

IL PROFUMO DEL SOLE
Lussuria, sacrificio e Gusto
nella ritualità sacrificale della Grecia antica

di Davide Polovineo

1 TUTTO ALLA LUCE DEL SOLE

Se la greicità classica fino alla conseguenza estrema della sua manifestazione solare più affascinante, il gusto classico nelle arti, non è solo espressione, ostentazione di una forma ma è manifestazione del superamento della mutua esclusione tra sentimento e forma allora la costruzione del gusto classico, al di là di ogni considerazione, non può che rimandare all'affascinante legame Lussuria (da comprendere nelle coordinate della greicità antica ovvero come educazione raffinata ed elegante alla sensualità e al “gioco carnale” degli amanti) e Sacrificio:

"E' compito comune del sacrificio-afferma Bataille- porre in armonia la vita e la morte, dare alla morte l'impulso della vita, alla vita la gravità e la vertigine della morte, apertura su un mondo sconosciuto... se ora consideriamo la somiglianza tra l'atto d'amore e il sacrificio. Entrambi rivelano la carne. Il sacrificio sostituisce alla vita ordinata dell'animale una cieca convulsione dei suoi organi. Così è anche con la convulsione erotica; essa allenta le briglie ad organi stravaganti, la cui cieca attività oltrepassa la volontà deliberata degli amanti"¹.

Tuttavia come ogni essenza di profumo acquista nuovo “sapore” al contatto della pelle di chi lo “indossa” così la Lussuria e il Sacrificio acquistano nuova “essenza” al contatto del fenomeno del gusto. È proprio la classicità

¹ G. BATAILLE, *Eroticism, Death & Sensuality*, San Francisco 1986, 92.

del gusto che permette che il legame Lussuria-Sacrificio sia detto in maniera formalmente nuovo.

Il mondo del gusto classico greco ri-forma il legame ancestrale Lussuria-Sacrificio in un modo che sembra l'unico, insostituibile modo di "dirlo": la sobrietà e l'eleganza. Sembra che sia "detto" in questo modo, dal gusto classico greco il formidabile impegno nel non lasciarsi sedurre soltanto da Eros ma di sottolineare il legame tra Philia, Agape ed Eros. Restare in silenzio di fronte alla "Lussuria" e al "Sacrificio", è la ferma decisione di voler affermare che la mediazione tra Lussuria e Sacrificio è determinata dall'autentica maschera di Eros: la fedeltà elegante, sobria e carnale tra due amanti.

2 LUSSURIA E SACRIFICIO NELLA PRASSI SACRIFICALE NON CRUENTA: LA COMMEDIA "ACARNESI DI ARISTOFANE"

Non deve stupire se il mio primo riferimento al tema Lussuria-Gusto-sacrificio prenda vita e venga messo in gioco a partire dalla commedia *Acarnesi* di Aristofane² nella quale la performance sacrificale gioca lussuriosamente³. Davvero siamo dinanzi ad un gioco

² A.M. BOWIE, *Ritual stereotype and comic reversal: Aristophanes' Wasps*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» 34 (1987), 112-125; IDEM, *Aristophanes: myth, ritual and comedy*, Cambridge 1993; IDEM, *Thinking with drinking: wine and the symposium in Aristophanes*, «Journal of Hellenic Studies» 117 (1997), 1-21. Cfr inoltre: A. BRELICH, *Aristofane: commedia e religione*, «Acta Classica Univ. Scient. Debrecen.» 5 (1969), 21-30; P. SFYROERAS, *From sacrifice to feast. A ritual pattern in Aristophanic Comedy*, in D.L. CAIRNS-R.A. KNOX (edited by), *Law, Rhetoric, and Comedy in Classical Athens. Essay in Honour of Douglas M. MacDowell*, Swansea and Oakville 2004.

³ K. J. DOVER, *Notes on Aristophanes' Acharnians*, «Maia» 15 (1963), 6-25; M. HABASH, *Two complementary festivals in Aristophanes' Acharnians*, in «American Journal of Philology» 116 (1995), 559-577; L. EDMUNDS, *Aristophanes' Acharnians*, «Yale Classical Studies» 26

“alla luce del sole” che ci inebria con un profumo atavico quanto lussurioso.

Il gioco è sottile e necessita di una comprensione terminologica poiché il senso della Lussuria nella commedia di Aristofane è il vertice della serietà del dionisiaco, tanto caro a Bataille⁴. Il dionisiaco marca in senso radicale la performance sacrificale tanto che nasce il sospetto che la Lussuria dionisiaca sia necessaria per demolire le inibizioni umane e orientare lo spettatore a *imitare* ciò che avviene sulla scena “tornando a casa”.

Come sottolinea Walter Friedrich Otto⁵, l’ambivalenza profonda del fenomeno dionisiaco permette l’oscillazione tra Lussuria e sacrificio: all’estasi distruttiva e anticivilizzatrice delle Menadi, su cui hanno molto insistito le ricerche di Dodds e di Girard⁶, si affianca una funzione costruttiva del dio, legata all’ebbrezza

(1980), 1-41; D. S. OLSON (ed.), *Aristophanes. Acharnenses*, Oxford 2002; M. PELLEGRINO, *Aristofane, Acharnesi 1097-1142: aria di guerra e aria di baldoria*, «Aufidus» 7 (1993), 43-61; A. H. SOMMERSTEIN (ed.), *The comedies of Aristophanes; vol. 1. Acharnians*, Warminster 1980. L’analisi del sacrificio nelle commedie di Aristofane è stato il campo di indagine dei corsi di laurea del prof. Davide Susanetti della facoltà di lettere classiche della Università di Padova. Una buona sintesi degli studi presentati precedentemente sull’opera di Aristofane è la tesi di laurea di DAMIANO TORMEN, *Il sacrificio nelle commedie di Aristofane*, tesi di Laurea, Università degli studi di Padova-Facoltà di lettere e filosofia, Padova 2008-2009.

⁴ G. BATAILLE, *The Tears of Eros*, San Francisco 1989, 57ss

⁵ W. F. OTTO, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt 1960.

⁶E. R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, Oxford 1957; (Trad. it. *I Greci e l’irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia, 1959); R. GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, 1972 (Trad. it. *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980).

consolatoria del vino, al concetto di energia vitale, alla fede nell'immortalità. L'ambivalenza scaturisce da una serie di polarità fondamentali tra Lussuria e Sacrificio che l'esperienza dionisiaca continuamente richiama.

Infatti la critica letteraria contemporanea pratica da tempo, sulla scia del metodo antropologico culturale, un'indagine che ha recuperato un concetto cardine di matrice dionisiaca, molto centrale nella teoria del teatro⁷: il performativo.

La polarità Lussuria-Sacrificio dionisiaca gioca un ruolo performativo e al contempo istituzionale nella cultura contemporanea poiché per Jean-Pierre Vernant⁸ Dioniso rappresenta l'altro per eccellenza⁹, performativamente e istituzionalmente.

Ma cosa significa questo?

È l'indagine datata di Otto che offre una lente particolarmente adatta anche per il lettore contemporaneo: nella sua introduzione all'opera Dioniso del 1933 afferma:

⁷ A. BIERL, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen 1991; K. KERÉNYI, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano, 1992; CHARLES SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides "Bacchae"*, Princeton 1982 (Expanded Edition 1997).

⁸ J.P. VERNANT, *La mort dans les yeux*, Paris 1985 (Trad. it. *La morte negli occhi. Figure dell'altro nell'antica Grecia*, Bologna, Il Mulino, 1987).

⁹J. BRUN, *Le retour de Dionysos*, Paris 1969.

Dionysus had to be omitted from my book on *The Gods of Greece* (1929) because he does not belong to the circle of the true Olympians to which it was dedicated. Now he becomes the subject of a book of his own.

The way in which things are seen here diverges significantly from the norm. Usually one expects a study of ancient beliefs in deity to trace an evolution which starts with the crudity of first beginnings and ends with the splendor and dignity of the classical forms of deity. Here, on the contrary, the critical moment of original genius is moved back to the beginning which is prior to the activity of individual poets and artists. In fact, their activity would be quite unthinkable without this powerful impetus. Compared to this primal creation, the more recent brush strokes applied to the picture, however significant they may be in and of themselves, must appear trifling. Whoever calls this way of thinking unhistorical places strictures on the concept "historical" by presupposing that wherever greatness exists, the most critical and most remarkable phase is not inauguration and inception but the developmental process which gradually causes the jejune, that which has arisen out of pure need, to become significant and alive. This assumption runs counter to the unanimous testimony and transcendental apperception of all religions. But that is not all: it is irreconcilable with the nature and destiny of creativity in general—no matter where and how this may make its appearance in the world. It is clear how great a need

there is for a new foundation for the study of the forms of deity.

Hence, this book begins with the problems of myth and *cultus* in general and only then proceeds to a study of Dionysus.

I am quite aware of the risk involved in talking about a Greek god who has been a holy name and an eternal symbol to our noblest minds. May these pages which I dedicate to the memory of these great men not prove wholly unworthy of their memory.

W. F. OTTO

Frankfurt am Main,
August, 1933

Parafrasando Otto si può affermare che la lezione dionisiaca per la contemporaneità è tutta incentrata sul performativo istituzionale. Dioniso è il Performativo per eccellenza: performativo nella sessualità, nell'artisticità, nella poeticità, nella carnalità e soprattutto nella

istituzionalità.

Per questo Dioniso è, per il mondo contemporaneo, l'esponente più "istituzionale" della Body Art: tutta Arte nella carnalità, tutta carnalità nell'artisticità.

Questa è la chiave di lettura da me proposta per la comprensione del legame Lussuria-Sacrificio-Gusto nella commedia Acarnesi.

Ma seguiamo la regia celebrativa della commedia:

FASE INIZIALE: STRUTTURA DEL CONFLITTO CON SPARTA

FASE DESTRUTTURALE RITUALE: situazione di Pace Individuale

Silenzio Rituale (vv.237-240)

ΔΙΚ– εὐφημείτε, εὐφημείτε.
ΧΟΡΟΣ– σίγα πᾶς. ἤκούσατ', ἄνδρες, ἄρα τῆς εὐφημίας ;
οὗτος αὐτός ἐστιν ὃν ζητοῦμεν. ἀλλὰ δεῦρο πᾶς
ἐκποδών· θύσων γὰρ ἀνήρ, ὡς ἔοικ', ἐξέρχεται.

Processione (vv.241-246)

ΔΙΚ– εὐφημείτε, εὐφημείτε.
προίτω ἴς τὸ πρόσθεν ὀλίγον, ἡ κληφύρος.
ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω.
Κατάθου τὸ κανοῦν, ὦ θύγατερ, ἴν' ἀπαρξώμεθα.
ΘΥΓΑΤΗΡ– ὦ μητερ, ἀνάδος δεῦρο τὴν ἐτνήρυσιν,
ἴν' ἔτνος καταχέω τούλατῆρος τουτοῦ.

FASE LIMINALE: Situazione di Pace Individuale e della Divinità

A

Offerta delle primizie: CANESTRO DELLA CANEFORA

Offerta delle primizie contenute nel canestro della canefora (sacrificio incruento poiché non sono menzionate vittime animali); il gesto rituale è individuato dal verbo ἀπάρχομαι

B

Inno a Dioniso (vv. 247-262)

ΔΙΚ– καὶ μὴν καλὸν γ' ἔστ'. ὦ Διόνυσε δέσποτα, κεχαρισμένως σοι τήνδε τὴν πομπὴν ἔμε πέμψαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν οἰκετῶν ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγροῦς Διονύσια στρατίης ἀπαλλαχθέντα. τῆς σπονδᾶς δέ μοι καλῶς ξυνευγκεῖν τὰς τριακοντούτιδας. ἄγ', ὦ θυγατερ, ὅπως τὸ κανοῦν καλῆ καλῶς οἴσεις βλέπουσα θυμβροφάγον, ὡς μακάριος ὅστις σ' ὀπύσει κάκποήσεται γαλᾶς σου μηδὲν ἥττους βδεῖν, ἐπειδὴν ὀρθρος ἦ. πρόβαινε, κὰν τῶχλω φυλάττεσθαι σφόδρα μὴ τις λαθῶν σου περιτράγη τὰ χρυσία. ὦ Ξανθία, σφῶν δ' ἔστιν ὀρθὸς ἐκτέος ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου. ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ἄσομαι τὸ φαλλικόν. σύ δ', ὦ γύναι, θεῶ μ' ἀπὸ τοῦ τέγουσ. πρόβα.

Inno Fallico (vv. 263-279)

ΔΙΚ– Φάλης, ἐταῖρε Βακχίου, ξύγκωμε νυκτοπεριπλάνητε μοιχὲ παιδεραστά, ἔκτω σ' ἔτει προσεῖπον εἰς τὸν δῆμον ἔλθων ἄμενος, σπονδᾶς ποησάμενος ἑμαυτῶ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγεῖς. πολλῶ γάρ ἐσθ' ἥδιον, ὦ Φάλης Φάλης, κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὑληφόρον, τὴν Στρυμοδώρου Θραῖτταν ἐκ τοῦ φελλέως, μέσην λαβόντ' ἄρανα καταβαλόντα καταγιγαρτίσαι. Φάλης Φάλης. ἔαν μεθ' ἡμῶν ξυμπίης, ἐκ κραιπάλης ἔωθεν εἰρήνης ῥοφήσει τρύβλιον· ἢ δ' ἄσπις ἐν τῶ φεψάλῳ κρεμήσεται.

RISTRUTTURAZIONE: Situazione di Pace Individuale e Comunitaria

A1 La celebrazione delle Dionisie private dell'eroe comico è bruscamente interrotta dall'arrivo degli Acarnesi, che sono inferociti a tal punto da voler lapidare lo sventurato Diceopoli (*σέ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὧ μίαν ἀ κεφαλή*, v. 285)

CANESTRO DI CARBONE L'eroe prende in ostaggio un cesto di carboni, e minaccia di sgozzarlo (parodia del sacrificale) se non gli verrà permesso di esporre le proprie ragioni; i carbonai nel cesto di carbone vedono una sorta di loro figlio. E concedono a Diceopoli diritto di parola e la possibilità di giustificarsi e discolparsi.

La regia celebrativa delinea una prassi rituale fortemente simbolica delineata da campi semantici legati all'ambito rituale, sacrificale/ iniziatico/ e della riproduzione sessuale.

Il linguaggio e le azioni proprie dell'esperienza religiosa della commedia di Aristofane, tuttavia presentano un bagaglio lessicale legato al mondo letterario del perduto *Telefo* di Euripide. È una parodia della tragedia: il cesto di carbone sgozzato è azione comico-mimetica della scena in cui *Telefo* afferrava il piccolo Oreste, figlio di Agamennone, dalla culla e

minacciava di sgozzarlo.

In questo caso, a differenza della tragedia, in cui si può parlare di modificazione (temporanea) della coscienza come trasporto (non essendo necessariamente trasformativa e riconducendo la comunità ad un ipotetico punto di partenza), la parodia-rituale di Aristofane è necessariamente trasformativa poiché produce nei *performers* un riconoscimento trasformativo: contrariamente ai *performers* della tragedia, gli *actores* della commedia non sono condotti altrove per rientrare nella quotidianità da dove sono partiti ma subiscono un punto di svolta radicale¹⁰.

Inoltre dal bagaglio lessicale degli inni a Dioniso e a Fallo, si può comprendere che la parodia sacrificale, se da un lato trova punti fondamentali nella struttura della tragedia, tuttavia da un punto di vista *endocrino-strutturale* trova un suo *partner nel comportamento iniziatico*: nella *performance iniziatica* avviene la stessa “consegna delle parti” e la stessa dinamica trasformativa nei *performers* e nella collettività. Anche nel rito d’iniziazione la trasformazione dell’adepto è radicale (coinvolgendo il suo status sociale: da adolescente ad adulto) inoltre tutto il villaggio è presente e partecipe: spesso molti spettatori sono parenti diretti dell’adepto/attore.

Questo fa sì che il coinvolgimento lussurioso dello spettatore della commedia di Aristofane è tale che ciascuno di loro desidera essere fecondatore. In effetti la parodia sacrificale è una costante fondativa insostituibile per la nascita dell’*Idealtypus* del maschio fecondatore e dell’atteggiamento lussurioso maschile.

¹⁰ V. TURNER, *Dramas, fields and metaphors: Symbolic action in human society*, Ithaca 1974.

Pertanto la lussuria sacrificale di Aristofane è un sistema educativo alla sessualità attraverso l'arte: la performance artistica *viene a delineare il compito educativo del padre nei confronti del figlio maschio*. La commedia è davvero comprensibile come una performance della Body Art, permette che i giovani iniziandi in qualche modo imitino, immergendosi nell'arte, il ruolo fecondatore del padre che, a sua volta, nella relazionalità intima con il figlio deve essere preoccupato di preparare il figlio per la copulazione.

E questo è un dato importante per i paradigmi contemporanei.

Si può ipotizzare che le istituzioni moderne abbiano sostituito i riti lussuriosi dopo una lunga coesistenza. Tutto lascia pensare cioè che la lussuria sacrificale sia l'archetipo di ogni ambito della cultura istituzionale, che risale in origine a comportamenti rituali carnali che si sono così levigati tanto da perdere ogni connotazione religiosa.

Questo è sottolineato dallo stesso set della commedia: le Dionisie Rurali (Τὰ κατ' ἀγρούς Διονύσια) prassi rituale festiva celebrata nei demi dell'Attica (da cui il nome di "rurali", a differenza delle Grandi Dionisie celebrate ad Atene), in genere nel mese di Poseidone, ovvero approssimativamente nel mese di dicembre.

Prassi rituale della fertilità, essendo più antica del culto di Dioniso in Attica, le dionisie rurali hanno come elemento cultico il frutto della vite: proprio il vino è l'elemento simbolico naturale del dio della vegetazione, ma è anche il simbolo culturale della fertilità del periodo invernale: ovvero la morte della natura è il luogo della rinascita.

Appunto l'inno fallico (τὸ φαλλικόν) è il modello di pensiero rituale che al riguardo rivela il tipo di vantaggi

istituzionali (δέ μοι καλῶς ξυνενεγκεῖν) a cui si riferiva la prassi iniziatica:

Φάλης Φάλης.
ἔαν μεθ' ἡμῶν ξυμπίης, ἔκ κραιπάλης
ἔωθεν εἰρήνης ῥοφήσει τρύβλιον·
ἢ δ' ἀσπίς ἐν τῷ φεψάλω κρεμήσεται. (vv. 278-279)

Φάλης è la personificazione della Lussuria la quale viene invocata con epiteti che hanno tutto un altro valore rispetto al *δέσποτα* con cui veniva invocato Dioniso al v. 247: è un modello di pensiero che rimandando al processo biologico collega quest'ultimo alla complessità del processo di formazione dell'*Idealtypus* del maschio fecondatore in cui vengono giocati i desideri e i vantaggi dei cittadini (cfr. *εἰς τὸν δῆμον ἔλθῶν ἄσμενος*).

La processione rituale e la prassi sacrificale non cruenta sono gli sfondi scenografici della commedia di Aristofane, che ci tramanda una testimonianza unica della prassi processionale delle Dionisie rurali e la preziosa testimonianza del culto sacrificale a Dioniso. In Aristofane queste funzioni rituali rimandano alla genealogia del genere della Commedia di cui non abbiamo notizie come afferma "istituzionalmente" Aristotele nella Poetica:

Αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἢ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· (1449b) (1) καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὁπῆ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθέλονται ἦσαν. Ἦδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. Τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ (5) πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται. Τὸ δὲ μύθους ποιεῖν (Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις) τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἦρξεν ἀφέμενος τῆς iamβικῆς ιδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους. Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῆ τραγωδία μέχρι μὲν τοῦ (10) μετὰ μέτρου λόγῳ μίμησις εἶναι

σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτη διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἢ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἢ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι (15) τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν. Μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταῦτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγωδίας· διόπερ ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ (20) ἐποποιίᾳ.

Tanto per raccogliere una prima manciata di dati analitici, si può affermare che la costruzione letteraria di Aristofane abbia la sua origine nella prassi rituale legata ai culti di fertilità e della natura che divengono il set per la costruzione del messaggio sulla formazione del cittadino. Nella prassi festiva delle Dionisie si mette in scena la pace “privata” del contadino Diceopoli, che separandosi dall’ambito comunitario della assemblea cittadina che si era mostrata favorevole alla prosecuzione della guerra, sigilla una personalissima pace di trentanni con gli Spartani. Aristofane pone accanto all’eroe l’attore di spalla Anfiteo come paciere e portavoce di Diceopoli che rientra in maniera evidente nella descrizione aristotelica dell’eroe comico (Poetica 5):

Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἵπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῦθον. Τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν (35) ἀμάρτημά τι καὶ αἴσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης¹¹.

¹¹ “La commedia è, come abbiamo detto, imitazione di persone più spregevoli, non però riguardo ad ogni male, ma rispetto a quella parte del brutto che è il comico. Ed infatti il comico è in qualche errore [35] o colpa, ma che non provoca né dolore né danno, come, per prendere il primo esempio che ci si presenta, la maschera comica, che è sì

L'eroe comico è tale perché gioca su tre livelli la comicità: a livello lussurioso, a livello sacrificale e a livello istituzionale. La pace, oggetto della parodia, scaturisce, come si è sottolineato nella struttura, dal climax rituale che deve essere percorso dall'attore e dal lettore sino al midollo funzionale.

Ma il commediografo ci permette di fare un passo avanti: genera, attraverso gli attori, anche il modello mimetico per il reale e questo modello deve essere esuberante rispetto la dimensione logocentrica. Questo modello è il buon-gusto compreso come mediazione degli eccessi, della Lussuria e del Sacrificio. È risaputo che Hans Georg Gadamer ha tracciato un primo livello d'indagine del buon-gusto greco antico:

«L'etica greca - l'etica della misura dei pitagorici e di Platone, l'etica della *mesotes* creata da Aristotele - è, in un senso profondo e comprensivo, un'etica del buon gusto»¹².

Ciò che invece deve venir “alla luce del sole”, è il fatto che questa misura non può non essere “eccessiva” per essere misurabile. Per questo Lussuria e Sacrificio come eccedenti del pensiero permettono di creare i paletti della giusta misura. Come il profumo acquista nuova assenza al contatto del calore del sole, così l'eccedenza della Lussuria e del Sacrificio delinea la giusta misura del gusto, della *koiné aisthesis*.

brutta e stravolta, ma non causa dolore”.

¹²Cit, in *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1972, tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Milano 1992, 65.

Ulteriormente si può davvero affermare che negli Acarnasi, si percepisce il “profumo del sole”, ovvero il fatto che il gusto deve andare al di là della giusta misura per permettere di inebriarci di nuovi profumi del pensiero, di cogliere l’armonia della figura, di condurre la forma fuori dallo spazio dell’ombra per poter ammirarla in tutta la sua bellezza.

3 LUSSURIA E SACRIFICIO NELLE PRASSI SACRIFICALI CRUENTE

Ma il pensiero tracciato negli Acarnasi non rivela ancora le più affascinanti tra tutte le ombre del gioco Lussuria-Sacrificio: Eros e Thanatos. Già Jean Pierre Vernant¹³ e Marcel Detienne¹⁴ avevano colto il vero volto del gioco Lussuria-Sacrificio-Gusto, ovvero il Volto di Eros e Thanatos, ma Bataille tematizza il tutto in maniera mirabile.

Sia dalla lettura delle opere degli esponenti della scuola classicista francese sia dalle opere di Bataille, comprendiamo che in effetti creare un legame Lussuria-Sacrificio-Amore-Morte resta uno dei nodi problematici della storia comparata poiché è difficile trovare un

¹³ M. DETIENNE, J.P. VERNANT, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Gallimard, Paris 1979 (trad. it., *La cucina del sacrificio in terra greca*, Boringhieri, Torino 1982) . Vedi anche l’importante art. J.-P. VERNANT, *Théorie générale du sacrifice et mise à mort dans la thusia grecque*, in J. RUDHARDT, O. REVERDIN (edd.), *Le sacrifice dans l’antiquité*, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève 1981. Si sa che questa scuola che fa capo ai due classicisti francesi nasce sotto l’ispirazione di Lévi-Strauss. Ma questi autori su questo punto sconfessano il maestro e partono dal presupposto che “i greci non sono come gli altri”.

¹⁴ M. DETIENNE, *Dionysos mis à mort*, Paris 1977 (trad. it., *Dioniso e la pantera profumata*, Laterza, Roma-Bari 1981).

consenso sulla delineazione di questi campi semantici nella greco antica.

Ma a livello minimale, la trama si scioglie. Amore e Morte sono ovunque presenti nella prassi sacrificale greca, sia nel sacrificio diurno in cui a uomini e dèi sono riservate parti diverse della vittima, sia in quello notturno destinata interamente agli dèi.

Amore e Morte sono presenti nel pasto sacro in cui le divinità venivano in un certo qual modo invitate e amate: esse ricevevano la loro porzione come minimo attraverso il versamento simbolico di un'offerta di vino.

Ma il legame irreversibile Amore-Morte-Lussuria e sacrificio è dato dal fatto che per il mondo culturale greco il mangiare significa unione "intima", indissolubile tra tutti i commensali.

Da questa lettura scaturisce la preziosa affermazione di Bataille:

"E' compito comune del sacrificio porre in armonia la vita e la morte, dare alla morte l'impulso della vita, alla vita la gravità e la vertigine della morte, apertura su un mondo sconosciuto... se ora consideriamo la somiglianza tra l'atto d'amore e il sacrificio. Entrambi rivelano la carne. Il sacrificio sostituisce alla vita ordinata dell'animale una cieca convulsione dei suoi organi. Così è anche con la convulsione erotica; essa allenta le briglie ad organi stravaganti, la cui cieca attività oltrepassa la volontà deliberata degli amanti".

Si comprende che il richiamo di Bataille non può non escludere il mito di *Prometeo* in cui, nella versione della *Teogonia di Esiodo*, *Prometeo* nasconde le ossa sotto il grasso e la carne sotto le interiora e invita prima gli dèi e poi gli uomini a scegliere la parte da consumare.

Davvero Amore-Morte-Lussuria e sacrificio si abbracciano sensualmente e teneramente.

Ma ulteriormente da questa anelito di carnalità amorosa nasce l' "ulteriore" o meglio la misurabilità delle eccedenze. Colui che sceglie per gli dèi è *Zeus* che fingendo di cadere nel tranello, lascia la carne agli uomini che vengono condannati proprio per questa scelta mentre le divinità vivono del mondo dei profumi. Entra in scena il gusto come..... un tenero raggio di sole in Novembre.

È risaputo che il Profumo è davvero il primo sintomo di buon-gusto ma nel nostro caso essendo degli dei, non può che essere straordinariamente descritto se non come il "profumo del sole": eccedenza di tutte le eccedenze oltre misura.

Ma come ogni profumo "può far perdere la testa" così anche nel nostro caso il legame Amore-Morte-Lussuria-Sacrificio (L'eccedenza misurata dal buon Gusto) possono fare "girare la testa" anzi fanno girare il pensiero a vuoto. Detienne stesso, proprio nell'analisi degli elementi di passaggio della tipologia sacrificale del pasto in comune, sottolinea il cortocircuito del pensiero dell'inafferrabile legame:

"Tramandato da gesti, affidato dalla pratica senza memoria delle usanze alimentari, il sistema sacrificale sfugge in larga misura al pensiero chiaro ed esplicito: esso proviene da un sapere collettivo di cui i greci non sentono il bisogno di definire i vari termini se non attraverso le esegesi formulate nei gruppi marginali, in cui si levano le voci della protesta. Le critiche e i fraintendimenti che troviamo in queste formulazioni permettono di riconoscere come una figura allo specchio, ma una figura frantumata- le grandi linee di questo sistema, segreto e implicito. Fino a poco tempo fa si era d'accordo nel riconoscere una propensione molto spiccata per una specie di vegetarianismo negli ambienti orfici e pitagorici, i due principali orientamenti del misticismo greco, e ci si assicurava che l'astinenza dai cibi carnei negli ambienti delle sette avesse come unica ragione il rispetto della vita in tutte le sue forme. L'errore era duplice: da una parte, si misconosceva il rapporto preciso tra il comportamento dei non-vegetariani e il sacrificio, e,

di conseguenza, si sottovalutava la rottura implicita in un'alimentazione deliberatamente non carnea: dall'altro si dimenticava, sulla base di una motivazione banale e semanticamente povera, che la cucina di Pitagora era ben più sottile di quanto l'etichetta vegetariana facesse pensare. In realtà, il codice alimentare dei gruppi settari rivela le coordinate generali della protesta, fissandone la posizione sia in rapporto al sistema politico-religioso dominante, sia rispetto ai diversi indirizzi del movimento mistico¹⁵.

4 ALLA FINE RESTA SOLO IL....PROFUMO DEL SOLE

Se all'inizio la tensione Lussuria, Gusto e sacrificio poteva trovare come indicatori i termini «apollinei» e «dionisiaci», in seguito con un nuovo bagaglio lessicale gli indicatori possono essere considerati Lussuria e Sacrificio, veri lasciti culturali o innate predisposizioni. In essi s'immergono Eros e Thanatos, le eccedenze della giusta misura, del gusto. Eros sposta la "attenzione" dal mondo cruento di Thanatos, del sangue e dall'oggetto sacrificale verso i linguaggi più intimi e sensuali del pensiero. Eros è *sôphrosýnê* e omerico *thymós*¹⁶ in quanto sede di emozioni o passioni, di arrischiata follia, di una *ýbris* che si oppone essa sì a Thanatos e in qualche modo per antitesi qualifica la Morte. *Thymô máchesthai chalepón*: «Con la passione è arduo combattere», aveva sentenziato Eraclito, contro Eros Thanatos non può combattere.

Tanto per parafrase le Olimpiche di Pindaro

¹⁵M. DETIENNE, J.P. VERNANT, *La cucina del sacrificio in terra greca*, cit. pp. 11-12.

¹⁶J.-P. VERNANT, *Théorie générale du sacrifice et mise à mort dans la thusia grecque*, pp. 1-39.

(*Olimpiche*, 2, 56-72) davvero Eros gode della luce del sole in notti sempre uguali, in giorni uguali, senza turbare la terra né l'acqua marina, ma donandoci nel nostro tratto di vita il..... profumo del sole.

Davide Polovineo

info@davidopolovineo.eu

news@istitutoeuropeodimusica.eu