul piano psicologico, è indotto dalla sospensione del lavoro. Infatti il lavoro, come osserva molto acutamente Lanternari, *“è la prima ed essenziale tecnica di rivalsa dell'uomo contro i pericoli dell'angoscia e contro il prepotere della natura”*. (*'Festa...'* pag.193)

Dunque, la festa è rischiosa, insidia la presenza. L'effetto simbolico della sovrabbondante ingestione di cibo, come degli eccessi sessuali, richiama alla coscienza *“le percezioni corporali della soddisfazione senza limitazioni”* (Solinas op. cit. pag.225); L'eccesso provoca lo smarrimento della presenza nella perdita dei limiti. Lo spreco e la sospensione del lavoro insidiano il piano economico, che è il fondamento della *securitas* e l'orizzonte dell'ovvio. Nella festa, sottratto l'ovvio, il domestico, viene insidiata la presenza e la datità del mondo.(E. De Martino *'La fine del mondo'* Einaudi 1977 pag.656)

La festa non è *“immagine speculare e alternativa della negatività, (...) momento augurale d'una realtà tutta propizia”* (Lanternari *'Spreco...'* pag.137) ma, in virtù della sua fondamentale ambivalenza, altrove riconosciuta da Lanternari, *“promuove culturalmente, instaura essa stessa esperienze di paura e di crisi”* (ib.251) da riscattare. La festa contiene i due poli della crisi e del riscatto, li fa interagire, senza che il riscatto annulli e superi completamente il polo della crisi, che è il suo rovescio sempre compresente. Nella ciclicità del tempo, proprio delle feste calendariali, la crisi prelude al riscatto come questo alla crisi.

Mirabilmente illustra l'ambivalenza del carnevale Bachtin quando definisce il grottesco: *“Nel realismo grottesco l'abbassamento.. consiste... nell'avvicinamento alla terra, come principio che assorbe e nello stesso tempo dà la vita; abbassando si seppellisce e nello stesso tempo si semina, si muore per nascere in seguito meglio e di più. L'abbassamento significa anche iniziazione alla vita della parte inferiore del corpo, quella del ventre e degli organi genitali e, di conseguenza, iniziazione ad atti come l'accoppiamento, il concepimento, la gravidanza, il parto, il mangiare voracemente ed il soddisfare le*

necessità corporali. L'abbassamento scava la tomba corporea per una nuova nascita. E' questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche positivo, di rigenerazione; è ambivalente, nega ed afferma nello stesso tempo. Fa precipitare non soltanto verso il basso, nel nulla, nella distruzione assoluta, ma fa precipitare verso il 'basso' produttivo, in cui avvengono il concepimento e la nuova nascita... il basso è sempre inizio.... Una delle tendenze principali dell'immagine grottesca del corpo consiste nel mostrare due corpi in uno solo: uno che dà la vita e muore, l'altro che è concepito e messo al mondo. E' sempre un corpo in stato di gravidanza e di parto, o almeno pronto a concepire e ad essere fecondato, con un fallo ed organi sessuali messi in evidenza. E da un corpo viene fuori sempre, in una forma o in un'altra, l'altro corpo, il corpo nuovo...L'età di questo corpo è sempre avvicinata il più possibile alla nascita o alla morte: l'infanzia e la vecchiaia... Questi due corpi si riuniscono in uno solo. La loro individualità è espressa qui allo stadio della fusione... questo corpo è, nello stesso tempo, al limite della tomba e della culla." (in 'L'opera di Rabelais e la cultura popolare' Einaudi 1979 pagg.26-32 passim) Ricordiamo che, come abbiamo già visto, la maschera rappresenta l'elemento più evidente dell'ambivalenza carnevalesca.

La teoria della 'carnevalizzazione': puntualizzazioni

Giunti quasi alla conclusione della ricerca, ci si può domandare perché lo studioso che ha proposto come teoria di indagine storico-letteraria il concetto di 'carnevalizzazione' sia stato così poco menzionato. La sorpresa è che solo incidentalmente e posteriormente Bachtin riferisce questo fenomeno alla commedia greca. Nel saggio sull'opera di Rabelais dice, infatti, in modo che appare marginale, ma che potrebbe indicare un importante ripensamento: "Nell'antichità furono fortemente carnevalizzate soprattutto la *Commedia attica antica* e l'intera sfera del serio-comico" (pag.144) L'estensione di questa categoria interpretativa alla *Commedia attica* rappresenta un'apertura di tutto interesse. Nel libro che aveva registrato la nascita di tale teoria ('*Dostoevskij. Poetica e stilistica*' Einaudi 1968), il concetto cardine era stato il serio-comico, dal quale era stata esclusa, in modo a prima vista inspiegabile, la *Commedia antica*. Ogni lettore non distratto della *Commedia antica* può senz'altro affermare che il serio si mescola in maniera continua al comico, ma c'è addirittura una affermazione testuale inoppugnabile espressa dal Coro delle 'Rane' di Aristofane: "e lasciami dire molte cose scherzose (*γέλοια*) e molte cose serie (*σπουδαία*)." Allo spettacolo comico spetta lo stesso compito che ha lo spettacolo tragico. "Anche la commedia, al pari della tragedia, conosce il giusto: ed io dirò cose terribili, ma giuste." (*Acarnesi*, vv. 500-501) Nelle *Rane* viene ripetuta più volte l'importanza fondamentale di questo compito, comune agli scrittori di teatro di ambedue i generi (vv. 686-687; 1053-1056; 1420-1421).

Carnevale ed utopia

La categoria dello *σπουδαιογέλοιοι* (spoudaiogeloion, serio-comico) si dimostra efficacemente rappresentata nell'utopia intellettuale che pervade la commedia di Aristofane. Il merito dell'indagine va a Bernhard Zimmermann, autore, insieme a Rosler, del già citato '*Carnevale e utopia nella Grecia antica*' e che ha trattato il secondo argomento. Zimmerman definisce il concetto generale di utopia, come costante antropologica di base, avvalendosi di una definizione di E. Bloch: l'uomo è di per sé un essere riflettente ed anticipante, e tuttavia, allo stesso tempo, un essere imperfetto per eccellenza. Tale carente situazione di base si rispecchia in un desiderio, immanente nella coscienza umana, di appropriarsi del futuro calcolando e progettando. Superata questa generica definizione, Zimmerman ci fornisce una sua definizione, dichiarando di desumerla da Moro, Campanella e Bacone. Questi sono gli elementi costitutivi, divisi in due categorie: 1: Elementi contenutistici: 1.1) La presentazione di uno

stato interamente funzionante e ben articolato nei suoi vari settori (elemento di teorizzazione statale).1.2) In tale stato vige una felicità piena, sia per il singolo che per la collettività (elemento dell'*eudaimonia*). 1.3) I tratti distintivi di tale disegno possono appartenere ad una sfera irreali (elemento fantastico) 1.4) Infine l'utopia può essere concepita come modello critico alternativo alla realtà presente (elemento critico) 2: Elementi formali: 2.1) La collettività rappresentata può essere collocata in un luogo sconosciuto o lontano (elemento ambientale). 2.2) Tale collettività può essere trasferita in un'altra epoca (elemento temporale) 2.3) inoltre, per quanto concerne il punto 2.1, l'elemento ambientale può essere introdotto da un viaggio come azione di cornice oppure si ricorre ad un intermediario, che narra di un viaggio verso il luogo utopico. Possiamo annotare, per inciso, come la quasi totalità di questi elementi possa essere rilevata anche in certe componenti essenziali del carnevale, cioè il mondo alla rovescia, il paradiso terrestre, l'età dell'oro o il paese di Cuccagna, in quegli elementi, cioè, pertinenti alla felicità collettiva, fantasticamente dislocata nello spazio e nel tempo. Gli elementi nuovi, o quanto meno, che assumono una particolare identità sono la teorizzazione statale, diretta filiazione della sofistica, con particolare riferimento ad un trattato di Ippodamo di Mileto sul disegno di un nuovo stato, con strade tracciate simmetricamente, i cittadini divisi in tre classi ed una certa uniformità nella costituzione. Abbiamo già riscontrato tali elementi quando abbiamo esaminato la figura dell'*adynaton*, di come cioè, un luogo comune del pensiero fosse divenuto anche un topos letterario. Nelle *Ecclesiazuse* di Aristofane, è documentabile l'elemento della teorizzazione statale mescolato a quello della felicità collettiva con la stessa chiarezza con cui è identificabile nella Repubblica di Platone. La salvezza della città può essere realizzata, secondo la protagonista delle *Ecclesiazuse*, Prassagora, solo con un totale sovvertimento: affidando il governo della città alle donne. La repubblica perfetta, teorizzata da Platone, propone un sovvertimento altrettanto totale, ma molto più articolato. Altro modello di città perfetta è Nefelococcugia, la città fra le nuvole fondata dagli uccelli, nell'omonima commedia. L'utopia di uno stato di felicità, formulata negli *Acarnesi* e realizzata attraverso un trattato di pace stipulato isolatamente, nel bel mezzo dei tumulti bellici, rappresenta solo una realizzazione tanto fantastica quanto irreali, tesa a concedere una momentaneo oblio del peso della guerra. Continuare a parlare dell'elemento eudaimonico della Commedia, ci sembra superfluo, dato che la presenza di tale elemento è così pervasiva che non può sfuggire a nessuno.

Carnevale e potenziale eversivo

E' invece problema tanto interessante da indagare quanto difficile da dirimere quello del potenziale eversivo rappresentato dalle manifestazioni legate al carnevale in generale e dalla Commedia antica in particolare, per il fatto che rimane ancora irrisolto il problema generale dell'interpretazione della cultura popolare. Il ricercatore coglie testimonianze culturali che oltrepassano non solo la singola comunità, ma anche il territorio o il paese; nelle variante si cerca il fondo comune che le ha rese possibili, nel singolo messaggio il codice che lo articola e che lo spiega. Nel giustamente famoso libro di Burke sulla cultura popolare, l'autore suggerisce anche metodi indiretti, obliqui, per interpretare una documentazione che spesso è frammentaria, deformata o indiretta - come è il caso che ci interessa della letteratura dotta rivolta alle classi popolari o di una letteratura dotta, quale la Commedia antica, che rappresenta le classi popolari e la loro cultura. Burke ci fornisce questa definizione di cultura: "*un sistema di significati, atteggiamenti e valori condivisi unitamente alle forme simboliche - azioni, manufatti - in cui essi si esprimono o si traducono.*" Il metodo suggerito è preso a prestito dalla moderna iconologia la quale mira a cogliere, nell'opera d'arte, un significato deliberato. Ciò non significa escludere la ricchezza simbolica o la personalizzazione della ricezione estetica, ma, come dice Gombrich, ricercare "*piuttosto categorie che hanno una loro ricezione sociale, come è il caso di tutti i simboli e di tutti i segni... nonostante l'alone di vago che fatalmente ad essi può accompagnarsi*",

ovviamente supportata dalla conoscenza del contesto sociale d'origine. (*Aspirazioni e limiti dell'iconologia* in *Immagini simboliche..Studi sull'arte del Rinascimento* Torino 1978 pag.27). Per quanto riguarda un testo scritto o un'opera d'arte, l'analisi non incontra ostacoli rilevanti. Nel momento in cui si parla di una performance non rigida, aperta, o, come si dice con termine moderno, di happening, l'attenzione non deve essere concentrata sulle variazioni e sulle interpretazioni, quanto sul canovaccio o sulle costanti. Nel capitolo dedicato al Carnevale, Burke si chiede: *“Che significato aveva il Carnevale per chi vi partecipava? In un certo senso, la domanda è superflua: il Carnevale era una festa, un gioco fine a se stesso e senza bisogno di giustificazione, un periodo di estasi e di liberazione. In un altro senso, invece, la domanda dà adito ad altre domande: perché il gioco ha assunto queste forme specifiche?...Dal momento che i contemporanei non si sono preoccupati di raccontarci che significato avesse per loro il Carnevale - che del resto doveva apparire ovvio - dovremo procedere indirettamente, in cerca di temi ricorrenti e delle loro associazioni più comuni.”* (pag.181) Fino a questo punto, siamo perfettamente d'accordo con lo studioso. il quale, immediatamente dopo, annota che *“V'erano nel Carnevale tre temi principali, reali e simbolici: il cibo, il sesso e la violenza.”* Dopo aver esaminato tutti e tre i temi, e quindi in conclusione al tema della violenza, l'autore prosegue domandandosi: *“Qual'era il significato di questa serie di immagini? Non vi sono risposte univoche. Quelle immagini erano ambigue, avendo significati diversi per persone diverse, e probabilmente anche ambivalenti, potendo avere significati diversi per una stessa persona. Per le classi dominanti, sulle quali è più facile raccogliere testimonianze, esse simboleggiavano il caos, il disordine, il malgoverno: i conservatori di questo periodo le giudicavano letteralmente sovversive, come un vero e proprio tentativo di rovesciare il mondo.”* Fino a questo punto, il nostro assenso non viene meno. I dubbi incominciano a venire quando Burke afferma: *“Se invece la gente del popolo vedesse in una luce negativa il mondo capovolto, è molto meno chiaro.”* Noi ci chiediamo, invece, come mai il popolo avrebbe potuto vedere negativamente questo rovesciamento festoso, pieno di gioia, abbondanza, e sfrenatezza cui è rimasto pervicacemente attaccato e che ha continuato a voler esprimere, come genuina significazione di sé, nonostante e contro tutti i tentativi di repressione del potere costituito. L'assenso viene del tutto a mancare successivamente quando Burke arriva a risultati che anche a noi, come a Carlo Ginsburg che ha curato la prefazione, appaiono un po' sconcertanti. L'adesione ad un tesi, abbastanza comune è espressa come assioma: *“Ciò che è chiaro è che il Carnevale era polisemico.”* (pag.187). A parte la contraddizione, che ci pare cogliere con il proposito iniziale della ricerca *“di temi ricorrenti e delle loro associazioni più comuni”* e del significato *“che del resto doveva apparire ovvio”*. L'esempio addotto a sostegno della tesi ci appare, francamente, irrilevante e fuorviante: *“se una salsiccia poteva simboleggiare un fallo, quest'ultimo, a sua volta, poteva simboleggiare qualcos'altro, che i contemporanei ne fossero consapevoli o meno. Non si possono far altro che delle supposizioni... i riti trasmettono messaggi che riguardano, nello stesso tempo, il cibo e il sesso, la religione e la politica.”* Senza dubbio, nel carnevale il rovesciamento dei ruoli e la violenza producono un'atmosfera di eversione, che può essere letta direttamente in termini socio-politici. L'interpretazione di questo fenomeno oscilla, come sempre, tra i due poli della ribellione e del controllo sociale. Seguiamo ancora Burke che titola il paragrafo sull'argomento in modo interrogativo: *‘Controllo o protesta sociale?’* (pagg.194-199) . Burke per illustrare la prima tesi interpretativa fa sue delle conclusioni di Glukman che, a proposito di riti Zulu, così afferma: *“la licenza del rito... la sospensione dei consueti tabù e restrizioni serve ovviamente a sottolinearli... queste azioni sono in realtà volte a preservare e persino rafforzare l'ordine stabilito”* e la estende all'Europa preindustriale. Sia Burke che Bactin, per sottolineare la provvisorietà della protesta, citano lo stesso documento, un'apologia della Festa dei folli di Parigi del 1444: *“Facciamo queste cose per burla e non sul serio, come è antica usanza, di modo che una volta all'anno l'insensatezza che è innata in noi venga fuori ed evapori. Molte volte gli otri di vino e le botti non scoppiano forse se non si apre di tanto in tanto uno spiraglio (spiraculum)?”*(in Burke pag.196 ed in Bachtin pag.65) Proseguendo su questa linea, Burke

afferma: *“Il processo, l’esecuzione capitale e la sepoltura del Carnevale potevano allora essere interpretati come una dimostrazione al pubblico che era finito il tempo dell’estasi e della licenza e che si doveva fare un ‘sobrio ritorno’ alla realtà quotidiana.”* Ma subito dopo afferma che: *“interpretare il Carnevale e altre feste dell’Europa preindustriale esclusivamente in quei termini non è sufficiente...i riti di rivolta coesistevano con una seria contestazione dell’ordine sociale, politico e religioso, e gli uni si trasformavano talvolta nell’altra. La protesta si esprimeva, sì, in forma ritualizzata, ma il rito non sempre bastava a contenere la protesta..... Le autorità erano, all’occasione, ben consapevoli del problema come stanno ad indicare numerosi editti....Per passare dal punto di vista delle autorità a quello più sfuggente della gente del popolo, poteva ben darsi che fra quelli esclusi dal potere vi fosse chi vedeva nel Carnevale un’opportunità per rendere note le proprie opinioni e per innescare con ciò il cambiamento... Era molto frequente che in occasione delle feste popolari più importanti avessero luogo tumulti e rivolte. A Basilea.. venne a lungo ricordato il massacro del Martedì Grasso del 1376... così come a Londra...nel 1517...nel Delfinato....per il Carnevale del 1580...a Digione nel 1630... Gli esempi si possono moltiplicare a volontà...Non sorprende pertanto che molte volte alcuni membri delle classi dominanti suggerissero l’abolizione di questa o quella festa popolare o, addirittura, l’opportunità di una riforma, in genere, della cultura popolare.”* Bachtin insiste molto sull’alternatività antiistituzionale del carnevale, sulla *“liberazione temporanea, (...) l’abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici”*; senza dubbio *“durante le feste ufficiali le differenze gerarchiche erano mostrate in modo evidente. (...) La festa consacrava l’ineguaglianza. Al contrario, nel carnevale tutti erano considerati uguali”*. (M. Bachtin *‘L’opera di Rabelais e la cultura popolare’* Einaudi 1979 pag.13)

È vero che una lettura troppo direttamente politica del carnevale rischia di essere univoca, parziale: il carnevale è alternativo, celebra il rovesciamento, come è vero che il disordine viene controllato e ridotto a ordine. Il carnevale contiene i due aspetti, ma in maniera differente; è intrinsecamente rivoluzionario perché mette in dubbio la ragione dominante ed apre spazi alternativi con la regressione al caos; ma è così radicalmente rivoluzionario che si pone al di là del dato storico, quindi è più combattuto dagli apparati ideologici (la Chiesa) che da quelli politici (lo Stato), per i quali ultimi la funzione è ridotta, essenzialmente, a quella di valvola di sfogo, per cui la conclusione è l’inevitabile ritorno all’ordine sociale.

Commedia antica: politicità e potenziale eversivo

Della politicità del teatro greco parlano ormai esaurientemente anche i manuali scolastici (vedi, per tutti, quello di Canfora), per cui bastino solo alcuni cenni schematici: la comunità cittadina è la committente delle opere teatrali e ne fruisce nel suo intero insieme, anche ai meno abbienti il contributo statale, attuato da Pericle tramite l’istituzione di un’apposita cassa, il famoso theorikòn (θεορικόν), permetteva di assistere. La rappresentazione drammatica concludeva in modo significativo, il rituale festivo. Gli agoni dionisiaci erano aperti da una solenne processione composta dalle più nobili fanciulle che, in ceste dorate, recavano le offerte dirigendosi verso il recinto teatrale. Conclusa tale cerimonia, un araldo presentava gli orfani dei caduti in guerra che venivano mantenuti a spese dello Stato e che sedevano, armati di tutto punto con la loro panoplia, nei primi gradini del teatro; nell’orchestra venivano esposti i tributi annuali versati dalle città alleate: Atene si celebrava come potenza militare, economica, politica e culturale. La particolare attenzione al ruolo assegnato al teatro è significativamente mostrata dal programma di Pericle: nel 440 fa restaurare il teatro di Dioniso e fa costruire l’Odeon: non è un caso che il poeta comico Cratino ci rappresenta Pericle con in testa l’Odeon (Tracce fr. 73 M.A) La fittissima trama di allusioni a personaggi, avvenimenti, istituzioni politiche del tempo non sfugge nemmeno al lettore più superficiale della Commedia; può, anzi, creare imbarazzo o difficoltà nella decifrazione precisa di singoli eventi o di personaggi. Commedie il cui argomento è

strettamente politico - come le commedie pacifiste *Acarnesi*, *Pace*, *Lisistrata* - tolgono qualsiasi dubbio sul carattere, appunto e preminentemente politico, della Commedia antica. L'uso dell'attacco personale (ὄνομαστί κωμῳδεῖν, onomastì komodein) indica piuttosto, una direzione ben precisa dell'argomentazione politica, come ben aveva capito Orazio. "*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae, - atque alii quorum comoedia prisca virorum est, - si quis erat dignus describi quod malus ac fur, - quod moechus foret aut sicarius aut alioqui - famosus, multa cum libertate notabant.*" (Or. Sat.I 4,vv.1-5 "*I poeti Aristofane Cratino ed Eupoli con gli autori dell'antica commedia, se qualcuno meritava di essere biasimato malvagio e ladro, o adultero o assassino o infamato in ogni altro modo, lo bollavano con molta libertà.*") Un impegno politico preciso, di parte, vede nella commedia di Aristofane il grande Nietzsche, il quale, nelle sue lezioni dell'anno accademico 1874-75 così si esprimeva: "*Giovanissimo, Aristofane diviene l'organo dell'odio e del sarcasmo di un partito politico, quello oligarchico.*" Qualche decennio più tardi, Auguste Couat estendeva questa valutazione di opposizione oligarchica a tutti gli autori della commedia antica. Per converso, in tempi recenti, tale giudizio è stato rovesciato; si è affermato che gli autori dell'*archaia* furono degli "intellettuali organici" della polis democratica che "*invitando il popolo a riconoscere la falsità, i compromessi, gli interessi personali, l'arroganza dei leaders politici, esprimevano il punto di vista dei diseredati ed assolvevano, così, un compito utile ad ogni democrazia: la divulgazione del pensiero delle minoranze politiche.*" (J. Henderson '*The demos and the comic competition*' Princeton Un.Press. pagg 312-313) Accanto alle due interpretazioni politiche opposte non poteva mancare quella che, privilegiando una lettura poetica, giudica i poeti comici come disimpegnati, privi di reali interessi politici. Tale tesi, che ha il suo capostipite in A.W. Gomme ('*Aristophanes and Politics*' 1938) e che registra un autorevole continuatore nel Dover, risulta davvero difficile da accettare!

E' altresì vero che, il giorno dopo che avevano riso e si erano fatti beffe dei potenti, concedendosi un momentaneo sollievo dalla pressione dell'autorità, gli ateniesi, consuetamente, riassumevano un atteggiamento riverente nei confronti di quei personaggi ai quali demandavano la guida del potere politico. La prospettiva antropologica della 'carnevalizzazione' ha gettato, come noto, una nuova luce sull'interpretazione della Commedia antica, ed è merito prima di J.L. Carrière ('*Le Carnaval et la politique*' Le belles Lettres 1979) e dei più volte citati Rosler e Zimmermann, aver indicato questa nuova linea di lettura. Ma anche la lettura antropologica non ha procurato uniformità di lettura; tant'è vero che Zimmerman, a proposito dell'attacco personale ai politici, così si esprime: "*Il poeta, grazie all'onomastì komodein, dà sfogo al popolo, libera le aggressività represses contro personalità note, e le annulla nel riso liberatorio. Nell'ilarità, il pubblico supera inoltre la paura di fronte a problemi esistenziali, al futuro incerto proprio dello stato di guerra, alle preoccupazioni materiali e così via. Il pubblico trionfa unitamente all'eroe su ogni genere di paura e di orrore e ha ragione di ogni difficoltà reale.*" (op.cit. pag.73) Lo studioso, quindi, per questo riguardo, si limita a vedere nell'attacco comico, istituzionalizzato nel tempo della festa e ristretto nello spazio scenico, un mezzo efficace di annullamento liberatorio e catartico di potenzialità eversive.

Noi pensiamo che il potenziale eversivo era prima di tutto costitutivo ed istituzionale in quanto legato al culto del dio sotto il cui patrocinio era nato e si davano le rappresentazioni teatrali. Dioniso, come è noto, è il dio dell'irrazionale, che si contrappone ad Apollo; ad officiare il suo culto sono demandate esclusivamente le donne, notoriamente escluse da qualsiasi partecipazione politica; tale culto viene celebrato al di fuori dello spazio fisico e culturale della città, che nell'antica Grecia è un club rigidamente maschile. La consapevolezza intellettuale e la paura irrazionale del potenziale sovversivo di tale culto è ben rappresentata da una tragedia come le *Baccanti* di Euripide, dramma nel quale il terrore di Penteo nei confronti del rito bacchico costituisce motivo portante. Euripide però, in questo caso, non fa altro che rappresentare in Penteo un sentimento generalizzato. Anche a Roma, la consapevolezza del potenziale eversivo del culto bacchico fu così forte e cosciente da culminare nel famoso '*Senatus consultus de Bacchanalibus*' del 186 a.C che proibì ufficialmente il culto dionisiaco.

Il provvedimento non fu motivato dal carattere orgiastico di tale culto, in quanto nel 204 a.C era stato introdotto ufficialmente il culto della *Magna mater* che pure aveva caratteri orgiastici non dissimili da quelli dei baccanali: nel culto dionisiaco la classe dirigente romana avvertì il pericolo di cospirazione e di sovvertimento politico. (Cfr. le belle pagine del XXXIX libro delle *Storie* di Livio) Ma se tutti i lettori ed i critici della commedia latina superstite, cioè di Plauto e Terenzio, possono notare il disimpegno politico di questi commediografi- che non a caso derivano i loro modelli dalla commedia nuova greca- con pari sicurezza qualsiasi lettore della Commedia di Aristofane non può esimersi dal rilevare come l'attacco personale ai personaggi più in vista nei vari momenti (Pericle, Alcibiade e soprattutto Cleone) rappresenti un motivo importante nell'economia di tali commedie. L'attacco contro Cleone costituisce, anzi, il motivo conduttore di varie commedie, come *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Vespe* e *Pace*; tale attacco fu continuo ed ininterrotto, dato che continuò fino alla morte del demagogo; soprattutto fu dichiarato e consapevole della propria importanza: "*alla vista di siffatto mostro, non mi feci prendere dalla paura, ma sempre mi opponevo, combattendo per voi e per le isole.*" (*Pace* vv.759-760) Quando la situazione politica era abbastanza tranquilla, il regime ed i suoi leaders si potevano permettere la satira e l'opposizione; ma quando la situazione politica si faceva più incerta o incombevano gravi pericoli, il potenziale eversivo costituito dagli attacchi dei comici non poteva essere tollerato senza pericolo, ed è così che registriamo due decreti di proibizione dell'attacco personale, l'*onomasti komodein*: i decreti di Morichide e di Siracosio. Il primo fu nel 440-439, in occasione della grave defezione dalla lega marittima di Samo, una delle più importanti alleate di Atene; il secondo nel 415-414, in conseguenza del grave scandalo della mutilazione delle Erme avvenuta il giorno della partenza della flotta ateniese per l'infausta spedizione di Sicilia. Come è noto, agli spettacoli delle Grandi Dionisie assistevano pure gli alleati, e qualsiasi attacco a personaggi ed istituzioni ateniesi poteva risultare pericoloso, in frangenti così delicati; tant'è vero che, appena domata la rivolta di Samo, sappiamo che tale decreto venne abolito. Che cosa si dovrebbe dedurre sull'influenza politica ed ideologica della Commedia, se l'attacco e le accuse formulate dal giovane Aristofane nelle *Nuvole* furono ripresi, a più di venti anni di distanza, dagli accusatori di Socrate e ne provocarono la condanna a morte?! Possiamo annotare che la Commedia riflette, nel senso del doppio o dello specchio già illustrata, la città e, attraverso la lente deformante della performance comica o l'immagine della maschera, ne fornisce un'immagine grottesca. Nel momento della festa e dell'inversione temporanea dei ruoli, lo sberleffo comico assume anche il senso del sollievo e dell'oblio momentaneo. "*Come sollievo dalle fatiche* - afferma Pericle nel celebre epitafio - *abbiamo procurato al nostro spirito moltissimi svaghi: durante tutto l'anno celebriamo feste ed agoni.*" (Tuc.II,38 1) D'altronde il comico, nella sua essenza non può rinunciare al rapporto col potere; la trasgressività e la dissacrazione presuppongono un conflitto permanente tra inferiore e superiore combattuto dall'inferiore con l'arma della parodia. "*La parodia, infatti, instaura un atteggiamento di definitiva dissacrazione verso l'oggetto ridicolizzato, e a sua volta deriva dalla convinzione essenziale che la 'dignità' (l'interiorizzazione dell'ufficio sociale) o la posizione delle classi superiori nei riguardi delle classi inferiori è ingiustificabile... e che un ordinamento sociale alternativo è possibile.*" (W. Pierce '*Il gigante carnevalesco*' in *Periodo ipotetico* 1974 nn.8/9 p.38).

Tornando a discutere sulla limitazione della attribuzione della categoria dello *spoudaiogeloion* a partire dal periodo ellenistico, operata da Bachtin nell'ambito della sua formulazione della teoria della carnevalizzazione, si deve ammettere che la consapevolezza teorica, la classificazione e lo studio dei generi letterari fu *opera* degli scrittori del periodo ellenistico, i quali scoprirono la filologia e la critica e, consapevolmente ed ironicamente, poetarono secondo la poetica dello *spoudaiogeloion* (vedi, in proposito B. Snell '*Il giocoso in Callimaco*' in '*La cultura greca*' Einaudi 1963 pagg. 369-386). Callimaco afferma che il suo modo di poetare è un giuoco da fanciulli (παίξειν) e le sue poesie sono un giuoco (παίγνιον); ma Callimaco stesso non inventa generi letterari, bensì sviluppa, modifica e perfeziona generi preesistenti. Bachtin, nella preoccupazione di trovare una continuità di tradizione

storica e letteraria con il romanzo russo, appunta la propria attenzione su generi prosastici ed individuali, come antecedenti del romanzo, definito polifonico, di Dostoevskij, il Dialogo socratico e la Satira Menippea: il primo, caratteristico di un periodo classico in cui vige il rispetto della tradizione e delle regole morali ed estetiche, il secondo, nato nel periodo ellenistico caratterizzato dal dissolversi di queste regole. Mentre appaiono al limite della incomprendibilità e sicuramente della forzatura i tentativi di classificare il Dialogo socratico come formatosi “*su una base carnevalesca popolare*” (pag.143) e “*profondamente penetrato da un sentimento carnevalesco del mondo*”, appaiono certamente sproporzionati l’attenzione, lo spazio e l’importanza dedicati alla Satira Menippea, genere letterario comunemente considerato di importanza marginale. Riscontrare in tale genere letterario “*fantasia avventurosa e naturalismo dei quartieri poveri... un tipo particolare di sperimentazione fantastica, assolutamente estraneo all’epos e alle tragedie antichi [e la commedia?] ... scene di scandali, di comportamenti eccentrici, di discorsi ed interventi inopportuni*”, affermare che “*Scandali ed eccentricità rompono l’integrità epica e tragica del mondo... La menippea spesso racchiude in sé elementi di utopia sociale*” per arrivare ad evidenziare elementi caratteristici della carnevalizzazione di tale genere letterario attribuendogli uno statuto rivoluzionario e dimenticarsi della Commedia appare francamente poco comprensibile. Ha buon gioco nel confutare, o meglio nel mettere in evidenza la limitatezza dell’applicazione di questa teoria da parte del suo ideatore Wolfgang Rosler (in “*Carnevale ed utopia nella Grecia antica*” Levante Bari 1991, il quale conclude la sua argomentazione evidenziando i meriti di Bachtin che, tra l’altro, consistono nell’aver fatto “*emergere una problematica che, nei fatti, era già stata toccata all’inizio, in connessione con la questione della continuità tra antichità e medioevo. Questa problematica diventa ora incalzante, in considerazione della molteplicità delle manifestazioni di una letteratura carnevalizzata, quale è possibile osservare nell’ambito della cultura greca.*” Il Rosler puntualizza poi che Bachtin teorizza l’evento della carnevalizzazione come processo secondario, come influenza cioè e modificazione di qualcosa di preesistente, dato che lo studioso russo afferma che tale concetto va inteso come “*trasposizione del Carnevale nel linguaggio della letteratura ...[poiché] categorie carnevalizzate sono state trasposte, nel corso dei secoli nella letteratura*” (pagg. 159-161) e propone un ribaltamento di prospettiva che condividiamo totalmente: “*In considerazione degli esiti greci, si pone la questione se qui, di nuovo, non si debba effettuare una modificazione o, più esattamente, un ampliamento: carnevalizzazione non come processo secondario, che si trasmette all’esistente, bensì espressione di un’appartenenza all’ambito carnevalesco costitutiva ed esistente sin dal principio... Se dunque l’esito ottenuto - cioè l’esistenza, prima, di una letteratura che ha origine, senza mediazioni, dal ‘Carnevale’ - comporta una necessaria modificazione di questa visuale, ci si chiede se non vengano prodotti, quasi naturalmente, anche testi rispondenti al bisogno immanente, a quanto pare, nella natura umana, di un temporaneo sollievo dalla pressione della vita di ogni giorno. Un tale bisogno fa sorgere, in culture diverse, usanze carnevalesche: a questo riguardo, pareri e dati etnologici e antropologici sarebbero fortemente auspicabili.*” (pagg. 47-48)

E’ quello che abbiamo tentato di fare con questo lavoro.

GENNAIO 1996

Indice

Premessa

Il comico e la tematica della corporeità pagg.2-4

L'origine della Commedia greca pagg. 4-6

L'origine della Commedia latina pagg. 6-9

La commedia di Plauto secondo la teoria della 'carnevalizzazione' pagg.9-14

La teoria della 'carnevalizzazione' pagg. 14-16

L'origine del teatro italiano pagg. 17-21

L'origine del Carnevale moderno pag. 21

1° I riti della fertilità pagg. 22-27

2° Mondo alla rovescia, paese di Cuccagna, età dell'oro pagg.27-28

3° Carnevale pagano e Natale cristiano: commistione dei riti pagg.28-30

Il meccanismo del doppio: Dioniso, Giano pagg.29-31

Il meccanismo del doppio nella cultura greca pagg.31-33

Il meccanismo del doppio: Esiodo pagg.33-35

Il meccanismo del doppio nel teatro greco e romano pagg.35-36

Il meccanismo del doppio: la maschera pagg. 36-38

Il mondo alla rovescia pagg.38-40

Il mondo alla rovescia: l'inversione temporanea dei ruoli pagg.40-41

Il meccanismo dell'inversione: la Commedia antica come documento di cultura alternativa? pagg. 31-42

Il mondo alla rovescia nella storia, nella filosofia, nella letteratura greca pag.42

Il mondo alla rovescia: la figura letteraria dell'adynaton pagg.43-44

Il mondo alla rovescia: il Paese di Cuccagna pag.44-45

Il Carnevale moderno strutturato pagg. 45-48

La teoria della 'carnevalizzazione': puntualizzazioni pagg. 48

Carnevale ed utopia pagg.48-49

Carnevale e potenziale eversivo pagg.49-51

Commedia antica: politicità e potenziale eversivo pagg. 51-54

Questi lavori hanno uno scopo didattico; per questo motivo le citazioni sono state direttamente riportate, in modo da facilitare gli studenti, senza obbligarli a ricerche talvolta difficoltose per chi non ha a disposizione una biblioteca specifica. Per ulteriori chiarimenti o scambio di opinioni : *Gerardo.Pompei@poste.it*