

Barbara Ricci

Grottesco imperiale. Eliogabalo nelle riscritture del Novecento

Abstract: Elagabalus became emperor at fourteen and died three years later, killed by the Praetorians who threw him into a sewer and then into the Tiber. He became famous for excess, arbitrariness of power and lust. In the twentieth century, Artaud, Arbasino and Flaiano rewrote his history, making it an emblem of the grotesque.

Parole chiave: Eliogabalo, Artaud, Arbasino, Flaiano, Sanguineti, grottesco, kitsch

L'imperatore Marco Aurelio Antonino Augusto, nato come Sesto Vario Avito Bassiano, è stato un imperatore romano appartenente alla dinastia dei Severi. È passato alla storia come Eliogabalo: era infatti per diritto ereditario l'alto sacerdote della divinità solare protettrice di Emesa, in Siria, sua città d'origine. Il suo nome infatti deriverebbe, secondo la ricostruzione più accreditata, da Elagabalo, composto da *El* (dio) e *Gabal* (montagna), cioè il dio delle montagne; la versione greca, Eliogabalo, è derivata dalla paretimologia del semitico *El* con *Helios*, il sole. Fu acclamato imperatore dalle truppe orientali in opposizione all'imperatore Macrino succeduto a Caracalla, che gli eserciti avevano molto amato. Fondamentale era stato l'abile sostegno della madre Giulia Soemia e della nonna materna Giulia Mesa, nobili e volitive siriane imparentate con la dinastia dei Severi. Per facilitare l'operazione avevano tra l'altro dichiarato Eliogabalo figlio naturale di Caracalla. Era il 218 d.C., Eliogabalo aveva quattordici anni.

Il ritratto conservato ai Musei Capitolini di Roma mostra un viso giovane, dall'aria un po' attonita e quasi triste; i capelli e le basette sono folti, i baffi appena accennati, le labbra piene.



Dopo la proclamazione, non ebbe fretta di entrare a Roma, dove arrivò solo nel settembre del 219. Rimase prima di tutto il sacerdote di Elagabalo: trasportò a Roma la pietra sacra di Emesa, costruendo in suo onore un sontuoso tempio sul Palatino, dove celebrava le feste del dio all'orientale, danzando e salmodiando. Il tempio avrebbe dovuto contenere anche i simboli ancestrali di Roma, insieme a quelli di cristiani e giudei, perché l'unico vero dio, Elagabalo, li poteva contenere tutti.

Si vestiva di seta scarlatta trapuntata d'oro, carico di collane e bracciali. Sposò cinque aristocratiche romane e due giovani orientali, uno schiavo di cui si considerava moglie e regina e un atleta superdotato. Si prostituiva nei bordelli, truccato, depilato, con la parrucca, e sognava qualcuno che fosse in grado di trapiantargli i genitali femminili.

Permise alla madre e alla nonna di partecipare alle adunanze del senato, un tabù punito tradizionalmente con la morte, e istituì un senato di donne che aveva il compito di emanare decreti per regolare la vita delle matrone.

I suoi banchetti erano allestimenti di esibite stravaganze: piogge di petali, piscine profumate, cuscini d'oro e pentole d'argento. I cibi erano ricercati e strani, per destare lo stupore di tutti: calcagni di cammello, creste strappate ai galli vivi, lingue di pavone e di usignolo, anche perché si credeva che questi cibi rendessero immuni dalla peste. C'erano poi vassoi pieni di interiora di triglia, cervella di fenicottero, di tordo, di pappagallo, di fagiano. Usava cospargere pesci e tartufi di perle, al posto del pepe. Triclini, letti e portici erano sommersi da petali di rosa, ma usava anche da gigli, viole, giacinti e narcisi.

Senato ed esercito cominciarono presto a dare segni di insofferenza, stanchi di un principe che «accoglieva la libidine in tutti i suoi buchi». Nel 222 i pretoriani si ribellarono e decisero di porre fine allo spettacolo. Fu assalito e ucciso in una latrina in cui aveva cercato di rifugiarsi. Fu trascinato per le strade e infine gettato in una fogna, ma era troppo stretta per il cadavere e allora fu scaraventato nel Tevere. La madre ebbe lo stesso destino e i suoi amici furono infilzati con il gladio dagli orifizi.

Aveva diciotto anni: dalla battaglia di Antiochia, era stato imperatore tre anni e nove mesi.¹

L'anarchico incoronato

Eliogabalo o l'anarchico incoronato di Antonin Artaud esce nel 1934. È composto di tre capitoli (La culla di sperma, La guerra dei principi, L'anarchia), tre appendici (Lo scisma d'Irshu, La religione del sole in Siria, Lo zodiaco di Ram) e dal Dossier d'Eliogabalo.

È un testo in cui si mescolano biografia e autobiografia, teatro e romanzo storico, occultismo e filosofia della religione.

Artaud compie una radicale rivalutazione di Eliogabalo e il risultato è un testo complesso, di lettura difficile, polisemico. Per chiarezza, parlando del saggio, si è costretti a una separazione definitoria che nel testo non è tale. «Una cosa nominata è una cosa morta ed è morta perché è separata», dice Artaud.²

L'analisi vera e propria della vita di Eliogabalo si trova nel capitolo III, *L'anarchia*. Artaud interpreta i comportamenti di Eliogabalo come disposizione anarchica, dissoluzione del potere dall'interno e rovesciamento della tradizione romana: è un imperatore che indossa le vesti di un altro popolo, è un uomo che sceglie abiti femminili. La pratica insistita del travestimento (da Venere, da prete fenicio, da prostituta nei bordelli) dissolve le identità precostituite, insieme a ogni irrigidimento definitivo e identitario. Il corpo trasgressivo di Eliogabalo

¹ La fonte principale del racconto è l'*Historia Augusta* e la vita di Eliogabalo è attribuita a Elio Lampridio, non senza discussioni e perplessità. Riportano nel complesso le stesse informazioni, anche se con alcune differenze, gli storici Dione Cassio (per Eliogabalo ne abbiamo solo un'epitome) ed Erodiano, entrambi vissuti tra II e III sec. d.C.- Tutti e tre gli autori definiscono gli aspetti della vita di Eliogabalo destinati a durare nei secoli: gli eccessi, l'arbitrio del potere, la dissipazione, la lussuria. Cfr. LAMPRIDIO 2011.

² ARTAUD 1991, 55.

decostruisce quindi il logos e il potere. «Io vedo in Eliogabalo non un pazzo, ma un insorto» dice Artaud.³

Eliogabalo fa di Roma il teatro dell'epifania del suo corpo. [...] Il corpo non è un essere nel mondo. Il corpo come corpo è un'astrazione della fisica moderna, figlia della fisica aristotelica, così come l'idea di mondo. Due astrazioni non fanno una relazione. Sono gli agganciamenti, i concatenamenti, le modificazioni, le virtualità, le mutazioni a produrre un corpo. Con Deleuze definiamo il corpo come un flusso di concatenamenti, una molteplicità intensiva. [...] È la disfatta della forma platonica. [...] Persino nella sua fine, il corpo dismissed e destituito, cangiato in cadavere di Eliogabalo, non sarà mai un feretro. Impossibile ridurre a un ordine simbolico questo corpo insepoltito, gettato nelle latrine. [...] Al primato greco della visione Artaud sostiene la crudeltà e l'energia dell'azione vitale.⁴

In altre parole, nella storia di Eliogabalo viene distrutta la visione ordinaria del corpo separato e autarchico, isolato e chiuso perfettamente. Viene mostrato un corpo che va oltre se stesso ed esce dai limiti fissati. È un corpo che di fronte alla morte si contamina con le secrezioni più basse, con la materialità dell'esistenza, prima con la fuga nell'orinatoio, poi con il cadavere che si tenta di infilare nella cloaca. Gettato infine nel Tevere, per sempre senza sepoltura, è libero nel flusso continuo dell'acqua. È un corpo grottesco quasi da manuale, quello del sempre inevitabilmente citato e da citare Michail Bachtin.

Si manifesta in Eliogabalo il gusto per la sistematica dismisura e la pratica degli eccessi, anche quelli sessuali. Descritti dagli storici con raccapriccio, sono da sempre presenti in molti culti religiosi sin dai tempi più antichi e rappresentano una parte ben definita nell'economia del sacro. Spezzano le barriere fra uomo, società, natura e dio. L'unione con la divinità viene ottenuta determinando una rottura del normale stato di coscienza ed è ritenuta necessaria per l'esperienza religiosa, perché si raggiunge così una esaltazione psichica particolare, una specie di trance attiva. Eliogabalo, re sacerdote, si può collocare dentro questa tradizione. Il divino non è per Artaud nel cielo della trascendenza, ma nella forza che viene dal basso, tellurico-uterina, un misticismo rovesciato. E il corpo si disarticola e si scompone, come la parola estatica.

Una folta serie di Giulie circonda Eliogabalo e sembra sia stata decisiva nella lotta per la sua ascesa al trono. «Sono tutte fiere puttane» dice Artaud. Secondo Cassio Dione l'imperatore tendeva a *gynaikeizein*, cioè ad agire tentando di tramutarsi in una donna, desiderando di essere chiamato signora e regina, e celebrando in veste di sposa unioni matrimoniali. Questa pratica avrebbe per Artaud forti agganci esoterici, collegandosi al motivo dell'androgino originario, all'unità perduta dei principi, che Eliogabalo cercherebbe di ricostituire.

Si è identificato negli «imperatori folli» un modello politico, quasi un archetipo del rapporto fra potere e consenso influenzato dalla cultura d'Oriente, dal culto delle grandi madri, da una sacralità fortemente intrecciata con la sessualità, in cui lusso e spettacolo costituivano il tessuto connettivo dell'ordine e della gerarchia sociale. Questo modello si sarebbe scontrato con quello indoario che percepiva l'ordine e il potere come austerità, *frugalitas*, ragione. Il primo paradigma degli «imperatori folli» è Caligola: lusso, magnificenza, oro, sesso.⁵ L'interpretazione di Artaud è sulla stessa linea.

³ Ivi, 116.

⁴ PIERMARINI 2015.

⁵ CAZENAVE, AUGUET 1990.

Super-Eliogabalo

Alberto Arbasino considera *Super-Eliogabalo* il suo libro più surrealista e, insieme, il più espressionista. La prima versione è del 1969, seguono poi quella del 1978 e quella del 2001.

Arbasino è uno *specialista* nelle riscritture: alcune sue opere sono, in toto o in parte, riscritture di altre opere o di parti di altre opere; inoltre ha riscritto in modo più o meno ampio anche testi propri, modificandoli di edizione in edizione.⁶ Del resto opere spesso allusive nei confronti della viva cronaca corrente devono essere revisionate spesso, perché la parodia satirica può invecchiare rapidamente. Con serena improntitudine poi Arbasino pratica la riscrittura continua e contemporaneamente dichiara la sua indisponibilità allo studio critico delle varianti.⁷

La trama del *Super-Eliogabalo* è relativamente semplice: l'imperatore scappa a Ostia con tutto il suo seguito per un lungo week-end con delitto. Al mare si danno spettacoli e orge, in cui si confonde la Roma antica con quella moderna. Si tratta di un testo composito che mescola prosa e poesia e che si presenta molto vario anche graficamente. L'incipit per esempio è dedicato al volo degli uccelli, animali che l'imperatore odia e che sembrano richiamare il pronostico cupo della fine. Ci sono molte pagine di poesia visiva, con le parole disposte a mimare il volo degli uccelli singoli e degli stormi, con un effetto leggero e divagante.

Quando esce la prima edizione Arbasino stesso dichiara l'intenzione di rappresentare nel suo libro la ribellione contro il potere e la rivolta contro l'autorità costituita. Il richiamo al testo di Artaud è inevitabile e così Arbasino lo cita spesso rifacendosi alla sua prospettiva.

Eliogabalo, per Artaud, è il Metternich dell'anarchia, il Pompidou del disordine, è un Machiavelli *beatle* che si propone con strumenti precisi e sistematici di per-sov-vertire ogni gerarchia «sacrosanta» di valori greco-romani sclerosati, per distruggere la macchina assurdamente razionale di un Ordine inutilmente palladiano [...]. Eliogabalo si mette invece – con istintiva appercezione – alla testa di ogni gioventù che rifiuta il *goal* dell'efficienza aziendale come ideale spirituale individuale, e preferisce dipingersi la faccia e il corpo, rivestirsi di piumaggi soffici e vistosi, assorbire sostanze evasive e sognanti, esplorare le possibilità di una sessualità di gruppo e di pelle...⁸

Nel romanzo *Eliogabalo* è impegnato in una specie di corteo eterno, quello che deve raggiungere Ostia, popolato da personaggi estremi, presentati dentro una recita impossibile e sempre in trasformazione. L'immagine fisica dell'imperatore viene così riletta da Arbasino:

Dentro la lettiga imperiale, tra voli di maggiolini e farfalle nell'ombra purpurea, Eliogabalo continua a versarsi con attenzione delle medicine molto colorate e molto alcoliche, con i suoi misurini, nei suoi bicchierini, mentre un parrucchiere naturalmente smodato gli stira i lunghissimi capelli biondi, e poi glieli cotona in selvaggio disordine.

È molto giovane, e già anche *visagiste*. Ha il petto maschile muscoloso e nudo, con anche qualche pelino riccio sotto la camicia interamente aperta, viola e nera, di crêpe, con pinces crudeli, e una cintura a grosse maglie di metallo gl'incatena in vita i pantaloni neri, strettissimi e fasciati sotto la coscia elastica frustata (con la cintura di metallo) da venditori di banane, garzoni di genepedesca, marchette di Valle Giulia: ma il viso è di una splendida signora borghese di Vigna Clara, ottimista e porcona, incorniciato a ferro di cavallo dai ricciolini color daiquiri che si

⁶ Per un'analisi delle edizioni di *Super-Eliogabalo*, dei risvolti di copertina e delle sue varianti, cfr. POLONI 2015 e MOZZI 2017.

⁷ LORETO 2010, 95.

⁸ ARBASINO 2001, 47 e 49.

spingono con le due basette «a braciola» fino ai due angoli della bocca, umidi dal gran parlare e dal gran ridere.⁹

Moltissime pagine sono dedicate alle fonti storiche della vicenda di Eliogabalo, in particolare a Elio Lampridio e all'*Historia Augusta*. I testi sono riportati quasi per intero, tradotti in modo fluido e scorrevole, con qualche raro inserimento attualizzante. Sono presentate come letture da spiaggia dell'imperatore, e sono definite «le fonti del pettegolezzo». Ma ci sono anche pagine e pagine di Cassio Dione e di Erodiano che Eliogabalo legge come se si trattasse di biografie non autorizzate di giornalisti impiccioni, di scarso interesse, buone per accompagnare la noia del viaggio in lettiga.

Che cosa arriva dal passato? Un materiale sparso che induce solo confusione e disordine.

Tutto un disordine: la gutta non funziona più e non cavat un bel niente, il canem è morto, e non cave più nessuno, il more uxorio perde, il deus ex machina non va d'accordo con il lupus in fabula, l'aere non è più perennius neanche per i sei mesi della garanzia, i lippis e i tonsoribus sono pieni di pretese sindacali, il sutor lasciamo perdere, i signatos rubano sulla spesa con la complicità della mens sana e della persona grata, la vox clamantis mette zizzania tra l'horror vacui e il cupio dissolvi, e basta aprire un cassetto della tabula rasa per trovar lì la vexata quaestio. Solo dalla biblioteca, ogni tanto, proviene ancora una tenue melodia: carta canta...¹⁰

La modalità espressiva principale del libro è l'elenco, l'enumerazione caotica che diventa accumulo e ossessione. È un catalogo del mondo che non è mai esaustivo e richiama le analoghe operazioni espressive di Rabelais e di Gadda. Le rassegne infinite di nomi, oggetti, idee senza una gerarchia individuabile, il gusto dell'eccesso e dell'esagerazione, che tanto affascinano Artaud e Arbasino, rivelano che non ci sono sistemi o ideologie in grado di produrre un'interpretazione globale del mondo e della sua esistenza.

Tutta la lettiga è carica di bottiglie e bicchieri, fiale e flaconi, e anche molti giocattoli tipicamente romani: fasci littori di panno lenci, quadrighe con le rotelle e la chiavetta per la carica, un Giove che fa le scintille, un Colosseo della bambola, una Didone che mostra la lingua di gomma sotto una mascherina decorata a lacrime di brillantini, un Vittoriano di marzapane, un Duce di cioccolato, una lupa che muove la testa su e giù e (schiacciata) fa il latte sopra un Romolo e un Remo che (spremuti) fanno l'uno cricrì e l'altro pipì.¹¹

Il classico è una pratica *kitsch*, la società dei consumi lo ha inglobato senza problemi, mastiandolo e digerendolo, e non c'è stata resistenza. E Arbasino infierisce, oltre che con gli elenchi, con le descrizioni lussureggianti e dettagliate, come per esempio quella della villa non terminata a Ostia, un pezzo di bravura sulla mescolanza, la trasformazione e l'eccesso.

Negli stessi anni Baudrillard definiva come *kitsch* tutta quella massa di oggetti fasulli, di «accessori folkloristici», tutto quel «museo di paccottiglia che prolifera dappertutto», ma che preferisce i luoghi di vacanza e di divertimento; il *kitsch* si nutre di simulazioni, copie, artifici e stereotipi, «in un rilancio disordinato di segni». La domanda di cultura si manifesta attraverso quei segni.¹² Susan Sontag nel 1964 usa il termine *Camp* per definire uno stile assurdamente esagerato che spesso fonde elementi di alta cultura con quella popolare. Sontag scriveva che *Camp* è un tipo di sensibilità che si traduce in amore per l'innaturale, l'artificio, l'eccesso e che usa in modo consapevole e sofisticato il *kitsch* nell'arte, nell'abbigliamento e negli atteggiamenti.

E così il Tempio di Eliogabalo nel testo di Arbasino può diventare un'imponente organizza-

⁹ Ivi, 35.

¹⁰ Ivi, 130.

¹¹ ARBASINO (2001), 36.

¹² BAUDRILLARD 1976, 120-121; LORETO 2010, 105.

zione commerciale, con supermarket annesso, che intende funzionare come museo, centro di raccolta e vetrina di rappresentanza di tutti i culti, riti, venerazioni e feticci dell'Antichità. Le scale mobili portano le offerte dove si officia il trionfo della Merce e c'è uno stand dove Eliogabalo si ferma con i compagni per spedire cartoline agli amici, dei quali possiamo leggere l'elenco completo.

La morte di Cesare può trasformarsi in un'installazione gonfia di riferimenti intrecciati, uno spettacolo continuo, senza pause:

Sono sempre le mitiche Idi 'cult' del Pulp marzolino. Un 'enviroment' di vasto successo. Sanguine eccellente e cadaveri bestseller dappertutto. Una strage molto impietosa e annunciata. Una provocazione irriverente e polivalente per tutta la famiglia. [...] Tutti impeccabilmente crivelati di colpi d'armi da taglio e doppio taglio, da fuoco, da lancio e da tempo libero *doc*. E non meno accuratamente rifiniti con le bomboline 'Horrorissimo!' dagli arredatori della cooperativa 'Famolo a Sperlonga', in un suggestivo scenario di Enciclopedie Treccani trafitte e squarciate sui 'lemmi' più carnevaleschi, mentre lampeggiano tenerissimi i fanali di coinvolgimento della Polizia Blu sopra l'autorevole provocazione *neodada* :

ZEUS FORSE PERDONA, ELIZABETH ARDEN NO.

[...] Nell'attiguo famedio-video, su prenotazione, si può assistere a un rarissimo documento, fortunatamente recuperato dai maceri dell'obsolescenza programmata: l'eccezionale debutto seminudo in un mitico provino pubblicitario della Cavallina Storna e della Gentil Farfalletta, allora giovanissime e in coppia.¹³

Anche il mito è pronto per il supermarket, considerando le caratteristiche che ha maturato nella società contemporanea, come sottolineava Roland Barthes:

Il mito [...] si costituisce attraverso la dispersione della qualità storica delle cose: le cose vi perdono il ricordo della loro fabbricazione. [...] Il mito abolisce la complessità degli atti umani, dà loro la semplicità delle essenze, sopprime ogni dialettica, ogni spinta a risalire al di là del visibile immediato, [...] le cose sembrano significare da sole.¹⁴

E per questo diventa facile ed efficace mescolarle e distribuirle in un gioco caleidoscopico e rutilante. Con il passare degli anni e delle edizioni l'*Eliogabalo* di Arbasino si allontana dall'anarchico incoronato e dall'insorto descritto da Artaud, per interpretare l'eroe ambiguo di una cultura contemporanea complessa e caotica, ma forse non necessariamente solo negativa.

In primo luogo Arbasino propone una questione già in parte emersa con Artaud: e se il delirio programmato degli imperatori 'irrazionali' corrispondesse a un disegno personale e politico preciso quanto quello ragionieristico degli imperatori realisti? Gli imperatori deliranti sono tutto sommato troppi e non agiscono mai a caso, hanno metodo nella loro apparente follia, tra loro e gli altri corre la differenza che c'è tra un Borromini e un Canova. Gli imperatori definiti 'eclettici', tipo Tiberio e Adriano, sono liquidati con ironia:

Di quelli a cui si offre la sigarettina di hashish a un ricevimento e non dicono subito sì come Caligola o no come Augusto; la prendono, con titubanza, però la prendono, la mettono in una taschina, e dicono "Grazie, ma io preferisco fumarla a casa", e a casa la ripongono in un cassetto insieme all'immagine della Prima Comunione e alla forfora della nonna morta.¹⁵

La seconda questione riguarda il concetto di decadenza: che cos'è e che cosa definisce? Una sera Eliogabalo va a dormire presto, è un po' stanco. Sposerai tre regine e ne farai tre impe-

¹³ ARBASINO 2001, 138-139.

¹⁴ BARTHES 1994, 196-199; LORETO 2010, 105-.

¹⁵ ARBASINO 2001, 317-318.

ratrici, gli dicono le mamme col bacio della buonanotte. L'Ermeneutica non prevarrà. Eliogabalo cerca di prendere appunti sul suo quadernino quadrettato, ma il sonno lo vince. Anche se cancellato, si legge comunque appena appena:

Che stronzata parlare di Epoche di Decadenza, come se fossero fasi o periodi, quando invece si tratta di una dimensione costante dell'animo umano, il Decadentismo, che per di più è uno strumento di conoscenza molto più acuto dei Neoclassicismi e capace di operare molto più a fondo che non un semplice Klassizismus con tutte le sue piegine a quattro spilli...¹⁶

Il Klassizismus così viene interpretato come falsa armonia, irrigidimento severo, ordine sterile e muto. E quali sono le *vere* cause di *questa* Decadenza? Cioè la nostra?

Prima ci sono due pagine che elencano il troppo con disincantato umorismo: troppe religioni! Troppo impegno! Troppa alienazione! Troppo autoritarismo! Troppa introspezione! E così via.¹⁷ Poi cinque pagine che elencano tutti i luoghi comuni più diffusi e che sono usati da più di quarant'anni, con le stesse inesauribili contraddizioni. Sono in colonna per enfatizzare l'elenco e ne riportiamo solo alcuni:

L'accumulo?
 Lo sperpero?
 Il conformismo?
 Il decentramento?
 Il consumismo?
 L'accentramento?
 Il non-conformismo?
 Il coinvolgimento?
 La lotta di classe?
 Le troppe vacanze?
 Le croniche deficienze?
 L'attitudine permissiva?
 Il surménage eccessivo?
 Il sottosviluppo?
 Il surriscaldamento?
 Il mancato aggiornamento dei codici?
 L'incontrollato disboscamento?
 L'Adriatico e il Tirreno inquinati?
 La mancata presa di coscienza?
 La deplorata inefficienza?
 La licenza sessuale?
 La gerarchia piramidale?¹⁸

La cultura della decadenza sembra essere appunto citazione e assemblaggio di citazioni, montaggio e smontaggio del testo fino all'esasperazione del modello cui si fa riferimento. Cultura è riscrittura perenne, come sottolinea tra gli altri Edoardo Sanguineti:

il nostro mondo è un grande magazzino,
 che, a farci qui il catalogo completo,
 e ragionato, e illustrato, e aggiornato,
 con tutti i prezzi, all'ingrosso e al dettaglio,
 è corta un'ora, e una vita è cortissima:¹⁹

¹⁶ Ivi, 286.

¹⁷ Ivi, 25-26.

¹⁸ Ivi, 29.

¹⁹ SANGUINETI 2002, 133.

Ma il gioco citazionale mette anche in luce che tutto è combinazione di codici e che quindi non siamo di fronte a un sistema autoritario chiuso, ma dentro un sistema continuo e flessibile di opzioni, per cui tra gli infiniti scarti possibili si fanno delle scelte, quelle e non altre.²⁰ Si potrebbe parlare in un certo senso di una ‘decadenza attiva’. Questo modo di interpretare codici e citazioni può influenzare il concetto di ricezione del classico e farne una pratica di libertà responsabile, non solo un accumulo di erudizione, ‘non un velo, ma un raggio visionario’:

A un tratto gli appare un biondo molto carino e gentile: «Mi manda un amico di Guido e Lapo». Consegna un foglietto, sorride, e saluta.

«Quando l’amore perde il primo incanto
Diciamo: fu un’ubbia (volubilmente),
Fu un mero abbaglio (ancorché ‘abbagliante’).
Caduto il velo: qualità scadente.

Ma se fosse poi vero il suo contrario?
Non un velo, ma un raggio visionario?
L’amore ha scorto acutamente il *vero*.
L’occhio si desta, e vede l’ordinario.²¹

La penultima cena

Ennio Flaiano è un nome da classico latino o da filosofo dell’antichità. Lui stesso raccontò che un giornalista inglese, scambiandolo per un autore latino, lo tradusse con Ennius Flaianus: «È probabile che io sia un antico romano dimenticato dalla storia, a scrivere cose che altri hanno scritto molto meglio di me: Catullo, Marziale, Giovenale».

Le ombre bianche è una raccolta di testi brevi apparsi prevalentemente sul “Corriere della Sera” tra il 1956 e il 1971, tranne *La penultima cena*, che era inedito. Flaiano stesso li presenta così:

Poiché la realtà comincia a superare la satira, penso che sia tempo di raccogliere queste «ombre bianche»: storie brevi, divertimenti e dialoghi; infine occasioni, satire scritte negli ultimi quindici anni: ma ho risparmiato al lettore e a me stesso le date. Credo che insieme narrino la storia di un «io» che detesta l’inesattezza ed è stato sopraffatto dalla menzogna.²²

Il libro uscì nel marzo del 1972 e fu accolto con molto favore dalla critica che parlò di satira classica, di *exemplum* medievale, del Leopardi delle *Operette morali*, di Swift e Borges. Sono testi lucidi e feroci nell’analisi della società contemporanea e dei suoi intellettuali, descritti con un sarcasmo freddo e disincantato.

Il protagonista della *Penultima cena* viene invitato a una festa; è di passaggio e non conosce nessuno in città, ma accetta comunque l’invito. La casa è in una ricca zona residenziale, è notte, e verso la zona del porto, in lontananza, si vedono bruciare dei falò. Quando entra in casa gli viene offerta una tunica da indossare, come tutti gli altri ospiti, e si accorge che la festa ha un rituale preciso. È l’imitazione di una cena romana antica in costume, dove i ruoli sono estratti a sorte; una libera cena, una libera festa. Si vuole evocare la libertà, come fosse un fantasma. La casa è bella, «di una faticosa raffinatezza, fatta di esclusioni». Sul tavolo una collezione di obelischi, di materiali diversi, con «la serietà di un congresso di falli».

²⁰ SANGUINETI 2010, 347.

²¹ ARBASINO 2001, 276.

²² FLAIANO 2007, 10.

Che guaio, pensai, ci sarà un cerimoniale esoterico e vorranno che mi converta a qualcosa. E la cena sarà comunitaria, frugale. Si diranno versi di poeti indiani. Poi tutti fumeranno e io, che di queste cose non capisco niente, farò la figura dell'intruso.

La padrona di casa si chiamava Maria e venne a togliermi d'impaccio. «Venga, le presento mio marito» e mi precedette in un piccolo salone. Attraversandolo, tanto per ristabilire che non ero poi l'ultimo sciocco, indicai un quadro che campeggiava solo su una parete e dissi:

«Oh, ma è un Alma Tadema».

«Lo conosce?». Era piacevolmente sorpresa. «Non può essere che lui» dissi mettendomi gli occhiali. Era infatti un Alma Tadema. Non un originale, precisò la dama, ma una buona copia d'epoca e in formato ridotto, un metro per due circa. L'aveva trovata in cattivo stato, arrotolata, da un rigattiere e fatta restaurare e incorniciare. «Ho aggiunto anche il cartiglio». Lessi: «D'après Sir Lawrence Alma Tadema O.M., R.A. - The roses of Heliogabalus – Opus CCLXXIII 1888».²³

Lawrence Alma Tadema era un pittore celebre e ricco. I suoi dipinti, spesso di argomento classico e medievale, andavano a ruba. Poi i gusti cambiarono: i pittori ottocenteschi dell'antichità vennero derisi e chiamati *pompieri*, perché simbolo di un'arte perfetta tecnicamente, ma fredda e di maniera. L'ispirazione del quadro è una frase dell'*Historia Augusta*: «sommerse i suoi ospiti, sdraiati sul triclinio mobile, con viole e fiori, così che alcuni, non riuscendo a liberarsi, morirono soffocati».²⁴



Le rose di Eliogabalo (1888), Messico, collezione Pérez Simón

Nel quadro si vede sulla sinistra il velario che si stacca, facendo cadere i petali di rosa; in basso si scorgono gli invitati che cercano di liberarsi; nel centro uno ha smesso di lottare e guarda verso lo spettatore; sulla destra una figura femminile tiene in mano un melograno, un frutto di morte, mangiato da Proserpina prima di andare agli inferi. Sulla destra in basso con la tunica verde, il biondo amante dell'imperatore che lo guarda fissamente (non si sa se Hierocle di cui si proclamava la moglie o Zotico famoso per la possanza del suo membro). Ripartendo da sinistra la suonatrice di flauto, cinta da una pelle di leopardo; sdraiato sul triclinio,

²³ FLAIANO 2007, 102-103.

²⁴ *Oppressit in tricliniis versatilibus parasitos suos violis et floribus, sic ut animam aliqui efflaverint, cum erepere ad summam non possent*, LAMPRIDIO 2011, 81.

avvolto in una tunica dorata, Eliogabalo che guarda, quasi indifferente. Accanto a lui la nonna, Giulia Mesa, poi il generale Publio Valerio Eutichiano, con il bicchiere in mano; di seguito la terza delle cinque mogli, una dama di corte, infine la madre, quella con il braccio piegato. In fondo la statua di Bacco e Ampelo, il piccolo satiro di cui si era innamorato e che muore tragicamente ucciso da un toro; è presente perché Erodiano parla esplicitamente della bellezza di Eliogabalo paragonandolo a Dioniso. La scena riproduce marmi, porfidi, letti con strutture in argento, solo frutta come pietanza del banchetto.²⁵

Il testo latino parla di viole e fiori, ma non nomina esplicitamente le rose. Alma Tadema invece ne fa le protagoniste del suo quadro. Negli anni in cui dipinge (1888) la rosa viene percepita come simbolo della lussuria e dell'eccesso, ma anche della fragilità della vita e della bellezza destinata a sfiorire con il passare del tempo. I preraffaelliti riprendono questi temi e fanno della rosa una presenza costante nelle loro opere. Inoltre il tema della 'morte profumata' è presente, tra gli altri, in d'Annunzio, *Pisanelle ou la Mort Parfumee*, e in Zola, dove, ne *La colpa dell'abate Moure*, la protagonista si suicida soffocata in una stanza dal profumo dei fiori e delle rose. Negli stessi anni Eliogabalo è citato come prototipo dell'eroe decadente da Flaubert, Gautier, Huysmans.²⁶

È un quadro che testimonia diverse presenze culturali.

Torniamo alla conversazione fra la padrona di casa e il suo ospite. Così prosegue Flaiano:

Lei aggiunse: «Io lo trovo nel gusto dei calendari di una volta, così allegro, così sfacciatamente postribolo. Forse starebbe meglio in un night-club». «La pittura pompiere» dissi «conserva il fascino dell'infanzia». Parlai ancora del quadro, che rappresentava un'orgia alla corte di Eliogabalo. Petali di rose cadevano dal soffitto sui corpi dei commensali distesi e allacciati nei letti del triclinio. Mi effusi su Alma Tadema: uno di quei pittori vittoriani che usavano modelli napoletani e li fotografavano nudi a Pompei, per poi mettere un po' di verità storica nelle loro composizioni. E riuscivano invece ad esprimere la repressa sensualità vittoriana, dolciastra, professorale, quella stessa che poi sarebbe finita nel cinema muto e a colori sull'antica Roma. Conclusi: «Ogni contaminazione porta il marchio dell'epoca in cui è fatta». «Adoro il kitsch, è riposante» disse la signora.²⁷

Il protagonista si trova a suo agio, amoreggia con una invitata, ascolta il padrone di casa che si dichiara scontento di qualsiasi spettacolo teatrale, e che quindi ha deciso di metterne in scena uno suo. A un certo punto nella serata viene proiettato un film porno che lascia tutti piuttosto indifferenti. Si avviano giochi di società, discretamente riusciti. Il richiamo al dipinto di Alma Tadema è costante, sullo sfondo, finché non si decide di portarlo nel salone e di raccontarne la storia agli ospiti riuniti.

La sintassi dei tempi, secondo un'espressione di Luciano Canfora, è complessa. Un quadro del 1888 che interpreta la storia antica rielaborandola secondo prospettive decadenti ha un ruolo decisivo in un racconto d'autore della seconda metà del Novecento: un intreccio difficile per la notevole molteplicità dei punti di vista che attraversano la figura di Eliogabalo.

Pur stando bene e sentendosi a suo agio, il protagonista non riesce a condividere il significato che il padrone di casa e i suoi ospiti vogliono dare al loro spettacolo, la loro idea di liberazione culturale e il suo allestimento. Scherzando il protagonista dice che manca la caduta delle rose e il padrone di casa si offende. Lo espelle dalla festa, cacciandolo in malo modo.

Solo e molto irritato, il protagonista si trova di notte in una città sconosciuta a cercare di riprendersi dalla scenata e di calmarsi. Il fallimento della serata che voleva mettere in scena una colta festa trasgressiva suggerisce invece l'idea di una sconfitta totale, senza riscatto, del passato e del presente, un sublime ormai definitivamente rovesciato e irrecuperabile.

²⁵ BRUSA 2014.

²⁶ PICCIONI 2014.

²⁷ FLAIANO 2007, 103-104.

Il campanile lontano battè due colpi, la calma della notte mi stava placando. E laggiù, verso il porto, brillavano soltanto quei grandi falò.

Un motociclo scendeva, si fermò a pochi passi, la guardia notturna stette lì a scrutarmi.

«Buona notte» dissi subito. E poi, con la noncuranza del nottambulo: «Che cosa sono quei grandi falò laggiù?».

La guardia sembrava sorpresa più dal mio aspetto che dalla mia domanda. Mi ricordai di colpo che ero ancora sfacciatamente imbellettato con i lustrini di Domizia, l'aria ebra e sconvolta.

Ripetei allora la domanda: «Che cosa brucia laggiù?».

«Tutto. Mobili, vestiti, cadaveri. Sono i fuochi del servizio d'igiene».²⁸

Grottesco imperiale

In questa breve rassegna delle interpretazioni di Eliogabalo nel Novecento, la figura dell'imperatore si definisce come occasione e pretesto per una messa in scena in cui il grottesco è la cifra dominante. E tra le modalità del grottesco una delle più evidenti è quella della centralità del corpo e delle sue deformazioni. Questo approccio diventa «critica di ogni particolare separazione, messa in questione di ogni delimitazione e non rimozione della stessa, ma continuo spostamento, riscrittura e ridefinizione [...] In ultima istanza critica radicale del concetto stesso di margine, di *lime*».²⁹

Oltre a questo il grottesco è una modalità dell'arte «che si riconosce come creazione ambigua, non autonoma e autoreferenziale, portatrice di uno 'sguardo strabico', un occhio rivolto all'opera e uno al mondo».³⁰

Infine uno dei caratteri del grottesco è anche la rivisitazione e la riscrittura dei testi. Si tratta di quella che Genette ha chiamato letteratura di secondo grado, in cui l'atto creativo dell'autore è mediato da un altro testo che si configura come vera e propria fonte o come archetipo mitico o come spunto tematico e stilistico. Il corpo-testo, divenuto protagonista, diventa oggetto di un deformante rifacimento.

La deformazione grottesca del corpo porta sempre con sé deformazioni *strutturali* (a livello compositivo-formale e contenutistico) di ampio respiro e, di conseguenza, critiche radicali della modalità di percezione e organizzazione del Reale. [...] Riscrivere i margini corporei non vuol dire semplicemente farne una *caricatura*, ossia intaccarne l'involucro esterno, le proporzioni, la forma. Vuol dire – su un altro piano – ritoccare i contorni dell'immagine e fondamento ultimo di ogni *finitudine*.³¹

Emerge quindi una scrittura che rompe l'armonia compositiva, in cui le digressioni a incastro decentrano il punto di vista, rendendo impossibile il disegno unitario di una trama o la logica consequenziale di un'argomentazione. Accade lo stesso con le enumerazioni e i cataloghi che si rendono frammenti autonomi decontestualizzati e centripeti. Esiste un corpo-testo grottesco nelle sue innumerevoli aperture verso l'esterno, incapace di chiudersi e delimitarsi, esattamente come il corpo di carne descritto da Bachtin.

Nelle rivisitazioni di Artaud e di Arbasino tutte queste modalità rivestono un ruolo importante, accompagnate dal gioco, dal divertimento irriverente, dal sarcasmo e dall'ironia, specie nell'opera del secondo autore.

²⁸ Ivi, 126.

²⁹ CASTORE 2012, 17.

³⁰ Ivi, 16.

³¹ Ivi, 19.

Il racconto di Flaiano invece si potrebbe definire un ‘grottesco freddo’: il travestimento non convince, il rovesciamento dei ruoli non riesce, la festa langue, il sesso diventa pornografia, Eliogabalo è dentro un quadro improbabile, dove si muore tra i petali di rosa, soffocati dal profumo. La decadenza e il *kitsch* sono celebrati anche qui e la storia finisce davanti ai falò di una discarica, l’equivalente della fogna di Eliogabalo. Manca del tutto la vitalità rigenerante di cui parla Bachtin: i cadaveri bruciano insieme all’immondezza, grottesca sembra essere ogni velleità di cambiamento e di trasformazione.

Bibliografia

- ARBASINO ALBERTO (2001), *Super-Eliogabalo*, Milano, Adelphi
- ARTAUD ANTONIN (1991), *Eliogabalo o l’anarchico incoronato*, a cura di Albino Galvano, Milano, Adelphi
- BACHTIN MICHAEL (2001), *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi
- BARTHES ROLAND (1994), *Miti d’oggi* [1957], Torino, Einaudi
- BAUDRILLARD JEAN (1976), *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Bologna, il Mulino, 1976
- BRUSA ANTONIO (2014), *Un percorso fra arte e storia, e fra passato e presente*, in *Historia ludens*, 15/6, historialudens.it
- CANEZAVE MICHAEL, AUGUET ROLAND (1990), *Gli imperatori folli. L’irruzione del femminile nella gestione del potere*, Como, Red
- CASTORE ANTONIO (2012), *Grottesco e riscrittura*, Roma, Aracne
- CITTI FRANCESCO, PASETTI LUCIA (2006-2007), *Un rifiuto della storia: Eliogabalo, l’imperatore che morì nella cloaca*, in “Griseldaonline”, 6, ristampato in “Griseldaonline. Una rivista letteraria nell’era digitale”, a cura di Elisabetta Menetti, Bologna, Archetipolibri, 2008, 76-92
- ELIADE MIRCEA (2008), *Trattato di storia delle religioni*, a cura di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri
- FLAIANO ENNIO (2007), *Le ombre bianche*, Milano, Adelphi
- LAMPRIDIO ELIO (2011), *Vita di Eliogabalo. Delirio e passione di un imperatore romano*, a cura di Stefano Fumagalli, Milano, Mimesis; in appendice il testo di Erodiano
- LORETO ANTONIO (2010), *Eliogabalo aux anges*, in “Il Verri”, 44, 95-108
- MOZZI GIULIO (2017), *Come sono fatti certi libri. 12. Super-Eliogabalo di Alberto Arbasino*, in “Vibrise”, vibrise.it
- PICCIONI MATTEO (2014), *Una morte profumata. Il mito di Eliogabalo e l’ambiguità della rosa nel decadentismo europeo*, in “Engramma” 121, 7, engramma.it
- PIERMARINI MASSIMO (2015), *I corpi di Eliogabalo*, in “Azioni Parallele”, 7, azioniparallele.it
- POLONI CHIARA (2014-2015), *Alberto Arbasino e America Amore. L’opera enciclopedica e la riscrittura*, Tesi di laurea, Ca’ Foscari, Venezia, dspace.unive.it
- QUERCI EUGENIA (2007), *Alma Tadema. ArtDossier*, Firenze, Giunti
- SANGUINETI EDOARDO (2002), *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli
- SANGUINETI EDOARDO (2010), *Per una teoria della citazione*, in *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli
- SONTAG SUSAN (1967), *Contro l’interpretazione (include Notes on “Camp”)*, Mondadori, Milano