

L'ALDILÀ

MASCHERE, SEGNI, ITINERARI VISIBILI E INVISIBILI

a cura di
Sonia Maura Barillari



Edizioni dell'Orso

Non è certo impresa da poco disegnare una mappa, o almeno cercare di tracciare i confini di una realtà così evanescente – e insieme così tenacemente radicata nell'immaginario di ogni tempo e di ogni latitudine – come quella oltremondana. Ci si sono provati studiosi di formazione diversa convenuti a Rocca Grimalda il 27 e 28 settembre 1997 per presenziare al II Convegno Internazionale organizzato dal Laboratorio Etno-Antropologico e dedicato, appunto, alle rappresentazioni che dell'Aldilà sono state date, nel corso dei secoli, da popoli, culture, tradizioni differenti. Ne è risultato un quadro oltremodo vario e complesso i cui molteplici aspetti, affrontati secondo un'ottica rigorosamente interdisciplinare, si offrono ora ai lettori di questo volume come un invito ad ulteriori, e altrettanto suggestivi, approfondimenti.

Sonia Maura Barillari, filologa romanza, è dottore di ricerca e collabora presso il Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo dell'Università di Genova. Ha pubblicato *Immagini dell'Aldilà* (1998) e ha curato la traduzione di Rudolf di Schlettstadt, *Storie memorabili* (1998) e Cesario di Heisterbach, *Sui demoni* (1999).

ISBN 88-7694-418-4



9 788876 944185

L. 80.000

© 2000
Copyright by Edizioni dell'Orso S.r.l.
15100 Alessandria, via Rattazzi 47
Tel. 0131.25.23.49 - Fax 0131.25.75.67
E-mail: info@ediorso.com
http://www.ediorso.com

Impaginazione a cura di CDR, Torino

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 88-7694-418-4

INDICE

Sonia Maura Barillari <i>Introduzione</i>	9
Massimo Stella <i>Visioni di Socrate. L'aldilà platonico: una fantasia socratica?</i>	11
Gabriella Moretti <i>Il viaggio agli Inferi come tecnica di dislocazione cronologica: una macchina del tempo per la satira menippea</i>	29
Enrica Salvaneschi <i>L'inferno in una ciotola: sul cigno imbandito dei Carmina Burana</i>	35
Rita Caprini <i>Nemmeno la morte è definitiva. La visione dell'Aldilà nella tradizione scandinava</i>	51
Margherita Lecco <i>Struttura e mito nella Navigatio Sancti Brendani</i>	63
Sonia Maura Barillari <i>In pace requiescant. Un purgatorio per Arlecchino</i>	75
Massimo Bonafin <i>L'aldilà nel pozzo. Intorno alla branche 4 del Roman de Renart</i>	119
Ave Appiano <i>Figure dantesche messe in gioco nell'arte. Armonia e tumulto</i>	133
Jean Fraikin <i>La sorcière ou l'inspirée: origine et développement du doute de la mission divine de Jeanne d'Arc</i>	155
Maurizio Padovan <i>La Morte e la Fortuna. Danze macabre e carnevalesche nelle novelle di Fabio Glisenti (1596)</i>	183

Gian Maria Panizza <i>I tamburi delle masche. Note su alcune testimonianze in un processo per stregoneria ad Acqui nel 1631</i> ..	193
Elisabetta Silvestrini <i>Personaggi infernali nelle fiere tra settecento e ottocento</i>	211
Italo Sordi <i>Itinerari dell'Aldilà nel folklore bretone</i>	223
Danilo Arona <i>L'Halloween americano come archetipo della rappresentazione della morte</i>	237
Giancorrado Barozzi <i>Le voci dei morti. Messaggi dall'aldilà ai mantovani</i>	247
Gian Paolo Caprettini <i>La fiaba e il mondo che non c'è. Brevi considerazioni sulla sfida, la prova e l'altrove come luogo del senso alternativo</i>	255
Paolo Jachia <i>Morte e aldilà nella filosofia di M. Bachtin</i>	261
Luigi M. Lombardi Satriani <i>Tratti della topografia ultraterrena nella cultura folklorica</i>	267
Antonino Buttitta <i>L'aldiqua dell'aldilà. Inquietudini e visioni dell'io ambiguo</i>	285
Giulio Angioni <i>Cenni sull'aldilà in Sardegna e dintorni</i>	305
Francesco Faeta <i>«Un mondo che continua in forma evanescente». La morte e l'immagine in un'area del Mezzogiorno europeo</i> ..	321
Augusto Ferraiuolo <i>La descrizione del ritorno dei morti nei racconti meravigliosi campani</i>	343
Giuseppe Michele Gala <i>Il ballo oltre la morte. Balli di morte e di resurrezione nel folklore italiano</i>	355
Michel Revelard <i>Les rites carnavalesques et la mort</i>	381
Guergana Costadinova <i>Les vieux et les masques. Images des morts dans les traditions festives de l'Europe de l'est</i>	387
Alberto Guaraldo <i>Figure canine nell'aldilà mesoamericano</i>	393
Franco Castelli <i>Il 'di sopra' e il 'di sotto' del Carnevale. Appunti e spunti per un Laboratorio Etno-antropologico</i>	407
Claude Gaignebet <i>Di come Rocca Grimalda sia il centro del mondo</i>	437

Appendice

Altri Luoghi <i>Hotel Gran Paradiso</i>	443
---	-----

A Massimo Drago,
che adesso è in Mononesia

Come osserva Thompson «è raro che il tesoro porti le soddisfazioni e la felicità sperate. Esso porta sovente con sé, come l'oro del Reno, una maledizione per tutti coloro che ne entrano in possesso (N 591). La cosa più sorprendente è che, quando uno crede di essersi fatto ricco, il tesoro si trasforma in carbone o in trucioli (N 588)» [Thompson, 1946: 369]. Non sorprendente, forse, ma certamente connessa alla falsità della visione.

In ogni modo la funzionalità delle *visiones falsae* risulterà identica a quella delle *visiones verae*: ribadire l'ordine trasgredendolo.

Giuseppe Michele Gala

IL BALLO OLTRE LA MORTE.
BALLI DI MORTE E DI RESURREZIONE
NEL FOLKLORE ITALIANO

1. Tra corpo e non-corpo

La cultura della corporeità, così radicata in ogni tradizione agro-pastorale arcaica e derivata da un quotidiano empirismo cognitivo, eleva il corpo a parametro principale ed assoluto dell'esistenza. È attraverso di esso che si percepisce la realtà, quindi la coscienza stessa dell'esistere. Il corpo è il metro principale del vivere, le percezioni sensoriali danno la misura e il senso del nostro essere al mondo, attraverso di esse giungiamo a comprendere ed a metterci in relazione con l'«altro», col mondo esterno. Mediante le facoltà percettive e la successiva elaborazione concettuale si approda all'acquisizione dell'«io» e dell'«altro», al concetto di identità ed al più globale «sapere»: il corpo, dunque, si pone come via, origine, epicentro e soggetto-oggetto del processo gnoseologico e identitario.

Parafrasando Cartesio, possiamo ridurre questa sorta di primato della corporeità al sillogismo «io sono corpo e sento, quindi sono, vivo»; si tratta di un concetto-guida comune a molte culture tradizionali, che basano sulla componente materiale dell'essere e sulle sue condizioni i codici interpretativi di un sistema parametrico e polisemico del sapere.

Segno evidente di questa profonda e diffusa concezione pantasomatica di noi stessi e del mondo è l'uso linguistico di rapportare la realtà esterna alle singole parti del soma, costruendo un lessico metaforico che fa del corpo il modello di riferimento: capo, testa, collo, faccia, orecchie, bocca, braccio, gamba, piede, dorso, ventre, coda, ecc. sono applicati a numerosi oggetti o situazioni, secondo un'ottica analogica di comparazione.

In campo religioso gli esseri soprannaturali vengono immaginati col corpo umano o animalesco e l'idea o l'immagine si materializza con ciò

Criminali, vol. VII, anni 1624-1667, contro Giovanni Camillo Riccio, Francesco Parimpanto ed altri. Negli atti si legge che sul luogo dove avrebbe dovuto essere il tesoro «mentre esso testimonio zappava il detto N, e D. Francisco tenevano un libro in mano et al lume della luna fisguardavano in detto libro ... Interrogato si dum ipso testis fodiebat predictus N, et D. Franciscus fecerint alios circa vel imprecationes, vel candelas accenderint, vel aliquid suspectiosae et nigromantice fecerint respondit che detto N. portò in detto loco dentro la sacca da quattro candelette di cera ... però dette candelette non le allumorno». Si ringrazia Francesco Perrotta per l'indicazione della fonte.

che si pensa sia la soluzione più spontanea e logica per dare sembianze: un concetto deve corporizzarsi per essere visibile e tangibile, e quindi comprensibile ed evidente a tutti. La materialità corporea, diventa veicolo di concetti, di *substantia* e non solo di forma e apparenza.

Soprattutto l'espressività passa attraverso elementi corporei: fonazione e linguaggio, mimica, suoni extralinguistici, gestualità, canto, danza, si formulano adoperando, mediante particolari tecniche acquisite dalla cultura di appartenenza, elementi del corpo.

Ma il corpo come ogni cosa naturale è deperibile, destinato alla consumazione. La fine del corpo, per quanto temperata da una fede o da un immaginario dell'aldilà, segna comunque un trapasso tragico perché elimina il motore di conoscenza e di identità: sia la presenza di un corpo privo di vita, sia la sua corruzione o qualsiasi metamorfosi ultraterrena presunta segna comunque il passaggio critico più cruciale dell'uomo. La transizione dal corpo al non-corpo, all'anima o ad altro corpo evidenzia una cesura definitiva e ineludibile, per questo la morte è l'evento esistenziale più importante nella vita di una persona, più ancora della stessa nascita, è un fatto individuale e comunitario traumatico e disgregante: la fine del corpo — pur nella consapevolezza della sua ineludibilità e nella rassegnazione alla continua attesa da parte degli uomini della sua venuta —, si carica comunque ed ovunque di *pathos* e di intensità culturale e viene circondato dal fitto intreccio rituale della cultura del lutto propria di ogni popolo.

Quale altro contrappeso poteva creare l'uomo alla morte, cioè alla distruzione del corpo, se non l'esaltazione del corpo stesso attraverso il sistema espressivo più complesso e più corporizzato? Da qui nasce il bisogno di servirsi del ballo per ritualizzare nel modo più alto ed intenso possibile l'addio del corpo.

La danza è la sublimazione estrema del corpo, è l'elevazione delle attività corporee dal piano del soddisfacimento dei bisogni fisiologici per la sopravvivenza a quello simbolico-rituale. La danza si pone anzi come punto di congiunzione tra il piano reale della vita fisica e il piano surreale della vita spirituale e religiosa: il corpo, nella sequenza dei suoi movimenti coordinati e riconosciuti come evento coreutico diventa protagonista, si esibisce come soggetto e oggetto di spettacolo e traccia percorsi e segni significanti o dai significati dimenticati nel tempo. La danza nelle società antiche ricopriva molte funzioni pratiche che facilitavano il benessere psico-fisico e l'integrazione sociale: il ballo terapeutico curava certi mali reali o presunti, il ballo ergonomico facilitava l'esecuzione di particolari

lavori pesanti o ripetitivi lenendo il senso di fatica e la spossatezza, il ballo pirrico esercitava al combattimento ed educava alla competizione e all'autostima, molte danze si trasformavano in forme di orazione e di comunicazione con la sfera divina, i balli gioco divertivano, socializzavano e sviluppavano abilità particolari, mentre i lamenti funebri danzati esternavano dolore per i morti, autoconsolazione per i vivi oppure aprivano il contatto diretto col mondo dei defunti. Sacs rafforza nella sua famosa *Storia della danza* questa visione di pantacoreusi:

Data la profonda e larga sfera di azione della danza, nulla possiede uguale valore nella vita delle civiltà primitive. Essa non è un'arte inutile: al contrario procura cibo e tutto quanto occorre al sostentamento della vita. Non esiste avvenimento nella vita dei popoli primitivi che non sia consacrato dalla danza. Nascita, circoncisione, iniziazione delle fanciulle, nozze e morte, seminazione e raccolto, onoranze ai capi, caccia, guerra e banchetti, lunazioni e infermità: per ogni cosa è necessaria la danza. E non si tratta di spettacolo e di festa secondo la nostra odierna concezione ... Solo alla luce di questi fatti si può comprendere che la danza, nella sua essenza, altro non è che la vita innalzata ad un grado più elevato e intenso.¹

Situazioni e cerimoniali diversi esigevano un adattamento delle forme coreo-musicali e talvolta di tecniche ed oggetti necessari all'esecuzione di certi balli. Il corpo si presta a trasformazioni diverse, giocando sul mimo o sul mascheramento, purché si sancisca il suo primato e il ruolo di protagonista che gli compete. Il ballo è l'uso del corpo elevato a linguaggio simbolico, ad 'arte', pur se nel mondo etnico nell'iterazione rassicurante di coreografie e forme. Di fronte alla negazione del corpo rappresentata dalla morte, l'uomo ribadisce finché può — giocando in vita sul linguaggio dei simboli e della rappresentazione spettacolare — il suo attaccamento alla vita, valorizzando ulteriormente la sua 'macchina' somatica di misurazione e di percezione dell'esistenza. I balli etnici sembrano voler ricordare principalmente l'attaccamento alla vita, e sono i corpi i grandi sacerdoti che officiano il rito secondo regole proprie di ogni comunità, di ogni circostanza e di ogni ballo.

2. L'antinomia danza-morte

Il ballo — come si è già accennato — un tempo ritornava molto più frequentemente in ogni evento della vita privata e sociale, quando i siste-

1. C. Sacs, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 22-23.

mi di autorappresentazione comunitaria erano scelti o filtrati autonomamente dalla ogni singola cultura e non era come oggi merce di solo svago da lanciare sul mercato, consumare e sostituire con nuovo prodotto. La morte vera o rappresentata era un'occasione esistenziale troppo ricca di significati per non 'dirla' e 'raccontarla' attraverso la danza.

Il binomio danza-morte può sembrare all'apparenza un ossimoro, un'antitesi sostanziale. In realtà è una congiunzione di opposti, che si escludono e nel contempo si affermano a vicenda; nella cultura tradizionale è frequente ricorrere alla contraddizione per evidenziare un messaggio-chiave.

La danza è tra le forme espressive di un popolo il condensato più profondo della simbolica della vita: il ballo è innanzitutto un corpo che si muove e che si esprime, il diametrico contrario della stasi eterna e della inespressività massima del corpo nella morte. La danza è un evento ipersensoriale perché coinvolge tutti i sensi: l'udito per l'ascolto della musica, del canto e del ritmo, la vista per osservare l'altrui e il proprio muoversi, il tatto nel prendersi, stringersi e lasciarsi dei ballerini, l'olfatto nell'avvertire gli odori dei corpi, del sudore, dei fiati; se si pensa poi che al ballo sono quasi sempre congiunti il cibo ed il vino, anche il gusto è indirettamente coinvolto.

DANZA

esaltazione della corporeità
gestione e dominio dello spazio e del tempo
movimento, dinamica, pulsazione ritmica
suono, musica, canto, ritmi, grida
calore
presenza, comunicazione,
rapporto coi simili e la natura

MORTE

rovina e dissoluzione del corpo
immobilità, arresto, tempo fermo
stasi, rigor mortis
silenzio
freddezza
assenza, estromissione, isolamento, oblio

Eppure sovente la tradizione popolare nel proprio linguaggio simbolico ricorre all'accostamento di questi elementi primordiali: vita-morte.

Alla concezione antinomica del *contraria facere* si richiamano diversi elementi presenti nei balli tanatologici; ma questi oltre che sul concetto di opposizione, giocano anche su quello di analogia; ecco che allora le rappresentazioni coreutiche della morte si fanno polimorfe in quanto espressione di molteplici concetti e di temi antitetici, combinando di conseguenza simboli gestuali e coreografici inversi. Si può simulare lo stato di morte

e di dolore che accompagna la dipartita del defunto ma si può ironizzare sulla morte per bisogno scaramantico e per dimostrazione di autorevolezza e superiorità su di essa; si commemora il morto ricordandone cineticamente le gesta per rinsaldarne la memoria tra i familiari e conoscenti ma si ricorre persino all'arma del sarcasmo e della denigrazione per renderlo virtualmente presente e vivo proprio nella sua contraddizione esistenziale; si può accompagnare l'anima del defunto nell'aldilà con lamenti e movenze solenni ma si tenta anche il ricongiungimento dei vivi con le anime dei morti e si ribadisce la continuazione della vita — anche corporea — nell'oltretomba; si può consolare i vivi o si esterna l'egoistica contentezza del pericolo scampato; si mima il pianto e nel contempo si rafforza il legame alla vita rimarcando i tratti forti del vivere come la sessualità, la procreazione, il cibo e la fioritura vegetale. Un tempo fra le tombe si eseguivano anche danze macabre che esprimevano tutta l'angoscia e il terrore per l'aldilà, e insieme ai terrificanti elementi di culti diabolici si mescolavano gestualità oscene e movimenti erotici che potevano trasformarsi in veri riti orgiastici.

Questi ed altri temi convivono nelle danze della morte, e le comunità detentrici di tali danze dimostrano di possedere un complessa cultura antropologica della morte, frutto di un sincretismo culturale per sedimentazione storica di vari concezioni filosofiche e culti religiosi succedutisi e intersecatisi nei secoli.

Parallelamente, di fronte alla composita strutturazione magico-religiosa del pensiero tanatologico e di tutti i risvolti socio-economici che il mistero della morte innesca nella vita familiare, la tradizione sembra maggiormente attaccarsi alla dimensione corporea, perché è il dato oggettivo più certo e percettibile, e fa in modo che esso, ribadendo con i suoi linguaggi la propria centralità rappresentativa, si adatta a vivere poliedriche metamorfosi simboliche: imita immobile lo stato di morte o reagisce esternando una inconsueta o esagerata vitalità, emula atti erotici con contorno di gesti osceni oppure oscilla dondolandosi in un atto autoconsolatorio e autoprotettivo che ricorda le cure e le protezioni materne della prima infanzia.

3. La danza tanatologica

Nel multiforme microcosmo etnocoreutico italiano non poteva dunque mancare la presenza di balli della morte, sopravvissuti qua e là in alcune

tradizioni o riesumabile ancora nello scavo della memoria degli anziani. Non cercheremo qui di spiegare le ragioni della distribuzione disomogenea di tali sopravvivenze etnocoreutiche, né eventuali fenomeni 'vulcaniformi' di improvvisi risvegli e recuperi di patrimoni coreutici dismessi da tempo; ma preferiamo analizzare la realtà emersa dall'indagine sul campo, che presenta modelli coreutici simili in comunità diverse e distanti; la prima fase della nostra analisi socio-antropologica non permette di indicare con certezza comuni denominatori culturali o socio-economici che possono spiegare la somiglianza di fenomeni in aree lontane, questoosterrebbe di primo acchito una situazione di poligenesi di tali eventi.

Si è notata infatti una certa uniformità formale nella rappresentazione dei modelli oggi sopravvissuti dei balli della morte in Italia; un genere etnocoreutico che trova forti somiglianze anche in molte altre etnie.

Comunemente si associano ai balli di morte le danze macabre menzionate più volte dall'iconografia e dalla letteratura medievale e rinascimentale. Il fenomeno etnocoreutico tanatologico è molto più complesso e conserva probabilmente tracce di danze della morte precedenti al periodo medievale. Raccogliendo i dati che le fonti e gli studi storici ci trasmettono e quelli ricavati da una nostra ricognizione su tutto il territorio nazionale e dalle successive analisi svolte, è possibile definire i tratti tipologici di una famiglia etnocoreutica dei balli della morte e di una sua articolazione in tre subgeneri morfologicamente e semanticamente differenti, che qui indichiamo come:

- danze macabre
- balli della morte (o del morto)
- danze funebri.

Il panorama folklorico presenta oggi modelli riferibili soprattutto alla secondo gruppo.

A) Le danze macabre

Si tratta di un genere coreutico che scaturisce dall'immaginario collettivo e viene rafforzato dal simbolismo religioso del cristianesimo. Sono in genere 'danze' eseguite dai morti, dunque danze fantastiche che traggono origine ed enfasi dal mondo magico nord-europeo, teutonico e anglosassone, e trovano credibilità e diffusione nel Medioevo grazie alla strumentalizzazione terroristica dell'aldilà da parte della Chiesa. Nell'antichità classica greco-latina l'Ade veniva raffigurata con corpi carnificati, del

tutto simili ai vivi; si credeva che i morti nelle tombe a camera continuassero a nutrirsi, a vestirsi, ad amare le persone e le cose care. Poco frequenti erano le raffigurazioni di scheletri e della 'nera signora', spesso erano associate a banchetti e agapi funebri e recavano motti di sapore epicureo rimarcavanti l'amore per la vita. Solo un esempio è giunto sino a noi della cultura latina che evidenzia l'accostamento del ballo con il mondo ultraterreno: è il bassorilievo cumano contenente tre figure semischeletrite dette dei «Lemuri danzanti»².

La deflagrazione della danza macabra è avvenuta però solo in epoca più recente, a partire dagli ultimi secoli del Medioevo, nel Rinascimento e per tutto l'evo moderno. Mentre nei balli della morte della tradizione popolare sono gli uomini vivi i soggetti danzanti, nelle danze macabre letterate, pittori e scultori fanno ballare gli scheletri o personalità emblematiche accompagnate dalla morte. Il termine ed il concetto di danza nel tema macabro dilatano la propria afferenza semantica, poiché spesso si tratta di raffigurare persone statiche e impassibili in compagnia di scheletri dal riso sardonico o sotto lo sguardo vigile di una Morte giustiziera e ammonitrice.

Diremo che Danze Macabre in proprio significato furono quelle Rappresentazioni figurate e parlate, in cui personaggi di condizioni differenti, alti signori laici ed ecclesiastici, donne, artefici, letterati, poeti, mendici, si veggono afferrati dallo scarno braccio di uno scheletro che sta ad indicare la Morte; la quale li trae seco e assai spesso strettamente li ghermisce e li cinge acciò non possano sfuggirle. Furono chiamate Danze a cagione forse dei movimenti contorti e quasi convulsi delle figure rappresentanti la Morte e le persone che venivano rapite da quella: atteggiamenti che ricordavano coloro che erano sorpresi dalle danze della frenesia religiosa così frequenti nel medio evo.³

'Allegorie' e 'Trionfi della Morte' o qualsiasi raffigurazione o rappresentazione drammatica della morte passarono sotto il generico termine di 'danza macabra' o 'ballo della Morte'. L'impronta ideologica della Chiesa e la finalità allegorico-didascalica sono elementi ricorrenti in questa insistente apologia dell'aldilà: la morte da ammonitrice della caducità delle cose e del vivere intensamente l'aldilà diventa deterrente al Male

2. Cfr. G. Tani, *Storia della danza*, Firenze, Olschki, 1963, pp. 226-229; P. Vigo, *Le danze macabre in Italia*, Bergamo 1901; ristampa Sala Bolognese, Forni, 1978, pp. 7-15.

3. Vigo, *Le danze macabre in Italia*, p. 18.

ed al Peccato. Col terrore si sostiene il primato del mondo soprannaturale, si esalta l'ascetismo e il predominio dello spirito sulla carne. Danze immaginarie, dunque, talvolta rappresentate sotto forma di spettacolo teatrale con intenti moralistici, che diventano il canale privilegiato di una insistente campagna di persuasione ideologica e religiosa, la quale si serve del terrore degli scheletri semoventi per fugare come incubi i cedimenti alla materialità terrena. In alcuni casi i morti continuano a praticare quella che è considerata per antonomasia l'emblema della vita, la danza: la privazione della carne attraverso la scarnificazione si contraddice con l'esaltazione dei corpi nel movimento coreutico. Tale antitesi sembra risolversi col ribadimento della continuazione della vita in altra forma nell'aldilà, paventando spesso come ammonimento il regno della dannazione eterna. I due mondi della vita e della morte si assimilano e si scambiano: nelle danze macabre sono i morti o gli scheletri che imitano i vivi ed i vivi che vengono presentati nell'impassibilità cadaverica.

B) I balli della morte (o del morto)

Al contrario nella pratica tradizionale troviamo i vivi che imitano i morti e mimano il morire. Tutti gli esempi finora trovati e documentati in Italia presentano sinora dei comuni denominatori di grande interesse antropologico:

a) **Rappresentazione.** Sono danze di rappresentazione, di delega: vi sono cioè dei ballerini cui viene apertamente o tacitamente delegata la funzione di eseguire il ballo, col riconoscimento di uno specifico ruolo (che viene addirittura tramandato all'interno di gruppi familiari come nel caso ligure); dunque non si tratta mai di balli collettivi liberi, cioè di libero accesso e di esecuzioni di massa, ad eccezione dello *scuciol* emiliano e della *vita d'oro* tosco-emiliana, per i cui balli però il significato di morte è più carente nella coscienza locale.

b) **Pantomima.** Tutti i balli della morte appartengono al genere coreutico della pantomima, genere molto diffuso nella cultura latina e divenuto raro nel panorama tradizionale italiano odierno. Si evoca sempre l'atto del morire o un ballerino si pone nella condizione somatica di rappresentare la vittima, il morto. Spesso è un solo danzatore che 'muore', la morte e il pianto si rappresentano, oltre che con una gestualità appropriata, anche ricorrendo in taluni casi a oggetti e indumenti di travestimento. I balli prevedono, a seconda del personaggio interpretato dal protagonista morente,

una doppia modalità di pantomima: una antropomorfa, nella quale chi perisce resta comunque un umano, e l'altra zoomorfa, quando il protagonista morto si immedesima in un ruolo animalesco, con o senza supporto di particolari elementi scenici di camuffamento: orso, caprio o preda da caccia sono in genere le figure animali preferite.

c) **Resurrezione.** Tutti i balli documentati sinora in Italia si concludono sempre con la resurrezione del morto, tanto da poter dire di trovarsi di fronte più ad un fenomeno etnocoreutico di resurrezione che di morte: benché nelle esecuzioni il tempo della pantomima della morte o del compianto prevale di gran lunga su quello dell'avvenuta risuscitazione, l'atmosfera dominante che circonda e sostiene l'evento coreutico è quella positiva e comica. Attraverso la danza si sancisce la vittoria dell'aldilà sulla vita, con la restituzione del defunto ai vivi, almeno nella finzione coreutica l'uomo può porsi come arbitro di vita e di morte. Il ritorno alla vita del morto ricuce lo strappo con i suoi e la comunità di appartenenza.

d) **Drammatizzazione e parodia.** Il ballo si manifesta sempre sotto forma di drammatizzazione pantomimica dal sapore parodistico e grottesco; convivono durante i rituali coreutici tanatologici molti elementi caricaturali e comici che sovvertono i rituali funebri reali che le stesse comunità esprimono in caso di vero lutto: si simula il morire giocando sulla tenuta dell'immobilità o del silenzio; si finge di piangere, ma in realtà si scherza, si ride, si sbeffeggia, si allude o si gioca sull'ambiguità dei gesti e dei simboli. Si personifica la morte ridendo; non si tratta solo di un riso esorcistico e scaramantico per fugare il momento esiziale, ma è un riso che evidenzia la volontà di superare il dominio della morte, o almeno la speranza che ciò possa avvenire. Mai alcun ballo della morte è accompagnato realmente da paura, terrore o sacro timore reverenziale.

e) **Predominanza maschile.** Chi interpreta il ruolo del morto nel rituale coreutico è quasi sempre di sesso maschile. Le donne in un solo caso assumono un ruolo importante ruolo di supporto, nel *ballo di baraben* dell'Appennino bolognese o del *ballo del morto* dell'Appennino spezzino-lunigianese.

f) **Protagonismo.** Il morto vive una centralità spettacolare da protagonista, il defunto redivivo gode di popolarità durante la rappresentazione. Ma ciò che è più interessante è osservare in tutti i casi l'eccezionale vitalità che il resuscitato mostra dopo la resurrezione, come se la sua breve visitazione nell'oltretomba gli permette di acquisire una potenza fisica sovrumana, perché ha potuto partecipare della dimensione divina. È come se si verifi-

casce un processo di semideificazione che viene palesato dall'eccentrismo teatrale degli attori-ballerini e da una loro ritrovata vitalità superiore.

A differenza delle danze macabre, nei balli tanatologici reali della tradizione italiana i vivi mimano la morte per sancire una vittoria dell'aldiqua. Non è un caso che l'atmosfera che circonda l'evento coreutico sia sempre positiva, allegra e benefica.

Per ciò che concerne la collocazione calendariale dei balli della morte, v'è da precisare che tutti gli esempi osservati venivano realizzati in precisi momenti del ciclo annuale e inseriti in una ricorrenza rituale più complessa: quattro dei balli documentati sinora si svolgono o comunque si svolgevano a carnevale (*baraben* o *ballo del morto*, *povera donna*, *scuciol* e *mascherada*), due a fine mietitura connessi a feste religiose locali (*ballo della falce* e *ballo della morte*) e uno in occasione dei festeggiamenti del maggio (*ballo con la croccia*). Il carnevale si conferma come spazio temporale deputato a raccogliere i balli della morte, perché, grazie alla sua particolare collocazione nel ciclo annuale naturale, funge da contenitore di molti riti di passaggio.

Il Carnevale ... comprende nelle sue strutture arcaiche contadine decisi elementi di lutto e pianto a carattere ludico e che nella loro portata giocosa, soprattutto nella sopravvivenza in vari villaggi, erano un calco dei cerimoniali di seppellimento e lutto appartenenti alle tradizioni della Chiesa cattolica o, per i paesi non cattolici, delle altre chiese cristiane. Non secondario nel rito erano accanto a quelli mortuari, gli elementi osceni e fallici ... Il Carnevale ... era quindi un'occasione in cui si accertava il bisogno collettivo di rappresentare in forme giocose e drammatiche questo distacco e l'entrata in una fase lugubre e rattristante del ciclo annuale che sarebbe terminata soltanto con la Pasqua. Difficile è stabilire se siano sottesi nella festa particolari rapporti con la fertilità agricola: soltanto è ipotizzabile che il periodo carnevalesco, sotto questo profilo, introduca anche in una fase di 'strettoia' del ciclo produttivo agricolo, nel senso che le popolazioni di villaggio sperimentavano la diminuzione delle scorte alimentari che sarebbero state reintegrate soltanto con i primi raccolti maturati con la primavera e dopo Pasqua. A questo quadro che è il più attentibile nelle interpretazioni del carnevale, si aggiungevano dichiarati elementi di oscenità e sessualità incontrollata, di disordine e destrutturazione delle norme sociali, come risposta collettiva alla continenza e alla morigeratezza imposte dalla Quaresima. Intorno al nucleo centrale del Carnevale sono venuti a formarsi notevoli cerimoniali di morte e di lutto fittizio, residui tuttora in alcune regioni del paese o ricordati per i decenni precedenti.⁴

4. A. M. Di Nola, *La morte trionfata, Antropologia del lutto*, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 274-275.

Ballo della morte di Taggia (IM)

Viene eseguito in Liguria nel piccolo centro di Taggia a pochi chilometri dal mare sulla riviera di Ponente solo in occasione della festa della Maddalena a fine luglio. Gli esecutori sono sempre gli stessi: due uomini che da anni rappresentano la pantomima più volte durante il giorno in momenti particolari della festa al suono di una banda. Si tratta dunque di un ballo rituale di rappresentazione, inserito in un complesso contesto sociale e festivo che fa da cornice al ballo ma che con questo ha una relazione di semplice contenitore.

Sin dalla vigilia della festa si recano presso il piccolo santuario in montagna diversi visitatori devoti per onorare la santa che la tradizione vuole di origine francese ma che gioca anche sulla coincidenza onomastica con la più nota Maddalena evangelica. Col sopraggiungere della notte restano negli spazi attorno al santuario solo uomini, che trascorrono le ore fra canti, bevute, mangiate, scherzi e discorsi talvolta triviali. Un tempo — raccontano gli anziani — la festa era per soli uomini, ancora oggi le donne restano fino all'imbrunire e poi tornano in paese.

La mattina del giorno di festa il rito religioso si fa ufficiale: salgono al monte dal paese centinaia di uomini e donne per assistere alle messe, i sacerdoti per officiare la liturgia, le autorità, la banda, i due ballerini del *ballo della morte* e la Compagnia dei Maddalenanti. È quest'ultima la struttura organizzativa che da secoli gestisce la festa secondo regole ferree di una società organizzata a carattere religioso, la confraternita infatti è regolamentata da uno statuto che risale al XVIII sec. e prevede un ferreo ordine gerarchico. I due danzatori sono sempre gli stessi e si tramandano tale mansione per via generazionale; essi fanno parte di diritto della Compagnia ed occupano un ruolo di riguardo. La prima esecuzione del ballo avviene all'eremo, poi il corteo scende a piedi, a cavallo o con camion e automobili in paese carico di lavanda⁵ con cui spargere il tragitto percorso. I partecipanti alla festa portano in testa la rossa berretta ligure. In paese seguono altre rappresentazioni coreutiche al suono della banda⁶.

Il ballo consiste in una lunga pantomima con i due uomini che ballano all'inizio in forma festosa legati a ritmo di *polka* o staccati procedendo in

5. Un tempo la lavanda veniva raccolta sulle colline circostanti, oggi per soddisfare il vasto uso che se ne fa, viene acquistata in grande quantità in Francia.

6. Sulla descrizione della festa cfr. C. Gallini, «Il 'ballo della morte' della Compagnia dei Maddalenanti a Taggia» in *Lares* XXVI (1960), fasc. III-IV: 155-163.

tondo ora in senso solare, ora in senso antisolare; ad un certo punto la 'femmina' comincia a sentirsi male, si fa cupa, barcolla, si porta verso il centro dello spazio coreutico circolare dove qualcuno dell'organizzazione ha nel frattempo steso una coperta. Alla fine — mentre la banda cambia motivo passando ad una specie di nenia funeraria — si accascia al suolo, steso supino, mentre l'altro ballerino disperato lo accarezza, lo scuote, lo tocca in più punti lungo il corpo, giocando intorno agli organi genitali, innalzandovi sopra il mazzo di lavanda a mo' di pene inturgidito; il tutto viene fatto con molta delicatezza e fine allusione, senza mai scadere nell'oscenità. Poi quando ogni rimedio è vano a ridargli vita, il compagno sprofonda in un'evidente disperazione esternata con pianti mimati, gesti e toccamenti del corpo inerme. Tutto ad un tratto il morto scatta in piedi, ritorna la musica allegra della prima parte e con salti e grandi movimenti esuberanti delle braccia, i due danzatori girano vivacemente nello spazio rituale, si abbracciano, si sciolgono, esultano sino alla chiusura della musica e del ballo, tra l'ovvio applauso dei numerosi spettatori.

Il ballo del morto (barabàn o ballo di Mantova)

Il ballo del morto, detto anche in Emilia *barabàn* (o *barabàn*) o *ballo di Mantova*, era fino ad alcuni decenni or sono diffuso in alcune valli dell'Appennino emiliano, tosco-ligure o romagnolo, e veniva praticato soprattutto nel periodo di carnevale. Oggi è stato recuperato nella valle del Savena sull'Appennino bolognese dall'opera di ricerca di alcuni studiosi e poi ripristinato in loco come ballo d'intrattenimento in forma decontestualizzata. Qui a 'morire' è un uomo che sin dall'inizio del ballo si sdraia supino per terra e, fingendo d'essere morto, viene compianto da alcune donne. Quindi appena la musica inizia l'apposito motivo del ballo, le ballerine partono con la pantomima del lamento funebre, si disperano e toccano il corpo del morto; poi si alzano e cominciano a girargli intorno con una *tonda* in senso antiorario, interrotta di tanto in tanto dalla sosta di qualcuno accanto al ballerino 'morto' per muovere una parte del suo corpo e fargli assumere una particolare posizione, giocando sul suo presunto *rigor mortis*. Le posizioni che via via gli fanno assumere sono in genere buffe e possono comprendere una gestualità statica allusiva (corna con la mano, dito medio ritto, mani sul sesso, ecc.). Al suono della *tresca* finale il 'morto' risuscita, sceglie una delle donne e vi balla insieme con grande vivacità la *tresca* tra l'applauso e il battito ritmico delle mani da parte degli astanti.

In una versione da noi rintracciata del *bal du mortu* sull'Appennino spezzino⁷ i 'morti' che si sdraiavano per terra erano quattro, due uomini e due donne posti supini per terra alternati a croce col capo convergente. Simile la pantomima del compianto attorno ai morti e resurrezione finale dei quattro che fanno una 'tarantella' fra loro rispettando nel ballo un certo rapporto di coppia. Più tardi, nella prima metà del XX sec. si eseguiva invece qualche brano legato di *valzer*, *polka* o *mazurka*.

I toccamenti, la disperazione, il pianto e le grida, oltre a rappresentare un repertorio di drammatizzazione tipica del carnevale morto, fanno del corpo del 'defunto' l'epicentro della scena; la tragicomicità viene esaltata dalla consapevolezza della gente di una garantita resurrezione; in vista di una positiva soluzione tutto il dolore rappresentato e a tratti parodiato diventa fonte di ilarità e di divertimento. La morte ridicolizzata viene in tal modo sdrammatizzata e vinta.

Il ballo della mascherata in Sardegna

Nei carnevali della Sardegna si sono conservate interessanti maschere demoniache e zoomorfe, tra cui le più famose sono quelle dei *mamutzones* di Mamoiada (NU), dei *thurpos* di Orotelli (NU), dei *boes* e *merdules* di Ottana (NU). L'interesse per l'antropologia carnevalesca ha spinto nell'ultimo decennio molti cultori di demologia locale a sviluppare ricerche e a far emergere dalla nebbia della memoria altre maschere: *s'urtzos* a Fonni (NU), i *mamutzones* a Samugheo (OR), *murrnarzos* e *maimones* a Olzai (NU). Elementi comuni di queste maschere infernali e al tempo stesso pastorali della tradizione carnevalesca nell'addobbo del corpo sono: per l'abbigliamento le pelli o il nero dell'orbace, il copricapo (cappuccio o cappello-elmo cornuto) o la maschera sul volto, in alcuni casi i campanacci che recano addosso, per la mimica i visi anneriti con sughero bruciato e per la cinesica quel particolare modo di muoversi cadenzato e dell'avanzare a scossoni da parte di chi porta i campanacci per emettere suoni ritmati a tempo di passo. Suono e danza processionale diventano un tutt'uno, i corpi maschili — invertendo la prassi solita dell'evento coreutico — producono movimenti i quali a loro volta emettono suoni sincronici; movimenti che si trasformano in corrispondente sonorità.

L'orso (*s'urzu*) di Samugheo⁸ è coperto di pelli caprine ed ha un imponente copricapo di sughero e due grandi corna di caprone, più appariscenti

7. Informatore Dario Petronavo (nato nel 1911).

8. Per la ricerca a Samugheo e la riscoperta delle maschere carnevalesche cfr. D. Turchi, *Samugheo*, Roma, Newton Compton, 1992.

di quelle dei *mamutzones*; il viso annerito e i campanacci, appesi a robuste cinture di cuoio, circondano il busto ed i fianchi. Nello stesso centro, oltre alla ricomparsa dei *mamutzones* e di *s'urzu*, è stato recuperato dalla memoria degli anziani dopo alcuni decenni di assenza, anche *su ballu e sa mascherada* (il 'ballo della mascherata'), che viene rieseguito nei giorni canonici del carnevale. Esso consiste in un ballo in tondo con i *mamutzones* che marciano in senso orario al suono dei propri campanacci. Dentro di esso si pone *s'urzu* tenuto incatenato da un guardiano, a cui ogni tanto sfugge per prendere delle rincorse e compiere incursioni tra gli spettatori. Dopo alcuni giri i *mamutzones* a turno si privano del copricapo di sughero con vistose corna e lo posano in uno spazio centrale del circolo marcato dalla loro stessa processione coreutica. Nel frattempo *s'urzu* comincia a mimare un malessere che lo porta a tintinnare nello spazio fino a cadere di peso in terra e, dopo vari rotolamenti, ad agonizzare ansimando da fermi e restare poi immobile come morto. Quando tutti si sono tolti i copricapi, il capo mascherata innalzando un bastone intima il colpo finale dei campanacci, la fine del ballo e la rapida resurrezione dell'orso che riprende a correre più vitale di prima tra la gente, terrorizzandola diabolicamente.

Scene di atterramenti-uccisioni degli orsi e di rapide resurrezioni avvengono anche a Fonni durante le giornate del carnevale.

Il ballo della falce in Basilicata

In Basilicata si conservano tracce di un particolare tipo di danza correlato alla tradizione agronomica cerealicola: il *ballo della falce*. Si menzionano tre distinti rituali, due ormai defunzionalizzati da tempo ed uno conservatosi in forma parziale a Episcopia (PZ). In occasione della festa dalla Madonna del Piano nei primi di agosto, una processione religiosa con la statua della Madonna parte dalla chiesa madre per recarsi al santuario in campagna su un altopiano a pochi chilometri dal paese per poi rientrare a sera. Ma l'elemento dominante dell'intero rito, più che essere quello mariano, sembra essere il grano: le *gagne* (toselli di spighe di grano lavorate e intrecciate) portate in testa dai devoti o su appositi telai, le manciate di frumento che dalle finestre delle case vengono versate sulla statua della Vergine, il gruppo di falciatori con falce e bastone nelle mani che accenna a passi di danza processionale e scherza lungo il percorso provocando e minacciando gli spettatori, sono elementi che sottolineano l'importanza del grano per l'economia della zona.

Nel pomeriggio, dopo il pranzo consumato intorno al santuario dai vari gruppi familiari, talvolta ricompare, eseguito dal gruppo dei mietitori

— che occupano in questa festa un ruolo importante di guardie del sacro corteo e al tempo stesso gli esseri ctoni che, come i pulcinelli nelle sfilate di molti carnevali, vengono a infastidire gli uomini e a tormentarli e proteggerli insieme — una *tarantella* con le falci. Il ballo rappresenta una sorta di combattimento danzato appena accennato, durante il quale i mietitori agitano continuamente le falci e le mazze finché uno di essi cade per terra e fa il morto restando immobile e supino, ponendosi il corto bastone che ha nella mano sinistra come un pene eretto, mentre tutt'intorno gli altri falciatori si dimenano vivacemente, mostrano la preda ai loro piedi, agitano gli arnesi che tengono in mano, ostentano forza e soddisfazione fino a mettere il piede sul morto a mò di dominio e vittoria. Dopo alcuni grotteschi dileggiamenti, il morto si leva e riprende a ballare, mentre tutta la danza ottiene nuovi impulsi di brio e vivacità. A fine processione religiosa in paese viene talvolta eseguita una *tarantella* devozionale in piazza con tutte le *gagne* per rimarcare ancora una volta la preminenza del tema cerealicolo all'interno comunque di un culto religioso ufficiale.

Il ballo della croccia

Nel materano, all'interno delle feste arboree dei maggi abbiamo documentato più volte la sopravvivenza di un 'ballo' molto particolare, che da parte dei diretti esecutori viene inteso più come gioco che come vera e propria danza. Ma i requisiti che il fenomeno ha l'ascrivono senza ombra di dubbio alla natura coreutica. Si tratta infatti di un passatempo che i trasportatori della 'cima'⁹ compiono nella pausa durante il trasporto dell'albero: due uomini stando di fronte a circa 1,5-2 mt di distanza reggono per le estremità un lungo e robusto bastone a forcina detto nel dialetto locale 'croccia'; a questo si appende un terzo uomo che, reggendosi al palo orizzontale con le braccia e i piedi come una preda, finge di essere morto o esegue giochi di abilità reggendosi con una mano sola o con le sole gambe intrecciate attorno al legno. Nel frattempo i sostenitori si muovono anch'essi lentamente, mentre intorno talvolta i presenti formano una ronda tenendosi per mano e cominciano a ruotare lentamente da una parte o dall'altra. Più uomini possono alternarsi in questa dimostrazione di forza e agilità appendendosi alla 'croccia'. Qui l'immagine del morto

9. Tra i riti primaverili del maggio famosi sono i matrimoni degli alberi: negli esempi presenti nel Materano il *majo* (*mascè*), ossia il lungo e grande tronco, viene fatto unire alla *cima*, parte terminale fronduta, ritenuta simbolicamente femmina.

compare appena in una scena di caccia, trasformata in competizione di vitalità da parte dell'animale-uomo.

Lo *scuciol* e la *vita d'oro*

A Oliveto nel Bolognese la gente del piccolo borgo celebra durante il carnevale di mezza quaresima la «festa della saracca». La «saracca» è il sarago affumicato che veniva conservato a lungo per supplire la dieta usuale nei periodi di penuria di cibo; era anche il tipico ritrovato alimentare delle aree montane per ottenere nel periodo invernale un apporto di quei minerali che i cibi del bosco non contengono (fosforo, iodio, potassio, ecc.) e arricchire così la dieta bioenergetica. Qui compare il ballo dello *scuciol*, negli ultimi anni valorizzato anche come attrazione turistica locale. Tutti vi possono partecipare: la struttura del ballo su apposita musica di *manfrina* prevede la ripetizione di un numero variabile di volte delle due parti di cui si compone il ballo: la *tonda* e lo *scuciòl*. Nella *tonda* tutti, uomini e donne in ordine vario, saltellano in fila circolare in senso antiorario ed orario, quando poi la musica passa al mesto motivo dello *scuciòl*, tutti si rotolano per terra in un grande ammasso di corpi, toccandosi, strusciandosi, accavallandosi e facendo persino capriole; qualche ballerino attira dentro il gruppo qualcuno degli spettatori, che non può rifiutarsi e partecipa alla confusa pantomima orgiastica. Quando ricomincia la parte vivace della *tonda*, tutti d'un colpo si ergono e riprendono a ballare come prima.

Il senso della morte non è presente attualmente fra gli esecutori dello *scuciòl*, prevale la lettura erotica del rotolamento e toccamento dei corpi, ma il salto brusco del tema musicale fra motivo brioso e l'altro lento, tragico e solenne, il cadere dei corpi a contatto con la terra e gli spasmi mimati possono essere letti come elementi residuali di danze della morte. Non deve stupire se in alcune danze funerarie è prevalsa col tempo la componente sessuale: sovente i balli etnici possono comprendere la classica trilogia di sesso-morte-vino, così che il tema del sesso-vita si unisce e convive con quello del suo contrario: la morte, mentre il vino fa da nesso simbolico perché accresce potenzialità alla vita e permette con l'ebbrezza una sorta di estasi in un mondo 'altro'.

Nella val di Savena (BO) e nella val d'Orcia (SI) sopravvivono tracce della *vita d'oro*, ballo cantato che prendeva nome dall'incipit del canto dal motivo lento e drammatico, durante il quale le coppie di ballerini si abbracciavano e si buttavano giù per terra accovacciandosi o rotolandosi. Il ballo non si presentava in forma autonoma ma era inserito all'interno

della *manfrina* in Emilia e del *trescone* in Toscana. Tale composizione non era casuale: si abbinavano in continuazione il motivo del ballo vitale a quello del ballo erotico-funerario, in tal modo si rappresentava meglio in una suite senza soluzione (se non fino a quando i suonatori chiudevano il brano musicale) la vita e la morte. Anche in questi balli il dramma della morte si sovrappone al piacere del sesso, da qui il fascino di questi balli giocati sull'ambiguità e il contrasto del messaggio emesso.

La povera donna

Nell'alessandrino si esegue talvolta nel periodo del carnevale (talvolta anche fuori di esso) un ballo drammatizzato detto *povera donna*: due uomini, di cui uno vestito da donna, dopo aver ballato legati a tempo di *polka*, col cambio del motivo musicale si muovono con fare pantomimico dei gesti e con i corpi ravvicinati, l'uomo pian piano crolla al suolo tra la disperazione della finta donna, per poi risorgere e passare al brano finale. Tipica drammatizzazione carnevalesca con presenza scaramantica dell'evento morte proposto da una narrazione pantomimica che suscita riso e divertimento, grazie anche al travestimento. L'apparente dissacrazione della morte è in verità un bisogno di menzionarla ritualmente per superarla mediante una danza-teatro che ritesse i fili delle relazioni umane, finte lacrime e vere risate rassicurano e fugano paure collettive.

C) Danze funebri

Per necessità di classificazione chiamiamo danze funebri quei fenomeni coreutici nell'antichità — attualmente quindi quasi del tutto estinti — che avevano una riconosciuta funzione sacrale in occasione della morte reale di una persona; esse erano il frutto della somatizzazione del lamento funebre attorno al cadavere, oppure fungevano da rito di accompagnamento della declamazione delle memorie del defunto o del trasporto delle spoglie al luogo di sepoltura. Le danze funebri erano legate comunque ad un decesso reale e facevano parte del complesso bagaglio rituale delle espressioni tradizionali del cordoglio. Avversate dalla Chiesa per lungo tempo, esse potevano dar sfogo all'angoscia della dipartita con l'esposizione di un sincero dolore che si traduceva nella ieraticità dei movimenti e della gestualità, ma poteva ambivalentemente tendere a consolare i luttuati travalicando i confini espressivi della sofferenza e trasformarsi in rito piacevole e divertente. Sant'Agostino apostrofava i cristiani per tali usi presenti nel culto del corpo del martire S. Cipriano:

E perché mai proprio nel luogo in cui si dovrebbe cantare un salmo, qualcuno si sentirebbe invece in diritto di ballare? Una volta, non molti anni fa, il frastuono dei danzatori avrebbe invaso anche questo luogo; questo luogo così santo dove giace il corpo di un martire tanto grande, come ricordano molti di età avanzata, proprio esso era stato invaso dalla peste e dalla petulanza degli istrioni. Per l'intera notte qui si levavano canzoni nefande e i cantanti danzavano.¹⁰

Erano caratterizzate tipologicamente da due particolari fattori:

- a) movimenti ritmici insistenti col busto che si piega sui lati in modo ondulatorio o in avanti con funzione consolatoria o autoconsolatoria;
- b) corallità di esecuzione: si onorava il defunto collettivamente rafforzando i vincoli parentelari e sociali, sancendo la messa in salvo nella memoria collettiva della vita, la personalità e l'opera dell'estinto e confortando i sopravvissuti.

Ormai estinte, restano di queste danze citazioni letterarie, pittoriche e scultoree, ma anche brevi residui che però hanno perso nella coscienza tradizionale la connotazione stessa di danza, ma la cui presenza è testimoniata dagli studi storici e da interessanti frammenti cinetici nel rituale della lamentazione funebre e in alcune processioni legate comunque al tema della morte. Ad esempio in molte processioni religiose della settimana santa i portatori delle statue dei Misteri del Cristo Morto, dell'Addolorata e della Desolata si muovono con lenti passi cadenzati e movimenti oscillatori laterali che, se da una parte hanno una funzione pratica di sincronizzare i movimenti per non far sorgere controtempi e contraccolpi alle statue, dall'altra assumono un andamento funebre con l'insistenza quasi parossistica — laddove le processioni durano diverse ore — su tipici moduli cinetici di danza, con regolamentazione di passi, movimenti e stile: manca però da parte degli esecutori la consapevolezza di star effettuando una vera e propria danza.

10. Agustini, *Sermo 31*, cap. V, 5, in P.L. XXXVIII, col. 1415, cit. da A. Di Nola, *La morte trionfata*, p. 199.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV., *Il carnevale in Sardegna*, Cagliari, 2D Ed. Mediterranea, 1989.
- AA. VV., *I vivi e i morti* (a cura di A. Prosperi), Bologna 1982.
- AA. VV., *Relazioni del 2° Convegno internazionale di studi sulla danza macabra*, Clusone 1987.
- Amalfi, G., *La culla, il talamo e la tomba nel Napoletano*, Pompei 1892.
- Ariés, P., *L'homme devant la mort*, Paris 1977. *L'uomo e la morte dal Medioevo ad oggi*, Bari 1980.
- Atzori, M., «Potere e ideologia, spettacolo e contestazione in alcuni esempi del carnevale in Sardegna», in *Studi Sardi XXIV* (1975-76): 1-35.
- Atzori, M., «Simbolismo erotico in alcuni carnevali della Sardegna», in *La Grotta della vipera*.
- Azara, M., *Tradizioni popolari della Gallura. Dalla culla alla tomba*, Roma 1943.
- Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1979.
- Baudrillard, J., *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano 1984.
- Beltrami, Achille, *Le Danze Macabre*, Brescia 1894.
- Bolognini, N., «S. Vigilio di Pinzolo, S. Stefano di Carzolo, le danze Macabre e la leggenda di Carlo Magno», in *Annuario della Società Alpina del Trentino*, Arco, Libreria internazionale, 1875.
- Bragaglia, A. G., *Danze popolari italiane*, Roma, ENAL, 1950.
- Caetani Lovatelli, E., *Thanatos*, Roma, Ti. Regia Acc. dei Lincei, 1888.
- Cammelli, S., *Musiche da ballo, balli da festa*, Bologna, Alfa, 1983.
- Camporesi, P., *Alimentazione, folklore, società*, Parma 1983 (2^a ed.).
- Cavalcanti, O., *Il materiale, il corporeo, il simbolico. Cultura alimentare ed eros nel sud*, Roma 1984.
- Cavicchia-Scalamonti, A., *Il senso della morte*, Napoli 1984.
- Cherubini, G., «La danza macabra. Affresco della Chiesa Cattedrale di Atri», *Arte e Storia XI*, fasc. 1.
- Ciampi, F., Malservisi C., *Il canto, il ballo, la memoria. Fame, freddo, amore e musica fra Idice e Savena*, Monterenzio, Laboratorio Tradizioni Popolari, 1990.
- Cirese, A. M., *Il pianto funebre nei sinodi diocesani. Saggio di una ricerca*, Rieti 1953.
- Coronedi Berti, C., «Usi e credenze funebri nel Bolognese», in *RTPI I*, 3: 136-138 e 223-226; I, 5: 275-378; I, 6: 460-464.
- Corrain C., Zampini P., *Documenti etnografici e folkloristici nei sinodi diocesani italiani*, Bologna 1970.
- D'aronco, G., *Storia della danza popolare e d'arte*, Firenze, Olschki, 1962.
- De Gubrnatis, A., *Storia comparata degli usi funebri in Italia e presso gli altri popoli indoeuropei*, Milano 1878 (2^a ed.), rist. anast. Bologna 1971.
- De Martino, E., *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1958.



Foto 5

Ballo della mascherata di Samugheo in Sardegna.
[Foto Gala 1996 - A.D.E., Ass. Cult. Taranta, Firenze].

Michel Revelard

LES RITES CARNAVALESQUES ET LA MORT

Il y a une cinquantaine d'années, aux environs de la fête des morts, les enfants de mon village, dans le centre du Hainaut belge, avaient coutume de se procurer quelques betteraves, de les creuser, d'y sculpter des visages et de les éclairer, par l'intérieur, d'un bout de chandelle. Munis de cette lanterne improvisée ayant l'aspect d'un spectre, ils parcouraient les rues du village à la nuit tombée, effrayant les passants ou quémandant quelque menu cadeau.

Cette tradition que j'ai moi-même pratiquée était en perdition. Elle est longtemps restée vivante dans la région de Tournai et est toujours pratiquée en Flandre française, sous le nom de 'Lumerottes'. Dans mon village, on donnait à ces betteraves creusées le nom dialectal de 'Grigne-dents' (*Grince-dents*), sans doute parce qu'ils inspiraient la crainte et faisaient claqueter des dents. Selon ma mère qui avait participé régulièrement à la coutume avant la Première guerre mondiale, ces visages de spectre s'identifiaient à des esprits de l'au-delà, aux morts qui revenaient hanter le monde des vivants. La coutume s'est perpétuée dans les pays anglo-saxon où l'on fête Halloween et l'usage réimplante aujourd'hui en France et en Belgique.

Les croyances populaires sont ainsi peuplées d'être de l'au-delà, de personnages surnaturels bénéfiques ou maléfiques aux pouvoirs étendus, d'animaux se comportant comme des êtres humains et dotés de la parole. Ils peuplent la face cachée du monde et ont trouvé un large écho dans les contes pour enfants et la littérature fantastiques. Ils restent également très présents dans la fête populaire animée ici d'animaux fantastiques, là de géants ou de dragons et plus spécialement dans les mascarades qui se prêtent particulièrement à l'expression très surnaturels. Ils sont, aux yeux des habitants qui perpétuent ces anciennes coutumes masquées, les médiateurs indispensables entre le monde des vivants et l'au-delà.

- De Rosa, G., *Vescovi, popolo e magia nel Sud. Ricerche di storia socio-religiosa dal XVII al XIX sec.*, Napoli 1983 (2^a ed.).
- De Simone, R., Rossi, A., *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di Carnevale in Campania*, Roma 1976.
- Di Nola, A. M., *La morte trionfata, Antropologia del lutto*, Roma, Newton Compton, 1995.
- Di Nola, A. M., *La nera signora. Antropologia della morte*, Roma, Newton Compton, 1995.
- Elias, N., *La solitudine del morente*, Bologna 1985.
- Faeta, F., Mabotti M., *Imago mortis. Simboli e rituali della morte nella cultura popolare italiana*, Roma 1980.
- Faranda, L., *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*, Vibo Valentia 1992.
- Finamore, G., *Tradizioni popolari abruzzesi*, Torino 1894; rist. anast. Palermo 1981.
- Gala, G. M., «La canzone a ballo e i balli cantati nella tradizione popolare italiana» *Choreola* 7-8 (1992): 2-136; 9 (1993): 154-240; 11 (1994): 242-328; 12 (1994): 339-408.
- Gallini, C., «Il 'ballo della morte' della Compagnia dei Maddalenanti a Taggia» *Lares* XXVI (1960), fasc. III-IV: 155-163.
- Gallini, C., *Il consumo del sacro. Feste lunghe in Sardegna*, Bari 1971.
- Gnoli, G., Vernant, J., *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982.
- Hecker, G. F. C., *La Danzomania, malattia popolare nel medio evo*, (a cura di Fassetta Valentino), Firenze, Ricordi, 1838.
- Hertz, R., *Sulla rappresentazione collettiva della morte*, Roma 1978.
- Hungtinton, R., Metcalf, P., *Celebrazioni della morte. Antropologia dei rituali funerari*, Bologna 1979.
- Künstle, K., *Die Legende der drei Lebenden un der drei Toten und Totentanz*, Freiburg 1908.
- Lanternari, V., «Orgia sessuale e riti di recupero nel culto dei morti», *SMSR* XXIV-XXV (1953-54): 163-188.
- Lombardi Satriani, L. M., Meligrana, M., *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Milano 1982.
- Milano, E., *Dalla culla alla bara. Usi battesimali, nuziali, funerari della provincia di Cuneo*, Borgo S. Dalmazzo 1925; rist. 1973.
- O.N.D., *Costumi, musica, danze, e feste popolari italiane*, Opera Nazionale Dopolavoro, Roma 1931.
- O.N.D., *Danze popolari italiane*, Opera Nazionale Dopolavoro, Roma 1935 (ristampa Firenze, Taranta, 1990).
- Orrù, L., «Materiali per mlo studio del Carnevale in Sardegna. saggio di repertorio delle voci organizzazione e balli», *BRADS* 8 (1977-78): 33-60.
- Pellegrini, A., *Nuove illustrazioni pel Trionfo o Danza della Morte in Clusone*, Bergamo, Garuffi e Gatti, 1878.

- Pinna, O., *Riti funebri in Sardegna*, Sassari 1921.
- Pitré, G., *Usi natalizi, nuziali e funebri del popolo siciliano*, Palermo, s. d.
- Poggi, F., *Usi natalizi, nuziali e funebri nella Sardegna*, Vigevano 1897; rist. anast. Bologna 1975.
- Russo Mailler, C., *Il senso medievale della morte nei carmi epitaffici dell'Italia meridionale fra VI e XI sec.*, Napoli 1981
- Sachs, C., *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore 1966.
- Salomone Marino, S., *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia*, Palermo 1879.
- Satta, M. M., *Riso e pianto nella cultura popolare. Feste e tradizioni sarde*, Sassari 1982.
- Schmit, J. C., *Il gesto nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1990.
- Tani, G., *Storia della danza*, Firenze, Olschki, 1963 (3 voll.).
- Tenenti, A., *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1957.
- Thomas, L. V., *Anthropologie de la mort*, Paris 1975.
- Thomas, L. V., *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Paris 1985.
- Toschi, P., *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringheri, 1955.
- Turchi, D., *Samugheo*, Newton Compton Ed., Roma 1992.
- Turci, M. (a cura di), *La culla, il talamo, la tomba. Simboli e rituali del ciclo della vita*, catalogo della mostra ott-nov. 1983, (Quaderni della sez. etnografica, n. 3, Carpi).
- Ungarelli, G., *Le vecchie danze ancora in uso nella provincia bolognese*, Roma, Forzani, 1894, (ristampa Bologna, Forni, 1974).
- Vallardi, G., *Trionfo e Danza della Morte, o Danza Macabra a Clusone, dogma della Morte a Pisogne, ecc.*, Milano 1859.
- Vayra, P., «Un gran decaduto», in *Curiosità e ricerche di Storia subalpina*, 1877, fasc. VIII, pp. 711 ss.
- Vigo, P., *Le danze macabre in Italia*, Bergamo 1901; ristampa Bologna, Forni, 1978.
- Vuiller, G., *La danza*, Milano 1899.

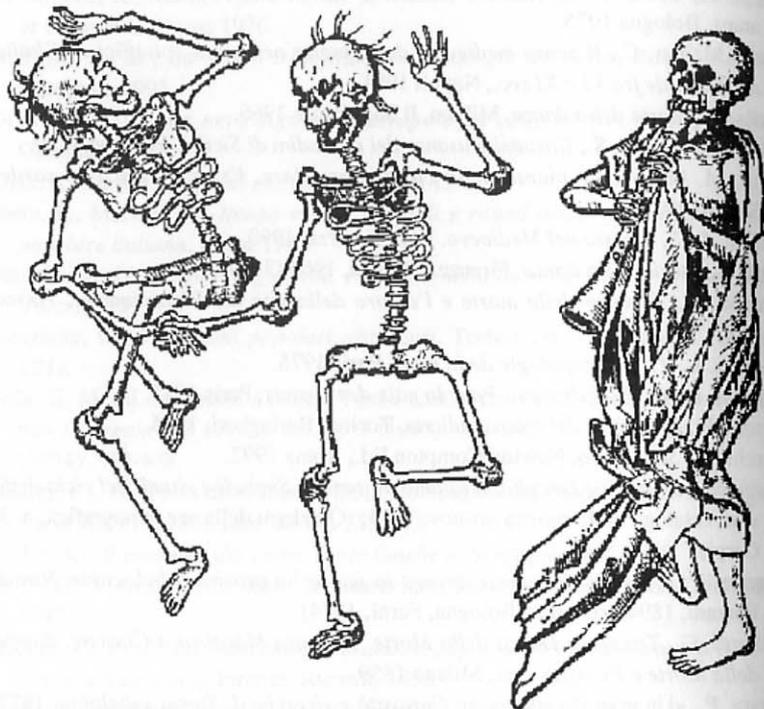


Foto 1

Danza macabra da una incisione del XV sec.

[Archivio di Documentazione Etnocoreutica - Ass. Cult. Taranta, Firenze]



Foto 2

Danza macabra proveniente da un affresco della chiesa di
S. Maria delle Lastre di Berian (Istria).

[Foto Gala 1998 - A.D.E., Ass. Cult. Taranta, Firenze].

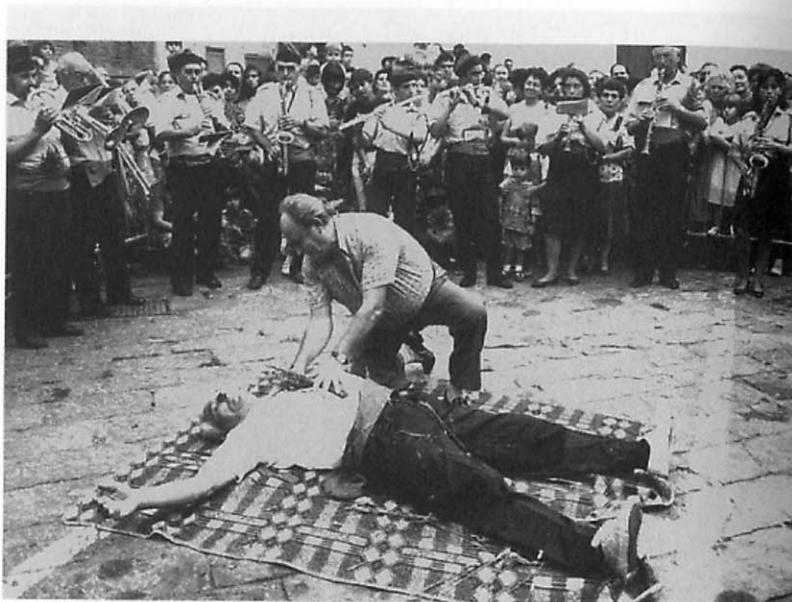


Foto 3

Ballo della morte a Taggia (IM).

[Foto Gala/Miniati 1994 - A.D.E., Ass. Cult. Taranta, Firenze].



Foto 4

Ballo del morto a Monghidoro (BO).

[Foto Gala 1992 - A.D.E., Ass. Cult. Taranta, Firenze].