

1. Osceno, risibile, sacro: Iambe/Baubò, Ame-no-Uzume e le altre

‘Esibire il nascosto’¹ esprime già una contraddizione che implica la violazione di una norma, antropologicamente l’infrazione di un tabù: inoltre, far vedere quello che di solito è celato sottintende un pubblico, destinatario dell’esibizione; uno spettacolo, insomma, in cui qualcuno mostra qualcosa a qualcun altro, qualcosa che fuori da quello spettacolo non è ammesso mostrare; questa dimensione – che non è quella ‘teatrale’ in senso ristretto e moderno – interseca inevitabilmente i territori² dell’osceno, del risibile o ridicolo e del sacro, almeno nel suo aspetto rituale, di cornice che rende possibile e legittimo ciò che altrimenti è proscritto, perché pone in contatto con una alterità. Lo spettacolo del sesso – che siamo abituati a pensare solo nella realtà degradata e mercificata del nostro tempo – diventa il luogo dove si incrociano e si sovrappongono, sfumando uno nella sfera semantica dell’altro, l’oscenità, la risata e lo spavento di fronte al mistero. Si potrebbe anzi dire che l’osceno mostra il sesso dapprima nella sua potenza, che sentiamo superiore a noi, e subito dopo nella sua disponibilità, che avvertiamo come da noi controllabile, e quindi ridiamo del superamento della situazione angosciante³.

Il ‘nascosto esibito’ di cui si tratta in questo capitolo è, alla lettera, quello del sesso femminile, quale emerge da una rete di testi e di immagini, provenienti da culture, tempi e luoghi

¹ Il titolo del seminario a cui fu presentato per la prima volta questo intervento.

² Si rileggano le «definizioni di territori» di Calvino (1980).

³ Riutilizzo liberamente alcuni spunti altrui, in particolare, per la dimensione spettacolare, cfr. Tessari (1983) e poi (2015), nonché, per la teoria del riso, cfr. Ceccarelli (1988).

molto distanti fra di loro, ma che si condensano attorno ad un mitologema⁴ a cui queste tre determinazioni (l'osceno, il riso, il sacro) sono essenziali. In sé, ciascuna di esse è certo molto studiata, ma assai di meno lo è la loro interrelazione, che appare, più spesso di quanto la *communis opinio* vorrebbe, laddove un'esibizione oscena, in questo caso l'esposizione volontaria dei genitali, avviene in un contesto religioso e/o cerimoniale ed è accompagnata dal sorriso e dal riso. In considerazione del fatto che i materiali escussi, per il loro numero e per la pluralità di implicazioni che possiedono, richiederebbero una trattazione che esorbita dai limiti imposti a queste pagine⁵, l'approccio seguito qui sarà eminentemente problematico.

In via preliminare, accenno solo ad alcuni contesti ermeneutici ed euristici coinvolti in questo tipo di studio:

- 1) la metodologia comparativa, data l'internazionalità delle evidenze (Egitto, Grecia, Giappone, etc.) e la varietà delle testimonianze, che inducono a riflettere sulla classificazione del materiale;
- 2) l'identità e l'identificazione del personaggio, che compie il gesto di sollevare le vesti scoprendo la vulva (l'ἀνάστυμα)⁶, e di quello a cui l'esibizione è rivolta, sia per una variabilità del *nomen agentis*, sia per il diverso valore che può assumere l'atto;
- 3) i rapporti fra rito, mito e fiaba o racconto popolare e letteratura, atteso che il gesto dell'ἀνάστυμα li attraversa tutti;
- 4) le relazioni spesso circolari fra testi e immagini, fra enunciati storici, etnografici, poetici, narrativi e reperti archeologici, rappresentazioni iconiche fittili, glittiche o d'altro tipo.

⁴ Cfr. Kerényi: «un'antica massa di materiale tramandata in racconti ben conosciuti che tuttavia non escludono ogni ulteriore modellamento, – “mitologema” è per essa il migliore termine greco – racconti intorno a dèi, esseri divini, lotte di eroi, discese agli inferi» (in Jung – Kerényi 1972, p. 15). L'accezione sarà nondimeno da allargare a tutte le tradizioni, antropologicamente intese.

⁵ Per questo non escludo di continuare e approfondire l'indagine in altra occasione, anche perché la bibliografia in argomento non smette di arricchirsi, in parte anche per la possibilità di interpretare il mitologema da un'angolatura precipuamente femminile.

⁶ Deverbale astratto di ἀνάστυμα, al medio ἀνάστυμαι col significato di 'mi tiro su le vesti, mi denudo'.

1. Nell'*Inno omerico a Demetra* (VI secolo a.C.) la dea, a cui Ade ha rapito la figlia Core o Persefone, abbandona l'Olimpo e vaga desolata sulla terra, dopo aver deformato la sua figura perché nessuno la riconoscesse; aveva l'aspetto di una vecchia non più capace di partorire, né di partecipare ai doni della dea dell'amore. Ad Eleusi viene invitata alla reggia di Celeo e Metanira,

ma Demetra apportatrice di messi, dai magnifici doni, | non volle sedersi sul trono risplendente, | e ristette in silenzio, abbassando i begli occhi, | finché l'operosa Iambe ebbe disposto per lei | un solido sgabello, gettandovi sopra una candida pelle. | Là ella sedeva, e con le mani si tendeva il velo sul volto; | e per lungo tempo, tacita e piena di tristezza, stava immobile sul seggio, | né ad alcuno rivolgeva parola o gesto, | ma senza sorridere, e senza gustare cibi o bevande, | sedeva, struggendosi per il rimpianto della figlia dalla vita sottile: | finché coi suoi motteggi l'operosa Iambe, | scherzando continuamente, indusse la dea veneranda a sorridere, a ridere e a rasserenare il suo cuore: | Iambe che anche in seguito fu cara all'animo della dea⁷.

Quindi Demetra, dopo aver rifiutato il vino offertole da Metanira, dà istruzioni perché le si prepari il ciceone (bevanda a base di orzo e menta).

Ci sono in questo testo già quasi tutti gli elementi del mitologema: 1) la crisi rappresentata dal lutto demetrico per la sparizione della figlia, con i segni che la dea assume su di sé (rifiuto della fecondità e dell'amore, rifiuto della sovranità, del cibo e della bevanda, silenzio, gestualità trattenuta e assenza di sorriso), 2) l'intervento risolutore di Iambe, consistente in scherzi e facezie atte a divertire e a sciogliere la tensione della dea, 3) il riso di Demetra che segnala l'uscita dalla crisi luttuosa, recuperando la gioia di vivere. La distribuzione dei ruoli gerarchici fra le attanti (dea/ancella) non è senza significato nelle testimonianze greche, ma si noti tuttavia la comune appartenenza al genere femminile e forse anche l'aspetto di donna in età non più fertile⁸. Il valore simbolico del riso, come segno di un 'ritorno alla vita' umana e alla fertilità della terra, più volte indicato

⁷ Per la traduzione italiana cfr. Càssola (1981).

⁸ Demetra lo simula (è detto poco prima nell'*Inno*); Iambe appare tale da altre fonti (l'*Inno a Demetra* di Filico di Corcira, la *Biblioteca* attribuita ad Apollodoro): cfr. Olender (1985, pp. 12-13).

in sede demo-antropologica, anche come mezzo magico per (ri) suscitare la vita⁹, sembra di nuovo attualizzato in questa scena mitica; tuttavia, non è altrettanto evidente che cosa inneschi il sorriso prima e poi il riso aperto di Demetra, stante la genericità dei termini che descrivono le parole di Iambe.

Se non il contenuto, almeno la natura del risibile di quei moti è manifestato dai riferimenti a quella scena in altri autori antichi successivi (soprattutto Apollodoro e Diodoro Siculo)¹⁰, che connettono le battute e le prese in giro di Iambe alle ingiurie rituali nel contesto eleusino¹¹, e al turpiloquio (αἰσχρολογία) e ai lazzi osceni che le donne si scambiavano durante le trasgressive feste Tesmoforie in onore di Demetra¹². Sarebbe dunque il riferimento al sesso, l'oscenità verbale, a essere tematizzato nel motteggio dell'ancella, ad agire in quanto violazione, forse ritualizzata, di un interdetto culturale, suscitando il riso liberatorio e rivitalizzante della dea; e se Freud¹³ ci ha insegnato a riconoscere in ogni *witz* di carattere osceno nient'altro che una denudazione *in verbis* non è difficile decifrare nelle facezie di Iambe una forma di evocazione/esibizione del sesso *tout court*.

2. Nella variante orfico-alessandrina della consolazione di Demetra la scena si arricchisce di altri dettagli. Nei testi di Clemente Alessandrino, II-III secolo (poi ripreso da Eusebio di Cesarea, III secolo) e di Arnobio, III-IV secolo, la dea alla ricerca della figlia incontra, sempre nel territorio di Eleusi, alcuni indi-

⁹ Cfr. Reinach (1996) e Propp (1975) che insistono sul carattere rituale di questo riso («ce rire rituel marque la renaissance de la déesse et celle des forces végétales qu'elle personifie», Reinach, p. 153), quindi sulle connessioni col folklore agrario in cui l'abbinamento di licenziosità e risa agisce come provocazione magica della fecondità.

¹⁰ Cfr. Di Nola (1984, pp. 25-26): il saggio di Di Nola, insieme a quello di Olender (1985) già citato, rappresenta tutt'oggi il contributo più ampio e documentato sul mitologema in questione. Sul passo della *Biblioteca storica* di Diodoro cfr. anche Martorana (1985, pp. 51-57).

¹¹ Cfr. De Martino (1934): insulti rituali, detti gefirismi, erano lanciati al passaggio della processione da Atene a Eleusi sul ponte sul Cefiso.

¹² Una vivida descrizione ne dà Aristofane nelle *Tesmoforiazuse*; penetrante la lettura di Zeitlin (1982).

¹³ Cfr. Freud (1975, pp. 122, 244).