

Vestire i simulacri

a cura di Elisabetta Silvestrini

- 3 Introduzione
Elisabetta Silvestrini
- 7 Le sacre vesti
Luigi M. Lombardi Satriani
- 9 La Vergine messa a nudo
dalle sue "camareras"
Marlene Albert-Llorca
- 21 Etnografia delle vestizioni
dei simulacri mariani
Marcello Arduini
- 45 Immagini religiose e culto
popolare nell'Induismo
Fabio Scialpi
- 57 Il rito del *Mizuko Kuyō* e le
statuine del *bodhisattva Jizō*
Rosaria Rufino
- 69 Il Bavaglino Rosso
Caterina Vettore
- 79 La Madonna che scappa di
Ausonia. Interpretazioni
dinamiche
Antonio Riccio
- 97 Statue vestite in due chiese
di Cagliari
Glauco Sanga
- 103 Toccare i simulacri
Elisabetta Silvestrini
- 107 *Llevar los pasos* a Valladolid.
Trasporto e manipolazione
dei simulacri festivi nelle
feste della Settimana Santa.
Un appunto
Silvia Lipari

Interventi

- III Le pitture murali di
Cacaxtla e le influenze maya
nel Messico centrale
Elena Mazzetto
- 127 L'evoluzione
dell'immaginario di fabbrica
nel distretto conciario di
Arzignano. I racconti dei
lavoratori sui temi della
salute e della sicurezza
Alice Brombin
- 149 King Saul's "Evil Spirit"
(*ruach ra'ah*): Between
Psychology, Medicine
and Culture
Ephraim Nissan,
Abraham Ofir Shemesh

Rassegne

- 157 La saga dei Manciàt
Serenella Baggio
- 159 Schede libri



**Errefe La ricerca
folklorica**

Rivista semestrale
numero 62, ottobre 2010
direttore responsabile
Glauco Sanga, Università di Venezia

Grafo | gestione Igb Group srl
via A. Volta, 21
25010 San Zeno Naviglio (BS)
www.grafo.it

redazione
redazione@grafo.it - tel. 030.354 2997
libreria e abbonamenti
libreria@grafo.it - tel. 030.354 2997

Abbonati a

La ricerca folklorica | Grafo

Erreffe

Rivista semestrale
Direttore responsabile:
Glaugo Sanga
Università di Venezia

“La ricerca folklorica. Contributi allo studio della cultura delle classi popolari” nasce nel 1980 per iniziativa di un gruppo di giovani etnologi desiderosi di aprire uno spazio di approfondimento e di confronto sui temi della cultura popolare, sia a livello italiano che internazionale.

L'aggettivo “folklorico”, nella prospettiva della rivista, definisce l'elemento che secondo Ernesto De Martino accomuna le culture delle classi popolari occidentali e quelle popolari e primitive del Terzo Mondo, cioè il loro essere culture sviluppatesi in condizioni di subalternità economica e politica. L'impostazione metodologica in cui la rivista si riconosce è la convinzione che esista una continua dialettica tra osservazione sul campo ed elaborazione teorica, tale che nessuno dei due momenti possa sussistere separatamente.

I numeri monografici a cadenza semestrale in cui “La ricerca folklorica” è strutturata promuovono riflessioni originali e organiche, sia su vecchie questioni da ripensare in termini nuovi, sia su temi trascurati o emergenti. Nel 2005 “La ricerca folklorica” è stata scelta, unico periodico in Italia, da JSTOR, il prestigioso archivio newyorkese che raccoglie e rende disponibili sul web le collezioni complete delle maggiori riviste scientifiche di tutto il mondo.

La rivista è affiancata dalla collana “La ricerca folklorica / testi”.

L'abbonamento annuale a “Erreffe La ricerca folklorica” costa € 41,32 per l'Italia, € 51,65 per l'estero.

Puoi abbonarti dal sito **www.grafo.it** effettuando il pagamento con versamento su conto corrente postale o bonifico bancario.

- conto corrente postale n. 81201451 intestato a Industrie Grafiche Bresciane Group s.r.l., via A. Volta 21/A - 25010 San Zeno Naviglio (BS), specificando nella causale il motivo del versamento

- bonifico bancario sul conto corrente di Monte dei Paschi di Siena intestato a Industrie Grafiche Bresciane Group s.r.l., IBAN IT12F01030 54040000001329163 (per versamenti dall'estero, codice BIC/SWIFT: PASCITM1214), specificando nella causale il motivo del versamento

Grafo | gestione IGB Group srl
www.grafo.it

Ufficio abbonamenti
e amministrazione:
Via A. Volta, 21/A
25010 S. Zeno Naviglio (Bs)
tel. 030.3542997
fax 030.3546207
libreria@grafo.it

ABSTRACT

Introduction. Dressing statues (by *Elisabetta Silvestrini*)

In the anthropology of religious statues, or simulacra, some themes take on a fundamental role. One of these is the theme of the symbolic assimilation of three-dimensional simulacra with “excellent” bodies, especially “bodies of saints” and their remains, but also the bodies of kings, leaders, spouses and the deceased. Another important issue is the relationship – at times a veritable conflict – between the various players in the handling, preparation and presentation of the religious simulacra. In many cases, this relationship appears as a “space of mediation”, where the needs of worshippers, official representatives of the clergy and members of religious associations have different degrees of importance, depending on the circumstances. The writings in this monograph by *Erreffe* concern religious statues – from the perspective of their symbolic corporeity, manipulation and dressing – in Catholicism, in Italy and Spain, and in Hinduism and Buddhism, in India and Japan, respectively.

¹ La ricerca, effettuata nell’ambito delle attività della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Lazio, riguarda numerose località del territorio laziale, ma è stata pubblicata solo relativamente al territorio della provincia di Latina. Si veda SILVESTRINI 2010.

² La Madonna del Carmine o “Madonna Fiumarola” è oggetto di culto a Roma, particolarmente nel rione Trastevere, dove viene tuttora celebrata nella festa detta comunemente “Festa de’ Noantri”. Questa celebrazione, molto nota, è stata oggetto di numerosissimi studi, che in questa sede sarebbe troppo lungo elencare. Per quanto riguarda, tuttavia, il corredo degli abiti in dotazione al simulacro, si vedano MARCOVECCHIO 1991 e SILVESTRINI 2005.

³ In realtà almeno un abito esce da questa tipologia, ed è un abito a veste intera, donato dalle stiliste Sorelle Fontana negli anni Sessanta del Novecento.

Corpi “eccellenti”

Nel luglio del 2006, nell’ambito di una ricerca sui simulacri religiosi “da vestire” nel Lazio¹, ho assistito alla vestizione della statua della Madonna del Carmine, nella chiesa romana di Sant’Agata². In quell’anno, un giovane stilista aveva disegnato e fatto confezionare, come suo personale dono all’effigie, un nuovo abito, di colore bianco, ornato di ricami. La foggia dell’abito, una lunga veste intera corredata di un mantello dello stesso colore, non si poneva sulla scia della maggior parte degli abiti del ricco corredo vestimentario del simulacro, caratterizzati invece, con un notevole grado di continuità nelle forme e nelle tipologie anche se non nei tessuti, nei colori e nei ricami, da più indumenti separati: corpetto, maniche staccate, sottomaniche, gonna, cintura e mantello³. Al termine della vestizione, alla quale avevano assistito alcuni devoti e diversi esponenti della confraternita che cura la festa ed il simulacro, alcune signore hanno espresso, in brevi commenti sussurrati, il loro apprezzamento per il nuovo abito e per il lavoro

fatto. Riferendosi all’abito disegnato dallo stilista, alcune hanno detto “...la sfina...”.

Dunque anche il corpo del simulacro religioso è soggetto all’estetica contemporanea imperante, che impone l’obbligo della magrezza, contrariamente a quella che era la valorizzazione del corpo florido, simbolo di abbondanza per comunità che conoscevano la fame, e particolarmente diffusa, in passato, presso le società agropastorali. Anche i corpi dei simulacri, fabbricati e prodotti in periodi caratterizzati da valenze estetiche profondamente diverse da quelle attuali, acquistano dunque significatività culturale nell’oggi, assimilando – nella cultura della visione, nell’immaginario dei devoti, nei valori estetici contemporanei –, le nuove concezioni del corpo.

Una antropologia dell’abbigliamento dei simulacri religiosi si riferisce inevitabilmente al tema dell’antropologia del corpo, o meglio dei “corpi eccellenti”, quali sono stati culturalmente modellati sia nel mondo eurooccidentale, sia nei territori extraeuropei. I “corpi santi”, i corpi

Città del Messico (Messico). San Simón, titolare di un culto extraliturgico ampiamente diffuso nell'America Centrale (da Paola Moretti, Stregoni al mercato, "Repubblica Donna", 4.II.2006, pp. 417-418, fotografia di Johannes Mueller).



di re e regine, dei defunti, degli sposi, dei leader, dei condannati a morte, degli esponenti delle alte gerarchie ecclesiastiche, e così via, hanno goduto di un particolare status, che includeva, variamente a seconda dei casi, la sacralizzazione, la potenza terapeutica, un modello estetico dominante. Spesso i corpi "eccellenti" hanno avuto simulacri materici, repliche e "doppi", sostituiti sterili e indeformabili dei corpi vitali ma corrottabili, per prolungare artificialmente, con una effigie, la vita che non c'è più, per conservare una memoria "autentica" del corpo, per sostituire con una immagine una persona assente. Re, principi, imperatori defunti hanno avuto ritratti postumi nelle maschere mortuarie e nelle effigi in cera da esibire nei funerali⁴; i corpi degli artisti sono stati anch'essi ritratti per mezzo di maschere mortuarie, e, nel caso dei musicisti, con il calco delle mani; la vestizione della statua vaticana di San Pietro in vesti pontificali, invece, avrebbe tratto la sua origine dalla vestizione di

un altro simulacro, usato, nel periodo avignone, come sostituto del papa assente da Roma. Ma è soprattutto con i "corpi santi" e con le loro reliquie, sia corporee sia costituite di oggetti e di abiti, che i simulacri hanno un primario e fondamentale rapporto: il simulacro – sufficientemente sacralizzato da produrre a sua volta altre reliquie, sia pure della categoria detta "di terza classe" – è una replica del "corpo santo", e contiene in sé i presupposti perché la divinità "entri" al suo interno, in tanto maggiore misura, si ritiene, quanto più è dotato di forme realistiche.

Almeno nell'ambito del cattolicesimo, il simulacro diviene oggi⁵ "sacro" grazie soprattutto al sentimento dei fedeli, che gli attribuiscono questo riconoscimento spesso in contrasto con la chiesa ufficiale: per questo motivo la "visione" del simulacro, culturalmente modellata e condivisa, e naturalmente la sua presentazione scenica, sono così importanti.

Lo "spazio della mediazione"

I simulacri religiosi destinati, stabilmente od occasionalmente, alla vestizione richiedono infatti allo studioso la versatilità della ricerca multidisciplinare – tale da includere diversi campi del sapere e diversi metodi di studio –, e costituiscono un'occasione per uscire dalle certezze scientifiche consolidate, per entrare in una "terra di nessuno", dove il valore estetico – quello ufficiale, condiviso in ambito eurooccidentale – è bandito, ed anche i temi antropologici trovano difficoltà ad insediarsi. Si tratta di una "terra di mezzo" che è soprattutto uno "spazio della mediazione", nel quale le istanze dei fedeli, le impostazioni generali della Chiesa ufficiale, il ruolo dei parroci e dei rettori, il ruolo delle confraternite e delle associazioni si incontrano e si scontrano: nonostante l'apparente immutabilità del rito, nel risultato finale si leggono l'intersecarsi dei diversi attori della mediazione e del conflitto, e le fluttuazioni che ne derivano.

Intorno ai simulacri religiosi, e ancora di più intorno a quelli "da vestire", si addensano le attività delle confraternite e delle associazioni, incaricate di gestire parzialmente il "sacro", e ad esse, oggi, è spesso demandato il controllo dei

⁴ SILVESTRINI 1987.

⁵ Questa affermazione è riferibile soprattutto al mondo contemporaneo, perché è evidente che in passato la produzione di simulacri fosse primariamente una iniziativa di carattere "ufficiale", finalizzata, ad esempio, ad incrementare il numero dei fedeli e la notorietà del culto.

Sora (Fr), Chiesa di San Bartolomeo, altare laterale sinistro. Statua di Papa Giovanni XXIII, collocata nella chiesa nell'anno 2000, accanto alla statua settecentesca di San Bartolomeo (fotografie di Paolo Castellani).



comportamenti dei devoti, in una realtà nella quale i parroci, in anni di calo delle vocazioni, devono occuparsi di numerose parrocchie distribuite nel territorio. Per questo motivo, il ruolo delle confraternite ma anche quello delle associazioni non ufficiali, costituite da gruppi spontanei di devoti, acquista un peso sempre maggiore rispetto alla comunità dei fedeli, che spesso le considerano come primi interlocutori nella gestione del sacro.

Come è noto, nelle confraternite e nelle associazioni spontanee di devoti la gestione del sacro entra in un circuito di rapporti sociali, con l'instaurarsi di norme, talvolta molto rigide, finalizzate a regolare le diverse attività, come la gestione della festa, la preparazione degli apparati scenici, la manipolazione del simulacro, la sua vestizione, la conservazione del patrimonio di abiti e di gioielli votivi, la gestione amministrativa, e così via. Un sistema organizzato per attribuzione di cariche e di compiti, assegnati con elezioni, sorteggi, turnazioni, e con la gestione di aste e di questue, per la raccolta dei fondi. La vestizione del simulacro, in particolare, costituiva un compito e un privilegio al quale era ammesso un numero molto ristretto di persone, per lo più donne, che dovevano possedere i requisiti della competenza sartoriale e dell'esperienza, ma

anche del decoro e della "purezza" (la verginità o, al contrario, la condizione di donna sposata). Sempre al femminile, e spesso coincidente con l'incarico di "vestitrice", era il compito della custodia e della manutenzione del patrimonio di abiti del simulacro, un tempo religiosamente conservati nelle case private, presso famiglie detentrici di questo incarico, ma oggi, tendenzialmente, avvocati dai parroci e dai rettori per essere collocati all'interno dei luoghi di culto.

Vestire i simulacri

La tematica dei simulacri "da vestire", così densa di implicazioni che si allargano, come cerchi in uno stagno, in spazi sempre più ampi, non può essere ricondotta ad un discorso unitario. Tuttavia, nelle diverse realtà indagate con metodo antropologico, si possono individuare almeno alcuni dei temi principali che ruotano intorno a questo argomento, relativamente alla funzione dei simulacri, agli aspetti sociali che vi sono implicati, alle concezioni del corpo culturalmente condivise, alla "visione" e all'estetica.

I saggi inseriti nel presente numero di *Errefe* affrontano, da diversi punti di vista, alcuni di questi temi: la dimensione antropologica della vestizione (Luigi M. Lombardi Satriani), gli

aspetti sociali del culto, legati alle attività delle confraternite e delle associazioni (Marlène Albert-Llorca, Marcello Arduini), il culto e il rito nell'Induismo, con le procedure per favorire la "discesa" del dio nel simulacro (Fabio Scialpi), le vestizioni dei simulacri-sostituti dei bambini non nati e dei simulacri guardiani dei templi shintoisti (Rosaria Rufino, Caterina Vettore), il rito del simulacro "che scappa" (Antonio Riccio), le osservazioni di un antropologo sul rito di vestizione (Glaucio Sanga), il tema del contatto (Elisabetta Silvestrini), il tema della manipolazione (Silvia Lipari).

Nota bibliografica

- BERTELLI S. (1995), *Il Corpo del Re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze, Ponte alle Grazie.
- ID. – GROTANELLI C. (a cura di), *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceaucescu*, Firenze, Ponte alle Grazie.
- BLOCH M. (1973), *I re taumaturghi. Studi sul carattere soprannaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino, Einaudi.
- BONI F. (2002), *Il corpo mediale del leader*, Roma, Meltemi.
- KANTOROWICZ E.H. (1989), *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi.
- LOMBARDI SATRIANI L.M. (1999), *Il santo corpo e l'anatomia dell'anima. Itinerario nelle reliquie*, in COMBI M. – GERACI M. – LOMBARDI SATRIANI L.M. – RICCI A., *La sacra Città. Itinerari antropologico-religiosi nella Roma di fine millennio*, a cura di L.M. LOMBARDI SATRIANI, Roma, Meltemi.
- LUZZATTO S. (1998), *Il corpo del duce*, Torino, Einaudi.
- MARCOVECCHIO A. (1991), *Il culto delle statue vestite a Roma in età pontificia*, in SILVESTRINI E. (a cura di), *Artisti icone simulacri. Per un'antropologia dell'arte popolare*, "La Ricerca Folklorica", n. 24 (ottobre 1991), pp. 63-71.
- PAGNOZZATO R. (a cura di) (2003), *Donne Madonne Dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestitrici": un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, Padova, Il Poligrafo.
- RICCI G. (1998), *Il principe e la morte*, Bologna, Il Mulino.
- SILVESTRINI E. (1987), *L'ambiguo e il verosimile*, in E. Silvestrini – E. Simeoni (a cura di), *La cultura della bambola*, "La Ricerca Folklorica", 16 (ottobre 1987), pp. 41-48.
- ID. (2005), *Corredi e dotazioni delle Madonne "da vestire"*, in GLORI S. – SANTONI P. (a cura di), *La devozione dei laici. Confraternite di Roma e del Lazio dal Medioevo ad oggi*, "Erreffe" ("La Ricerca Folklorica"), n. 52 (ottobre 2005), pp. 17-27.
- ID. (2010), *Simulacri, vesti, devozioni. Etnografia delle statue "da vestire" della provincia di Latina*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

ELISABETTA SILVESTRINI <silvestrini@unive.it> was born in Rome in 1948. Her research in the Italian setting has concentrated on the anthropology of image, the "culture of the piazza" and historical anthropology. In 1980 she began work as an ethnoanthropologist in the Ministry of Cultural Activities and Assets, in 2003 in the Historical, Artistic and Ethnoanthropological Assets Office in Lazio. She became an Adjunct Professor at Università Ca' Foscari Venezia in the graduate courses of Cultural Anthropology, Ethnology and Ethnolinguistics. Her most recent publications, both as an author and editor, are *Gente del viaggio* (2000); *Spettacoli di piazza a Roma* (2001); *Abiti e simulacri* (2003); *Abbigliamento popolare e costume della Brianza* (2010); *Simulacri vesti devozioni* (2010).

LUIGI M.
LOMBARDI SATRIANI

Le sacre vesti

ABSTRACT

Sacred vestments (by Luigi M. Lombardi Satriani)

The cultural significance and symbolic content of clothing, so important in the universe of human societies, also involve the theme of dressing religious simulacra, which raises the question of why, in the contemporary world, this ancient custom still persists. One of the many possible answers explains how dressing a religious effigy brings believers into closer contact with all that is holy. It is the very physicality of the three-dimensional statue that – so they say – enables believers to imagine and see divinity, a descent, in sensitive form, of what by nature is neither visible nor measurable. The combination of devotional gestures, such as tending religious effigies or even the bodies of the deceased, also responds to the need to transcend their time – which they know to be finite – and cling to eternity, despite death, against death, in the human hope of never ending.

Dal celeberrimo saggio *Le tecniche del corpo* di Marcel Mauss a tante, tante altre opere, più o meno note, di studiosi di scienze umane, nel corso degli ultimi due secoli si è addensata una vastissima letteratura scientifica sul corpo e sulle numerosissime modalità di rapportarsi a esso, di adornarlo, utilizzandolo anche come mezzo di comunicazione.

Il crescente successo della moda testimonia la sempre maggiore consapevolezza della centralità dell'abbigliamento, dell'importanza delle varie forme che anche nella nostra società assumono il vestirsi, lo spogliarsi, il travestirsi (parafrasando il titolo di un'ottima monografia etnologica di Ernesta Cerulli¹).

Non si vestono, nell'accezione più ampia, soltanto i corpi delle persone, si vestono anche, e con specifica, dettagliata ritualità, statue religiose, come ho potuto constatare direttamente nel corso della mia pluridecennale esperienza di ricerca nel Sud d'Italia. Si tratta, dunque, di una tematica di notevole rilevanza e mi sembra opportuna, pertanto, l'iniziativa di *La ricerca folklorica* di dedicare a essa un numero monografico.

Val la pena soffermarsi su quale possa essere la ragione della persistenza di tali atti rituali e quale funzione culturale essi presumibilmente svolgano².

Vestire una statua religiosa, entrare in contatto fisico con essa, in qualche maniera assicurano al fedele una contiguità fisica con la divinità, lo rendono in qualche modo partecipe della dimensione sacra che si proietta al di là dell'esistenza individuale e dello stesso mondo nel suo complesso. Anche la precarietà del singolo viene così assunta su un piano che oltrepassa il destino individuale ancorandolo nell'eterno.

Ho sottolineato in altra sede la sistematica utilizzazione del corpo del santo come reliquia o insieme di reliquie distribuite sul territorio.

Il corpo del santo, visto dalla parte della Chiesa, si pone come *corpo esibito*, mezzo di edificazione delle anime, strumento pedagogico al quale la Chiesa affida capacità di persuasione e potere di sollecitazione e canalizzazione della pietà popolare.

Visto dalla parte dei fedeli, il corpo del santo è *corpo visto* e, per ciò stesso, *corpo sacralizzante*.

¹ CERULLI E. (1981), *Vestirsi spogliarsi travestirsi*, Palermo, Sellerio.

² Si veda, tra gli altri, PAGNOZZATO R. (a cura di) (2003), *Donne Madonne Dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestitrici": un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, Padova, Il Poligrafo.

Attraverso i corpi dei santi la dimensione della sacralità, che rischierebbe altrimenti di restare fluttuante nella sua indeterminazione, può acquisire concretezza, può diventare *questi* corpi sacri, può essere oggetto di una specifica venerazione.

Il sacro acquista dunque corporeità e su tale piano si può incontrare con la concreta umanità dei pellegrini impegnati nel loro itinerario devozionale.

Il sacro è così diventato corpo umano; il fedele può tendere ad esso, rispecchiarsi nella sua santità, realizzare un proprio itinerario di perfezione. Attraverso l'anatomia del corpo il fedele può essere agevolato a immaginare specularmente un'anatomia dell'anima, assunta con forti analogie con quella corporea, come già esplicitato nel mio *Il santo corpo e l'anatomia dell'anima. Itinerario nelle reliquie*³.

Per quanto riguarda i rituali connessi alla vestizione delle statue, può essere notato come essi declinino un'esigenza di vivificare in qualche

modo la statua, di per sé inanimata, e contemporaneamente, ma non contraddittoriamente, di assumerla in qualche modo come oggetto di sollecitudine protettiva. Non è un caso che i defunti vengano vestiti, con analoga funzione protettiva, subito dopo il loro decesso, con un ulteriore conferimento di soggettività, pur nella consapevolezza dell'irrimediabilità dell'evento luttuoso.

Atteggiamenti ambivalenti, questi, quando non contraddittori, ma nell'universo dei simboli niente può essere misurato soltanto con un metro realistico e nessuna azione sollecita un'unica cifra di lettura.

L'insieme di questi gesti devozionali, siano essi rivolti a reliquie o a statue di santi da vestire, si costituiscono come testimonianza di un bisogno profondamente avvertito di trascendere la propria datità e testimoniano un bisogno di eternarsi, nonostante la morte, contro la morte; sillabano con fatica e decisione l'umana speranza di non finire.

³ LOMBARDI SATRIANI L.M. (1999), *Il santo corpo e l'anatomia dell'anima. Itinerario nelle reliquie*, in COMBI M. – GERACI M. – LOMBARDI SATRIANI L.M. – RICCI A., *La sacra Città. Itinerari antropologico-religiosi nella Roma di fine millennio*, a cura di L.M. LOMBARDI SATRIANI, Roma, Meltemi.

LUIGI M. LOMBARDI SATRIANI is a full professor of Ethnology at La Sapienza University in Rome and President of the AISEA, the Italian Association of Ethno-anthropological Sciences. He was dean of the faculty of Letters and Philosophy at Calabria University, and Senator of the Republic in the 13th Legislature (1996-2001). He has taught at the universities of Messina, Naples and Calabria, as well as the University of Texas in Austin (USA) and São Paulo (Brazil). He founded and edits the magazine *Voci*. His main works include: *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna* (Milan, 1980⁵); *Folklore e profitto* (Florence, 1976³); *Il silenzio, la memoria e lo sguardo* (Palermo, 1989); with Mariano Meligrana *Il ponte di San Giacomo* (Palermo, 1989², Viareggio Award); *Un villaggio nella memoria* (Rome, 1984, Sila Award); *Diritto egemone diritto popolare. La Calabria negli studi di demologia giuridica* (Milan, 1995²); with D. Scafoglio *Pulcinella. Il mito e la storia* (Milan, 1992); *Lo sguardo dell'angelo. Linee di una riflessione antropologica sulla società calabrese* (Rende, 1992); *La stanza degli specchi* (Rome, 1994³); *Nel labirinto. Itinerari metropolitani* (Rome, 1994²); with M. Boggio and F. Mele *Il volto degli altri. Aids e immaginario* (Rome, 1995); with M. Boggio and G. Bucaro *Come una ladra a lampo. Madonna della Milicia, sacro e profano* (Rome, 1996); with M. Boggio Natuzza Evolo *Il dolore e la parola* (Armando, 2006).

MARLÈNE
ALBERT-LLORCA

La Vergine messa a nudo dalle sue “camareras”*

ABSTRACT

The Virgin undressed by her *camareras* (by Marlène Albert-Llorca)

Based on research conducted in the nineties in the Valencia region of Spain, this essay analyses the fact that it is nearly always women whose job it is to dress (and of course undress) the statue of the Virgin, the patron saint of the local community. While the clergy condemns this practice or attributes little importance to it, the local population, especially the women, considers it highly significant. This essay highlights what gives meaning and value to clothing.

* Il saggio è stato pubblicato in *“Clio”*, n.

¹ CASSADOR 1902, p. 451.

² L'espressione *imagen de bulto* (lett. immagine in volume) indicava inizialmente le statue in opposizione ai dipinti, poi le figure interamente scolpite in opposizione alle effigi destinate ad essere vestite: il loro corpo infatti si riduce spesso a un telaio (*in Italia si dice girolo o conocchia*, *N.d.T.*) ligneo di forma conica.

³ “che le suddette immagini siano fatte ormai *de bulto*, come si dice volgarmente, e che in nessuna maniera esse siano scolpite del tutto nude, specialmente nelle loro parti vergognose” (*N.d.T.*).

³ Il testo è tratto da CASSADOR 1902, p. 454. In Italia esistono certamente molte immagini “scolpite interamente nude” nel XVII secolo, poiché è in questo periodo che appare il termine “biancheria” negli inventari dei beni delle chiese veneziane (cfr. PAGNOZZATO 1993).

Durante la processione celebrata in onore della Vergine *dels Desemparats*, patrona di Muro del Alcoy, nove donne vestite di nero e con il capo coperto da una sontuosa mantiglia di pizzo di identico colore sfilano lungo il corteo davanti alla statua. La loro posizione privilegiata è dovuta alla funzione che ricoprono: la confraternita della Vergine ha conferito loro per un anno il titolo di *camarera*. Tale ruolo le impegna a prendersi cura della cappella della santa patrona durante l'anno e, in cambio, dà loro il privilegio di vestirla, o più precisamente, di cambiarla d'abito in occasione della sua festa. Come tutte le statue della regione valenciana che sono oggetto di una venerazione particolarmente intensa, la Vergine di Muro del Alcoy possiede un vasto corredo di abiti, che nel corso dell'anno il simulacro indossa alternativamente. Nei giorni che precedono la festa della Vergine, le *camareras* si rinchiodano nella cappella per alcune ore con l'obiettivo di svestirla dell'abito quotidiano per adornarla con i suoi gioielli più belli e la sua tenuta di gala – ossia una tunica e un mantello bianchi, ornati di disegni ricamati in filo d'oro, a cui danno sostegno una decina di ampie gonne meticolosamente inamidate.

La pratica di vestire le statue è molto antica. Nel XIII secolo, in Spagna, alcune di esse possedevano delle corone e delle cappe, denominate

mantos o *mantells*. A partire dal XVI secolo, il tipo di guardaroba si arricchisce notevolmente. Un inventario dei beni della cappella della Vergine *del Remey* (del Rimedio), venerata presso la città di Vich (Catalogna), nel 1586 menziona numerosi gioielli (una corona, delle collane e delle medaglie, degli orecchini, ecc.), ventidue *mantells*, tre *devants* (lett. abito di davanti) e un *cosset* (corpetto o bustino)¹. I documenti conservati in Italia suggeriscono inoltre che, a partire da questo periodo, le statue fossero interamente vestite; per il secolo successivo, lo stesso dato è confermato dai testi dei sinodi e dei concili che condannano l'esistenza di effigi destinate ad essere vestite: “dictae imagines a caetero fiant ab statuariis, vel sculptoribus (*de bulto* vulgo dicuntur)², nec ullo modo nudae penitus in partibus puendis praesertim sculptantur sic, ut ad ornamentum suum non egeant³” – precisa, ad esempio, un atto sinodale pubblicato a Vich (Catalogna) nel 1628³.

La Chiesa post-tridentina si è anche preoccupata di legiferare sullo stile degli abiti indossati dalle statue; molti testi ad esempio precisano il divieto di acconciarle in maniera troppo profana. Tuttavia, la stessa Chiesa non ha stabilito norme omogenee circa i loro vestiti, né l'identità di coloro che assumono l'incarico di vestire la statua. Questa particolarità è determinata



Le “camareras” di Muro del Alcoy davanti alla statua della Mare de Déu dels Desamparats, nel giorno della festa. Fotografia Ramiro.

dallo statuto delle immagini di culto nel cattolicesimo. La Chiesa non riconosce loro la sacralità *sui generis* attribuita alle reliquie dei santi; queste – a differenza del pane eucaristico – non sono neppure oggetto di un rito di consacrazione. Inoltre, le regole riguardanti la loro produzione e la loro manipolazione sono definite meno rigidamente di quanto non lo siano in altre religioni⁴.

L'arte religiosa occidentale, come spesso si sottolinea, non è un'arte sacra. La produzione delle immagini religiose non è affidata ad una corporazione di artigiani specializzati e gli artisti godono di una certa libertà nell'esecuzione delle commissioni che vengono fatte loro, perlomeno sul piano stilistico. D'altra parte, la cura delle immagini di culto è stata affidata quasi sempre a laici, a sagrestani o a membri di una confraternita locale. Molti quadri e molte statue, del resto, appartengono ad una di queste associazioni devote, anche quando esse siano conservate all'interno della chiesa parrocchiale. È il caso in Spagna, ad esempio, dei Cristi e delle Vergini che escono in processione durante la Settimana Santa: è superfluo precisare che le statue siano vestite, all'occorrenza, dai membri delle confraternite poste sotto il loro patronato.

L'immagine della Vergine patrona di una località ha, in realtà, un diritto, o meglio uno statuto, un po' diverso; questo spiega il fatto che il clero si riservi talora il diritto di vestire la statua

o, almeno, di partecipare all'operazione. Così avveniva nel Medioevo a Tournai, dove i preti cambiavano il mantello della Vergine una volta l'anno⁵. Lo stesso avviene tuttora a Mende, dove la Madonna Nera cui è dedicata la cattedrale è teoricamente vestita dal prete, assistito da un sagrestano⁶. Al contrario, nella regione valenciana la statua della Vergine patrona è sempre vestita dalle donne, perlomeno oggi. Ciò però non significa che gli abitanti della regione considerino questa azione una manipolazione tecnica priva di importanza. Il valore che è attribuito all'usanza va piuttosto considerato in relazione alle regole consuetudinarie che la sottendono: nessuno al di fuori delle *camareras* ha il diritto di vedere gli abiti della Vergine, ad eccezione dei periodi in cui li indossa. La vestizione della statua si svolge, infatti, sempre a porte chiuse e nemmeno il prete può assistervi. Questi divieti dimostrano bene che cosa la statua possa rappresentare per i fedeli: un oggetto sacro che non può essere visto o toccato da tutti. Tuttavia, questa particolare concezione rende in un certo senso incomprensibile l'attribuzione della funzione di *camareras* alle donne, poiché esse sono escluse dal sacerdozio e, in generale, da ogni compito legato alla “manipolazione” del sacro. Com'è possibile, pertanto, comprendere che la consuetudine conceda loro il diritto di cambiare la Vergine – e quindi di vedere e toccare il suo stesso corpo? In che modo le *camareras* assumono tale compito e quale significato gli attribuiscono?

La Vergine e la città

Ogni anno gli abitanti del comune di Agres mettono in scena, nella notte del 31 agosto, ciò che chiamano “l'apparizione” della loro Vergine. Intendiamo con ciò l'apparizione della statua che un pastore, Gaspard Thomas, scoprì fra i rami di uno degli alberi di bagolaro che crescono davanti al suo eremo: la Vergine gli ordinò di comunicare agli abitanti del paese la sua volontà di essere la loro regina; in seguito gli restituì il braccio (Gaspard era monco dalla nascita) per dare prova del suo potere. Una delle versioni orali della leggenda aggiunge che le autorità della diocesi decisero allora di trasportare la statua

⁴ O – all'interno dello stesso mondo cristiano – nella Chiesa ortodossa, dove le immagini di culto sono considerate delle vere e proprie *sacra*.

⁵ Tratto da TREXLER 1991, p. 198.

⁶ Annie Paradis mi ha gentilmente trasmesso questa informazione. Devo inoltre ringraziare Deborrah Puccio, per aver condiviso con me i risultati delle sue interviste alle *camareras* della Vergine *de Gracia*, patrona di Biar (Alicante). Le mie personali interviste, condotte nella regione di Alicante e nei Pirenei orientali tra il 1990 e il 1996, sono state finanziate dalla *Mission du Patrimoine Ethnologique*.

La statua della Virgen de las Virtudes, patrona di Villena, vista dall'interno del suo camarín. Foto Jean Harixçalde.

A DESTRA, statua da vestire di una Madonna Addolorata, collezione privata. Foto Marlène Albert-Llorca.



ad Alicante, la capitale della Provincia: la statua tornò da sola sul luogo della sua apparizione, ossia Agres. La Vergine di Agres era già diventata celebre per i suoi miracoli quando nella regione si propagò un'epidemia di peste. Gli abitanti di Onteniente – città vicina colpita anch'essa dal flagello – chiesero che la statua vi fosse portata in processione. Giunta alle porte di Agres, la statua divenne così pesante che fu necessario rinunciare all'impresa.

Nella regione valenciana, tutte le città devote alla Vergine possiedono delle leggende analoghe. Queste esprimono perfettamente che cosa sia la statua della santa patrona: non "un'immagine" bensì una persona, in grado di spostarsi, di parlare, ecc.; non è nemmeno un'incarnazione della "Vergine Maria". La statua è "una" Vergine⁷, che ha deciso di concedersi a una città e non alla totalità del popolo cristiano né, *a fortiori*, alla Chiesa.

La Vergine patrona appartiene alla città e questo spiega, almeno in parte, che il diritto di vestirla non sia affidato al prete. Almeno oggi, è

persino assai raro che un curato sia incaricato di scegliere le *camareras* della Vergine. In alcune località, questa azione è svolta da alcune famiglie all'interno delle quali il ruolo di *camarera* si trasmette di madre in figlia (o all'occorrenza dalla zia alla nipote primogenita); le *camareras*, in questo caso, si occupano anche della custodia e della cura dei *mantos* e delle tuniche della statua.

Sicuramente, il doppio privilegio delle *camareras* è dovuto alla loro posizione sociale. L'articolo che definisce il loro ruolo nel regolamento della confraternita andalusa della Vergine di Setefilla, edito nel 1926, precisa in effetti che le *camareras* debbano appartenere alle famiglie in grado di offrire uno spazio adeguato e i mezzi necessari alla conservazione e alla cura dei vestiti della Vergine⁸. Non stabilisce d'altra parte che la funzione sia ereditaria, ma è legittimo pensare che sia potuto diventarlo, specialmente nelle piccole borgate dove poche famiglie potevano soddisfare le esigenze di cui sopra. Comunque, tale modo di accesso all'incarico, da parte delle *camareras*, è divenuto relativamente raro all'in-

⁷ Per un'analisi più approfondita circa lo statuto delle immagini "miracolose" della Vergine, cf. ALBERT-LLORCA 1994.

⁸ Tratto da TREXLER 1991, p. 229, nota 95.

*Notre-Dame de la Sort, a
Saint Laurent de Cerdans.
Foto Marlène Albert-Llorca.*



terno della regione valenciana e, laddove esiste ancora, esso suscita delle proteste assai vive: “La Vergine appartiene a tutti e non c’è motivo perché debbano essere sempre le stesse persone a vestirla”, mi hanno detto – in sintesi – molte donne. Inoltre, la maggior parte delle città ha adottato la regola in vigore a Muro del Alcoy (talora anche recentemente), che prevede che le *camareras* siano elette per un anno dalla confraternita della Vergine. Va precisato che la quasi totalità delle famiglie è rappresentata all’interno di questa associazione da almeno uno dei loro membri. È pertanto attraverso la confraternita che la città nel suo insieme elegge le *camareras*.

L’accesso a questo incarico è un onore molto dispendioso: può accadere che la titolare spenda 10 mila franchi per adempiere ai suoi compiti (acquistare l’abito specifico per la cerimonia, fare un dono alla cappella della Vergine, offrire un pasto alle autorità civili e religiose durante la festa, ecc.). Tuttavia l’onere finanziario non scoraggia le aspiranti *camareras*: a Biar, una piccola città di 3.500 abitanti dove la confraternita elegge ogni anno quattro *camareras*, è stato necessario creare una lista d’attesa cui alcune candidate si sono iscritte più di dieci anni fa. A seguito delle domande circa le motivazioni di questa scelta, alcune hanno risposto che avevano fatto un voto.

Ma la maggior parte di esse vogliono essere *camareras* “perché tutte coloro che hanno ricoperto tale ruolo dicono che l’esperienza sia davvero emozionante”. Tutte le donne che l’hanno vissuta – una sola volta oppure nel corso di vari anni – e che ho intervistato hanno effettivamente parlato dell’esperienza da *camareras* con voce rotta dall’emozione e, talora, con gli occhi lucidi.

Nella camera della Vergine

Le connotazioni del termine *camarera* permettono di individuare alcuni degli elementi del sentimento provato dalle *camareras*, spesso definito “inspiegabile” dalle donne che ho intervistato. Nella Spagna dell’Antico Regime, le *camareras* erano le damigelle d’onore di una principessa; inoltre la regina aveva una *camarera mayor*, ossia la sua cameriera principale. In effetti, la Vergine patrona è trattata, in ambito rituale, come una regina, o meglio come la regina della città. A Valencia, la Vergine *dels Desemparats* non ha solamente la sua *camarera mayor*, ma ha anche la sua *corte de honor*, cui fanno parte mille donne che, nel corso dell’anno, di giorno pregano in coppia, alternandosi, davanti alla statua. Ovunque, la statua indossa una corona sontuosa composta dall’oro e dai gioielli offerti dagli abitanti della città. La statua – conservata normalmente all’interno di una cappella fuori dall’abitato – nel giorno della sua festa è trasportata fino in città: le autorità religiose, civili e militari la accolgono alle porte della città, i cui balconi sono stati ornati, per l’occasione, da coperte e tappeti, così come, un tempo, si faceva in occasione delle Entrate reali.

Si suppone che le vestitrici della Vergine siano particolarmente emozionate per aver preparato Colei cui sono rivolti tutti gli onori. Il loro sentimento comprende da un lato un’inquietudine – “bisogna prestare attenzione ad ogni minimo dettaglio. Guardare se l’abito veste bene, se tutto è come deve essere” – e dall’altro, una fierezza immensa, che le *camareras* non sempre lasciano trasparire in modo ingenuo, come invece ha fatto la donna che attualmente veste la Vergine di Saint-Laurent de Cerdans, nei Pirenei catalani:

La Mare de Déu de les Neus, a Hondón, vestita di un "mantello da viaggio" (manto de viaje), e con un bouquet di fiori bianchi. Foto Marlène Albert-Llorca.

A DESTRA, la statua di *Notre-Dame de l'Espinas, a Coustouges, vestita di un abito da sposa. Foto Marlène Albert-Llorca.*



Mi è piaciuto farlo, sì... perché, a volte, le diciamo: – Potresti comunque ringraziarci, potresti dirci qualcosa, le diciamo. Quando ci guarda così: – potresti comunque dirci qualche cosa. Abbiamo l'impressione che la Vergine ci guardi, e allora le diciamo: – Comunque, potresti ringraziarci.

Normalmente, gli uomini dipendono dal favore delle divinità. La pratica di vestire le statue, in un certo senso, capovolge questo rapporto. La Vergine diventa tale solamente una volta che è vestita e, in questo senso, diventa quello che le *camareras* fanno. Esse appaiono inoltre molto gelose del loro potere:

Prima esisteva la *camarera mayor*. Era la più anziana: prima della guerra, era già *camarera* [...]. Ma, anche quando è diventata troppo anziana per poter vestire la Vergine, ha voluto continuare a venire con noi. Si sedeva e "Questo non va così" oppure "Questo va fatto così".

Appare altrettanto significativo il conflitto esplosivo a Hondón de las Nieves quando la presidentessa della confraternita della Vergine ha proposto di adottare il principio di rotazione

delle *camareras* già in vigore in altre località, la cui conseguenza è stata l'uscita immediata dalla confraternita, da parte di due delle quattro *camareras* in carica.

Ma l'emozione provata da queste donne deriva anche, e soprattutto, dal fatto che la loro funzione di *camareras* (il termine deriva da *cámara*, la camera) implica il contatto diretto con l'intimità della Vergine:

Io l'avevo sempre vista da lontano. Allora, nel vederla così... La prima impressione che ho avuto è stato un rispetto immenso e anche una certa paura di toccarla, non so, per paura di farle male. È come se si rischiasse di farle del male.

La statua della Vergine – sempre situata al di sopra dell'altare maggiore – è visibile tutto l'anno, ma è avvicinabile solo in rari momenti, quando "scende" dalla sua posizione dominante in occasione della festa patronale; oppure quando i fedeli sono autorizzati a salire sul *camarín*, la sua "piccola camera". La "nicchia" nella quale si trova la statua è infatti una cappella costruita sopra l'altare maggiore e aperta sulla chiesa in

⁹ Il *camarín*, comunque, può essere chiuso da una tenda, in particolare quando le *camareras* cambiano d'abito la statua. A Valencia, lo stanzino è chiuso anche durante la celebrazione di una funzione "privata" (un matrimonio ad esempio): la statua della Vergine *del Desemparats*, in questo caso, è girata verso l'interno del *camarín*. Questa pratica, sempre a Valencia, permette inoltre di mettere in scena l'"apparizione" della Vergine durante il giorno della sua festa (su questo rito, cfr. l'articolo citato nella nota precedente).

¹⁰ Le *mayordomas* sono, in generale, le dirigenti di una confraternita. Le *camareras* possono essere anche chiamate *clavariesas*, termine femminile di *clavario* che indicava il confratello incaricato di conservare i beni dell'associazione, in particolare la statua del suo santo patrono.

¹¹ Tratto da TREXLER 1991, p. 221.

¹² Una donna può anche, senza derogare dalle buone regole, vestire un ragazzo o un uomo, purché questo sia suo figlio. Questo spiega in parte il fatto che le donne abbiano potuto ottenere il diritto di vestire non solo le Vergini, ma anche le immagini del Bambino Gesù (a questo proposito, cfr. KLAPISCH-ZUBER 1990, cap. XIV) e i Cristi della Passione (se si ammette che, in questo caso, essi avessero sostituito la Vergine Maria). La vestizione del Cristo solleva comunque la questione della sua ambiguità sessuale, come ha sottolineato TREXLER (*op.cit.*, p. 205): a Perpignan il Cristo indossa una parrucca fatta con capelli di donna e, sotto la tunica, una camicia da donna.

modo da permetterle di essere vista⁹. Vi si accede tramite due scale laterali: una utilizzata per salire e l'altra per scendere. Questo apparato permette di rendere l'immagine accessibile ai fedeli, limitando allo stesso tempo l'affluenza all'interno del *camarín* (la scala usata per accedervi è infatti una delle più strette). Il prete può anche controllare i loro gesti, dato che ai fedeli è permesso unicamente toccare la parte inferiore del *manto* o dell'abito della Vergine.

Le *camareras*, al contrario, possono vedere e toccare il suo "corpo". Queste "statue", infatti, spesso sono costituite da un telaio di legno, di forma conica, dove solo il busto, le braccia (generalmente articolate) e la testa sono modellati. Può trattarsi anche di manichini del tutto simili a quelli utilizzati nei laboratori di sartoria. Il rigore del segreto che avvolge la vestizione della statua si spiega in parte attraverso il timore di rivelare che – in realtà – la Vergine sia solo una delle numerose figure di devozione che gli antiquari assai crudelmente definiscono "le Vergini calve". "Non vorrei che qualcuno fosse presente quando cambio la Vergine, assomiglia troppo ad una bambola", mi ha confidato la *camarera* della Madonna dei Sette Dolori, a Perpignan. Inoltre, il diritto di vedere la Vergine interamente svestita è accordato raramente alle *camareras* elette per un anno. A Muro del Alcoy, per esempio, quando queste arrivano, hanno esclusivamente l'incarico di sistemare i gioielli sul simulacro: "Sono sempre le stesse a vestirla. La Vergine non è un'imagen de bulto, quindi hanno paura che la prendiamo in giro".

A Biar, alle *camareras* – qui chiamate *mayordomas*¹⁰ – si concede solo il privilegio di metterle indosso il suo mantello. Inoltre, si ha cura di evitare che la vedano senza parrucca: "Sarebbe troppo impressionante", mi ha detto il presidente della confraternita. A Saint-Laurent de Cerdans sono le *camareras* stesse a imporsi il divieto di vedere la Vergine senza capelli: "Una donna le ha dato la sua chioma. Non l'abbiamo mai tolta, mai. La pettiniamo, la sistemiamo, ma non le abbiamo mai tolto i suoi capelli, no". La chioma è uno dei segni più evidenti e più preziosi della femminilità e le donne percepiscono sempre la calvizie come un fatto tragico. Inol-

tre, le Vergini hanno una parrucca composta da capelli lunghi, accuratamente arricciati, che sono spesso dei veri capelli, come a Saint-Laurent. Toglierli equivarrebbe a degradare la Vergine, o meglio, vorrebbe dire togliere uno degli elementi che contribuiscono a trasformare tale oggetto in un soggetto.

Eppure le *camareras* – nel momento in cui la vestono (alla pari delle bambine che giocano con le bambole?) sembrano dimenticare che la Vergine sia solo "una cosa": "È una statua ma, per me, non è una statua". La statua è la Vergine ed è questa stessa identità che spiega l'intensità dell'emozione delle *camareras*. Ma la Vergine, come tutti sanno, è una donna; pertanto non si può lasciare agli uomini il compito di vestirla e, soprattutto, di svestirla. È vero che i preti si sono spesso attribuiti il diritto di cambiarle il *manto* appoggiato sulle spalle. Tuttavia, non è certo che si siano mai permessi di cambiarla per intero. Questo è quanto suggerisce questa testimonianza legata alla città di Palencia, nel XVIII secolo:

Quando vestiamo Sua Maestà, non le togliamo mai le sue sottovesti. Indossa sempre gli abiti che aveva nel momento dell'apparizione; cambiamo solamente gli strati superiori dei vestiti. È sempre un prete a vestirla e ad abbellirla con nastri e gioielli. Tuttavia, alcune delle donne più importanti della Città assistono a questo atto devoto segnalando con un giunco il luogo esatto dove mettere la cintura o i gioielli affinché risaltino meglio¹¹.

A Palencia, le donne (ma non tutte) partecipavano all'azione di vestire esclusivamente in qualità di "consigliere tecniche". Solamente il prete poteva toccare la statua e questo permetteva di rispettare il privilegio sacerdotale, che è di manipolare il sacro. Allo stesso tempo, la procedura adottata permetteva di rispettare le regole morali condivise: una donna può, senza compromettersi, vedere una delle sue compagne nude; mentre un uomo no, nemmeno se è prete¹². È proprio il pudore il sentimento cui le donne, e talora i preti, hanno fatto riferimento quando ho chiesto loro perché la Vergine fosse sempre vestita dalle donne. Dopotutto, sono assai rari coloro (sia uomini sia donne) che hanno visto il

"corpo" della Vergine. I suoi abiti, infatti, celano spesso una statua del tutto ordinaria; i manichini destinati ad essere vestiti, invece, indossano quasi sempre una camicia dipinta lunga fino alle ginocchia o fino alle caviglie.

Il pudore, comunque, non spiega del tutto le modalità della pratica del vestire le statue, come suggerisce la seguente testimonianza, raccolta nel 1994 a Saint-Laurent de Cerdans, da una delle *camareras* a servizio della Vergine *de la Sort* (cui è dedicata una cappella situata al di fuori dell'abitato) fino agli anni '80:

– Ah! Prendevamo delle precauzioni! Ci adoperavamo per non vedere come fosse fatta la Vergine: mentre sfilavamo la camicia, infilavamo l'altra. La Vergine era posta su una specie di cavalletto, ma non l'abbiamo mai vista. L'abbiamo scoperta quando il parroco ha fatto ristrutturare il basamento.

D. – E quindi, non sapevate che la Vergine era vuota?

– Sì, perché lo sentivamo toccandola. Ma facevamo di tutto pur di non vedere.

Le *camareras* della Vergine *de La Sort* sapevano che l'effigie non aveva un corpo e riuscivano persino a immaginare abbastanza precisamente come fosse fatta. In effetti, prima della Settimana Santa, cambiavano anche la Vergine dei Sette Dolori: "Lì, le toglievamo tutto e vedevamo un busto, poi, il resto era una cosa di legno". L'effigie della Vergine dei Sette Dolori è posta su uno degli altari di una cappella laterale del santuario; Notre-Dame *de la Sort* ha il suo *camárin* al di sopra dell'altare maggiore ed è considerata comunemente "la" Vergine di Saint-Laurent, anche se non ne è la santa patrona. Le due immagini non possiedono lo stesso grado di sacralità e ciò è reso evidente dai diversi comportamenti nei suoi confronti da parte delle *camareras*. Si comprende allora come le "precauzioni" prese dalle donne non fossero motivate dal semplice pudore; ciò è apparso chiaro durante la stessa intervista, quando la mia interlocutrice ha raccontato il modo in cui la tradizione spiega il nome della Vergine di Coustouges, un paesino situato a cinque chilometri da Saint-Laurent:

Si dice che la Vergine sia seduta su un biancospino. Si dice. Nessuno lo sa, non più, perché nessuno l'ha mai guardata. Ma lo si dice ed è per questo che è chiamata la Mare de Déu del Espinas [Nostra Signora del Biancospino]. E si dice che chi guarda se davvero è seduta su un biancospino diventerà cieco. Così si dice: – Non fatelo mai.

È comprensibile in che modo le *camareras* di Notre-Dame de la Sort si siano date il divieto di denudare la Vergine: probabilmente non potevano impedirsi di temere il castigo promesso alle donne troppo curiose del paese vicino! Questo timore del sacrilegio è verosimilmente parte integrante dell'emozione provata da tutte le *camareras*, anche se si tratta di un sentimento non giustificato (perlomeno a livello esplicito) dal timore di una punizione: "Siamo in tre a vestirla. Ma, se fossi da sola, non lo farei. Avrei paura", ha confessato una delle donne dopo l'intervista registrata. "La prima volta, bè, mi ha fatto un effetto molto forte, perché non credevo mai, sai, non credevo mai... Alcune dicono: 'È uno scheletro' oppure 'È un...'. Tutti dicevano qualcosa di diverso. E tu la vedi e sai che cos'è, l'hai visto. È un busto, e poi dopo... come una gonnà".

Vedere e toccare il corpo della Vergine non ha indubbiamente nulla di anodino e questo ci costringe a soffermarci nuovamente sull'identità delle *camareras*. Nelle città della regione valenciana dove si è adottato un principio di designazione "democratico" qualsiasi donna può assumere tale funzione, ma il ruolo di queste ultime *camareras* – come si è visto – è strettamente limitato alle manipolazioni "periferiche". Diverso il caso in cui le *camareras* siano nominate a vita dal prete: ovviamente, solo le buone cattoliche hanno la possibilità di essere elette. È pertanto sufficiente praticare le virtù cristiane per poter vestire – e soprattutto svestire – la Vergine? E qual è la natura delle virtù richieste?

La Vergine e le vergini

Gli archivi parrocchiali di Santo Stefano a Venezia hanno conservato un documento del 1383 che attribuisce alle Pinzocchere della Calle del Pestrin il diritto di vestire e di servire la Vergine. Le pinzocchere erano delle donne – ge-

neralmente vedove – che, tra le varie opere pie svolte, erano incaricate di accompagnare i cortei funebri. Benché vivessero in modo secolare, le pinzocchere seguivano le regole dei frati mendicanti, di cui portavano anche gli abiti¹³. Questa pia associazione non esiste più al giorno d'oggi, ma l'antica consuetudine in atto nella chiesa di Santo Stefano ha conservato una traccia della sua esistenza fino agli anni '30, quando solamente le vedove più anziane della parrocchia avevano il diritto di cambiare la statua della Vergine dei Sette Dolori.

Il caso di Santo Stefano non è unico, poiché ad Augusta, in Sicilia, la Vergine dei Sette Dolori era ugualmente vestita dalle donne di una certa età; ad Altamura, in Puglia, era vestita da donne vestite di nero¹⁴. Ricordiamo che le *camareras* della regione valenciana indossano anch'esse un abito nero; tale usanza potrebbe essere un tentativo di perpetuazione simbolica di una regola esistita in passato, qui come in Italia. Ed effettivamente, nel XIX secolo a Elche: “Solo le *camareras* più anziane e di buona famiglia possono cambiare le sottovesti della Vergine; e mentre compiono tale azione le ragazze stanno in disparte in un angolo della stanza”¹⁵. Saremmo tentati di evocare anche in questo caso il pudore, nella misura in cui, normalmente, il diritto di vedere un'altra donna svestita è più facilmente accordato a una donna anziana rispetto a una più giovane. Ma sarebbe pertanto l'età a determinare la scelta delle aspiranti *camareras*, o piuttosto il fatto che una donna anziana sia spesso anche vedova? In Italia, nei primi decenni del secolo, le vestitrici della Vergine dovevano essere delle donne anziane o vedove, oppure delle religiose o delle giovani ragazze¹⁶, ossia delle donne distanti dalla sessualità per via dell'età o della loro condizione.

Una tale esigenza, oggi, nella regione valenciana, sembra essere scomparsa del tutto, dal momento che le *camareras* sono generalmente delle donne sposate. Le donne che ho intervistato hanno del resto sempre affermato di non sottomettersi a nessuna prescrizione di tipo rituale prima di vestire la Vergine: “Recitiamo una preghiera prima di cominciare, è tutto”. A Hondón, tuttavia, una di esse ha aggiunto:

“Mettiamo un grembiule bianco. È un grembiule che mettiamo, sia io che le altre, solamente per vestire la Vergine. Non lo utilizziamo per nient'altro”.

Questo atto potrebbe apparire privo di significato solo se ignorassimo che lo statuto delle donne, un tempo, era espresso attraverso il loro costume e, soprattutto, attraverso il loro grembiule: tessuti, motivi decorativi e colori variavano infatti in base alla regione e alla condizione sociale, ma anche in base all'età¹⁷. È d'altronde superfluo ricordare i significati del colore bianco all'interno della nostra cultura: emblema della purezza, il bianco è uno dei colori della Vergine Maria, in particolare nelle rappresentazioni che evocano la dottrina dell'Immacolata Concezione. Ciò detto, la patrona di Hondón non è una Vergine-madre¹⁸ e si chiama, per giunta, *Mare de Déu de les Neus* – Vergine delle Nevi. Molto probabilmente, questa particolare forma identitaria ha contribuito a imporre alle *camareras* l'idea che esse debbano essere pure – realmente o simbolicamente – al fine di poter toccare la statua. Un'esigenza analoga, comunque, è anche alla base delle regole circa la nomina delle *camareras* in Italia – come si è visto – dove le vedove, le religiose e le giovani ragazze hanno in comune la castità.

Tuttavia, indossare un grembiule bianco non significa solamente “lavarsi” dalla macchia causata dai rapporti sessuali. La pratica potrebbe anche rinviare simbolicamente a una verginità perduta, oppure negare la presenza del sangue mestruale – un sangue che rende le donne vulnerabili e allo stesso tempo suscettibili di contaminare ciò che toccano o che vedono¹⁹. Il grembiule delle ragazze era spesso ornato da motivi floreali dai colori accesi²⁰, simbolo degli altri “fiori” la cui apparizione segna la fine dell'infanzia. L'esigenza della purezza potrebbe pertanto essere interpretata in maniera più o meno rigida, fatto che – mi sembra – determinerebbe le differenze legate alla scelta delle *camareras* in Italia. Esse possono essere elette fra le donne anziane ossia (perlomeno possiamo supporlo) tra le donne in menopausa; fra le ragazze, nella misura in cui si identifichino la purezza e la verginità; fra le vedove, nel caso in cui si prendano in consi-

¹³ DAVANZO POLI 1993, p. 124.

¹⁴ NIERO 1993, pp. 52, 54-55.

¹⁵ FUENTES Y PONTE 1887, p. 129.

¹⁶ NIERO 1993, pp. 51-59.

¹⁷ Cfr. BOGATYRĚV 1971.

¹⁸ La statua ha le mani giunte su un mazzo di fiori, modellati, mi è stato detto, con la mollica di pane!

¹⁹ VERDIER 1979, p. 150.

²⁰ BOGATYRĚV 1971, pp. 68-69.

²¹ I loro lavori manuali – pasticceria, ricamo, costruzione di immagini pie – un tempo erano delle attività tipiche delle giovani donne di buona famiglia.

²² DUVAL 1991, col. 960. Esistono altri indizi del privilegio affidato al mese di maggio all'interno del culto mariano. Il faggio dove Giovanna d'Arco e le sue compagne andavano a intrecciare delle corone di fiori per la Vergine di Domrémy era l'albero con il quale si faceva il "maggio" (DUBY 1973, p. 42). Nel 1449 la corporazione degli orefici di Parigi aveva l'abitudine di offrire a Notre-Dame de Paris – il primo maggio – un albero verde, il "maggio verdeggiante" (A. CERTEUX, RTP, IV, p. 262).

²³ Tale decisione fu presa dopo la battaglia di Lepanto: la vittoria della coalizione cristiana contro i Turchi fu attribuita all'intercessione della Vergine del Rosario.

²⁴ Il termine francese *rosière* indica una ragazza premiata con una corona di rose per la sua virtù (N.d.T.).

²⁵ Una coppia di Tournai, nel testamento, chiede nel 1406 che la statua della Vergine sia coronata con un "serto di rose vermiglie" (GORCE 1931, p. 88); nel 1458, i becchini di Lille si impegnano a fornire ai canonici di Notre-Dame de la Treille "un chapeau de roses ou de violettes ou d'autres verdures selon la saison, lequel chapeau sera offert et posé sur le chief de l'ymage de Nostre Dame en la chappelle que l'on dist a la Treille" (DUVAL 1991, col. 942), ("un serto di rose o di violette o di altri fiori secondo la stagione, il quale serto sarà offerto e posto sul capo dell'immagine di Notre Dame nella cappella chiamata 'a la Treille'", N.d.T.).

²⁶ Lo stesso è riscontrabile in un quadro anonimo della fine

derazione solo i rapporti sessuali. Quanto alle religiose, esse possono appartenere a una delle categorie descritte. Almeno nei fatti. In maniera simbolica, queste "spose" del Cristo si considerano (e si comportano) come delle giovani ragazze²¹, purificate totalmente dalla vita monastica. Tale fenomeno si traduce molto spesso in un'amenorrea ben reale e, in questo senso, esse sono sicuramente le migliori candidate alla funzione di *camarera*. Tuttavia le immagini mariane, ripetiamolo, non appartengono alla Chiesa e le comunità locali o le confraternite hanno affidato il compito di vestire le statue a delle religiose assai di rado. Di fatto, quantomeno in Italia, questa funzione è stata maggiormente affidata a delle giovani ragazze. Come si può interpretare questa scelta?

La Vergine Maria è la madre del Cristo ed è tale legame, secondo la Chiesa cattolica, a giustificare il suo culto. Ma questa madre è una vergine, anche se sono di norma le giovani ragazze ad essere vergini. La verginità di Maria inviterebbe dunque a considerarla come un'eterna ragazza e questa sua particolarità non è secondaria, come dimostrano alcune forme del culto mariano – sia che si tratti di forme ufficiali o extraliturgiche. La consacrazione dell'intero mese di maggio alla Vergine – mese dedicato al corteggiamento rituale sin dal Medioevo – è uno degli indizi più evidenti della sua importanza. Certo, la Chiesa l'ha istituita solamente all'inizio del XVIII secolo, con l'intenzione – sembrerebbe – di combattere gli "abusi" dei riti popolari di maggio. Tuttavia la Chiesa non avrebbe potuto sperare di farlo (né di fatto riuscirci) se la Vergine già da molto tempo non fosse stata associata a questo periodo dell'anno. In particolare, sappiamo che alcune confraternite della Vergine del Rosario, nel XVI secolo, avevano scelto il mese di maggio come periodo per celebrare la festa della loro santa patrona; ciò avveniva, precisamente, in alcune zone della Catalogna²². Questa abitudine si è perpetuata fino ad oggi, ma la festa liturgica del Rosario è stata fissata, nel 1572, per la prima domenica di ottobre²³.

Il mese di maggio è, in effetti, il mese dei fiori e il rosario rappresenta proprio una corona di fiori "spirituali". La metafora è radicata in

alcuni usi molto diffusi nel Medioevo. Durante i giorni della festa, gli uomini e le donne amavano creare acconciature con delle "corone" di fiori. Queste, così fragili, potevano anche essere offerte in dote a delle giovani ragazze (le future "rosières"²⁴), oppure in segno di riconoscenza a un Signore. Inoltre, le corone potevano essere donate come pegno d'amore. Ora, la rosa è stata considerata – sin dal Medioevo – come la regina dei fiori; non ci si può pertanto stupire del fatto che le statue della regina dei cieli siano state ornate con corone di rose²⁵, e che in seguito le siano stati offerti rosari. Tale legame metaforico si duplica in una doppia relazione metaforica: rappresentare la Vergine in un rosario – come si fa talora nell'iconografia del Rosario²⁶ – significa senza alcun dubbio suggerire che essa sia il fiore più bello.

Questo tipo di identificazione è espresso nelle poesie che le sono dedicate. Per celebrare la Vergine, il clero ha ripreso la retorica della lirica di corte, dove la donna amata è spesso paragonata ad un fiore: così avviene, ad esempio, nel celebre *Roman de la rose* di Guillaume de Lorris²⁶, un lungo poema allegorico nel quale l'oggetto della ricerca amorosa è identificato con una rosa, scorta in un frutteto circondata da alte mura e protetta da "chardon aigu et poignant [...] Espines tranchanz et agües, Orties et ronces crochues"²⁷. La rosa – molto probabilmente – è stata scelta per evocare la donna amata grazie al suo profumo e alla sua bellezza, ma anche per via delle sue spine; l'amore, infatti, per i poeti cortesi è tale solo nella misura in cui esso è difficile (o impossibile) da conquistare. Come ha dimostrato Yvonne Verdier, la rosa è divenuta di conseguenza il fiore emblema delle giovani ragazze, che devono sapersi "bardare" di spine fino al matrimonio.

Se alcune confraternite del Rosario hanno deciso di festeggiare la loro santa patrona durante il mese dedicato ai riti di corteggiamento delle "giovani ragazze in fiore", significa che la Vergine potrebbe essere identificata con una di esse. Il rito tradizionale di Jabaloyas, nella provincia di Teruel, contribuisce a sostenere tale ipotesi:

Nella notte del 30 aprile, i ragazzi si riuniscono all'interno di una osteria verso le dieci, per man-

del XVI secolo, conservato nel *Musée de Picardie*. Sui nastri che avvolgono il simulacro della Vergine si legge: “*Rose du ciel devant Dieu toute belle*” e “*Rose sans épines*” (“Rosa del cielo davanti a Dio tutta bella” e “Rosa senza spine”, *N.d.T.*). Su di un’incisione raffigurante un cantico catalano edito nel XVII secolo, la Vergine è seduta sul tronco di un roseto, i cui fiori sono anche medaglioni raffiguranti gli episodi della Storia Santa, e offerti alla meditazione dei fedeli. La Vergine appare ancora su di un roseto in un quadro catalano del XVI secolo, che rappresenta la leggenda del cavaliere di Cologne. Inseguito dai suoi nemici, egli si gettò ai piedi della Vergine recitando le “Ave Maria”, che si trasformarono in rose (TRENS 1946, p. 308). Rileviamo, inoltre, che la Vergine del Rosario in Catalogna è denominata *Mare de Déu del Roser* (Vergine del Roseto).

²⁶ DE LORRIS 1967, p. 572.

^c “Cardo aguzzo e pungente [...] Spine taglienti e appuntite, Ortiche e rovi adunchi” (*N.d.T.*).

²⁷ CARO BAROJA 1979, p. 69.

²⁸ AMADES 1950, III, p. 435; CARO BAROJA 1979, p. 104.

²⁹ Proclamata dogma nel 1854, essa appare fra gli “articoli di fede” della Chiesa cattolica a partire dal 1439.

³⁰ Come sottolinea giustamente lo storico dell’arte Trens (TRENS 1946, p. 649).

giare assieme. Poco prima di mezzanotte, si dirigono assieme verso l’eremo della Vergine dei Dolori accompagnati dal suono di una *jota*. A mezzanotte mettono all’asta il privilegio di cantare in onore della suddetta Vergine [...]. Terminata l’asta, il vincitore canta un *romance* chiamato *los Mayos*, che descrive le perfezioni fisiche di una donna immaginaria; gli altri cantano poi in coro le varie strofe della canzone o semplicemente gli ultimi due versi. In seguito, uno dei ragazzi del gruppo [i ragazzi – chiamati *mayos*, come i canti rituali – nei giorni seguenti devono portare un regalo alla loro amata] canta il *romance* davanti alla casa dove vive la giovane donna che corteggia. Il *mayo* deve inoltre decorare l’abitazione della sua *maya* con dei rami dove ha appeso delle ciliegie, dei fazzoletti, e persino dei lacci, e la fanciulla deve in cambio offrire al ragazzo una camicia (o meglio, doveva quando l’abitudine era ancora in uso). Il *mayo* che aveva cantato per la Vergine, invece, doveva ornare l’altare con dei rami di frasche, in quanto la considerava come la sua *maya*²⁷.

Alcune pratiche analoghe sono riscontrabili nella valle di Ager, nel nord-ovest della Catalogna, dove i ragazzi usavano cantare la prima alba di maggio alla Vergine del Rosario; a Murcia essi si contendevano l’onore di decorare la porta della chiesa con le frasche e quello di cantare per la Vergine, così come facevano per la loro amata²⁸; a Valencia, il giorno della festa della Vergine *dels Desemparats*, la seconda domenica di maggio, gli uomini le offrono ritualmente dei *piropos* (dei complimenti galanti) e coloro che portano la statua la fanno “ballare” su richiesta della folla durante il percorso che va dalla sua basilica fino alla cattedrale. In altre città della regione, la Vergine è trasportata fuori dal suo eremo, accompagnata da un valzer. Le regole che sono alla base della scelta di chi trasporta la Vergine di Biar, celebrata tra il 10 e il 13 maggio, si fondano sulla medesima logica. Per ottenere tale tipo di onore, i ragazzi devono aver svolto il servizio militare e non devono essere fidanzati, perlomeno ufficialmente: “Quando è tornato dal servizio militare, mio figlio mi ha detto: ‘Mamma, voglio portare la Vergine perché voglio dirle addio’ (*quiero despedirme de ella*)”. Non è possibile amare una donna reale e, allo stesso tempo, la giovane donna ideale cantata dai *mayos* – una

donna ideale concepita al di là di qualsiasi rapporto di tipo carnale.

La diffusione della dottrina dell’Immacolata Concezione²⁹, e soprattutto della sua iconografia, ha verosimilmente contribuito a valorizzare tale aspetto dell’identità della Vergine: Maria vi è rappresentata senza figli e, specialmente dopo la Controriforma, con i tratti di una ragazza molto giovane. È quest’ultima – e non la Vergine Madre – a manifestarsi durante le grandi apparizioni del XIX secolo e dell’inizio del XX: quella della cappella *de la rue du Bac* (origine dell’istituzione dei Figli di Maria), di La Salette, Lourdes, Fatima o, più recentemente, San Damiano o Medjugorje.

Certamente, la maggior parte delle Vergini patronne della regione valenciana sono delle Vergini con il Bambino. Tuttavia, nessuno parla mai del Bambino, come se fosse un soggetto secondario. I suoi vestiti lo portano persino ad apparire come un doppione più piccolo di sua madre, poiché sono fatti dello stesso tessuto di quelli della Vergine e hanno esattamente la stessa forma. Tale costume non è del resto molto femminile: quasi dappertutto in Spagna, la Chiesa della Controriforma è riuscita ad imporre una tipologia di abiti dalla foggia e dall’ornamentazione chiaramente ispirati a quelli delle vesti sacerdotali³⁰. Ma la femminilità della Vergine è comunque evocata attraverso gli abiti degli strati interni. Tutte le *camareras* che ho incontrato, infatti, hanno sottolineato, senza nascondere il loro compiacimento, che la statua aveva molte sottovesti:

Sotto il suo vestito, ci sono quindici sottovesti! Sono delle sottogonne molto larghe e bordate di merletti, come si usava un tempo. Sono abbastanza lunghe e le sistemiamo in modo da fare come una piramide. Perché tutto stia ben teso, fissiamo le sottovesti una sull’altra con delle spille – bisogna metterne tutto intorno perché tengano bene – poi mettiamo da sopra il manto e il vestito, che fissiamo di nuovo con delle spille facendo bene attenzione a non fare delle pieghe. È difficile perché il tessuto è molto spesso e, sovente, ci pungiamo con le spille.

Esteriormente, la statua ha l’aspetto ieratico di un prelato. Ma sotto, è davvero una donna

e, più esattamente, una giovane vergine irrigidita come si deve dalle spille. Tale aspetto legato alla sua identità è anche espresso, ed è evidente agli occhi di tutti, dalla sua lunga chioma. Un tempo, infatti, solo le giovani ragazze uscivano di casa con i capelli sciolti e, dopo il matrimonio, dovevano raccogliarli a *chignon*. A partire dagli anni '40, nella stessa occasione matrimoniale usano tagliarli. La parrucca della Vergine è generalmente confezionata a partire da capelli offerti in seguito a una grazia ricevuta oppure "per devozione": la statua, quindi, non indossa la chioma delle giovani ragazze? E le ragazze, offrendogliela, non intenderebbero così rendere simbolicamente perenne la loro verginità, come fanno le donne sposate quando donano alla statua il loro *bouquet* o il loro abito da sposa³¹?

Una giovane ragazza, infatti, è una giovane cristiana solo se è vergine, ossia se assomiglia alla Vergine. Mi sembra che, con un tale approccio, si possa comprendere meglio il fatto che in Italia la funzione delle *camareras* sia stata spesso attribuita alle giovani donne. Solo queste potevano vedere la Vergine, così come l'hanno vista, in un altro contesto, Mélanie Calvat a La Salette o Bernadette Soubirous a Lourdes. Si pensava anche, molto probabilmente, che queste *dovessero* vederla per essere delle "vere" giovani ragazze.

Alcuni dei testi sinodali o conciliari pubblicati nel periodo della Controriforma suggeriscono che il divieto di costruire delle effigi destinate ad essere vestite non si spiegherebbe solo con la volontà di "moralizzare" le immagini sante: la Chiesa avrebbe verosimilmente sperato di abolire del tutto la pratica di vestire le statue³². La Chiesa, quindi, istituisce una differenza fra le iniziate che possono vedere e toccare la Vergine, e gli altri, offrendo loro così un potere che il clero non poteva arrogarsi (almeno non totalmente) perché esso ammetteva (e ammette ancora) la doppia relazione di equivalenza che sottende il culto "popolare" delle immagini, ossia che la statua è la Vergine e la Vergine è una donna. Il clero, di conseguenza, avrebbe dovuto eliminare l'usanza di vestire la statua oppure rassegnarsi a lasciare ad alcune donne, e a loro piacimento, la manipolazione della Vergine.

Non ci si può stupire del fatto che la Chie-

sa abbia fallito. Le donne non avrebbero potuto rinunciare facilmente alla possibilità di "fare" la Vergine e di "farsi", esse stesse, attraverso questa pratica di vestizione.

Bibliografia

- ALBERT-LLORCA M. (1994), *La fabrique du sacré. Les Vierges "miraculeuses" du Pays valencien*, "Genèses. Sciences sociales et histoire", n. 17 (sett. 1994), pp. 33-51.
- ID. (1995), *Les fils de la Vierge. La broderie et la dentelle dans l'éducation des jeunes filles*, "L'Homme", n. 133 (genn.-marzo 1995), pp. 99-122.
- AMADES, J. (1950), *Costumari catalá. El curs del any*, 5 voll., Barcelona, Ed. Salvat.
- BOGATÝRĚV, P. (1971), *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia*, Paris, Mouton-La Hague.
- CARO BAROJA J. (1979), *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus.
- CASSADOR J. (1902), *Una qüestió iconològica. Les imatges vestides*, "Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa", Barcelona, vol. 3 (1901-1902).
- DE LORRIS G. (1967), *Le roman de la rose*, in *Poètes et romanciers du Moyen-Âge*, texte établi et annoté par A. Pauphilet, Paris, "La Pléiade", NRF.
- DUBY G. et A. (1973), *Les procès de Jeanne d'Arc*, Paris, "Coll. Archives", Editions Gallimard/Julliard.
- DUVAL A. (1991), voce *Rosaire*, in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne. M. Viller éd.
- FAGNANI PAGAN G. - BONARDO G. (1993), *Le Madonne "vestite" tra culto, storia e tradizione*, in PAGNOZZATO R. (a cura di), *Madonne della Laguna. Simulacri da vestire dei secoli XIV-XIX*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- FINE A. (1984), *À propos du trousseau: une culture féminine?*, in PERROT M. (a cura di), *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Marseille, Rivages, pp. 156-188.
- FUENTES Y PONTE J. (1887), *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche, Lérida*, Imprenta mariana.
- GORCE M. (1931), *Le rosaire et ses antécédents historiques*, Paris, Ed. Picard.
- KLAPISCH-ZUBER C. (1990), *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Editions de l'EHESS.

³¹ L'abitudine di ricamare di bianco il corredo potrebbe essere interpretata nella stessa prospettiva.

³² È il caso della costituzione sinodale di Vich di cui ho citato un estratto all'inizio di questo lavoro. La costituzione precisa, dopo aver stabilito il divieto di costruire delle immagini "completamente nude": "affinché non si abbia bisogno di abiti per il loro ornamento". R. TREXLER cita un testo di San Giovanni d'Avila che, analogamente, dichiara: "Sarebbe opportuno che nessuna immagine sia realizzata svestita" (TREXLER 1991, p. 219, n. 3).

- NIERO A. (1993), *Le Madonne "vestite" nella storia della pietà popolare*, in PAGNOZZATO R. (a cura di), *Madonne della Laguna. Simulacri da vestire dei secoli XIV-XIX*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- PAGNOZZATO R. (a cura di) (1993), *Madonne della Laguna. Simulacri da vestire dei secoli XIV-XIX*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- TRENS M. (1946), *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid.
- TREXLER R.C. (1991), *Habiller et déshabiller les images. Esquisse d'une analyse*, in DUNAND F. - SPIESER J.M. - WIRTH J. (a cura di), *L'image et la production du sacré*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- VERDIER Y. (1979), *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines".

MARLÈNE ALBERT-LLORCA is professor of anthropology at the University of Toulouse-Le Mirail and researcher at the Centre of Social Anthropology (Laboratoire Interdisciplinaire Solidarités Sociétés Territoires). She studies popular Catholicism and conducts field research in Spain and Southern France. In addition to numerous articles, she has recently published *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels* (Paris, 2002); and organised *Moros y Cristianos. Representaciones del Otro en las fiestas del Mediterráneo occidental* (Toulouse, 2003) (with José Antonio González Alcantud) and *"Monuments" et décors de la Semaine sainte en Méditerranée: arts, rituels, liturgies* (Toulouse, 2009) (with Christine Aribaud, Julien Lugand and Jean-Bernard Mathon).

Etnografia delle vestizioni dei simulacri mariani

ABSTRACT

Ethnography of the dressing of Marian statues (by Marcello Arduini)

The author's research on dressed Marian statues covered more than a decade, on and off, and led to the discovery of a series of "concealed" situations, yet representative of the cultural heritage of the area, unearthing from the local fabric latent, if not hidden, contexts. The primary aim was to verify the presence of this statuary and the ceremonial practices associated with public and private rituals in the North Lazio region.

The complexity of these ritual practices required the deployment of numerous tools for anthropological interpretation, using different concepts and analytical methods to study the diverse aspects of the investigation. One of the expected results was a collection of different points of view, as if "within" the ritual itself, by the reconstruction of devotional practices involving statues of the Virgin Mary, explained by those directly involved. Despite being reserved rituals, related directly to a handful of people, they form a sort of community network, nearly always resulting in a wider public dimension, that of a procession and festival, and hence a public display of power, both religious and secular.

Premessa: la ricerca e le sue motivazioni

Devo ad Elisabetta Silvestrini prima, e a Riccarda Pagnozzato poi, antropologa l'una e artista l'altra, gli stimoli per aver costruito nel tempo un percorso di ricerca che mi ha condotto ad effettuare indagini su un fenomeno rituale particolarmente complesso e ricco di significati. Si tratta dell'uso di abbigliare le statue in ambito cristiano-cattolico. L'attività di studio svolta quasi in simbiosi tra un'antropologa e un'artista mi è sembrata subito molto originale e stimolante – pure se non certo inedita – per le numerose connessioni che metteva in campo¹. Da sempre gli antropologi che hanno studiato le culture "altre" si sono interessati in maniera più o meno intensa e dettagliata delle produzioni artistiche native, così come, viceversa, gli artisti, e anche gli storici dell'arte, sono stati spesso in prima linea nel decifrare i legami simbolici tra i manufatti artistici e le società nelle quali esse venivano realizzati. Bastino – tra le tante citazioni che si potrebbero fare – le parole di Ernst Gombrich tratte dal suo famoso *Arte e illusione* (1960): "La storia dell'arte

diverrebbe sterile qualora non fosse di continuo arricchita da uno stretto contatto con lo studio dell'uomo". Parole in cui emerge con grande lucidità l'esigenza di avvicinare l'arte ai suoi fruitori, di indagare a fondo i meccanismi storici, culturali, psicologici ed epistemologici connessi con quella che viene chiamata l'opera d'arte, il suo riconoscimento. Che cosa si prova e cosa si percepisce quando ci si trova di fronte a una scultura o a un quadro? Cos'è che rende l'arte indispensabile per entrare a fondo dentro la conoscenza di una cultura e di una società? Che cosa si prova quando, di converso, ci si trova di fronte ad una statua che possiede valori artistici, ma anche religiosi, storici, antropologici? E che per di più viene anche "manipolata" ritualmente, è cioè fatta oggetto di attenzioni rituali che le conferiscono un significato del tutto speciale? Questi quesiti mi sembrano di grande vitalità per ricerche e studi che vogliano comprendere fenomeni spesso trascurati o relegati in altri ambiti, in altre nicchie.

La ricerca che ho condotto nel viterbese sulla base di questi stimoli è andata avanti per più di

¹ Gli antropologi e gli etnologi si sono misurati con l'analisi delle forme artistiche sin dagli albori della disciplina. Anche sul versante della storia delle tradizioni popolari l'interesse è stato quasi sempre alto soprattutto in connessione con la museografia. Qui mi limito semplicemente a menzionare che alcuni dei padri fondatori dell'antropologia moderna si sono impegnati in approfondite indagini e riflessioni in merito, da Boas a Lévi-Strauss, da Durkheim a Mauss, a Bateson e, in tempi più recenti, gli "innovatori" James Clifford e Clifford Geertz. Per questi ultimi cfr. bibliografia.

un decennio, pur se con diverse interruzioni, e mi ha portato a scoprire una serie di situazioni “nascoste” alla maggior parte degli studiosi che si occupano, da vari punti di vista, dei cosiddetti patrimoni culturali presenti sul territorio. La soddisfazione è stata spesso quella di far emergere dal tessuto locale contesti latenti, se non addirittura occultati.

E nel corso di tutto questo periodo, ho potuto realizzare che questa ricerca sulle cosiddette “Madonne vestite” conteneva spunti e motivazioni di grande interesse.

In primo luogo perché collega gli studi antropologici con quelli storici e più dettagliatamente l'antropologia religiosa con la storia dell'arte.

In secondo luogo perché essa è fortemente associata al territorio, parla del territorio, esprime il territorio. L'*humus* proveniente dai piccoli centri del viterbese è palpabile nel tessuto di storie e di racconti legati a fatti, a luoghi, a riti, a gruppi, a comunità. Su questo punto mi esprimerò meglio più avanti, cercando di connettere i problemi concernenti la cosiddetta patrimonializzazione con quelli dell'identità vissuta, rappresentata, organizzata.

In terzo luogo perché, a mano a mano che andavo avanti, essa mi è apparsa in grado di organizzare legami tra oggetti e persone e di disegnare dunque interessanti scenari simbolici, ovvero rappresentazioni individuali e collettive cariche di significati sociali e culturali.

In quarto luogo – *last but not least* – perché questa ricerca si è rivolta ad analizzare oggetti e situazioni per così dire minori: molte delle statue sono state dismesse e abbandonate. Quelle che sopravvivono lo possono fare grazie alla dedizione di poche persone, e spesso si mantengono, per così dire, in vita, grazie soprattutto alla oscura capacità di donne e di uomini che, con generosità e con sacrificio (per lo più ignorati), riescono a tessere e mantenere sottili fili che danno luogo a significative trame sociali.

Insomma l'interesse per me è scattato e si è coltivato sia per motivi di tipo scientifico interni alla mia attività di antropologo, soprattutto di antropologo del territorio, sia in relazione ad una sorta di umana *pietas* – condivisa peraltro da Riccarda Pagnozzato, ho poi scoperto – per

questi aspetti legati agli anonimi vissuti individuali delle persone, per oggetti e situazioni marginali eppure forti nella loro silenziosa e sicura tenacia.

È un cammino di ricerca che affonda le sue radici in molta tradizione di studi antropologici: gli antropologi, venendo a contatto con oggetti di ricerca in cui sono coinvolti uomini e donne, sono spesso trascinati, consapevolmente o meno, verso forme di comprensione e condivisione di umani destini. Per quanto riguarda la tradizione italiana, in questo senso ha tracciato un solco fondamentale l'opera di un nostro grande studioso, Ernesto De Martino. Lo storicismo integrale di De Martino, pur prendendo le mosse dagli insegnamenti di Benedetto Croce (che privilegiava in modo esclusivo il mondo occidentale civilizzato, relegando tutto il resto nella non-storia), comprende tutte le società e tutti i gruppi umani, anche quelli più distanti dall'occidente e include tutti gli aspetti di tutte le classi sociali, tutti i fenomeni e tutte le espressioni dei ceti marginali in seno al nostro mondo.

Nel secondo dopoguerra la necessità di fare luce su aspetti della vita sociale fino ad allora rimasti sconosciuti in Italia veniva ad essere concepita come uno straordinario progetto conoscitivo, probabilmente paragonabile per dimensioni e per vastità dell'orizzonte scientifico, a quello di Lamberto Loria del 1911, fondatore dell'Etnografia Italiana², e forse anche a quello del linguista-etnografo svizzero Paul Scheuermeier³, sebbene entrambi progettati e realizzati in altri tempi e con presupposti e metodi diversi. Nel caso dello studioso napoletano si trattava di un grande, utopico, progetto di portare a compimento gli studi storici rimasti incompiuti, attraverso una “storia religiosa del Sud d'Italia” in cui non ci fossero più esclusioni, in cui potessero trovare posto tutte le classi sociali, tutti i gruppi, tutti gli individui, ciascuno in quanto portatore di significati storici e culturali condivisi. Compresa tutte le minuzie, anche quelle che venivano etnocentricamente chiamate le bizzarrie, le superstizioni, le pratiche magiche, così diffuse nel tessuto culturale. Insomma tutti gli eterogenei elementi appartenenti alla vita di coloro che, per vicende di potere, erano stati lasciati da

² Cfr. PUCCINI 2005.

³ Cfr. SCHEUERMEIER 1980.

parte e deprivati economicamente, socialmente e culturalmente, e che dovevano essere reintegrati all'interno di una nuova e più ricca visione, formulando l'idea di un nuovo consesso umano. Lo storico e l'etnologo assumevano come compito imprescindibile quello di raccontare le "umane dimenticate historie" perché:

[...] accanto all'unico abito ripulito dei di di festa anche il vestito logoro e pieno di toppe dei giorni di fatica concorre a narrare una certa storia umana⁴.

Questo compito era soprattutto rivolto verso coloro che non erano ancora entrati nella storia perché marginalizzati, estromessi, dimenticati, dichiarati assenti, nullificati.

Esso poteva fregiarsi dell'appellativo *integrale* perché si nutriva di una visione della totale umanità dell'agire degli uomini, di tutti gli uomini, nessuno escluso. Una visione da cui discende una conseguenza fondamentale, ovvero

[...] che il reale è percepibile nella valorizzazione culturale umana, che tale valorizzazione comporta una origine e una destinazione integralmente umane dell'operare e che non esiste prodotto culturale umano che non si possa integralmente ricondurre all'umanità dell'operare, sia poi tale integrale umanità non consapevole per gli operatori, i quali anzi credono a vario titolo di essere mossi da dei, da forze sovrumane o subumane, dalla materia o dalla natura, dall'inconscio e da quant'altro si pone come "al di là" dell'uomo reale vivente in società⁵.

Dopo questa premessa, che sintetizza l'impostazione della ricerca, sottolineandone gli stretti legami tra gli aspetti scientifici e quelli etici – legami che, a mio avviso, non dovrebbero mai mancare nelle attività di studio –, devo dire che la mia indagine sui simulacri mariani con gli abiti ha avuto come primo obiettivo quello di verificare la diffusione delle presenze di questa statuaria e delle relative pratiche rituali connesse ai culti, sia pubblici che privati, nell'area geografica corrispondente al viterbese, quella che si usa chiamare Tuscia. Un vero e proprio censimento, effettuato a tappeto su tutti i centri.

Il secondo e forse più ambizioso obiettivo è

stato quello di contribuire a formare, nel tempo, una sorta di archivio storico-antropologico che conservi documenti e testimonianze di tutti i tipi, e che contenga documenti cartacei, fotografici, filmati, registrazioni audio etc., insomma un archivio che raccolga e conservi tutto il materiale documentario che è possibile reperire e produrre. E questo è un lavoro ancora in corso d'opera.

Il metodo antropologico, com'è noto, prevede un utilizzo integrato di fonti plurime, e la ricerca si è mossa attraverso un ampio ricorso sia a fonti scritte che a fonti orali, nonché, laddove è stato possibile, all'impiego dell'osservazione diretta dei fenomeni e degli oggetti indagati. In alcuni casi, quelli più privati, e quelli svolti nella segretezza più assoluta, l'osservazione di estranei è tassativamente preclusa e quindi non siamo stati ammessi a partecipare. Ma in qualche raro caso ciò è stato possibile ed abbiamo anche avuto il privilegio di assistere al rituale della vestizione della statua. In molti casi siamo riusciti ad avere testimonianze dirette dalle persone coinvolte nei rituali di vestizione e di custodia delle statue e degli abiti. E quindi siamo riusciti a mettere insieme una serie di punti di vista, per così dire, "interni" al rituale stesso, ovvero a realizzare, per lo meno in una qualche misura, l'obiettivo principale delle correnti antropologiche più moderne, quelle di tipo interpretativo, che prevedono infatti, com'è noto, che il compito prioritario del lavoro antropologico sia quello di far emergere il cosiddetto "punto di vista dei nativi"⁶, ovvero il punto di vista delle persone che vivono dal di dentro le situazioni, da protagonisti. In altre parole l'*interpretazione* che gli operatori rituali forniscono del loro operato, i significati coscienti. Sarà poi l'antropologo a interpretare questi significati – *interpretare delle interpretazioni* – e a collegarli via via ad altri significati su scala più ampia.

Lavorando in questa direzione e con tali presupposti, abbiamo realizzato numerose interviste che sono parte integrante dello studio etnografico effettuato e tuttora in corso.

⁴ DE MARTINO 1961, p. 28.

⁵ DE MARTINO 1977, p. 274.

⁶ Cfr. GEERTZ 1988.

Problemi di identità

Qualche mese fa si è svolto nella Facoltà di Lingue dell'Università della Tuscia a Viterbo, un convegno organizzato dal Ciriv (Centro interdipartimentale di ricerca sul viaggio), sul tema *Immagini d'identità della Tuscia. Il territorio, i viaggi, la cultura*. Chiamati a discuterne storici, letterati, antropologi, critici, naturalisti, agronomi, scrittori, organizzatori di eventi culturali. La parte antropologica era affidata a Sandra Puccini e al sottoscritto: nella relazione⁷, elaborata in comune, abbiamo cercato di sviluppare qualche riflessione riguardante sia gli aspetti concettuali del problema dell'identità, sia quelli delle rappresentazioni possibili circolanti in un contesto di attualità. Come antropologo che conduce ricerche sul territorio da molti anni, e che si occupa anche di museografia antropologica, mi sono chiesto più volte se ci fosse e quale fosse la sua identità. O quali fossero (al plurale), e come si potessero rappresentare, le identità⁸.

In quella occasione mi parve utile citare alcuni rituali della Tuscia come esempi di possibili squarci identitari, ovvero di possibili rappresentazioni che illuminino un qualche carattere riconosciuto e riconoscibile di questa terra: pellegrinaggi a santuari locali, processioni campestri, feste di ascendenza contadina, tradizioni orali. Avrei voluto anche citare, ma non lo feci per motivi di spazio, i rituali di vestizione delle statue mariane, che pure sono così numerosi, come la ricerca negli anni mi ha dimostrato e che, pure nella loro riservatezza, coinvolgono, direttamente o indirettamente, tante persone, gruppi, comunità. In questo senso sono portato a pensare che, proprio per il loro carattere recondito, intimo, legato anche all'interiorità degli individui, tali rituali siano molto utili per comprendere una serie cospicua di elementi culturali e sociali. Anche perché intorno a tali rituali ruota spesso una "macchina complessa" fatta di altre cerimonie e liturgie, sociali e religiose, forti, dense di implicazioni.

Alla domanda se questi rituali rappresentino o meno una qualche forma di identità locale, sono portato a fornire una risposta problematica e molto sfumata. Essi esprimono, se non addirittura incarnano, significativi momenti di vita

delle comunità sparse nel territorio viterbese, e per di più gli storici ci dicono che essi potrebbero essere in pratica la continuazione di antiche pratiche presenti nel mondo precristiano. In questo senso è difficile non attribuire loro il marchio della tradizione, cioè di qualcosa la cui attestazione è molto antica: si tratta di un fenomeno connesso alla ritualità delle devozioni popolari, che, partendo dal mondo classico, attraversa i secoli risalendo dal Medioevo all'attualità e interessando buona parte dell'Europa, in particolare la penisola iberica, l'Italia, la Francia e anche le aree di diffusione della cultura cattolica in America latina. Ma è anche vero che tali pratiche sono diffuse in larghissima parte del mondo religioso gravitante su tutti i lati del Mediterraneo. E dunque non possono, *strictu sensu*, essere prese ad esempio per rappresentare la fisionomia di un territorio circoscritto, vale a dire esprimere una sorta di segnale identitario di una qualche zona dell'Italia dove esse si sono mantenute con particolare tenacia (peraltro tutto il Meridione d'Italia ne costituisce amplissimo terreno di diffusione).

Sul piano storico, appare significativo quanto in proposito dice Riccarda Pagnozzato:

[...] la scultura lignea predisposta per essere vestita con abiti di stoffa ha origini pagane e le prime testimonianze ci sono state tramandate da diversi autori antichi, tra cui Pausania (II sec. D.C.). Questi descrive i celebri "xoana" della Grecia arcaica, ancora esistenti ai suoi tempi, come dei manichini di legno a grandezza naturale che rappresentavano la divinità. Erano addobbati per le feste con abiti di stoffa policroma da cui uscivano le estremità e la testa, mentre le parti anatomiche erano intagliate e ravvivate con il colore. Talvolta il legno usato era connesso con la natura della divinità: i simulacri di Atena erano in legno di olivo, quelli di Priapo in legno di fico e quelli di Dioniso in legno di vite⁹.

Usando categorie spazio-temporali, appare dunque molto arduo parlare di forme di identità laddove esistono vastità territoriali enormi e dimensioni cronologiche altrettanto dilatate.

Non è da escludere tuttavia che tali pratiche possano in qualche modo rappresentare sia forme di autoriconoscimento, sia narrazioni an-

⁷ ARDUINI – PUCCINI 2010, pp. 19-32.

⁸ Il concetto di identità culturale è assai controverso e dibattuto in ambito antropologico e non solo. Generalmente viene usato con grandi cautele. Per la sua vastità e le sue articolazioni non mi è possibile, in questa sede, affrontare questo tema neppure per cenni.

⁹ PAGNOZZATO 1993, p. 99.



La Madonna Addolorata di Bagnaia di Viterbo (fotografia di Marcello Arduini).

tropologicamente vive di situazioni rituali corrispondenti a nuclei insieme antichi e moderni. Essendo rituali riservati, riguardano in modo esplicito poche persone, ma, indagando più a fondo, si scopre poi che vanno a formare una specie di trama comunitaria, sfociante quasi sempre in una dimensione pubblica più larga, quella della processione e della festa e dunque quella della rappresentazione pubblica del potere, religioso e laico stretti insieme. Con tutti gli annessi e connessi. Insomma c'è anche una costruzione simbolica che segna la società con aspetti ritenuti anche marginali, ma che vanno a definire una sorta di scenario dei giorni d'oggi. Come direbbe Marc Augé, sono anch'esse *storie del presente*. Vengono dal passato storico e insieme sono nel nostro orizzonte contemporaneo. Hanno subito processi e si sono trasformate nel tempo, ma hanno anche mantenuto forme peculiari.

Gli strumenti

Per esemplificare la “complessità della macchina” sembra utile fornire di seguito una griglia che abbiamo messo a punto nel corso delle nostre ricerche e che, modificata e integrata nel tempo – e dunque adoperata con una certa flessibilità – è a tutt'oggi lo strumento che usiamo durante la ricerca sul terreno, con la consapevolezza che sono necessari apporti disciplinari di-

versi e che la prassi della ricerca genera sempre, in una qualche misura, cambiamenti sia negli strumenti che nei punti di vista (oltre a una insopprimibile sensazione di inadeguatezza).

Data la sua articolazione, il suo impiego presenta qualche difficoltà di completamento. Non tutte le parti possono sempre essere risolte esaurientemente. In alcuni casi abbiamo potuto approfondire qualcosa che altrove non abbiamo potuto approfondire; è anche successo – devo farlo presente per onestà intellettuale – che in qualche circostanza le dinamiche della ricerca si sono fermate ai primi passi. La consapevolezza che bisogna colmare sempre molte lacune non ci ha mai abbandonato e con questo *esprit de recherche* stiamo proseguendo in un lavoro di lunga durata.

Uno dei dati più eclatanti che qui vorrei sottolineare è quello del censimento che ha dato negli anni dei frutti assolutamente insperati per quantità. Partiti infatti nel 1999 dal dato fornito da Antonio Niero, secondo cui nel viterbese erano presenti quattro statue con gli abiti¹⁰, siamo andati sempre più arricchendo il nostro personale archivio rintracciandone ben cinquantatre, distribuite su venticinque comuni, la maggior parte delle quali con il culto attivo e presente; per otto statue abbiamo registrato solo notizie generiche in quanto già scomparse da diverso tempo.

I casi che hanno avuto maggiore approfondimento sono stati quelli di Oriolo Romano, Vetralla, Capranica, Barbarano Romano, Valentano, Soriano nel Cimino, Tuscania, Bagnaia (frazione di Viterbo), Vitorchiano, Piansano, Gallese, Vejano, Vasanello.

Laddove possibile, abbiamo dunque realizzato lunghe interviste strutturate in modo aperto, concentrate essenzialmente sulle esperienze degli attori rituali, ovvero delle persone, in genere di sesso femminile, addette alla vestizione.

Posso dire che la griglia ha consentito – mi sembra – di abbracciare il fenomeno nella sua ampiezza, ovvero di avere uno strumento con il quale operare su più fronti.

Vediamola più da vicino:

1. Censimento delle statue e della loro diffu-

¹⁰ NIERO 1993, p. 74. Niero segnalava, senza pretesa di completezza, semplicemente alcune presenze, nella fattispecie due a Vetralla, una a Piansano e una a Canepina.

La Madonna Addolorata di Gallese: in evidenza gli arti inferiori (fotografia di Marcello Arduini).



sione sul territorio viterbese (con distinzione tra quelle con il culto attivo e quelle con il culto abbandonato).

2. La statua. Notizie sul manufatto, descrizione, eventuali restauri.
3. Collocazione della statua, con note su eventuali basi o troni lignei, comprese le macchine processionali.
4. Le suppellettili, gli ori, gli ex voto; eventuali donazioni.
5. Gli abiti. Descrizione con notizie sulla loro provenienza; chi li ha confezionati, chi li ha donati, chi li custodisce, chi se ne occupa.
6. Rituale della vestizione della statua. Ruoli e modalità attuali e confronto col passato. Rituale pubblico o privato, palese o segreto.
7. Significati attribuiti dai partecipanti ai rituali di vestizione; eventuali privilegi, demarcazioni, conflitti; rapporti con le gerarchie ecclesiastiche.
8. Forme e modalità del culto. Eventuale culto domestico (custodia in casa privata).
9. Descrizione della eventuale processione.

10. Specifici patronati e specifiche protezioni.
11. Storie, racconti, leggende, miracoli.
12. Visioni, apparizioni.
13. I luoghi: il santuario, la chiesa, il quartiere, il paese.
14. Avvenimenti storici documentati.
15. Confraternite maschili e femminili preposte in tutto o in parte al culto.
16. Eventuali altre associazioni o gruppi con ruoli attivi di supporto.
17. Descrizione della festa. Avvenimenti, cerimonie, usanze, cibo. Rapporto sacro/profano.
18. Rapporto con il calendario liturgico tradizionale.
19. Significati attribuiti alla festa dai partecipanti; emergenza del "vissuto" della festa.
20. Note biografiche e autobiografiche delle vestitrici.
21. Bibliografia e sitografia.

Mi sembra superfluo inserire ulteriori commenti a questa griglia: come si può ben vedere gli argomenti di possibile approfondimento sono veramente tanti e la ricerca fornisce continuamente una sensazione di incompletezza che, devo confessare, ho percepito moltissime volte.

Gli approfondimenti di singoli casi hanno tuttavia consentito la possibilità di costruire da un lato un terreno di comunanze, e dall'altro uno di differenze.

Ma a questo punto è necessario presentare alcuni casi specifici, selezionati tra quelli rilevati.

Tre brevi casi etnografici

La Madonna del Rosario di Vejano

La statua della Madonna del Rosario di Vejano, custodita fino alla seconda metà del '900 nel sacello di Santacroce, conosciuto anche come cappella della Madonna del Rosario, è oggi invece conservata nella chiesa a lei dedicata e collocata sull'altare contenente la reliquia di Sant'Orsio, patrono del paese. Gli studiosi affermano che la devozione del Rosario fu promossa da papa Pio V nel 1571 in occasione della battaglia di Lepanto e che il suo successore Gregorio XIII la istituì

La Madonna del Rosario di Vejano con gli abiti annuale, a sinistra, e festivo, a destra (fotografie di Emanuele Joppolo).



come festa della vittoria ottenuta dalle preghiere (rosari) offerti alla Vergine, stabilendo che fosse la prima domenica di ottobre. Tuttavia:

La devozione del rosario è antichissima, non si sa quando di preciso penetrò in Occidente e se la sua origine sia proprio orientale. Si sa invece che si divulgò nel XIV secolo. Pare che nel 1401 la nobildonna Godiva di Coventry fosse solita pregare su una collana di gemme che volle regalare alla Vergine, esprimendo il desiderio che fosse messa al suo collo. È questo uno dei primi accenni alla pratica di pregare sgranando un rosario e in questo caso assunse un valore religioso, che non ha se vogliamo invece farlo risalire alla consuetudine greca dell'Asia Minore e dell'Africa, che vede gli uomini far scorrere i chicchi di un "rosario" per distendersi. Comunque, sembra che l'uso del rosario abbia iniziato la sua diffusione con i crociati, ma è solo nel XVII e XVIII sec. che si sviluppa¹¹.

Il simulacro di Vejano, databile probabilmente al XVIII secolo, è composto dalla Vergine che sul braccio destro tiene il Bambino e sulla mano sinistra un rosario. Testa e mani della Madonna sono realizzati in cartapesta o materiale composito, mentre il resto del corpo è di legno: si tratta di quattro asticelle che, partendo dal busto e arrivando all'altezza dei piedi, poggiano su una base circolare.

Il corredo attuale della Madonna è composto di tre vestiti: quello più antico, presumibilmente di fattura ottocentesca, è conservato in sacrestia dal parroco; quello ordinario è indossato dalla Vergine tutto l'anno; infine, quello definito "più bello e sontuoso", secondo le parole dell'attuale parroco don Felice Wlderk, è fatto indossare alla statua in occasione della processione che si tiene la prima domenica di ottobre. Quest'anno, però, la Confraternita del SS. Rosario, preposta al culto della Madonna¹², ha deciso di cambiare il vestito per la solenne occasione. Don Felice afferma che non esiste un motivo particolare per cui si è deciso di sostituire l'abito. È stata l'espressione di una sorta di volontà collettiva: è maturata l'idea di donare alla Vergine un abito nuovo, semplicemente per la gioia del dono e per il rinnovamento del rapporto di fede e di amore, e tutti hanno aderito con slancio. L'abito verrà cucito dalle suore di un convento (da decidere) e verrà eseguito sulla base del precedente modello; sarà ricamato con filo d'oro e costerà circa 10.000 euro.

Addette alla vestizione sono due donne, delegate al compito dallo stesso don Felice. Egli afferma che esse non hanno alcun privilegio né status particolari: l'unico indispensabile requisito è quello di una comprovata devozione.

¹¹ FAGNANI PAGAN – BONARDO 1993, pp. 88-89.

¹² Stando allo Statuto, La Confraternita del SS. Rosario è operante nella parrocchia di S.M. Assunta di Vejano dal 22 gennaio 1875 e i registri di amministrazione decorrono dall'anno 1778, ma il parroco attuale sostiene che la sua esistenza sia sicuramente da retrodatare. "I confratelli e le consorelle partecipano con la divisa sociale: tunica bianca con cappuccio e mantella corta di panno celeste; medaglione ovale nichelato in oro con l'immagine della Madonna del SS. Rosario; cordoglio (cordone) di colore celeste; bavaro ricamato bianco per i confratelli, con bordo rosso per il Presidente e giallo per i consiglieri. La Confraternita partecipa a tutte le feste religiose popolari". Cit. in www.comune.vejano.it.

La vestizione della Madonna di Vejano avviene a porte chiuse (lo stesso parroco sottolinea che non partecipa a questa fase “per rispetto”), nella chiesa della Madonna del Rosario, sull’altare di Sant’Orsio, dove la statua è collocata all’interno della macchina da processione.

Oltre al vestito più sontuoso la Vergine indossa per la sua festa una serie di gioielli e ori, conservati con cura dal parroco in un “posto segreto”, gran parte dei quali donati dalla comunità per rendere onori alla Vergine, per ottenere grazie, o anche per suggerire la nascita di un rapporto d’amore tra due fidanzati. Curiosamente è avvenuto anche il contrario, cioè che il dono alla Madonna venisse fatto anche a causa della fine di un rapporto d’amore. Secondo un episodio narrato dallo stesso parroco, diversi anni orsono avvenne che fossero donate alla Vergine le fedi appartenenti ad una giovane coppia che, avendo deciso di porre fine ad un lungo fidanzamento, volle concludere la propria parabola amorosa donando i due anelli alla Madonna.

Sulla testa della Vergine e del Bambino sono poste per l’occasione della festa due corone d’oro, che vanno a sostituire quelle d’argento indossate dalle statue durante tutto l’anno.

La macchina da trasporto, recentemente restaurata, è composta da una base principale in legno e decorata a finti marmi, in cui sono inseriti, oltre al supporto-piedistallo su cui poggia la Madonna, due candelieri in legno e ferro dorati, due bracci in legno intagliato con elementi floreali e una serie di ovuli argentati (probabilmente simbolo dei grani della corona del rosario) posti ai lati della statua e sormontati da una sontuosa corona in legno dorato e argentato con la “croce e il globo” e, dietro alla Madonna, una ricca raggiera dorata. Nonostante una scritta presente all’interno della base in cui si legge “fatta nel 1898 a Ronciglione da Giulio Anzelotti e figli”, la fattura e le tecniche di esecuzione degli elementi costitutivi della macchina rimandano, secondo il restauratore, ad un chiaro stile barocco inquadrabile nel XVIII secolo. L’ultimo restauro ha inoltre individuato un successivo intervento, documentato da un’iscrizione rinvenuta tra due strati di vernice non originali (oggi

sacrificata per dar lustro all’autenticità del manufatto) che recita “restaurato a spese di tutti i fedeli festaroli anno 1948”.

In occasione della processione della prima domenica di ottobre la macchina, sorretta a spalla da otto uomini, trasporta la Madonna dalla chiesa di S. Maria del Rosario al centro del paese, per poi ritornare alla medesima chiesa dove, per tutto il mese, viene recitato il rosario.

In verità il percorso della processione è cambiato nel corso degli anni. Come detto in precedenza, la statua della Madonna era custodita nel sacello di Santacroce, in una cappella che rimaneva chiusa tutto l’anno, a eccezione di ottobre (mese interamente dedicato alla Madonna del Rosario), quando veniva giornalmente celebrata una funzione in onore della Vergine. La prima domenica del mese la statua veniva poi portata in processione lungo un percorso che dal centro del paese tornava alla cappella. Nel 1935 la parrocchia si trasferiva dall’antica sede di S.M. Assunta alla nuova chiesa intitolata a S. Maria del Rosario¹³; nello stesso anno vi veniva trasportata anche l’immagine della Madonna.

Dopo una fase di transizione in cui la statua dalla nuova chiesa veniva portata in processione e poi venerata per tutto il mese di ottobre nell’antica cappella, l’attuale parroco, che risiede a Vejano dal 1965, viste le piccole dimensioni del sacello, ha deciso di far concludere il percorso nella stessa S. Maria del Rosario¹⁴.

La Madonna della Stella di Oriolo Romano

La statua è assisa su un trono ligneo dorato a forma di baldacchino sulla cui parte posteriore si leggono due date di antichi restauri, 1849 e 1915. Di probabile fattura settecentesca, tiene sul braccio destro il Bambino benedicente e con la mano sinistra sorregge lo stelo di un fiore d’argento, i cui petali formano la stella a otto punte che è anche presente sulla sommità del trono. Si tratta della stessa stella che si trova frequentemente nelle architetture di Oriolo Romano, essendo il simbolo della famiglia Altieri, nobile famiglia che si installò al governo della città nel 1671, sostituendo la famiglia fondatrice del paese, quella dei Santacroce. Il feudo restò nelle mani degli Altieri fino al 1922, anno in cui fu defini-

¹³ Verso la fine dell’800 la popolazione di Vejano era cresciuta in maniera consistente, così la comunità decise di costruire una nuova chiesa parrocchiale che sostituisse la vecchia e piccola chiesa di S.M. Assunta. La nuova chiesa di S.M. del Rosario venne inaugurata nel 1935 ma, dopo meno di dieci anni, venne distrutta dai bombardamenti anglo-americani del 1944. L’attuale chiesa è stata completamente ricostruita nel dopoguerra e ha subito una serie di interventi e ristrutturazioni fino ai giorni nostri.

¹⁴ Ringrazio in particolare Emanuele Joppolo e Francesca Falzini per avermi fornito gli approfondimenti qui presentati.

La Madonna della Stella di Oriolo Romano vestita con l'abito della processione.

A DESTRA, particolari dell'abito e del piede (fotografie di Marcello Arduini).



¹⁵ Le notizie sono relative a una fase della ricerca tra il 1999 e il 2002. Non ho a tutt'oggi aggiornamenti se non quelli che il parroco è cambiato, in quanto don Vittorio nel frattempo è andato in pensione.

¹⁶ Nobile famiglia romana di cui si hanno notizie sin dal medioevo, in quanto in possesso di notevoli proprietà fondiari nell'agro romano e nella stessa città di Roma. Nel Seicento esprime due cardinali: G. Battista Altieri e Emilio Bonaventura Altieri, che diventerà Papa con il nome di Clemente X nel 1670. Fu proprio quest'ultimo che insediò, l'anno successivo, un ramo della famiglia a Oriolo, nominando Gaspare Albertoni (l'uomo a cui aveva fatto sposare la nipote Laura Altieri, costringendolo a cambiare cognome, in quanto il ramo maschile era ormai estinto) principe di Oriolo e Viano – l'attuale Vejano – e duca di Monterano. Uno zio di Gaspare, Paluzzo Albertoni, cambiò anch'egli cognome e fu creato cardinale a sua volta, diventando il cardinale più vicino al Papa e governando di fatto la Chiesa (cfr. www.comuneorioromano.vt.it).

tivamente smembrato in base alle leggi che facilitavano l'affrancamento degli "usi civici". Testa, mani e piedi della Madonna e del Bambino sono di materiale composito dipinto, mentre il resto è fatto di legno rivestito di paglia. La statua è posta su una macchina da trasporto usata durante la processione del 14 di agosto, quando sedici uomini la portano a compiere solennemente un percorso circolare che praticamente delimita tutto il paese, estendendo simbolicamente la sua protezione a tutti gli abitanti.

La vestizione della Madonna della Stella avviene senza una particolare segretezza ma a porte chiuse, dentro la chiesa di S. Giorgio dove la statua risiede abitualmente. Se ne occupano due donne, qualche volta assistite da una terza. Una delle due ha ereditato il compito dalla madre, quando, dopo la sua morte, il parroco l'ha chiamata a sostituirla. La dotazione degli abiti è molto ricca, la più ricca tra tutte le statue che abbiamo censito: ne possiede ben ventitré e fino a non molto tempo fa erano custoditi gelosamente dal parroco don Vittorio che con grande perizia e passione si dedicava anche alla loro manutenzione (compresi rammendi e ricami)¹⁵. È tradizione che nel periodo della festa, che cade il 14 di agosto (la vigilia dell'Assunta) e che dura fino alla domenica più vicina all'8 settembre (la

Natività di Maria), la Madonna rimanga esposta in chiesa sull'altare maggiore all'adorazione dei fedeli, e che ogni due o tre giorni le venga fatto indossare un abito diverso. In pratica, a rotazione indossa la maggior parte degli abiti che possiede, spesso provenienti da antiche e recenti donazioni di devote e di spose che hanno deciso di donare il loro abito nuziale alla Madonna. È anche tradizione che molti matrimoni vengano celebrati in questo periodo e spesso alla novella sposa viene concessa la facoltà di scegliere l'abito che la Madonna dovrà indossare per quel giorno. È come se la sposa e la Madonna si vestissero insieme a festa per il giorno più bello. Si dice che gli abiti più antichi, di manifattura tardo-settecentesca e ottocentesca, siano stati donati dalle principesse Altieri.

E in effetti questo è probabilmente un caso in cui, come spesso è accaduto, il potere temporale e quello religioso marciano strettamente uniti, visto che l'affermarsi del culto della Madonna della Stella è da collegarsi con l'arrivo a Oriolo degli Altieri¹⁶, che l'anno prima avevano visto salire al soglio pontificio un loro cardinale con il nome di Clemente X, e visto che il simbolo della stella a otto punte, presente nello stemma della nobile famiglia, è ben visibile nella scultura. Quindi il culto di questa Madonna si è andato



Un momento della vestizione della Madonna della Stella di Oriolo Romano (fotografia di Marcello Arduini).

sempre più rafforzando nei secoli ed è arrivato sino ai nostri giorni, e oggi come ieri la grande festa è il 14 agosto e la vera patrona del paese, a detta di tutti gli abitanti, è la Madonna della Stella, nonostante il santo patrono storicamente sia invece S. Giorgio (in onore di Giorgio Santacroce, feudatario fondatore della città nel 1560, che si insediò popolandole quelle terre con coloni fatti venire dalla Toscana, dall'Umbria e da altre zone¹⁷), e il co-patrono S. Rocco, festeggiato in passato in maniera contigua con i festeggiamenti della Madonna, il 16 agosto. Gli oriolesi sentono in modo molto forte il legame con la Vergine protettrice, a cui attribuiscono la salvezza dalle epidemie di peste del XVII e del XVIII secolo e la particolare protezione dal bombardamento durante la seconda guerra mondiale (che si fermò a pochi chilometri da Oriolo, colpendo invece la vicina Vejano).

La festa inizia con la vestizione della statua la mattina del 14, quando le viene fatto indossare l'abito considerato più bello e più ricco per l'esposizione diurna al pubblico dei devoti. Le viene anche fatto indossare un piede d'argento che è uso che i fedeli bacino durante le loro visite devozionali e che ha incisa l'iscrizione:

*Virgini Matri A. Stella
sac. Joseph Ciotti
D.D. libens merito
A. MCMIX.*

Appena dopo il tramonto c'è la processione di cui abbiamo già detto. Durante il cosiddetto "agosto oriolese" si susseguono molte manifestazioni e iniziative anche di carattere profano che sono a corollario della festa. Una tradizione ancora rispettata è quella della questua, che in passato raccoglieva spesso beni in natura, specialmente grano, visto che si era nel periodo del raccolto, e che oggi avviene in denaro per pagare le spese degli spettacoli, dei fuochi d'artificio etc. Dopo circa 26 giorni di esposizione ininterrotta, la domenica più prossima all'8 settembre, al termine di un'altra solenne processione, alla Madonna viene fatto indossare di nuovo l'abito della quotidianità e viene rimessa nella sua cappella dalla quale non uscirà fino all'agosto dell'anno seguente.

L'elevato numero degli abiti e le frequenti vestizioni a cui va incontro nel periodo, rendono questo rituale più denso di implicazioni e di significati che in altri luoghi. È interessante riportare le parole di una delle due vestitrici:

[...] è ambito, specialmente dalle persone più grandi, i giovani ormai sono più distaccati, era ambito dalle persone già anche dell'età mia poter vestire la Madonna, era ritenuta una cosa... una cosa insomma che ci si teneva, ecco, infatti io... la mamma la vestiva, la vestiva già da ragazza la mamma, io penso che questa... anticamente era un lavoro che facevano le vergini perché... prima il valore della verginità era molto ancorato, diciamo, era un valore molto... molto forte, era sentito. Prima di sposare la mamma lo faceva. Poi quando ha sposato non l'ha più fatto e l'hanno fatto due... signorine... che sono morte signorine, diciamo, quindi si presume vergini. Si presume che solo le vergini dovevano fare, portare avanti questo lavoro. Poi vabbè il valore è decaduto e dopo quando queste signorine se so'... so' andate avanti negli anni non ce la facevano più perché insomma non è tanto... è pure un po' difficoltoso salire su quando la Madonna sta sull'altare, andare su e vestirla non... si è un po' impacciati nei movimenti, c'è una sedia che non... che non viene me... posata proprio per bene, quindi... non dico che è rischioso però nemmeno troppo semplice ecco. Per forza in due si deve fare, perché una va sopra e veste la Madonna e l'altra porge i vari pezzi, le spille, i vestiti, le maniche... da sola non si può fare. Nemmeno per salire si può fare da sola perché per sali-

¹⁷ PICCIONI 1992, pp. 35-38. L'autore riporta a pagina 36 un documento manoscritto del XVI secolo, tratto dal fondo Santacroce dell'Archivio di Stato di Roma, in cui, tra l'altro, si legge: "L'habitatori dell'Oriolo sono per la maggior parte de Parrano e lochi vicini del contado d'Orvieto, gente quieta e divota. Ce ne sono ancora fiorentini, lombardi, romagnoli bolognesi e agubini, ma pochi e poveri più degli orvietani. Sono molto divoti e quasi ogni famiglia ha pigliato un santo per protettore e fa la sua festa in modo che tutte le feste si celebrino molte messe".

¹⁸ Registrazione del 5 maggio 1999 a cura di Marcello Arduini e Serena Cortesi. Brano dell'intervista ad Annalisa Antinucci. Trascrizione di Paolo Fortugno. Cfr. anche il mio saggio ARDUINI 1999, pp. 20-28. Cfr. CORTESE 2000; FORTUGNO 2003.

¹⁹ Si tratta di un fenomeno assai diffuso nel Lazio e non solo. Cfr. CANNADA BARTOLI 1997.

²⁰ Registrazione del 12 gennaio 2000 a cura di Marcello Arduini e Attilia Profili. I brani che seguono sono riportati dalla medesima situazione. La trascrizione dell'intervista è stata effettuata da Paolo Fortugno.

²¹ Si riferisce a una statua della Madonna del Rosario di proprietà della famiglia Ferruzzi che è stata acquisita dal MNATP nel 1997. Lo studio e la musealizzazione sono stati curati da Elisabetta Silvestrini che ha anche organizzato un seminario intitolato "Le Sacre Vesti" il 18 aprile del 1997, con la partecipazione di Riccarda Pagnozzo, Gianpaolo Gri, Chiara Basta, Carla Bianco, Pietro Clemente e Anna Mavilla, Luigi M. Lombardi Satriani, Marlène Albert-Llorca e la stessa Elisabetta Silvestrini. Dalle notizie del seminario fu reso noto che si tratta di un simulacro della Vergine col Bambino databile nel XVIII secolo, con un corredo di quattro abiti (tre del Settecento e uno dell'Ottocento) interamente restaurati. Veniva esposto e portato in processione durante le celebrazioni mariane dalla Confraternita del Rosario che aveva sede presso la chiesa Collegiata di S. Nicola. Durante l'anno la statua e il suo corredo venivano affidati in custodia ad un membro della Confraternita, la cui famiglia provvedeva a tenerla in casa con tutti gli onori, designando come responsabile una donna della famiglia, detta "camerlenga". Ogni anno il privilegio toccava a una famiglia

re serve comunque un aiuto, chi tiene la sedia. E allora... quando queste diciamo signorine si sono, sono diventate anziane hanno lasciato perché non ce la facevano più... non lo so se don Vittorio ha richiamato la mamma... ha richiamato la mamma, perché poi il valore della verginità era... insomma diciamo, decaduto che non ce se faceva più caso, sapeva che la mamma l'aveva rifatto era, diciamo, esperta per quel poco d'esperienza che serve, ha richiamato la mamma, e lo faceva insieme a una sua amica, pure lei sposata. Comunque... poi è successo che la mamma è morta e la... compagna che lavorava insieme alla mamma era anziana, non se la sentiva di andare sempre su e don Vittorio ha chiamato a me, perché io spesso andavo con la mamma, lei me l'aveva insegnato, non è una... una cosa che va tramandata da madre in figlio, assolutamente, però don Vittorio diciamo me l'ha proposto. Inizialmente ho detto di no. Perché era morta da poco la mamma e mi faceva brutto, poi ha un pochino insistito: "Ma fallo, vedrai è un... è un grosso suffragio che fai all'anima della mamma", questo per chi crede naturalmente, e alla fine ho detto di sì, ho accettato e adesso sono... quattordici, quindici anni che lo faccio, eh... nell'... ottantacinque. Mi sembra, perché la mamma è morta nel... nell'ottantacinque. Eh sì [...] ¹⁸.

La Madonna Addolorata di Soriano nel Cimino

Questa statua, con tutta probabilità risalente alla fine del Settecento, fa parte di un fenomeno abbastanza diffuso di "culto domestico", esercitato cioè presso la propria abitazione dalla famiglia che ne ha il possesso, in questo caso la famiglia Reali di Soriano ¹⁹. Tale tipo di culto prevede in alcuni casi un affidamento temporaneo, ogni anno a una famiglia diversa, che si fa carico per tutto il periodo degli onori e degli oneri derivanti da tale affidamento e dell'organizzazione della eventuale festa, in nome e per conto della comunità. In altri casi, come questo, il possesso è permanente: è un vero e proprio bene privato, tramandato per via ereditaria, sottoposto però all'obbligo del culto pubblico nell'occasione della processione.

Questa Addolorata, interamente in legno scolpito e dipinto, è conosciuta a Soriano nel Cimino come "quella che guarda in basso", per differenziarla da "quella che guarda in alto" che

appartiene a un'altra famiglia (famiglia Ranucci). Ai primi del Novecento una donna della famiglia, Ernesta Reali, fece dono alla Madonna di tutti i suoi capelli che la statua tuttora conserva. Normalmente la statua veniva tenuta in una teca di vetro nella camera da letto della signora Gina Reali dove noi l'abbiamo fotografata nel gennaio del 2000, durante una intervista effettuata alla sig.ra Reali, nata nel 1908 ²⁰.

Fino a quando non fu sostituita con una statua di gesso, circa venti anni prima del nostro incontro con la Reali, la Madonna veniva vestita e andava in processione ogni anno il Venerdì Santo per le vie del paese, trasportata dagli uomini della Confraternita del Sacramento. All'opera di vestizione provvedeva direttamente Gina Reali che aveva cominciato quando era piccola con sua madre. La testa della statua è mobile e, insieme ai piedi e alle mani, veniva portata il Giovedì Santo nella sacrestia della chiesa del Duomo, dove erano conservati i vestiti, la biancheria e l'armatura di legno. E proprio in sacrestia avveniva la vestizione secondo modalità consuetudinarie: si facevano uscire tutti gli estranei, specialmente se uomini, si chiudevano le porte della chiesa e si dava inizio prima all'assemblaggio dei pezzi e poi alla vestizione che veniva effettuata un tempo dalla madre di Gina Reali, con la presenza della figlia bambina e con l'aiuto di un paio di donne.

Morta la madre, Gina continuò a fare le stesse operazioni fin tanto che la statua fu portata in processione. Gina ricorda che partivano da casa ed erano solo donne:

[...] noi portavamo la testa soltanto e là c'era lo scheletro che era come se c'aspettava. Ci vestivano pure aldre Madonne, perché c'era quella del Rosario, quella... nu mm'a ricordo [...] la Madonna del Rosario ce l'avevano le Ferruzzi ²¹, però tante volte ho pensato: me sa che non ce sta più nessuno de la famiglia. Non lo so che fine gl'hanno... gl'hanno fatto fa' a la Madonna, non lo so... Noi quand'era il Venerdì sa... il Giovedì santo 'nnavamo là in chiesa, vestivamo la Madonna, facevamo uscì tutte le persone che c'erano e rimanevamo co' la mamma, qualcheduna de le signorine che stavano qua... e vestivamo 'a Madonna, col velo, e... e poi la lasciavamo al sacerdote. E poi l'andavamo a riprendere dopo che era stata in processione [...].



La Madonna Addolorata di Soriano nel Cimino (fotografia di Marcello Arduini).

[...] Secondo come la mamma se trovava, c'erono pure ragazze che guardavano, ma in chiesa no, in chiesa quando poi la portavamo in sacrestia per vestirla chiudevamo le porte perché gli uomini... non li facevamo entrà. [...] Pe' non fa' vedé la Madonna, a spojalla ce rimanevano quelle due o tre persone che portavamo noi e basta.

Da quando non è andato più in processione il simulacro è rimasto ininterrottamente in casa senza più uscire. Come accade in questi casi di culto domestico, Gina Reali, erede e custode di una tradizione di famiglia tramandata di madre in figlia, ha instaurato con la "sua" Madonna un rapporto di preghiera e devozione quotidiano, un legame fatto di grande confidenza e di grande intensità: in quanto presente e vicina in ogni momento della giornata, viene considerata una particolarissima protettrice della casa e della famiglia, ed è a lei che ci si rivolge in ogni circostanza in cui c'è bisogno di un intervento speciale per risolvere un grave problema. Molto chiare, in proposito, le parole di Gina:

La Madonna fa parte della casa, chi prende la casa prende la Madonna. [...] Il parroco non s'impiccava di niente, quella era una cosa personale, nostra. Io l'ho vista sempre così nell'urna, prima stava nella camera della nonna, non avevo toccato mai niente. Quando stavamo male la Madonna se portava da la camera del malato, ma mai fuori di casa [...]

La mamma mia aveva tanta fiducia, quando era in

stato interessante, quando ha perduto il marito... c'aveva cinque figli da cresce. Lei si raccomandava sempre alla Madonna. Facevamo la novena alla Madonna, la pregavamo sempre e la Madonna è rimasta così... l'ancora di salvezza. Io la sera, non sia per ringraziamento, non vado a letto, c'ho un fazzoletto che mi metto qui ne la spalla, per paura che me cade, mi rivolgo alla Madonna che mi dia la benedizione [...] m'abbasso e m'addormento [...] me sento più tranquilla, perché io non posso andà al letto se non [...] allora me faccio bacià il fazzoletto... Queste so' le storie antiche.

Se questo caso di culto domestico non è certamente isolato a Soriano nel Cimino, dove ben tre simulacri hanno avuto e hanno collocazione in case private, lo stesso si può dire analizzando i dati provenienti del nostro censimento che vedono esempi analoghi in altri cinque comuni, Marta, Piansano, Proceno, Tuscania, Valentano, Villa S. Giovanni in Tuscia. Per Marta, Proceno e Valentano, si tratta di simulacri scomparsi; gli altri sono ancora presenti. La Madonna del Suffragio di Piansano – è una notizia ricevuta da pochi giorni, di cui non abbiamo ancora i dettagli – è stata trasferita da una casa privata alla chiesa del Suffragio. Insomma possiamo affermare che la forma domestica del culto, nell'area della Tuscia, è piuttosto diffusa.

Note antropologiche a margine

Data la complessità dell'argomento, è difficile scegliere quali aspetti sottolineare per tentare di analizzare con una qualche profondità i campi tematici che compaiono. Elisabetta Silvestrini, che si è a lungo occupata di questo studio, ne mette in evidenza le diverse implicazioni concettuali:

La vestizione e la cura dei simulacri religiosi tridimensionali – tema importante nella storia del culto in ambito cattolico – rappresentano un fenomeno di grande interesse per gli studi di antropologia religiosa. Lo studio dei simulacri "da vestire" implica l'utilizzazione di alcune categorie concettuali, necessarie alla comprensione del rapporto tra la divinità e il popolo dei fedeli: la "devozione"; il significato dell'immagine della divinità; le visioni e le apparizioni; il "corpo santo" e il contatto;

diversa. Intorno al 1855 il simulacro non venne più accettato in chiesa e allora rimase in via permanente presso la casa della famiglia Ferruzzi, che attraverso generazioni successive provvide a curarlo e a preservarlo, così come è stato poi rinvenuto in tempi recenti quando è stato acquisito dal Museo Nazionale (cfr. anche il mio ARDUINI 1999, pp. 22-23).

il dono; la ritualità della vestizione; i simboli e le funzioni dell'abbigliamento sacro²².

Come già accennato, sembra emergere con una certa nettezza che il complesso dei rituali legati al culto delle Madonne con gli abiti lascia intravedere le dinamiche di interazione di più elementi, sia di tipo storico che attuale, ovvero di fattori concomitanti sviluppatisi all'interno delle comunità locali dove i rituali si sono mantenuti. Una delle caratteristiche più evidenti, comune a moltissime situazioni, è che quasi sempre vengono a prendere corpo elementi tendenzialmente sottratti al controllo del personale preposto e dunque si configurano forme di religiosità potenzialmente diverse da quelle previste dalle liturgie ufficiali, pur nella convivenza, spesso pacifica. Non è tuttavia dovuto a casi fortuiti se molte di queste statue, per volere delle gerarchie locali, soprattutto dei vescovi, siano state dismesse, abbandonate, sostituite: con tutta probabilità esse rappresentavano potenziali (e anche reali) pericoli, in quanto fonti vive di consuetudini eterodosse, di approcci, di distinzioni di ruoli, di attribuzioni di poteri; insomma andavano a dare fondamento a un complesso di pratiche rituali difforni da quelle canoniche²³.

L'atteggiamento delle gerarchie ecclesiastiche a questo proposito è stato ed è sostanzialmente bivalente: può essere favorevole, collaborativo, tollerante, nei casi migliori; oppure indifferente, più o meno marcatamente distante o addirittura ostile a forme di devozione caratterizzate da soggettività, spontaneità, iniziativa, gestione dal basso. L'incontro/scontro tra "alto" e "basso" nel mondo cattolico è uno scontro storico ampiamente documentato, che ha avuto numerosi esiti, molto spesso di tipo sincretico. Nella lunga lotta che il cattolicesimo ha affrontato per affermarsi e per smantellare le forme di religiosità provenienti dalle epoche precedenti, ha dovuto spesso mantenere, *ob torto collo*, alcune pratiche di derivazione molto antica, magari smussandone gli angoli ritenuti "troppo paganeggianti", oppure cambiare nome a determinati aspetti, accogliendoli nella propria liturgia con un segno differente, o ancora mettere con forza il proprio sigillo su situazioni ineliminabili per renderle

dominabili, o infine intervenire più drasticamente a sopprimere.

Nel caso delle "Madonne vestite" la questione è ancora più complicata perché, pur avendo antecedenti storici simili nel mondo precristiano e pur essendo attestate anche nel Medio Evo già cristianizzato, esse si diffondono a macchia d'olio soprattutto a partire dalla seconda metà del Cinquecento, sull'onda della Controriforma che impone, per contrastare la Riforma, modalità di culto molto rigide ancorate a precetti sicuri, e la capillare diffusione delle immagini sacre con il più alto grado possibile di verosimiglianza, per rendere "concreta" ed efficace la propria narrazione. Ecco allora che:

Il Seicento e il Settecento sono [...] i secoli in cui si hanno le produzioni più numerose di questa statuaria popolare che deve specificamente servire a uniformare i sentimenti religiosi dei fedeli e a guidarli verso la meditazione sui temi sacri con le modalità indicate dalla Controriforma. Al contempo è l'epoca in cui il gusto corrente si modella sullo sfarzo e sul lusso delle principali corti europee che esibiscono una grandiosità di apparati, di segni e di realizzazioni senza precedenti; le forme del culto e le forme del potere, sia centralmente che localmente, vengono sempre più a coincidere. La committenza delle opere destinate alla devozione popolare è ecclesiastica e ha come fine ultimo la catechesi, ma si serve dei modelli estetici vigenti presso le élites culturali e politiche del tempo, presenti diffusamente presso le corti e presso la Chiesa²⁴.

Le disposizioni del Concilio di Trento (1545-1563) vennero subito recepite dal personale preposto che si preoccupò di emanare regole sempre più precise riguardo al modo di rappresentare le figure sacre. San Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1560 al 1584, pubblicò nel 1577 precise istruzioni destinate ad architetti, pittori e scultori, che rimasero un modello di rigore per un lungo periodo. Arnold Hauser scrive che:

L'arte ecclesiastica acquista un tono ufficiale perdendo sempre più ogni carattere spontaneo, soggettivo; essa è determinata in misura sempre maggiore dal culto, sempre meno dalla fede. La Chiesa conosce fin troppo bene il pericolo che

²² SILVESTRINI 2003, p. 18.

²³ In ARDUINI 1999, p. 28, citavo il caso della Madonna del Rosario di Piansano (VT), per la quale, nel corso dei secoli XVIII e XIX, c'erano state successive assegnazioni, documentate, di custodia dei gioielli, degli addobbi e degli abiti a famiglie diverse, fino a quando, nel 1860, il vescovo decretò che questa sorta di privilegio sociale, peraltro molto conteso, cessasse e che tutto fosse custodito nella casa parrocchiale. Anche la vestizione della statua, per lungo tempo considerata appannaggio della famiglia custode, fu definitivamente delegata alle Maestre Pie, compito che svolgono tuttora. A questo proposito cfr. FAGOTTO 1998, p. 13.

²⁴ ARDUINI 1999, p. 21.

per essa rappresenta lo spirito soggettivo della Riforma: essa desidera che, come i teologi nei loro scritti, l'arte nelle sue opere esprima la dottrina ortodossa senza possibilità di malintesi o di interpretazioni arbitrarie. Di fronte al pericolo di un'arte libera, una produzione stereotipa le sembra il minor male²⁵.

È invece a partire dall'Ottocento, soprattutto dalla seconda metà, che progressivamente si comincia a percepire come ingombrante, se non addirittura come imbarazzante, un rito su di una statua sacra che viene denudata, manipolata, osservata nelle sue parti intime, toccata da tante mani diverse, svelata nella sua tecnica costruttiva fatta spesso di elementi poveri (bastoni di legno, paglia, cartapesta). È a questo punto che si innesca il processo di eliminazione di quei simulacri che nelle visite pastorali venivano spesso percepiti come povere pupazze, con abiti magari anche logorati dal tempo, arcaiche e infantili bambole, che avevano bisogno di continue cure prestate da mani estranee al personale ecclesiastico vero e proprio. Una fonte di preoccupazione e di complicazione non indifferente. Solo che i culti sono ormai radicati, spesso sono il frutto di secoli di tradizioni. Accade dunque che si vada incontro a situazioni problematiche, a veri e propri casi da gestire con grande oculattezza, per non urtare la suscettibilità dei fedeli, per non metter in discussione la passione dei devoti. Nelle situazioni migliori, si aprono spazi di incontro e di dialogo tra la chiesa locale, i gruppi più o meno istituzionali di fedeli laici del posto, le diocesi e i poteri centrali; spesso sono proprio i parroci che, vivendo *in loco* e conoscendo bene i sentimenti della propria comunità, evitano di dare corso a precetti della curia vescovile ritenuti troppo rigidi. In quelle peggiori si generano dinamiche conflittuali che portano a trasformazioni forzose delle pratiche, a proibizioni, a irrigidimenti; in altri casi ancora a progressivi cambiamenti percepiti come assestamenti e adattamenti ai tempi che mutano.

Sulla base di questi processi, forse ineluttabili, una grande quantità di simulacri sono andati perduti, molti altri invece hanno dimostrato una grande vitalità e si sono nel tempo anche valorizzati, mentre qualcun altro vivacchia, si

potrebbe dire, un po' stentatamente. In genere, il sentimento più diffuso presso coloro che vivono una situazione devozionale percepita come marginale è il sentimento di abbandono e insieme l'orgoglio di dovere e volere continuare a occuparsi della "loro" Madonna, nonostante i tempi non favorevoli, il disinteresse dei giovani, la società civile occupata in altre faccende. È una sorta di eroismo solitario fondamentalmente basato su un percorso interiore.

Molte delle statue rintracciate stanno in questa situazione: vivono quasi tutto l'anno nascoste negli armadi o nei ripostigli delle sacrestie (è soprattutto il caso di molte statue della Madonna Addolorata), private degli abiti, invisibili e ineditabili (nel senso che è proibito mostrarle nella loro "nudità") e poi, *una tantum*, vengono vestite per essere esposte per qualche settimana e magari vengono portate in processione con l'abito più bello. Vivono dunque un breve momento pubblico e poi rientrano nel tunnel dell'anonimato totale. In altri casi, laddove il culto è molto sentito, legato alla festa, a una Confraternita forte e numerosa che lo promuove (come per esempio quella di Capranica), la Madonna viene tenuta esposta tutto l'anno in una sua cappella, o in un suo spazio strutturato, è meta di preghiere continue, è insomma degna di un'attenzione esplicita. Per converso, nei casi rintracciati di "culto domestico", la dimensione pubblica scompare o è ridotta al minimo. La statua fa parte della casa e della famiglia, viene tramandata quasi sempre per linea femminile: è un bene difficilmente alienabile perché è considerato prezioso al massimo grado. La sua cura è affidata a persona responsabile che sente di avere un mandato speciale.

Un altro aspetto che è emerso chiaramente durante la ricerca è che la vestizione, insieme alla cura degli abiti e degli addobbi preziosi, è qualcosa di molto importante. Nulla è lasciato al caso o al capriccio. Vestire la Madonna è un po' come accudirla e le donne che se ne occupano godono indubbiamente di un privilegio: hanno un contatto diretto con l'immagine sacra, senza nessuna mediazione. Sono loro e soltanto loro che vivono questo evento caratterizzato da una forte tensione emotiva e spirituale. Nessun altro è ammes-

²⁵ HAUSER 1973, pp. 21-22.

so a questo rito solenne, rigidamente eseguito a porte chiuse. Il rito è interpretato come un servizio che è stato loro affidato in maniera esclusiva. E in maniera esclusiva viene vissuto. Nello stesso tempo, però, trapela il sentimento di operare per il bene della comunità, perché il loro compito è svolto in nome e per conto della comunità locale, all'interno della quale è come se le addette alla vestizione avessero una piccola, ma altamente significativa, attribuzione di potere. Un potere esercitato con grande discrezione, con umiltà, con spirito di sacrificio, con un alto senso di responsabilità. In quel momento esse operano per uno scopo di altissimo profilo, vale a dire per onorare e servire la Madonna: è come se fossero le sue cameriere²⁶. Significative le parole di Rina, una delle due vestitrici di Oriolo Romano:

Cerco di fare tutto al meglio. Glieli stiro i vestiti, glieli lavo, ma non me pesa pe' gnente. Io so' orgogliosa de fa' alla mi' Madonna come da cameriera²⁷.

Ma tale servizio è realizzato all'interno della delega che hanno ricevuto in seno alla comunità dei fedeli. Esse, più o meno consapevolmente, sono l'espressione di questa comunità; ad esse molti individui si rivolgono per chiedere grazie, per esprimere desideri, per intercessioni, per sollecitare forme di scambio. Queste donne sono in qualche modo la materializzazione tangibile e l'espressione della volontà di contatto diretto con il sacro. Un contatto diretto che costruisce un rapporto, che a sua volta si carica di molti contenuti semantici.

Il rito della vestizione dunque costruisce e struttura possibilità di significato sia per chi lo vive in prima persona, sia per coloro che lo vivono di riflesso. Schematizzando, può essere visto sotto due aspetti. In primo luogo come una sorta di implicita rivendicazione di un rapporto diretto privo di mediatori ufficiali: le devote sono protagoniste delle proprie pratiche rituali, le gestiscono e le curano senza che nessuno possa intervenire a limitare o a indirizzare o a guidare; anche il personale ecclesiastico ufficialmente preposto alla liturgia viene tenuto fuori. In secondo luogo può anche essere letto come una affermazione, altrettanto implicita, di una

specie di diritto di proprietà (esplicita nei culti domestici). È infatti emerso da molte interviste – molto chiaramente, per esempio, dalle vestitrici di Oriolo Romano – che chi accudisce la Madonna la sente un po' come se fosse sua (*la mi' Madonna*). Si sa che non è vero e che non può per nessun motivo essere vero. Si sa che la Madonna non può essere legata a fattori di proprietà: la Madonna è di tutti coloro che le sono devoti. Ma il sentimento sorge spontaneo e si va a mescolare con l'alto senso di responsabilità che ne deriva. I fedeli sentono di appartenere alla Madonna e dunque la Madonna in qualche modo appartiene ai fedeli, a maggior ragione a quelle persone che la curano perché investite di questa alta responsabilità. Il rito della vestizione fa allora capire che quella statua, che per i fedeli rappresenta la Vergine, non appartiene all'apparato *ecclesiastico*, al patrimonio della Chiesa, come qualsiasi altro oggetto, dipinto, affresco, bene, più o meno antico, più o meno prezioso. Essa appartiene invece al patrimonio *ecclesiale*, ovvero a tutti i fedeli.

Un'altra annotazione, tra le tante, è che forse si può aprire anche un breve spazio di riflessione sulla funzione del rituale oggi, alla luce delle considerazioni che si possono fare su questo specifico tipo di rituale, partendo utilmente dalle parole di Tambiah che da un punto di vista formale lo definisce come

Un sistema di comunicazione simbolica costruito culturalmente, costituito da sequenze di parole e atti, strutturati e ordinati e spesso espressi con molteplici mezzi, il cui contenuto e la cui disposizione sono caratterizzati in vario grado da formalismo (convenzionalità), stereotipia (rigidità), condensazione (fusione) e ridondanza (ripetizione)²⁸.

L'impostazione di Tambiah sembra interessante perché, nell'analisi del rituale, tende a privilegiare non solo nessi logici di tipo causale, ma anche una modalità performativa che è guidata da convenzioni sociali. Come anche negli studi di Victor Turner²⁹, il rituale sarebbe dunque costituito da una complessa performance che ha in sé forma e contenuto e dalla quale si ricava la sua efficacia. Nel caso specifico dei rituali di vestizione dei simulacri, l'azione rituale, ancor-

²⁶ In alcune zone della Spagna, le vestitrici vengono chiamate le *camareras*. Cfr. ALBERT-LLOSCA 1995, pp. 201-228. Anche a Soriano nel Cimino, come abbiamo visto, esisteva la figura della *camerlenga*.

²⁷ Dalla registrazione del 24 aprile 2001 a cura di Marcello Arduini e Serena Cortesi. Brano dell'intervista a Rina Cersosimo. Trascrizione di Paolo Fortugno.

²⁸ TAMBIAH 1995, p. 130. Tambiah, sia negli scritti teorici che nelle sue ricerche sul campo, si è costantemente misurato con i rapporti tra religione e ordine sociale, tra potere politico e ordine religioso. Cfr. FORTUGNO 2003, pp. 64-93.

²⁹ Cfr. TURNER 1993.

ché apparire dotata di soggettività e spontaneità, sarebbe in realtà dotata di forme e contenuti fissi, difficilmente trasformabili: lungi dall'essere un'interpretazione a soggetto da parte delle vestitrici (che pure si ricavano – o immaginano di ricavare – un loro spazio personale, strettamente individuale), sarebbe codificata e articolata come *in una ripetizione disciplinata di atteggiamenti corretti* (ivi, 139).

Secondo questa impostazione, più che trasmettere nuovi contenuti, informazioni e rivelazioni, il rituale punterebbe a stabilire forme di *continuità* e momenti di *integrazione sociale*. Dalle interviste è emerso in maniera netta che, per chi compie la vestizione, è molto importante dare persistenza, fare in modo che non si perda nell'oblio quanto lasciato “in eredità” dalla madre o dalle altre donne che lo hanno fatto prima: il sentimento della continuità è molto forte ed è sentito come inversamente proporzionale al disinteresse di molta parte della società contemporanea. Così come appare altrettanto evidente che prestare il proprio servizio alla Madonna serve a mantenere un vincolo e quindi a tenere unita il più possibile la comunità.

Oltre a ciò, va aggiunto che un'analisi antropologica non può – a mio avviso – prescindere da un avvicinamento ai vissuti delle operatrici e degli operatori. Si devono di necessità prendere in esame, imprescindibilmente, le biografie e le autobiografie dei protagonisti. Si tratta nella totalità dei casi di donne che vivono nel più completo anonimato, spesso alla pari di molte delle statue che, come dicevamo, stanno riposte in luoghi chiusi. In molti casi sono nubili, e quindi si presume vergini, come la Vergine Maria, anche se questo requisito nel tempo ha perso forza. Si percepisce frequentemente un sentimento che si indirizza verso forme di proiezione e identificazione con la divinità. Qualcuna, addetta alla vestizione dell'Addolorata, può aver perso anche lei un figliolo, o avere subito un grave lutto, per esempio essere rimasta vedova.

In questo campo tematico non può essere taciuto il contributo fondamentale dato da Riccardo Pagnozzato che, nel suo testo del 2003³⁰, contenente anche saggi di Gianpaolo Gri ed Elisabetta Silvestrini³¹, ha dedicato un'ampia e

puntuale trattazione proprio alle vite delle vestitrici, sia del passato che del presente, facendo emergere dall'anonimato persone storicamente vissute nei secoli scorsi, delle quali ha rintracciato importanti notizie biografiche nei documenti d'archivio. Alla vita di queste donne ha dedicato numerose e intense pagine, premettendo che forse sarebbero rimaste “sepolte” nei neri meandri della storia senza lasciare traccia, se non fossero state protagoniste delle vestizioni, in relazione alle quali sono finite negli archivi da cui la Pagnozzato le ha fatte affiorare.

Le donne addette a tale servizio, che pur esercitavano una funzione fondamentale ai fini della conservazione di questa particolare iconografia, sono state rimosse dalla storia ufficiale e il loro incarico quasi sempre omesso; solo incidentalmente nei documenti appare la loro presenza; in particolare nei libri di cassa, fra le spese, per segnalare il compenso ricevuto. Di tutte le donne, per le quali la vestizione era un atto devozionale prestato gratuitamente, nessun segno testimonia l'esistenza. Raramente conosciamo i loro nomi e cognomi e naturalmente nulla della loro vita; a volte esse vengono segnalate come “figlie”, “pute”, “donzelle”, “donne”. Il silenzio che le ha sempre avvolte, era forse dovuto al fatto che esse nulla contavano come operatrici religiose oppure alla circostanza che l'incarico era privo di considerazione³².

Si tratta per esempio di Alba Contarini Soranzo, vissuta a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, esempio di nobildonna veneziana che assunse l'incarico di vestire la Vergine del Carmelo di San Aponal, dopo la sua vedovanza avvenuta all'età di ventinove anni (era tuttavia frequente – ci ricorda l'autrice – che le donne del patriziato veneziano si occupassero di vestire i simulacri della Madonna con i loro più bei vestiti e gioielli). Oppure si tratta di una popolana come Marina Boffi, nata nel 1705 e morta nel 1767, rimasta orfana in tenera età, vissuta sempre in istituti e poi, da grande, con i fratelli, mai maritatosi e definita in un inventario delle vesti mariane del 1748 “figlia che veste la Madonna tutto l'anno”³³. Di lei non si sa molto ma

È stata ricostruita, per quanto è stato possibile dai pochi dati, la vita di una donna qualsiasi chiama-

³⁰ PAGNOZZATO 2003.

³¹ Cfr. bibliografia.

³² PAGNOZZATO 2003, p. 102.

³³ *Ibidem*, p. 133.

ta Marina Boffi, che pur facendo parte di quella moltitudine di vite senza storia civile se non quella di essere popolo, per la strana coincidenza di interessi comuni sulle Madonne “da vestire” e per il suo nome e cognome apparso tra le pagine dei documenti, è diventata personaggio vivo nel ruolo di “vestitrice” con una sua realtà umana, religiosa e sociale. [...]

Marina visse al limite della povertà, senza mai oltrepassarlo, e non ricorse mai all'umiliazione di suppliche per ricevere sussidi. Trascorse i suoi anni certamente in difficoltà, ma anche con qualche gratificazione, se riuscì a conquistare una posizione di stima e rispetto nell'ambito della Scuola del Rosario, molto prima che ne facesse parte il fratello Nicolò, e un funerale ed una sepoltura non da povera: una vita la sua, spesa per una morte onorevole, uguale a quella della gente che contava³⁴.

E poi quelle del Novecento, spesso intervistate direttamente dall'autrice: Vanda e Irma, Pina e Bruna, Maria, Italia, Angela, Tina e Nina, Aurelia, Pina e Irma, Elvina e Gianna, Catina e Pierina, Adele, Bruna. In queste pagine si può leggere in filigrana una forma di partecipazione da parte di Riccarda Pagnozzato che arricchisce e dà slancio al testo, peraltro dotato di un'attenzione documentaria molto alta, fornendolo di un *pathos* tutt'altro che superficiale.

La notizia più lontana nel tempo che abbiamo in merito a vestizioni e doni di abiti nell'area viterbese proviene da un'indagine storica effettuata da Bonafede Mancini³⁵. Si tratta di una Madonna del Rosario di Onano esistente già nel 1562:

L'usanza di vestire e donare abiti alle statue della Vergine Maria e dei Santi ha in Onano una lunga tradizione. Una prima notizia ci viene fornita dall'inventario dei beni dotali della defunta Donna Giulia di Gioacchino Pantaleoni e Donna Violante. Dal rogito, dato in Onano il 17 gennaio 1562 nella casa del suddetto Pantaleoni, posta nella parrocchia di S. Giovanni, conosciamo che Donna Giulia aveva lasciato “una vesta rossina data e donata alla Madonna di Petischia (?) con una tovaglia al servizio del altare”. A.S.Vt. Not. Acquap. A. Capitani, prot. 223 (1561-1567), c. 9v³⁶.

Nello stesso contesto Mancini rileva che nel 1912 la famosa attrice Lina Cavalieri fece dono di due dei suoi abiti più belli alla Madonna del

Rosario e alla Madonna Addolorata di Onano³⁷. Di entrambe le statue si sono perse le tracce nel corso del Novecento.

Il lavoro che abbiamo fatto nel viterbese non si è ancora addentrato negli archivi parrocchiali e diocesani, pure avendone l'intenzione.

Abbiamo realizzato però numerose interviste da cui è possibile ricavare una trama di rapporti, simbolici e reali, adatti a fornire una sorta di spaccato delle comunità di riferimento, oltre che uno sguardo storico approssimativamente esteso alle ultime tre o quattro generazioni.

Altro approfondimento che mi sembra necessario è quello concernente il rapporto che nella nostra società abbiamo con l'entità corporea: come viene concepito il corpo? Noi abbiamo un corpo, possediamo, abitiamo, viviamo dentro il corpo? Oppure noi siamo il nostro corpo?

Che cosa significa il fatto che il corpo appare come qualcosa che appartiene al comparto della natura e dunque alla sfera scientifico-medica? Il corpo, nel sentire comune, è visto per lo più come una entità biologica. Ma lo è perché questa è la concezione che in Occidente si è sviluppata attraverso secoli di avanzamento della scienza moderna e dalla ininterrotta opera di plasmazione culturale effettuata dalla religione cristiana.

Scrive Jacques Le Goff in un saggio di pochi anni fa (2003) sul corpo nel Medio Evo:

Malgrado alcune salutari riscoperte, come quella della storia della sessualità attorno agli anni Sessanta e Settanta [...] il modo di vestirsi, di morire, di nutrirsi, di lavorare, di vivere la propria fisicità, di desiderare, sognare, ridere o piangere non è mai assunto alla dignità di oggetto degno di interesse da parte degli storici.

Nella disciplina storica, per molto tempo ha prevalso l'idea che il corpo appartenesse alla natura, non alla cultura. Però il corpo ha una storia. Fa parte della storia. Addirittura la costituisce, non diversamente dalle strutture economiche e sociali o delle rappresentazioni mentali di cui è, in qualche modo, il prodotto e l'agente³⁸.

Gli antropologi hanno da sempre prestato maggiore attenzione al corpo concepito come prodotto culturale e sociale. È allora di una qualche importanza cercare di analizzare il nostro rituale anche alla luce delle nozioni sviluppatesi in

³⁴ *Ibidem*, pp. 135-136.

³⁵ Cfr. MANCINI 1996.

³⁶ *Ibidem*, p. 148.

³⁷ *Ibidem*, p. 149.

³⁸ LE GOFF 2005, pp. 3-4.

³⁹ Una interessante pista da seguire – è una delle tante lacune non colmate – sarebbe quella relativa alla cosiddetta identità di genere. Sarebbe utile comprendere come viene percepito il contatto tra corpi, per esempio, laddove le vestizioni sono al maschile, sia quando sono maschi che vestono simulacri mariani (abbiamo rintracciato solo un caso nella nostra area), sia quando personale maschile è addetto alla vestizione di santi maschi, (rituale, in verità, più raro: nel viterbese, allo stato attuale della ricerca, conosciamo una sola statua, quella di S. Eutizio di Soriano nel Cimino). Così come appare necessario anche comprendere meglio i significati che scaturiscono dai ruoli consolidati: la parte “segreta”, appannaggio delle donne, la parte pubblica destinata agli uomini. Il dentro e il fuori. Segnaliamo che nella nostra ricerca abbiamo anche trovato un’eccezione, nella processione del Venerdì Santo di Gallese, in cui la statua della Madonna Addolorata viene trasportata da un gruppo di fanciulle.

⁴⁰ SILVESTRINI 2003, pp. 22-23.

⁴¹ *Ibidem*, p. 37.

⁴² Riferisce Elisabetta Silvestrini che a Venezia la statua della Madonna della Salute, conservata nella chiesa di S. Caterina a Chioggia, avrebbe sulle guance il segno di un bacio datole da un devoto da cui aveva avuto la grazia della guarigione della sua amata moglie. Cfr. PAGNOZZATO 1993, pp. 167-168. È interessante, a questo proposito, anche quanto riportato da Amarilli Marcovecchio che individua una tensione verso il sacro che può comportare un’attitudine mitopoietica: “Si può insomma supporre che statue vestite, ornate, fatte oggetto di cure al pari di esseri viventi, assimilabili in parte agli attori dei *tableaux vivants*, si prestassero agevolmen-

questo ambito. Ipotizzare approfondimenti che si dirigano verso un’antropologia dei corpi. Che cosa accade quando avviene il contatto, fisico, tra il corpo delle vestitrici e quello che viene percepito come il “corpo” della Madonna?”³⁹

Lo studio dei rituali eseguiti in rapporto ai simulacri e l’analisi degli atteggiamenti e dei comportamenti dei fedeli portano a concludere che tra i due termini del problema (immagine e referente) si verifica una vera e propria assimilazione, nonostante gli sforzi teorici operati dalle religioni ufficiali, di tenere separati i due aspetti. [...]

La potenza soprannaturale insita nel simulacro, caratterizzata da fisicità e matericità ben tangibili, non poteva non attirare il contatto dei fedeli, sia come appropriazione di una parte dei benefici del soprannaturale, sia come cura e culto dell’effigie stessa. Agli oggetti e alle reliquie poste a contatto con le effigi viene in molti casi attribuito lo stesso valore degli oggetti e reliquie poste a contatto con i corpi dei santi: fazzoletti strofinati sulle immagini, frammenti di abiti indossati dai simulacri, testa, piedi e mani dei simulacri stessi risultano carichi di potenza analoga ed equivalente rispetto agli oggetti posti a contatto diretto con il sacro, come frammenti di ossa, acque della manna, pietre della grotta e così via⁴⁰.

In effetti tra le vestitrici e le statue si instaura un rapporto che è fortemente connotato come rapporto tra corpi. È una sorta di corpo a corpo, un rapporto di tale vicinanza che non può non avere effetti molteplici e sfumature di significato altrettanto innumerevoli. È un contatto tendenzialmente totalizzante e che è guidato da rappresentazioni e che produce altre rappresentazioni. Si potrebbero evocare echi tyloriani e frazeriani, parlare della magia, della religione, della scienza. Del contatto tra corpi e oggetti. Nella fattispecie tra corpi e indumenti. Citando Frazer, Elisabetta Silvestrini precisa che

Tra le più importanti proprietà attribuite agli abiti, deve citarsi la potenza magica, sia positiva che negativa, come si è già detto, che è particolarmente efficace negli indumenti, nelle calzature e nei gioielli posti a diretto contatto con il corpo, del quale possono assorbire i flussi vitali. Singoli capi di vestiario possono essere carichi di potenza magica riparatrice⁴¹.

Ma qui il discorso sarebbe troppo lungo.

C’è una ambiguità profonda nella situazione che si determina durante la vestizione del simulacro, durante questo incontro ravvicinato di corpi umani e divini. C’è un contatto fisico con un’effigie, con un manichino; ma quel manichino è qualcosa di sacro, è l’immagine della Madonna: per i fedeli è la Madonna. Ovvero è l’unico corpo, in senso fisico, della Madonna, che si può esperire, che si può toccare, maneggiare, accarezzare, guardare con tenerezza, con pietà, con devozione totale, con amore smisurato, con partecipazione interiore ed esteriore insieme. Il contatto con il corpo sacro è irresistibile e indescrivibile.

Questo spesso è emerso dalle interviste.

Da un lato c’è l’umanizzazione del sacro. Il sacro corpo della Vergine Maria che è, per un caso straordinario, per una meravigliosa circostanza, tangibile, verosimile, fatto di capelli veri, di espressioni del volto, di posture, di sguardi. La Madonna è guardata e guarda i suoi fedeli. L’effigie della Madonna è talmente “umana” che, in un caso specifico, abbiamo preso atto che, essendo la stessa statua vestita per compiere due riti diversi e due processioni diverse (impersonando la Vergine Addolorata con gli abiti neri nella Processione del Venerdì Santo e la Madonna delle Grazie con gli abiti bianchi ingioiellati e ricamati d’oro per la festività del 14 di maggio, a Capranica), secondo i fedeli avviene il miracolo per cui nel primo caso il volto della Madonna appare rabbuiato dal dolore straziante per la morte del figlio, e nel secondo illuminato dalla gioia per la propria festa. L’effigie appare talmente umana che è in grado di provare sentimenti e di dimostrarli con espressioni del proprio volto⁴².

Ma esiste anche il rovescio della medaglia, perché dall’altro lato la vestizione rischia di contenere anche la banalizzazione del sacro, la scoperta che in fondo si tratta di pezzi di legno, di elementi di cartapesta, di paglia, di gesso. La scoperta della finzione, lo svelamento della finzione. Di qui la volontà di segretezza. Di non fare vedere a nessuno. Di qui una profonda ambiguità semantica. Una ambiguità che è data anche dalla ambivalenza della nudità dei corpi

La Madonna delle Grazie di Capranica portata in processione il 14 maggio, e un momento della vestizione (fotografie di Marcello Arduini).



umani che proviene dal Medioevo. Adamo ed Eva, come precisa Le Goff,

sono rappresentati mentre cercano di nascondere le loro nudità, punizione del peccato originale. Ma, insieme, i loro corpi – che evocano l'innocenza originaria come il peccato – sono l'occasione per rappresentare la bellezza donata da Dio all'uomo e alla donna. [...] Tuttavia il nudo si trova in genere sul versante del pericolo, se non del male. Attiene allo stato selvaggio e alla follia. Quando, nel romanzo di Chrétien de Troyes, il cavaliere Yvain perde la ragione, regredisce allo stato selvaggio, rifugiandosi nella foresta, dove vive come un animale, senza più vestiti indosso. Il nudo è anche una delle principali manifestazioni del pericolo morale costituito dall'impudicizia e dall'eroticismo. L'abito, al contrario, è non solamente ornamento, ma anche protezione e corazza. [...] Il passaggio dalla nudità all'abbigliamento segue, per i personaggi di maggior prestigio della società, una ritualità ricca di significati: l'ordinazione del monaco o del sacerdote, l'investitura del cavaliere. Nell'incoronazione dei re, l'abbandono delle vesti indossate prima e l'assunzione degli abiti regali costituisce uno dei riti di passaggio di maggior rilievo. L'ab-

bigliamento manifesta qui la sua contraddittoria natura di svestizione e vestizione⁴³.

Il corpo della Madonna senza abiti ha qualcosa di osceno, di irrazionale, di pericoloso. Il fatto di vestire quel corpo, così nudo e così "misero", di abbigliarlo e di riempirlo di preziosi ornamenti, di renderlo il più elegante e maestoso possibile, procura a chi vi si dedica quasi un senso di onnipotenza. Quando il rituale è compiuto e la Madonna appare in tutto il suo splendore c'è un sentimento indicibile di perfezione. Vestire la Madonna come se fosse una regina, significa quasi materializzare la Madonna stessa, consentire che appaia viva e si mostri ai fedeli. E ciò conferisce un senso profondo alla vita delle persone che si pongono sempre con grande umiltà, l'umiltà dei servitori, a compiere un servizio di alto valore, da fare sempre nella maniera migliore possibile.

Dentro quel grande calderone dell'immaginario popolare rappresentato dai proverbi abbiamo rintracciato alcuni di essi, tra i tanti, che si cimentano con gli effetti della vestizione:

te a divenire protagoniste di episodi soprannaturali, come muovere gli occhi, impallidire e così via. La loro perfezione tecnica e la loro bellezza naturalistica [...] avevano un carattere inquietante che sembrava favorire l'interpretazione magica. In ciò potrebbe ravvisarsi una forma di partecipazione attiva al testo da parte del pubblico popolare: la raffigurazione sacra diventava elemento favolistico, rimandando al racconto verbale di quanto – leggende, miracoli, tradizioni agiografiche – era dietro di essa" (MARCOVECCHIO 1991, p. 68).

⁴³ LE GOFF 2005, p. 125.

⁴⁴ Cfr. ARDUINI – LEUZZI – PALMISCIANO 1983, p. 139.

⁴⁵ Il primo di essi proviene dal viterbese, dove è ampiamente documentato; il secondo e il terzo fanno parte della raccolta del Giusti del 1853, mentre il quarto e il quinto di quella romana dello Zanazzo del 1886 (cfr. bibliografia).

⁴⁶ Citato in CIMARRA – PETROSELLI 2001, p. 674. I due autori nelle note rilevano che “l’usanza di indossare un indumento nuovo per la festa dell’Immacolata, per esser preservati dalle malattie, è tuttora vitale a Civita Castellana [...]. Significativa la testimonianza raccolta nella vicina Fabrica: ‘Quando c’era una di queste feste mamma non ci faceva uscire di casa se non mettevamo in bella vista qualcosa di nuovo, un fazzolettino da naso o da testa, perché diceva che così tenevamo lontano il male e ci risparmiavamo qualche brutto dolore’ [...]” (p. 674).

⁴⁷ Cfr. CERULLI 1981, e anche BURGELIN 1977.

⁴⁸ Scontato, ma non inutile, citare il fondamentale saggio di MARCEL MAUSS: cfr. bibliografia.

⁴⁹ FRANCA ROMANO, nel suo volume *Guaritrici, veggenti, esorcisti*, segnala alcune apparizioni storiche di Madonne che si sono mostrate – nelle descrizioni fatte dai veggenti – con indosso degli abiti. La Madonna del Caravaggio apparve nel 1431 nel bresciano a una povera e giovane contadina e era “d’alta statura, vestita di cerulea veste e coperta la testa d’un velo candidissimo” (ROMANO 1987, p. 234); in altre apparizioni del XX secolo una Madonna è vestita di viola, un’altra è vestita di bianco con tre rose sul petto e un’altra è vestita di bianco con la corona sul braccio (*ibidem*, pp. 240-241).

Vesti un zeppo, pare un vescovo.
Vesti un ciocco, pare un fiocco.
Vesti un legno, pare un regno.
Vesti una fascina, te pare una regina.
Vesti un bastone te pare un signore⁴⁴.

Sono tutte varianti dello stesso proverbio, diffuse tra il Lazio e la Toscana⁴⁵, che sembrano calzare a pennello in questa circostanza, esempi che illustrano bene come l’immaginario popolare costruisca i suoi riferimenti sulle pratiche correnti, sui nessi metaforici incardinati nella vita sociale. Un altro di essi stabilisce una corrispondenza tra il vestire abiti nuovi per la festa dell’Immacolata Concezione (8 dicembre) e la protezione dalle malattie: l’abito nuovo in funzione apotropaica.

Chi rinnova pe’ Maria nun patisce de malattia⁴⁶.

(Nella nostra contemporaneità il vestirsi con qualcosa di nuovo è un rito che viene compiuto il giorno di Capodanno).

Gli abiti possiedono un potere, non sono solo un bell’ornamento estetico. Gli abiti sono capaci di creare entità, di plasmare dimensioni⁴⁷. Indubbiamente l’inafferrabilità della situazione apre verso una miriade di significati che possono scaturire e che di fatto scaturiscono. Il rituale, per sua stessa definizione, è dotato di uno statuto polisemantico, e questo non fa eccezione. I piani di significato investiti sono veramente numerosi.

Un altro aspetto che tende a configurarsi è quello del doppio ruolo che investe le donne addette al rituale della vestizione e, in contemporanea, la stessa effigie: la Madonna è per definizione la Madre, e tutti coloro che le sono devoti si sentono loro figli; a maggior ragione le vestitrici che la invocano e si mettono sempre sotto la sua materna protezione e che si comportano con lei come delle figlie ossequiose piene di attenzioni. Ma il rituale fa in modo che, più o meno inavvertitamente, i ruoli si invertano (le inversioni rituali sono ben note nella letteratura antropologica) e che le donne, pur essendo per definizione figlie della Vergine, nella loro opera di accudimento, appaiano invece proprio come le madri che vestono la loro figlia. E lo fanno

con una tale cura che è come se dovesse andare incontro al momento più bello della sua vita, spesso identificato, per le fanciulle, nel matrimonio. Nella ritualità nuziale la vestizione della sposa assume una fisionomia specifica: sono le donne di casa, madre, zie e sorelle che in tutta segretezza, senza la presenza degli uomini, provvedono a fare bella la sposa, facendole indossare l’abito e gli ornamenti più belli. Solo alla fine di un lungo rito fatto di innumerevoli prove estetiche, di abbinamenti dell’abito in tutte le sue componenti con tutto il resto, la sposa si mostrerà in pubblico e verrà acclamata dagli astanti come bellissima. E lo sposo la vedrà solamente quando le apparirà all’improvviso, davanti alla chiesa, condottavi dal padre. Vale a dire che viene vestita in privato dalle donne di casa e viene portata in pubblico dalla parte maschile della famiglia (in genere il padre). Proprio come accade alle effigi mariane. E infatti l’analogia è stringente, perché sovente si dice che la Madonna viene vestita come una sposa, o addirittura capita che indossi l’abito di nozze espressamente donatole da una donna maritata. Così accade che la madre diventa figlia, mentre le figlie assumono il ruolo di madri. In una circolazione simbolica assai stratificata.

Seguendo le indicazioni di Elisabetta Silvestrini, sarebbe importante fare qualche notazione sul dono⁴⁸, sulle visioni e apparizioni⁴⁹, sui simboli e le funzioni dell’abbigliamento sacro, ma questioni di spazio lo impediscono.

In conclusione, per tracciare un altro ipotetico percorso simbolico, vorrei riprendere una riflessione di Riccarda Pagnozzato: nella sua analisi ella rileva una sorta di comunanza di destini tra le statue che sono scomparse perché il volere delle alte sfere ecclesiastiche le ha eliminate e fatte scomparire nel nulla e, parallelamente, il destino di molte vestitrici che hanno vissuto la loro oscura, anonima, parabola umana, scomparendo anch’esse nel nulla, senza lasciare nessuna traccia storica. Proprio da questo nasce quella umana *pietas* alla quale abbiamo accennato. Riccarda Pagnozzato spinge anche oltre questo parallelismo, perché ipotizza che i modelli con cui le statue sono state realizzate da artigiani legati al mondo popolare (dagli anonimi intagliatori e

dagli sconosciuti scultori della statuaria destinata al popolo cristiano), siano modelli presi dalla vita reale, vale a dire ispirati dai tratti dei volti delle loro mogli, sorelle, madri, le stesse donne che forse, poi, accudivano le statue, che si occupavano piamente degli abiti e delle vestizioni⁵⁰.

Le statue allora, oltre a rappresentare l'immagine della Madonna, sarebbero insieme le immagini delle donne. Le figure trapasserebbero le une dentro le altre, in uno scambio simbiotico denso di significati simbolici. La vita trapassa dentro l'immagine come in un gioco di specchi. Donne e Madonne hanno lo stesso volto, le stesse espressioni, gli stessi atteggiamenti, le stesse posture.

C'è dunque un'assimilazione tra chi veste e chi è vestito, tra l'umile popolana e la Vergine Madre di Cristo. Queste statue sono Madonne, ma nello stesso tempo sono anche donne; e le vestitrici sono donne, ma sono anche Madonne. Calvino, nello scrivere nel 1956 l'introduzione alle sue *Fiabe italiane*, rivelava che, alla fine del suo viaggio tra le fiabe, aveva fatto una sensazione scoperta: che le fiabe sono vere, e che

Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi di un destino: la giovinezza [...]»⁵¹.

Parafrasando Calvino, sembra di poter affermare che anche queste statue sono vere, sono donne-Madonne, sono simulacri divini e insieme esseri umani, hanno gli stessi tratti, hanno gli stessi sentimenti, hanno le stesse povertà e ricchezze, le stesse esaltazioni e gli stessi dolori, la stessa vitalità. Hanno lo stesso destino.

Come noi. Come tutti noi.

Bibliografia

ALBERT-LLOCA M. (1994), *La fabrique du sacré. Les vierges «miraculeuses» du pays valencien*, in "GENÈSES. Sciences sociales et histoire, Dossier Les objets et les choses", Paris, Editions Belin (17 sept. 1994), pp. 33-51.

ID. (1995), *La Vierge mise a nu par ses chambrières*, in "CLIO. Histoire, Femmes et Société", *Femmes et Religions*, Université de Toulouse-Le Mirail, 2 (1995), pp. 201-228.

ARDUINI M. (1999), *Vestire la Madonna. Prime note su un rito di vestizione della Madonna della Stella di Oriolo Romano*, in "Informazioni", 16 (1999), Viterbo, CCBC di Viterbo, pp. 20-28.

ID. (2009), *L'Addolorata di Vasanello*, in "CRONOS", anno II, n. 1 (genn. 2009), Vasanello (VT), pp. 21-22.

ID. – LEZZI M.D. – PALMISCIANO M.G. (1983), *Tradizioni orali a Bomarzo. Alcuni repertori di una ricerca*, Viterbo, Amministrazione Provinciale di Viterbo, Centro di Catalogazione dei Beni Culturali.

ID. – PUCCINI S. (2010), *Frammenti e mosaici. Tra luoghi, memorie e tradizioni della Tuscia*, in *Immagini d'identità della Tuscia. Il territorio, i viaggi, la cultura*, Atti del convegno (Viterbo, 11-12 febbraio 2010), CIRIV (Centro interdipartimentale di ricerche sul viaggio), Università della Tuscia, Viterbo, Sette Città, pp. 19-32, (in corso di stampa).

BORTOLOTTI L. (a cura di) (2005), *Virgo gloriosa: percorsi di conoscenza, restauro e tutela delle madonne vestite*, Atti del convegno organizzato in occasione di *Restauro 2005. Salone dell'Arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali e Ambientali* (Ferrara, 9 aprile 2005), pubblicati on-line su: www.ibc.regione.emilia-romagna.it/virg.

BOURDIEU P. (1999), *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1999.

BURGELIN O. (1977), *Abbigliamento*, in *Enciclopedia Einaudi*, diretta da R. ROMANO, Torino, Einaudi, vol. I, 1977, pp. 79-104.

CALVINO I. (1993), *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori [ed. or. 1956].

CANNADA BARTOLI V. (1997), *Il santo in casa. Analisi di un rito in alcune feste della Sabina romana*, tesi di dottorato di ricerca in Scienze etnoantropologiche, VI ciclo, Università degli Studi La Sapienza di Roma, 1997.

CERULLI E. (1981), *Vestirsi, spogliarsi, travestirsi*, Palermo, Sellerio, 1981.

⁵⁰ PAGNOZZATO 2003, p. 103.

⁵¹ CALVINO 1993, p. 13.

- CIMARRA L. – PETROSELLI F. (2001), *Proverbi e detti proverbiali della Tuscia viterbese*, Gruppo interdisciplinare per lo studio della cultura tradizionale dell'Alto Lazio, Viterbo, Edizioni di Cultura Subalterna.
- CLIFFORD J. (1993), *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri [ed. or. 1988].
- ID. (1999), *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri [ed. or. 1997].
- CORTESI S. (2000), *La festa della Madonna della Stella di Oriolo Romano*, tesi di Laurea in Storia delle Tradizioni Popolari, Facoltà di Lettere, Università degli Studi La Sapienza di Roma, 2000, Relatore Prof.ssa FRANCA ROMANO, Correlatore Dr. MARCELLO ARDUINI.
- DAVANZO POLI D. (1993), *La veste dei simulacri*, in PAGNOZZATO R. (a cura di), *Madonne della Laguna. Simulacri "da vestire" dei secoli XIV-XIX*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 121-139.
- DE MARTINO E. (1961), *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- ID. (1977), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di CLARA GALLINI, Torino Einaudi, 1977.
- FAGNANI PAGAN G. – BONARDO G. (1993), *Le Madonne vestite tra culto, storia e tradizione*, in PAGNOZZATO R. (a cura di), *Madonne della Laguna. Simulacri "da vestire" dei secoli XIV-XIX*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 77-96.
- FAGOTTO A. (1998), *Il popolo ti canta. La Madonna del Rosario a Piansano*, Comune di Piansano (VT).
- FORTUGNO P. (2003), *Riti di vestizione delle statue mariane*, tesi di Laurea Magistrale in Antropologia culturale, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, 2003, Relatore Dr. MARCELLO ARDUINI, Correlatore Prof.ssa SANDRA PUCCINI.
- GEERTZ C. (1988), *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino [ed. or. 1983].
- GIUSTI G. – CAPPONI G. (1956), *Dizionario dei proverbi italiani*, Milano [ed. or. 1853].
- GRI G. (2003), *Ori e Madonne. I gioielli votivi dei simulacri "da vestire" veneziani*, in PAGNOZZATO R. (a cura di), *Donne, Madonne, dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestitrici": un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, Padova, Il Poligrafo, pp. 67-97.
- HAUSER R. (1973), *Storia sociale dell'arte*, vol. I, Torino, Einaudi [I ed. 1955].
- LE GOFF J. (2005), *Il corpo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2005 [ed. or. 2003].
- LUZI R. (1999), *Valentano Santuario della Madonna della Salute*, Grotte di Castro (VT), Tip. Ceccarelli.
- LUZI R. – MANCINI B. (1995), *Valentano. Luoghi e tempi del sacro*, Grotte di Castro (VT), Tip. Ceccarelli.
- MANCINI B. (1996), *...Et lascio alle confraternite di Onano*, Comune di Onano (VT), 1996.
- MARCOVECCHIO A. (1991), *Il culto delle statue vestite a Roma in età pontificia*, in SILVESTRINI E. (a cura di), *Artisti icone simulacri. Per un'antropologia dell'arte popolare*, "La Ricerca Folklorica", 24 (ott. 1991), pp. 63-71.
- MAUSS M. (1965), *Saggio sul dono*, Torino, Einaudi [ed. or. 1925].
- NIERO A. (1993), *Le Madonne "vestite" nella storia della pietà popolare*, in PAGNOZZATO R. (a cura di), *Madonne della Laguna. Simulacri "da vestire" dei secoli XIV-XIX*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 3, pp. 29-75.
- PAGNOZZATO R. (a cura di) (1993), *Madonne della Laguna. Simulacri "da vestire" dei secoli XIV-XIX*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- ID. (1993), *Profilo storico del simulacro ligneo "da vestire"*, in PAGNOZZATO R. (a cura di), *Madonne della Laguna. Simulacri "da vestire" dei secoli XIV-XIX*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 97-120.
- ID. (a cura di) (2003), *Donne, Madonne, dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestitrici": un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, Padova, Il Poligrafo.
- ID. (2003), *Le donne delle vestizioni e i simulacri mariani*, in ID., *Donne, Madonne, dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestitrici": un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, Padova, Il Poligrafo, pp. 99-286.
- PICCONI M. (1992), *Descrizione dell'origine e del principio del castello detto Oriolo*, in "La Goccia", n. 16, Cerveteri, (Roma).
- PUCCINI S. (2005), *L'itala gente dalle molte vite*, Roma, Meltemi.
- ROMANO F. (1987), *Guaritrici, veggenti, esorcisti*, Roma, Gangemi.
- SCHEUERMEIER P. (1980), *Il lavoro dei contadini. Cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, a cura di MICHELE DEAN e GIORGIO PEDROCCO, trad. it. di Isabella Gaudenzi

- e Katharina Dori Egger, Milano, Longanesi & Co., 2 voll. [ed. or. 1956].
- SILVESTRINI E. (a cura di) (1991), *Artisti icone simulacri. Per un'antropologia dell'arte popolare*, in "La Ricerca Folklorica", 24 (ott. 1991).
- ID. (1991), *Questioni di arte popolare*, in ID. (a cura di), *Artisti icone simulacri. Per un'antropologia dell'arte popolare*, in "La Ricerca Folklorica", 24 (ott. 1991), pp. 5-7.
- ID. (2005), *Le effigi "da vestire". Note antropologiche*, in BORTOLOTTI L. (a cura di) (2005), *Virgo gloriosa: percorsi di conoscenza, restauro e tutela delle madonne vestite*, Atti del convegno organizzato in occasione di *Restauro 2005. Salone dell'Arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali e Ambientali* (Ferrara, 9 aprile 2005), pubblicati on-line su: www.ibc.regione.emilia-romagna.it/virg.
- ID. (2003), *Abiti e simulacri. Itinerario attraverso mitologie, narrazioni e riti*, in PAGNOZZATO R. (a cura di), *Donne, Madonne, dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestitrici": un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, Padova, Il Poligrafo, pp. 15-65.
- TAMBIAH S.J. (1995), *Rituali e cultura*, Bologna, Il Mulino [ed. or. 1985].
- TURNER V. (1993), *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino [ed. or. 1986].
- ZANAZZO G. (1966), *Proverbi romaneschi, modi proverbiali e modi di dire*, a cura di G. ORIOLI, Roma, Staderini [ed. or. 1886].
- www.comuneorioloromano.vt.it
www.comune.vejano.it.

MARCELLO ARDUINI is contract professor of Cultural Anthropology at Tuscia University in Viterbo. He has taught at Swinburne University, Melbourne, Australia. For several years he has conducted ethnographic research at Tuscia University, mainly in the area of rural culture, with emphasis on orality, festivals and rituals, artisanal knowledge, folklore collection and stories of files. Main publications: *Il filo del racconto. Fiabe orali dell'Alto Lazio* (Viterbo, 2003); *Conflitti, rituali, identità. Analisi antropologica ed etnografie di campo dall'Alto Lazio*, *La Ricerca Folklorica* 52 (2005).

FRANCESCA CAPPELLETTO

Il Carnevale**Organizzazione sociale
e pratiche cerimoniali
a Bagolino**cm 16x22, 184 pp.,
60 ill., € 20,66www.grafo.it

Il Carnevale di Bagolino, un paese della montagna bresciana, è fra i più noti dell'arco alpino italiano per la ricchezza coreografica e dell'apparato coreutico-musicale. Basata su un dettagliato resoconto etnografico e collocata nel filone teorico dell'antropologia del dono, la ricerca si focalizza sullo scambio cerimoniale che caratterizza la festa, esaminandolo alla luce della 'morfologia sociale' di questa comunità alpina.

Il circuito di prestito dei gioielli d'oro che ornano il cappello dei ballerini e le relazioni di reciprocità che legano gli attori rituali vengono interpretati come meccanismi di alleanza fra gruppi, considerando la festa come "fenomeno sociale totale", secondo l'espressione di Marcel Mauss.

Il libro propone di studiare un campo relativamente inesplorato della letteratura antropologica – lo scambio tra consanguinei e affini nell'ambito della ritualità del ciclo dell'anno – mettendo in relazione sistematica elementi che appartengono a vari livelli della vita sociale come le consuetudini ereditarie, la sfera domestica, le pratiche economiche.

Francesca Cappelletto, nata a Verona, ha conseguito il Master of Arts nel 1988 presso la University of North Carolina, USA, e nel 1993 il Dottorato di Ricerca in Scienze Etnoantropologiche presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Ha svolto ricerche sul campo in Lombardia, Toscana e basso Lazio. Si interessa di ruoli e funzioni della parentela nella cerimonialità festiva e di questioni inerenti la classificazione. Attualmente lavora su forme e contenuti della memoria nelle culture tradizionali.



Biblioteca Errefe

Immagini religiose e culto popolare nell'Induismo

NB MANCANO LE
DIDASCALIE

ABSTRACT

Religious imagery and popular devotion in Hinduism (by Fabio Scialpi)

Devoutness is one of the most widespread methods of liberation in Hinduism (*bhakti-mārga*). Here, images of the gods of the traditional pantheon clearly occupy a central role. However, despite the stubborn cultural prejudices of occasional and professional western observers, and the erroneous beliefs long held by missionaries dedicated to converting non-European peoples, this is not an idolatrous practice. In effect, the officiant engaged in the main act of worship of holy statues, which takes the form of an actual liturgical drama (*pūjā*), must first of all make himself sublime, with the awareness of the identity of the self and the divinity depicted in the image. Then, once the divine presence has descended on his person, he can transfer it to the image by inviting (*āvāhana*) the god, or goddess, to take up temporary residence there.

At the end of the ceremony, the reverse process takes place: the leave-taking from the divinity (*visarjana*), in which the divine spirit, provisionally installed in the artefact moulded by the hands of man, makes its return to the transcendent plane. During the *pūjā*, which can take the form of an ordinary domestic ritual by the head of the family, or a complex templar celebration governed by numerous ministers, the “deified” effigy is offered a large number of gifts or services (*upacāra*), whereby the worshippers express their devoutness and hope of obtaining grace and protection from the superhuman beings invoked.

Lastly a particular case of *pūjā* is that occurring during great festivals – often originally dictated by the agricultural cycle of the crops grown by the community – that commemorate the redeeming feats of the divinity worshipped. A good example is the Durgapuja, which is renowned throughout India and especially popular in Bengal.

1. Le vie del passaggio dall'esperienza profana a quella sacra

Nell'Induismo, a seconda delle difformi propensioni individuali, si distinguono vie diverse per raggiungere la liberazione dai vincoli del *samsāra* e ricongiungersi con un Essere divino variamente denominato e concepito (Viṣṇu, Śiva, Śakti, etc.); o meglio, con una Realtà assoluta superiore al piano divino, al di là del tempo e dello spazio, denominata in modo molteplice (Ātman, Brahman), che nessuna facoltà umana è in grado di immaginare.

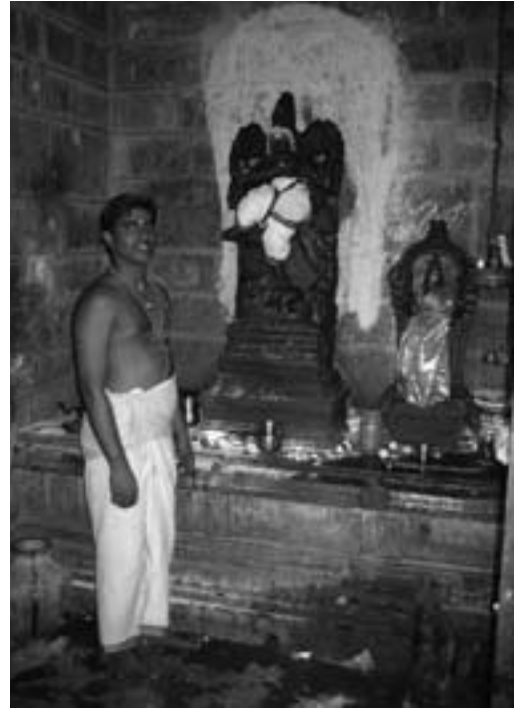
Esse sono quelle dell'azione e della pratica religiosa (*karma-mārga*); del completo abbandono al Dio o alla Dea, liberamente eletti a numi tutelari della persona e della famiglia (*bhakti-*

mārga); della disciplina psico-fisica intesa al superamento dell'ordinaria condizione umana (*yoga-mārga*); e della conoscenza di ordine trascendente (*jñāna-mārga*)¹. Si tratta di una delle innumerevoli enumerazioni e schematizzazioni così care al sistematico modo di procedere del pensiero indiano, che sancisce la molteplicità delle caratterizzazioni personali di cui occorre sempre tenere concretamente conto, e stabilisce, nello stesso tempo, una sorta di gerarchia spirituale, che contrassegna gli esseri umani in funzione del progresso compiuto rispetto alla meta verso cui sono rivolti.

Le prime due strade di accesso – almeno all'apparenza – semplificate, sono seguite dalle persone di più semplice ed immediato sentire,

¹ G. TUCCI, *Storia della filosofia indiana*, Bari 1957, p. 15; ID., “Induismo”, in ID., *Le civiltà dell'Oriente*, Roma 1958, p. 625.

*Amrtagathesvara temple,
Tamil Nadu.*



maggiormente inclini al fascino dell'emozione; le altre due prevedono una ricerca interiore di tipo discriminante, che richiede un controllo rigoroso dei moti della mente e dell'animo, e si realizzano attraverso un percorso solitario, non accompagnato dal soccorrevole apparire di figure superiori alla dimensione umana, che confortino gli ondeggiamenti sperimentati nel corso del difficoltoso cammino.

Tutte le vie prospettano il conseguimento, in tempi più o meno lunghi, della sfera extra-umana di cui si è detto, per cui esse vanno considerate soltanto come differenti itinerari volti al medesimo fine, ma contraddistinti da un diverso livel-

lo di percezione e di consapevolezza. Le ultime due, infatti, richiedono il superamento dell'ambito ordinario di conoscenza, che si raggiunge attraverso il comune funzionamento delle facoltà della mente; ovvero, prevedono l'attuazione di

una potenzialità creatrice, che evoca e riproduce l'immagine divina all'interno di sé, allo scopo di padroneggiarla fino a identificarsi con essa, o a riconoscerne l'inconsistenza assoluta, al di là della fantasmagoria delle sue rappresentazioni.

Le prime due, al contrario, presuppongono il supporto fisico della forma divina, che eventualmente, per il tramite di un atto di culto, o mediante il potenziale del coinvolgimento emotivo, possono tradursi in un'esperienza mistica. In ogni caso, come si vede, si tende a realizzare un passaggio, una comunicazione con il piano del sacro, che consenta di sormontare le inevitabili vicissitudini dell'esistenza trascorsa quotidianamente nel mondo profano.

Ci occuperemo nelle seguenti note di questo cammino, che non potrebbe realizzarsi senza il sostegno del simulacro della divinità, il quale la rende visibile al devoto, permettendogli, da una parte, di onorarla e d'invocarla, e, dall'altra, di richiederne in cambio protezione e particolari favori. Ciò che va, tuttavia, fin dall'inizio chiarito è che il culto, anche nelle società più semplici in cui si osserva, non viene mai prestato all'oggetto materiale in sé su cui si polarizza l'esperienza religiosa, bensì alla presenza divina nel simulacro, che assicura venerabilità a quell'oggetto costruito dall'uomo e rende possibile il contatto con una realtà sentita come sovrumana.

2. L'immagine e il culto

L'immagine divina, quindi, è una creazione umana, che conferisce un aspetto a questa presenza divina, la quale in essa prenderà dimora per un tempo stabilito. Da ciò deriva che l'opera dell'uomo, con la sua immaginazione creativa, la sua abilità manuale, la sua capacità di dotare e rivestire quel simulacro di valenze e significati idonei alle situazioni che egli stesso verrà a determinare, saranno sempre al centro della relazione tra sacro e profano, e del rapporto tra devoto ed essere extra-umano che, per il tramite di un manufatto santificato, si verrà a costituire.

Questo rapporto comincia con l'attività di ideazione e fabbricazione del simulacro che fornisce la sede alla presenza sovrumana. In India, le più antiche forme di culto si osservano nelle cul-

ture tribali che venerano primariamente la forza generativa della natura. Essa pervade e sostiene tutto ciò che esiste, e risiede perciò nell'ambiente naturale che circonda il villaggio: la foresta, un albero, una pietra, la riva di un corso d'acqua. A un siffatto livello religioso non si nota ancora uno specifico intervento dell'uomo nella formazione del simulacro; tuttavia, non appena la concezione meramente naturalistica si trasforma e si arricchisce di tratti culturalmente significativi, subentra una attività umana di modificazione di un dato che, da quel momento in avanti, sarà sempre più consistentemente imputabile all'interpretazione e alla manipolazione dell'uomo.

Alla concezione della potenza creatrice della Terra succede quella, psicologicamente più definita e localmente delimitata, di una maternità che, analogamente a quanto avviene in natura, nutre, sorveglia e protegge singolarmente gli individui e collettivamente la comunità del villaggio. Sorge così, nell'immaginazione religiosa, l'idea di una Madre, o meglio, di tante Madri, manifestazioni della stessa forza, illimitata e ovunque attiva, della energia insita nella natura, e tuttavia, morfologicamente diverse, localmente circoscritte, che s'identificano con lo spazio definito di un determinato villaggio e di un particolare gruppo umano. Inizialmente esse non hanno un nome, né una specifica personalità, ma vengono genericamente designate come la divinità del villaggio (*grāmadevatā*), ovvero come *Ammā*, la "Madre"; solo successivamente – e qui comincia a profilarsi l'intervento umano – alcuni tratti somari e rudimentali vengono dipinti e incisi sulla pietra che ne costituisce la sede naturale, al fine di attribuirle l'aspetto di un volto, che possa rendere quell'essere misterioso, benefico e terrifico a un tempo, più vicino ai devoti che lo invocano².

Successivamente, intorno a questo simulacro viene eretto un piccolo ricovero, o, con il progressivo diffondersi delle credenze e delle pratiche induiste fin nelle più remote contrade del paese, persino un tempio, che potrà diventare meta di pellegrinaggi provenienti anche da molto lontano, ma resterà sempre, in primo luogo, il santuario di quella madre originaria. L'India è piena di questi templi, nei quali, quella che viene ormai venerata come una Dea, riceve il suo

² G. TUCCI, "Earth in India and Tibet", *Eranos Jahrbuch* XXII, 1954 (rist. in G.T., *Opera minora*, II, Roma 1971, pp. 543-44).

Rayagada.
Amrtagathesvara temple,
Tamil Nadu.



culto quotidiano: spesso la pietra primordiale è rivestita di panno rosso, sul quale sono stati aggiunti grandi occhi e bocca d'argento e, ai suoi lati, sono state collocate molte spade arrugginite dal tempo, simbolo di un potere che si rifà ai miti dei *Purāṇa* e spesso si giustifica con la protezione accordata da qualche sovrano locale o regionale, che abbia inteso associare il proprio dominio sul quel territorio con il favore della madre divina, un autentico *genius loci* con la quale consolidare le fortune della sua dinastia.

Per fare un solo esempio, il tempio di Mā Majhigharianī nei pressi della città di Rayagada in Orissa, da noi visitato alla fine di dicembre del 1998, conserva tracce consistenti di questa

evoluzione. Non lontano dall'ingresso principale dell'edificio, infatti, ai piedi di un albero, si venera una larga pietra piatta, interrata in modo tale da lasciare visibile solo la sua parte superiore, che reca macchie di color rosso, probabilmente residui di sacrifici praticati sopra di essa: qui i devoti, per antica credenza, ritengono si trovi il corpo della Dea, che essi onorano primariamente in quanto "Madre", come indica l'appellativo di "Mā", che precede il suo nome.

Poco più oltre, all'interno del tempio, ove, secondo la tradizione popolare è celata la testa dell'essere divino, si accede a una grande sala centrale in cui si osserva un grande simulacro costituito da un volto formato da fattezze in argento sovrapposte a un campo di stoffa rossa: due grandi occhi a mandorla leggermente obliqui, folte sopracciglia leggermente arcuate, naso lungo e sottile fiancheggiato da due decori circolari bianchi all'altezza delle narici, bocca e lingua protesa, il terzo occhio al centro della fronte, poco al di sopra delle sopracciglia, due borchie appena più in basso delle gote, una sorta di diadema di cuspidi d'argento, a indicare un'acconciatura dei capelli che si completa con quattro ampie volute, due per lato e sempre d'argento,

a incorniciare il viso, caratterizzato da un'espressione fissa, quasi astratta, che può intendersi benevola e protettiva, come, nello stesso tempo, inquietante quel tanto che basti a tenere lontani spiriti infausti e potenziali nemici.

Gli ornamenti, frutto di una devozione molto sentita e giornalmente rinnovata, sono completati da una cospicua corona argentea, sormontata da un'ampia calotta metallica lavorata, al di sopra della quale si ergono diverse spade con guaine rivestite di sgargiante panno arancione e rosso. Il tutto, in un ricco trionfo di fiori multicolori intrecciati, al di sotto di una pesante struttura d'argento, decorata a sbalzo e ad alto rilievo con motivi floreali e animali, tra cui si distinguono, alla base, due piccole teste di leone con la lingua protesa; alla sommità, due pavoni che fanno da contorno laterale a un mascherone centrale a foggia leonina, anch'esso con la lingua protesa.

Si tratta, in questo caso, di un tempio che, nel corso del tempo, ha acquistato particolare prestigio e accumulato un notevole patrimonio grazie alla generosità dei fedeli. Altre volte il culto presenta forme più semplici, ma non meno sentite e interessanti dal punto di vista dell'intervento umano, che ha modificato, ampliato e interpretato con simbolismo più o meno complesso una intuizione originaria legata a credenze primordiali.

Così, a volte, l'immagine della divinità è costituita di materiali più umili, lavorati spesso dalle stesse donne del villaggio, come pure, talora, da modesti artigiani che danno forma concreta, per l'uso del culto, alle prescrizioni della tradizione testuale. Secondo la testimonianza del francese Abbé Dubois, relativa a usanze e pratiche dell'India del sud in un periodo tra il 1792 e il 1823, nell'ultimo giorno della festa di Gaurī, celebrata nel mese di settembre in onore di questa dea – da lui considerata una diversa denominazione di Pārvatī (“Figlia della montagna”), consorte di Śiva – si formava un simulacro di essa in pasta di riso, che veniva collocato in un ricettacolo magnificamente adornato, e veniva quindi portato in gran pompa attraverso le strade. Nella circostanza poi si rendeva onore anche agli strumenti del lavoro quotidiano artigianale, da parte di contadini, carpentieri, muratori, barbieri, pescatori, cacciatori, tessi-

tori, macellai, scrivani: ognuno tributava onore ai propri attrezzi e utensili che venivano lavati, decorati con fiori, aspersi d'acqua e liquidi consacrati, spalmati di color rosso, forse antico ricordo di sacrifici cruenti.

In maniera simile, le donne decoravano, alla stregua di divinità, cesti, vagli e pestelli per macinare il riso, e quindi si prostravano dinanzi ad essi³. Noi stessi abbiamo osservato più volte, in India e in Nepal, usanze siffatte, che prevedono una manipolazione di oggetti di uso quotidiano al fine della loro consacrazione nel tempo festivo. Quanto alla festa di Gaurī, che abbiamo studiato a Udaipur, in Rajasthan, molti anni or sono, e che qui assume il nome di Gangaur, abbiamo riscontrato come il rito si incentrasse su statue lignee della dea di notevoli dimensioni, rivestite di *sārī* dai colori sgargianti e recanti nelle mani spighe di orzo, il prodotto coltivato localmente in prevalente misura. Anche in questo caso, come sosteneva nei primi decenni del XIX secolo il colonnello britannico James Tod⁴, si ha una festa agraria celebrante, nella ricorrenza dell'equinozio di primavera, la forza della natura, impersonata da una divinità madre, denominata con un appellativo (Gaurī, “la Radiosa”) che si lascia ricondurre al mondo delle piante e, in particolare, delle messi mature⁵.

Altre volte ancora, come si è detto, il simbolo dell'essere divino è costituito non già da una forma umana, bensì da oggetti dovuti all'opera dell'uomo, che esprimono con immediatezza concreta le concezioni primordiali che abbiamo illustrato. Così avviene per il *liṅga* e la *yoni*, raffigurazioni dell'organo sessuale maschile e femminile, molto comuni nei templi śivaiti, che rappresentano con assoluta semplicità ed evidenza, anche per gli strati meno istruiti della popolazione induista, la forza della natura che sostiene la vita e si esprime a tutti i livelli dell'esistenza, da quello vegetale a quelli animale e umano.

Per quanto riguarda, in particolare, il *liṅga*, esso acquistò, nel corso del tempo, il valore di simbolo del dio Śiva, e quindi, secondo un graduale processo d'individuazione dell'Assoluto condotto per successive astrazioni, di Principio Supremo dell'universo, origine e inizio di tutti gli esseri. Tuttavia, al di là delle sottigliezze del pensiero

³ Abbé J.A. DUBOIS, *Hindu Manners, Customs and Ceremonies*, edited by H.K. Beauchamp, Oxford 1906³, rist. 1968, pp. 568-69.

⁴ J. TOD, *Annals and Antiquities of Rajast'han, or, The Central and Western Rajpoot States of India*, London 1829-32.

⁵ F. SCIALPI, “La festa di Gangaur a Udaipur. Studio preliminare sul culto della Dea-Madre in India”, in *Perennitas. Studi in onore di Angelo Brelich. Promossi dalla Cattedra di religioni del mondo classico dell'Università degli Studi di Roma*, Roma 1980, pp. 461-64.

filosofico, il *liṅga*, nella sua essenziale fisicità, è sempre rimasto, nella pratica religiosa induista, una realtà sacra sulla quale si concentra abitualmente la devozione popolare. Ciò spiega la varietà dei materiali con i quali esso può venire costituito, nonché il diverso grado di merito riconosciuto al committente che ne ordini la fabbricazione e vi renda il suo culto, come documenta il *Liṅga Purāṇa*, un testo medievale di ambito śivaista.

Coloro che fanno immagini di esso [il *liṅga*] con terra o sterco di vacca, oppure compiono la *pūjā* ad esso sotto questa forma, saranno ricompensati; coloro che lo fanno in pietra riceveranno una ricompensa sette volte superiore, e non saranno mai al cospetto del Principe delle Tenebre; coloro che lo fanno in argento otterranno una ricompensa sette volte superiore alla precedente; coloro che lo fanno in oro saranno sette volte ancora più meritevoli [...]. Il *liṅga* è Śiva stesso; è bianco; ha tre occhi e cinque facce; è rivestito con una pelle di tigre⁶.

Il culto del *liṅga* è estremamente diffuso in India. Nei templi śivaisti esso è collocato nella cella principale ed è variamente adornato: talora viene avvolto con un tessuto, o viene sormontato da un baldacchino di stoffa, che ne testimonia la dignità; spesso appare con un contorno di raffigurazioni del cobra, che lo difendono e, al tempo stesso, conferiscono risalto alla sua illimitata potenzialità generativa. La venerazione di cui è circondato si esprime sia giornalmente, sia in occasione delle grandi feste in suo onore, attraverso la celebrazione più o meno solenne della *pūjā*.

3. L'offerta rituale

La *pūjā* costituisce l'atto di culto per eccellenza nella pratica rituale dell'Induismo. Essa "è una specie di dramma sacro elaborato con cura meticolosa da un'esperienza liturgica secolare, codificato in una letteratura amplissima in cui alle forme vediche si congiungono concepimenti, invocazioni e riti tantrici veri e propri"⁷. Anche la parte manuale svolta dall'officiante è particolarmente laboriosa, come rivela l'etimologia stessa della parola, di origine incerta⁸, che significa "venerazione", "onore manifestato attraverso un culto", nella quale l'attività rituale

di consacrazione e devozione sono bene sintetizzate. La *pūjā* si svolge nel tempio come pure nel comune rituale domestico, amministrato normalmente dal capofamiglia.

Ovviamente, all'interno della casa le operazioni si svolgono con maggior semplicità e più rapidamente di quanto possa avvenire qualora il celebrante, in qualità di professionista del sacro e depositario della tradizione da cui trae sostentamento, sia un vero e proprio "addetto ai lavori". Comunque sia, anche nella circostanza di un comune rito domestico, che si svolge in una stanza, o quantomeno in uno spazio riservato dell'abitazione, il modello, seppure seguito *in parvo*, è sempre fornito da quanto si è visto compiere nel tempio, o si è appreso sin dalla più giovane età dagli anziani della famiglia. Da notare, però, che, a differenza del tempio, sull'altare domestico si trova innanzi tutto la divinità familiare (*kuladevatā*), intorno alla quale si è svolto il culto delle generazioni che si sono susseguite nel corso del tempo; vi possono quindi trovare collocazione la divinità personale (*iṣṭa-devatā*) scelta dal devoto, nonché le divinità della consorte, e prima di essa delle spose delle passate generazioni, le quali, pur adattandosi al rituale familiare del marito, le hanno portate con sé nella nuova residenza. Vi sono poi, naturalmente, le immagini del pantheon induista, specialmente quelle della devozione di specifica appartenenza (Viṣṇu, Kṛṣṇa, Śiva, una delle forme della Śakti, come Pārvatī, Lakṣmī, Durgā, Kālī). Il culto, quindi, secondo una specifica tendenza all'inclusione, tipica dell'Induismo⁹, tende ad ampliarsi a un numero sempre maggiore di figure divine oggetto di venerazione¹⁰.

Nel caso dei templi, invece, soprattutto per quelli maggiori, celebrati dalla tradizione, che sono meta di pellegrinaggi spesso molto faticosi, il rituale è più complesso, dovendosi tener conto di vari eventi che influenzano il ciclo liturgico ordinario, quali: le feste stagionali, le celebrazioni ispirate alla commemorazione di vicende mitologiche relative alla figura divina oggetto di culto, le occasioni di natura sociale, le circostanze di ordine astronomico. Ci limiteremo in questa sede a qualche cenno riguardo all'ordinario svolgimento rituale quotidiano.

⁶ Abbé J.A. DUBOIS, *op. cit.*, pp. 630-31.

⁷ G. TUCCI, *Asia religiosa*, Roma 1946, p. 75.

⁸ È da notare che il termine usato per designare il sacrificio nella tradizione vedica (*yajña*) presenta una radice diversa. Il verbo *puj* e la parola *puja* della lingua sanscrita si fanno derivare da un'origine dravidica o medio-indiana (G. TUCCI, "Induismo", *op. cit.*, p. 569), che, a nostro parere, denotano una concezione differente della religiosità, basata su una serie di atti compiuti direttamente di fronte o sull'immagine stessa della divinità.

⁹ M. MONIER WILLIAMS, *Hinduism*, London 1877, pp. 12-13.

¹⁰ H. VON STIETENCROHN, *Der Hinduismus*, München 2001 (tr. it., *Hinduismo*, Brescia 2002, p. 92).



La giornata della divinità è organizzata secondo la prassi del cerimoniale della corte reale. Il dio al mattino viene svegliato allo squillare di campane e al vibrare di conchiglie opportunamente fatte risuonare con il soffiarvi dentro; viene quindi lavato, vestito con abiti lindi, adornato. Esso, quindi, attende alle udienze del mattino; riceve poi il suo cibo, che viene simbolicamente da lui assaporato ed effettivamente consumato dai sacerdoti e dai mendicanti; compie il riposo pomeridiano; può accogliere in seguito eventuali ospiti e accettare i loro doni; infine, si ritira per il riposo notturno nella sua stanza da letto, ove si riunisce alla sua consorte o alle sue spose. Nei maggiori templi possono trovarsi attendenti a ventilare il suo seggio, e danzatrici a intrattenerlo.

Nella ricorrenza di particolari festività, come avviene per il tempio di Jagannāth (il "Signore dell'universo") a Puri, in Orissa, il suo simulacro compie il giro della città su uno splendido carro magnificamente adornato e tirato dai suoi devoti; esso può essere seguito dal corteo delle divinità minori sui rispettivi carri, da musicanti, portatori di scacciamosche ricavati dalla coda di yak (*cauri*, tipica insegna di regalità), parasoli, danzatori e un enorme numero di devoti¹¹.

Per quel che riguarda l'offerta in senso stret-

to, il rituale è particolarmente lungo, complesso e ispirato, nei suoi passaggi più significativi, a un sottile simbolismo, che, tuttavia, nel corso del tempo, si è spesso, in larga misura, venuto obliterando, o, quanto meno, attenuando. L'officiante, innanzi tutto, deve trasmutarsi nella divinità stessa, mediante una opportuna preparazione fisiologica e psicologica fondata sullo yoga e indotta da una intensa concentrazione sull'iconografia e sulla sillaba mistica che contraddistingue la divinità e ne esprime la quintessenza. Essendosi in tal modo compenetrato con l'intima natura divina, egli può trasferire questa sovrumana natura nell'immagine innanzi a cui si compirà il dramma liturgico. Il dio, allora, attraverso un complesso di riti che prendono il nome di *prāṇa-pratiṣṭhā* (letteralmente, "supporto del soffio vitale"), prenderà sede nel simulacro fabbricato dall'uomo; e solo in seguito a siffatta "discesa" l'immagine, vivificata dalla presenza divina al di là della sua consistenza materiale, potrà venire propriamente venerata: prima di allora, essa è solo un oggetto inerte, venerabile ma non "indiato"¹².

Riguardo al *prāṇa-pratiṣṭhā*, è interessante notare che l'immagine, prima ancora di diventare la sede della divinità per mezzo della sua "discesa", viene mentalmente animata dall'offi-

¹¹ A.L. BASHAM, *The Wonder that was India. A survey of the history and culture of the Indian sub-continent before the coming of the Muslims*, London³, 1967, rist. 1969, p. 338.

¹² G. TUCCI, *Asia religiosa*, cit., p. 76.

ciante con il rito del *nyāsa*. Con esso egli colloca mentalmente sull'icona (*pratimā, mūrti*) varie entità concrete (sole, luna, fiumi sacri), o astratte (intelletto, respiro, senso dell'io, organizzatore mentale, cinque elementi sottili corrispondenti agli oggetti degli organi dei sensi, cinque elementi materiali costituenti del corpo fisico della persona); tutte queste entità sono simboleggiate da sillabe mistiche, che vengono idealmente poste sugli occhi, il cuore, l'ombelico, gli organi di senso, e, in genere, le membra della raffigurazione. Si tratta, quindi, di una cosmizzazione della *pratimā*, che viene trasformata misticamente in un microcosmo, pensato come palpitante di vita, in analogia con il microcosmo costituito dall'essere umano.

Secondo tale concezione, le facoltà sensoriali dell'immagine, prima della "discesa" della divinità in essa, devono venire "destate", quasi che essa fosse immersa in un sonno dal quale occorre risvegliarla. Particolarmente interessante è il rito mediante il quale vengono aperti gli occhi della *mūrti*. L'officiante, pronunciando una formula sacra (*mantra*), tocca gli occhi del simulacro mediante una bacchetta, che talora può essere persino d'oro, alla cui estremità sono legati un ciuffo d'erba *kuśa* o alcuni fiori: così egli illumina gli occhi della *pratimā*. Analogamente, si toccano le guance e il cuore della figura, in modo da infonderle la vita: tali gesti rendono ragione della denominazione di *prāṇa-pratiṣṭhā* del rito, che si può rendere come lo "stabilire la vita" nella *mūrti*. Il cerimoniale si dispiega gradualmente e minuziosamente, considerando uno per uno tutti gli aspetti più sottili del suo essere. S'invocano nell'icona il respiro (*prāṇa*), il principio vitale (*jīva*), gli organi di senso (*indriya*), che vengono via via risvegliati, fino a che, al termine di un siffatto processo di "vivificazione", la divinità, sollecitata dall'invito (*āvāhana*) del celebrante a prendervi dimora, può infine, attuare la sua "discesa" nell'immagine, che si è venuta trasmutando da oggetto materiale costruito dall'opera umana a supporto vivente consacrato, "poiché con l'*āvāhana* si compie quel mistico cambiamento a cui la *mūrti* è stata preparata dai riti precedenti".

La consacrazione dell'immagine e la "discesa"

della divinità avvengono una volta sola, al momento dell'ubicazione (*sthapana*) del simulacro nel tempio, o nella sua sede fissa; può invece venire ripetuta in occasione di ogni adorazione, come accade nel caso di una piccola immagine in uso per il rito familiare; va, infine, sempre rinnovata quando l'icona sia stata mossa¹³.

I doni rituali e gli atti di servizio (*upacāra*) che vengono offerti alla divinità durante lo svolgimento della *pūjā* sono ispirati al trattamento che si deve riservare all'ospite di maggior riguardo, che abbia compiuto un lungo viaggio prima di raggiungere la dimora ove venga ricevuto. Essi variano di numero, a seconda delle scuole e degli stessi esseri divini. L'elenco più completo ne prevede, con alcune varianti, i sedici seguenti: invito rivolto alla divinità (*āvāhana*); offerta di un seggio di legno o di fiori (*āsana*); formula di benvenuto (*svagata*); offerta di acqua per l'abluzione dei piedi (*pādya*); offerta di acqua profumata con zafferano, polvere di legno di sandalo, fiori, talvolta grani di riso, per il lavacro del volto (*arghya*); offerta di acqua mescolata a sostanze, come la cannella, per la purificazione della bocca (*ācamanīya*); offerta di miele e latte quagliato (*madhuparka*); lavacro dell'immagine (*snāna*); offerta di vesti (*vastra, vasana*); imposizione di un cordoncino sacro (*yajñopavīta*), a volte, offerta di ornamenti e gioielli (*abharana*); offerta di unguenti e profumi odorosi, ad esempio polvere di sandalo (*gandha*); offerta di petali di fiori (*puspa*); offerta di incenso (*dhūpa*); offerta di lumi accesi (*dīpa*); offerta del pasto sacrificale, composto di riso cotto, frutta, burro liquefatto, zucchero, foglie di betel (*naivedya*); prostrazione e circumambulazione dell'immagine tenuta alla propria destra (*vandana, namaskāra, pradakṣiṇa*)¹⁴.

A conclusione della *pūjā*, si effettua il comiato (*visarjana*) dalla divinità, che a volte figura come ultimo nell'elenco dei sedici *upacāra* offerti alla *mūrti*, nella quale essa ha preso dimora al momento dell'invito (*āvāhana*) rivoltole dal celebrante a discendervi. Con questo atto, la divinità abbandona l'immagine, tranne che si tratti di una *mūrti* fissa (*acala*, "immobile") come avviene, in genere, nei templi. Ciò conferma, ancora una volta, la chiara consapevolezza, da parte dei fedeli, della distinzione tra materialità del si-

¹³ P. CARACCHI, *La presenza divina nella murti secondo i Purāṇa*, Pubblicazioni di "Indologica Tauriniensa", Torino 1978, pp. 11-17.

¹⁴ Abbé DUBOIS, *op. cit.*, pp. 147-48; G. TUCCI, *op. cit.*, pp. 75-76; S. PIANO, *Sanatana-dharma. Un incontro con l'induismo*, Cinisello Balsamo (Milano) 1996, pp. 256-58; H. VON STIETENCRON, *op. cit.*, pp. 104-05.

mulacro e presenza divina in esso, in conformità con l'insegnamento tradizionale dei *Purāṇa*, che ammoniscono i devoti ad astenersi dal venerare un'immagine non debitamente consacrata¹⁵.

Ci si può chiedere ora a quale altra operazione sia sottoposta l'immagine dopo l'abbandono della divinità. In proposito, pur avvertendo che i casi possono variare di molto, a seconda delle circostanze, dei luoghi e delle tradizioni di ciascun tempio, si può rispondere con una testimonianza diretta, dovuta a un grande studioso del XIX secolo, che ebbe modo di assistere a una funzione di questo genere con riferimento alla dea Mīnākṣī ("Colei che ha gli occhi a forma di pesce"), particolarmente venerata nella regione di Madurai, in Tamil Nadu, ove si trova tuttora un grande tempio eretto in suo onore.

La descrizione che egli ci ha lasciato è molto precisa, anche se essa è evidentemente ispirata al pregiudizio rispetto a quanto a lui doveva apparire come una palese manifestazione di idolatria.

Mi occorre casualmente di assistere a una festa in suo onore, chiamata Tailotsava, "la festa dell'olio". Una rozza immagine della dea, abbondantemente decorata con gioielli e con un'alta acconciatura di capelli, era al centro di una lunga processione, su un trono con baldacchino portato da otto brahmani a una piattaforma in una magnifica sala ipostila, o Mandapa, del Nayak Tirumell¹⁶, di fronte al tempio. Là la cerimonia della svestizione dell'idolo, della rimozione dei suoi ornamenti, dell'unzione della testa con olio, del lavacro, della ridecorazione e della rivestizione fu compiuta in mezzo a un gridare, cantare, battere di tamburi oblungi, agitare di luci e di scacciamosche, suonar di campane, e un assordante frastuono proveniente da quaranta o cinquanta cosiddetti strumenti musicali, ciascuno in carico ad un uomo che faceva del suo meglio per soprafare il suono di tutti gli altri messi insieme. In testa alla processione veniva portata un'immagine di Gaṇeśa. Quindi seguivano tre elefanti, una lunga fila di sacerdoti, musicanti, attendenti recanti scacciamosche e ombrelli, con una schiera di danzatrici in coda¹⁷.

sta è contrassegnato da festività religiose, alcune delle quali di grande importanza, che scandiscono il ritmo delle stagioni, il tempo dei raccolti e, in definitiva, la vita individuale e collettiva dei fedeli. In queste occasioni, le immagini divine ricevono un culto particolare, che appare non solo amplificato rispetto a quello ordinario osservato nel tempio o tra le mura domestiche, ma anche inteso a finalità specifiche.

Un esempio molto significativo è dato dalla Durgā-pūjā, una celebrazione che ha luogo nella prima metà del mese di Āśvina, corrispondente a un periodo tra settembre e ottobre, nel quale si effettua la mietitura dei cereali coltivati. La festa, analogamente a quella di Gangaur nel Rajasthan, si fonda su una evidente base agraria, che, tuttavia, nel corso del tempo, seguendo l'affermarsi della cultura brahmanica, si è arricchita di valori sempre nuovi, i quali, aggiungendosi a quelli più antichi senza cancellarli, hanno facilitato la sua accettazione da parte di tutti i ceti sociali e dei vari ambienti economici, nonché la sua diffusione in tutte le regioni dell'India.

La festa, che viene celebrata con speciale grandiosità in Bengala, dura dieci giorni e s'incentra sul mito di Durgā-mahiṣāsura-mardīnī, forse il più popolare del ciclo di questa divinità; esso è narrato nel *Devī-māhātmya*, una sezione del *Mārkaṇḍeya-purāṇa*, e viene largamente rappresentato nelle più varie forme dell'espressione artistica, presenti nei templi come pure nelle case. In estrema sintesi, la dea, nel suo aspetto terrifico di Caṇḍī, s'impegna in una strenua battaglia contro un demone (*asura*) che tenta di sovvertire l'ordine cosmico, nei confronti del quale tutti gli dei si dimostrano impotenti. Al termine della titanica lotta, essa trafigge con la lancia l'*asura*, che ha assunto la forma del bufalo (*mahiṣa*) e ne mozza la testa¹⁸.

Al di là delle vicende del racconto, che molto appassiona la fantasia popolare, il mito esalta simbolicamente il trionfo dell'ordine cosmico garantito dagli dei sul caos dominato dagli esseri maligni, oltre che, più in generale, la vittoria del bene sul male. Per questo motivo, la celebrazione assume anche la denominazione di Daśaharā, o quella moderna di Dassehra (anglo-indiano, Dussehra), in quanto, attraverso il rituale, si ot-

¹⁵ P. CARACCHI, art. cit., pp. 16-17.

¹⁶ Si tratta probabilmente di Tirumalai Nayaka (1623-59), sovrano della regione, sotto il cui governo il tempio di Madurai venne interamente ricostruito (K.A. NILAKANTA SASTRI, *A History of South India from Prehistoric Times to the Fall of Vijayanagar*, Madras 1976⁴, p. 436).

¹⁷ M. MONIER WILLIAMS, *Religious Thought and Life in India. Vedism, Brahmanism and Hinduism*, London 1883 (rist. Delhi 1974, pp. 442-43).

¹⁸ F. SCIALPI, "La Grande Madre nella cultura induista", in T. GIANI GALLINO (a cura di), *Le Grandi Madri*, Milano 1989, pp. 59-60, 64.

4. Le grandi festività religiose

Come si è visto, il calendario liturgico indui-

tiene la purificazione dai dieci peccati (*daśaharā*, “che porta via i dieci [peccati]”) previsti dalle *Leggi di Manu*¹⁹; e, in particolare, l'ultimo giorno, il decimo, si qualifica come quello della vittoria (*vijaya-daśamī*).

In questa occasione, il culto che si tributa all'immagine acquista un significato diverso e una finalità più mirata rispetto all'ordinario, anche se le offerte rituali che nei suoi confronti si compiono riproducono uno schema sostanzialmente analogo a quello sopra descritto. Per darne qualche sommaria indicazione possiamo avvalerci della testimonianza offerta da una pubblicazione risalente agli ultimi decenni dell'Ottocento, che descrive analiticamente il cerimoniale seguito nella circostanza dalle famiglie di un elevato livello sociale a Calcutta (oggi Kolkata). Poiché esso è basato sui testi della più antica tradizione, gli *Śāstra*, sembra ragionevole ritenere che venisse rispettato, tranne che per le dimensioni di scala molto più grande, anche nel caso dei vasti, imponenti e artistici padiglioni (*pandal*) di pubblico accesso, elevati da gruppi professionali o residenziali nei diversi quartieri della città, o presso la Ramakrishna Mission nel Belur Math sulle rive del fiume Hughli, che noi stessi abbiamo più volte visitato circa trentacinque anni or sono, e che poi abbiamo osservato ripetutamente a Mysore (Karnataka), Phulbani (Orissa) e anche a Delhi²⁰.

La consuetudine brahmanica non lascia davvero nulla all'improvvisazione. Si prescrivono meticolosamente il periodo stabilito per la celebrazione e i singoli tempi al suo interno; la misura dei vari recipienti; gli ornamenti previsti per le donne della casa; gli artigiani da impiegare nella fabbricazione; i materiali con cui deve essere costruita la struttura e il gruppo di figure (*pratimā*) al suo interno.

Ad esempio, per quanto riguarda la struttura che fornisce lo scenario della ripetizione dell'*exploit* di Durgā, essa, come accade presso le famiglie più agiate, può essere di cristallo, o di una lega di metalli, tra i quali predomina il rame²¹; ma ove se ne dovesse costruire una nuova, essendosi gettata nell'acqua, come vedremo, quella dell'anno precedente, si dovranno utilizzare determinati materiali, quali pezzi di bambù

tagliati in modo appropriato, parti di una pianta con una certa stagionatura, un dato tipo di erba secca, una tavola di legno di mango.

Quanto alle figure protagoniste della scena, le principali sono tre, ma se ne possono aggiungere altre quattro²²; tuttavia, le tre dominanti vanno collocate in posizione centrale rispetto al gruppo, e sono attaccate una all'altra; il loro scheletro è fatto con una determinata paglia; quindi va formato un impasto di terra presa dall'Hughli, sterco di vacca, scorza di riso, con il quale l'artigiano provvederà a foggiarle²³.

Anche il loro aspetto è strettamente codificato in conformità con i testi: la dea ha dieci braccia che tengono dieci armi diverse; ritta, posa delicatamente il piede destro sul dorso del leone, rappresentato in atto di un combattente all'attacco dell'Asura, il bufalo-demone sul quale essa poggia il piede sinistro. La dea, inoltre, ha ciocche di capelli dalle molteplici intrecciature; il crescente lunare sulla fronte; tre occhi e un volto dal chiarore lunare, con una carnagione splendente al pari di oro liquido; il corpo sinuosamente piegato in triplice posa, completamente ornato di gioielli; gli occhi di bellezza squisita; dentatura magnifica e seno alto e compatto. Il bufalo, infine, è ritratto con il tronco decapitato, da cui fuoriesce un demone, scudo e spada in mano, trafitto dalla lancia della dea e lordo del sangue che sgorga dalle ferite. Il *pathos* della scena è ulteriormente e sinistramente amplificato dalla spessa capigliatura del demone tenuta dalla divina creatura nella mano sinistra con il cappio del serpente, che strangola l'Asura nella sua tremenda spira, mentre il leone gli piomba addosso, con i denti assetati di sangue²⁴.

Il rituale non appare meno preciso, meticoloso e un po' stucchevole nelle sue invocazioni, esaltazioni, meccaniche ripetizioni. Esso riproduce l'impianto generale della *pūjā* che abbiamo già descritto: trasmutazione dell'officiante, vivificazione del corpo delle immagini; invito alla “discesa” della dea; servizi e doni offerti, tra cui compare anche uno specchio di metallo destinato a riflettere l'immagine divina.

Tuttavia, non mancano neppure alcuni tratti caratteristici, che contraddistinguono il cerimoniale e rispondono al precipuo carattere

¹⁹ S. PIANO, *op. cit.*, pp. 251-52, 266-67.

²⁰ “L'intera cerimonia è improntata a un rigido conservativismo, che prevede le stesse forme e dimensioni delle figure ogni anno; la stessa persona, o un suo erede, foggia, dipinge, o decora; lo stesso sacerdote, o un suo rappresentante, officia; persino le stesse imprese che forniscono gli arredi, gli articoli alimentari, i profumi, etc. sono richieste quando ogni anno ritorna la festa” (PRATAPACHANDRA GHOSHA, *Durga Puja: with Notes and Illustrations*, Calcutta 1871, Appendix, note 1, p. ii).

²¹ PRATAPACHANDRA GHOSHA, *op. cit.*, Appendix, note 1, p. i.

²² Esse sono quelle di Lakshmi, Sarasvati, Kartikeya e Ganesha (*ibid.*, p. ix). I testi tradizionali non le menzionano, e tuttavia, per motivi personali di culto e devozione, possono essere presenti, a testimonianza del carattere pervasivo dell'Induismo, sempre pronto a nuove accessioni ed elaborazioni.

²³ Il simulacro della dea può essere fatto di terra, legno, ferro, cristalli, pietre, sostanze odorose e fiori (*ibid.*, p. vii).

²⁴ *Ibid.*, pp. 5-6.

della celebrazione. Tra questi: l'evocazione della dea e l'invito rivoltale a prendere stanza in nove foglie (*nava-patrikā*), tra cui quelle di banano, dello zafferano e del riso, che vengono venerate²⁵; il culto reso a una vergine (*kumārī*), personificazione della stessa dea, anch'essa vergine²⁶; i sacrifici animali eseguiti tra il settimo e il nono giorno della festa, con numero crescente di vittime immolate. Tutti elementi che rinviano all'origine agraria della festa e si lasciano interpretare come riti di fertilità intesi a promuovere il benessere della famiglia e dell'intero gruppo umano nel contesto di una economia fondamentalmente basata sull'agricoltura.

Anche il commiato dalla dea (*visarjana*) sembra rispondere al medesimo intento, in quanto l'immagine della dea, riflessa nello specchio che le è stato offerto nel corso della *pūjā*, viene immerso nell'acqua; successivamente le donne di casa, adornate e ingioiellate, si riuniscono per compiere un rito di separazione. Dipinti i piedi di rosso, colore di buon auspicio, esse compiono per sette volte la circumambulazione delle immagini, lasciando gocciolare acqua da un recipiente d'argento; quindi, un piatto colmo di riso, monete d'oro e d'argento, frutti, passato dal capofamiglia e ricevuto nelle proprie vesti dalla più autorevole persona di genere femminile della comunità familiare, viene lanciato al di sopra dei simulacri.

Infine, al termine di questi riti di uscita, in mezzo a grande giubilo e con nuove invocazioni alla dea, intese a garantirsi il suo ritorno nell'anno successivo, la *pratimā* è portata fuori dalla casa e viene immersa nelle acque di un fiume.

5. Conclusioni

Le immagini sono, dunque, sempre al centro del rito, e il culto loro tributato è fondamentale per assicurare ciò che il singolo individuo e la comunità si attendono da quella presenza divina evocata, invitata, blandita, esaltata: la remissione delle colpe eventualmente commesse; la liberazione dalle incertezze di un'esistenza, sempre sentita come precaria; la migliore fortuna per sé e per la propria famiglia nel corso del nuovo tempo astronomico, stagionale, economico, che riprenderà dopo la fine della celebrazione.

In una società quasi completamente desacralizzata, come quella contemporanea, tutto ciò potrà forse apparire a qualcuno arcaico e illusorio. Sta però, di fatto, che l'essere umano, pur nella limitazione dei suoi mezzi rispetto all'essere extra-umano con cui entra in contatto, è sempre presente, e sapientemente organizza e dirige a proprio beneficio tutto il complesso rapporto che intercorre tra sé e quello. Le forze creative della cultura sono all'opera, in vista di una liberazione dal ciclo di nascita-morte-rinascita (*saṃsāra*) che, in una prospettiva più o meno lontana, a seconda della situazione diversa di ciascun individuo, conduca al riassorbimento nell'Assoluto, ove risiedono luce eterna e conoscenza infinita. In tal modo si realizza quanto aveva preannunziato la *Muṇḍaka-upaniṣad* (III, 2, 8): "Come i fiumi che scorrono spariscono nel mare, perdendo nome e forma, egualmente colui il quale conosce, liberatosi da nome e forma [= dall'individuazione], penetra nel Puruṣa divino che è più in alto di ciò che è in alto"²⁷.

FABIO SCIALPI has conducted over twenty missions in India, as the head of research on popular Hinduism in contemporary India, tribal religions and the Great Mother Goddess. Since 1998 he has focused his research in the Indian state of Orissa, in cooperation with the Department of Anthropology of Utkal University, Bhubaneswar. He is a member of the Governing Council of the Italian Society of the History of Religions, and sits on the Scientific Committee of the Italian Institute for Africa and the Orient. Main publications: *Aspetti della tematica dell'acqua nello Satapatha-Brahmana. Esperienza naturalistica e mondo magico*, Rivista di Studi Orientali, vol. L, file I-II (1976), pp. 105-78; *The Ethics of Asoka and the Religious Inspiration of the Achaemenids*, East and West, IsMEO, vol. 34, nos. 1-3 (Sept. 1984), pp. 55-74; *La Grande Madre nella cultura induista*, in *Le Grandi Madri* (by Tilde Giani Gallino) (Milan, 1989), pp. 47-64; *La festa di Pongal a Madurai*, Supplement no. 68 to the Annals of the Oriental University Institute, vol. 51 (1991), file 3, (Naples, 1991), 85 pp., table VIII; *Induismo e Islam nella storia del Subcontinente indiano. Ispirazione religiosa, confronto sociale, conflitti politici*, Studi e Materiali di Storia delle Religioni, vol. 70 (2004), pp. 171-87; *Le religioni dell'India* in SMSR, *ibid.*, vol. 72 (2006), pp. 85-100; *Tempo, cosmo e liberazione nell'India antica*, *ibid.*, vol. 73 (2007), pp. 371-94.

²⁵ G. TUCCI, "Earth in India and Tibet", *op. cit.*, pp. 547-48.

²⁶ *Ibid.*, pp. 563-64.

²⁷ P. FILIPPANI-RONCONI (a cura di), *Upanishad antiche e medie*, Torino 1968², p. 663.

Tiziana Arici

Il popolo della Santa Crus

Il laboratorio della sacra
rappresentazione di Cervo

cm 28x25, 160 pp., 186 ill.

€ 45,00

g r a f o

www.grafo.it

La Santa Crus è una manifestazione di carattere religioso che si svolge con periodicità decennale, in maggio, a Cervo. Sacro e profano, dramma e festa si mescolano in questo rito che coinvolge l'intera popolazione a partire dalla lunga preparazione fino all'intensa condivisione finale. Il volume propone le immagini che Tiziana Arici ha realizzato in occasione della Santa Crus del 2002, documentando lo svolgimento dell'intera manifestazione, concentrandosi in modo particolare sulle fasi preparatorie. L'obiettivo ha colto soprattutto il momento in cui i 160 figuranti di Cervo si sono calati nei panni dei protagonisti, mostrando "dal vivo" la trasformazione da persona in personaggio, il passaggio dalla normale esistenza quotidiana a quel mondo ispirato dalle statue di Beniamino Simoni nel locale santuario della Via Crucis.

Biblioteca Errefe

Il rito del *Mizuko Kuyō* e le statuine del *bodhisattva Jizō*

ABSTRACT

The ritual of *mizuko kuyō* and *bodhisattva jizō* statues (by Rosaria Ruffino)

During the Meiji Restoration in the second half of the 19th century, Japan witnessed a sharp growth in nationalist sentiment, mostly geared towards the demographic growth of a nation, following a series of wars that had decimated the population. It was in this sort of political climate that the practice of *mizuko kuyō*, inextricably linked with the figure of *bodhisattva Jizō*, gained popularity. This figure had always been considered the celestial guide of the souls of the dead, especially children, so it was not difficult to manipulate the collective imagination and associate it with fertility and life, and – logically – with the worship of unborn children. The purpose of this re-elaboration of religious practices was to create a state of anxiety and guiltiness in women who aborted, since unborn children were considered disturbing, shadowy figures, suspended in a dimension of loneliness. It is no coincidence, in fact, that they were dubbed *mizuko*, meaning water baby, perfectly in tune with their virtually impalpable nature.

The rituals behind such worship are quite complex and time-consuming as they force the woman to take both spiritual and material care of the child she never wanted to give birth to. This coercion was accentuated by the feeling of terror, guilt and anguish that the woman has to face day after day, since the *mizuko* is considered a demonic being, which, if not looked after, could jeopardize the woman's fertility and her family.

In material terms, this practice involves the veneration of a statue of *Jizō*, placed in special "cemeteries" inside Buddhist temples, that is offered gifts of warm clothes, dummies, milk, sweets and toys. The arrays of little statues still visible today inside the temples, adorned with coloured objects conveying the impression of a serene childhood, are merely the result of a religious and political business that is far removed from traditional Buddhist ideology.

Il *mizuko kuyō* nella storia

Nella seconda metà del Novecento si è formata in Giappone una pratica di culto del tutto nuova, il *mizuko kuyō*, finalizzata a placare gli spiriti dei bambini abortiti. Tale pratica ha avuto così tanta fortuna, attecchendo nel pensiero comune, e si è diffusa così rapidamente e capillarmente, da arrivare a far parlare i media di un vero e proprio "*mizuko boom*" negli anni '80. Le sue fasi di sviluppo, l'evolversi delle concezioni e le pratiche rituali ad esso connesse, mettono in luce un rapporto dialettico tra discorso religioso sulla morte, dinamiche sociali e scelte ideologiche.

Nell'epoca Tokugawa non esistevano forme

di culto per le anime dei bambini morti. L'infanticidio (*mabiki*, che letteralmente significa "sfoltire") era una pratica molto diffusa. Era praticata soprattutto nei villaggi dove la miseria era incalzante. Si decideva quindi di sopprimere il bambino indesiderato al momento del parto. Con lui, anche il suo spirito veniva dimenticato; infatti non si svolgevano riti funebri, né veniva scelto un nome postumo, e inoltre non gli veniva dedicata nessuna tavoletta da porre sull'altare degli antenati. La mamma semplicemente lo affidava al *bodhisattva Jizō*, affinché lo facesse rinascere in una nuova e migliore esistenza¹.

Il nuovo discorso ideologico formulato durante la Restaurazione Meiji portò alla creazione

¹ CHIBA TOKUJI – ŌTSU TADAO 1983.

1. Il Jiz bambino.



del mito del *kazokukokka*, dove l'ideale di una famiglia patriarcale forte veniva strettamente legato a quello di uno stato potente. Dunque nei primi decenni del Novecento l'ideale di una famiglia numerosa era esaltato dal regime come elemento fondamentale dei meccanismi di produttività della nazione. La famiglia diveniva così una realtà pubblica slegata dal privato e veniva sacralizzata insieme all'imperatore, visto come il capo della famiglia-nazione². Ed è proprio in questo contesto, sempre più militarizzato e imperialista, che la promozione demografica divenne sempre più importante. Le guerre contro la Russia, e contro la Corea e la Cina, portarono a nuove acquisizioni territoriali, ma anche alla perdita di tantissime vite umane; i governi che si susseguirono furono uniti nel ritenere che si dovesse incoraggiare l'aumento della natalità.

Già alla fine dell'Ottocento cominciò a farsi strada nell'immaginario collettivo l'ideale del *ryōsaikenbo*, cioè della "buona moglie e saggia madre". Alle ragazze si doveva insegnare ad essere sudditi leali e donne patriottiche e la loro educazione ruotava intorno alle "tre sottomissioni" (*sanjū*): prima al padre, poi al marito, e infine, da vedova, al figlio maschio. Il ruolo esclusivo della donna era la cura della casa e la procreazio-

ne di figli che andassero a lavorare per la ricchezza della nazione, e inoltre a combattere e a morire per la sua grandezza³. La maternità divenne così un'esperienza di altissimo valore morale, rivelatrice della vera natura della donna.

La politica demografica dei governi nazionalisti ebbe successo. La stagnazione demografica dell'epoca precedente venne interrotta e il grafico del tasso di natalità si alzò progressivamente di anno in anno, fino a raggiungere il picco negli anni Trenta. Tutta rivolta a promuovere l'incremento della popolazione come garanzia di potere, la società giapponese della prima metà del Novecento si dimostrò molto più efficace di quella feudale del periodo Tokugawa nel reprimere l'aborto, condannato non solo moralmente, ma anche ideologicamente, come un tradimento verso la nazione. Leggi che proibivano l'interruzione della maternità furono promulgate già nel 1868, cioè subito dopo l'inizio dell'era Meiji. Gradatamente furono varati provvedimenti sempre più restrittivi contro l'aborto e l'infanticidio, e a più riprese le pene furono inasprite, fino ad arrivare a proibire qualunque mezzo di controllo delle nascite, comprese quelle poche informazioni che talvolta apparivano sulle riviste femminili⁴.

Anche la religione fu manipolata per dare legittimità ai nuovi postulati etici imposti alla donna e i nuovi ideali sulla maternità. Ed è proprio in questo scenario storico/ideologico che viene inserita e rielaborata la figura del *bodhisattva* Jizō.

Ma chi era Jizō?

In Giappone la figura santa di Jizō ha sempre avuto un ruolo fondamentale nella devozione popolare, molto più di quanto non l'abbia avuta in Cina. Paradossalmente la sua storia è il racconto di una progressiva "diminuzione": da grande e imponente che era, nel corso dei secoli la sua immagine è diventata sempre più piccola, più umile, più debole all'apparenza e nei testi è apparsa sempre più raramente. Di contro è aumentata progressivamente la sua importanza nei culti della gente comune, fino ad essere considerato, insieme a *Kannon*, il *bodhisattva* della

² GLUCK 1985, p. 265.

³ RAVERI 2006.

⁴ RAVERI 2006.

2. Coppia di piccoli Jiz al tempio Senzen-in di Ohara.

3. Jiz al tempio di Kamakura.

4. Il tempio di Kamakura.

5. Particolare di due statuine di Jiz abbigliate con mantelline e giochi.



2



4



3



5

vera compassione, la divinità più vicina a tutti quelli che soffrono.

All'inizio del secolo XVIII, Jizō appare nelle fonti documentarie come consolatore e guida ultraterrena delle anime dei morti, e in particolare dei bambini⁵. Nell'immaginario comune Jizō era il *bodhisattva* che in piena libertà e spinto dalla compassione più pura vigilava su tutti i sei mondi delle rinascite, da quello più alto e luminoso, a quello più basso e terribile, e accorreva per proteggere tutti coloro che erano in pena. Ricordando questa sua funzione salvifica, la devozione popolare nelle campagne lo venerava come Rokujizō, "il Jizō dei sei aspetti, dei sei mondi", e usava mettere le sue statue lungo le strade, ai crocicchi e nei punti di confine del territorio del villaggio. E così la gente aveva finito per abbinare, per associazione simbolica, la figura del *bodhisattva* con quella di Dōsojin, il dio dei crocicchi, divinità fallica della buona sorte e della fertilità.

Alcuni studiosi quindi, fra cui anche Yanagita Kunio, influenzati dall'ideologia nazionalista dell'epoca, evidenziarono oltre misura tale analogia, fino a sostenere che essa rivelava la vera natura del *bodhisattva*, che in realtà era, secondo loro, il protettore della fertilità e della

vita. Così nella pubblicistica governativa e dei grandi templi, quel Jizō compassionevole verso il dolore della madre che aveva abortito e dello spirito del bambino mai nato, fu trasformato in un Jizō che benediceva la vita e dava fertilità (Koyasujizō) e che piangeva e soffriva a causa della morte dei feti: non proteggeva più i bambini morti, ma i bambini che dovevano nascere. Questa manipolazione dell'immaginario sacro tradizionale diventò parte della strategia ideologica tesa a scoraggiare la pratica dell'aborto e segnò l'instaurarsi di un nuovo discorso religioso mirato a colpevolizzare la donna⁶.

Come osservato da La Fleur, che Jizō fosse venerato per proteggere i bambini abortiti, oppure per aumentare la futura fertilità della donna, la cosa più chiara sull'ambiguità della sua figura è che era in ogni caso associata a una profonda ansietà, a un'angoscia sulla procreazione, diffusa nel mondo femminile giapponese. E questa ansietà era profondamente aumentata nel caso in cui una donna avesse già avuto un aborto in passato. Infatti gli oppositori all'aborto aggravavano il suo senso di colpa proclamando con molta enfasi che interrompere la maternità era un'azione nefasta che offendeva gli dei, i quali avevano

⁵ SAKURAI TOTUKARŌ 1982.

⁶ RAVERI 2006.

6-7. Jiz a Koyasan e in un altro tempio giapponese.



6

dato agli uomini il dono della vita, e addolorava Koyasujizō, che per questo avrebbe privato la donna della sua fertilità tanto da renderla incapace da quel momento di dare nuovamente la vita⁷. In quel periodo anche l'immaginario del bambino morto cambiò in modo funzionale alla nuova prospettiva ideologica. Nell'epoca precedente era dimenticato e il suo spirito scompariva dalla memoria. Adesso il simbolismo religioso comincia a farlo apparire, lo raffigura, lo rende presente in vari modi. La sua però è una presenza triste, poiché viene immaginato in una dimensione di totale solitudine. Oggi, nel linguaggio simbolico del nuovo culto, è diventato una creatura inquietante e evanescente. Per definirlo infatti si ricorre all'uso di una parola mai utilizzata prima, *mizuko*, che significa letteralmente "bambino d'acqua". Questo perché il feto è associato al liquido amniotico in cui si trovava e al quale si spera ritorni nella prossima rinascita. Inoltre attraverso l'utilizzo di tale termine si sottolinea la sua natura rimasta liquida, informe, trasparente come quella di un fantasma, e che il suo essere non sarà mai, e non è mai stato, solido, concreto e stabile.

È nel dopoguerra che il culto ai *mizuko* si definisce con chiarezza nel suo apparato simbolico e nella sua struttura rituale e a partire dagli anni



7

'70 si diffonde in modo impressionante e a tutti i livelli sociali⁸. Alcuni templi hanno promosso delle campagne mediatiche molto aggressive per pubblicizzare i riti ai bambini mai nati. L'ambiente monastico buddista all'inizio ha esitato di fronte a queste pratiche, poi gradualmente si è adeguato alle richieste dei fedeli, tanto che oggi moltissimi templi gestiscono i riti per le anime degli aborti. Alcuni sono diventati dei centri di culto famosi, come il Nenbutsuji nella zona di Adaghino a Kyoto, come il Ninnaji sempre a Kyoto, o il tempio Zōjōji, o lo Shōjuinji a Tokyo. Nei dintorni della città di Chichibu nella prefettura di Saitama, si trova il Shiunzan Jizōji: ai piedi del sentiero che conduce al tempio c'è un'alta statua di Jizō rappresentato con il suo tradizionale bastone nella mano destra e un bimbo nella mano sinistra, con altri bambini che siedono intorno a lui e lo guardano. Sulle pendici del tempio ci sono migliaia e migliaia di Jizō, adornati con bavaglini, berrettini rossi, mantelline: ognuna di esse è dedicata allo spirito di un bambino morto. A Kamakura nel tempio Hasekannonji questo impressionante scenario di tristezza si ripete: nel terreno sacro destinato al culto ci sono colline e colline di Jizō, strette l'una vicino all'altra.

⁷ LA FLEUR 1992, p. 126.

⁸ Molti sono gli autori che hanno dedicato i loro studi al culto del *mizuko*. Saranno citati tutti all'interno della bibliografia di corredo.

8-9. Statue di Jiz.

10. Esempio di ema (tavoletta votiva), che viene appeso all'entrata del tempio.



8



9



10

⁹ Lo *stūpa* è un monumento buddhista, originario del subcontinente indiano, la cui funzione principale è quella di conservare reliquie. Il termine deriva dal sanscrito (in tibetano *Chorten*) che letteralmente significa “fondamento dell’offerta”. È il simbolo della mente illuminata (la mente risvegliata, divinità universale) e del percorso per il suo raggiungimento. La migliore definizione di *Stūpa* è “monumento spirituale”. A livello simbolico, lo *Stūpa* rappresenta il corpo di Buddha, la sua parola e la sua mente che mostrano il sentiero dell’illuminazione.

Il *mizuko kuyō* nella pratica rituale

Le forme rituali del *mizuko kuyō* sono più o meno complesse e dispendiose, possono variare per certi aspetti da tempio a tempio, perché il culto, abbastanza recente, non si è ancora sedimentato né è stato codificato con precisione. Ciò nonostante si riescono a delinearne delle costanti e alcuni temi religiosi di fondo che continuamente ricorrono.

La donna che ha abortito si reca una o anche due volte al mese al tempio prescelto. Per non essere scoperta e mantenere l’anonimato sceglie un luogo di culto lontano da casa, talvolta anche in un’altra città; con il problema, soprattutto per le più giovani, di trovare sempre una scu-

sa per giustificare l’assenza da casa o da scuola o dal lavoro. Al tempio viene acquistata una piccola statua di pietra che raffigura Jizō e si nota immediatamente che l’immagine del *bodhisattva* ha subito un ulteriore cambiamento perché adesso è scolpito con i tratti di un bambino, in modo tale che le due realtà, quella del salvatore e del salvato, si confondano. I monaci collocano la statuetta in un “cimitero” a parte, riservato a questo culto e la donna, seguendo le istruzioni della *brochure* del tempio, l’ha “vestita” con un berrettino rosso, con un bavaglino, o una piccola mantella. Davanti alla statuetta la donna accende una candela, brucia dell’incenso, recita dei *sūtra*: in genere lo *Hannyashingyō* e il *Kanzeonbosatsufumonbon*, tratto dal *Sūtra del Loto*. Poi vengono poste delle offerte, un ciucciott, un biberon di latte, delle caramelle, dei piccoli giocattoli.

È abbastanza diffusa la pratica di dedicare allo spirito del bambino un *tōba*, una sottile barra di legno, intagliata, per raffigurare in modo stilizzato uno *stūpa*⁹. Su di esso vengono scritte delle parole che esprimono la speranza della rinascita del bambino nella terra felice e pura di Buddha. Spesso, di fronte alla statuetta, si vedono dei sassolini messi uno sull’altro a forma-

II. Altare di Tsuyama con la statua di Kannon. Da H. Hardacre, *Marketing the menacing fetus in Japan*, University of California Press, 1997, p. 219.



II

re un monticciolo. Essi vengono sistemati dalla mamma per aiutare simbolicamente il bambino nell'aldilà. Infatti si crede che gli spiriti dei bambini morti si raccolgano lungo il *sai no kawara*, la riva sassosa del fiume degli inferi. Non riescono a passare all'altra sponda perché i demoni impediscono loro di salire sulla barca che porta le anime al di là delle acque, quindi verso la pace ultima. In un'aria senza colori, nel silenzio grigio di un'attesa sempre vana, queste larve giocano. Ammonticchiano sassi per farne degli *stūpa*, in modo tale che quest'azione meritoria permetta loro di raggiungere l'altra sponda o un'altra rinascita, ma i demoni glieli distruggono ogni volta: senza lamentarsi la costruzione ricomincia da capo¹⁰.

Prima di lasciare il tempio, talvolta la donna dedica al suo bambino un *ema*. È una tavoletta di legno, decorata con disegni sacri su un lato; l'altro lato è lasciato libero perché si possano scrivere i propri desideri e le proprie speranze. Tale *ema* viene appesa, insieme ad altri, su una bacheca adibita a tale scopo, e ricorderà ogni giorno al dio la preghiera del fedele. Nella pratica del culto ai *mizuko*, gli *ema* diventano

messaggi inviati allo spirito del bambino. Ma in questo caso non ci sono mai richieste di benefici per colei che scrive tale messaggio. Le frasi esprimono in generale la tristezza e il rimorso della mamma. L'espressione più diffusa, riscontrata su queste tavolette, è *gomenne*, "scusami", oppure "non lo farò più", "non ti dimenticherò", o anche "bambino mio, torna fra alcuni anni nel mio ventre"¹¹.

La logica del culto impone alla donna di svolgere i riti di persona. Può succedere che paghi il tempio perché a date regolari i monaci recitino dei *sūtra* per pacificare lo spirito del bimbo, ma questo non evita alla donna il dovere di recarsi personalmente al tempio a pregare e a donare le offerte, pena l'aggravarsi dello stato di pena e di rabbia del *mizuko*. In questa occasione poi è quasi sempre da sola: secondo i dati raccolti dagli studiosi nelle interviste risulta che, nel caso di donne sposate, solo per il 10% esse si recano al tempio accompagnate dal marito; nel caso di donne giovani e non sposate, questa esigua percentuale diminuisce ancora¹². Il discorso rituale impone alla mamma di confrontarsi continuamente con il suo bambino mai nato, e l'immaginario che il nuovo culto ha elaborato è angoscioso e inquietante. Come abbiamo già osservato precedentemente, nel periodo Tokugawa lo spirito del bambino scompariva; di contro, nella prima metà del Novecento comincia a diventare visibile ed è immaginato solo e triste, ma non è uno spirito cattivo. In questi ultimi anni, è diventato un'anima angosciata, maligna e vendicativa contro i vivi. Nei *dépliants* che insegnano alle fedeli la corretta pratica del *mizuko kuyō*, o anche nei manuali per i monaci, si trovano in modo ricorrente parole chiave come *sawari* (vendetta), *tatari* (maledizione), *osore* (paura), *urami* (pentimento e rimorso). L'azione vendicativa dello spirito dell'aborto è sottile e molto pericolosa, ma non è indifferenziata: la vendetta, infatti, non si dirige solo contro la madre, ma anche contro gli altri membri della famiglia, specialmente gli eventuali nuovi figli, per invidia nei loro confronti. Questo è certamente il tema religioso centrale del culto e ne spiega la logica simbolica e la funzione ideologica.

Nella *brochure* del tempio Shiunzan so-

¹⁰ Questa visione è suggerita da un passaggio del *Sūtra del Loto* (cap. II) che dice: "Ci sono persino bambini che giocano / raccolgono sabbia e ne fanno degli *stūpa* per il Buddha / persone come queste hanno tutte raggiunto la Via del Buddha". BUNNŌ et AL. 1992, p. 68.

¹¹ NAKANO YUKŌ 1996, p. 196.

¹² RAVERI 2006, p. 236.

12. Altare per il mizuko kuyō a Tno. Da H. Hardacre, *Marketing the menacing fetus in Japan*, University of California Press, 1997, p. 212.

13. Immagine tratta dalla rivista *Young Lady* (13 agosto 1985): propaganda mediatica. Da H. Hardacre, *Marketing the menacing fetus in Japan*, University of California Press, 1997, p. 87.



12



13

no elencati venti casi emblematici attribuibili all'azione malefica di quel *mizuko* che la madre non ha placato col rito. Si parla infatti di malattie, disastri economici, disturbi della psiche e dissidi in famiglia¹³. Se la donna che ha abortito è una ragazza non sposata, si dice che lo spirito del bambino le faccia perdere la capacità di concepire, le crei difficoltà a trovare marito, le faccia venire malattie gravi come il tumore all'utero e al seno, faccia ammalare i suoi genitori e i suoi fratelli. Se la donna che ha abortito è sposata si dice che il *mizuko* la faccia diventare frigida, provochi l'infedeltà del marito, faccia insorge-

re malattie e disagi psichici negli altri suoi figli, provochi incidenti sul lavoro ai familiari.

È stato sostenuto che il *mizuko kuyō* ha la funzione terapeutica di consolare dal suo dolore la madre che ha interrotto la gravidanza. In realtà sembra che l'insorgere di questo culto sia dovuto proprio alla ragione opposta. In altre parole, la società giapponese contemporanea ha rielaborato in un linguaggio moderno il concetto antico della potenza maligna dei morti inquieti, creando un culto in grado di trasformare il dolore della donna che ha abortito in un profondo senso di colpa e di mantenere viva nel tempo questa angoscia segreta: ciò avviene attraverso il meccanismo della responsabilità di effettuare i riti nei confronti del bambino morto, per la salvaguardia dei parenti vivi. Tutte le norme rituali infatti obbligano la donna a ricordare sempre l'evento traumatico, a non poterlo rimuovere né a elaborarlo col tempo. Il culto la tiene vincolata a quel momento di dolore, glielo fa riaffiorare alla memoria ogni quindici giorni della sua vita. I gesti che deve fare, le offerte dei vestiti caldi, dei ciucciotti, del latte, delle caramelle, dei giocattoli, gli *ema* che scrive, le creano davanti agli occhi la figura ben chiara di un piccolo essere in pena, che però rimane sempre bambino e che dipende sempre da lei e dal quale lei non può liberarsi, perché è stata lei a negargli la vita e la gioia dell'affetto.

La logica del culto, imperniata sul concetto di *tatari* (maledizione), non dà alla donna nessuna via d'uscita. Se la mamma non andasse al tempio, come già detto, lo spirito del bambino si vendicherebbe sui suoi familiari. Quindi la madre che ha abortito si sente in colpa sia per il destino infelice del figlio, sia per le eventuali disgrazie che possono capitare ai suoi congiunti. Tocca quindi a lei placare lo spirito inquieto, per tutelare il resto della sua famiglia da punizioni che non merita. Celebrare quindi il rito del *mizuko kuyō* mantiene viva la sua angoscia. Secondo un'inchiesta effettuata intervistando le donne che si recavano al tempio per svolgere il culto allo spirito del bambino morto, l'85,2% ha risposto che si sentiva in colpa verso di lui e il 72,1% ha dichiarato di credere nel suo potere malefico e vendicativo¹⁴.

¹³ Il testo promozionale della brochure del tempio è pubblicato in inglese in LA FLEUR 1992, pp. 221-223.

¹⁴ KOMATSU KAYOKO 2003, p. 262; ANDERSON – MARTIN 1997, pp. 121-143.

È da sottolineare che, da uno studio effettuato su quattro templi in diverse zone del Giappone, sono emerse differenze nella concezione e nella pratica del *mizuko kuyō*. I quattro siti indagati sono: Tōno, Tsuyama, Yukuhashi e Miura e sono dislocati in punti diversi della nazione.

A Tōno è risultata un'intima connessione tra la lavorazione della pietra e l'installazione di strutture connesse al culto nei templi dell'area. La zona è interessata dalla presenza di numerose cave di pietra per la costruzione di manufatti per l'utilizzo in giardino o per incidere svariate statue religiose, incluse le statue di *Jizō* e *Kannon* usate per il rito del *mizuko kuyō*. L'attività di lavorazione della pietra è una delle maggiori attività della zona, e molto probabilmente riesce a dare lavoro a molte delle famiglie che lavorano come parrocchiani ai templi di Tōno. L'ipotesi che il *mizuko kuyō* in quest'area sia nato in connessione con le cave di pietra è dimostrato dal fatto che durante il periodo Edo, Sainokawara, una località che dista venti minuti da Tōno, era considerata una replica di una parte dell'aldilà. In particolare quella parte abitata dalle anime dei bambini morti, abortiti, mai nati e protetti da *Jizō*. Le persone, e, in special modo, quelle che avrebbero dovuto essere le madri di questi bambini, si recavano nella cava sulla spiaggia e impilavano pietre per formare una pagoda. Questo atto privato e devozionale era esercitato senza l'intermediazione di preti ed esprimeva la speranza che le anime dei bambini sarebbero state prese dal mare per rinascere poi in una nuova vita. Inoltre una statua di *Jizō* era stata collocata nella cava ma non si ha memoria di quando questo sia avvenuto.

Intorno al 1980 tale "santuario" cadde in disuso e ne fu costruito un altro poco lontano per lo stesso scopo. La gente cominciò a diventare riluttante, perché pensava che con l'utilizzazione del nuovo tempio avrebbero potuto essere evocati gli attacchi degli spiriti che abitavano la vecchia cava. Tutto questo ci fa capire come l'installazione del culto sia fortemente legata ai sentimenti religiosi della popolazione¹⁵.

Il secondo sito indagato, Tsuyama, è una piccola cittadina situata su una piana di coltivazioni di riso. Il *survey* ha permesso di stabilire la pre-

senza di un gruppo di templi (nove) in cui viene eseguito il rito del *mizuko kuyō* esclusivamente per i parrocchiani. In un altro gruppo di templi, invece, il culto viene espletato sia da parrocchiani sia da altri devoti, e un numero elevato di persone che si affiancano a tale pratica non è di Tsuyama. È risultato che molti templi giudicano tale culto in modo critico: alcune delle persone intervistate hanno risposto che nei loro templi non si pratica il *mizuko kuyō* perché ai loro preti non piace. Altri invece hanno affermato che i loro templi non praticano il culto ma passano le richieste ricevute ad altri due templi in cui tale pratica è eseguita normalmente. Si tratta di Chōanji (Sōtō) e Aizenji (Shingon). In realtà in tutta la regione non c'è una richiesta massiccia da parte dei fedeli del rito del *mizuko kuyō*; infatti i due templi sopra menzionati, in cui il rito viene normalmente celebrato, rivelano la presenza di poche statuine di *Jizō*, chiaro segno della poca partecipazione della popolazione¹⁶.

Il terzo sito indagato è Yukuhashi. Qui esiste una biforcazione geografica nella pratica del *mizuko kuyō*, con un tempio situato vicino alla costa, Hōsenji, che offre la possibilità di effettuare il rito su larga scala rispetto ai templi della parte interna, e con differenze nel rito stesso. Molti dei clienti di questo tempio vengono dal di fuori di Yukuhashi, e, mediamente, ci sono una trentina di richieste al mese. L'altro tempio è Saikufuji in cui l'apprestamento per il *mizuko kuyō* è situato al di fuori dell'ingresso principale. Esso è composto da una scalinata su cui sono installate 88 statue di *Jizō*. Inoltre le statue sono messe in maniera tale che solo su quelle poste sul primo gradino il nome del donatore è leggibile.

Il quarto sito, Miura, mostra una biforcazione geografica nella pratica del *mizuko kuyō* tra i templi della costa e quelli dell'interno. La stessa situazione è stata già evidenziata per Yukuhashi. A Miura è un tempio situato sulla costa, vicino a siti di interesse turistico, che sembra ricavare il più alto guadagno dalla pratica del *mizuko kuyō*. Tale tempio è Daichinji ed è posizionato sulla punta della penisola, e molto probabilmente in tempi più antichi serviva al culto della popolazione locale impegnata soprattutto nella pesca. Daichinji ha due recinti sacri per il *mizuko kuyō*:

¹⁵ HARDACRE 1997.

¹⁶ HARDACRE 1997.

il primo è piccolo ed è situato alla sinistra della porta principale; il secondo è una statua di Kannon. Nel piccolo recinto ci sono otto statue di *Jizō*. Sull'altare nel muro dietro alle statue sono posizionate quattro *ihai* per i *mizuko*: si tratta di tavolette con piccoli spiriti in cui sono incisi i nomi, oggi postumi, che sarebbero stati attribuiti ai bambini una volta nati. Inoltre c'è una piccola urna che contiene, molto probabilmente, i resti della cremazione di feti abortiti dopo il quarto mese di gravidanza, per i quali la legge nazionale prevede appunto la cremazione o il seppellimento. L'altare di Kannon contiene trentadue *tōba*, delle quali ventisette (84%) sono state dedicate da gruppi non ben identificabili, quattro (13%) solo da uomini, e una (3%) solo da donne. Si può supporre che le dediche di gruppi non meglio identificabili siano state fatte da parrochiani, e che le dediche individuali siano state fatte da persone non direttamente collegate al tempio. Da questa ricerca si capisce che c'è una cospicua partecipazione maschile al rito che ha perso la sua connotazione prettamente femminile ed è diventata una pratica di osservanza religiosa diffusa su diversi livelli sociali.

Le statuette di *Jizō*

Il *Jizō* viene riprodotto materialmente in forma di piccola statuetta, solitamente in pietra, dalle dimensioni variabili dai 40 ai 100 cm. La produzione si è accresciuta a partire dagli anni '70, quindi in connessione con la nascita e la diffusione capillare del culto del *mizuko kuyō*. Solitamente rappresenta un bambino con gli abiti caratteristici delle divinità buddhiste e suoi attributi peculiari sono un bastone, che regge con la mano destra, e un globo in quella sinistra. Ogni tempio in cui viene espletato il culto del *mizuko kuyō* vende queste statuine, senza le quali non avrebbe senso il rito. Sappiamo che il valore di uno di questi manufatti può variare tra i 5.000 e i 40.000 Yen giapponesi, a seconda che si tratti di una statua in plastica o in pietra. Ciò comporta quindi anche un incremento a livello economico delle entrate del tempio, insieme a quelle ricavate dal culto in sé. Quello che rende ancora più caratteristico il *Jizō* sono gli attributi dati ad

esso dalle donne: caramelle, bavaglini, cappellini rossi e giocattoli. Ne risulta così in ogni tempio un cimitero singolare, in cui tutte le statue si ammassano, strette le une vicino alle altre, creando una commistione di colori risultanti dagli oggetti che vengono loro aggiunti.

Per la produzione di una statuina in argilla, si inizia dalla modellatura di un pezzo di terracotta, per ricavarne il corpo, di forma conica. Poi da un altro pezzo si crea la sagoma della testa, che viene attaccata al corpo ottenuto precedentemente. Attraverso poi bulini e strumenti appuntiti si dà forma al viso del piccolo *Jizō*, inserendo piccole palline di terracotta per farne gli occhi e incidendo i tratti facciali sulla creta ancora fresca. In seguito viene sagomato il corpo con l'aggiunta delle mani, dei piedi e vi si incidono le linee del vestito. Dopo queste operazioni si procede alla cottura; una volta che la statuina è stata cotta e si è asciugata, si effettua la colorazione, che avviene in più momenti: inizialmente si utilizza un colore, lo si fa asciugare, e poi si applicano dei fissanti per rendere il pezzo più lucido. Dopo tali operazioni vi è la seconda cottura che serve a legare insieme, in maniera definitiva, il colore al materiale. Infine la piccola statuina di *Jizō* è pronta.

All'interno dell'Hasa Temple di Kamakura, al di là della enorme quantità di statuine, indice di diffusione capillare della pratica del *mizuko kuyō*, i piccoli *Jizō* sono circondati dall'acqua. Questo per ricordare non solo l'etimologia della parola *mizuko* (bambino d'acqua), ma anche per ricordare la loro condizione nell'aldilà; secondo la tradizione popolare, infatti, i bambini mai nati sono posizionati sul *sai no kawara*, la riva sassosa del fiume degli inferi. È quindi questa una riproduzione fedele del credo popolare.

C'è da dire che in effetti la figura del *Jizō* è molto diffusa e presente nell'immaginario religioso giapponese. Egli è la divinità che si prende cura di coloro che soffrono, e, attraverso il *mizuko kuyō*, diventa proprio la persona che soffre: il bambino mai nato. In passato tale divinità aveva anche altri scopi, solitamente proteggeva i viandanti. La si poteva trovare infatti lungo i sentieri o ai crocicchi delle strade e veniva utilizzata come punto di sosta e di preghiera lungo

il cammino. In effetti con la nascita del *mizuko kuyō* la sua figura ha forse perso un po' della sua aura mistica per diventare l'oggetto materiale che sottende a quello che oggi può essere definito il *business* del culto. Infatti diversi studiosi autorevoli accusano aspramente i templi buddhisti di fare lautì guadagni attraverso il culto dei bambini abortiti, sfruttando i sensi di colpa delle donne¹⁷.

Conclusioni

Il culto del *mizuko kuyō*, sviluppatosi a partire dagli anni '70, prende le sue mosse non da un credo religioso, bensì da una campagna mediatica incisiva, effettuata dai media grazie all'innovazione tecnologica e all'interesse economico di alcuni religiosi/imprenditori. Infatti la religione buddhista ha da sempre rifiutato il *mizuko kuyō* poiché l'idea del *mizuko* è praticamente assente dai suoi canoni. Quando si esamina il *mizuko kuyō* nella pratica, ci si rende conto che la misoginia che sottende al culto deriva dall'uso di una retorica fetocentrica che stigmatizza l'attività sessuale non riproduttiva della donna, svincolando poi completamente la figura dell'uomo. In realtà anche dopo l'uguaglianza dei sessi di fronte alla legge, avvenuta con il varo della nuova costituzione nel 1947, la figura della donna e l'atteggiamento sociale nei suoi confronti non sono cambiati: resta ancora vivo il mito della "buona moglie e saggia madre". Infatti ancora oggi in Giappone la maternità conferisce alle donne una legittimazione alla loro sessualità. Per questo il dolore per l'aborto è trasformato anche in un senso di rimorso di fronte al fallimento di un ruolo sociale. Il "mito della madre" fa sì che la donna che abortisce si incolpi di essere stata falsa, dimenticando la propria natura più autentica.

A livello rituale tale pratica è molto impenetrativa poiché tiene la donna legata per tutta la vita all'espletamento del culto. Questo però fa sì che i templi ricavano costantemente guadagni sia dalle persone che per la prima volta si avvicinano al *mizuko kuyō* sia per tutte le altre che da anni lo praticano. Ed è proprio per questo che molti maestri buddhisti condannano il culto co-

me mera commercializzazione del sacro, in linea con la tendenza a fare guadagni monopolizzando il discorso devozionale sulla morte.

Anche le statuine di *Jizō* fanno parte quindi del *business* religioso. Nati come semplici elementi di culto per la protezione di viandanti e installati quindi ai crocicchi delle strade, hanno finito adesso per essere lo strumento attraverso il quale sono illustrati tutti i significati che il *mizuko kuyō* vuole esprimere a livello sociale, personale e religioso. Il *Jizō* infatti acquista la fisicità della persona che si vuole ricordare, diventa quasi un attore che dà la speranza alle madri, colpevoli di aver ucciso il loro bambino, ma fiduciose che quest'ultimo stia bene nell'aldilà attraverso le offerte fatte proprio a questa piccola statua.

Bibliografia

- ANDERSON R. – MARTIN E. (1997), *Rethinking the Practice of Mizuko kuyō in Contemporary Japan. Interviews with Practitioners at a Buddhist Temple in Tokyo*, "Japanese Journal of Religious Studies", 24, 1-2 (1997).
- BROOKS A. (1981), *Mizuko kuyō and Japanese Buddhism*, "Japanese Journal of Religious Studies", 8, 3-4 (1981), pp. 119-47.
- BUNNŌ ET AL. (a cura di) (1992), *The Threefold Lotus Sutra*, Tokyo, Kosei Publishing Co.
- CHIBA TOKUJI – ŌTSU TADAO (1983), *Mabiki to Mizuko: kosodate no fōkuroa*, Tokyo, Nōsangyōson bunkakyōkai.
- GLUCK C. (1985), *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period*, Princeton, Princeton University Press.
- HARDACRE H. (1997), *Marketing the menacing fetus in Japan*, University of California Press, 1997.
- HARRISON E. (1996), "Mizuko kuyō". *The Reproduction of the Dead in Contemporary Japan*, in KORNICKI P. – McMULLEN J. (a cura di), *Religion in Japan. Arrows to Heaven and Earth*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 250-66.
- HOSHINO EIKI – TAKEDA DŌSHŌ (1987), *Indebtedness and Comfort: the undercurrents of "Mizuko kuyō" in Contemporary Japan*, "Japanese Journal of Religious Studies", 14, 4 (1987), pp. 305-20.
- KOMATSU KAYOKO (2003), *Mizuko Kuyō and New Age*

¹⁷ ŌTA TENREI 1983, pp. 48-52.

- Concepts of Reincarnation*, "Japanese Journal of Religious Studies", 30, 3-4 (2003).
- LA FLEUR W. (1992), *Liquid Life. Abortion and Buddhism in Japan*, Princeton, Princeton University Press.
- NAKANO YUKŌ (1996), *Mizukokuyō to josei. Josei no kenri to esimei rinri* (Il culto dei mizuko e le donne. Diritti femminili ed etica della vita), parti 2 e 3, "Sodōshū shūgakukenyūdō kiyō", 10 (1996).
- ŌTA TENREI (1983), *Mizuko kuyō no zaiaku* (Il crime del culto dei mizuko), in *Chūzetsu wa satsujin dewanai*, Tokyo, Ningen no kagakusha.
- RAVERI M. (2006), *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*, Venezia, Cafoscarina.
- SAKURAI TŌTUKARŌ (a cura di) (1982), *Jizō shinkō*, Tokyo, Yūzankaku shuppan.
- SMITH B. (1988), *Buddhism and Abortion in Contemporary Japan. "Mizuko kuyō" and the Confrontation with the Death*, "Japanese Journal of Religious Studies", 15, 1 (1988), pp.3-24.
- www.youtube.it.

LUISA DEL GIUDICE

CeciliaTesti e contesti di un
canto narrativo tradizionale

cm 16x20, 368 pp.,

10 ill., € 23,24

g r a f o

www.grafo.it

Cecilia è un canto tradizionale popolare che è andato via via modificandosi all'interno dei molti contesti storici, geografici e antropologici in cui si è tramandato, dei quali porta, nelle sue numerose varianti, le tracce. Lo studio di *Cecilia* è così di estremo interesse – se affrontato con un approccio plurimo e integrato qual è quello adottato dall'autrice – perché consente di focalizzare l'attenzione sulle varianti dei testi sia sul piano diacronico che sincronico, dando conto delle modalità in cui il testo è stato recepito, delle diverse interpretazioni che ne hanno fornito le comunità che l'hanno cantato e, talvolta, drammatizzato in occasione del Carnevale come a Brallo, in provincia di Pavia. I testi finora inediti della Raccolta Barbi di Pisa, qui pubblicati per la prima volta, consentono di evidenziare i collegamenti di *Cecilia* con la tradizione letteraria più elevata (la trama è la stessa di *Tosca*, e persistenti sono i tratti comuni con *Measure of Measure* di Shakespeare), che richiedono così un approfondimento di tipo interazionale tra fonti orali e scritte, tra cultura orale e cultura letteraria.

Luisa Del Giudice è nata a Terracina (Latina) nel 1956 e subito emigrata a Toronto in Canada.

Dal 1981 risiede a Los Angeles (USA) dove insegna Tradizioni orali italiane alla UCLA. È direttrice dell'“Italian Oral History Project” di Los Angeles, coordina l'associazione dei folkloristi italiani in America per la “American Folklore Society” e dal 1984 collabora con la Regione Lombardia per ricerche sul canto popolare. Ha pubblicato numerosi studi sul canto tradizionale italiano e attualmente sta curando *Italian Folksong and Music: a Research and Information Guide* per l'editore Garland di New York.

**Biblioteca | Errefe**

Il Bavaglino Rosso

ABSTRACT

The red bib (by Caterina Vettore)

This essay refers to two key characters, *Jizō* and *Inari*, which both wear bibs and caps, usually red ones. This phenomenon can be explained by citing some legends of Buddhist and Shintoistic tradition that show how these two demi-gods have penetrated popular Japanese culture and proposing some interpretations of the function and significance of the bibs.

It begins with a description of *Jizō*, who he is and what he represents, followed by details of *Inari*, or rather his *kitsune* (foxes). Both have a long story behind them, which is probably unknown to most Japanese, although they honour them with offerings, gifts and, in fact, red bibs.

Camminando per le strade di una qualsiasi città o paese del Giappone, è facile imbattersi in fenomeni che a un occhio occidentale possono sembrare strani se non addirittura comici, ma che invece nella cultura giapponese sono ricchi di profondi significati.

Uno degli elementi di maggiore richiamo è la presenza di piccole statuine rappresentanti un monaco, con al collo un bavaglino rosso e in testa una cuffietta, sempre rossa. Se poi si è in un cimitero, è facile che, oltre a questi accessori, le statue siano ornate con altri capi di abbigliamento, con sassi o addirittura con giocattoli. Non c'è nessuna iscrizione che aiuti il turista ignaro, e, a riprova della familiarità dei giapponesi con queste figure, gli unici a fermarsi stupiti davanti alle statue sono ovviamente gli occidentali. Stupore che non si attenua quando, all'entrata di vari templi shintoisti, oltre ai tipici *torii*¹ dal rosso sgargiante, si trovano due o più statue di volpi con al collo un bavaglino rosso identico a quello indossato dalle statue dei monaci.

Che cosa sta a rappresentare? Il significato è lo stesso in tutti i casi? In questa breve esposizione si cercherà di dare risposta a queste domande, analizzando le varie espressioni della religio-

sità giapponese, che comprende culti buddisti, shintoisti e cristiani, e anche una buona dose di tradizione popolare.

Ksitigarbha, o Jizō

La figura, a prima vista comica, del monaco col bavaglino, rappresenta in realtà una delle divinità buddiste più amate dai giapponesi.

Dalla gente è semplicemente chiamato *Jizō* o *Ojizō-sama*, ma deriva dall'antico sanscrito *Ksitigarbha* che letteralmente significa *ksiti* = terra e *garba* = utero; è quindi facile intuire che con questo nome si indicava una divinità della fertilità. Pur essendo quindi di origine indiana, il culto di questa divinità è molto più diffuso in Cina e in Giappone.

Ksitigarbha, o *Jizō*, è, nella simbologia buddista, uno dei principali otto *bodisatthva*, che non sono divinità, ma esseri illuminati e liberi dal ciclo delle reincarnazioni, che però hanno volontariamente deciso di posticipare la loro entrata nel Nirvana per aiutare tutti gli altri esseri sulla via dell'illuminazione. Queste figure si possono approssimativamente paragonare ai santi della tradizione cristiana, pur sussistendo ovviamente

¹ I *torii* sono portali che normalmente si trovano all'ingresso dei templi shintoisti, ma che possono essere presenti anche in quelli buddisti: sono formati da due supporti verticali e un palo orizzontale in cima. La loro funzione è quella di segnare l'accesso ad un'area sacra.



1. Statue di Jizō in un tempio, Kyoto (17.04.08, fotografia di Caterina Vettore).

² Secondo la religione buddista, il Buddha del Futuro, o Miroku, è un bodisattva del presente e ha la funzione di salvatore: egli arriverà 5,6 miliardi di anni dopo la morte del Buddha Storico, per portare la salvezza universale a tutti gli esseri. È simile alla figura di Cristo nella religione ebraica.

³ Nella tradizione buddista, tutti gli esseri nascono in uno dei sei stati dell'esistenza e sono incatenati in ciò che viene definito "ruota della vita", un processo che costringe alla morte e successiva reincarnazione in uno dei sei regni, a seconda del comportamento tenuto nella vita precedente. I sei regni sono suddivisi in: Esseri dell'Inferno, Fantasmi Affamati, Animali, Asura, Esseri Umani, Deva. Solo coloro che hanno ottenuto l'illuminazione sono liberi da questo circolo, e questi sono i Buddha e i bodisattva.

delle differenze, tra le quali una delle principali consiste nel fatto che i santi hanno già raggiunto uno stato di eterna beatitudine.

La storia di *Ksitigarbha* è descritta nella *Sutra del Grande Voto di Ksitigarbha Bodisattva*, una delle sutre più diffuse.

Nelle ere precedenti, *Ksitigarbha* era una brahmina conosciuta col nome di Fanciulla Sacra; ella era molto preoccupata quando morì sua madre, dato che spesso era stata irrispettosa dei *Tre Gioielli*. Per salvarla dalle grandi torture infernali, la fanciulla vendette tutto ciò che aveva e usò il ricavato per comprare dei doni che ogni giorno offriva al Buddha del suo tempo (il Buddha del Fiore della Meditazione e dell'Illuminazione). Innalzò ferventi preghiere affinché sua madre fosse risparmiata dalle torture dell'inferno e supplicò il Buddha di aiutarla.

Un giorno, mentre era al tempio a pregare, sentì la voce del Buddha che le diceva di andare a casa e, una volta lì, di sedersi e dire tre volte il suo nome, se voleva sapere dove si trovasse sua madre. La fanciulla fece come le veniva detto e il suo spirito venne trasportato nel Regno Infernale, dove incontrò un guardiano che la informò che, grazie alle sue preghiere e alle sue offerte, sua madre aveva guadagnato molto merito e che quindi era già

stata liberata dall'Inferno e portata in Paradiso. La fanciulla fu molto sollevata e avrebbe dovuto essere molto felice, ma la vista delle grandi sofferenze che si pativano nell'inferno la commosse a tal punto che fece il voto di fare del suo meglio per cercare di alleviare gli esseri dalle loro pene, per tutte le sue vite fino all'avvento del Buddha del Futuro².

In questa sutra, *Ksitigarbha* è rappresentata come una donna, ma nel percorso che la religione ha fatto dall'India alla Cina e, successivamente, dalla Cina al Giappone, il sesso di questa divinità è cambiato, trasformandosi nel personaggio di un monaco.

L'inizio del culto di *Jizō* si può far risalire al Periodo Heian (794-1185 d.C.), in cui lo troviamo citato nei testi per la prima volta. Tuttavia, col passare del tempo, si assiste a una diminuzione della presenza di *Jizō* nelle scritture e a una riduzione delle dimensioni delle statue, che al contempo corrisponde a un aumento della sua importanza agli occhi della gente. Le sculture del IX-X secolo, infatti, erano a grande scala, copiate dai prototipi cinesi: miravano a proiettare un'immagine di sacralità e austerità; attraverso i secoli, però, l'immagine di *Jizō* si modifica, diventando sempre più simile a quella di un monaco-bambino, immagine più benigna e a cui i fedeli si accostavano con più facilità.

Le caratteristiche principali di *Jizō* sono la benevolenza, la generosità e lo spirito di sacrificio, che, nelle leggende, lo portano spesso a sostituirsi ai fedeli per sopportare dolori e fatiche al loro posto. I ruoli tradizionali di *Jizō* sono quelli di protettore delle donne incinte, dei bambini, dei pompieri, dei viaggiatori, dei pellegrini e in generale di tutti gli esseri ancora bloccati nel ciclo dei sei Regni della Reincarnazione³. Tuttavia, nel Giappone moderno *Jizō* è particolarmente conosciuto e amato per la sua funzione di protettore dei bambini non-nati, abortiti, appena nati o deceduti, funzione che è caratteristica unicamente della tradizione giapponese e solo dei tempi moderni.

Il *Jizō* che assolve questi compiti è detto *Mizuko-Jizō*, che letteralmente significa *Mizu* = acqua e *Ko* = bambino. Questo termine sta ad indicare tutti gli esseri non nati che fluttua-

2. Statua di Jizō a Mibu-Dera, Kyoto (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jizo_mibu-dera_02.jpg).

3. Statua di kitsune a Fushimi-no-Inari, Kyoto (18.04.08, fotografia di Caterina Vettore).



2

no in un mondo acquatico in attesa di venire alla luce.

I bambini che muoiono prematuramente vengono mandati nell'aldilà come punizione per aver causato molto dolore ai loro genitori. Una volta li vengono portati al Sai no Kawara, il fiume delle anime del purgatorio, dove un demone, Shizuka no Baba⁴, li spoglia dei loro abiti e li esorta a costruire delle scale di sassi da percorrere per arrivare in Paradiso. Infatti il fiume si può attraversare solo in funzione delle buone azioni che si è compiute in vita, ma i bambini sono morti prima di poterne accumulare abbastanza e le scale sono l'unico modo che hanno per poter raggiungere il Paradiso. Quando però i bambini iniziano a costruirle, il demone chiama dei servitori che le distruggono, sparpagliando i sassi, e picchiano i bambini. È allora che arriva Jizō per trarre in salvo i bimbi, nascondendoli nelle maniche della sua veste.

Questo mito ci permette quindi di dare una spiegazione ai vari abitini e cappellini che spesso troviamo addosso alle statue di Jizō: i genitori glieli donano nella speranza che lui possa vestire i loro bambini quando andrà a salvarli. Allo stesso modo, i sassi che spesso troviamo ai piedi del-



3

la statua sono messi lì dai genitori per accorciare il tempo che il bimbo dovrà trascorrere all'inferno per costruire la sua scala di pietre.

Nel cimitero di Hase-Dera ci sono più di 50.000 statue di Jizō per i bimbi abortiti o per quelli nati morti; la maggior parte tuttavia sono per i bambini degli aborti volontari. In questo cimitero le statue sono tutte uguali: rappresentano un monaco e al contempo un bambino, e i giocattoli che hanno vicino servono a rafforzare questo legame tra la divinità e il mondo infantile. Tuttavia non sempre le statue vestite indicano la morte del bambino: gli abiti possono servire anche solo come richiesta di protezione per un figlio o come preghiera per la guarigione da una malattia; allo stesso modo i giocattoli sono dati in dono come ringraziamento per una grazia ricevuta.

Anche se privo di vestiti, difficilmente si incontrerà un Jizō senza il bavaglino e la cuffia rossi. Nel caso del Mizuko-Jizō questi stanno a sottolineare il suo legame con i bambini, essendo il bavaglino un tipico indumento infantile, mentre la cuffia sta probabilmente a simboleggiare la placenta o il liquido amniotico che ricopre la

⁴ Il demone Shizuka no Baba è conosciuto anche con il nome di Datsueba, che letteralmente significa "togliere i vestiti a qualcuno".

4. Cimitero di Zojo-Ji, Tokyo. Questo cimitero è interamente dedicato al ricordo dei bambini deceduti. I genitori in lutto adornano le statue con bavaglini e con altri oggetti, tra i quali la girandola, simbolo della ruota della vita e quindi del ciclo di reincarnazioni (<http://www.bunnymchan.it/tokyo/508/>).

5. Cimitero di Hase-Dera, Kamakura.

6. Cimitero di Zojo-Ji, Tokyo. (<http://www.shoujonoyume.com/wp/mizuko-kuyo/>)

7. Cimitero di Zojo-Ji, Tokyo.



4



5



6



7

testa del bimbo alla nascita. Anche il colore rosso rispecchia una particolare simbologia: il rosso infatti è il colore usato per espellere i demoni o le malattie. Inizialmente il rosso venne associato alla divinità del vaiolo, al tempo in cui questa malattia imperversava nel Giappone (550 d.C. ca): sia il malato sia chi lo curava dovevano indossare degli indumenti rossi. Inoltre se la pelle del paziente assumeva un colorito violaceo indicava la probabile morte, mentre nel caso avesse assunto un colore rosso, ciò veniva interpretato come segno di una possibile guarigione. L'associazione del rosso alla malattia dà vita ad un nuovo dualismo male/bene, inferno/paradiso, morte/vita, in cui il rosso rappresenta i poteri che creano e preservano la vita. Quindi il donare il bavaglino e la cuffia è solo un altro modo, da

parte dei genitori, di chiedere una grazia o invocare la protezione per il loro bambini, siano essi appena nati o deceduti. Allo stesso modo gli indumenti e i giocattoli possono essere sia di riconoscenza per la guarigione di un figlio grazie all'intervento di *Jizō*, sia un dono per richiedere a *Jizō* la protezione del loro bimbo nell'aldilà.

Come abbiamo detto, esistono diversi tipi di *Jizō* che assolvono diverse funzioni. Capita spesso di imbattersi per la strada, specie ai crocevia, in gruppi di sei statue detti *Roku-jizō* (in giapponese *roku* = sei). Si ritiene che *Jizō* sia presente in ognuno dei sei Regni della Reincarnazione per guidare tutti gli esseri lungo la via dell'illuminazione. Le sei statue ai crocevia rimandano quindi alla doppia funzione di *Jizō* di guida e protettore dei pellegrini e dei viaggiatori nel no-

8. Jizō in un cimitero, Tokyo. In questo caso è esplicito il riferimento alla leggenda del vecchio contadino che per non far prendere freddo anche alla sesta statua le donò, rinunciandovi, la sua sciarpa ed il suo cappello (11.04.08, fotografia di Caterina Vettore).

9. Jizō in una tomba privata. Cimitero a Nishi-Nippori, Tokyo (11.04.08, fotografia di Caterina Vettore).

10. Gruppo di Roku-jizō, Tokyo. Le sei statue proteggono sia nel viaggio terreno sia nelle trasmigrazioni attraverso i sei Regni dell'Esistenza (11.04.08, fotografia di Caterina Vettore).



8



9



10

stro mondo e, al contempo, alla sua funzione di guida spirituale di coloro che vagano attraverso i sei Regni. Anche queste statue generalmente indossano un bavaglino e una cuffia rossi: per quanto riguarda il colore, abbiamo già spiegato come la sua funzione sia quella di scacciare i demoni e, più in generale, di esercitare una generica protezione. Per quanto concerne gli indumenti, invece, dobbiamo fare riferimento ad un'altra leggenda.

⁵ Dal momento che si tratta di una narrazione di tradizione orale, non esistono fonti scritte univoche e le versioni presentano numerose varianti. In una di queste, l'indumento che il vecchio vuole vendere è il kimono di nozze della moglie, e il baratto avviene perché l'altro uomo è vicino alle nozze ma non ha ancora potuto acquistare l'abito per la sua sposa. L'episodio costituisce un altro esempio della generosità del vecchio.

Alla vigilia del Nuovo Anno, un uomo anziano si recò in città, nella speranza di riuscire a vendere un capo di abbigliamento in modo da comprare un po' di cibo per le feste e per celebrare l'Anno Nuovo. Purtroppo, una volta in città, nessuno era interessato all'acquisto del suo capo; il vecchio sta-

va per andarsene, quando incontrò un altro uomo che a sua volta cercava di vendere cinque cappelli, senza successo. Quest'ultimo si mostrò interessato al prodotto del vecchietto, ma non aveva a disposizione soldi per acquistarlo, dato che non aveva venduto nessun cappello. Per far felice l'uomo, il vecchio decise allora di barattare il suo abito con i cinque cappelli e una volta terminato lo scambio si diresse verso casa. Sulla via del ritorno iniziò a nevicare e lungo la strada il vecchio si imbatté in un gruppo di sei statue di Jizō. Dato che gli sembravano infreddolite, il vecchio decise di coprirle con la sua sciarpa e con i cappelli che aveva con sé; alla sesta statua però, si accorse che non aveva più cappelli ma per non lasciarla al freddo si decise a rinunciare al suo. Una volta arrivato a casa, raccontò l'accaduto alla moglie, la quale lodò il suo gesto senza esitazioni. Andarono quindi a dormire dopo aver celebrato l'avvento del Nuovo Anno col semplice cibo che avevano in casa. Il mattino seguente, al risveglio, l'anziana coppia trovò sulla porta, come dono di ringraziamento da parte di Jizō, tutto il cibo che aveva sperato di acquistare in città il giorno precedente⁵.

È possibile quindi che il bavaglino e le cuffie che vestono i Roku-Jizō costituiscano un riferimento a quei cappelli e a quella sciarpa che un vecchietto generoso donò molti secoli fa. Ovviamente, anche in questo caso, lo scopo principale

11. Piccola statua di Jizō lungo un sentiero in un parco, Tokyo (11.04.08, fotografia di Caterina Vettore).

12. Kitsune a Fushimi-no-Inari, Kyoto. Oltre al bavaglio rosso, è stato donato anche un fascio della pianta di riso, che indica l'appartenenza del kitsune al culto di Inari, protettrice del cereale (18.04.08, fotografia di Caterina Vettore).



11



12

è la richiesta di protezione e di allontanamento dal male per i viandanti e i pellegrini che percorrono quelle strade.

La statua del monaco, tuttavia, non è la sola ad essere adornata con berretti e bavagli rossi: un altro elemento importante di questo rituale è dato dalla figura della volpe. Anche le statue di questi animali, infatti, vengono rivestite di indumenti, a volte fino a rendere irriconoscibile la forma sottostante, ma a differenza di *Jizō*, che si può incontrare in molti luoghi all'aperto, le volpi si trovano quasi esclusivamente nei templi.

Inari e Kitsune

All'ingresso di molti templi shintoisti, riconoscibili dai grandi *torii* rossi posti all'ingresso, spesso ad accoglierci troviamo anche due statue di volpi. In questi casi possiamo essere certi che stiamo entrando in un tempio dedicato ad *Inari*, o *Oinari*, il *kami* (divinità) shintoista protettore del riso, della fertilità e dell'agricoltura, e i cui messaggeri sono delle volpi.

Per quanto riguarda questa divinità, non è possibile tracciare un filo conduttore che ci spieghi la sua evoluzione nel tempo, né è possibile trovare una spiegazione univoca del legame tra

Inari e le volpi. Infatti, così come molti *kami* del cibo, presenti nell'immaginario giapponese, non hanno le volpi come messaggere, allo stesso modo non tutte le divinità volpi sono legate a *Inari*. Come e perché si sia arrivati a una relazione così stretta tra questi due personaggi, stretta a tal punto che molti fedeli venerano la volpe convinti che si tratti di *Inari* stesso, non c'è modo di saperlo con certezza. All'inizio le volpi erano associate a un'indistinta "divinità dei campi" per varie ragioni, la più logica delle quali è la presenza di volpi nei campi di riso per cacciare i roditori che si cibano con quel cereale. In seguito troviamo alcune citazioni di divinità-volpe, che tuttavia non sono necessariamente collegate a *Inari*. Una delle molteplici spiegazioni di questo legame ormai indissolubile è un gioco di parole che lega *Miketsu no kami*, ossia un altro nome di *Inari* che significa "divinità delle tre volpi", a *kitsune* o *ketsune*, che significa volpe, essendo *Miketsu* = tre volpi.

Inari è una divinità shintoista di origini indiane: è legata infatti alla divinità Hindu *Dai-koku-ten*, considerato il dio Hindu dei Cinque Cereali e che in Giappone ha trovato espressione anche in una divinità buddista di nome *Dakiniten*. Al tempo della scissione tra buddismo e

13. Kitsune a Fushimi-no-Inari, Kyoto. Sul capo dell'animale è posta un'offerta simbolica in denaro, una moneta da uno yen (18.04.08, fotografia di Caterina Vettore).

14. Kitsune a Fushimi-no-Inari, Kyoto. Le statue di kitsune, che si trovano a guardia dell'ingresso ai templi di Fushimi-no-Inari, a Kyoto, recano in bocca una chiave o una sfera, che rappresentano due elementi legati al simbolismo della volpe, la chiave del granaio e la sfera dei poteri (18.04.08, fotografia di Caterina Vettore).



13

shintoismo, infatti, entrambe le religioni si riconoscevano come vere custodi del culto di *Inari*: molti templi buddisti ad essa intitolati, per evitare di venire convertiti in shintoisti, proclamarono di adorare in realtà una divinità buddista, *Dakiniten* per l'appunto. La volpe, inoltre, è collegata anche a questa divinità, che viene rappresentata a cavallo di due volpi bianche volanti. Anche in questo caso però, non è chiaro come si sia arrivati alla sovrapposizione dei due personaggi *Inari/Dakiniten*, né è chiaro se le volpi presenti nell'iconografia dell'uno siano dipendenti da quelle presenti nell'iconografia dell'altro. L'unica cosa certa, in questa confusione di ruoli, è l'inscindibile legame che tuttora sussiste tra *Inari* e le volpi, legame talmente consolidato che nei tempi moderni si è persa l'abitudine di rappresentare il dio, concentrandosi unicamente sui suoi messaggeri.

L'importanza della volpe agli occhi dei giapponesi, però, non è data unicamente dalla sua connessione con *Inari*: le volpi infatti, insieme ad altri animali, sono definite degli *yōkai*, ovvero delle creature spirituali che sono dotate di poteri soprannaturali; poteri che non sono legati alla divinità ma intrinseci alla volpe stessa, anche se sicuramente rafforzati dal loro legame con il dio.

⁶ Anche in altre culture troviamo infatti riferimenti ad una delle più potenti associazioni della volpe, che è la sessualità: in slang americano infatti, una donna sexy viene tutt'oggi definita "foxy" oppure "vixen".



14

L'origine della figura della volpe come dotata di poteri non nasce in Giappone, ma in India, e in seguito viene esportata in Cina e in Corea; comunque è bene fare notare come la mitologia della magia della volpe sia presente anche in paesi non-asiatici⁶. Anche l'origine etimologica del termine *kitsune*, al pari del suo collegamento con *Inari*, non è spiegabile con chiarezza e precisione: al riguardo ci sono molte leggende e spiegazioni. Qui riportiamo una delle interpretazioni più antiche che, successivamente riconosciuta come non corretta anche se adottata come tale per molti secoli, serve comunque a dare un'idea del significato culturale e simbolico delle volpi giapponesi.

Nel sesto secolo un uomo, proveniente da Mino, un giorno incontrò una donna nei campi e se ne innamorò. Ella acconsentì a sposarlo e presto ebbero un figlio, allo stesso tempo in cui il loro cane ebbe un cucciolo. La vita era pacifica, eccetto per l'incessante abbaiare del cucciolo contro la moglie dell'uomo. Lei supplicò più volte il marito di ucciderlo, ma egli non aveva cuore di farlo e non l'accontentò. Un giorno il cane spaventò la moglie con il suo abbaiare e improvvisamente ella tornò alla sua forma volpina originaria, abbarbicata su una staccionata. Nonostante la sorpresa, il marito amava profondamente la donna e le disse

15. Kitsune a Fushimi-no-Inari, Kyoto. Lungo la strada che si inerpica per il monte a Fushimi-no-Inari, sono situate stazioni di ristoro circondate da piccoli altari, sui quali i fedeli pongono statuette di volpe, tutte con bavaglio, e torii acquistati all'ingresso dei templi (18.04.08, fotografia di Caterina Vettore).



15

16. Kitsune a Fushimi-no-Inari, Kyoto. Sulle colonne sono incise le richieste di grazia dei fedeli, o preghiere (18.04.08, fotografia di Caterina Vettore).



16

17. Le statue di volpi nel tempio dedicato ad Inari, Toyokawa (<http://www.onmarkproductions.com/html/oinari.shtml>).



17

18. Statue di Jizō ornate con girandole, giocattoli, bavaglini (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kamakura_Hasedera_Sculptures_1.jpg).



18

che non l'avrebbe mai potuta dimenticare e che tornasse a dormire tra le sue braccia, cosa che lei fece ogni notte, tornando volpe la mattina e andandosene.

Con questa storia si sono ricavate due etimologie per il termine con cui si indicano le volpi, *kitsune*: *kitsu* + *ne* = vieni + dormi oppure *ki* + *tsume* = vieni + sempre.

Come abbiamo visto, in questa storia la volpe aveva l'aspetto di una donna: il potere di cambiare forma, infatti, è una delle caratteristiche principali di questi animali. Questo potere viene acquisito dopo i primi 100 anni di vita della volpe, allo scoccare dei quali le spunta anche una seconda coda; con il passare dei secoli il numero di code cresce, fino ad arrivare a un massimo di nove code, momento in cui la volpe raggiunge l'apice dei suoi poteri e ottiene la capacità di sapere e sentire tutto ciò che accade in qualsiasi parte del mondo (alcuni invece ritengono che con le nove code la volpe acquisti una saggezza infinita).

I poteri che la volpe ha a disposizione pos-

sono essere utilizzati per scopi benevoli o malevoli: in generale però è bene far presente che la volpe non ha un codice morale molto rigido e sicuramente differente da quello degli esseri umani, per cui non potrà mai essere rappresentata come personaggio completamente positivo. Nella maggior parte delle storie e leggende giapponesi di tradizione orale, la volpe è vista come un'ingannatrice e un'imbrogliona, e spesso è rappresentata come donna bellissima che seduce ignari signorotti o contadini, con scopi che vanno dal semplice scherzo alla vendetta per un torto subito. Nonostante la donna sia la sua rappresentazione prediletta, la volpe può comunque assumere la forma di qualunque cosa voglia, a prescindere dall'età e dal sesso; queste trasformazioni però sono spesso imperfette: può capitare infatti che a rivelare la vera natura del soggetto sia la coda che spunta dai vestiti, o un'ombra che non è umana ma ha delle nette sembianze volpine, oppure che il suo riflesso in uno specchio d'acqua riveli il suo vero volto (o che non si rifletta affatto). Inoltre, come abbiamo avuto modo di osservare nella leggenda, la

presenza di un cane farà cessare alla volpe qualunque tipo di trasformazione: il cane infatti è una versione *addomesticata* di volpe e a causa di questa sua ubbidienza è considerato un nemico naturale delle *kitsune*.

Aspetto fondamentale delle volpi è appunto la loro non addomesticabilità: le loro relazioni con gli uomini sono infatti improntate a una “selvatichezza” che non può essere mai domata del tutto, e soprattutto a una imprevedibilità dei gesti. Infatti i fenomeni naturali vengono spesso attribuiti ai poteri delle volpi: queste ultime non vengono considerate personaggi malefici e causa diretta degli eventi negativi, ma sono invece simbolicamente associate al carattere di sregolatezza tipico della natura.

Un'altra caratteristica delle volpi, oltre alla possibilità di cambiare forma, è quella di prendere possesso delle persone, preferibilmente delle donne, per giocare scherzi o per punire chi aveva fatto loro un torto. Ci sono dei comportamenti molto vari che possono indicare ciò che viene detto *kitsunetsuki*, ovvero la possessione da parte di una volpe, che vanno dal correre nudi per la strada gridando, allo stare sdraiati per terra e guaire come guaisce una volpe. Può succedere che sul corpo del posseduto compaia una strana protuberanza che, se punta con un ago, si sposta da un'altra parte e che non può essere compressa senza che sfugga tra le dita; oppure, sotto l'influsso della possessione, si dice che si inizi a scrivere e parlare lingue altrimenti ignote. Tutti questi segni erano considerati come il simbolo di una possessione in atto, che veniva curata con esorcismi, generalmente compiuti in templi dedicati a *Inari*. Fino all'inizio del XX secolo venivano classificate come *kitsunetsuki* la maggior parte delle malattie mentali, e solo con l'avvento dell'educazione occidentale si è cominciato a trattare propriamente queste patologie, che spesse volte prima di venire sanate con esorcismi spingevano i parenti del “posseduto” a malmenarlo con calci e bastoni, nella speranza di scacciare in questo modo la volpe.

Non stupisce quindi, con tutto ciò che abbiamo appena descritto, che questo animale sia venerato e temuto al pari di una divinità, né che si costruiscano templi dedicati appositamente

all'adorazione delle volpi. Né sorprende l'adorazione della divinità del riso *Inari*, considerando che, per gran parte della storia del Giappone, il riso era una delle principali ricchezze. Con l'unione di questi due personaggi si è generata un'associazione simbolica, che spinge anche il meno devoto tra i fedeli a prestare attenzione a non offendere nemmeno casualmente uno dei due protagonisti.

Le volpi che stanno a custodia del tempio di *Inari* sono quindi lì a simboleggiare ancora una volta la loro profonda relazione, ma non solo. In Giappone infatti si ritiene che la volpe, insieme alla scimmia, abbia la capacità di scacciare il *kimon* malvagio. *Kimon* è un termine giapponese il cui significato corrisponde al concetto cinese di *feng-shui*, il concetto per cui l'angolo a nord-est di un edificio è un luogo negativo, perché è il posto dove i demoni si radunano ed entrano: il significato di *kimon* infatti è “cancello dei demoni”. Il perché si ritenga che le volpi abbiano questa capacità, è un altro dei misteri legati a questo animale⁷. Inoltre, per accentuare la sua funzione protettrice, troviamo ancora una volta i bavaglini rossi. I monaci ci tengono a precisare che non sono posti lì da loro, ma dai fedeli come segno di venerazione (se per *Inari*, o per la volpe stessa non è dato sapere) e per richieste di favori; tuttavia essi svolgono sicuramente anche una funzione protettrice, dal momento che il colore rosso, come abbiamo visto in precedenza, serve a scacciare gli spiriti maligni.

Guardando le volpi che risiedono a Fushimi no Inari, a Kyoto, uno dei maggiori templi dedicati a *Inari* e il più antico fra i più di ventimila presenti in Giappone, osserviamo che tutte le statue, nonostante siano fortemente stilizzate, hanno comunque una loro specificità, come a voler affermare l'unicità di ognuna. La volpe infatti è considerata anche un simbolo di individualità, di autosufficienza e di indipendenza, aspetti che in Giappone, dove prevale l'omologazione al gruppo, non vengono considerati positivamente.

Inoltre il colore rosso, oltre ad essere espressione di tutte le simbologie citate precedentemente, è anche un colore che si associa ai bimbi piccoli o agli anziani, ovvero a due categorie di

⁷ Per quanto riguarda le scimmie invece non ci sono dubbi: il termine giapponese che indica la scimmia è *saru*, che è omonimo di un'altra parola che significa “scacciare, mandare via, cacciare via a botte”.

persone che non hanno ancora iniziato o hanno già assolto i loro obblighi verso la società, e possono quindi permettersi la libertà di agire secondo la propria volontà senza timore di venire rimproverati. Anche gli estranei sono considerati esonerati dalle strette regole sociali che governano il gruppo, e una persona estranea è detta in giapponese *aka no tanin*, ovvero, letteralmente, *qualcuno di rosso*. L'individualità che la volpe esprime non è egoismo, ma un distacco dalla protezione del gruppo e quindi un passo necessario per la crescita dell'individuo. Ciò che veniva classificato come *kitsunetsuki* a volte implicava soltanto il comportarsi in maniera fuori dall'usuale; ricevere doni da una volpe, così come venire ingannati da essa, sono esperienze che appartengono al singolo individuo, mai a dei gruppi. Probabilmente è anche per questo genere di simbologia che la volpe viene demonizzata o comunque temuta: infatti esprime un individualismo che va contro il comportamento forzatamente cooperativo imposto dalla cultura di gruppo in Giappone.

È interessante notare come questa pratica di donare dei bavaglini rossi, per richiedere dei favori o per ringraziare per quelli ottenuti, ven-

ga applicata indistintamente a figure che fanno parte della tradizione buddista o shintoista: in entrambi i casi abbiamo potuto trovare dei significati per la loro simbologia, significati che possono fare riferimento all'una o all'altra religione. Ma la gente comune che compie questo rituale non è necessariamente consapevole di tutti i simboli e le leggende che vi sono alla base: effettua gesti che sono ormai entrati nella quotidianità, al punto che non ci si interroga più sulla loro origine.

Bibliografia

HEARN L. (1894), *Glimpses of Unfamiliar Japan*, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.

LA FLEUR W. (1992), *Liquid life: abortion and Buddhism in Japan*, Princeton, Princeton University Press.

SMYERS K. (1999), *The Fox and the Jewel: shared and private meanings in contemporary Japanese Inari worship*, Honolulu, University of Hawaii Press.

www.onmarkproductions.com

<http://en.wikipedia.org/wiki/Jizo>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Kitsune>

La Madonna che scappa di Ausonia. Interpretazioni dinamiche

ABSTRACT

The *Running Madonna* of Ausonia. Dynamic interpretation (by Antonio Riccio)

The *Running Madonna* of Ausonia is the Aurunci version of the eastern rituals of the so-called “*running Madonnas*” popular in various regions of Italy (Abruzzo, Sicily, Calabria). The essay explores the local significance of this ritual in Ausonia compared to other better known representations, such as that in Sulmona, which takes place on Eastern Sunday on the church forecourt. The practice consists of a “theatre of statues” that re-enact the encounter between the Virgin and her resurrected son, guided and “assisted” by St. John and St. Peter.

In Ausonia the ritual takes place at midnight on Easter Saturday, when the statue of Mary is borne into the church, formerly to embrace the “risen Christ”, now without the presence of any other statue.

The most common popular interpretation is the mother’s running towards her son and, by extension, the celebration of life over death, the renewal of nature and family and parental ties to mark the cyclical return of spring.

However, the implicit local interpretation of the *Running Madonna* in Ausonia, besides these “universal” themes, seems to be strongly influenced by the historical experience of the second world war, which in this area (the Martyrology community) is preserved and passed down as a true secular cult of the collective memory and the establishment of the local community’s contemporary identity.

Like all the *Running Madonna* rituals, the one in Ausonia is exposed to looming inevitability – the risk of falling and also that of “decaying”, due to latent ecclesiastical resistance. The risk of falling, which has actually happened, is associated with the traumatic experience of the second world war and the violence suffered by the local people, first by the German army, then by the Moroccan troupes.

The Virgin falling heralds danger for the community, to be averted each time by the active faith of the bearers and of the worshippers in general. An implicit identification of the Madonna running (to her son) and the local women who sacrificed themselves to save their daughters from the violence of the *goumiers* is visible in local statues depicting fleeing women, wearing long dresses similar to that of the *dressed Madonna* who runs to the church, and whose suddenly rustling dress is still moving to the onlookers, as is the highly evocative scene that the community re-enacts and exorcises together to ward off critical family, personal, community and even universal events.

Quando corre la Madonna

Ad Ausonia e Castelnuovo Parano, due comunità degli Aurunci nel Lazio Meridionale, il sabato santo si celebra il rituale della *Madonna che scappa* che richiama, sin dal nome, la omonima e più nota rappresentazione sacra di Sulmona che si svolge la domenica di Pasqua, a mezzogiorno e all’aperto, sul sagrato della cattedrale. Qui, la statua della Madonna corre incontro a quella del Cristo risorto dando vita ad

una interpretazione popolare della Resurrezione diffusa non solo in Abruzzo, ma in diverse regioni italiane, tra le quali la Calabria, ad esempio, dove è tutt’ora diffusa e chiamata *a’ ncrinata ’i Pasca*¹.

Ad Ausonia e a Castelnuovo Parano la Madonna *corre* invece la notte del sabato di Pasqua, ma si conserva memoria di quando la cerimonia si svolgeva a mezzogiorno:

¹ Da non confondere con il rituale dell’“Inchinata” che si celebra in altre parti d’Italia, la vigilia di Ferragosto, e vede protagonisti la Vergine Assunta e il Salvatore. La più nota “Inchinata” dell’Italia centrale è probabilmente quella di Tivoli; ma se ne contano numerose altre, soprattutto nel Lazio. In Abruzzo sono anche diffuse le *Madonne che corrono*, come quelle di Corropoli, Lanciano, Pratola Peligna, ecc. In numerose comunità calabresi la rappresentazione della Resurrezione è diffusa con il nome di *’ncrinata* (o anche *cumfruntata*, *affruntata*, *cumfruntata*, *svelata*, *sbilata*) e si conserva ancora nella forma “originaria” delle “tre statue” (la Madonna, San Giovanni Battista e Gesù Risorto). Quella che si celebra negli Aurunci è probabilmente un adattamento (o una variante), localmente elaborata, di una più complessa e originaria drammatizzazione religiosa.



1

1. Ausonia (Fr). Panorama, con il Castello e la visione del Monte Fammera.

Tanti tanti anni fa, la Madonna quando correva, prima di tutto correva a mezzogiorno perché prima la gloria si scioglieva a mezzogiorno, poi, dopo, quando è uscita la nuova legge, la messa è a mezzanotte... (M., Ausonia, 5 gennaio 2008).

Non solo corre a mezzanotte; ma anziché correre incontro al figlio sul sagrato della chiesa, irrompe *nella chiesa*, portata da quattro giovani che, con un impetuoso slancio, la trasportano dal sagrato sin sull'altare, collocandola su una base appositamente predisposta per accoglierla. Ancora è conservato il ricordo di una precedente e ben più complessa rappresentazione drammaturgica; un teatro di statue animate, all'interno della Chiesa, che con il tempo è andato perduto:

prima, quando correva la Madonna, sull'altare c'era un paravento rosso e Gesù Risorto dietro a questo paravento che, quando la Madonna arrivava, si apriva il paravento e usciva Gesù risorto; era proprio una cosa emozionante. Come il sacerdote diceva Glo-ria... subito quelli aprivano le porte e la Madonna già la vedevi sopra l'altare, una corsa pazzesca... Invece mò, senza niente corre; anzi da qualche anno mettono un quadro con Gesù Risorto, a pastello, ma prima, per un periodo, la Madonna accorreva... Ma andò correva che non c'era niente? (M., Ausonia, 5 genn. 2008).

² "Scappare", per il *Dizionario Enciclopedico Treccani*, significa muoversi in fretta, correre, andare di corsa. Per la cultura popolare si "scappa" anche (e forse soprattutto) *per qualcuno* (e *da qualcuno*). L'azione del correre è insomma partecipe di una situazione di emergenza e di soccorso, oltre che una modalità del muoversi (in fretta).

Diverse dinamiche sembrano essere evocate dalla testimone. Tra queste, anzitutto, la polemica contro la progressiva "deritualizzazione" della rappresentazione che rischia di impoverirne di senso e significato. Questa critica, peraltro, esprime una più generale tensione tra tradizione e cambiamento, nonché l'antagonismo storico tra egemonia ecclesiastica e rivendicazione popolare di partecipazione attiva alla gestione simbolico-rituale. Ma la testimonianza più forte resta la commozione ancora oggi suscitata dalla "Madonna che scappa".

Nel campo semantico dello *scappare*² entrano infatti emozioni forti, richiami improvvisi, moti dell'animo, oltre che del corpo. Dove va? Verso cosa (ac)corre la Madonna?

Sai perché la Madonna la fanno scappà lo sabato santo? Perché dicono che la Madonna, ha saputo che Gesù è risorto e allora corre pe' abbraccià lo figlio! Dice: "scappa la Madonna", è dialetto ausoniese, perché deve correre che c'è il figlio risorto (G., Ausonia, 5 gennaio 2008).

La devozione popolare la fa "scappare" quindi per riabbracciare il figlio risorto. Un "precipitarsi" mosso da un'emozione materna che, tuttavia, non esaurisce altri non meno drammatici scenari, come vedremo. Nella notte del Sabato Santo la Madonna vestita di Ausonia attende, sul sagrato della chiesa, il momento di correre; che arriva (sempre più tardi, lamentano i fedeli) al "Gloria":

Quello che è emozionante è che quando il sacerdote dice: Gloria! (con enfasi), si aprono le porte in fondo alla chiesa e la Madonna, mentre la vedi là, già sta sull'altare!! È-una-cosa- proprio emozionante... (M., Ausonia, 5 gennaio 2008).

La Madonna *scappa*: il vento della corsa gonfia il lucente mantello; in un attimo è già sull'altare, tra la commozione generale. È accorsa, ha ritrovato il figlio perduto. Ma diversi sono gli scenari che si aprono con quest'evento per la religiosità popolare e la teologia. Per la teologia della Resurrezione, infatti, Maria con la morte del figlio si emancipa dalla condizione di madre terrena e particolare (fonte di tante particolarità, fin troppo umane) per diventare madre di

tutta l'umanità; quindi simbolo di una maternità universale e spirituale, non più particolare e storica. Per la religiosità popolare resta invece (anche e soprattutto) *una* madre che ritrova il *proprio* figlio: ed è proprio questa credenza popolare riaffermata (nel cuore della Resurrezione) che sembra destare scandalo a intellettuali ed ecclesiastici.

Anche a Castelnuovo Parano la Madonna del Rosario, in occasione del Sabato Santo, viene "trasformata" in *Madonna che scappa*. Estratta dalla sua nicchia in chiesa, viene "separata" (momentaneamente) dal Gesù Bambino che reca in braccio e trasportata fuori. Custodita in un locale vicino alla chiesa, attende di ricomparire nella notte sulla sua "macchina", sorretta dai portatori che la faranno *scappare* in chiesa al "Gloria", segno dell'avvenuta Resurrezione del Cristo suo figlio. Un video etnografico, girato a Castelnuovo e Ausonia nella Pasqua del 2006³, mostra questa corsa rapidissima, breve ed improvvisa, di madre trafelata che accorre a ritrovare il figlio, al quale, infatti, viene ricongiunta; un Cristo che in realtà è il Gesù Bambino che tiene tra le braccia abitualmente, e che le è stato tolto per poter effettuare la corsa. Questo particolare, tra l'altro, distingue la celebrazione della *Madonna che scappa* di Castelnuovo Parano da quella di Ausonia. Ad Ausonia, infatti, la statua del Bambino Gesù è stata da tempo tolta dal braccio della statua mariana (sulla mano resta ancora il foro del perno che lo fissava) destando, ancora oggi, accorati interrogativi nei fedeli: "Io mi ricordo, ce l'aveva il bambino, ce l'aveva: chissà che fine ha fatto? perché gliel'hanno tolto? (S., Ausonia, Pasqua 2006). Una fedele di Ausonia spiega:

...la Madonna prima aveva un bambino in mano, poi però ce l'hanno tolto perché, dice; è una cosa assurda; la Madonna va verso il figlio risorto col bambino in mano...? Ce l'hanno tolto (M., Ausonia, 5 gennaio 2008).

La pur evidente motivazione logica portata dalla fedele non esaurisce la questione del ben più complesso conflitto tra *ragioni teologiche* e *ragioni devozionali*, che dischiude un campo di riflessione critico e problematico.

Ad Ausonia, la separazione del simulacro del Gesù Bambino da quello mariano sembra aver creato un'icona per così dire "dedicata" al rito; più vicina alla rappresentazione teologica, ma non alla *Madonna del Rosario*, che il simulacro impersona e che prevede, come noto, la presenza del Gesù Bambino.

Per la devozione popolare e la sua *logica simbolica* (dove, per definizione, una cosa sta per qualcos'altro) poco conta invece il "problema della rappresentazione" (come bambino o adulto), poiché il *simbolo riassuntivo*⁴ resta il *figlio* (indipendentemente dall'età e dalla rappresentazione).

La devozione popolare *unisce* quindi ciò che la teologia *separa* (il Gesù Bambino e il Cristo Risorto, la maternità *terrena* di Maria da quella *celeste*); la liturgia della Pasqua tende appunto a (ri)stabilire ordine, gerarchia e distinzioni nelle celebrazioni pasquali, come vedremo, relegando dietro le quinte le relazioni filiali e materne, vitali invece per la cultura popolare.

Ed è per questo motivo che l'ingresso (impegnoso) della *Madonna* in chiesa desta nelle gerarchie ecclesiastiche qualche inquietudine; perché è la riaffermazione vitale (e imperiosa) di una presenza materna e di relazioni *terrene* proprio nel momento dell'emancipazione da legami "naturali": contraddice l'universalità del messaggio di resurrezione e salvezza declinandolo in forme particolaristiche umane.

Per l'antropologia religiosa, più conciliata con alternative e possibilità com-presenti, e a volte contraddittorie (come la vita, del resto), la cerimonia mostra una concezione di Maria che l'elezione divina non toglie né surroga: come potrebbe? Non è (e resta) il Cristo un Dio *incarnato*, cioè fatto *uomo*? La realtà celeste e soprannaturale si *aggiunge* a quella terrena per renderla *mediatrice* tra la sfera umana e divina. La cultura popolare, legata a una concezione olistica dell'esperienza, in linea con una tradizione dimenticata del cattolicesimo popolare, vede nell'immagine della Madonna una *mediatrice privilegiata* tra l'umano e il divino, simile appunto all'immagine (tutta culturale, nostrana e cattolica) di *tutte le madri*: affannate, sollecitate, con le loro umane fragilità, ma anche le lo-

³ RICCIO – DI FAZIO 2006.

⁴ SCHULTZ – LAVENDA 1999, p. 153.

ro straordinarie capacità di coraggio, protezione, riscatto. Una declinazione forse diversa, ma non per questo meno sacra, del divino. Che, come vedremo, assume significati assai dinamici e contestuali, legati anche alle drammatiche esperienze contemporanee del territorio aurunco.

Ma per tornare al tema che più ci interessa, il complesso rituale delle *Madonne che corrono* appare interessante per un'etnografia delle *Madonne vestite* perché l'abito mariano assume un ruolo strategico nell'economia del rituale stesso e nella *corsa* di queste Madonne, *costruita* come un evento particolarmente *fatale* e *rischioso* anche rispetto alle tradizioni di altre regioni.

Di fatto la *performance* delle Madonne degli Aurunci (in chiesa e in spazi angusti) è enfatizzata dalle comunità locali che ne rivendicano l'esclusività, non solo rispetto ad altre regioni, ma tra loro stesse. Il rituale pasquale è ritenuto infatti "unico" dalle due comunità (ciascuna ignorando l'esistenza dell'altra), che ne fanno un *proprio*, orgoglioso "emblema" di devozione contemporanea.

Potrebbe sembrare uno scontato tratto di campanilismo. Ma la declinazione *devozionale* di quest'atteggiamento *etnocentrico*, nella terra di San Benedetto, suggerisce che anche attraverso l'*antagonismo religioso* le popolazioni di Ausonia e Castelnuovo Parano esprimano ed enfatizzino l'appartenenza a *diocesi diverse* e, soprattutto, a un *territorio conteso* ("Questa cerimonia – dice, con puntigliosa ma corretta specificazione, un fedele di Castelnuovo Parano nel già citato video etnografico – è unica... nella Diocesi di Montecassino").

Il simulacro è associato alla tradizione ed alla fede; ma è anche eletto a rappresentare l'identità comunitaria, e in particolare un'*identità eccellente*, ma *a rischio*.

Nell'economia di questa *performance*, due cose sembrano importanti da rilevare. Anzitutto il *rischio* e il *pericolo* connessi all'evento stesso; che diviene pertanto, nella sua riuscita esecuzione, testimonianza di una *salvezza* e una *protezione accordata*, grazie anche a un'*eccellenza riconfermata*.

In secondo luogo il *movimento* e la *dinamicità* del simulacro giocano un ruolo strategico

nell'economia del rituale, al quale concorre proprio *l'aerea leggerezza del vestito*.

Il lungo mantello gonfiato dalla corsa, col suo turbinoso frusciare, nel silenzio attonito della chiesa, diventa una presenza vivente e sensibile; trasforma la statua mariana, immobile e ferma per tutto l'anno, in un'icona (ri)animata dal suo *scappare*; che riproduce il vento e l'affanno umano.

Sono proprio la *vesta* e il *manto* della *Madonna* a dar vita a quell'effervescenza straordinaria, di popolo e di emozioni, di relazioni solidaristiche ed antagonistiche (*intra* e *inter* comunitario), che *costruiscono* lo scenario pasquale di *rigenerazione festiva*. Il dinamismo dell'icona, essenziale e statica nella sua struttura, è reso infatti *sensibile* proprio dall'abito che, col suo fruscio turbinoso, riveste e rianima il simulacro, mobilita energie e partecipazione straordinarie, e rinnova un sentimento di appartenenza comunitaria esposto a contrastanti pericoli di ristagno e tensioni.

Sembra possibile pensare che proprio nella partecipazione e nella vitalità *attuale* del rito la comunità eserciti una forma di metacommento sociale, un parlare di sé stessi a sé stessi, per usare la nota espressione di Victor Turner⁵. Ovvero una sorta di verifica e interpretazione (pessimistica od ottimistica) del proprio "stato di salute".

Le interpretazioni, assai diverse, che la *Madonna vestita* sembra ricevere nell'esegesi popolare ed in quella ecclesiastica, danno infine vita ad un vero e proprio *conflitto interpretativo* sull'antropologia del simulacro, la fede e la stessa soggettività umana⁶, che oppone la chiesa (locale ed ufficiale) alla così detta *devozione popolare*. Quest'ultima mostra una sua *autonoma* visione del *simbolismo mariano*, riepilogata nel rituale (in particolare, quello di Ausonia, che ho meglio potuto studiare nelle celebrazioni pasquali dal 2005 al 2008) e che cercherò di descrivere.

La Madonna che scappa di Ausonia

La *Madonna che scappa* unisce e distingue la popolazione di Ausonia da altre comunità e concorre a costruire l'esperienza (mutevole) di

⁵ TURNER 1986, p. 236.

⁶ PADIGLIONE – RICCIO 2004, pp. 45-47.

un “noi” comunitario come “struttura di sentimento” prodotta da “particolari forme di attività intenzionale che produce tipi peculiari di effetti materiali”⁷. Una possibile ipotesi interpretativa, già anticipata, è che anche grazie a questo culto Ausonia riconfermi un *blasone locale* che le (auto)attribuisce una identità forte (anche religiosa) in un territorio caratterizzato dall’egemonia che l’Abbazia di Montecassino ha storicamente esercitato, e continua ad esercitare sulle comunità limitrofe, anche dal punto di vista giuridico-amministrativo (come testimonierebbe il combattuto confine territoriale tra l’Abbazia e l’antica Fratte, oggi Ausonia).

Le due comunità (Ausonia e Castelnuovo Parano) afferiscono infatti ad appartenenze storicamente diverse ed enfatizzate: l’una (Ausonia), al Ducato di Gaeta, l’altra all’Abbazia di San Benedetto.

Anche alla luce di queste *identità combattute* va quindi interpretata la rivendicazione di *esclusività* della tradizione della *Madonna che corre*, emblema di *radicamento* e di *eccellenza locale* che rivela come, per essere efficace, la forma simbolica del *fare* debba essere *unica e straordinaria*; un *noi* creativo che non sopporta emulazioni, tanto più se prossime. È in questo contesto di *identità divise* che si colloca la tradizione della “Madonna che scappa” come simbolo di molteplici, combattute e sentite appartenenze: territoriali, politiche, comunitarie, familiari, generazionali e di genere, come anticipa questa testimonianza:

Proprio a questa zona qua la fanno... insomma questa tradizione dura da anni anni anni. Io sono stato sempre attivo alle cose del paese, ero mastro di festa, e quando ero bambino mi raccontavano i miei genitori che mio nonno portava sempre la Madonna. Prima facevano proprio un’asta per decidere chi la portava. Si formavano due, tre gruppi, chi offriva di più il prete gli diceva “portate la Madonna”. Mio nonno era uno che lo faceva. Prima, anni fa si faceva il sabato santo: a mezzogiorno scappava... E sta Madonna ad Ausonia è una tradizione bellissima che tutti i paesi assistevano, venivano, che prima c’avevano tanta devozione, che chi c’aveva dei bambini piccoli, ancora da camminà, allora li portavano in chiesa, che quando la Madonna correva li mettevano

coi piedi per terra così scappavano... S’imparavano prima a camminà. C’avevano questa cosa così... Le devozioni sono passate (B., Ausonia, 5 gennaio 2008).

I primi scenari della devozione aurunca alla *Madonna che scappa* delineano anzitutto l’orgoglio (comunitario e familiare), di continuatori di una tradizione di grande rilevanza culturale che trasforma una immagine mariana *statica* in dispositivo attivatore di fede, emozioni e mobilità, estesa non solo alle comunità limitrofe, che accorrevano ad assistere, ma anche ai bambini che dovevano muovere i loro primi passi. Compare, infine, anche l’amarezza di una fede perduta, o sulla via di perdersi (“le devozioni sono passate”), segno dei tempi, certo, ma anche di precise volontà, come vedremo. Partecipa inoltre di questo sentimento di *esclusività* e di *eccellenza* non solo l’orgoglio, ma anche la *responsabilità* di essere registi e operatori simbolici di un evento sempre aperto alla fatalità (del *cadere*); di una *performance* il cui fallimento diviene segno di tragici avvenimenti. Questo fa della comunità e degli attori rituali i “guardiani” non solo di una tradizione religiosa ma – in qualche modo – dell’ordine e della pace sociale stessa; dell’equilibrio del mondo.

Quello che m’hanno raccontato a me è che questa Madonna, molto prima della guerra è caduta e poi quell’anno è venuta la guerra, e infatti si diceva quando cade la Madonna viene una grande disgrazia... Non sanno quando ha cominciato a correre, ma prima della guerra (M., Ausonia, 5 gennaio 2008).

Na volta la Madonna stava a cadé – però non è caduta – e mio figlio che adesso c’ha 28 anni è rimasto così impressionato, perché sentendo tutto quello che ha raccontato il nonno... Perché la Madonna è caduta due volte e tutte e due le volte è accaduto qualcosa... La guerra del 1915-18 e l’ultima... (M., Ausonia, 5 gennaio 2008).

La fatalità incombe sul rito e ne informa l’esecuzione fino all’ultimo, in una disperata ricerca di eludere il male, di superare la prova, brevissima, ma esposta a rischi imprevedibili e fatali, come in questa testimonianza, da molti ricordata:

⁷ APPADURAI 2001, p. 237.



2



3



4



5

Ausonia (Fr), notte del Sabato Santo, 16 aprile 2006.
Immagini della Madonna del Rosario.

3. La Madonna prima del restauro.

4. Particolare del mantello.

5. La base d'appoggio.

Una volta... prima non ce stavano i banchi; stavano tutte sedie, stavano proprio le sedie personali alla chiesa. Ognuno si portava le sedie sue... e poi le reggevano là, c'avevano i posti già assegnati no? E allora quando... fanno questo spazio, per fa corre la Madonna, chissà, na sedia piccola così è rimasta... Mentre scappavano, uno l'ha presa dentro il piede e se l'è trascinata fino a sopra l'altare!!!... Pe no cascare e per non fermarsi!!! Perché dicevano che quando cadeva la Madonna veniva la guerra... (M., Ausonia, 5 gennaio 2008).

La preoccupazione costante della "caduta" della Madonna si estende (e include) anche il timore di una possibile *perdita della tradizione*, dovuta soprattutto a una "resistenza" (ecclesiastica) verso questo tipo di cerimonie ("extraliturgiche"), come ricorda amaramente un fedele:

Don A. non la voleva proprio fa più corre la Madonna. Non ha mai detto la messa della notte che doveva scappà la Madonna; faceva venì un altro prete a di la messa: lui non l'ha fatta mai; capito? (B., Ausonia, 7 febbraio 2008).

La "resistenza" ecclesiastica assume anche forme più implicite, ma non meno evidenti, come rivela questa testimonianza critica, che oppone il "prima" all'"adesso":

Prima si spostava anche l'altare, si spostava tutto; adesso non vuole spostare niente: deve entrare in quel poco, invece prima... (M., Ausonia, 5 gennaio 2008).

Lo spazio "teatrale", già ridotto, in cui si dispiega il rituale, viene eroso dagli interventi parrocchiali, evocando un sempre più difficile destino per la *Madonna che scappa*.

Il margine di fatalità, quindi, contempla non solo la rischiosità della *performance*, ma la stessa sua esistenza. Il timore di una politica di dissuasione verso la "tradizione" affiora da minimi ma significativi segni:

... adesso stanno a raffreddare... dicevano che qui prima la notte di Pasqua venivano persone da tutte le parti, venivano da tutti i paesi a vedé, però piano piano, vedendo che la Madonna non corre (nell'orario previsto) si perde anche un po' di fede... (con esclamazione).



6

Ausonia (Fr), notte del Sabato Santo, 16 aprile 2006. La Madonna del Rosario e il rituale della "Madonna che scappa".

6. Le gambe della statua.

7. L'attesa del Gloria.

8. L'ingresso in chiesa al momento del Gloria.



7



8

... 'na volta, quando la Madonna correva, no? Questi qua che portavano la Madonna si mettevano tutti accanto alla Madonna durante la messa invece questo qua, la prima volta che è venuto ha preso questi e li ha fatti andare a posto... e quasi quasi si sò un pochettino urtati perché vorrebbero mantenere la loro tradizione... (M., Ausonia, 5 gennaio 2008).

L'individuazione di agenti distruttivi è a volte lasciata nel vago, ma concorre a delineare una dimensione "nemica", in ombra, che trama contro la Madonna e la sua devozione:

Questa prima della guerra era uno splendore: tutta carica d'oro che teneva; se l'hanno rubato... Ma quando vestivano sta Madonna, tutta incoronata, carica d'oro, ehhhh... la roba che teneva. Adesso che tiè? Oggi non c'ha più niente... Ausonia ha avuto sempre preti locali, mò invece... e le tradizioni le stanno a distrugge (G., Ausonia, 5 gennaio 2008).

Notate come questa "drammatizzazione permanente" evochi problemi assai attuali, come la perdita di sacralità dell'effigie (depredata dei suoi ori e del suo splendore originario), simbolo di una fede popolare ormai in declino, o la mancanza di vocazioni religiose, che priva il paese di preti locali. Tuttavia sembra cogliersi in essa anche una modalità ulteriore di caricare di fatalità e di rischio una tradizione di autentica religiosità che, proprio dal conflitto e dall'opposizione (con la contemporaneità, con la chiesa, con ladri sacrileghi, ecc.) trae, paradossalmente, risorse ed energie di resistenza e rigenerazione.

Un certo gusto per il conflitto e per la lotta e la stessa concezione cattolica della sofferenza, come strada per l'eccellenza e la salvezza, non sembrano estranee a queste manifestazioni "preoccupate" per il destino del rito mariano. Questo si riconferma infatti come nucleo identitario, anche e proprio per questa combattuta (e non garantita) *performance* (aggiuntiva) della "conquista" del *setting* rituale, ripetuta ogni anno a conferma di una *rigenerazione* comunitaria quanto mai vicina allo spirito pasquale (di rinascita) e ai suoi campi semantici.

Il vestito come icona del sacro

La *Madonna che scappa* appartiene alla tipologia di simulacri noti come *Madonne vestite*. Secondo Beatrice Andriano Cestari⁸ la pratica di vestire le statue delle Madonne

ha origini antiche e pagane dalla vestizione delle statue lignee con ori e vesti preziose. In Europa, nel Medioevo, si incominciarono ad addobbare le sculture di legno, di bronzo e di pietra, con ori e vesti preziose. Nel Rinascimento si rafforza il culto mariano e si arricchiscono i guardaroba delle Madonne, come dimostrano gli inventari esistenti nella zona veneta dove il numero più elevato è di 61 abiti per la Madonna del Rosario con Bambino della chiesa di San Nicolò dei Gesuiti e di 46 per la Madonna Addolorata della chiesa di San Nicolò dei Mendicoli, entrambe a Venezia. Nei secoli XVII e XVIII la statua lignea rivestita con abiti sfarzosi è molto frequente nella nostra cultura, fenomeno questo ormai in estinzione anche per la mancanza di devote dedite alla vestizione.

⁸ ANDRIANO CESTARI 1997.

[Era] una preghiera vestire la Madonna, una devozione, un rito perché gli abiti, la biancheria, gli ori che la coprono sono offerti dai devoti di ogni categoria sociale, per un voto fatto, per una grazia ricevuta, per la salvezza della propria anima. Ella, scendendo in processione per le strade nel giorno della festa tra i suoi fedeli per una maggiore protezione, deve rappresentare il suo momento trionfale, vestita degli abiti più sontuosi che si possano immaginare e la loro preziosità può superare quella degli ori che indossa per i tessuti, la confezione sartoriale ed i ricami in oro. A volte, come a San Fili a Cosenza, a fine vestizione, la Madonna viene profumata perché anche il profumo ha un valore sacrale.

Questo tipo di Madonne non sono delle semplici statue, ma veri e propri *manichini snodabili*:

...essi hanno una meccanica di costruzione tale da facilitare la vestizione che varia da un soggetto all'altro. Possono essere completamente in legno oppure strutture di ferro o di legno ricoperte di canapa, paglia, a volte fieno e con alcune articolazioni, rispettando le parti anatomiche sempre assennate. Forse per evidenziare la verginità di Maria prima e durante il parto, sono state abolite le zone pubiche e i seni, quasi mai accennati.

Gli abiti rispecchiano fedelmente i modi di vestire delle donne dell'epoca, popolarie o nobildonne, arricchiti dalla preziosità dei tessuti di un tempo realizzati con disegni, telai e lavoro manuale che occupava diverse persone: velluto, broccato. Armesino, raso, panno d'oro di Milano, garza ricamata, *taffetas*, lame d'argento, velo, ciniglia, ecc... dai colori brillanti e dai ricami preziosi. Lo stesso dicasi per la biancheria: corpetti, manichette, camiciole, sottogonne, sottane in cotone, lino e canapa ricamata ed ornata da merletti realizzati ad ago, a fuselli, all'uncinetto e da semplici ricami. Le parrucche delle Madonne erano prodotte con capelli veri, con canapa o seta e per la conservazione provvedevano le pettinatrici. Esse erano usate per coprire teste calve scolpite appositamente o, per moda, teste con acconciature già intagliate. Gli ori, che si apponevano sugli abiti o su un apposito supporto espositivo, costituivano i doni dei devoti, spesso convertiti in moneta per sopperire alle necessità della chiesa di cui le immagini sacre erano titolari.

Elisabetta Silvestrini⁹, che da diversi anni si

dedica all'etnografia delle "madonne vestite" con significativi contributi, tra i quali il presente numero monografico, scrive che:

Come è noto, nella storia del cattolicesimo le immagini ed i simulacri hanno avuto, nel tempo, valori e ruoli diversi: dalla funzione comunicativa e dal valore pedagogico, tipici soprattutto del periodo medievale e della Controriforma, si è via via manifestata nella Chiesa ufficiale la contrazione di questa funzione pedagogica, con la promozione, a partire dall'Ottocento, di un accesso alla divinità più spirituale e più meditato. A partire da questo periodo, si afferma sempre più una cesura tra la concezione spiritualistica della religione, da un lato, e la "devozione", dall'altro, quest'ultima considerata come una pratica religiosa secondaria e quasi superstiziosa.

In antropologia la devozione rappresenta invece un tema molto importante, perché rivelatore della relazione personale e diretta che i fedeli attuano nei confronti della divinità e dei santi; il rapporto volontario e personale è tuttavia condiviso, e incanalato in una dimensione culturale anche quando sembra avere carattere individuale. Nella letteratura antropologica, inoltre, il simulacro della divinità viene definito come un oggetto intermedio, una *soglia*, tra la realtà terrena e la realtà divina; ne consegue, quindi, che molto importanti, sempre nell'ambito della devozione, appaiano l'aspetto ed il meccanismo della visione¹⁰.

Nella tipologia delle *Madonne vestite* le *Madonne che corrono* costituiscono infatti un particolare tipo di *meccanismo visuale*, basato sulla suggestione percettiva di questa *macchina scenica* elaborata per "muovere" sentimenti ed emozioni proprio attraverso la visione (brevissima) della loro corsa. Questa *funzione visuale* delle *Madonne che corrono* sembra restare in ombra nella riflessione demo-etno-antropologica o almeno sullo sfondo, rispetto alla più immediata evidenza dell'abito, che a volte sembra esaurire la visione più che costituirne invece un elemento strategico, dinamico e percettivo (velocità, brevità, fruscio, vento della corsa).

A loro volta, dei simulacri vestiti si tende a parlare soprattutto in termini estetici (di storia dell'arte) e di *cultura materiale*: stoffe, tessuti, materiali usati per realizzare il simulacro e sue parti (parrucche, busti, arti, ecc.), evidenzian-

⁹ SILVESTRINI 2002, SILVESTRINI 2003, GALASSI 2005.

¹⁰ SILVESTRINI 2005.

do la morfologia e staticità della figura, nonché la sua regalità (ori, gioielli, accessori) che concorrono a trasformarla in oggetto di adorazione e venerazione. Sempre all'interno di questa dimensione "oggettuale" se ne rilevano anche le implicazioni feticistiche, che sono peraltro l'"oggetto" o il fantasma (celato) della polemica tra devozionalità locale e religione ufficiale. La Chiesa ha spesso visto (e tende a vedere) nell'accentuazione antropomorfa del simulacro (il vestito sfarzoso, la cura amorevole dell'effigie) una proiezione fin troppo umana; una manifestazione di fede poco matura, una religiosità di tipo "emozionale" particolarmente associata al culto mariano. L'effigie vestita sembra cioè suscitare preoccupazioni sulla confusione tra umano e divino, data proprio dalla "intimità" dell'abito come connotato del tutto umano.

In questa preoccupazione mi sembra che pesi una mancata riflessione sulla componente culturale dell'abito. Questo, infatti, anche etimologicamente (*habitus*, contegno, aspetto, ma anche da abitare, frequentativo di *habere*, come rileva Gian Paolo Gri¹¹), riconduce sì al processo di costruzione dell'ominità, sia in senso filogenetico che nell'ontogenesi quotidiana e rituale del vestirsi ogni mattina. Ma, ricorda Gian Paolo Gri, proprio vestendosi ci si *separa* dalla condizione "naturale" (umana) per accedere a quella *culturale*, declinando un'opposizione classica dell'antropologia (*nature/culture*) nella versione *nature-coutume*. E proprio di costume si tratta nel caso della *Madonna che scappa*; costume come tradizione e consuetudine, associata ad un "abbigliamento conformato"¹², che rimanda appunto alla dimensione "dell'artefatto e dell'artificioso, della rappresentazione e della costrizione"¹³.

C'è quindi nell'abito anche la valenza (non secondaria) di "marcare" simbolicamente separazioni e distinzioni (in questo caso tra il sacro e il profano). Il vestito della Madonna, infatti, non è mai un abito quotidiano e ordinario, ma regale e sontuoso che evidenzia *l'alterità* del sacro. Non c'è una ricerca di "vicinanza" umana quanto piuttosto di scambio e relazione *misurata* col sacro, che l'abito *media e vela*; come un'icona. Nella *Madonna che scappa*, poi, il costume mariano risponde a esigenze teatrali; rivela la costruzione

di una "messa in scena" del simulacro (che resta del tutto implicita e nascosta) preparata in distinte sedi (*enclaves*) e momenti della giornata. Il "prendersi cura" della Madonna da vestire è parte integrante del rituale e lo prepara. Come *processo di costruzione dell'emozione sociale*, la vestizione è parte di una lunga preparazione tecnico-ergonomica. Un assemblaggio di parti meccaniche, di pezzi divisi e separabili, da trasformare in un sistema integrato e funzionale. In una macchina scenica che irrompe sul *set* religioso con l'impatto di una rappresentazione viva, minutamente costruita. Tutto il rituale, anche per la specificità dell'ingresso in chiesa, cioè in un luogo angusto, affollato e denso, concorre al *pathos* dell'evento.

...quando dice Gloria, entra la Madonna, si accendono tutte le luci, e la Madonna corre. A me mi emoziona ancora perché mi sembra proprio che cade, perché la Madonna va a vento proprio, fanno proprio na corsa... cioè, mentre che stanno... sono già... Da vedere!! (M., Ausonia, 5 gennaio 08).

La macchina rituale, che potrebbe sembrare anche ingenua e *naïve* ai detrattori del "polimaterico" e del "falso storico", appare fondata invece su un raffinato sapere tecnico, peraltro in costante innovazione e trasformazione e vive di particolari curati, di minuzie pratiche che nel vestito mariano trovano coronamento finale.

Perché parlare di "macchina mariana"? Come molte Madonne vestite la *Madonna che scappa* di Ausonia non è una statua intera: è un sapiente assemblaggio di parti lignee.

Allora... giù, la Madonna, è come posso dire... è tutta di legno, sai in tempo antico, quando si mettevano quei così sul bracciere? È una specie di gabbia tutta di legno, e poi la Madonna è solo il busto, però è bellina, c'ha il busto, il viso, le braccia, le braccia sono tese (cioè non mobili), c'ha un bel vestito... (M., Ausonia, 5 gennaio 08).

Il carattere del sacro, mai espresso esplicitamente, si affaccia tuttavia attraverso la descrizione di una struttura assai semplice ed "essenziale" come *costruzione* integralmente umana ma anche *misteriosa*, percepibile dalla (difficile) descrizione di "com'è fatta la Madonna":

¹¹ GRI 2006.

¹² *Ibidem*, p. 9.

¹³ GINZBURG 2006, pp. 52-77.

La Madonna è fatta così: *sopra* questo busto di legno, basta così..., e *sotto*, tutto avvitato bene con le viti, c'è una specie di gabbia di legno. Poi ci sono delle grappe che reggono, li mettono, vengono i mariti di queste signore e li mettono, co la pedana, co quattro stanghe che la portano a spalla (F., Ausonia, 7 febbraio 2008).

Nella descrizione (essenziale) di questa fedele (ridotta ad un *sopra* e un *sotto*) la figura mariana è un'icona lignea, composta da una *struttura esigua*, intesa solo a *evocare* una rappresentazione antropomorfa. La parte superiore (restaurata di recente), è l'unica scolpita, con il viso dai lineamenti delicati. Nelle Madonne vestite questa parte *superiore* è in genere inserita su un semplice bastone, che funge da resto del corpo, infisso in una base d'appoggio in legno, proprio come certi manichini.

Il busto della *Madonna che scappa* di Ausonia invece poggia su una struttura in legno (*tulipier*, una varietà di faggio, leggero), descritta come una *gabbia* simile a quelle che si mettevano un tempo sopra i bracieri, per protezione, realizzata con stecche alte circa un metro e trenta, che si sviluppano da una base ovale, chiusa in alto da una copertura superiore. Su questa struttura inferiore si innesta il busto della Madonna. Il simulacro così composto viene poi imbullonato alla "macchina" processionale vera e propria, composta di stanghe e base di sostegno.

Il "sistema" risulta formato pertanto da quattro elementi: il simulacro in legno (busto) e la parte inferiore in legno (gabbia); l'abito, a sua volta composto di tre parti: corpetto, vestito e mantello, oltre agli accessori (corona, rosario, capigliatura); e infine la "macchina" processionale, anch'essa in legno.

La statua mariana (sia ad Ausonia che a Castelnuovo Parano) raffigura la *Madonna del Rosario*, uno dei soggetti iconografici più rappresentati nella tradizione cattolica, quasi sempre accompagnata dal Bambino Gesù. È quindi l'immagine mariana legata ad un culto popolare "di successo" basato sulla recita del rosario (chiamato anche "Salterio"), propagato dai domenicani. La sua straordinaria diffusione l'ha fatto chiamare "il Vangelo dei poveri" proprio per il carattere "orale" che consentiva di pregare

e meditare i misteri cristiani senza la necessità di leggere un testo.

Ancor più interessante, per noi, è il fatto che alla protezione della Vergine del Rosario fu attribuita la vittoria della flotta cristiana sui turchi musulmani, a Lepanto nel 1571. A seguito di questa venne infatti istituita la festa di *Santa Maria della Vittoria*, nonché, successivamente, con la definitiva vittoria sui turchi a Vienna del re polacco Giovanni Sobieski, la festa del *Nome di Maria*, confermando pertanto l'immagine della *Madonna del Rosario* come figura protettiva d'elezione¹⁴.

Tra gli scenari di questa costruita *protezione mariana* dai pericoli della guerra (e della cristianità), dalla *minaccia islamica* in particolare, così importante e pertinente per il culto delle Madonne aurunche, come vedremo, va citata, infine, anche l'espressa esortazione mariana ai tre veggenti di Fatima, il 13 luglio 1917:

Voglio che continuiate a recitare tutti i giorni il rosario in onore della Madonna del Rosario, per ottenere la pace del mondo e la fine della guerra, perché soltanto lei ve la potrà meritare¹⁵.

Forse anche per assicurare questa protezione dalla guerra, fonte di tanti lutti per le donne e le madri dello scorso secolo (il secolo delle due guerre mondiali) è ancora presente in molte chiese del Lazio (e non solo) un altare in cui si venera una *statua vestita*, che solitamente ha la forma della Madonna del Rosario (o anche dell'Addolorata). Sono testimonianze residue di un patrimonio (materiale, oltre che immateriale) un tempo ricchissimo, progressivamente perduto per effetto della battaglia combattuta da vescovi e parroci per eliminare i simulacri vestiti, colpevoli di costituire veri e propri "orpelli" oltre che rappresentazioni false e "fuorvianti" della fede. La censura delle *Madonne vestite* sembra fondarsi anche e soprattutto su ragioni filologiche e storico-artistiche; su motivazioni colte, legate al decoro e alla infedeltà storica¹⁶.

In genere la critica (intellettuale ed ecclesiastica) si esercita, da un lato sulla qualità dell'opera (*tropo povera*, cioè realizzata in forme "polimateriche": con legno, stucco, stoppa e cenci), dall'altro, sull'assenza di "fedeltà storica" espres-

¹⁴ WILAM 1957; ORLANDI 1965; DE FIORES – MAO 1985; INTROVIGNE 1998, pp. 275-276.

¹⁵ POGGIALI 2003.

¹⁶ LORENZINI 2005.

sa da un abbigliamento (questa volta *troppo ricco*), sontuoso ed estraneo alla “figura storica” di Maria (broccati e sete, parrucche – bionde! – e gioielli), considerati, secondo una concezione illuministica (quanto ingenua), come “elementi fuorvianti”, che di fatto “relegano” le statue vestite ad ambiti “antropologici o folklorici” (cioè “marginali”; al “colore locale” insomma). All’ostilità e al “confinio” delle statue vestite in sacrestie ed in soffitte (se non alla loro sommaria distruzione) corrisponde quindi un’analoga operazione intellettuale che rimuove come “falsa” una rappresentazione (popolare) cattolica, di antica tradizione, “non conforme” a (presunte) rappresentazioni scientifiche o storiografiche, custodi di un’ortodossia iconografica che non ammette altre interpretazioni¹⁷.

Manca del tutto, in questa concezione, una (necessaria) riflessività sulle radici storico-culturali del cattolicesimo popolare nonché sull’antropologia stessa del *simulacro vestito*. Ad esempio, il fatto che l’abito (sfarzoso) copra e veli una povertà (materica) che proprio per questo concorre a trasformare il simulacro stesso in una *icona simbolica* del sacro. “Di questo, se non altro, oggi siamo certi”, diceva Max Weber¹⁸: “che qualcosa può essere sacro non solo anche senza esser bello, bensì *perché* e *in quanto* non è bello (potrete trovarne le prove nel cap. LIII del *Libro di Isaia* e nel *Salmo XXI*; che qualcosa può esser bello non solo anche senza esser buono bensì in quanto non è tale)”.

La “costruzione” popolare cattolica del sacro ha inizio dal vestito e dalla sua stessa realizzazione, che nel rivestire una povertà essenziale (al limite, immateriale) con un prodotto umano, mostra e ricapitola l’*ethos* cristiano dell’incarnamento come “farsi uomo” (indossarne l’abito). Ed è proprio la laboriosa manifattura dell’abito (una *missione comunitaria*, anche dove sembra evidenziare protagonismi individuali impliciti) che mostra il carattere di costruita *vicinanza* e al contempo di rispettosa *distanza* devozionale con il sacro.

La Vesta della Madonna

Allora io gli ho detto a mia moglie: ci vogliamo fare noi la vesta? Perché io sò un sarto internazionale,

da uomo, donna, bambino. Siccome andavo sempre a Napoli a fa’ la spesa, lì ho comprato la stoffa [ottomano in seta, specifica la moglie]. Non proprio bianco, un colore avorio. A Napoli mi hanno consigliato la stoffa adatta, sono andato, là ci stanno quelli che fanno proprio questi abiti sacri, ho acquistato gli ori, i fili, ho comprato tutta la roba e lei (la moglie) ci ha messo sei mesi per ricamare (B., Ausonia, 5 gennaio 2008).

Il lavoro impegna i due artefici in un’opera preliminare di ricerca e studio (dei tessuti, del taglio, dei colori), ancora prima che nella realizzazione sartoriale e nel ricamo; un lavoro creativo e complesso, che mostra un sapiente equilibrio tra modelli di riferimento (classici) e sperimentazione di nuove tecniche e saperi, certificati da una *griffe* che suggella un’opera d’artista, e ne riconosce autorialità e responsabilità:

Io ho fatto il modello l’ho tagliato; c’è voluta una giornata poi l’ho lasciato così, tagliato a pezzi, poi l’ha ricamato lei. Io ho tagliato i pezzi, poi lei l’ha ricamati e poi li ho cuciti, ho unito i pezzi. Ho fatto il modello di carta, ho tagliato, poi lei l’ha ricamata e poi io l’ho cucito, c’ho messo anche quella fodera sotto, sta tutto foderata con la musola, un sottogonna, sopra in seta e sotto in musola, e poi c’ho scritto pure, ricamato, la data, la sartoria, il ricamo. Perché [spiega la moglie] pure a quella là [la vecchia *vesta*] c’era scritto l’anno, le cose. A quel tempo la facevano le suore. Comunque quella vesta pure ci sta, ci sta per tutti i giorni... (Ausonia, 5 gennaio 2008).

Il ricamo [continua la signora] è a punto erba, punto pieno, punto lanciato, e... questi sono; gli altri me li so inventati io. Alcuni punti li ho copiati ma non sapevo che punti erano.

I rocchetti usati per il ricamo sono in fili dorati, preziosi (“ogni rocchetto costava tanno a lire, 10, 15 mila lire a rocchetto”), capaci di resistere al tempo, durare. Un sapere esperto e virtuoso è incorporato nell’abito mariano attraverso il ricamo che dissimula il lavoro stesso della ricamatrice nella ricerca di un’estetica sacra, un’eccellenza che non è solo virtuosismo tecnico, ma connaturata all’opera stessa:

I rocchetti, più grandi e più fini servono per ri-

¹⁷ È per l’appunto il *problema interpretativo* che crea disagio e inquieta il “fondamentalismo cognitivo” di ogni tempo. Che non ha carattere né ideologico né politico, né religioso, ma attraversa “equamente” l’orizzonte culturale come tratto di etnocentrismo implicito. Questo atteggiamento non solo non riconosce dignità (né legittimità) alle rappresentazioni popolari della fede, ma le percepisce come “devianze” pericolose, riproponendo di fatto “l’interpretazione autentica” contro la costituzione “polimaterica” del simulacro e l’inautenticità (storica) del vestito, potenti simboli di “libere interpretazioni”, potenzialmente sovversive.

¹⁸ WEBER 1980, p. 31.

Castelnuovo Parano (Fr),
notte del Sabato Santo, 16
aprile 2006. Immagini della
statua mariana, processione e
rituale detto della “Madonna
che scappa”.



9



10



11



12



13

passarci sopra... Questo è quello doppio, poi con questo fino, ci ripassi sopra che il punto non si deve vedé. È un'altra qualità più fina; questo ci voleva l'ago con la cruna più larga... e poi, con l'uncinetto, sotto il corpetto, c'ho fatto sto pizzo qua, per rifini... e pure al collo, invece di venire un

girocollo semplice c'ho fatto una cosa co sto cotone, che sembra una collanina d'oro, un girocollo d'oro (G., Ausonia, 5 gennaio 2008).

La preziosità dell'abito è il frutto del *lavoro di fino* della ricamatrice e del sarto, ma anche della loro devozione e della missione che contestualmente adempiono:

C'è voluto tempo e impegno, di carta, di taglio poi per cucire e ricamare, però siamo contenti perché è una cosa che rimane. Per altri cinquantasestant'anni, resta ai nostri figli, nipoti che si possono godé le tradizioni nostre...

Il *valore* dell'abito realizzato (“La signora di quella fabbrica ha detto: *una vesta così, l'avessimo da fa noi costerebbe due tre milioni*”) è citato non certo per sottolinearne il costo economico, ma

l'impegno, l'eccellenza artistica profuse in esso e la sua durata nel tempo. Il vestito della Madonna è in effetti il prodotto (eccellente) di un mestiere, quello del sarto, non a caso un tempo definito "artista".

La vesta non solo deve essere "tagliata su misura" per il simulacro, ma deve anche essere pensata per celare e nascondere la sua estrema articolazione funzionale; per trasformare un insieme distinto di parti in un complesso integrato e unitario. Perché infatti, ciò che indosso alla statua mariana appare come un unico vestito, integrato e armonioso nella sua interezza, in realtà è il frutto di una sapiente sovrapposizione di parti distinte e articolate.

La vesta della Madonna non solo copre il *mistero* del simulacro mariano, aereo e immateriale ("spogliata, sembra niente... senza capelli, solo il busto: non pesa, non è pesante, pe la fa scappà... per questo c'hanno messo sto coso di legno sotto"); è essa stessa parte del suo mistero.

Il vestito è tutto aperto: perché non la puoi infilà. Dietro si sbottona; le maniche pure sono aperte... poi ci va il manto e non si vede niente. Quando l'ho tagliata e cucita l'ho fatta così, pure alle maniche, tutte scucite, poi ci stanno dei bottoni, gli automatici grandi, e viene tutta chiusa, tutte le maniche e tutta la vesta, dietro. Non si vede perché la Madonna è coperta dal manto. Tutto tutto, fino a giù: so due pezzi: questa è la gonna e questo è il corpetto... sembra tutto intero, però non è intero... Mica è facile fa un vestito così... (B., Ausonia, 5 gennaio 2008).

L'opera testimonia quindi eccellenza e sapere non solo personali, ma collettivi ed ereditari, finalizzati alla "costruzione" del sacro attraverso una sapiente capacità di celare e coprire l'umano; una metafora della sociogenesi del sacro che sarebbe piaciuta ad Emile Durkheim¹⁹, e che non sminuisce affatto il fascino e il mistero dell'esperienza religiosa. È infatti proprio da questa destinazione che la complessa realizzazione del vestito sembra trarre risorse ed energie; per cui l'opera è sacra perché è mossa da motivazioni e impegni extra-individuali; una *mission* comunitaria alla quale gli artefici umani si accostano con contenuto orgoglio e misurato timore ("ci vogliamo fà noi la vesta?").

Non meno circondato da ritualità e sacralità è il momento della vestizione. Che appare anch'essa, oggi, più "libera" rispetto al *mistero* (fatto di riserbo e di pudore) che la circondava in passato, e che non consentiva ad alcune di accedervi. La *Madonna che scappa* di Ausonia, dice una fedele,

C'ha il vestito suo, originale quando è dentro la nicchia, e poi ce n'hanno fatto uno identico, uguale, perché con gli anni quello vecchio s'è rovinato. Due giorni, o un giorno prima glielo mettono... Prima era la zia dell'arciprete, tanti anni fa a metterglielo, adesso è morta sta vecchietta, che aveva 103 anni, che la vestiva. E quando doveva vestire la Madonna, non doveva entrare ne-ssu-no. Perché era una cosa così delicata e così privata che non la doveva vedere nessuno spogliata. Solo lei... Invece adesso ci stanno due, tre persone... prima era lei e basta. È cambiato da una ventina d'anni (M., Ausonia, 5 gennaio 2008).

Intorno al simulacro della Madonna e alla sua preparazione, fervono oggi preparativi e si avviano presenze diverse, maschili e femminili, con precise divisioni di competenze.

Il busto viene avviato su questa gabbia, poi la gabbia deve venì avvitata su... dove lo portano sopra le spalle... La avvitano gli uomini: sempre dopo vestita, per portare fuori. Sono sempre gli uomini che aiutano a portare.

Tuttavia anche questo affacciarsi familiare e "domestico", è esposto all'irruzione dello straordinario che riafferma la necessità di precauzioni rituali per proteggersi dal contatto diretto col *sacro*, potenzialmente sempre pericoloso, come testimonia una fedele:

Quando si veste ci stanno delle persone che si emozionano, sì.. si emozionano. È capitato, una volta. È capitato che [...] è entrata dentro la stanza della Madonna e stava senza vestito, senza parrucca; ha dato due strilli... È sceso il sacerdote, gli hanno dato un po' di cognac e s'è ripresa; però sì... Eh... siccome non era una parrucca originale, perciò la scendevano un pochetto prima pe' lavarla, la parrucca, nel frattempo stava senza parrucca. e allora aveva la testa nuda. Gli ha fatto impressione... Vestita no, ma senza parrucca... [ha un brivido]. Da allora non la fanno stare più

¹⁹ DURKHEIM 1973.

senza niente in testa, subito ci mettono un manto che non si vede né che non ha i capelli né niente (M, Ausonia, 5 gennaio 2008).

Il racconto di quest'esperienza drammatica (che sarebbe troppo facile rubricare sotto etichette di "tabù della vista" o di fobie psichiche) è certamente (e più propriamente) interpretabile entro categorie di esperienza religiosa *culturalmente plasmate*, perché il vestito copre e cela il *tremendum* e il *fascinans*, attributi del sacro che si manifestano (anche fisicamente) in quello che Van Der Leeuw chiama "l'antico brivido sacro"²⁰. L'intervistata sembra proprio evocare (quasi per contagio) quel "timore vivo"²¹ che per Van Der Leeuw è inerente al sacro e richiede di "usargli sempre i debiti riguardi"²².

La potenza numinosa del simulacro, secondo la fenomenologia, rende il vestito un ambivalente simbolo di "protezione ed allusione"²³; protezione dal freddo, dal caldo e dallo sguardo, e *allusione* alla potenza che cela, una energetica del santo e del corpo. Il simulacro *spogliato* rivela quindi (proprio nella sua nudità e assenza di struttura antropomorfa) la sua matrice sacra. È la nudità estrema infatti (priva persino della parrucca) che spogliando di "umanità" l'effigie ne rivela la radicale *alterità* umana, l'avvicina al *sacro*, che infatti si manifesta solo quando non è rivestito da attributi "umani" (e per converso, "Soltanto la nudità ci fa degni di portare la veste celeste", ricorda Van der Leeuw²⁴).

Le gambe della Madonna

Se alla funzione *drammaturgica* dello *scappare* concorre quindi il *vestito* di scena, icona del sacro, capace di tradurre un simulacro in realtà vivente, esposta a pericoli, trasformazioni e discontinuità, nel tempo critico della rigenerazione e della resurrezione, la *macchina mariana* è anche e soprattutto una struttura funzionale e simbolica associata al movimento e al correre. A questa tipologia e specializzazione funzionale risponde la *struttura* del simulacro ligneo (ispirato alla leggerezza e alla stabilità), che il vestito copre, conservandone il mistero.

Le *gambe della Madonna* celate dalla *vesta*, già

indicate da altre fedeli come una "gabbia" di legno, fatta di stecche, presiedono alla *stabilità e sicurezza* dell'icona mariana. Tuttavia invece che alla gabbia usata per i bracieri, l'oggetto al quale si può associare questa base d'appoggio è un utensile domestico e familiare che associa maternità, infanzia e crescita nella cultura locale.

La Madonna [dice la signora] la mettiamo in terra, gli cacciamo la vesta brutta e gli mettiamo la vesta bella, e dopo vestita la mettono sopra... [sospensione]... gl'annareglia, lo chiamano. L'annareglia – spiega – è chillo sotto, [...] quello co tutte stecche. Chillo che sta sotto co quelle stecche... Annareglia, in dialetto ausoniese è [...] chillo coso 'ndò ce mettevano i bambini dentro!

L'individuazione dell'oggetto e la sua rispondenza simbolica alla funzione sono attivamente negoziate con il marito che in un primo momento propende a chiamare *annareglia* la macchina processionale, portata a spalla ("Ma nò, è chillo che la portano, che la mettono sulle spalle!"). La moglie riconferma invece che si tratta proprio della "gabbia" di stecche che sostiene e funge da parte inferiore del simulacro della Madonna, sia per la rassomiglianza con l'oggetto domestico (il sostegno per i bambini che debbono imparare a camminare) sia (come conviene anche il marito), "perché ci mettono la Madonna sopra!". Dai miei ricordi associo l'oggetto al così detto "girello", ma la signora spiega: "Però l'*annareglia* è fermo... c'ho messo mio figlio dentro...".

Il dispositivo tradizionale non prevedeva rotelle, né il libero movimento dei passi, ma solo l'apprendimento infantile della stazione eretta. Pertanto l'oggetto attiene più alla *stabilità* che al *movimento*, come spiega ancora la signora, argomentando con puntuali indicazioni l'attribuzione di questo nome alla base inferiore del simulacro: "è detto *annareglia*, perché è avvitata, è messa là sopra la Madonna... e resta lì ferma, e se la portano... anche mio figlio è stato messo là dentro..." aggiunge poi associando (ancora più strettamente) il supporto infantile alla base meccanica del simulacro.

Rilevo che l'associazione richiama il fatto che il bambino si metteva dentro l'*annareglia* fino a

²⁰ VAN DER LEEUW 1992, p. 30.

²¹ *Ibidem*, p. 31.

²² *Ibidem*, p. 30.

²³ *Ibidem*, p. 166.

²⁴ *Ibidem*, p. 244.

che non camminava da solo, ma si aspettava che *scappava la Madonna* per farlo camminare e la signora conferma: “Ehh hai capito? Si metteva là dentro sto bimbo, che s’indurivano le gambe! E sgambettava là dentro...”. Aggiunge poi: “l’*annareglia* non era nemmeno mio, perché quello là s’imprestava. C’aveva tredici mesi: allora mamma, perché da uno passa all’altro, perché non è che... serve per pochi mesi e poi... e mamma se lo fece imprestare da un’altra signora e ci misi N. dentro...” (G., Ausonia, 5 gennaio 2008).

Le “gambe della Madonna” appaiono dunque costruite simbolicamente (non meno che meccanicamente) da un oggetto, d’uso domestico e infantile, che circolava tra le famiglie come un *bene comunitario* (o di vicinato) e che presiedeva alla stazione eretta dei bambini e delle bambine (gli *s’indurivano le gambe*) così come continua a costituire (è stato ricostruito dopo il restauro del busto), ancora oggi, la solida base di appoggio del simulacro.

Si usava quindi far compiere i primi passi ai bambini in chiesa emancipandoli precocemente dall’*annareglia* (... *così scappavano... s’imparavano prima a camminare*).

Quest’usanza, che potrebbe apparire a un osservatore non simpatetico una sorta di “magia imitativa”, una “superstizione di paese” superata (fortunatamente) dai tempi, a una lettura antropologica più sensibile e riflessiva costituisce invece un illuminante esempio di quella che il grande antropologo francese Levi-Strauss ha chiamato “efficacia simbolica”²⁵. Una efficacia *reale* costruita nella *concordanza contestuale* tra tempo ed evento²⁶.

In questo caso, la concordanza tra la Pasqua (tempo propizio alla rigenerazione ed alla crescita) e lo “scappare” della Madonna, altrettanto propizio a “far scappare” (prima) i bambini. La tradizione è anche una bella metafora di socializzazione all’autonomia e alla libertà dei bambini, grazie al concorso e all’aiuto materiale (il prestito dell’*annareglia*) ed espressivo (la partecipazione di parenti e presenti ai primi passi del bambino) comunitario.

L’evento (pubblico) poneva quindi l’iniziazione alla *locomozione* sotto la protezione di una *madre celeste*, anch’essa corrente verso un figlio

(risorto). Il rituale sembra giocare su molteplici concordanze, contestuali e oggettuali, che trovano nel presidio infantile locale (l’*annareglia*) corrispondenti significati simbolici.

Se anche questa tradizione locale è ormai desolatamente perduta, come conferma amaramente il nostro testimone (“le devozioni sono passate...”), in cosa conserva ancora forza evocativa (o se volete, carattere “locale” e “particolare”) il rituale della *Madonna che scappa* di Ausonia?

Dove scappi, Maria?

Propendo a credere che il legame più forte che il culto mariano conserva con la storia e le vicende culturali del territorio, nella seconda metà del secolo scorso, sia legato alla drammatica esperienza della seconda guerra mondiale in quest’area degli Aurunci. Ed è proprio in questa memoria, ancora viva e conservata (tanto da configurarsi come un vero e proprio *culto locale* molto radicato) che la *Madonna che scappa* sembra aver ritrovato una nuova possibile contestualizzazione simbolica (attuale e privilegiata).

Non a caso, le ricerche svolte con un gruppo di etnografe locali, nell’ambito delle attività del Museo della Pietra di Ausonia, sui culti mariani e sulla memoria del secondo conflitto mondiale, mostrano frequenti “sostituzioni” e con-fusioni (illuminanti) tra *donna* e *madonna*.

La “sedia della Madonna”, presso la cappellina di Sant’Antonio Abate, sulla strada provinciale Cassino-Formia, ad esempio, è un masso di roccia sul quale, secondo la leggenda, la Madonna di Castro dei Volsci si fermò a riposare, mentre era in cammino per rifugiarsi ad Ausonia, lasciandovi impressa la sua forma.

Un fedele, intervistato nel video girato nell’agosto del 2004²⁷, dice espressamente: “questa è la sedia dove *la Madonna*... anzi, *quella donna*, si fermò a riposare...”. La correzione sembra rivendicare un’origine umana del miracolo che istituisce tuttavia *reciprocità con il sacro* e che concorre a una con-fusione *relazionale* tra donna e Madonna, peraltro assai più diffusa e frequente.

Le stesse “statue della memoria” scolpite da

²⁵ LEVI-STRAUSS 1966.

²⁶ PADIGLIONE – RICCIO 2004, p. 58.

²⁷ RICCIO 2004.

Ausonia (Fr). Michele Tomas,
 “Donna che fugge”, 1994.



14

Michele Tomas, artista ausoniese che è stato testimone e vittima delle violenze naziste nell'ultimo conflitto mondiale, disseminate sul territorio di Ausonia, ricordano ed evocano vere e proprie *immagini mariane*, oltre a rappresentare le tante donne e madri che hanno cercato scampo, per sé e per le proprie figlie, dalle violenze perpetrate dalle truppe marocchine in questo territorio (un riemergente *pericolo islamico* in età moderna).

In queste terre (chiamate localmente *del martirologio*) è ambientata la storia (letteraria prima e cinematografica poi) de *La Ciociara* di Moravia (e l'omonimo film di Vittorio De Sica). Una prima, forte, vibrante denuncia del dramma (a lungo nascosto e censurato) delle violenze e degli stupri di massa che ha avuto qui le sue più terribili (e a tutt'oggi oscure) vicende. Il legame tra guerra, pericolo e protezione (*materna e mariana*) da questo “inferno vissuto” è ben ricapitolato da una storia (che ho ascoltato proprio a Castelnuovo Parano) di una madre ausoniese che per sottrarre la figlia giovanissima alle violenze dei *marrocchi* la murò viva in una *resèca* (una nicchia) della cucina, con la tecnica del *muro a secco* (*macèra*).

La pietra (vero *genius loci* locale, diffusa e presente in ogni dove in questa terra) è stata la *provvidenziale risorsa* contro l'esperienza dell'*apocalisse vissuta*, come l'ha chiamata Pietro Clemente, riferendosi all'esperienza toscana del conflitto mondiale²⁸, ed è oggi la testimone, muta ma espressiva, di quella memoria.

Le statue di Ausonia ricordano ed evocano quell'esperienza traumatica proprio attraverso la rappresentazione, e direi la *sovrapposizione* tra pietra, donna e Madonna. Figure materne e mariane *disperate* eppure *protettive* (come nell'icona in marmo della *Mamma ciociara* di Castro dei Volsci) che hanno difeso sé stesse e le figlie con la fuga e con la pietra: come nascondiglio, difesa e persino offesa disperata. Quattro statue sono disseminate nel territorio di Ausonia: una, nel centro storico, dinanzi al Municipio; un'altra in località Santa Maria del Piano (il santuario non a caso dedicato alla *Madonna* protettrice delle fanciulle abbandonate, orfane, o povere); la terza a Rotondoli, una frazione poco distante da Ausonia, in montagna, che mostra tratti propriamente mariani e ricorda la morte di un gruppo di donne e bambini, falciati dalle schegge di una cannonata. La quarta, a Bastia, è l'unica a non avere volti e figure femminili, ma solo un appello (*Mai più guerre*) che suona insieme come esorcismo e preghiera, indirizzata (anche) a un'interlocutrice invisibile ma presente, per chi sa leggerla. Di questi scambi e sovrapposizioni evocative, silenziose e discrete, celate nelle sculture in pietra di questa *terra delle pietre*, si nutre dunque la devozione locale.

Questa integrazione tra memoria civile e religiosità popolare (*la terra del martirologio*) credo che costituisca un possibile scenario (implicito ma fondante), della tradizione contemporanea della *Madonna che scappa*. Una versione “fatale” delle *Madonne che corrono* che, dal contesto storico del conflitto mondiale, sembra trarre rinnovato motivo di culto e sentimento di tradizione “locale”.

La corsa che gonfia il lucente mantello della Madonna nel suo *scappare* rievoca infatti il dramma di tante donne, madri e ragazze disperate in *fuga* da un pericolo improvviso, estraneo e feroce (ricorrente nell'iconografia e nella memorialisti-

²⁸ CLEMENTE 2005, pp. 49-60.

ca locale) ma trasforma anche questo *scappare* in una *salvezza* guadagnata, un pericolo *scampato*; uno scenario diverso dalle tradizioni delle *Madonne che corrono* di altre regioni che istituisce livelli di relazione e scambi tra la rappresentazione (mariana) di *una madre che scappa* e l'icona (laica e civile) di *donne in fuga*, con bambini attaccati a una *vesta* simile a quella della Madonna.

La statua davanti al municipio di Ausonia è in pietra; eppure evoca, grazie a quella lunga *vesta*, in cui i bambini cercano riparo e protezione, la *fragilità* ma anche la *forza* protettiva di una madre che appare assai difficile (e probabilmente poco cattolico) distinguere dalla madre (celeste) di tutte le madri di questo nostro “mondo irrazionale del dolore immeritato, del torto impunito e della stupidità insanabile”, come diceva con amarezza Max Weber²⁹, proprio pensando al suo paese sconvolto dalla prima guerra mondiale.

Alla *Madonna che corre* il popolo di Ausonia rinnova – ogni anno – una segreta richiesta di salvezza da questo male. Non senza il concorso, attento e partecipe, dei suoi concittadini che la portano quasi volando sull'altare; che se non fosse per quel frusciare improvviso del vestito, che arresta il battito del cuore, non si vedrebbe neanche arrivare.

Bibliografia

- ANDRIANO CESTARI B. (1997), *Madonne vestite. Riti di vestizione*, in “Rassegna delle Tradizioni Popolari”, n. 2-3-4, anno X (aprile-dicembre 1997).
- APPADURAI A. (2001), *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Roma, Meltemi.
- CLEMENTE P. (2005), *Ritorno dall'apocalisse*, in CLEMENTE P. – DEI F. (a cura di), *Poetiche e politiche del ricordo. Memoria pubblica delle stragi neofasciste in Toscana*, Roma, Carocci Editore.
- DURKHEIM E. (1973), *Le forme elementari della vita religiosa*, Roma, Newton Compton.
- GALASSI C. (a cura di) (2005), *Sculpture da vestire. Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento*, s.l.e., Electa.
- GINZBURG C. (2006), *Montaigne, i cannibali e le grotte*, in ID., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli.

GRI G.P. (2006), *Abito*, in “AM. Antropologia Museale”, a. IV, n. 14, pp. 9-11.

INTROVIGNE M. (1998), *La meravigliosa storia del Rosario*, in “Cristianità”, 1998, pp. 275-276.

LEVI-STRAUSS C. (1962), *L'efficacé symbolique*, in ID., *Anthropologie structurale*, Plon, Paris (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1966).

LORENZINI L. (2005), *Virgo gloriosa: percorsi di conoscenza, restauro e tutela delle madonne vestite. Statue vestite tra Ferrara e Comacchio*, Atti del Convegno organizzato in occasione di “Restauro 2005” – Salone dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali (Ferrara, 9 aprile 2005).

ORLANDI S. (1965), *Libro del rosario della gloriosa Vergine Maria (Studi e testi)*, Roma, Centro Internazionale Domenicano del Rosario.

PADIGLIONE V. – RICCIO A. (2004), *Preghiere e Grazie*, Roma, Kappa.

POGGIALI DON G. (2003), *La storia del Rosario. Ecco come è nata la devozione del Rosario. Quali pontefici l'hanno promossa. Perché c'entra con la storia*, in “Il Tirmone”, n. 25 (maggio-giugno 2003).

RICCIO A. (2007), *Etnografia della memoria. Rapporto di ricerca sulla memoria della guerra negli Aurunci*, Museo della Pietra di Ausonia, dicembre 2007 (manoscritto non pubblicato).

ID. (2004), *Nostra Signora della fratellanza. La festa di Santa Maria del Piano ad Ausonia*, video etnografico prodotto dal Museo della Pietra di Ausonia, 2004.

ID. – DI FAZIO E. (2006), “*Dove vai Maria?*”, video etnografico, produzione Museo della Pietra di Ausonia, 2006.

Rosario (1985), voce in DE FIORES R. – MAO S. (a cura di), *Nuovo Dizionario di Mariologia*, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni Paoline.

Scappare (1970), voce in *Dizionario Enciclopedico Treccani*, vol. X, Roma, p. 898.

SCHULTZ E. – LAVENDA R. (1999), *Antropologia Culturale*, Bologna, Zanichelli.

SILVESTRI E. (2003), *Abiti e simulacri. Itinerario attraverso mitologie, narrazioni e riti*, in PAGNOZZATO R. (a cura di), *Donne, Madonne, Dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, “vestitrici”: un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, Padova, Il Poligrafo, pp. 15-65.

ID. (2002), *Simulacri “da vestire”. Cultura materiale, antropologia dell'abbigliamento, antropologia dell'immagine*, in BENGIA I. – NEAGOTA B. (a cura di), *Re-*

²⁹ WEBER 1980, p. 112.

ligiosità popolare tra antropologia e storia delle religioni, Cluj-Napoca (Romania), Presa Universitară Clujeană, pp. 321-326.

Id. (2005), *Le effigi "da vestire". Note antropologiche*, in *Virgo Gloriosa: percorsi di conoscenza, restauro e tutela delle Madonne vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di "Restauro 2005" – Salone dell'arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali e Ambientali (Ferrara, 9 aprile 2005).

TURNER V. (1986), *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino.

VAN DER LEEUW G. (1992), *Fenomenologia della religione*, Torino, Bollati Boringhieri.

WEBER M. (1980), *Il lavoro intellettuale come professione*, Torino, Einaudi.

WILAM F.M. (1957), *Storia del Rosario* (trad. it), Orbis catholicus, Roma.

ANTONIO RICCIO, ethnoanthropologist, is the director of the Museum of Stone in Ausonia (Frosinone) and contract lecturer at the Faculty of Psychology 1, La Sapienza University, Rome, and at the Faculty of Social Sciences, Pontifical University of St. Thomas Aquinas-Angelicum, Rome. He mainly studies Lazio ethnography, local Marian worship and ethnography of memory of the second world war. With M. Marcotulli he co-produced an ethnographic video entitled *Tra due nemici. La memoria della seconda guerra mondiale nei Monti Aurunci* (2010) and the book *Etnografia della memoria: storie e testimonianze del secondo conflitto mondiale nei monti Aurunci* (Rome, 2008).

Main publications: *Identità e territorio. Un etnografo nei monti Lepini* (Rome, 2007); *Tra Alto e Basso Lazio. Schede, articoli, saggi ed altri scritti sui beni culturali ed il territorio* (Rome, 2009); "Dove Corri, Maria?" *La madonna che scappa di Ausonia. Un'interpretazione dinamica delle "madonne vestite"* (Rome, 2009).

Statue vestite in due chiese di Cagliari

ABSTRACT

Dressed statues in two churches in Cagliari (*by Glauco Sanga*)

The dressed statues in the churches of Sant'Agostino and San Michele in the centre of Cagliari are documented here.

Nel luglio del 2009 ho documentato le statue vestite di due chiese del centro storico di Cagliari, S. Agostino e S. Michele.

La chiesa rinascimentale di S. Agostino sorge nel quartiere Marina. Vi sono custodite numerose statue vestite. Nel luglio del 2009, come documenta la sequenza fotografica, era in corso il riordino della chiesa e la nuova vestizione delle statue, a cura di un gruppo di giovani della parrocchia, che sistemavano i vestiti sulle statue, avendo cura di aggiustare la posizione delle teste e delle braccia delle statue, in rapporto al vestito, mirando alla verosimiglianza e alla teatralità; in seguito interveniva una sarta, che dava l'ultima

rifinitura al drappeggio, a come cadeva la stoffa, ai particolari (foto x-xx).

La chiesa di S. Michele, considerata il maggior esempio di arte barocca di Cagliari, sorge nel quartiere Stampace. Nella sacrestia sono conservati, in armadi di legno, i cosiddetti *Misteri*, simulacri lignei riccamente vestiti, che rappresentano episodi della Passione di Cristo, scolpiti da Giuseppe Antonio Lonis (Sernorbi 1720 - Cagliari 1805), considerato il principale scultore sardo del Settecento. I *Misteri* vengono portati in processione il martedì della Settimana Santa (foto xx-xx).

*Foto 1-15: Cagliari, S.
Agostino, statue vestite.*



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17

Foto 16-22: Cagliari, S. Michele, la chiesa e le statue vestite.



18



19



20



21



22

GLAUCO SANGA (Milano 1947) <sanga@unive.it> teaches Anthropological Linguistics and Ethnology at Ca' Foscari University, Venice. He has studied Italian folk cultures, alpine anthropology, oral literature and folkloric philology, anthropological linguistics (jargon, the origin of language), Italian dialectology, and the history of the Italian language. He has taught at the universities in Pavia, Bergamo, Zurich and Los Angeles (UCLA). He is editor of the journal *La ricerca folklorica* and a member of the editorial board of *Rivista italiana di dialettologia* and *Quaderni di semantica*. His major publications are: *Dialecto e folklore. Ricerca a Cigole* (Milan 1979); *Il linguaggio del canto popolare* (Milan-Florence 1979); *Premana. Ricerca su una comunità artigiana* (Milan 1979); *Dialettologia lombarda* (Pavia 1984); *La rima trivocalica* (Venice 1992). He has edited various monographic issues of *Ricerca folklorica*, the Italian edition of Jaberg & Jud, *Atlante linguistico ed etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale* (Milan 1987); and the titles *Lingua e dialetti di Bergamo e delle valli* (Bergamo 1987); *Koinè in Italia dalle Origini al Cinquecento* (Bergamo 1990); *Nature Knowledge* (Oxford 2004); *Animal Names* (Venice 2005).

Toccare i simulacri

ABSTRACT

Touching the effigies (by Elisabetta Silvestrini)

In the religious practices of Catholicism, contact with three-dimensional effigies is one of the most intense moments of the believers' relationship with the sacred. If the effigy is accessible, contact can take place on a daily basis within the place of worship, but more often the opportunity to touch it is limited to festive celebrations, and then only when it is raised to the height of the worshippers and offered for their devotion. Quite another matter is the contact occurring during handling and dressing of the statue, which is reserved to those "officially" assigned this task, mainly female dressers, especially for statues of the Virgin Mary, parish priests, sextons and representatives of brotherhoods.

Nella religione cattolica, ma anche in numerose altre religioni, il contatto con i simulacri religiosi è pratica corrente, e documentata attraverso un così ampio repertorio di materiali audiovisivi che sembrerebbe superfluo proporre una – necessariamente breve – serie di immagini dedicate a questo argomento. Tuttavia, al di là di una possibile e forse stravagante classificazione delle tipologie e delle occasioni del contatto con il simulacro, questa tematica induce a porsi varie domande: quale sia, ad esempio, il rapporto tra una pratica così antica e i nuovi miti e comportamenti della contemporaneità; quali siano le concezioni e le rappresentazioni culturalmente condivise in una comunità, riguardo al corpo dell'effigie, ai "corpi santi", ai corpi umani e viventi; e così via.

Il contatto con l'effigie appare facilmente praticabile e ripetibile a volontà, quando i simulacri sono accessibili ai fedeli e stabilmente collocati nei luoghi di culto. In questo caso i simulacri possono costituire altrettante tappe del percorso che i fedeli effettuano all'interno dello spazio sacro¹, nel quale è necessario, ma anche utile e gratificante, rendere via via omaggio a tutti i personaggi che lo popolano: si tratta di una sorta di pellegrinaggio interno, parallelo al

viaggio già praticato all'aperto, per raggiungere il luogo di culto. In molti casi, i simulacri stessi recano le tracce della lunga consuetudine di contatto con l'effigie, da parte dei fedeli: numerose statue hanno un piede quasi completamente consumato dall'uso di toccarlo o baciare². Per ovviare a questo inconveniente, in molti casi si adotta una protezione in metallo prezioso, che ricopre parzialmente il piede del simulacro.

Talvolta il contatto con l'effigie è non solo consentito, ma organizzato e incentivato, da parte dell'autorità ecclesiastica: è il caso, assai noto, dell'"abbraccio" al simulacro di San Giacomo nell'omonimo santuario di Compostela, in Galizia (Spagna). I pellegrini, che hanno effettuato il "cammino" verso Santiago di Compostela, si incolonnano in una interminabile fila per arrivare, attraverso una piccola e stretta scala, dietro il simulacro del santo, e abbracciarlo per un solo attimo, terminando il percorso con la visita al suo sepolcro.

In numerosi altri casi, tuttavia, l'accesso al simulacro avviene solo in particolari momenti della celebrazione festiva, quelli nei quali la statua o l'immagine bidimensionale vengono "elargite" al popolo dei fedeli, occasioni speciali della "visione" del sacro, rispetto a una quotidianità delle

¹ Così avviene, ad esempio, nell'Abbazia di San Domenico a Sora (FR), nella quale alcuni fedeli effettuano un tragitto quasi obbligato, attraverso i vari simulacri religiosi, che vengono toccati con la mano, poi portata al viso con il segno di croce, fino a raggiungere gli altri spazi della chiesa, e infine concludere il percorso nella cripta sotterranea: qui è situata la tomba del santo, e qui si trovano le colonne alle quali i fedeli si appoggiano con una finalità terapeutica e devozionale.

² Uno dei casi più noti è quello della statua bronzea di San Pietro in Vaticano, che ha un piede quasi completamente consumato dal secolare contatto operato dai devoti.

³ Per queste tematiche si veda SILVESTRINI E. (2010), *Simulacri vesti devozioni. Etnografia delle statue "da vestire" della provincia di Latina*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

⁴ PARLATO E. (2000), *Le icone in processione*, in ANDALORO M. – ROMANO S., *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano, Jaca Book, p. 77.

effigi, situate in nicchie o dietro gli altari, riposte nelle sacrestie o celate dietro tende o pannelli. Nel rito festivo, il contatto così intensamente desiderato dai devoti si realizza nel momento in cui l'effigie è accessibile, quando sale nella macchina processionale, o quando ne discende alla fine della festa: e talvolta il contatto, vietato dagli organizzatori della festa, è "rubato" dai fedeli; oppure l'effigie è volutamente resa inaccessibile, collocata in alto o separata da vetri e transenne. Momenti di contatto ufficialmente concordati sono invece le soste che si effettuano durante le processioni: tavoli o sostegni per le effigi vengono posti in strada, nel percorso, per consentire ai devoti di toccarle ed eventualmente offrire doni³.

Altro è invece il contatto che si stabilisce tra l'effigie e coloro che sono incaricati della sua manipolazione, sia nell'allestimento e preparazione del simulacro sia nelle fasi del rito. Du-

rante la vestizione, le mani delle statue mariane venivano spesso lavate con acqua; in caso di deterioramento dell'effigie, inoltre, non era infrequente sostituirla completamente alcune parti, come la testa, le mani, i piedi; sostituzioni potevano avvenire anche nel caso del cambio di identità dei personaggi sacri, come ad esempio il passaggio da Madonna del Rosario ad Addolorata, e viceversa. Evidenti tracce dei rituali festivi si ritrovano talvolta nelle parti danneggiate delle effigi, chiarendone le cause. Della tavola raffigurante il Salvatore, nel Duomo di Santa Maria Assunta di Sutri (VT), si è persa totalmente e in modo irreparabile tutta la parte inferiore, corrispondente ai piedi del personaggio sacro: nel corso della processione che si svolgeva a Ferragosto, più volte si effettuavano soste per ungere la base della tavola con unguenti e basilico, in riferimento al rito della "lavanda dei piedi"⁴.

1. Califano, "I fedeli rendono omaggio al simulacro del Santo nella Basilica di San Pietro a Roma". Cartone per gabinetto ottico, sec. XIX. Roma, collezione privata.



2. Santiago de Compostela (Galizia, Spagna), chiesa cattedrale. La statua dell'Apostolo Santiago, al centro dell'altare maggiore, che viene sottoposta al rito dell'"abbraccio" da parte dei fedeli.

3-4. Santiago de Compostela (Galizia, Spagna), cattedrale. Fedeli che abbracciano la statua dell'Apostolo Santiago (17.10.2010, fotografie di Elisabetta Silvestrini).



2



3



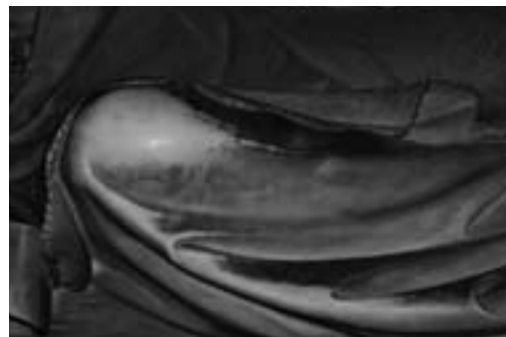
4



5



6



7

5-7. Parigi (Francia), chiesa cattedrale di Notre-Dame. I fedeli hanno consumato la statua del prelado francese, toccandone continuamente la mano e il ginocchio (14 novembre 2010, fotografia di Elisabetta Silvestrini).

8. Atina (Fr), chiesa cattedrale di Santa Maria Assunta. I fedeli usano rendere omaggio al simulacro di San Marco Galileo toccandone il piede, che per questo motivo è rivestito di metallo dorato (13 marzo 2007).

9. Priverno (Lt), Duomo. Nelle celebrazioni del Venerdì Santo, la statua del Cristo Morto è esposta per alcune ore nel Duomo e riceve l'omaggio dei fedeli, che toccano e baciano i piedi del simulacro (10 aprile 2009). Fotografie di Elisabetta Silvestrini.



8



9

10-12. Sonnino (Lt). In occasione della festa di S. Antonio di Padova, durante il percorso processionale il simulacro viene fermato per consentire a un fedele di "toccarlo" (13 giugno 2009, fotografia di Elisabetta Silvestrini).

13. Settefrati (Fr), santuario di S. Maria di Canneto. Al termine della messa i fedeli si affollano a rendere omaggio alla statua della Madonna di Canneto, e toccano il mantello (21 agosto 2006, fotografia di Elisabetta Silvestrini).



10



11



12



13

ELISABETTA SILVESTRINI <esilvestrini@unive.it> was born in Rome in 1948. Her research in the Italian setting has concentrated on the anthropology of image, the "culture of the piazza" and historical anthropology. In 1980 she began work as an ethnoanthropologist in the Ministry of Cultural Activities and Assets, in 2003 in the Historical, Artistic and Ethnoanthropological Assets Office in Lazio. She became an Adjunct Professor at the Università Ca' Foscari di Venezia in the graduate courses of Cultural Anthropology, Ethnology and Ethnolinguistics. Her most recent publications, both as an author and editor, are *Gente del viaggio* (2000); *Spettacoli di piazza a Roma* (2001); *Abiti e simulacri* (2003); *Abbigliamento popolare e costume della Brianza* (2010); *Simulacri vesti devozioni* (2010).

Llevar los pasos a Valladolid

Trasporto e manipolazione dei simulacri festivi nelle feste della Settimana Santa. Un appunto

ABSTRACT

*Llevar los pasos in Valladolid. Carrying and handling festive simulacra during Holy Week celebrations.**Remarks. (by Silvia Lipari)*

During the complex Holy Week celebrations held in Valladolid, the administrative centre of the autonomous community of Castilla y León in Spain, a full calendar of negotiations and manipulations of the sacred statues (*pasos*), since the ten-day Lenten festivities – from Friday of Pain to Easter Sunday – involve nineteen different confraternities, some ancient, others of more recent formation, in a crescendo of over thirty processions, which follow precise, socially recognisable routes through the town centre in a carefully orchestrated ritual.

Nella complessa fenomenologia festiva della Settimana Santa di Valladolid, capoluogo della comunità autonoma della *Castilla y León* (Spagna), si tessono fitte reti di negoziazione e di manipolazione dei simulacri sacri (localmente chiamati *pasos*¹) in quanto l'impianto festivo quaresimale vede impegnate nell'arco di tempo di dieci giorni – dal venerdì di dolori alla domenica di Pasqua – diciannove confraternite, alcune più antiche altre di più recente formazione, in un crescendo di processioni (sono più di trenta i cortei processionali organizzati) che, secondo percorsi precisi e socialmente ben riconoscibili, invadono il centro cittadino in una sapiente orchestrazione rituale.

Da un'attenta analisi del nucleo rituale e dell'universo simbolico a esso pertinente, i *pasos* sono innanzitutto rivelatori di un ampio ventaglio di processi di negoziazione, di scambio, di interazione, di manipolazione, di rivendicazione tra le confraternite più antiche e le confraternite più moderne, tra queste ultime e il *Museo Nacional Colegio de San Gregorio*. Difatti, ogni sodalizio possiede un certo patrimonio scultoreo. Quando – come nel caso delle confraternite più giovani – questo patrimonio è esiguo o inesistente, alcune opere sono offerte proprio in occasione delle processioni della Settimana San-

ta, sia dalle confraternite più antiche, che fondano le loro radici nel xv secolo, sia dal *Museo Nacional Colegio de San Gregorio*, ove una sala è completamente dedicata ai *pasos procesionales*², o ancora si commissionano nuovi *pasos* agli *imagineros* contemporanei. La loro manipolazione, in ogni caso, compete al confratello, facente parte della giunta direttiva del proprio sodalizio che riveste il ruolo di *Mayordomo de paso* (o secondo le differenti denominazioni locali *Vocal*, *Delegado*, *Comisario*, etc.) e a un gruppo di suoi collaboratori quasi sempre, fra l'altro, portantini del simulacro stesso.

L'attuale *Vocal de Desplazamiento de Imágenes* della confraternita del *Santo Cristo del Despojo* (fondata nel 1943), O.O.P., figlio di uno dei fondatori della confraternita, e della quale entra a far parte dall'età di cinque anni, rievoca per me la prima volta che toccò il *Santísimo Cristo Despojado*, immagine titolare della confraternita (fotografia n. 1), in occasione di un Triduo celebrato nel periodo quaresimale. Dall'alto dell'apposito fercolo che dovrà supportare l'immagine, O. è nervoso, gli tremano le mani, sente la grande responsabilità di sollevare il *paso* che un confratello gli porgerà dal basso, teme di non riuscire ad afferrarlo, sa che una piccola mossa maldestra potrebbe danneggiarlo. Egli rivi-

¹ Ovvero sculture lignee policromate, nella maggior parte dei casi risalenti all'epoca barocca.

² I *pasos* custoditi all'interno della suddetta sala e appartenenti al Museo a seguito della *desamortización* (ovvero la liberazione dei beni ammortizzati), iniziata nel 1836, sono i seguenti: *Camino del Calvario* (Gregorio Fernández, 1614 circa); *Preparativos para la Crucifixión* (Juan de Ávila, 1679); *Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen* (Gregorio Fernández, 1610); *Sed tengo* (Gregorio Fernández, 1612-1616); *Todo está consumado* (Gregorio Fernández, 1650); *Cristo de la Cruz a María* (Gregorio Fernández, 1642); *El Santo Sepulcro* (Alonso y José de Rozas, sec. xvii).



1



2



3

Le fotografie connesse al testo appartengono all'archivio della Junta de Cofradías de Semana Santa di Valladolid, organo promotore dell'evento festivo. Sono state scattate tutte a Valladolid, negli anni 2008-2009, durante la Settimana Santa, da autori diversi.

1. Il paso Santísimo Cristo Despojado (José Antonio Hernández Navarro, 1993, Cofradía del Santo Cristo del Despojo), portato a spalla.

2. I portantini del paso Nuestro Padre Jesús Nazareno (Scuola castigliana, sec. XVII, Cofradía Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno).

3. Il paso El Señor atado a la columna (Gregorio Fernández, 1619, Hermandad Penitencial de Nuestro Padre Jesús atado a la columna).

ve questa forte sensazione ogniquale porta l'immagine in processione, compito a cui non rinuncia facilmente, come scherzosamente riferisce al Vice-Presidente della confraternita con noi presente, benché l'incarico di *Vocal de Desplazamiento de Imágenes*, assunto dal 2009, lo veda impegnato fuori dal corpo di portantini per dirigerne i movimenti.

O.O.P. mi spiega inoltre che il Cristo non è facilmente manipolabile (tenendomi a sottolineare che egli ha sempre collaborato allo spostamento e all'allestimento delle immagini), perché manca di solidi punti di presa ed è situato in una nicchia piuttosto angusta. Come ho potuto constatare personalmente, gli spazi ridotti di questa nicchia impongono piccoli e brevi movimenti affinché, in modo particolare, le mani protese del Cristo non urtino col muro. Difficoltà superabili quando *se coje el puntillo* (ovvero, letteralmente, "si prende il punto"), come O. mi riferisce, e che non escludono dalla manipolazione dell'immagine i "non addetti ai lavori". Tutt'altro: O. e le tre persone di sua fiducia che lo affiancano coordinano un gruppo di confratelli che, nei frenetici giorni della Settimana Santa, si occupano dell'allestimento dei *pasos* e della loro collocazione in chiesa. Sono orgogliosi di poter trasmettere le tecniche ad altri confratelli così

come altri le hanno insegnate a loro in passato: essi infatti vogliono che altre persone apprendano questo sapere pratico e ricevono perciò a braccia aperte quanti, imparando oggi i loro segreti, potranno in futuro sostituirli. Tale è il recentissimo caso di una ragazza di sedici anni che esprime a O. il desiderio di toccare il Cristo e di collaborare alla sua manipolazione: la prossima Settimana Santa, parteciperà alle operazioni di montaggio, affiancata ovviamente da O.

Ho voluto riportare questa breve testimonianza per far comprendere un piccolo momento del frenetico movimento di immagini che si svolge all'interno dei templi sacri nei giorni precedenti alla Settimana Santa e come esso sia vissuto da uno dei suoi principali attori sociali, investito di tale compito.

Occorre ricordare che le tecniche di trasporto dei *pasos* avvengono secondo due modalità diverse durante i cortei processionali: il simulacro sacro, posto sull'apposito fercolo, può essere portato a spalla dal gruppo di portantini (foto-grafie n. 1 e 2) o essere trainato tramite una *carroza*, ovvero un fercolo dotato di ruote (foto-grafie n. 3 e 4). Il simulacro del *Santísimo Cristo de la Agonía* viene però trasportato con una tecnica particolare (fotografia n. 5). Due spuntoni di ferro – inseriti alle estremità dei bracci della



4

4. *Il paso El Descendimiento* (Gregorio Fernández, 1623, Cofradía Penitencial de la Santa Vera Cruz).

5. *Il paso Santísimo Cristo de la Agonía* (Juan Antonio de la Peña, 1684, Cofradía Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno).

6. *I delegati del paso Nuestra Señora de la Alegría* (Miguel Ángel Tapia, 1996, Cofradía del Santo Sepulcro y Santísimo Cristo del Consuelo) *appongono un telo plastificato per proteggere il simulacro sacro dall'imminente pioggia.*



5

Croce – vengono assicurati, attraverso appositi ganci, alle ampie fasce di cuoio imbracciate dai portantini: due di essi portano il simulacro appoggiando gli estremi dell'asse centrale sulle spalle, gli altri due all'altezza dei fianchi, in modo tale che, così, l'immagine, quando viene trasportata, risulti inclinata di circa 45°, dal volto ai piedi del Cristo.

Infine, trattandosi di sculture in legno policromate, come già ricordato, le immagini non vengono sottoposte a particolari tecniche di ve-



6

stizione (di gioielli, di abiti in materiali tessili, di oggetti cerimoniali) e di ornamentazione, e dunque gli unici elementi decorativi riscontrabili sono composizioni floreali ed eleganti candelabri posti sul fercolo. Tuttavia, la loro stessa materia necessita di tecniche di manipolazione, atte a preservare le sculture dall'umidità, dalla pioggia e in genere dagli elementi atmosferici; tali tecniche assumono, nella consapevolezza degli attori sociali, valore di manipolazione ovvero di "vestizione" (fotografia n. 6).

SILVIA LIPARI was born in Messina in 1981 and is currently studying for a PhD in Cultural Anthropology at Messina University. She has participated in numerous congresses. Main publications: *La Settimana Santa di Valladolid*, in *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*, by José Luis Alonso Ponga et al. (Valladolid, 2008), pp. 303-306; *Annunciare la Passione*, in *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II*, by José Luis Alonso Ponga et al. (Valladolid, 2010), pp. 207-212.

La memoria del lago Il Garda del fotografo Negri

a cura di Carlo Simoni.
Testo italiano e tedesco,

cm 28x25, 240 pp., 200 ill.

€ 46,48

www.grafo.it

Attraverso l'ampia selezione del lavoro che Giovanni Negri, tra la fine dell'800 e i primi due decenni del '900, realizzò percorrendo l'intera regione gardesana, si compie un ideale tour attorno al lago in un periodo cruciale della sua evoluzione, quello dell'affermazione dell'"industria del forestiero".

Il soggetto che si impone all'obbiettivo è la "grande trasformazione" che farà del Garda un riferimento obbligato del turismo europeo: Giovanni Negri, fotografo della rivoluzione industriale bresciana, sa cogliere il mutamento anche quando questo non si rivela tanto nella nascita di grandi fabbriche quanto piuttosto nel nuovo volto dei paesi, nel rapido evolversi delle comunicazioni per terra e per acqua, nella comparsa – accanto ai pescatori, ai giardinieri di limoni, alle donne e ai ragazzi gardesani – dei compassati ospiti degli alberghi di Gardone, dei passeggeri curiosi dei piroscafi, degli automobilisti orgogliosi che sulle polverose strade del lago sperimentano il nuovo modo di viaggiare.



Biblioteca Errefe

ELENA MAZZETTO

Le pitture murali di Cacaxtla e le influenze maya nel Messico centrale

¹ Il sito di Cacaxtla fu un centro che, durante il periodo Classico antico, compreso indicativamente tra l'inizio della nostra era e il 600 d.C., visse, con ogni probabilità, dentro l'area di influenza della città di Teotihuacan e sotto il controllo politico di Cholula (stato di Puebla). La cultura che diede vita alla grande metropoli di Teotihuacan fu senza dubbio la più influente di tutte le grandi civiltà indigene dell'antica Mesoamerica, le cui relazioni con gli altri territori – di natura commerciale, religiosa, stilistica e politica – si ritrovano in stati quali Michoacán, Guerrero, la Costa del Golfo, l'Oaxaca, il Chiapas e il Guatemala, come nella città maya di Kaminaljuyú (COWGILL 2009). È intorno al 650 d.C. che si situa la sua subitanea decadenza. Tra le possibili cause di tale avvenimento viene considerata la possibile rivolta di città meridionali quali, appunto, Cholula, che conoscerà il suo apogeo soltanto in seguito. È a questo momento che è possibile ascrivere l'emergenza di Cacaxtla in quanto nucleo di potere in stretta connessione con la città di Xochicalco, nello stato di Morelos. L'archeologo García Cook ha contribuito in modo decisivo alla conoscenza dell'area di Puebla-Tlaxcala grazie all'elaborazione di uno studio che distingue molteplici fasi culturali. La fase Tenanyecac (100-650 d.C.) si caratterizza per il sorgere di

ABSTRACT

The murals of Cacaxtla and Maya influence in central Mexico (by Elena Mazzetto)

The murals at the archaeological site of Cacaxtla, in the Mexican state of Tlaxcala, form an artistic corpus documenting the excellence of ancient Meso-America. The subject of highly debated research since the nineteen seventies, what has attracted the specialists' attention most is the riddle of the painters' identity. These depictions, in fact, like the facial features of some of the characters portrayed, are closely reminiscent of the Maya and their artistic style.

The purpose of this work is to tackle the problem and provide a detailed iconographic study of the pictorial depictions at the site. It presents the results of a survey conducted on the origins of the Mayan elements depicted and highlights the similarities found between the artistic style of Cacaxtla and that of Palenque, one of the westernmost towns in Mayan civilisation.

Introduzione

L'articolo qui presentato ha lo scopo di illustrare i risultati della ricerca che ho condotto a partire dall'analisi iconografica di un importante e ben conosciuto corpus di pitture murali, visibile nel sito archeologico fortificato di Cacaxtla, nell'attuale stato messicano di Tlaxcala.

Michel Graulich, specialista di storia delle religioni dell'antico Messico, Professore all'Université Libre di Bruxelles e fino al 2005 Directeur d'études all'Ecole Pratique des Hautes Etudes en Sciences Religieuses a Parigi, ha diretto e incoraggiato lo sviluppo di questo lavoro. I suoi fecondi spunti di riflessione e le sue osservazioni puntuali, infatti, mi hanno aiutato a formulare il nucleo di partenza della ricerca

e hanno rappresentato un aiuto estremamente prezioso nella sua elaborazione.

Le problematiche interpretative sorte intorno alla realizzazione delle rappresentazioni pittoriche del sito di Cacaxtla meritano un'adeguata introduzione, al fine di poter contestualizzare il dibattito scientifico che ha caratterizzato la storia degli studi mesoamericanistici degli ultimi trent'anni¹.

Lo sviluppo storico di Cacaxtla riflette le problematiche proprie di un sito dell'Epiclassico mesoamericano, periodo che va indicativamente dal 600-650 al 900 d.C., e che si caratterizza per la presenza di grandi cambiamenti nelle compagini etniche, politiche e sociali. Si tratta di una tappa storica transitoria nello sviluppo della Mesoamerica,

enfaticizzata dalla presenza di ampi flussi migratori. Il sorgere di nuovi nuclei regionali soppianta infatti i grandi centri urbani precedenti, primo fra tutti la grande metropoli di Teotihuacan. L'alto livello di scambio culturale presente in quest'epoca ha senza dubbio favorito il contatto tra varie regioni della Mesoamerica, mettendo in relazione l'Altopiano centrale con la Costa del Golfo e Tabasco, fino alla remota area del fiume Usumacinta e del Petén guatemalteco (Foncerrada de Molina 1993: 104)² (Fig. 1).

Sebbene il sito fosse già stato esplorato e descritto dall'archeologo Pedro Armillas alla metà degli anni Quaranta, fu soltanto nell'ottobre del 1975 che ebbe luogo l'eccezionale scoperta di alcuni edifici deco-

Fig. 1. Il Messico centrale nel periodo Epiclassico (600-900 d.C. ca.). (Immagine: Nalda E., 1998, *El reajuste mesoamericano*, in *Arqueología Mexicana*, volume VI, n. 32).



forme di governo militarista e per l'arrivo di nuovi gruppi quali gli Olmeca-Xicalanca. La fase Tèxcalac (650-1100 d.C.) si contraddistingue invece per una forte rinascita tecnologica e culturale e per l'incremento delle contese interne per l'egemonia politica e militare.

² Per un approfondimento relativo alla fase epiclassica nella Valle di Puebla-Tlaxcala si veda: GARCÍA COOK 1981 e MIRABELL L. - GARCÍA COOK A. - MERINO CARRIÓN B.L. (ed) 1997.

³ Per un approfondimento relativo al popolo degli Olmeca-Xicalanca si consiglia la lettura di una vasta bibliografia che va dalle fonti storiche del XVI secolo alla storiografia contemporanea. Per quanto riguarda le fonti si veda in particolare MUÑOZ CAMARGO 1986, IXTLIXOCHITL 1977, KIRCHHOFF P. - ODENA GUERMES L. - REYES GARCÍA L. (ed), 1976 e SAHAGÚN 1989. Per quanto riguarda le attuali monografie, si consiglia JIMÉNEZ MORENO 1995. Le ricerche di questo autore portarono alla conclusione che gli Olmeca-Xicalanca fossero un gruppo trietnico, popoloca - mixteco, fortemente nahualizzato, che raggiunse la regione di Puebla-Tlaxcala già estremamente influenzato dalle culture di Teotihuacan e Monte Albán (Oaxaca).

rati con pittura murale, resi visibili, per pura casualità, in seguito allo scavo parziale di un tunnel di saccheggio, successivamente abbandonato.

La scoperta delle pitture murali di Cacaxtla ha posto gli specialisti di fronte a una doverosa rivalutazione delle conoscenze acquisite sulla regione di Puebla-Tlaxcala. Tali rappresentazioni artistiche, infatti, nonché l'identità di alcuni dei personaggi in esse raffigurati, richiamano fortemente l'etnia maya e il suo peculiare stile artistico.

La ricerca di una spiegazione che giustificasse la presenza di tali influenze straniere, in una regione estremamente lontana dall'area del popolo Maya, e in cui – fino ad oggi – non sono state attestate prove certe relative a un suo stanziamento, è stato il fulcro intorno a cui si sono sviluppate le analisi degli studiosi. Fu intrapreso uno studio minuzioso dell'iconografia delle pitture, promuovendo diverse campagne archeologiche, con lo scopo di reperire nuovi dati attraverso l'analisi del-

la cultura materiale del centro cerimoniale.

La fusione degli stili presente nelle pitture di Cacaxtla è stata vista da molti specialisti come un'indiscutibile prova dell'incontro di culture diverse, che ha dato come risultato una sintesi regionale del tutto originale e differente dalle manifestazioni artistiche riscontrate in altre regioni del Messico centrale.

Secondo la storica dell'arte Marta Foncerrada de Molina, che per prima si dedicò allo studio meticoloso di queste rappresentazioni pittoriche, occorre partire dall'assunto della presenza di un pluralismo etnico, che molto probabilmente ha dato vita a una realtà sociale di interazione tra popolazioni diverse. La massima espressione di tale interazione è riscontrabile nell'iconografia, che a Cacaxtla fonde gli elementi propri della tradizione teotihuacana, ieratica e altamente simbolica, con quelli propri dell'arte maya, naturalista e fondamentalmente centrata sulla figura umana (FON-

CERRADA DE MOLINA 1993: 20, 105).

Le caratteristiche generali delle rappresentazioni sembrano corrispondere alla cosiddetta "fase dinamica" dell'arte maya, periodo compreso tra il 750 e l'820 d.C. e indicativamente corrispondente al Classico recente (ABASCAL *et al.* 1976: 35; GRAULICH 2001: 19).

Nonostante la mancanza di riscontri perfettamente attendibili, gli specialisti hanno sopperito alle enormi lacune documentarie relative alla storia del sito – dovute, innanzi tutto, a uno sviluppo estremamente ridotto delle campagne di scavo archeologico – con i dati contenuti nelle fonti storiche del XVI secolo, momento di contatto del Messico preispanico con i *Conquistadores* di Hernán Cortés. Tali documenti sono stati considerati la chiave essenziale per la contestualizzazione della storia di Cacaxtla e delle sue pitture murali, nonché l'unico strumento in grado di fornire la risposta ai quesiti di partenza relativi tanto all'identità degli esecutori delle pitture quanto all'identità dei personaggi rappresentati.

Lo studio delle fonti portò a focalizzare l'attenzione sul popolo degli Olmeca-Xicalanca³ e la parte da esso giocata nello scenario multi-etnico della regione di Puebla-Tlaxcala. Si ritenne, di conseguenza, di poter legare il periodo di dominazione olmeca-xicalanca della regione al periodo di massimo apogeo del centro cerimoniale nonché all'epoca di esecuzione delle pitture murali.

⁴ I dati riportati nelle fonti storiche del XVI secolo, relative al popolo olmeca-xicalanca, non fanno che confermare la frammentarietà e la mancanza di chiarezza della storia degli studi. Fernando de Alva Ixtlilxochitl, meticcio che visse nella seconda metà del XVI secolo, scrive nelle sue *Obras Históricas* che gli Olmeca-Xicalanca furono un popolo che giunse da oriente, dal Tabasco. Uno degli avvenimenti salienti delle loro peregrinazioni fu l'incontro con i Giganti, scampati alla distruzione della seconda era, sulle rive del fiume Atoyac, nella regione di Tlaxcala. Tale passaggio – che costituisce un esempio non isolato nelle fonti relative a questa popolazione – induce chiaramente a propendere per una visione degli avvenimenti palesemente influenzata da elementi mitici. Ciò non facilita una ricostruzione coerente sul piano storico.

⁵ KIRCHHOFF - ODENA GUEMES - REYES GARCÍA (ed), 1976.

⁶ L'autore stima, più dettagliatamente, che il corpus di pitture murali sia stato eseguito nel periodo compreso tra il 600 e il 750 d.C. Per quanto riguarda, invece, la dominazione olmeca-xicalanca della Valle di Puebla-Tlaxcala, occorre segnalare che l'VIII secolo è indicato come il momento in cui gli Olmeca-Xicalanca prendono il controllo della città di Cholula, mentre l'abbandono del sito di Cacaxtla è indicato verso l'850 d.C. (ABASCAL *et al.* 1976: 49; MORENO JUÁREZ 2006: 28).

⁷ Tale proposito era già stato messo in opera precedentemente da Marta Foncerrada de Molina (FONCERRADA DE MOLINA 1993), che si era però focalizzata solo sull'analisi di due delle quattro pitture murali scoperte nel sito, la *Pittura della Battaglia* (Edificio B Sub) e l'Edificio *delle Pitture* (Edificio A). Il lavoro qui presentato si è ispirato alla

Proprio questo aspetto rappresenta un esempio alquanto significativo della frammentarietà dei dati disponibili sul sito di Cacaxtla nonché il primo livello di lettura in cui si è imbattuta la mia analisi. Senza dilungarsi in un'indagine troppo di dettaglio – che esula dall'argomento centrale dell'articolo – sarà sufficiente confrontare le diverse e dibattute cronologie proposte dagli autori relative all'epoca di dominazione olmeca-xicalanca a Cacaxtla e fare un raffronto con le datazioni proposte per il periodo di massimo apogeo del centro cerimoniale nonché per l'esecuzione delle pitture. Ciò consente di mettere in evidenza una sostanziale mancanza di omogeneità, non soltanto a livello cronologico, ma anche in relazione alla presenza olmeca-xicalanca in concomitanza all'esecuzione del corpus pittorico (Tabella 1)⁴.

La domanda principale intorno a cui si sono sviluppate le ricerche degli specialisti è stata relativa all'origine di tali influenze straniere, al fine di scoprire a che livello e in che modo avvenne tale interazione tra popolazioni diverse. Fino a che punto si può parlare di pluralismo etnico, senza poter basare tali affermazioni su dati archeologici ben definiti?

Nel lavoro qui presentato, che corrisponde soltanto a una tappa preliminare della mia ricerca complessiva, l'attenzione si è focalizzata sulla stessa esecuzione stilistica delle pitture murali: nella logica delle ricerche svolta lo studio dettagliato

Tabella 1

Dominazione O-X Valle di Puebla-Tlaxcala murali	Autori Apogeo Cacaxtla Esecuzione pitture
	García Cook
dal 300 d. C 650-800 d.C	
	Molina Feal
650-850 d.C	850-1292 d.C (dati HTC)
	Abascal et al.
dal 700 d.C 600-850 d.C	
500-1100 d.C 600-850 d.C	López de Molina
Santana Sandoval 350 a.C-100 d.C 400 d.C	

dell'iconografia che caratterizza i personaggi considerati appartenenti al popolo maya è stato valutato come il punto di partenza utile ad offrire una pista interpretativa relativa al loro luogo di provenienza, al gruppo etnico di appartenenza e alla contestuale origine geografica degli stessi esecutori delle pitture. A tale approccio è stato affiancato il confronto sistematico con l'universo culturale maya, utile all'elaborazione di nuove teorie volte a scoprire maggiori informazioni sulle interazioni sociali che caratterizzarono l'Epiclassico⁷.

È necessario partire dall'assunto che l'analisi iconografica delle pitture murali di Cacaxtla

non può permettere, da sola, la scoperta della filiazione culturale diretta di tali rappresentazioni, soprattutto perché, nel periodo Classico recente maya (600-900 d.C.), l'ampia interazione tra gli altipiani e i bassipiani, nell'area mesoamericana, produsse un considerevole amalgama di stili.

Malgrado tale limitazione, ritengo importante sottolineare quali sono i punti più significativi del progetto di ricerca qui esposto.

Innanzitutto è stato eseguito lo studio complessivo di tutte le rappresentazioni pittoriche del sito, in seguito alla constatazione che la maggior parte dei testi e degli articoli

scientifici che si sono occupati delle pitture murali di Cacaxtla ha prevalentemente analizzato le raffigurazioni dei primi due edifici scoperti, l'Edificio "delle Pitture" (Edificio A) e la "Pittura della Battaglia" (Edificio B Sub), mentre i due successivi complessi pittorici, scoperti negli anni Ottanta durante i lavori di installazione del tetto protettivo del Gran Basamento, denominati "Tempio di Venere" e "Tempio Rosso", vennero analizzati dagli studiosi soltanto separatamente. Occorreva quindi cimentarsi in un'analisi globale dei quattro corpus pittorici presenti e farli dialogare tra loro, non soltanto al fine di individuarne somiglianze e divergenze significative per la comprensione dell'evoluzione del centro cerimoniale, ma anche per per-

mettere uno studio completo dell'iconografia maya rappresentata, e dedurne una serie di conclusioni più complete degli studi precedenti.

Il secondo punto su cui si è basata la ricerca è stato lo studio comparativo delle teorie promosse dagli autori, nell'evoluzione della storia degli studi. Tale procedimento è risultato fondamentale per due motivi: ha permesso di portare alla luce contraddizioni interpretative evidenti ma spesso ignorate, a volte in seno ad un unico autore e, di contro, ha consentito di mettere insieme singole osservazioni disordinate in un insieme coerente. Il primo di tali elementi è stato utile per ricalibrare il peso delle interpretazioni esposte e di utilizzarle in una nuova chiave di lettura. Il secondo ha permesso di creare un quadro di riferimento iconografico e interpretativo più completo.

Gli esiti di tale ricerca hanno condotto a una doppia presa di coscienza.

Innanzitutto, l'elaborazione di tabelle comparative che avevano lo scopo di confrontare i principali tratti iconografici delle pitture murali di Cacaxtla con quelli delle principali città maya localizzate nell'area del Rio Usumacinta e del bacino del Rio de la Pasión – al fine di individuare una specifica area di provenienza – ha portato a un risultato deludente⁸.

In linea generale, infatti, pur tenendo conto della copiosa quantità di influenze stilistiche ed iconografiche che dal Messico centrale hanno rag-

giunto l'area Maya e viceversa, le due aree prese in esame si dividono di volta in volta il prototipo artistico di un determinato tratto iconografico⁹.

Ciò nonostante, lo studio globale delle rappresentazioni pittoriche e, contestualmente, la lettura completa della storia degli studi, hanno messo in evidenza alcune specifiche somiglianze iconografiche e determinate scelte stilistiche adottate dai pittori di Cacaxtla che possono essere messe in relazione con lo stile artistico del sito maya di Palenque, nell'attuale stato del Chiapas.

L'analisi dettagliata di tre delle quattro pitture del centro cerimoniale illustrerà alcuni degli aspetti principali presi in esame.

Edificio B Sub La Pittura della Battaglia

Il murale rappresenta, in due pannelli distinti ai lati di una scalinata, lo scontro, interpretato come una battaglia o come una scena di sacrificio, tra due gruppi appartenenti a due etnie differenti, che presentano tenute estremamente ricche ed elaborate.

Il gruppo vincitore, identificato dagli specialisti come di etnia olmeca-xicalanca, teotihuacana o nahua del Messico centrale (cfr. CORONA SÁNCHEZ 1984, LOMBARDO DE RUIZ 1986, GRAULICH 1988, PIÑA CHAN 1998), è caratterizzato da indumenti e simboli che richiamano il giaguaro, scudi ornati di piume e armi – pugnali, lance e propulsori – con

metodologia utilizzata dall'autrice, completandolo con due diversi tipi di apporti: l'analisi della totalità delle rappresentazioni pittoriche e un'attenzione mirata centrata sull'universo iconografico maya.

⁸ Queste due aree – il Rio Usumacinta e il bacino del Rio de la Pasión – rappresentano le zone con il più alto livello di similitudini, sul piano iconografico, con il corpus delle pitture murali di Cacaxtla.

⁹ In questo contesto la scelta di utilizzare tabelle comparative si è ancora una volta ispirata al lavoro compiuto da Marta Foncerrada de Molina, pur considerando alcune importanti distinzioni, quali l'analisi separata di ciascuna delle quattro pitture murali, la scomposizione dei tratti iconografici considerando la distinzione tra gruppi di personaggi – come nella *Pittura della Battaglia* – e la scrematura delle città maya da inserire nel

confronto, sulla base del più alto livello di uguaglianze sul piano iconografico e stilistico. Nello specifico, le città maya prese in esame al fine di un confronto sistematico sono state, per l'area del Fiume Usumacinta, Bonampak, Palenque e Yaxchilán, e per l'area del Rio de la Pasión, Dos Pilas, Aguateca, Seibal e Machaquila. Il lasso cronologico del corpus iconografico analizzato va dall'inizio del VI alla fine del IX secolo d.C. I risultati dell'analisi dimostrano che, per quanto riguarda la *Pittura della Battaglia* e l'Edificio delle *Pitture* il più alto livello di riscontro iconografico avviene con le città dell'area del fiume Usumacinta, mentre, per quanto concerne il *Tempio Rosso* e il *Tempio di Venere* i tratti iconografici sono in egual misura distribuiti tra l'area del fiume Usumacinta e il bacino del Rio de la Pasión.

cui cattura e sacrifica il gruppo dei perdenti, contraddistinto da individui che presentano deformazioni craniche, naso aquilino e fronte sfuggente, tratti fisionomici che richiamano l'etnia maya. Gli elmi sono a forma di teste di uccello e le uniformi sono ornate di lunghe piume e perle azzur-

re¹⁰. Nessuno oppone resistenza, poiché la maggior parte dei personaggi è ferita, mutilata o morta¹¹.

La scena si staglia su uno sfondo azzurro, un probabile riferimento all'aria aperta, ed è completata dalla presenza di glifi propri della tradizione del Messico centrale, che accompagnano i singoli guerrieri vincitori¹².

La tavolozza utilizzata per dipingere è abbastanza ristretta – come dimostrato dall'analisi delle successive pitture murali – poiché comprende tre toni di rosso, tre di giallo ocra, bianco, nero, verde chiaro e un tono di turchese conosciuto come “azzurro maya”. Questo elemento crea un grande contrasto con le tradizioni pittoriche di Teotihuacan e di Bonampak, nelle quali si raggiunse una ricchissima policromia¹³.

Per quanto riguarda gli elmi dei personaggi dai tratti maya, Oscar Polanco e Carmen Aguilera ritengono si tratti di uccelli quali quetzal e are, propri delle regioni tropicali, come il Chiapas e il Guatemala, la cui identificazione risulta facilitata dell'estremo naturalismo delle rappresentazioni, dovuto probabilmente all'utilizzo di modelli a disposizione dei pittori (cfr. POLANCO 1986: 531-536, AGUILERA 2006: 550-551)¹⁴.

Nella totalità delle fonti iconografiche analizzate ai fini di questo lavoro non è stato possibile riscontrare la presenza di nessun'altra tipologia di elmi perfettamente identica a quella presente a Cacaxtla.

Ciononostante, è utile se-

gnalare come, nei rilievi del sarcofago di K'inich Janaab' Pacal, nel Tempio delle Iscrizioni di Palenque, datato al 683 d.C., siano raffigurati i membri del lignaggio sacro del sovrano, e alcuni di essi, come la signora Yohl Ik'nal e la signora Zak Kuk, madre del sovrano, indossano un copricapo a forma di testa di uccello, un quetzal, sebbene privo della mandibola. Lo stesso copricapo, munito, questa volta, di orecchie da giaguaro, è visibile su un busto, eseguito in pietra in uno stile naturalistico tipico della fase finale di Palenque, ritrovato nel Palazzo. Il personaggio raffigurato è K'inich Kuk Balam II, Grande sole Quetzal Giaguaro, sovrano della città a partire dal 764 d.C. I pittori di Cacaxtla possono forse aver attinto a una fonte stilistica o alla rappresentazione di un modello mitico-rituale affine quando hanno dipinto i personaggi maya dell'Edificio B, e, in particolare, il personaggio n. 14 del talud ovest – da alcuni autori considerata una donna (BAIRD 1995: 176), e il cui elmo è raffigurato privo di mandibola – e il personaggio n. 8 del talud est, l'elmo del quale presenta un orecchio da giaguaro (MARTIN-GRUBE 2000: 155-174) (Figg. 2-5).

Già Miguel Rivera Dorado aveva sottolineato questo parallelismo, in particolare tra i rilievi stuccati del Tempio XIX di Palenque e la pittura murale presa in esame:

En el panel de estuco del Templo XIX de Palenque, y en otro de piedra cercano, que repre-

¹⁰ Secondo Claude-François Baudéz, gli elementi più importanti che contraddistinguevano un uomo libero, rispetto a un prigioniero, nei canoni rappresentativi del periodo classico maya, erano il suo copricapo e i suoi orecchini. Un prigioniero, di contro, era raffigurato privo di ornamenti, con strisce di carta che pendevano dalle orecchie e corde che gli servivano le braccia e il petto. Nella *Pittura della Battaglia*, i personaggi maya sfoggiano questi specifici elementi di abbigliamento, nonostante l'assenza di altri indumenti testimoni della loro evidente posizione di sconfitti (BAUDEZ 1996: 67-70).

¹¹ Sebbene i ricercatori concordino nel considerare questa pittura come la rappresentazione di una feroce battaglia caratterizzata da pratica sacrificale, le interpretazioni relative ai protagonisti rimangono discordanti. Per citare alcuni esempi, si è parlato della rappresentazione di una lotta tra due etnie che ha per scopo la glorificazione del lignaggio di Cacaxtla (cfr. LOMBARDO DE RUIZ 1986; FONCERRADA DE MOLINA 1993) o dell'esito di una battaglia reale che vede gli sconfitti Maya obbligati a produrre, in qualità di tributo artistico, un ciclo di pitture esaltanti i loro avversari (MILLER 2000).

¹² La tecnica pittorica consiste nell'applicare sulla parete un intonaco formato da pasta di calce, la cui texture rugosa ha il compito di migliorare l'adesione dei pigmenti. Una volta seccato l'intonaco,

viene eseguito il disegno preparatorio e infine la stesura del colore, grazie all'utilizzo di una gomma di nopal. Questa tecnica pittorica “al secco” appartiene alla tradizione artistica maya, e prevede l'utilizzo di gomme o resine vegetali come agglutinanti del colore (C. BRITTENHAM 2006: 505).

¹³ La denominazione di “azzurro maya” è dovuta al fatto che la tecnica per ottenere questo colore, nella preparazione del quale si utilizzava l'indaco, è propria della tradizione maya, e in origine si riteneva fosse un pigmento utilizzato solo dalle popolazioni maya della Penisola dello Yucatán. Gli studi più recenti hanno invece permesso di scoprirne il suo utilizzo anche in molte altre aree della Mesoamerica, come El Tajín, nella Costa del Golfo, Zaa-chila, nello stato di Oaxaca, Tula, nello stato di Hidalgo, e la stessa Cacaxtla (LOMBARDO DE RUIZ 1995: 36).

¹⁴ Secondo l'opinione espressa da Carmen Aguilera, i personaggi Maya identificabili come guerrieri-quetzal sfuggerebbero una tenuta che li identifica come provenienti da una regione ben specifica del mondo maya, Tz'inacantan, nell'attuale stato del Chiapas. In epoca preispanica si trattava di un importante centro di commerci, dove viveva un determinato tipo di uccello quetzal, il cosiddetto “quetzal-guerriero”. L'autrice lo identifica a partire dalle caratterizzazioni stilistiche visibili nella *Pittura della Battaglia*.



Fig. 2. Statua di Kuk B'alam II – Palenque (Immagine: Martin S. – Grube N., 2000, *Chronicle of the Maya Kings and Queen: deciphering the dynasty of the Ancient Mayas*, London, Thames and Hudson).

Fig. 3. Struttura B Sub, "Pittura della Battaglia" – Talud ovest – Personaggi n. 14-16-17 (Foto: Andrés García 2006).

Fig. 4. Struttura B Sub, "Pittura della Battaglia" – Talud est – Personaggio n. 8 (Foto: Andrés García 2006).

Fig. 5. Rilievo del sarcofago di K'inich Janaab'Pacal, rappresentazione della Signora Zac Kuk – Palenque (Immagine: The Fourth Palenque Round Table, 1985, Benson E.P. (ed), San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute).



senta al rey Kinich Ahkal Mo Nahb, las figuras humanas emergen del pico de un ave o llevan tocados en los que la cabeza queda inserta en el pájaro, algo que también sucede en las famosas efigies de guerreros o “capitanes pájaros” de Cacaxtla, y que evidentemente constituye una representación tradicional que, pasando por Chichén Itzá, llega hasta los “caballeros-águilas” de la estatuaria azteca.

[RIVERA DORADO 2004: 190-197]

Claude-François Baudez, nel suo testo *Une histoire de la religion des Mayas*, sottolinea che le orecchie da giaguaro sono un elemento iconografico appannaggio degli esseri soprannaturali definiti “a naso corto”, dalle connotazioni solari legate all'inframondo (BAUDEZ 2002: 190-197).

Attraverso gli studi di Nikolai Grube sulla città di Palenque, inoltre, apprendiamo che questi due animali – il quetzal e il giaguaro – si combinavano insieme per formare i due più grandi emblemi delle regalità maya (MARTIN-GRUBE 2000: 156).

Un elemento chiave da non dimenticare, nella presente analisi, è la forza della simbologia degli uccelli rappresentati in questa pittura.

Nella cultura maya, infatti, si tratta di uccelli dalle intense connotazioni celesti e solari. Il quetzal, la cui valenza nel pensiero religioso mesoamericano è ben nota, era un uccello sacro legato ai contesti rituali della nascita, il cui nome, in lingua yucateca, *kuk*, significa

¹⁵ Lo studio delle fonti preispaniche – scritte o iconografiche – ha posto da sempre gli specialisti di fronte alla presenza di una costante interazione e compenetrazione tra gli aspetti mitici e gli aspetti storici di una narrazione, spesso senza pervenire a stabilirne un'efficace separazione. Ciò è dovuto a questo elemento fondamentale della visione del mondo mesoamericana che si esprime nel legame strettissimo presente tra mito, rito e storia. Le fonti, siano esse le genealogie dei sovrani mixtechi (*Codice Nuttall; Vindobonensis; Becker I; Bodley; Colombino*), le tappe della vita di Topiltzin-Quetzalcoatl e della città tolteca di Tollan (*Leyenda de los Soles; Historia de los Mexicanos por sus pinturas; Anales de Cuauhtitlan...*), così come le peregrinazioni azteche (*Codice Boturini; Codice Azcatitlan; Anales de Tlatelolco...*), traboccano di episodi che, seppure documentati come fatti realmente accaduti, rappresentano palesi trasfigurazioni mitiche. Si tratta di episodi-chiave che vengono spesso attualizzati e commemorati nel corpus dei riti, e sistematicamente riproposti nelle letterature indigene. Per citare alcuni esempi, possiamo ricordare il tema della rottura dell'equilibrio tra cielo e terra e tra creatore supremo e divinità in un numero considerevole di miti della creazione del mondo mesoamericano; il tema dei nomadi solari in opposizione ai sedentari tellurici, o ancora l'utilizzo di date simboliche come commemorazione di prototipi mitici. Nella cultura azteca, per esempio, la data 1 Coltello è legata al principio; era infatti la data che inaugurava la partenza dalla mitica città di origine, Aztlan, e fu anche la data di incoronazione del primo sovrano azteco, Acamapichtli, a Mexico-Tenochtitlan.

anche “germoglio”. Nel *Chilam Balam* de Chumayel e di Tizimin, così come nel *Ritual de los Bacabs*, “umiliare, bruciare o distruggere il quetzal” era una metafora che corrispondeva a dire “uccidere la vita, il potere e la salute di qualcuno” (DE LA GARZA 1995: 37). La sua relazione con l'energia vitale è dunque estremamente evidente, così come il suo essere una metafora del sole allo zenith (BAUDEZ 2002: 176).

L'ara, per eccellenza, era la rappresentazione del fuoco del sole, e probabilmente non a caso è associata da Oscar Polanco ai due personaggi più importanti del gruppo sconfitto di Cacaxtla. Secondo i Maya yucatechi, un'ara rossa, inviata da K'inich Kak Mo, “Viso di fuoco del sole”, scendeva nella città di Izamal per bruciare le offerte contenute nel tempio a lui dedicato, a mezzogiorno. Nel Codice Madrid il dio del sole è rappresentato con un copricapo a forma di testa d'ara (p. 89), mentre nel Codice Dresda (p. 40b) l'uccello regge due torce, in relazione con il sole e la siccità che bruciano i raccolti. L'ara era in più associata al movimento stesso del sole, che permetteva la vita sulla terra. Nel Chilam Balam, inoltre, l'ara è il segnale dell'arrivo degli usurpatori del potere reale (cfr. DE LA GARZA 1995: 50-51; MILBRATH 1999: 94-95).

Il simbolismo celeste e solare dei personaggi-uccello della *Pittura della Battaglia*, contrapposti a personaggi che indossano indumenti e insegne in pelle di giaguaro – allusione

alla metà tellurica e notturna del cosmo mesoamericano – non può che indurre a riflettere sull'analisi delle pitture di Cacaxtla proposta da Michel Graulich e alla sua teoria di vedere nella *Pittura della Battaglia* la narrazione di un avvenimento storico reinterpretato in chiave mitica e ideologica. Tale rappresentazione – secondo lo studioso belga – non farebbe che reiterare un tema ben conosciuto del corpus mitico mesoamericano, riscontrabile, ad esempio, nel mito della creazione del sole e della luna a Teotihuacan (LEYENDA DE LOS SOLES 1945: 121-122; ROSE 2007: 44-47). Questo tema si focalizza sull'opposizione tra autoctoni, dalle connotazioni telluriche e lunari – in questo caso rappresentati dai guerrieri-giaguaro – e nuovi arrivati, dalle connotazioni solari e celesti, identificabili con i personaggi-uccello dai tratti maya.

La oposición autóctonos telúricos versus invasores solares es expresada también aquí de manera sistemática: los primeros visten pieles de jaguar o símbolos de Tlaloc, mientras que los otros llevan grandes tocados en forma de aves de grandes plumas verdes.

[GRAULICH 2001: 19]

La simbologia celeste degli elmi a forma di teste d'uccello appoggia questa teoria, in particolar modo se si osserva l'associazione presente tra il simbolismo dell'ara – attributo dei due principali personaggi maya, secondo Oscar Polanco – e il segnale dell'arrivo degli usur-

patori del potere reale narrata nel Chilam Balam.

Questa analisi si può concludere con una importante considerazione: gli autori che hanno deposto a favore di un'interpretazione puramente storica di questa pittura (FONCERRADA DE MOLINA 1993; BAIRD 1995; MILLER 2000) o, di contro, esclusivamente mitico-ideologica (LOMBARDO DE RUIZ 1986; NAGAO 1995) non hanno tenuto sufficientemente in considerazione la totale compenetrazione esistente tra mito, rito e storia nella visione del mondo mesoamericana¹⁵. Non è necessario concepire, in questa rappresentazione, una reale opposizione tra l'elemento storico e l'elemento mitico. È molto più lecito, invece, parlare di una loro sistematica compresenza e compenetrazione.

Il mito, nel pensiero religioso mesoamericano, ha una funzione modellante e strutturante. Anche se la realtà mitica concerne prima di tutto i periodi più antichi legati alle origini dei popoli mesoamericani, è vero anche che essa è in grado di incorporarsi al tempo storico, comprendendo il tempo contemporaneo, laddove esso presenti un avvenimento di portata eccezionale (GRAULICH 1988b, p. 40).

Edificio A Edificio delle Pitture

In questo edificio le pitture inquadrano l'entrata alla stanza interna della costruzione, e rappresentano complessiva-

Fig. 6. Edificio A, Edificio delle Pitture – Muro sud – Uomo-Aquila (Immagine: De la Fuente, B., 1999, La pittura precolombiana, i murales della Mesoamerica, Milano, Jaca Book).

Fig. 7. Edificio A, Edificio delle Pitture – Muro nord – Uomo-Giaguaro (Immagine: De la Fuente, B., 1999, La pittura precolombiana, i murales della Mesoamerica, Milano, Jaca Book).



6



7

¹⁶ La maggior parte dei ricercatori che si sono occupati delle pitture murali di Cacaxtla ha unito l'interpretazione del corpus pittorico dell'Edificio A con quella dell'Edificio B Sub, cercando una lettura consequenziale degli avvenimenti e dei personaggi rappresentati, in particolare relazione con le datazioni radiocarboniche. L'elemento principale che ha attirato l'attenzione degli specialisti, in effetti, è la rinnovata presenza delle medesime etnie differenti, ma questa volta rappresentate in paritaria potenza regale. Le interpretazioni connesse alle pitture dell'Edificio A sono molteplici e ne citiamo qui alcuni esempi: l'espressione della relazione tra due gruppi etnici e la pianificazione di un governo condiviso, seguito all'iniziale tappa di violenza rappresentata dall'Edificio B Sub (FONCERRADA DE MOLINA 1993), l'esaltazione delle due divinità tutelari dei due gruppi antagonisti protagonisti della *Pittura della Battaglia* (KUBLER 1995), la rappresentazione allegorica di Venere in qualità di Stella del mattino e della sera (PIÑA CHAN 1998), o ancora la fusione delle due fazioni che abbiamo visto anta-

mente quattro personaggi, due raffigurati sul muro ai due lati della porta, e due sugli stipiti.

Ai due lati della porta, inquadrata da una rigogliosa pianta di mais, uno di essi è ricoperto da una pelle di giaguaro – sul muro nord – e

uno è vestito da uccello rapace – sul muro sud. Essi esprimono, ancora una volta, una inequivocabile dualità etnica (Figg. 6-7).

Le due figure hanno una

posizione simmetrica l'una rispetto all'altra, dal momento che entrambe sono rivolte verso l'entrata, ma mentre la prima, che presenta i tratti fisionomici propri dell'Altipiano centrale, è in piedi su un giaguaro serpentino, la seconda, dallo sfuggente profilo maya e gli occhi strabici, è invece accompagnata da un serpente piumato. La prima regge un enorme fascio di lance da cui cadono grosse gocce d'acqua, la seconda una barra cerimoniale bicefala, principale attributo del potere reale maya. Le due figure sono inquadrare da una banda azzurra formata da piccoli animali acquatici e conchiglie. Lo sfondo è rosso.

Le due figure sugli stipiti riprendono la medesima opposizione (Figg. 8-9). Nello stipite dell'uomo giaguaro si trova un personaggio, anch'esso completamente ricoperto dalla pelle di questo animale, dai tratti non maya, che regge con il braccio destro un vaso dalle fattezze del dio della pioggia Tlaloc, da cui cadono gocce d'acqua. Con la sinistra tiene una pianta fiorita con caratteristiche di serpente.

Lo stipite dell'uomo aquila, di contro, raffigura un personaggio dai tratti marcatamente maya, in attitudine di danza, che tiene tra le braccia un'enorme conchiglia da cui sembra fuoriuscire una piccola figura – anch'essa dalle fattezze maya – dai lunghi capelli rossi. Lo sfondo dei due stipiti è azzurro, e la medesima banda acquatica inquadra le figure, mentre una serie di glifi propri della tradizione del Messico

goniste nella pittura precedente; qui i vincitori adotterebbero palesemente le pratiche culturali degli sconfitti (GRAULICH 1988a).

¹⁷ La scelta di suddividere la cornice acquatica in spazi romboidali formati da linee diagonali, e di utilizzarla come motivo di base, è uno stile riscontrabile in area maya, e, in particolare, oltre che nel Tempio della Croce Fronzuta di Palenque, risalente al 692 d.C., a Dzibilchaltún, e, nel periodo compreso tra il 650 e il 750 d.C. anche ad Aaltun Ha, Oxkintok e Xpuhil. La presenza, nella cornice acquatica, di piccoli animali marini, di contro, è una prerogativa dell'arte di Teotihuacan. È possibile vederne un superbo esempio nel Palazzo del Sole e nel quartiere La Ventilla.

¹⁸ La scena scolpita, che ritrae la Danza del Serpente visibile in diverse stele maya di epoca classica, è stata messa in relazione da Claude-François Baudéz con le danze di fertilità eseguite tra i Maya Quiché e i Totonachi. In questi contesti, i protagonisti sono un uomo e una donna che inscenano un accoppiamento, un serpente che i danzatori manipolano, e un'arma, un bastone, un machete o una frusta (BAUDEZ 2002: 149). Linda Schele, David Freidel e Joy Parker, invece, ritengono che gli indumenti dei due personaggi rappresentati li raffigurino in qualità di dei creatori, il Primo Padre e di Prima Madre, le divinità supreme che, nella mitologia maya, resero possibile la nascita di tutti gli dei. (SCHELE - FREIDEL - PARKER 1993, pp. 273-274).

centrale accompagna i quattro personaggi¹⁶.

Ancora una volta la lettura dettagliata della storia degli studi consente di riunire i differenti punti di vista dei ricercatori che si sono dedicati all'analisi comparativa delle pitture murali a partire dagli anni Settanta. Ciò permette di mettere in evidenza determinati dettagli stilistici ed esecutivi.

In questa pittura, infatti, l'impostazione visuale sembra richiamare quella dello stile artistico della città di Palenque per quanto riguarda alcuni elementi.

La posizione dei personaggi – nel Muro nord, sud e nello stipite nord – e la sospensione dei glifi nello spazio vuoto che circonda le figure richiamano i personaggi raffigurati nei rilievi del Gruppo della Croce di Palenque, nei quali figure isolate emergono da uno sfondo vuoto circondato da glifi sospesi (KUBLER 1995: 345). Abascal evidenzia inoltre la somiglianza stilistica presente tra l'ara che accompagna l'Uomo Aquila del Muro sud e l'ara della Lapide di Jonuta, un monumento la cui esecuzione richiama con evidenza lo stile artistico di Palenque. Un secondo dettaglio evidenziato dall'autore è l'affinità tra la pianta di mais che funge da cornice alla porta dell'Edificio A – di cui oggi sono visibili solamente alcuni frammenti – e la pianta raffigurata nel pannello della Croce Fronzuta e nei rilievi di stucco del passaggio nei sotterranei del Palazzo di Palenque (ABASCAL *et al.* 1976: 38-39).



8



9



10

Fig. 8. Edificio A, Edificio delle Pitture – Stipite nord – Uomo-Giaguaro (Immagine: De la Fuente, B., 1999, La pittura precolombiana, i murales della Mesoamerica, Milano, Jaca Book).

Fig. 9. Edificio A, Edificio delle Pitture – Stipite sud – Danzatore (Immagine: De la Fuente, B., 1999, La pittura precolombiana, i murales della Mesoamerica, Milano, Jaca Book).

Fig. 10. Cornice acquatica – Tempio della Croce Fronzuta – Palenque (Immagine: Baudéz C-F, 2002, Une histoire de la religion des Mayas, Paris, Éditions Albin Michel S.A.).

Un altro elemento è costituito dalla presenza della cornice acquatica caratterizzata da una struttura diagonale, visibile, ancora una volta, nel Tempio della Croce Fronzuta e nel Pilastro D della Casa D di Palenque, in qualità di banda terrestre (BAUDEZ 2002: 149; BAIRD 1995: 147)¹⁷ (Fig. 10). In questo pilastro della Casa D, eretta all'inizio dell'VIII secolo ad opera del signore Kan Xul, è raffigurato il sovrano mentre danza, reggendo con la mano destra un'ascia e con la sinistra un enorme serpente che presenta elementi vegetali¹⁸. La postura del personaggio richiama nettamente la posizione dell'uomo-giaguaro dello stipite nord dell'Edificio A da un punto di vista stilistico, sebbene in quest'ultima pittura l'insieme degli attributi relazionati comunemente al dio delle piogge di epoca postclassica, Tlaloc, come il vaso con l'effigie del dio e il serpente, simbolo del fulmine fertilizzante,

Fig. 11. Pilastro D della Casa D – Palenque (Immagine: Baudez C-F, 2002, *Une histoire de la religion des Mayas*, Paris, Éditions Albin Michel S.A.).

Fig. 12. Pittura murale di Techinantitla – Teotihuacan (Immagine: Teotihuacan, cité des dieux, 2009, Paris, Musée du quai Branly – Somogy, Éditions d'Art.).



11



12

siano elementi ben conosciuti a Teotihuacan, dove fanno la loro apparizione nelle pitture murali di Techinantitla (Figg. 11-12).

Possiamo completare tale indagine sottolineando come la città di Palenque rientri nella zona di diffusione del tratto iconografico del giaguaro-serpente, rappresentazione piuttosto rara il cui simbolismo è stato analizzato da Justin Kerr (KERR 1994: 665-666)¹⁹.

Per quanto riguarda le fasce di tessuto bianco indossate alle caviglie dal personaggio-aquila raffigurato sul Muro sud, è interessante citare i risultati ottenuti dalle analisi iconografiche di Linda Schele. La storica dell'arte americana, infatti, attesta che tale ornamento, nel corpus iconografico maya di epoca classica, appare nella quasi totalità dei casi come un esclusivo attributo delle divinità. L'unica eccezione è costituita dai rilievi del Gruppo della Croce di Palenque, in cui fa parte dell'abbigliamento dei sovrani raffigurati (SCHELE - FREIDEL 2000). Il corpus iconografico di Cacaxtla

costituisce dunque un'ulteriore eccezione.

A questo punto è anche possibile smentire l'affermazione, relativa a ciò che Marta Foncerrada de Molina ha definito "il tratto identificativo della scuola pittorica di Cacaxtla" (FONCERRADA DE MOLINA 1993: 50), cioè l'esecuzione stilistica delle macchie da giaguaro – nelle divise dei personaggi – a forma di fiore. Cacaxtla, in realtà, non rappresenta affatto un'eccezione nell'utilizzo di tali tratti artistici. Nell'area del Petén e del fiume Usumacinta, infatti, tale motivo decorativo era ben conosciuto, in particolare a Palenque, nei rilievi del Tempio del Sole e della Croce, così come in alcune ceramiche provenienti da questa area, e nelle località del Petén quali Tikal – architrate n. 3 del Tempio I – e Motul de San José (KERR 1989: 32).

Sottostruttura del Complesso 2 Il Tempio Rosso

In questo edificio, le due pitture murali sono delimitate,

nella parte inferiore e nel lato sud, da una cornice acquatica che presenta spazi romboidali, piccoli animali marini e piante, mentre al di sopra si snoda il corpo sinuoso di un serpente piumato, che da un lato inquadra la scena verticalmente, seguendo la cornice, e dall'altro risale i nove gradini che formano la scalinata.

Nel Murale est, di maggiore ampiezza, il corpo serpentino e la cornice acquatica invertono il loro percorso a livello del primo gradino, con quest'ultima che si localizza al di sopra della creatura. Sulla cornice si erge un personaggio anziano, visto di profilo, che regge un bastone. I capelli lunghissimi sono bianchi e porta un copricapo a forma di testa da giaguaro, una cappa e una gonna ugualmente fatta della pelle di questo animale. È accompagnato da un unico glifo, appartenente alla tradizione del Messico centrale, Quattro Cane. Alle sue spalle è posato un enorme *cacaxtli*, o carico di mercanzie, che di solito i mercanti portavano con sé durante i loro spo-

¹⁹ Nelle analisi iconografiche contenute nel testo *The Maya Vase Book*, l'autore analizza un incensiere, ritrovato nella regione di Palenque, rappresentante una creatura con testa da giaguaro e da serpente.

Fig. 13. *Sottostruttura Complesso 2, Tempio Rosso – Muro est (Immagine: De la Fuente, B., 1999, La pittura precolombiana, i murales della Mesoamerica, Milano, Jaca Book).*



13

Fig. 14. *Sottostruttura Complesso 2, Tempio Rosso – Muro est – dettaglio (Immagine: De la Fuente, B., 1999, La pittura precolombiana, i murales della Mesoamerica, Milano, Jaca Book).*



14

²⁰ Queste rappresentazioni sono state considerate un complesso pittorico associato all'Inframondo, nella sua doppia funzione di dimora dei morti – i nove gradini come riferimento ai nove livelli del mondo sotterraneo mesoamericano – ma anche di luogo di rinascita del ciclo vegetale – per la presenza delle connotazioni acquatiche del serpente piumato e della vegetazione rigogliosa (SANTANA SANDOVAL 1995). Evidenti sono anche le somiglianze iconografiche tra il personaggio Quattro Cane e il cosiddetto Dio L della religione maya. Questa divinità è un essere vincolato con la notte, l'Inframondo, il pianeta Venere quando non è visibile, la morte e il commercio. L'iconografia classica lo raffigura nelle sembianze di un anziano con occhio divino – cioè in voluta – parte del corpo dipinto di nero, un sigaro e l'enorme cappello di piume di Moan, un uccello dalle valenze soprannaturali comunemente legato ai contesti dell'Inframondo e della morte. La pelle di giaguaro e – in alcuni casi – un bastone a sonagli relazionato con i rituali di propiziazione delle piogge completano la sua iconografia (PÉREZ SUÁREZ 2007).

stamenti, e che appare qui riempito di beni, probabilmente di lusso. In posizione prossima alle scale crescono due enormi piante, una di cacao, su cui si posa un uccello variopinto, un quetzal probabilmente, e una di mais. Quest'ultima, al posto delle pannocchie, presenta teste umane di fattezze maya e dai corti capelli rossi. Un rospo dipinto di azzurro è acquattato sotto la pianta, e grosse gocce d'acqua cadono su di lui.

Nel Murale ovest la scena presentata è molto simile, ma qui la pianta di mais presenta pannocchie-teste dai capelli lunghi, mentre sul primo gradino si vede un rospo che presenta pelle di giaguaro e placche dorsali che ricordano un armadillo su cui cadono gocce d'acqua. Tra le piante di mais è presente un giaguaro che risale verso la superficie, il cui dorso è coperto dal carapace di una tartaruga (Fig. 13)²⁰.

Il simbolismo del mais –

pianta sacra per eccellenza in Mesoamerica – rappresentato qui sotto forma di teste umane, fu analizzato nel 1987 da Marta Foncerrada de Molina, in un articolo comparso negli *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. L'autrice pone l'accento sui tratti marcatamente maya delle singole teste-pannocchie, caratterizzate da deformazione cranica, dal naso aquilino e dagli occhi strabici. Il volto dipinto di giallo, con sottili strisce nere, viene interpretato come il disegno antropomorfo di una pannocchia. Il colore azzurro delle grandi foglie e la natura stessa dei suoi frutti, inoltre, conferiscono alla rappresentazione una connotazione sacra (Fig. 14).

Questa raffigurazione è stata messa in associazione iconografica con i rilievi del Pannello della Croce Fronzuta di Palenque, che data al 672 d.C., dove vediamo due teste umane realistiche che “fioriscono” dai bracci laterali di una pianta ingioiella-

ta, mentre una terza è raffigurata nell'angolo inferiore destro, tra le foglie di mais, e sopra le quali si erge la figura di Pacal (Fig. 15). In questo contesto, Marta Foncerrada de Molina ritiene che le teste umane si pongano come simboli visuali che fanno riferimento ai miti della creazione dell'uomo, così come viene narrata nel *Popol Vuh* dei Maya Quiché. In questo testo sacro, la testa umana si trova inserita in tre specifici contesti simbolici che, secondo l'autrice, sono stati ripresi nell'iconografia di Palenque.

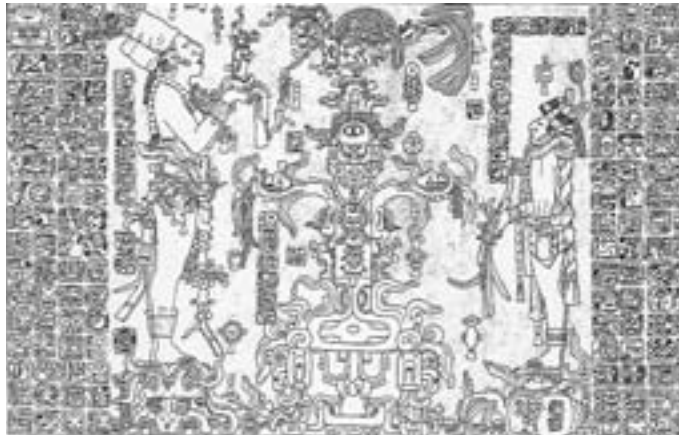
Il primo di questi momenti è la stessa creazione dell'uomo a partire dalla pasta del mais, dopo le precedenti creazioni non andate a buon fine.

Poi [i Progenitori] presero a discutere sulla creazione e la formazione della nostra prima madre e del nostro primo padre. Di mais giallo e di mais bianco venne fatta la loro carne; di pasta di mais vennero fatte le braccia e le gambe dell'uomo. Soltanto pasta di mais compose la carne dei nostri padri, i quattro uomini che furono creati.

[Recinos 1981: 126]

Il secondo momento salien-

Fig. 15. Rilievo del Tempio della Croce Fronzuta – Palenque (Immagine: Baudez C-F, 2002, *Une histoire de la religion des Mayas*, Paris, Éditions Albin Michel S.A.).



15

te è costituito dal sacrificio di Hunahpu, padre dei Gemelli Divini Huh Hunahpu e Ixbalamqué: dopo essere stato decapitato, infatti, la sua testa viene appesa ai rami di un albero di zucche. Il terzo momento, infine, coincide con la fecondazione della figlia di uno dei Signori di Xibalba, Ixquic, futura madre dei Gemelli, da parte della testa-frutto di Hunahpu, che sputa nella mano aperta della fanciulla.

Il disegno e lo stile esecutivo della pittura del Tempio Rosso non corrispondono all'inventario dell'Altipiano centrale, e per questo l'autrice lascia aperta la possibilità di considerarla come un apporto proprio dell'arte di Palenque all'elettico corpus iconografico di Cacaxtla (FONCERRADA DE MOLINA 1987: 29-32).

Nell'analisi del cosiddetto "Jaucy Vase" studiata da Karl Taube, David Stuart e Stephen Houston, gli autori analizzano l'iconografia del "Danzatore di Holmul", un essere soprannaturale del Classico recente maya identificato da Nicholas Hellmuth come il prototipo

classico del padre dei Gemelli Divini, caratterizzato da un cranio estremamente allungato coronato da un lungo ciuffo di capelli. Sarà Karl Taube il primo a considerare questa figura come un aspetto del dio del mais dalla testa tonsurata e ad identificarlo con le rappresentazioni delle teste-pannocchie del Tempio Rosso di Cacaxtla (HOUSTON-STUART-TAUBE 1994: 499).

A queste interpretazioni ritengo debba essere aggiunta una considerazione utile al fine di stabilire un ulteriore parallelo stilistico. L'iconografia del Murale ovest di Cacaxtla – recentemente riportato alla luce – consente un parallelo ancora più specifico con il Pannello della Croce Fronzuta di Palenque, per via della lunga capigliatura che contraddistingue questa seconda serie di teste-pannocchie. Questo elemento è stato interpretato da Andrés Santana Sandoval come una rappresentazione delle pannocchie mature di mais. In particolare, l'autore ha stabilito una relazione tra i capelli delle teste-pannocchie e le lunghe barbe rosse della pianta (SAN-

TANA SANDOVAL - DE LA L. VERGARA - DELGADILLO TORRES 1995: 377).

Conclusioni

Questo contributo non potrebbe concludersi senza considerare un elemento fondamentale – qui preso in esame soltanto brevemente – rappresentato dalla forza viva dell'ideologia politica e religiosa dell'élite regnante nel centro cerimoniale di Cacaxtla, il motore che ha senza dubbio guidato la scelta delle tematiche da rappresentare e da mettere in rilievo nell'esecuzione materiale delle pitture.

A questo proposito si può dunque convenire, con Elisabetta Silvestrini, sul fatto che "in un'analisi orientata in senso antropologico, o meglio storico-antropologico, il repertorio delle immagini di una data società si insinua tra le pieghe della società stessa, divenendone un elemento significativo, in un gioco continuo di influenze e modificazioni". Tutto ciò poiché "l'immagine è il prodotto di un determinato ambiente culturale, e ne rispecchia i valori, i contenuti e le caratteristiche principali. L'immagine esercita un ruolo attivo sulla società, contribuendo a modificarne gli aspetti e i contenuti" (SILVESTRINI 1999: 243-244).

In un contesto archeologico ancora relativamente poco conosciuto come quello di Cacaxtla, quindi, risulta difficile individuare con precisione i valori veicolati dagli artisti autori del corpus pittorico all'indiriz-

²¹ Per un approfondimento relativo alle diverse ipotesi proposte dagli specialisti a questo proposito si vedano in particolare MC VICKER 1985, LOMBARDO DE RUIZ 1986, GRAULICH 1988, SANTANA SANDOVAL 1990, NAGAO 1995 e PIÑA CHAN 1998.

²² Questo rilievo rappresenta un personaggio visto di fronte. Sebbene i tratti del volto siano stati cancellati, si possono facilmente notare i due elementi circolari intorno agli occhi. Il copricapo è costituito da una banda orizzontale che gli cinge la fronte mentre diversi fili di perle e conchiglie gli cingono il collo. Le mani, ribattute sul piano dell'immagine, stringono quello che assomiglia ad uno scettro o un ventaglio. Tale modello iconografico, di origine teotihuacana, è chiaramente riscontrabile nelle pitture murali del Patio 11 di Tetitla e nel Patio del Tlalocan di Tepantitla.

²³ La presenza di elementi iconografici teotihuacani in territorio maya durante il Classico recente rinvia all'ampio dibattito storiografico relativo alla natura e al significato di tali influenze e al perché, in un'epoca successiva al crollo di Teotihuacan, i dirigenti maya abbiano voluto rivendicare tale identità straniera pur mantenendosi fedeli alle proprie tradizioni. Evocheremo qui solamente alcune ipotesi avanzate dagli specialisti, quali, ad esempio, quella di vedere Teotihuacan come prototipo della città mitica originaria, oppure l'emulazione tra dinastie al fine di rivendicare la discendenza della città come simbolo di prestigio, o ancora l'utilizzo di tali emblemi stranieri al fine di rafforzare il potere dei sovrani nei confronti del popolo (TALADOIRE 2009, p. 194).

zo dei loro fruitori. Particolarmente arduo appare anche riuscire a comprendere se quanto rappresentato corrisponde ad una fedele riproduzione della realtà vissuta nel sito, rivisitata in chiave mitico-religiosa al fine di glorificare il lignaggio della città, oppure a un'immagine idealizzata dell'ordine voluto delle cose. In quest'ultimo caso il ruolo giocato dai personaggi appartenenti al popolo maya, rappresentati in qualità di gruppo sconfitto e contestualmente di esponenti della classe dirigente – reale o mitica – a Cacaxtla, risulterebbe di fondamentale importanza, soprattutto in riferimento alla percezione che gli abitanti di Cacaxtla avevano di se stessi nella relazione con le altre popolazioni²¹.

Alla luce di quanto esposto è possibile ipotizzare la presenza, a Cacaxtla, di maestranze artistiche maya che conoscevano lo stile artistico della città di Palenque e che avrebbero potuto esserne verosimilmente influenzate?

Stabilendo un confronto cronologico tra lo sviluppo del centro cerimoniale di Cacaxtla e la città di Palenque, risulta evidente che le informazioni basate sulle datazioni radiocarboniche da un lato, e sui dati dell'epigrafia maya dall'altro, fanno riferimento a un lasso di tempo piuttosto elevato. L'esecuzione delle pitture murali, infatti, comprende un periodo che va, secondo la maggioranza degli specialisti, dal 556 al 875 d.C., un lasso di tempo durante il quale inizia, si sviluppa e crolla l'intero regno palencano

di epoca classica. Gli elementi iconografici elencati qui ai fini di un confronto, comprendono dunque, da un lato, la fine del regno di Pacal – il suo sarcofago è datato al 683 d.C. – e dall'altro l'ultimo periodo di auge del sito maya, con l'oscura figura di K'uk' B'alam II, che sale al potere nel 764 d.C.

In mancanza di riscontri più diretti, è possibile avanzare una considerazione.

La posizione geografica di Palenque non permise a questo centro di potere di allargare il proprio dominio a ventaglio intorno a sé; a nord, infatti, Piedras Negras rappresentava un nemico potente, così come il centro cerimoniale di Toniná, a sud. Allo stesso modo, i domini ad est erano sotto il controllo di Bonampak, città che, fin dal regno di Pacal, si trovava sotto l'egemonia di Piedras Negras e, successivamente, della stessa Toniná. L'unica possibile direzione di espansione – sul piano politico e commerciale – era quindi l'ovest (GRUBE 1993: 6).

L'espansione verso ovest sembrerebbe quindi compatibile con la politica amministrata da Palenque. Determinati elementi in stile teotihuacano rinvenuti nel sito maya, quali ad esempio un rilievo in stucco recentemente scoperto sul corpo inferiore del basamento del tempio II del "Grupo Norte" del sito²² (TOVALÍN AHUMADA - CEJA MANRIQUE 1993: 100), testimoniano inoltre della presenza di una influenza artistica di matrice teotihuacana, che coinvolse Palenque così come altri

importanti centri maya di epoca classica, anche in un periodo successivo al crollo della Metropoli del Messico centrale²³. Ciò fa rientrare Palenque non soltanto nella rotta di diffusione dei tratti iconografici che dal Messico centrale influenzarono il territorio maya, ma, alla luce degli elementi qui presentati, è probabilmente possibile inserirla anche nella sfera di contatti e scambi stilistici che dalle terre maya si spostarono verso ovest. Un'influenza stilistica palencana spintasi fino al Messico centrale e alla Valle di Puebla-Tlaxcala, con ogni probabilità lungo le vie dei traffici, sarebbe dunque possibile, soprattutto se inserita all'interno del panorama di mutamenti sociali e migrazioni propri all'Epiclassico mesoamericano.

Riferimenti bibliografici

ABASCAL R.M. - DAVILA P. - SCHMIDT P. - DE MEDINA D., 1976, *La arqueología del sur-oeste de Tlaxcala*, México, Proyecto Puebla-Tlaxcala – Fundación Alemana para la Investigación Científica.

AGUILERA C., 2006, El quetzal antes y después de Cacaxtla, Tlax., in *Memorias del primer coloquio internacional: Cacaxtla a sus treinta años de investigación*, pp. 544-556, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

ÁLVAREZ LOMELÍ M.C., 1974, *Textos coloniales del Libro de Chilam Balam de Chumayel y textos glíficos del código de Dresde*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades.

- ANDERS F., 1967, *Codex Trocortesianus: Codex Madrid: Museo de América Madrid*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.
- BAIRD E.T., 1995, *Estrellas y guerra en Cacaxtla*, in "Antología de Cacaxtla", vol. II, pp. 140-190.
- BAUDEZ C-F., 1996, *La indumentaria de los cautivos mayas del Clásico*, in "Arqueología Mexicana", vol. III, n. 17, pp. 66-71.
- BAUDEZ C-F., 2002, *Une histoire de la religion des Mayas*, Paris, Éditions Albin Michel S.A.
- BERLO J.C., 1995, *La escritura temprana en el México Central: in tllili in tlapalli antes del año 1000 d.C.*, in "Antología de Cacaxtla", vol. II, pp. 191-269.
- BRITTENHAM C., 2006, Los pintores del Mural de la Batalla de Cacaxtla, in *Memorias del primer coloquio internacional: Cacaxtla a sus treinta años de investigación*, pp. 503-521, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Codice Chimalpopoca – Anales de Cuauhtitlan – Leyenda de los Soles, trad. P.F. Velazquez, México, Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Historia, 1945.
- CORONA SÁNCHEZ E., 1984, El cautiverio y el sacrificio en los murales de Cacaxtla, in *Coloquio Simposio Internacional de Investigaciones Sociohistóricas*, México, Universidad Ibero Americana.
- COWGILL G.L., 2009, Une introduction à Teotihuacan et à sa culture, in *Teotihuacan, cité des dieux*, 2009, pp. 21-27, Paris, Musée du quai Branly – Somogy, Editions d'Art.
- DECKER H - LIPS E., 1962, *Codex Dresdensis: Sächsische Landesbibliothek Dresden*, Berlin, Akademie-Verlag.
- DE LA FUENTE, B., 1999, *La pintura precolombiana, i murales della Mesoamerica*, Milano, Jaca Book.
- DE LA GARZA, M., 1995, *Aves sagradas de los Mayas*, México, Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas – Universidad Nacional Autónoma de México.
- El Libro de Chilam Balam de Tizimin: Museo Nacional de Antropología, México city, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1980.
- FONCERRADA DE MOLINA M., 1987, Un fragmento de pintura mural en Cacaxtla, Palenque y el Popol Vuh, in *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, n. 58, pp. 29-34.
- FONCERRADA DE MOLINA M., 1993, *Cacaxtla, la iconografía de los Olmeca-Xicalanca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas.
- GARCÍA COOK A. – Merino Carrión B.L (ed), 2 vols, 1995, *Antología de Cacaxtla*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GARCÍA COOK A., 1981, The Historical Importance of Tlaxcala in the Cultural Development of the Central Highlands, in *Handbook of Middle American Indians*, Suplemento I, Wauchope R. (ed), pp. 244-276, University of Texas Press.
- GRAULICH M., 1988a, Dualities in Cacaxtla, in *Mesoamerican Dualism – Symposium ANT.8 of the 46th International Congress of Americanists*, pp. 94-120, Utrecht, Van Zantwijk R, de Ridder R., Braakhuis E. (ed).
- GRAULICH M., 1988b, *Quetzalcoatl y el espejismo de Tollan*, Antwerpen, Instituut voor Amerikanistiek.
- GRAULICH M., 1999, *Ritos aztecas, las fiestas de las veintenas*, México, Instituto Nacional Indigenista.
- GRAULICH M., 2001, El simbolismo del Templo Mayor de México y sus relaciones con Cacaxtla y Teotihuacan, in *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, n. 79, pp. 5-28.
- GRUBE N., 1993, Palenque in the Maya World, in *Eighth Palenque Round Table*, pp. 1-13, Martha J. Macri-Mc Hargue J. (ed), San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute.
- HOUSTON S. - STUART D. - TAUBE K., 1994, Image and Text on the "Jauncy Vase, in *The Maya Vase Book: a corpus of rollout photographs of Maya vases*, 4 vols, New York, Kerr Associates.
- IXTLILXOCHITL F. DE ALVA, 1977, *Obras Históricas*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- JIMÉNEZ MORENO W., 1995, El enigma de los olmecas, in *Antología de Cacaxtla*, vol. I, pp. 73-109.
- KERR J., 1989, A maya vase from the Ik site, in *Record of the Art Museum*, vol. 48, n. 2, pp. 32-36.
- KIRCHHOFF P. - ODENA GUEMES L. - REYES GARCÍA L. (ed), 1976, *Historia tolteca-chichimeca*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- KUBLER G., 1995, Eclecticismo en Cacaxtla, in *Antología de Cacaxtla*, vol. I, pp. 339-359.
- LOMBARDO DE RUIZ S. - LÓPEZ DE MOLINA D., MOLINA FEAL D., BAUS DE CZITROM C. - POLANCO O.J., 1986, *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala – Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- LOMBARDO DE RUIZ S., 1995, Las pinturas de Cacaxtla, in *Arque-*

- ología Mexicana*, vol. III, n. 13, pp. 31-36.
- MARTIN S. - GRUBE N., 2000, *Chronicle of the Maya Kings and Queen: deciphering the dynasty of the Ancient Mayas*, London, Thames and Hudson.
- McVICKER D., 1985, The Mayanized Mexicaans, in *American Antiquity*, Society for American Archeology, vol. 50, n. 1, pp. 82-101.
- MILBRATH S., 1999, *Star Gods of the Maya. Astronomy in Art, Folklore and Calendars*, Austin, University of Texas Press.
- MILLER M.E., 2000, Guerra y escultura maya: un argumento en favor del tributo artístico, in *La guerra entre los antiguos Mayas, Memoria de la Primera Mesa Redonda de Palenque*, Silvia Trejo (ed), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MIRABELL L. - GARCÍA COOK A. – MERINO CARRIÓN B.L. (ed), 4 vols, 1997, *Antología de Tlaxcala*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MOLINA FEAL D., 1995, Consideraciones sobre la cronología de Cacaxtla, in *Antología de Cacaxtla*, vol. I, pp. 174-179.
- MORENO JUÁREZ L.M., 2006, El Templo de Venus, un recinto de fertilidad humana y de la tierra, in *La Pintura Mural Prehispánica en México – Boletín Informativo*, año XII, n. 24-25, pp. 27-41.
- MUÑOZ CAMARGO D., 1986, *Historia de Tlaxcala*. Madrid, Historia 16.
- NAGAO D., 1995, Proclamación pública en el arte de Cacaxtla y Xochicalco, in *Antología de Cacaxtla*, vol. II, pp. 270-330.
- NALDA E., 1998, El reajuste mesoamericano, in *Arqueología Mexicana*, vol. VI, n. 32, pp. 32-41.
- PÉREZ SUÁREZ T., 2007, Dioses mayas, in *Arqueología Mexicana*, vol. XV, n. 88, pp. 57-65.
- PIÑA CHAN R., 1998, *Cacaxtla. Fuentes históricas y pinturas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- POLANCO O., 1986, Los murales: una perspectiva biológica, in *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, pp. 531-536, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala – Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- RALPH ROYS L. (ed), 1965, *Ritual de los Bacabs*, Norman, University of Oklahoma Press.
- RECINOS A (ed), 1981, *Popol Vuh, le antiche storie del Quiché*, Torino, Einaudi.
- RIVERA DORADO M., 2004, Pajaritos y pajarracos: personajes y símbolos de la cosmología Maya, in *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 34, pp. 7-28.
- ROSE J., 2007, *La Légende des Soleils, mythes aztèques des origines*, Toulouse, Anacharsis.
- SAHAGÚN B. de., 1989, *Historia General de las cosas de Nueva España*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SANTANA SANDOVAL A. - VERGARA VERDEJO S. - DELGADILLO TORRES R., 1995, Cacaxtla, su arquitectura y pintura mural: nuevos elementos para su análisis, in *Antología de Cacaxtla*, vol. II, pp. 369-397.
- SANTANA SANDOVAL A., 1990, La ceja azul o elemento “C” en las pinturas murales de Cacaxtla y su significado, in *Cacaxtla. Proyecto de Investigación y Conservación*, pp. 53-66, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala – Instituto Nacional de Antropología e Historia – Centro Regional Tlaxcala.
- SCHELE L. - FREIDEL D. - PARKER J., 1993, *Maya cosmos. Three thousand years on the shaman's path*, New York, William Morrow and Company.
- SCHELE L. - FREIDEL D., 2000, *Una foresta di re*, Varese, Casa Editrice Corbaccio.
- SCHELE L. - MILLER M.E., 1986, *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*, New York, Georges Braziller Inc. – Kimbell Art Museum, Forth Worth.
- SILVESTRINI E., 1999, Le fonti iconografiche dell'abbigliamento popolare, in *Fare antropologia storica. Le fonti*, pp. 243-253, Roma, Bulzoni Editore.
- TALADOIRE E., 2009, Teotihuacan en pays maya, in *Teotihuacan, cité des dieux*, 2009, pp. 187-194, Paris, Musée du quai Branly – Somogy, Editions d'Art.
- The Fourth Palenque Round Table, 1985, Benson E.P. (ed), San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute.
- TOVALÍN AHUMADA A. - CEJA MANRIQUE G., 1993, El desarrollo arquitectónico del Grupo Norte de Palenque, in *Eighth Palenque Round Table*, pp. 93-101 Martha J. Macri-Mc Hargue J. (ed), San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute.

ROBERTO LEYDI

PAOLO VINATI

Tanti fatti succedono al mondo

Fogli volanti nell'Italia settentrionale dell'Otto e del Novecento

catalogazione
della collezione Leydi
a cura di Paolo Vinati

cm 16,5x22,5 80 pp.,

€ 20,66

comprende CD-rom per sistema Pc e Mac

I fogli volanti venduti nelle fiere e nei mercati dai cantastorie, se pur scritti da "letterati popolari", erano realizzati, e talvolta commissionati, da tipografie che provvedevano a commercializzarli attraverso un collaudato sistema distributivo. Il loro aspetto grafico è mutato nel tempo, con il mutare del gusto e delle tecniche di stampa: da quelli della seconda metà dell'Ottocento, che ancora replicano lo stile grafico dei precedenti, a quelli pubblicati nel periodo fra le due guerre mondiali, quando i fogli passano dal piccolo al grande formato. In quest'epoca le illustrazioni si fanno molto "moderne", non più semplicemente al tratto, e lo stile si avvicina a quello dei

romanzi a fumetti. Ancora nel dopoguerra le case editrici musicali di canzonette pubblicavano fogli volanti, affidandoli ai cantastorie perché, in una realtà nella quale ancora molto limitata era la produzione e la diffusione del disco, e non universale l'ascolto della radio, facessero conoscere a un vasto pubblico le più recenti novità musicali.

Quella di Roberto Leydi è una delle maggiori collezioni di fogli volanti dell'Italia settentrionale dell'Otto-Novecento (oltre mille esemplari), della quale, sul CD-rom allegato al volume, si pubblica un'esauriente schedatura completa di immagini.

VITO SANTANGELO

La mia vita di cantastorie

Vicende autobiografiche di Vito Santangelo curate e introdotte da Mauro Geraci

cm 16,5x22,5 176 pp., 25 ill.

€ 20,00

"La mia vita di cantastorie" è l'autobiografia di Vito Santangelo. Il libro è anche testimonianza dell'incontro tra l'autore e Mauro Geraci, l'antropologo che da oltre vent'anni segue con partecipazione scientifica l'operare dei cantastorie siciliani. L'originale motivo antropologico di questo lavoro è dato dal fatto che, col suo scritto, Santangelo si confronti non con l'abituale piazza affollata di persone a cui espone le storie degli altri in forma cantata, bensì con la postazione "silenziosa" e autoriflessiva di casa sua. La casa, non la piazza, è qui la dimensione narrativa eletta da cui avviare una

ricostruzione del sé, una capillare riflessione sulla propria vita di cantastorie. La guerra, la fame, il lavoro bracciantile, i conflitti familiari, i canzonettisti ambulanti, l'incontro col maestro Paolo Garofalo, i sacrifici, il debutto, il pubblico mutevole delle piazze, fino ai successi discografici, ai premi, all'incontro col poeta Ignazio Buttitta, costituiscono solo alcuni dei temi che Santangelo narra a se stesso, a Geraci, ai futuri lettori del "suo libro". Nel complesso, una particolare opportunità per ripensare storicamente la delicatissima, ineludibile soglia tra autobiografia e antropologia.

g r a f o

www.grafo.it

Biblioteca Errefe

L'evoluzione dell'immaginario di fabbrica nel distretto conciario di Arzignano

I racconti dei lavoratori sui temi della salute e della sicurezza

ABSTRACT

Evolution of factory workers' opinions in the tannery district of Arzignano. Workers' stories about health and safety (by Alice Brombin)

Changes in the opinions of workers in tanning factories in Arzignano, Vicenza, are analysed using the testimony of the tanners on occupational health and safety. The work shows how these issues condition the co-existence of foreign and Italian workers. In the collective imagination, tannery work is considered harmful and arduous.

The workers develop a fatalistic attitude to the existing hazards, which are perceived as structural, while the risk of contracting diseases or suffering injuries has a random outcome. The different interpretation of health or disease experiences and the management of occupational risks intensifies the critical point formed by the deep underlying problem of the relationship between Italian and foreign workers. The latter bring to light numerous social, political and cultural faults, concealed below the seemingly firm ground in the community where they live and work.

Oggetto e metodologia d'analisi

Questo studio si fonda su una ricerca iniziata nella primavera 2009 nel distretto conciario di Arzignano in provincia di Vicenza. L'articolo intende descrivere come viene interpretato e vissuto dalle maestranze, sia locali che straniere, il contesto di fabbrica e le relazioni che in esso si strutturano¹.

Lo spunto di partenza della ricerca consisteva nel comprendere come si fosse coniugato a livello locale lo sviluppo di un distretto industriale a fortissima specializzazione come quello conciario, oggi leader mondiale di settore per gli elevati standard qualitativi e quantitativi di produzione,

con il dato riconosciuto che il ciclo tecnologico della pelle è fortemente inquinante, con evidenti ricadute ambientali sia interne che esterne ai luoghi di lavoro².

A partire da questa considerazione l'obiettivo della ricerca è stato quello di ricostruire la trasformazione dell'immaginario di fabbrica in relazione alla grande evoluzione tecnologica che ha caratterizzato il distretto, cercando di comprendere come le maestranze interpretino e gestiscano un lavoro usurante e i rischi per la salute ad esso connessi, e altresì come il tema della sicurezza sul lavoro e della tutela della salute venga affrontato dagli altri principali soggetti coinvolti: gli industriali del cuoio, i sindaca-

ti e i medici del lavoro. A questo scopo la ricerca è stata condotta sia su base documentaria sia attraverso la raccolta di testimonianze orali.

In merito alle specifiche caratteristiche degli informatori per quanto riguarda il genere, vi è equilibrio fra uomini e donne. A seconda della provenienza si possono individuare due gruppi: italiani e stranieri, tra quest'ultimi le nazioni più rappresentate sono India e Africa, tra gli italiani un sottogruppo è costituito dagli ex addetti, per la maggior parte uomini, di età compresa fra i sessanta e i settant'anni. Tra gli imprenditori sono state raccolte testimonianze di italiani sia di prima che seconda generazione, quindi di età compresa

¹ Il presente articolo costituisce una sintesi della tesi specialistica in Etnologia (realtore Glaucio Sanga) del corso di laurea in Antropologia Culturale Etnologia Etnolinguistica, discussa presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nel giugno 2010.

² Cfr. SARACCI, 1990: 168, 174; CLONFERO *et al.*, 1990: 212.

fra i quaranta e i settant'anni. Anche tra i sindacalisti e i medici del lavoro la componente maschile è preponderante. Per la trascrizione dei testi orali in dialetto, è stato utilizzato il sistema semplificato RID (Rivista Italiana di Dialettologia). I nomi propri sono stati sostituiti da nominativi fittizi.

Nel corso della ricerca si è palesato come il rischio per la salute sia considerato un elemento strutturale e connotato al lavoro stesso, in particolare i lavoratori italiani e gli ex addetti ritengono esista un rischio concreto di compromissione della salute tanto per le maestranze quanto per la popolazione che risiede nelle aree di sviluppo dell'industria conciaria. Tuttavia da parte della popolazione locale il problema dei rischi per salute confluisce nel più ampio dibattito sull'impatto ambientale del ciclo produttivo, attualmente ridimensionato in ragione dell'adeguamento alle disposizioni legislative di tutela delle maestranze e di salvaguardia ambientale con conseguente avanzamento tecnologico del settore, in virtù del quale il lavoro in conceria si ritiene molto più sicuro e meno nocivo rispetto a un tempo. Questa modalità risolutiva ricalca un paradigma consueto secondo cui all'aumento della meccanizzazione e dell'avanguardia tecnologica del ciclo produttivo corrisponde l'aumento della sicurezza delle maestranze.

Parallelamente si va modificando il referente oggettivo su cui si manifesta la malattia: per

gli ex operai gli effetti nocivi della lavorazione ricadono essenzialmente sul corpo, per cui si fa riferimento a specifiche patologie, ad esempio i tumori, mentre per il personale straniero il concetto di compromissione della salute si allarga alla sfera emotiva e psicologica.

Proseguendo la ricerca alla luce di questa constatazione, si è andato definendo un secondo elemento critico latente costituito dal profondo problema di relazione tra lavoratori italiani e stranieri. Quest'ultimi infatti mettono in luce molte faglie sociali, culturali e politiche che si celano sotto il terreno apparentemente solido del contesto che li accoglie e li ospita. Si sono delineate poco a poco due visioni contrapposte e non dialoganti, in cui il tema della salute viene affrontato in modo duplice e talvolta antitetico. Secondo i lavoratori italiani gli "extracomunitari" incarnano la "non cultura" della sicurezza, ipotecano la salute per soddisfare interessi innanzitutto economici, facendo regredire nel complesso la qualità dell'industria anche dal punto di vista della produttività. Dall'altro lato, i lavoratori stranieri si considerano una risorsa preziosa per lo sviluppo del settore, ritenendosi depositari di uno spessore culturale e di una duttilità che dal loro punto di vista manca alla classe imprenditoriale locale e più in generale al sistema sociale in cui affonda le radici lo sviluppo distrettuale vicentino.

Per questi motivi attraverso le testimonianze degli ope-

rai si comprende quanto sia complesso e difficile gestire le relazioni che si instaurano nel luogo di lavoro, tanto da ingenerare una tendenza al ripiegamento interiore che isola l'individuo e che esclude rapporti di mutua solidarietà fra lavoratori.

Particolarmente interessante è la prospettiva di genere: sono soprattutto le donne straniere a soffrire le tensioni che si creano in fabbrica. Per arginare questa condizione di malessere adottano meccanismi di accettazione progressiva del lavoro in conceria, che gradualmente si nobilita, e del contesto sociale in cui devono necessariamente inserirsi.

Dimensione storica del sistema locale di Arzignano

La concia della pelle per la produzione del cuoio è una lavorazione antichissima e universale; la scienza conciaria risale invece all'epoca moderna e si inserisce nel più vasto comparto della chimica. L'operazione di concia della pelle può determinarsi solo impiegando grandi quantità d'acqua utilizzata per allestire i bagni di depilazione, concia e tintura e per realizzare i numerosi lavaggi indispensabili per le pelli in lavorazione. Proprio la ricchezza d'acqua del Chiampo e delle rogge ha costituito la precondizione per lo sviluppo dell'attività conciaria.

I primi riferimenti relativi all'attività ad Arzignano di calzoi e conciapelli si trovano in

documenti notarili del Quattro-Cinquecento, e già all'epoca affiorava la consapevolezza sociale della scarsità delle risorse ambientali necessarie per le attività di concia e il rischio ad esse connesso di inquinamento ambientale. La regolamentazione dell'uso delle acque e gli Statuti che vietano il prelievo di acqua dalla *Roggia* di Arzignano e dal Chiampo, proibendo l'immersione e il lavaggio di pelli di qualsiasi tipo, risalgono al 1490: per i trasgressori era stabilita una pena pecuniaria di dieci soldi³.

Il passaggio dalla produzione artigianale all'industria conciaria propriamente detta è guidato da alcune aziende-pilota che, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, occupano fisicamente le filande dismesse dall'industria serica. La prima conceria organizzata fondata ad Arzignano è la Brusarosco (1830) ed è tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento che Arzignano comincia a delinearsi come uno dei quattro grandi distretti conciari italiani. Fattore decisivo per l'evoluzione del settore è stata l'introduzione della concia al cromo, che risale al 1853 e ha completamente sostituito quella al vegetale, rendendo notevolmente più brevi e anche più facili le operazioni chimiche e tecnologiche⁴.

La grande densità di insediamenti produttivi è abbastanza recente. Nel secondo dopoguerra si assiste a un proliferare di piccole concerie: le aziende reclutavano chimici dalle concerie piemontesi e

dalla Germania, i tecnici tedeschi si facevano seguire da impianti più avanzati, da meccanici e prodotti chimici. Ad Arzignano il *boom* conciario si ha intorno al 1967, periodo in cui la città detiene il primato mondiale nella concia degli equini. Si costituiscono gruppi societari importanti e ogni conceria ha il suo ciclo di lavorazione completo.

La presenza della Pellizzari, la più grande industria elettromeccanica della zona, ha dato un impulso fondamentale allo sviluppo della meccanica per conceria favorendo una rapida specializzazione della produzione.

Il distretto della concia di Arzignano

L'industria conciaria italiana è *leader* mondiale di settore, realizzando circa il 20% della produzione mondiale di pelle conciata e il 70% di quella europea. La lavorazione si concentra geograficamente in quattro distretti produttivi, primo fra tutti quello di Arzignano⁵ in provincia di Vicenza, che rappresenta il più importante centro nazionale ed uno dei principali poli europei nel settore della concia coprendo più della metà del fatturato del settore. Seguono i distretti di Santa Croce sull'Arno (Pisa), Solofra (Avellino) e Milano.

Lo sviluppo di questo distretto conciario è direttamente collegato all'esigenza di standard qualitativi elevati che si esprimono nel *made in Italy* delle calzature, dell'abbi-

gliamento e dell'arredamento. L'alto livello qualitativo delle lavorazioni e l'offerta di articoli sofisticati (come quelli destinati all'automobile) sono sicuramente gli elementi chiave della competitività a livello internazionale di Arzignano.

L'area considerata si caratterizza per una forte concentrazione di popolazione straniera residente, quasi doppia rispetto a quella del Veneto. Si registra la presenza di 158 nazionalità, per metà di provenienza europea, soprattutto dall'Est Europa; un quarto è di origine africana in particolare dall'area del Maghreb e del Golfo di Guinea; per quanto riguarda il continente asiatico la provenienza indiana è la più rappresentata. Il Comune di Arzignano conta il tasso più elevato di popolazione immigrata rispetto a quella autotona: su circa 25.000 abitanti, 4.388 sono stranieri e tra questi la componente indiana è la più numerosa⁶.

Il polo conciario di Arzignano conta oltre 800 imprese in cui trovano impiego quasi 12.000 addetti. In questo conteggio rientrano non solo industrie conciarie propriamente dette, ma anche una serie di aziende specializzate in attività collaterali, il cosiddetto "indotto", dalla meccanica dei macchinari per le lavorazioni alla chimica per i prodotti specifici, dai contoterzisti ai commercianti. Più del 40% delle maestranze è costituito da lavoratori stranieri che si concentrano massicciamente nelle aziende di lavorazione, meccaniche o

³ Cfr. ZAMPIVA, 1997: 49.

⁴ Cfr. Camera di Commercio Industria, Artigianato e Agricoltura di Vicenza, 2008; FONTANA 1993, 2004; MANTESE, 1985.

⁵ Il distretto di Arzignano comprende i comuni di Altissimo, Arzignano, Brendola, Chiampo, Crespadoro, Gambarella, Montebello Vicentino, Montecchio Maggiore, Montorso Vicentino, Nogarole Vicentino, San Pietro Mussolino, Zermeghedo.

⁶ Cfr. SER, 2008: 22.

ausiliarie. Crescente è la presenza di manodopera femminile che rappresenta oltre un terzo degli addetti del settore, distribuita in modo omogeneo fra donne italiane e straniere. Generalmente le donne sono impiegate nelle lavorazioni a secco, soprattutto in rifinitura. Gli addetti maschi sono distribuiti in tutte le fasi di lavorazione della pelle, in particolare le operazioni a bagnato sono di prerogativa maschile e quasi totalmente svolte da personale non italiano. Per il solo Comune di Arzignano le unità produttive rilevate sono circa 300 e occupano quasi 4.000 addetti⁷.

La specializzazione del distretto riguarda la preparazione e la concia delle pelli, prevalentemente bovine e vitelline di media e medio-alta qualità, indirizzate ai segmenti dell'arredamento, della calzatura e dell'auto di lusso (*automotive*, pelle per interni), secondariamente al calzaturiero, pelletteria e abbigliamento. Oltre all'utilizzo di materia prima costituita da pelli grezze, è sempre più diffuso l'impiego di pelli semilavorate e semifinite (cosiddette pelli *wetblue*, trattate al cromo), cioè portate a uno stadio di lavorazione più o meno avanzato senza tintura o rifinitura.

Il ciclo di lavorazione delle pelli infatti può essere di due tipi: "completo", a partire dalla pelle grezza appena macellata, oppure, più frequentemente, di "riconcia". In questo caso si importano pelli già trattate da sottoporre a ulteriori tratta-

menti concianti per la successiva vendita sul mercato finale. In riferimento al tipo di lavorazione le aziende impegnate nelle fasi "a bagnato" rappresentano circa il 24% mentre oltre il 20% si concentra sulle fasi di rifinitura per la produzione finale. In ogni caso la percentuale più consistente (44%) è rappresentata dalle imprese che svolgono lavorazioni specializzate funzionali alla realizzazione del ciclo; infine solo il 12% delle aziende svolge attività commerciali⁸. Quasi un terzo delle aziende svolge l'attività in contro proprio mentre più di metà delle imprese presenti eseguono le lavorazioni per le aziende finali⁹.

Principali attori del distretto

L'imprinting familiare è un dato di sistema dell'imprenditorialità vicentina che si caratterizza per la capacità di localizzare iniziative di piccola e media grandezza, gestibili a dimensione familiare se non addirittura individuale. Il tipico processo organizzativo attuato dal settore conciario nel corso del tempo è stato l'esternalizzazione di parte della produzione che ha prodotto la nascita di piccole o piccolissime imprese specializzate in una o più fasi del processo produttivo: indicate col nome di contoterzistiche, realizzano le attività meno critiche del processo produttivo. Sono infatti poche le imprese che realizzano tutte le fasi di produzione, preferendo mantenere all'interno solo

le operazioni (come ad esempio la tinteggiatura o la finitura) che danno maggiore valore aggiunto al prodotto e che sono fondamentali per conferire qualità all'articolo finale.

La nascita e lo sviluppo delle lavorazioni conto terzi è stata favorita dagli stessi conciatori: i primi terzisti erano in genere ex operai di conceria a cui l'azienda offriva, per mettersi in proprio, la sicurezza delle commesse e l'aiuto finanziario per l'acquisto dei macchinari. Nelle aziende conto terzi è impiegata un'altissima percentuale di manodopera straniera. Negli ultimi anni le imprese del distretto hanno iniziato a pensare alla delocalizzazione delle attività a monte, tuttavia queste strategie non sono diffuse e condivise a livello di distretto ma sono piuttosto esperienze individuali, nate da singoli contatti con operatori esteri¹⁰.

Attorno all'industria conciaria si è sviluppato, come accennato in precedenza, un importante indotto. I settori più rilevanti sono costituiti dal commercio all'ingrosso di pelli e cuoio e, considerato il notevole sviluppo del comparto elettromeccanico nell'area vicentina, l'industria dei macchinari per pelli, cuoio e calzature. Le prime macchine per la concia arrivarono ad Arzignano negli anni Cinquanta, provenienti dalla Germania, dove già esisteva da tempo una solida industria specializzata. Oggi i produttori vicentini di macchine e bottali per la concia sono leader nel mondo, gra-

⁷ Cfr. Camera di Commercio Industria, Artigianato e Agricoltura di Vicenza, 2008.

⁸ Cfr. FORESTI, 2006; UNIC 2008.

⁹ Il fatturato annuo del distretto si aggira intorno ai 3.700 milioni di euro (stima relativa all'anno 2007). Gli acquisti di materia prima incidono per oltre il 60% sul valore complessivo della produzione: la percentuale include le pelli importate e quelle di produzione nazionale, i prodotti chimici e voci varie. UNIC, 2008.

¹⁰ Cfr. Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura Vicenza, 2008; FORESTI, 2006; RASOTTO, 2000.

zie all'alto livello tecnologico raggiunto e all'esperienza accumulata nella collaborazione con le concerie. Anche il comparto dei prodotti chimici per il settore del cuoio è notevolmente sviluppato.

Infine estremamente importante è l'attività svolta dalle aziende che si occupano della lavorazione dei residui che ogni giorno vengono prodotti (pelo, rifili, carniccio, resti di calcaio, ecc.) che, attraverso processi chimico-fisici, vengono trasformati in altri beni commerciabili dall'industria alimentare o utilizzati in agricoltura.

Ciclo tecnologico della pelle

La trasformazione della pelle animale in cuoio o pellame costituisce un ciclo tecnologicamente molto complesso basato sulla concia, composto da una serie di lavorazioni chimiche e meccaniche la cui natura e sequenza possono variare molto in funzione del tipo di pelle lavorata e dell'articolo finale prodotto. Un ciclo di lavorazione al cromo dovrebbe avere una durata complessiva di almeno 26-33 giorni lavorativi, comprensivi sia dei trattamenti chimici sia di quelli di tipo meccanico. Nel processo di concia della pelle si possono distinguere tre grandi fasi: riviera, concia (lavorazioni bagnate o "a umido"), rifinitura (lavorazioni asciutte o "a secco"). La fase di riviera comprende tutti quei trattamenti che precedono la concia vera e

propria, e hanno la funzione di predisporre la pelle nelle condizioni opportune per ricevere le sostanze concianti. Queste operazioni comprendono trattamenti di tipo meccanico, chimico, fisico. La maggior parte delle lavorazioni avviene in fase liquida, nei bottali e talvolta in aspi. Esistono in questo comparto alcune fasi puramente meccaniche (scarnatura, spaccatura, rasatura) che nella stragrande maggioranza sono commissionate a ditte esterne per conto terzi.

La concia è la fase centrale di tutto il ciclo tecnologico. Consiste in un insieme di operazioni chimiche e meccaniche che servono per rendere la pelle imputrescibile e resistente all'attacco di svariate sostanze chimiche. Esistono due principali tipologie di concia: la concia al vegetale, detta anche al tannino, è usata in genere per il cuoio da suola; può essere effettuata sia in bottale che in apposite fosse. La concia minerale, da cui si ottengono pelli finite di varia utilità, è condotta in bottale utilizzando sali metallici di cromo, alluminio, zinco, titanio. Fra queste la più diffusa è la concia al cromo dove si utilizzano sali di cromo basico trivalente in polvere o liquido.

La rifinitura eseguita a secco dopo le fasi di concia è la fase di maggior variabilità e versatilità e rappresenta l'area di maggior sviluppo tecnologico del ciclo di lavorazione della pelle. In questo comparto le pelli subiscono una serie di procedimenti chimico-fisici

che ne definiscono le qualità merceologiche più avanzate. Le operazioni di rifinitura nel loro complesso determinano un consistente inquinamento dei locali in cui sono effettuate e dell'ambiente esterno, essendo la causa principale di emissione di solventi in atmosfera¹¹.

Lavoratori italiani e stranieri: due visioni a confronto

A livello di immaginario collettivo, sebbene si ritenga che la concia abbia fatto passi da gigante nella direzione della qualità sia ambientale sia di produzione, il lavoro in conceria rimane un "brutto" mestiere. L'attributo "brutto" ha due declinazioni principali: nocivo per la salute e faticoso. A queste se ne aggiunge una terza che riguarda il "mondo" della concia più in generale, dove "brutto" diventa sinonimo di una cultura imprenditoriale spregiudicata che mette al centro il profitto a scapito non solo della salute e dell'ambiente ma anche del proprio decoro e della propria immagine.

Per quanto riguarda il ciclo tecnologico della pelle, sia operai che titolari d'azienda fanno riferimento a tre elementi essenziali per l'inquadramento generale del lavoro in conceria. Primo fra tutti la complessità della lavorazione: la pelle subisce molteplici trattamenti che non sono riproducibili meccanicamente sempre uguali a se stessi ma subiscono delle variazioni in relazione alle differenti caratteristiche della mate-

¹¹ Cfr. GRASSO, 1990.

ria prima. Nonostante le macchine e la tecnologia rendano sempre meno specialistico l'intervento dell'uomo, il settore della concia resta molto legato alla manualità; fondamentale e strettamente connesso è il valore attribuito all'esperienza umana.

Infine caratteristici del ciclo produttivo sono l'utilizzo e l'esposizione a numerosissime sostanze chimiche che comportano la produzione di ingenti quantità di rifiuti solidi, liquidi e gassosi. Gli odori sono forse l'impatto tipico del settore conciario che crea più difficoltà in termini di "accettabilità sociale" dell'industria stessa¹². L'inquinamento diffuso dell'aria risulta essere il problema principale. Gli inquinanti più pericolosi per la salute sono prodotti nella fase di rifinitura a spruzzo, dove viene fatto un uso massiccio di solventi organici¹³. Per quanto riguarda invece gli scarichi idrici, gli inquinanti principali sono il cromo, il sale delle pelli grezze e quello delle soluzioni acquose.

Frazionamento temporale

I lavoratori intervistati parlano del loro lavoro e dell'attività conciaria riferendosi sempre a un "prima" e a un "dopo" quali paradigmi temporali a cui si collega una differente idea di salute e sicurezza.

Il "prima" si riferisce agli inizi dello sviluppo dell'attività conciaria negli anni '50-60, quando le attività produttive erano concentrate dentro

il centro storico di Arzignano nei siti dismessi degli ex setifici e dei mulini, dove operavano con una tecnologia limitata e in assenza di parametri vincolanti per la tutela delle maestranze e dell'ambiente.

L'"oggi" fa riferimento a tre elementi: al provvedimento di riassetto dell'impianto urbanistico in seguito al quale la produzione viene concentrata nella nuova zona industriale di Arzignano sviluppata negli anni '70, in conformità a quanto previsto dalla legge Merli. Il decentramento delle attività produttive ha significato modernizzazione e adeguamento degli spazi industriali alle norme sulla sicurezza, sviluppo tecnologico e meccanizzazione delle fasi di lavorazione. Questa evoluzione ha certamente reso meno pesante il lavoro in conceria, sostituendo in molte lavorazioni le macchine al lavoro manuale, come nel caso della scarnatura.

In secondo luogo la cesura fra il prima e l'oggi è legata alla nascita negli anni '70 del depuratore consortile che è considerato un esempio di eccellenza a livello europeo nella depurazione degli scarichi industriali conciari. Infine lo sviluppo dagli anni '90 in poi della medicina del lavoro e l'applicazione a scala nazionale del decreto legislativo 626 introdotto nel '94 sulla regolamentazione della sicurezza nei luoghi di lavoro, tappa importante per la tutela delle maestranze.

Nelle interviste si riscontra inoltre la distinzione tra aziende piccole e grandi. Per i lavo-

ratori "l'azienda piccola" è sinonimo di condizioni di lavoro non ottimali sia per quanto riguarda il ritmo di lavoro spesso molto intenso, sia per la mancanza di attenzione alla messa in sicurezza delle maestranze e al rispetto delle condizioni igienico sanitarie. Con questa espressione si fa riferimento ai terzisti e alle aziende generalmente specializzate in una o poche fasi della lavorazione.

R: Poi ci sono i terzisti che fanno le operazioni più sporche, no? Che sono quelle della prima fase della riviera, non tutti si sono adeguati, cioè ci sono delle realtà ancora... ed è per queste che il lavoro della concia è ancora associato a un processo sporco, a condizioni igienico sanitarie non adeguate, di conseguenza i locali preferiscono farlo fare agli extracomunitari. Questo sì.

D: Ma si può fare una percentuale per capire quante sono in queste condizioni?

R: Adesso non vorrei dire, però metà sì. Sì, le piccole realtà. Ma è difficile, non vorrei sbilanciarvi troppo su questo.

[Lino, imprenditore di una delle maggiori conchiere di Arzignano]

Le "aziende grandi" invece spesso si legano a un immaginario positivo, sono sinonimo di avanguardia e sicurezza. Soprattutto per gli operai stranieri, lavorare in una grande conceria garantisce la sicurezza sia perché le macchine che si utilizzano sono tecnologicamente sempre più affidabili sia perché una grande impresa è alla ricerca di innovazione scientifica per ottenere articoli di qualità

¹² Cfr. SARACCI, 1990: 168; CLONFERO *et al.*, 1990: 212.

¹³ Nell'area di Arzignano-Chiampo per l'anno 2006 è stato registrato l'utilizzo di 7.344.000 Kg di solventi, quantità più che dimezzata rispetto al 1996, quando ne venivano consumati 18.449.000 Kg. Il dato testimonia l'impegno delle industrie nel ridurre l'utilizzo di solventi nelle fasi di rifinitura. Cfr. BALDISSIERI, 2004.

sempre crescente, il che ha ricadute positive anche sulla salute del lavoratore in termini di aumento di qualità e controllo dell'ambiente di lavoro. A questo si aggiunga che fare parte di un grande gruppo, che esporta in tutto il mondo, diventa motivo di orgoglio. Tuttavia, pur riconoscendo il miglioramento delle condizioni ambientali sia esterne che interne alla conceria, non viene registrato un significativo radicamento, dal punto di vista culturale, di una mentalità attenta al tema della salute, né da parte degli industriali né da parte dei lavoratori.

R: Diciamo che, dal punto di vista del lavoro, si può aggiungere questo, che per le condizioni di lavoro igienico sanitarie e della sicurezza, tante aziende, non tutte, sono all'avanguardia, per quello che si può fare ovviamente all'interno di una organizzazione conciaria che ha ovviamente dei limiti, come per qualunque altro settore. [...] Per cui in alcune aziende e penso di essere fra queste, anzi mi vanto di essere fra quelli che hanno una sensibilità per questo, le condizioni proprio di lavoro sono cambiate in meglio, molto! È stato sicuramente grazie alla tecnologia e alla meccanica applicata alla lavorazione che permettono di fare a livello meccanico quello che invece viene fatto a mano, basta pensare alla scarnatura che all'origine era fatta col coltello invece adesso c'è una macchina che insomma fa tutto, basta introdurre. Per cui è migliorato di molto. [...] Più che una presa di coscienza da parte imprenditoriale, è

stata l'inizio di tutto nel senso che si è dovuto fare perché c'è stata questa legge (626). Sicuramente, se capisco dove vuole portarmi, il conciario non ha una cultura di base per questo, nel senso che l'imprenditoria moderna attenta alle condizioni igienico sanitarie, all'impatto conciario, alla qualità, non è che sia proprio nel DNA dell'arzignanese.
[Lino, imprenditore]

La scelta della conceria

La motivazione principale per cui si decide di andare a lavorare in conceria è il salario. La retribuzione base per un operaio non specializzato, che entra in fabbrica senza aver mai visto prima una pelle, varia tra i 1.200-1.400 euro come primo stipendio (esempio di stipendio di un bottalista o di un rasatore). I lavoratori migranti maschi approdano alla conceria generalmente dopo una prima esperienza nel sud Italia come lavoratori stagionali nel settore dell'agricoltura; molti lasciano le famiglie di origine con una visione mitizzata dell'Europa che viene paragonata a un Eldorado, al paese dei balocchi. Per le lavoratrici il percorso di migrazione è spesso diverso: le donne generalmente seguono i mariti oppure arrivano in Italia per i ricongiungimenti familiari e spesso rinunciano a cercare sbocchi occupazionali maggiormente corrispondenti alle qualifiche professionali ottenute nei paesi di origine pur di non abbandonare un lavoro sicuro, garanzia di mantenimento per la famiglia.

Nel caso degli ex operai italiani il lavoro in conceria ha assicurato una casa propria e un buon tenore di vita. Differente invece è la condizione dei lavoratori che oggi hanno un'età compresa tra i quaranta e i cinquant'anni: il benessere tende a ridimensionarsi perché negli ultimi vent'anni non si è avuto un incremento significativo di salario per gli addetti della concia, dato correlato alla massiccia ondata di lavoratori migranti che ha investito il settore a partire dagli anni '90 in poi.

Tutti i lavoratori migranti dimostrano grande nostalgia dei paesi di origine, "se potessero" tornerebbero, o meglio, molti se potessero tornare in dietro col tempo non ripartirebbero. Di fatto la scelta compiuta diventa definitiva, anche se uomini e donne adducono motivazioni differenti che li vincolano a restare. Per le donne il motivo principale è la famiglia, generalmente hanno figli che sono nati in Italia, che spesso non parlano la lingua madre dei genitori. Tornare a casa non avrebbe più senso perché significherebbe ricominciare da zero, senza la possibilità di recuperare lo status e le relazioni abbandonate.

Gli uomini danno più rilevanza alla motivazione economica: tutti i lavoratori stranieri mandano una parte dello stipendio ai familiari, per cui tornare significherebbe togliere un supporto economico fondamentale per il sostentamento delle famiglie che spesso sono molto numerose. Inoltre è una

questione di orgoglio, tornare nel paese di origine e trovare un impiego meno remunerativo rispetto al precedente diventerebbe motivo di vergogna agli occhi della comunità e retrocedere economicamente sarebbe indice di regressione sociale.

Non è secondario inoltre considerare la dinamica della migrazione nel suo complesso. La scelta di emigrare si fonda evidentemente sulla considerazione che il contesto in cui si è inseriti per diversi motivi non soddisfa le proprie aspettative ed esigenze, o non consente di sviluppare a pieno le proprie potenzialità, il che implica un giudizio di valore negativo sul luogo in cui si è vissuti che di conseguenza si desidera abbandonare. Rimpatriare significherebbe quindi non solo ammettere il sostanziale fallimento della propria esperienza di migrazione ma anche l'errore di valutazione che si è commesso inizialmente scegliendo di andarsene.

Come si trova e si impara il lavoro

L'opinione dei lavoratori stranieri è che non sia difficile trovare lavoro in conceria. L'impiego si trova per lo più attraverso vie informali, il primo canale utile sono gli amici che si sono già stabilizzati nella zona e che lavorano anch'essi in conceria o che hanno qualche conoscenza all'interno delle aziende. I lavoratori italiani ritengono che l'accesso al mondo della pelle sia strettamente legato alla raccomandazione.

D: E invece in questa (conceria) più grande come sei arrivata?

R: E qua mi ci hanno indirizzato anche qua, sono stata raccomandata. È così, più grossa è la conceria più è necessario essere raccomandati. Perché sembra che ti portano a lavorare in paradiso, no? Allora ti serve la raccomandazione. Infatti quella che mi ha raccomandato, sembrava che m'avesse trovato la manna, invece mi son sempre dovuta fare il mazzo!
[Rosanna, Italia]

Per entrare in conceria, anche se l'offerta è sempre stata alta, era necessario avere un amico o un parente a sua volta impiegato o che avesse relazioni di amicizia con i titolari delle aziende, che garantisse l'affidabilità e la buona volontà dell'aspirante conciatore.

R: Andava tutto per conoscenza, per famiglie serie, famiglie abituate al lavoro, no? Cioè non è che ti assumessero liberamente, non c'era l'ufficio di collocamento allora, però se non conoscevi non ti facevano la firma. [...] Tutto il mondo è paese, uguale! Cioè assumevano sempre della gente sicura, *disémo*, gente che faceva silenzio, che lavorava sempre, sempre disponibile.
[Dino, ex operaio, Italia]

Oltre che per l'assunzione, la raccomandazione viene considerata necessaria per progredire nella carriera lavorativa, per ricevere promozioni o passaggi di livello. In ogni caso l'avanzamento professionale è molto difficile da ottenere: in genere una volta appresa una

specifico mansione quella rimane l'occupazione fissa per tutto il corso della carriera lavorativa, oppure si può verificare un movimento orizzontale per cui possono variare le mansioni mantenendo però sempre i medesimi livelli e le medesime qualifiche professionali.

R: Ci sono rotazioni quando non c'è lavoro, che ti cominciano a mandare di qua e di là. Però in linea di massima quando hai un lavoro te lo porti fino alla morte.
[Rosanna, Italia]

Per i lavoratori stranieri è remotissima la possibilità di fare carriera all'interno di una conceria e di arrivare per meriti e competenze acquisite a occupare ruoli dirigenziali. Nel caso invece delle aziende per conto terzi, che si occupano di fasi singole della lavorazione della pelle, generalmente quelle intermedie, il 90% dell'organico è composto da personale straniero che si inserisce anche ai livelli dirigenziali.

Consapevolezza delle maestranze

Sembra che i lavoratori siano poco consapevoli dei rischi specifici che può procurare il lavoro in conceria, sia per quanto riguarda la salute che la sicurezza.

R: È chiaro che nell'insieme degli occupati in concia e potrei dire che anche oggi si sta riproponendo, c'era e c'è un'ignoranza dilagante, inutile che ci giriamo attorno.
[Egidio, sindacalista Cgil]

Il tema viene affrontato in modo generico, le posizioni che prendono i lavoratori riguardano sempre degli estremi positivi o negativi: o la conceria (grande) è sicura e fa tutto il possibile per garantire sicurezza e salute dei lavoratori, punto di vista peculiare del personale straniero per il quale azienda tecnologicamente sofisticata è sinonimo di ambiente di lavoro sicuro; oppure, secondo i lavoratori italiani e per gli ex operai, la conceria è brutta, sporca e il lavoro pericoloso e faticoso.

D: Fra colleghi non parlavate mai dei rischi, del male che vi poteva fare?

R: Non ti rendevi neanche conto! Anche a usare i prodotti per esempio tu avevi cloruro di vinile che lo facevano a Marghera, lo faceva la Montedison, io mi ricordo tranquillamente che prendevamo, arrivava a sacchi a 50 kg, 100 kg e con una *sèssola disèmo*, così di alluminio, con la mano libera... ho scoperto dopo che era velenoso! Lo usavamo così tranquillamente come il solfuro, lo stesso, lo prendevamo così con una *sèssola* senza guanti e senza niente.

[Dino ex operaio, Italia]

L'esperienza è considerata un imprescindibile strumento di salvaguardia personale: la sicurezza si impara lavorando. Nel caso in cui dovesse capitare un infortunio, questo è da imputarsi o alla disattenzione dell'operatore o al fatto che il rischio è comunque connesso al lavoro.

Per gli operai stranieri, la

manca di tutela non riguarda tanto la salute, quanto il fatto che si sentono discriminati rispetto ai colleghi italiani perché vengono impiegati nelle mansioni più "brutte" e pesanti (tutte le lavorazioni bagnate), sia che si tratti di una conceria piccola che grande. Dalle interviste emerge inoltre la tendenza degli italiani a considerare gli "extracomunitari", come vengono sempre definiti i lavoratori stranieri, portatori di una non-cultura della sicurezza, non semplicemente persone poco consapevoli, ma che volontariamente bypassano certi accorgimenti o specifiche norme, con l'obiettivo di ottenere dalle proprie prestazioni lavorative sempre il massimo guadagno.

R: La sicurezza purtroppo non è neanche nella mentalità dei lavoratori tante volte. Per dirti l'infortunio che è accaduto a me. Cioè, centinaia di volte che si diceva a sto uomo, extracomunitario, tra virgolette, si diceva stai attento a dove vai, guarda quando vai indietro, non correre. Cosa ha fatto? Mai fatto niente! Anzi, una volta che gli ho detto a uno: "Vai piano", che sembrava stesse facendo la mille miglia in conceria col muletto mi ha detto: "Và a cagare!"

[Rosanna, Italia]

R: E dopo ci sono gli autolesionisti. In un'azienda c'è un aggeggio, una pinza che prende la pelle, dopo c'è una carrucola che la tira su e dopo queste girano con una giostra appese, no? Allora un indiano, in una ditta dove hanno tutti indiani, un indiano aveva mollato la

pinza subito, fatto sta che questa pinza che andava su gli ha dato uno strattone alla mano ed è rimasto a casa 15-20 giorni per l'infortunio. Quegli indiani non avevano ancora imparato che l'infortunio viene pagato ugualmente anche se stai a casa. Quando hanno scoperto questo, c'è stato subito quello che ha voluto imitarlo, no? Per cui quando si è trattato di attaccare la pinza che cosa ha fatto, si è legato il cavetto d'acciaio sulla mano, legato nel senso che ci ha dato un giro, cosa voleva fare non si sa, fatto sta che quando è andato su il filo gli ha amputato due dita. [...] Questo chiaramente è autolesionismo.

[Massimo, medico del lavoro]

Percezione del rischio

Dalle testimonianze dei lavoratori si delinea un atteggiamento quasi fatalista nei confronti delle condizioni di rischio, che sono sentite come strutturali. Il lavoro è in sé pericoloso e potenzialmente nocivo, mentre la possibilità di contrarre o meno malattie o di subire infortuni è un esito casuale.

Come si è accennato in precedenza, gli ex operai e gli abitanti autoctoni di Arzignano considerano nociva la lavorazione della pelle e ritengono esista un rischio concreto di compromissione della salute. Quelli che possono cercare di costruirsi casa "fuori", nelle zone collinari più verdi e isolate dove non arriva la puzza, lontani dal centro della città. Questo allontanamento dall'area pericolosa è conside-

rato come un modo per prevenire un possibile danno per la salute. In ogni caso è diffusa la convinzione di essere più soggetti all'insorgenza di tumori rispetto ad altri per l'inquinamento prodotto dalle conchierie. La paura del tumore è correlata alla difficoltà che si ha nel reperire dati scientifici specifici per il distretto di Arzignano che neghino o confermino in modo chiaro la legittimità o meno di questo timore.

D: Ma secondo voi ci sono state molte persone che si sono ammalate...?

R: In conchieria tante, tante! Ma anche fuori, anche se non si va in conchieria, perché io non sono mai andata in conchieria ma *go ciapà* un tumore. Ho preso un tumore. Perché l'atmosfera... È inquinato qua eh! Una disperazione! Perché ne muoiono tanti col tumore ad Arzignano! Uomini che hanno 55-60-40 anni, tanti, tanti, tanti. Guarda una disperazione qua, e nessuno parla! Perché non puoi far niente, no?
[Donata, Italia]

R: Allora fino al '91 ce n'erano pochi di extracomunitari, c'erano più italiani. Allora io mi domandavo una cosa, mi chiedevo: ma come mai fra le persone che visito non c'è nessuno che abbia più di cinquant'anni? Nessuno di età superiore ai cinquant'anni, oppure quelli di età superiore erano i capi, diventavano i capi, no? Uno aveva fatto la carriera: era entrato come operaio, dopo era diventato capo-reparto e dopo il capetto della conchieria, no? Però per uno che era diventato capo della conchieria, io di sti personaggi qua

ne conoscevo 15-20, ma tutti quanti gli altri che fine facevano? Allora c'era chi mi diceva, c'erano tante persone che andavano in prepensionamento, per gli ultimi anni dell'attività lavorativa preferivano fare qualche altro lavoro ma non la conchieria. Ancora, secondo me ce n'erano una discreta parte che morivano di tutto e di più insomma. Perché ci sono stati dei periodi in cui le voci sui tumori respiratori... però erano voci, ti assicuro che di studi statistici non ce n'erano, ad Arzignano non è stato fatto nessuno studio di quel tipo. Però io come medico del lavoro me lo domandavo come era possibile che tutti quanti i più giovani lavoravano in conchieria, però dopo a un certo punto 45 neanche, 50 (anni), non c'era più nessuno!

[Massimo, medico del lavoro]

Per i lavoratori stranieri la possibilità di contrarre una malattia direttamente correlata al lavoro in conchieria è un'ipotesi remota: di sicuro questa eventualità non si prospetta per il periodo in cui si è professionalmente attivi. Semmai il problema riguarda il futuro, ma un futuro lontano, la malattia si può manifestare una volta conclusa l'attività lavorativa. Il pericolo di infortunio invece è sentito con maggior preoccupazione, le macchine possono essere pericolose qualora cali l'attenzione.

R: Non è il tipo di lavorazione nociva, come respirare cose dannose. Sono le macchine che creano gli incidenti. Almeno per adesso... più avanti nessuno può dire. La salute può essere che si danneggia più tardi,

perché la conchieria non è un lavoro bello. È sempre pericoloso. Bisogna farlo ma non è che sia un piacere.

[Mauro, Burkina Faso]

Il tentativo del lavoratore migrante di "risolvere" il problema della malattia allontanandola temporalmente da sé, denota da un lato un'attitudine all'accettazione della propria condizione nell'immediato presente, per cui ci si rassegna per necessità a fare un lavoro usurante; dall'altro rinvia a un'idea di futuro non solo incerta ma priva di progettualità. Il futuro stesso può diventare un problema quindi non ci si pensa, si prendono le cose come vengono giorno per giorno. Questo atteggiamento si sviluppa specialmente tra le lavoratrici straniere che hanno un modo molto differente di concepire la fabbrica rispetto a i colleghi maschi. Le donne lasciano trasparire due livelli di sofferenza, uno fisico e uno emotivo. Il corpo è provato non solo dal lavoro, pesante per i ritmi da sostenere, ma anche perché terminate le otto ore ci sono la casa e la famiglia di cui occuparsi.

La sofferenza emotiva è connessa alla lenta e graduale accettazione del nuovo contesto di inserimento oltre che del lavoro in conchieria, cui si perviene poco a poco seguendo un percorso che risulta molto sofferto, al termine del quale le donne rinunciano ad avere aspettative per il futuro: la vita va vissuta e goduta per quello che offre giorno dopo giorno.

R: Guarda io vedo la vita giorno per giorno, io non faccio grandi programmi per il futuro. Perché per me, è un parere, quando una persona comincia a programmare che vuole fare così, magari se non succede quello che pensiamo, allora stai male! Io non voglio stare male! Sono stata male tanto perché quello che avevo studiato quando sono venuta qua era una cosa diversa, e allora soffrivo, soffrivo e non serve. Vedo giorno per giorno, provo giorno per giorno e quello che trovo va bene. Il mio pensiero è così. Se io faccio grandi progetti e dopo un giorno falliscono dico: o no signore... non è giusto. [...] Io all'inizio soffrivo, primi tre quattro anni, soffrivo tanto. Facevo questo lavoro perché avevo bisogno di soldi, però non facevo il lavoro come divertimento, perché adesso io mi diverto. Adesso mi dicono: "Monica come ti trovi al lavoro? Alla Kela non ti disturba con i prodotti chimici?". Io dico, io non sono allergica ai prodotti, sono allergica al comportamento della gente, perché se uno non si sa comportare sono più allergica, mi fa più male del prodotto chimico. Però io adesso mi diverto con il mio lavoro.

[Monica, Punjab]

Tutte le lavoratrici intervistate hanno alle spalle un bagaglio culturale acquisito nei paesi di origine e un impiego corrispondente alle qualifiche ottenute che si è dovuto abbandonare per seguire gli spostamenti dei mariti. La migrazione viene vissuta come un fatto sociale totale¹⁴ e nella biografia personale di queste donne si configura come una rottura cui ne seguono mol-

te altre. Il primo elemento di sconforto che si deve superare è lasciare il noto per l'ignoto, abbandonare una vita per ricostruirne una seconda affidandosi alla fortuna più che a un progetto predeterminato.

Il secondo ostacolo emotivo è accettare un impiego sicuro come quello in conceria ma certamente molto meno qualificante rispetto alle aspettative. Ovviamente avere una famiglia, dei figli, spesso il mutuo da pagare, condiziona la scelta lavorativa che si prende perché "si ha bisogno", "si ha dovuto". Il risultato è che le lavoratrici straniere pervengono a un'accettazione progressiva del lavoro operaio, lo si giustifica sostenendo che tutti i lavori sono faticosi, che basta abituarsi, che "se lo fai con passione poi ti piace" fino a divenire sicuro, interessante, appassionante, bello, fonte di orgoglio¹⁵.

La dimensione dell'orgoglio si riferisce non solo al fatto di lavorare per grossi gruppi contribuendo con le proprie competenze a diffondere articoli di qualità in tutto il mondo, ma anche alla capacità di svolgere in modo efficace un lavoro complesso, pesante e faticoso non solo per il fisico ma anche per la mente.

Ulteriormente ascrivibile alla sfera femminile è la tendenza a considerare la conceria un mondo a parte, qualcosa di altro rispetto al "resto" della vita, per cui le lavoratrici parlano di "staccare la spina", sentono l'esigenza di separare in modo netto la sfera lavorativa dal resto della quotidianità.

R: Quando lascio la conceria lascio tutto là [...] Guarda io ho il mio lavoro, fino alle cinque: otto ore, dopo stacco la spina e dopo sono un'altra persona, dopo non ho più il pensiero "cosa faccio", e quando sono dentro stacco la spina da fuori, sono lì. E così ho diviso e sto bene così! Perché se fai mischiare cose non va bene. E così vai avanti.

[Monica, Punjab]

Dalle interviste si delinea una condizione di solitudine a cui le donne cercano di far fronte attivandosi al di fuori del lavoro in attività che diano spazio al contatto umano, alla relazione, come il volontariato, la mediazione civica, l'assistenza ai bambini o agli anziani.

D: Adesso riesci a sfruttare anche gli studi che hai fatto perché fai la mediatrice civica?

R: Sì, civica anche culturale con l'Ulss n. 5, dopo faccio volontariato, quando ho volontà di aiutare, perché all'inizio, Alice, facevo volontariato, perché avevo voglia di vedere gente, aiutare, chiedere. A quel tempo non era facile perché nessuno ci conosceva, anche fra indiani. Però a quel tempo ero l'unica donna che girava per aiutare, dopo quando hanno fatto nel 2000 questo gruppo di mediatori culturali per l'Ulss, sono andata a lavorare per i pensionati, per come dire, un banco di beneficenza.

[Monica, Punjab]

Anche gli uomini stranieri tendono a darsi da fare nel sociale tramite il volontariato o le associazioni di migranti. Questo tipo di attività vengono percepite come la via ma-

¹⁴ Cfr. SAYAD, 2002.

¹⁵ "Il lavoro è la ragion d'essere dell'emigrazione e, in ultima istanza, la ragione ultima del male e del malessere che si prova immigrando e dei quali l'immigrazione è vista come responsabile. Paradossalmente, è nel caso particolare in cui il lavoro sia oggettivamente messo in causa che esso tende a diventare il perno centrale di una vita lacerata, minata all'interno (alle prese con una contraddizione interna) al punto tale da perdere senso. È a questo punto che il lavoratore tende pure a identificarsi e a essere totalmente identificato con il vivere, perché, nella situazione di ristrettezza sociale in cui si rifugia il 'melanconico', il lavoro costringe a vivere e non solo permette di vivere. Perciò ha una funzione letteralmente vitale, una funzione salvifica, persino terapeutica. Bisogna continuare a vivere e bisogna, di conseguenza, continuare a lottare con tutte le proprie risorse contro il blocco, contro quella specie di stagnazione nello stupore, il che significa in questo caso lavorare". SAYAD, 2002: 193.

estra per l'integrazione: per le donne spesso è un modo di recuperare e mettere in pratica le competenze acquisite con i propri studi, inoltre molte lavoratrici dimostrano il desiderio di prendersi cura anche dello spirito attraverso la lettura, la meditazione, lo yoga e tutte quelle attività il cui fulcro sia la propria interiorità.

D: E insomma riesci anche a fare Yoga?

R: Sì, perché bisogna alimentarle anche lo spirito e la mente, o no? E quello ti permette anche di vedere le cose in un altro modo, perché se ti alzi la mattina e dici: "Uffa devo andare a lavorare in concerria, oh che fatica! non ce la faccio più, mi fa male qua, mi fa male là" parti male e ti fai male, o no? Allora devi utilizzare l'energia che hai in quello lì, nell'ambiente di lavoro. È molto importante anche nell'ambiente di lavoro, dove c'è per carità e questo e quello e quell'altro, però se arrivi già male, ti predisponi male e non sarebbe bello! Allora io ho detto anche facciamo un po' pace, ascoltiamoci, a volte si dice: "Hai ragione" ai capi, e invece non ce l'hanno! "Si volta (la verità) appena ti sente!" e loro sanno che scherzo, mi capisci quello che voglio dirti? Allora come in tutti gli ambienti di lavoro devi farti carico di quelle cose che veramente pensi che sono importanti, dopo c'è il rispetto, perché noi parliamo, però se passa il titolare, se passa qualcuno, il maggiore del rispetto! Per carità.

[Monica, Punjub]

Un'ulteriore fonte di conflitto per le lavoratrici straniere è il rapporto con i figli. Emer-

ge dalle interviste un certo disagio delle madri nel doversi giustificare per aver compiuto scelte che appaiono incoerenti: i ragazzi si domandano perché le madri abbiano tanto studiato per poi finire a lavorare in concerria e quale vantaggio possa avere studiare se il futuro che si prospetta è simile a quello dei genitori. È evidente che l'esempio di coerenza e buon senso che una madre vorrebbe veicolare, di fronte a questi interrogativi vacilla. La critica in genere non investe entrambi i genitori bensì la componente-femminile, i padri non vengono coinvolti direttamente.

R: La mia bambina a volte mi dice: "Con tutto quello che hai studiato te, sei finita a lavorare in concerria!" Allora quel concetto devi tirarlo via dalla mente del figlio: la concerria come un lavoro sporco, come un lavoro che non serve a niente, un lavoro di minore importanza, no? Non è bello! Le ho detto guarda che è un lavoro dove tu non è che puoi esprimere la creatività, per carità, perché è un lavoro meccanico manuale, no? Però non per quello vuol dire che sia di meno importanza, o no? Ogni lavoro ha la sua importanza, la sua dignità più che importanza. Allora le ho fatto capire, io, va beh, ho studiato tanto però se non trovo mio lavoro dove io ho studiato, cosa devo fare? O torno in Argentina o sto qua! Allora pian pianetto adesso che è più grande capisce l'importanza.

[Giovanna, Argentina]

Lo sforzo che fanno le lavoratrici straniere è di far comprendere ai figli quanto sia

importante studiare, non solo perché se studiano avranno un buon lavoro, ma perché la cultura diventa un salvagente nell'eventualità in cui le aspettative per il futuro risultino frustrate. È pratica comune portare i bambini a fare un giro in concerria, strategia che funge da deterrente, perché in questo modo prendono paura e si convincono che sia meglio studiare, ma che ha anche l'intento pedagogico di far imparare fin da piccoli la dignità del lavoro, qualunque esso sia. Le donne straniere infatti, pur sperando che i figli trovino un impiego migliore del loro, non rifiutano a priori l'idea che anch'essi possano decidere a loro volta di lavorare in concerria.

Solidarietà fra lavoratori

Gli ex operai ricordano che generalmente fra colleghi correvano sempre buoni rapporti, anche perché sul lavoro era necessario mantenere una certa serietà e un certo senso del decoro.

"R: Pensi che ai miei tempi, no, *ghegéra* le signore di 50 anni, che le dava la tinta alle pelli, allora intonavano il rosario! Mi ricordo come adesso, nel '55, tutto *cambià dèss*. Intonavano il rosario e cantavamo le canzoni della Madonna, anche insieme! Repertori *fasévine*! [...] Adesso invece le donne parlano arrabbiate, metti anche qualche bestemmia, gli uomini *tépói im(m)aginàrte*, ma una volta era tutto... perché comandavano nella concerria le sorelle, no? Di una certa età, e allora venivano a salutare là nei

reparti... tutto diverso! Tutto diverso! C'erano attaccati anche i crocifissi! [...] C'era più tranquillità una volta! Molta religione, molta serietà, il vestire, tutto!

[Donata, Italia]

Tra lavoratori, pur affermando ci sia un buon rapporto fra colleghi, la comunicazione si riduce al minimo indispensabile e raramente c'è scambio di informazioni che riguardino le condizioni di lavoro o i possibili rischi connessi alla lavorazione della pelle.

Finché faccio il mio lavoro nessuno mi parla, poi sì, si trovano anche delle persone razziste, ma io evito di parlare con loro, gli do il saluto e basta.

[Michele, Marocco]

In realtà dalle testimonianze raccolte si delinea progressivamente il quadro di un ambiente di lavoro molto competitivo. La rivalità si manifesta ad esempio nella reticenza degli operai più anziani a insegnare ai nuovi arrivati le mansioni cui vengono destinati.

R: C'è molta rivalità. Soprattutto quelli che hanno delle mansioni particolari sono molto restii a insegnare il proprio lavoro a qualcun altro, perché io resto qua, mi faccio il mio lavoro, prendo i miei soldi e poi quando muoio si arrangiano gli altri.

[Rosanna, Italia]

Il sapere acquisito con l'esperienza viene custodito in alcuni casi gelosamente, soprattutto quando il passaggio di conoscenze deve andare dal lavora-

tore italiano a quello straniero. In concereria sono pochissime le lavorazioni individuali, generalmente le varie mansioni occupano dalle due alle quattro persone, per questo si possono creare tra addetti delle tensioni legate al genere. Soprattutto all'inizio del rapporto di collaborazione, può capitare che un operaio maschio non ritenga opportuno che sia una donna a istruirlo o a dargli consigli su ciò che deve fare.

Per apprendere il lavoro del conciatore non sono richiesti specifici percorsi di formazione o qualifiche professionali. Certamente la progressiva meccanizzazione delle varie fasi di lavorazione rende sempre meno specialistico l'intervento umano per cui per imparare basta guardare quello che fanno gli altri, tuttavia è altrettanto vero che l'esperienza accumulata col tempo diventa un fattore che incide sulla qualità della produzione. Ogni pelle infatti è diversa dall'altra, non è un materiale inerte ma vivo, a cui spesso non si possono applicare meccanicamente delle ricette, l'abilità dell'occhio umano nel riconoscerne le caratteristiche è essenziale e fornisce un valore aggiunto al prodotto finito. È per questo motivo che spesso le maestranze italiane rivendicano una maggiore capacità nel svolgere le proprie mansioni rispetto ai lavoratori stranieri, non solo perché hanno alle spalle una lunga esperienza che li porta a "conoscere il mestiere" ma anche perché si sentono custodi di una tradizione e di una cultura del lavoro, una

"mentalità", come spesso viene definita, che gli stranieri non posseggono.

Diffusi in modo omogeneo sono il silenzio e l'omertà in caso di malattia o infortunio. La solidarietà tra lavoratori in questi casi si manifesta più all'esterno del luogo di lavoro che all'interno delle fabbriche dove invece alberga un certo timore nei confronti dei titolari. Tra i lavoratori italiani in particolar modo, questo timore investe anche chi subisce personalmente l'infortunio o manifesta problemi di salute palesemente legati al mancato rispetto delle norme di sicurezza. In questi casi non sempre le parti lese decidono di intraprendere le vie legali ed è diffusa la convinzione che sia meglio non denunciare l'azienda.

La testimonianza che segue appartiene a una lavoratrice italiana quarantenne addetta al palissone che è stata investita dentro la sua postazione di lavoro da un muletto di 50 tonnellate, in totale assenza del rispetto delle norme di sicurezza. L'infortunio è accaduto nel 2008, alla lavoratrice è stato riconosciuto il 40% di invalidità.

R: Sì, infatti. Sì, diciamo che sarebbe stato da prendersela anche con loro (con i titolari della concereria), onestamente. Infatti, lui (il marito) continuava a insistere: "Prenditi un avvocato!", io non volevo perché sai... Perché purtroppo io sono ancora una di quelle della vecchia guardia, nel senso che hai, non dico amore, perché non mi è mai piaciuto il mio lavoro, l'ho sempre fatto per-

ché dovevo farlo, però ho sempre cercato di farlo nel migliore dei modi, e quindi c'era anche una certa reticenza, insomma a metterci in mezzo altre persone, perché pensavi sempre poi cosa succede, magari gli inviano qualche casino al titolare, e non volevi creare problemi al titolare, però poi ci pensi sopra e dici: "E no, caspita!".

D: Per paura di perdere il posto?

R: Ma no, neanche quello no, perché ti ripeto, per legge, adesso come adesso non possono farmi niente. Non posso licenziarmi assolutamente, perché sono una vittima della sua conseria, quindi non possono farmi niente. Però magari dici, non so, l'avvocato, processi... e sai, ti fai sempre un certo scrupolo. Però poi vedi che loro non si sono tanto preoccupati, ti ripeto il titolare è venuto una volta in ospedale il giorno dopo che mi sono fatta male il sabato mattina, poi non li ho più visti né sentiti, il vecchio, il figlio non l'ho proprio mai visto e quindi ho detto: "Ma sì, chi è che me lo fa fare?" [...] Diciamo che, perché subito avevano tentato di fare i furbi, nel senso che quando hanno fatto le righe, le hanno fatte che sembrava che io fossi fuori la riga. Cioè ero nell'arco di movimento del carrello.

D: Perché hanno fatto le righe prima che venissero a fare i controlli per l'infortunio?

R: Sì, sì. [...] Han fatto le righe e le hanno fatte in modo che sembrasse che ero fuori dall'area di circolo dei pedoni praticamente, sembrava che io ero fuori, ero nell'area di transito del muletto. [...] La mia vita è rovinata! Cosa ci vuoi fare? Almeno sono viva, si dice, no? Tutti mi dicono che sono

miracolata! Io non mi ci sento tanto però.

[Rosanna, Italia]

I lavoratori stranieri sembrano invece più propensi a sfruttare gli strumenti che la legge mette loro a disposizione. Per quanto riguarda gli ex lavoratori, la loro condizione appare di isolamento non solo dai sindacati e i medici del lavoro che dovrebbero intervenire in situazioni di disagio, ma anche dai colleghi con i quali il rapporto si esaurisce all'interno della conseria. Nel tempo libero le frequentazioni si hanno con persone e connazionali esterni all'ambiente di lavoro. La religione non è un elemento particolarmente funzionale allo sviluppo di momenti di socialità.

Da quanto detto, la questione dell'integrazione risulta complessa. Esistano due mondi e due visioni totalmente distinte, rispettivamente per i lavoratori stranieri e quelli locali, che lasciano poco spazio alla conoscenza e alla comprensione reciproca sia all'interno del luogo di lavoro sia al di fuori di esso. Le maestranze straniere tendono a minimizzare il problema dell'integrazione sostenendo che particolari problemi in questo senso non ci sono né con la popolazione autoctona né tra le diverse nazionalità che si trovano a convivere sullo stesso territorio. La maggior parte degli informatori sostiene di essere stata ben accolta dalla popolazione locale che anzi spesso ha fornito un sostegno importante soprattutto nel primo periodo di inserimento,

adoperandosi per trovare gli alloggi, insegnando i primi rudimenti della lingua italiana. Un registro molto simile viene utilizzato anche in riferimento all'ambiente di lavoro: le tensioni, se ci sono, sono dovute all'insofferenza degli italiani che talvolta dimostrano di non gradire la presenza di manodopera straniera; tuttavia per distendere il clima è sufficiente adottare un comportamento rispettoso e paziente.

Diametralmente opposta è l'opinione dei lavoratori locali, che vivono quasi con fastidio il contatto quotidiano con "extracomunitari" a cui attribuiscono le peggiori qualità anche dal punto di vista morale; questa sorta di indegnità sociale ascritta al lavoratore straniero si riflette sul lavoro che gli è attribuito. La metafora più utilizzata per descrivere l'arrivo di manodopera straniera, tra l'altro fortemente sollecitata dagli imprenditori locali, è quella dell'invasione, della grande ondata che ha sommerso tutto e tutti.

Tra gli stereotipi il più diffuso è quello secondo cui gli extracomunitari rubano il lavoro agli italiani. Da questa considerazione si dirama una compagine variegata di opinioni sui lavoratori migranti che ne restituiscono un ritratto tutto al negativo: per quanto riguarda l'ambito lavorativo gli stranieri lavorano male, non hanno né le capacità né la "cultura" del lavoro che hanno invece i veneti; sono impiegati nelle mansioni più sporche e più umili; sono facilmente ricattabili e

per i soldi sono disposti a fare qualsiasi tipo di straordinario, ad allungare il normale orario di lavoro a seconda delle richieste dei titolari.

R: Dieci-quindici anni fa era le prime volte che cominciavano ad arrivare gli extracomunitari, per quello che, come ti ripeto, quello che noi non facevamo fanno loro. Perché a loro li puoi far fare quello che vuoi. Pensati, sembra un'assurdità, un giorno ci siamo accorti, sentivamo puzza di bruciato, ci siamo accorti che c'era un bottale da cui usciva fumo e quelli che lavoravano ai bottali di fianco non si sono mai mossi! Non si sono neanche mossi! Al che, io che sono la rappresentante della sicurezza, sono andata là e gli ho detto: "Andate via!" perché se per caso cominciano veramente le fiamme cosa succede?! Giustamente abbiamo chiamato il responsabile dell'antincendio, è arrivato e ha fatto quello che doveva fare, ma non si sono mai mossi! "Eh perché il capo poi ci sgrida!" Ma stai scherzando?! Il capo ci sgrida! E se muori?! Così, loro ragionano così!

D: Perché secondo te?

R: Perché hanno paura, perché hanno paura! O perché non gli interessa, penso. [...] Cioè loro sono iscritti al sindacato solo perché gli interessa per fare la denuncia dei redditi, se hanno problemi sanno dove andare, tutto quanto. Però per quello che riguarda la sicurezza è molto difficile farlo entrare in testa.

[Rosanna, Italia]

Inoltre i lavoratori stranieri sono considerati responsabili dell'abbassamento di qualità

della produzione aziendale perché lavorano lentamente e male. Questo atteggiamento genera una dinamica per la quale anche il lavoratore italiano si sente legittimato a fare meno e peggio, a adottare a sua volta ritmi di lavoro più blandi.

D: Tu dici lavorano meno (i lavoratori stranieri)?

R: Sì, è proprio il sistema, per esempio, per dirti, se devi andare in bagno tu in cinque passi ci vai, lui ce ne mette sette, otto e dopo magari si ferma anche per strada per prendere fiato! Cioè non hanno proprio... o siamo noi veneti che siamo pazzi, perché può essere anche quello, che siamo pazzi noi. Perché veramente i primi tempi, i primi stranieri che arrivavano che vedevi quella situazione lì! Era veramente dura! Perché dici ma diavolo cane! Prendono gli stessi soldi che prendo io e fanno la metà del lavoro che faccio io! E allora sai cos'è successo? Non è successo che loro hanno aumentato, hai diminuito te! Perché a sto punto me ne frego visto che sia al titolare, sia al capo reparto sia a chi che sia, gli va bene! e allora!

[Rosanna, Italia]

Ancora: gli extracomunitari non hanno alcun rispetto per le norme di sicurezza, sono spregiudicati, pronti a ipotecare la loro stessa salute pur di averne un ritorno economico. In questo senso non sono considerati inconsapevoli e disinformati dal punto di vista normativo o scientifico sulle caratteristiche del lavoro in concerta, anzi riescono a trovare tutti gli stratagemmi possibili per godere

dei benefici che la legislazione prevede per loro. A questo si aggiunga che sono ritenuti omertosi, sempre accondiscendenti nei confronti del titolare, poco disposti a solidarizzare con i colleghi che denuncino tensioni, difficoltà o scorrettezze nella conduzione aziendale. Infine contribuiscono al degrado dei costumi, in concessa talvolta rendono addirittura imbarazzante la collaborazione lavorativa perché sono sporchi, irrispettosi delle abitudini altrui.

R: Beh, non è semplice convivere con delle persone che sono totalmente diverse da come sei tu, però purtroppo ci si addeguia. So che là da noi per esempio avevamo gli spogliatoi e li abbiamo dovuti dividere italiani e extracomunitari.[...] Degli uomini, quelli delle donne no, meno. Le donne sono un po' più civili! Ma gli uomini sono proprio... soprattutto gli africani sono proprio... boh, non so descriverlo.

[Rosanna, Italia]

In paese affollano le piazze, le strade, i mercati, impedendo ai locali di godersi in tranquillità la loro città, di portare a spasso i bambini o di uscire la sera perché rendono l'ambiente non più sicuro o non più gradevole.

R: Anche per noi, non si esca mica da soli la sera, bisogna andare fuori in gruppo, in compagnia, e pensare che Arzignano era una cittadina che era uno spettacolo una volta, vero Bruno? L'altra sera eravamo in piazza a fare un giro: "Andiamo a casa, andiamo a casa per ca-

rità!”, non vedi altro che donne in stato, vestite da *singane*, dico io, con 'ste carrozzelle, un bambino per mano e un altro in pancia! Ecco! Tutto così qua, come comprano i figli in questi anni! Indiane sono, indiane.

[Daniela, Italia]

Gli industriali

Anche gli industriali della concia non godono di buona fama. L'immaginario comune li vuole furbi, dediti solo e unicamente al profitto, spietati non solo con i propri dipendenti ma anche nella concorrenza che si fanno gli uni con gli altri.

Questa immagine trova sicuramente più mordente tra i lavoratori italiani rispetto agli stranieri. Per i primi il conciatore è il prototipo dell'uomo che si è fatto da sé, che con il duro lavoro è riuscito ad accumulare enormi ricchezze, ma tuttavia incapace di affrancarsi dalle radici agricole: i pionieri dell'industria conciaria, quelli che hanno portato il settore ai vertici del suo sviluppo rimangono contadini per mentalità nella sua accezione più negativa.

R: Dopo devi capire che il conciatore, cioè chi ha una conceria, anche il titolare mio, il padrone vecchio, sono tutti ex contadini, e non so se tu conosci la mentalità dei contadini? Cioè i contadini sono di mentalità contadina ed è molto difficile fargli capire che qualcosa funziona perché anche tu contribuisce, oppure che il sindacato serve perché ci sono problemi, per fare andare

le cose magari meglio, non riesci a farglielo capire! Quando subentrano i figli, i figli sono talmente abituati ad avere tutto dalla vita che non gliene frega niente! Infatti diciamo che c'è un detto qui da noi che dice: “Il padre costruisce e il figlio demolisce” quindi...

[Rosanna, Italia]

Considerati spregiudicati anche in tutto ciò che concerne le questioni ambientali, la salute e la sicurezza delle loro maestranze, paiono piegarsi solo costretti da vincoli giuridici e legislativi, come talvolta ammettono essi stessi. Sono diverse le testimonianze di lavoratori che hanno subito infortuni o che hanno contratto malattie legate al lavoro in conceria che lamentano non solo il disinteresse dei titolari per le loro condizioni di salute, ma anche il tentativo di occultare o alterare la verità relativa agli episodi infortunistici.

Il mal costume attribuito al settore conciario trova riscontro nelle pagine della cronaca recente in riferimento agli scandali di Iva evasa per milioni di euro e alle maxi frodi che hanno coinvolto moltissime concerie di Arzignano e oltre un terzo degli imprenditori della pelle¹⁶. Questi fenomeni hanno portato a un'evoluzione dello stereotipo del conciatore che oggi non è più semplicemente un inquinatore ma anche un frodatore del fisco e dello Stato. I titolari delle aziende risultano irraggiungibili per i lavoratori, soprattutto nel caso delle grandi concerie dove è necessario rispettare gerarchie

a cui corrispondono operatori con specifiche competenze che si frappongono tra operai e “padroni”.

R: Cioè se tu avessi bisogno di parlare con il titolare... Credo che parlare con il Presidente della Repubblica sarebbe più semplice! Sì perché c'è il responsabile del personale, c'è il responsabile di qua, c'è il responsabile di là, allora ti mandano... Ma se io ho bisogno di parlare con il mio titolare? Niente da fare! [...] Per un motivo o per un altro, c'è lo scarica barile. È così. Perché la mentalità, ripeto, è quella del: io sono il padrone e tu sei l'operaio, tu lavori e io comando. Questa è la mentalità!

[Rosanna, Italia]

Che il titolare di tanto in tanto compaia in azienda e si rivolga direttamente al personale diventa sinonimo di umanità, di attenzione e interesse per i propri dipendenti, che si ritengono addirittura fortunati, soprattutto i lavoratori stranieri.

R: Dove ci sono soldi non c'è umanità, la direzione è così, hanno in mente solo quello. Nella mia conceria il padrone è padrone, ma ha dato l'opportunità che quando c'è un problema tu puoi avere un colloquio con lui, questo è importante! È difficile da trovare in giro! Quando lui viene in conceria condivide con te i problemi che ci sono, lui ha staccato la barriera. Lui non va dai capi, che ci sono, ma viene direttamente da te, questo è buono!

[Simone, Burkina Faso]

¹⁶ Cfr. CANETTA, MILANESI, 29. 3.2010.

Vi è un modo ambivalente di pensare la figura del titolare. I lavoratori italiani affiancano all'ammirazione per il grande successo economico e per le doti e le intuizioni imprenditoriali di alcuni, un giudizio in genere negativo sugli industriali come categoria. I lavoratori stranieri invece, soprattutto quelli impiegati nelle grandi industrie, hanno una considerazione positiva di chi dà loro un lavoro e uno stipendio da portare a casa.

Il sindacato

Per i lavoratori il sindacato ha un ruolo molto marginale nella vita di fabbrica. La maggior parte degli addetti intervistati ritiene che stenti a radicarsi nelle fabbriche, soprattutto nelle piccole aziende, e anche se non vengono posti veti al tesseramento i titolari non vedono di buon occhio l'adesione a un'organizzazione sindacale.

Gli operai ritengono che l'azione del sindacato sia sostanzialmente legata alle questioni salariali. Sono gli stessi sindacalisti ad ammettere la grande difficoltà incontrata non solo nel penetrare nelle aziende ma anche nel farsi riconoscere, oggi più di un tempo, come agente importante di sensibilizzazione culturale su temi della salute e della sicurezza.

Quando viene evocata l'azione sindacale il riferimento è sempre fatto al passato: le conquiste degli anni Settanta sono il pozzo a cui ancora si

attinge per far risaltare il passo da gigante che ha compiuto il settore. Soltanto tra gli ex lavoratori il sindacato viene considerato uno strumento di lotta. Molti ex addetti ricordano nostalgicamente i periodi delle grandi vertenze, degli scioperi, delle occupazioni, ma il fulcro delle lotte e delle rivendicazioni per questi operai era appunto il salario: è questo il tema su cui si riteneva di poter costruire un'azione collettiva, condivisa. La salute passava nettamente in secondo piano, si andava a lavorare in conceria per guadagnare, mettendo in conto la possibilità di compromettere la salute.

R: Qui eravamo in un settore in cui il lavoratore prendeva una parte di denari in busta paga e una parte fuori dalla busta paga, con l'evasione contributiva, fiscale e quant'altro, conosciuto, risaputo, normale! Questa era un po' la tragedia. È chiaro che alla fine l'arricchimento veloce fa passare in secondo piano tutto il resto compreso la salute, questo è l'accidente, non l'incidente, l'accidente che succede spesso, cioè che il pericolo viene messo in seconda parte.

[Egidio, sindacalista Cgil]

R: Bastava lavorare, lavorare, la salute passava no in secondo, in terzo piano! Comunque adesso veramente hanno fatto un salto di qualità: sulle macchine, su tutto, sulla sicurezza. Dopo c'è sempre il piccolo, diciamo no, che pur di far soldi in fretta tira via le sicurezze, tira via...

[Dino, ex operaio, Italia]

La malattia o l'infortunio venivano vissuti come qualcosa di assolutamente personale, di cui era meglio non parlare, che si tentava di risolvere fra le mura domestiche senza coinvolgere né il sindacato, né tanto meno le aziende.

Per i lavoratori attualmente impiegati in conceria il sindacato non è più considerato uno strumento di lotta, nemmeno per le questioni salariali. I lavoratori migranti vedono nel sindacato più uno strumento di aggiornamento che di tutela: se ne servono per informarsi sulle novità contrattuali o legislative.

Inoltre manca totalmente una prospettiva collettiva. Le iniziative dei lavoratori stranieri sono per lo più individuali, i problemi divengono particolari, difficilmente condivisibili in modo strutturato. Una via d'uscita da questa condizione sono le associazioni di immigrati che sempre di più tendono a sostituirsi al sindacato nelle problematiche legate a temi lavorativi. In ogni caso, da quanto emerge dalle interviste, la maggioranza di lavoratori stranieri in caso di infortunio si rivolge direttamente al titolare oppure, qualora insorgano conflittualità e incomprensioni, fa riferimento alla legge. Da questo punto di vista la legge 626 introdotta nel '94 è un'ancora importante a cui i lavoratori possono appigliarsi per la loro tutela. Gli ex operai invece si sono trovati di fronte a una scopertura normativa e giuridica che ha contribuito a isolarli.

Sia nelle testimonianze dei lavoratori sia in quelle dei sindacalisti si nota il passaggio da una retorica incentrata sulle lotte e sulla dimensione politico-collettiva e sociale delle rivendicazioni operaie, che caratterizzò il ventennio 1970-1980, a una retorica più esistenzialista e anche individualista incentrata sulla salute come fatto privato, intimissimo, non condivisibile. I sindacalisti registrano, con particolare riferimento alla manodopera straniera, un regresso in termini di consapevolezza e di formazione, infatti se è vero che la meccanizzazione ha semplificato le modalità di lavorazione pelle, è altrettanto vero che la ricerca scientifica ha però reso più complesso il processo chimico cui viene sottoposta.

R: Va detto che anche oggi vediamo un'altra fase dovuta alla forte immigrazione, la conoscenza, è di quelli che prendo per meno, c'è un'ignoranza quasi completa insomma! Per cui anzi dovremmo quasi riprendere più oggi che ieri! Anche perché immaginiamo che i prodotti chimici siano sempre più sofisticati, perché lì la ricerca a monte c'è, ed è molto complessa. Anche se oggi devo dire tutti i prodotti hanno le etichette, dovrebbero essere accompagnati da un loro libretto, per cui potremmo dire così: che oggi dovremmo avere una parte dei lavoratori quelli più specializzati e i tecnici che hanno, potrebbero avere, grandi conoscenze di quello che maneggiano, altri niente! Perché agli altri niente! nessuno insegna niente.
[Egidio, sindacalista Cgil]

La medicina del lavoro

I lavoratori italiani non ripongono particolare fiducia nel medico del lavoro, non in relazione alla competenza scientifica, ma per il suo ruolo ambivalente: il medico del lavoro non esaurisce la sua funzione nel monitoraggio della salute delle maestranze e nella loro formazione, ma offre le sue prestazioni anche ai titolari aziendali come consulente. Dovrebbe quindi esercitare una delicata funzione di mediazione tra le esigenze dei lavoratori e quelle dell'azienda. Dalle testimonianze degli ex operai risulta evidente come ritengano questo rapporto sbilanciato a favore degli industriali: il medico del lavoro o minimizza le problematiche che gli vengono sottoposte dai lavoratori oppure non interviene come dovrebbe nell'ammonire l'azienda.

R: Il medico del lavoro è il consuocero del titolare! E non dico altro! Ha penso novant'anni e se non ne ha di meno ne ha di più! Ed è il consuocero del titolare! E quindi, io non ho parole, non ti dico altro. [...] Siccome è il medico della fabbrica che deve dare l'ok per le malattie professionali, si capisce perché non ci sono riconoscimenti delle malattie professionali! E abbiamo provato tante volte, cioè abbiamo fatto anche una petizione per farlo cambiare ma niente da fare.
[Rosanna, Italia]

Gli ex operai che oggi hanno oltre settant'anni, non considerano il medico del lavoro come una figura professionale al servizio delle maestranze.

R: Mi ricordo sempre un medico che è venuto fuori dall'Inps di Vicenza, no? Che dice: "Lei deve fumare meno!" "Scusi dottore guardi che io non ho mai fumato! L'unica cosa che ho fumato sono gli acidi in conceria!" [...] Ma i medici del lavoro non venivano mica in fabbrica! C'era una stanza e ti chiamavano là a farti la visita così; cioè non venivano a verificare il lavoro.
[Dino, ex operaio, Italia]

Per gli stranieri invece il medico esaurisce la sua funzione nelle visite periodiche in fabbrica. Essere controllati annualmente o semestralmente è motivo di conforto, la visita del medico è una garanzia ulteriore del buon funzionamento della politica aziendale per la sicurezza dei suoi addetti.

Indicazioni bibliografiche

AA.VV., *Contratto Collettivo Nazionale del Lavoro per i lavoratori della piccola e media industria chimica, conciaria e settori accorpati*, marzo 2004.

Agenzia Regionale per la Prevenzione e Protezione Ambientale del Veneto, *Bilancio ambientale d'impresa e audit ambientali in conceria*, Vicenza 2004.

AKHTAR S., MAHMUD S., SHAHZAD K., *Prevalence and determinants of asthma in adult male leather tannery workers in Karachi; Pakistan: A cross sectional study*, "BMC Public Health", n. 6, 2006.

ANASTASIA B., CORO G., *I distretti industriali in Veneto: Una Proposta di individuazione*, Ediciclo, Venezia 1993.

- ANTEBY L., YEDMINI, BERTHOMIERE W., *Diaspora: A look back on a concept*, "Bulletin du Centre de recherche français de Jérusalem", 2005.
- ASSOCIAZIONE INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA DI VICENZA, *Bilancio ambientale d'impresa e audit ambientali in conceria*, Vicenza 2004.
- BALDISSIERI 2004 = BALDISSIERI A., GUARDI D. (a cura di), *Progetto Giada. Un esempio di Gestione Integrata dell'Ambiente nel distretto conciario della Valle del Chiampo*, VI, 2004.
- BATTISTA G., FARINA G., FERRARO M., IAIA T., MICIELI B., MUGNAINI E., *Analisi di una serie di casi di neoplasie maligne delle fosse nasali e dei seni accessori nel settore conciario e delle calzature*, "Epidemiologia e Prevenzione", n. 24, 2004.
- BARTOLI D., CALZONI P., COMBA P., DE SANTIS M., DINI F., FARINA G., IAIA T., PIRASTU R., VALIANI M., *A cohort mortality study of leather tanners in Tuscany, Italy*, "American Journal of Industrial Medicine", n. 49, 2006.
- Studio di coorte di mortalità degli addetti della concia del cuoio e delle pelli nel territorio dell'azienda USL II - Zona Valdarno Inferiore*, "La medicina del lavoro", Vol. 93, n. 2, 2002.
- BELUSSI F., SEDITA R., *L'evoluzione del modello distrettuale: la "delocalizzazione inversa" e il caso del distretto della Concia di Arzignano*, "Economia e politica industriale", n. 35, fascicolo 2, 2008.
- BONASSI S., CEPPI M., DEMERS P., MONTANARO F., PUNTONI R., *Mortality in a cohort of tannery workers*, "Occupational and Environmental Medicine", n. 54, 1997.
- Epidemia di tumori polmonari in una conceria del biellese (Vc)*, "Epidemiologia e Prevenzione", n. 44, 1990.
- BORELLI G., BOSELLO F., *Alle radici di un successo. Vent'anni di economia nelle tesi di laurea*, Associazioni industriali della provincia di Vicenza, 1997.
- BORTOLOSO L., *Una cultura alternativa nella concia di Arzignano*, Cisl Vicenza, 2009.
- BRAIONI M.G., TAMINO G., FRACASSO M., ZANINI M., *La Valle del Chiampo: un esempio di logica capitalistica. Gestione politica del problema "inquinamento"*, "Sapere", n. 303, 1978.
- BUFALO G., *L'industria manifatturiera verso la "fabbrica integrata". Il caso dell'impresa conciaria italiana*, "Rassegna economica", n. 2, 1986.
- BUIATTI E., COSTANTINI A., LENZI S., MILIGI L., PACI E., *Cancer mortality among workers in the Tuscan tanning industry*, "British Journal of Industrial Medicine", n. 46, 1989.
- BURDORF A., KATAGADEIN V., ORY F.G., *Assessment of exposure to chemical agents and ergonomic stressors in tannery in Kampur, India*, "American Industrial Hygiene Association Journal", n. 58, 1997.
- CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA, ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI VICENZA, *Vademecum. Guida per le imprese ed i lavoratori extracomunitari*, Vicenza 2004.
- CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA, ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI VICENZA, 2008 = *La concia: dati a confronto e strategie di sviluppo*, Vicenza 2008.
- CANDURA F., *Elementi di tecnologia industriale a uso e cultori di medicina del lavoro*, Vol. II, Comet, Pavia 1991.
- CANETTA S., MILANESI E., *Veneto, l'evasione è fai-da-te*, "Il Manifesto", 29.3.2010.
- CARNEVALE F., PACI E., *Rischio cancerogeno ed epidemiologia: alcune riflessioni dall'esperienza dell'industria della calzatura e della concia*, "La medicina del lavoro", Vol. 81, n. 3, 1990.
- CARNEVALI V., *La sicurezza del lavoro e la tutela dell'ambiente nelle conchiere e nei calzaturifici*, ETS, Pisa 1981.
- CAPACCI F., *I rischi per la salute dei lavoratori immigrati*, "Salute e territorio", n. 105, 1997.
- CENTI P., *Una sola voce per la concia italiana*, "L'imprenditore", n. 4/5, 2007.
- CGIL, CISL, UIL, CONFARTIGIANATO, CNA, *Contratto collettivo regionale del Lavoro per i dipendenti delle imprese artigiane del settore concia del Veneto*, 1 gennaio 1997 - 31 dicembre 2000.
- CIPRIANI R., *La metodologia delle storie di vita*, Euroma, Roma 1995.
- CLARKE M., KURINCZUK J.J., *Case-control study of leatherwork and male infertility*, "Occupational and Environmental Medicine", n. 58, 2001.
- CLEMENTE P., SOBRERO A., *Contemporaneità e identità. Materiali per una etnografia del movimento*, "Persone dall'Africa", Cisu, Roma 1998.
- CLIFFORD J., *Diasporas*, "Cultural Anthropology", Vol. 9, n. 3, 1994.
- COCHEO V., *Impatto ambientale delle lavorazioni conciari*, "La medicina del lavoro", Vol. 81, n. 3, 1990.
- COLONFERO et al., 1990 = COLONFERO E., GRANELLA M., LEVIS A.G., VENIER P., *Identificazione dei composti genotossici utilizzati nella lavorazione delle pelli*, "La medicina del lavoro", Vol. 81, n. 3, 1990.
- I coloranti azoici per cuoio: rischio*

- mutageno e cancerogeno*, "La medicina del lavoro", Vol. 81, n. 3, 1990.
- DIPARTIMENTO DI PREVENZIONE IGIENE E SICUREZZA LUOGHI DI LAVORO, 1999 = Dipartimento di prevenzione igiene e sicurezza luoghi di lavoro, Azienda USL II, Zona Valdarno Inferiore (Pisa), *Comparto produttivo Cuoio. Profili di rischio e soluzioni*, 1999.
- FLORIDIA A. (a cura di), *Regolazione sociale ed economie locali: attori, strategie, risorse. Il caso dei distretti conciarci*, F. Angeli, Milano 1994.
- FONTANA, 1993 = FONTANA G.L., *Mercanti, pionieri e capitani d'industria. Imprenditori e imprese nel Vicentino tra '700 e '900*, Neri Pozza, Vicenza 1993.
- FONTANA, 2004 = FONTANA G.L., *L'industria vicentina dal Medioevo a oggi*, Centro studi sull'Impresa e sul patrimonio industriale, Vicenza 2004.
- La valle del Chiampo*, Neri Pozza, Vicenza 1981.
- FORESTI, 2006 = FORESTI G., TRENTI S., (a cura di), *Studi sui distretti industriali. Il distretto della concia di Arzignano*, Banca Intesa, Vicenza 2006.
- FRANCALACCI N., *Contrabbando di pelli: frode fiscale per decine di milioni*, "Panorama", 16.10.2008.
- GHIOTTO M., *Immigrazione a Vicenza*, Camera di Commercio Industria, Artigianato e Agricoltura di Vicenza, 1995.
- GRASSO G., *Le industrie della concia: il caso italiano nel contesto internazionale degli anni Ottanta*, "L'industria", n. 4, 1990: 733.
- GRASSO, 1990 = *L'industria della concia e del cuoio*, Giappichelli ed., Torino 1990.
- HAGMAR L., MIKOCZY Z., *Cancer incidence in the Swedish leather tanning industry: updated findings 1958-99*, "Occupational and Environmental Medicine", n. 62, 2005.
- HANSEN M., JOHANSEN J.D., MENNÉ T., RYDIN S., *Quantitative aspects of contact allergy to chromium and exposure to chrome-tanned leather*, "Contact Dermatitis", n. 47, 2002.
- LEROI-GOURHAN A., *L'uomo e la materia*, Jaca Book, Milano 1993 (ed. originale 1943).
- MANTESE, 1985 = MANTESE G., *Storia di Arzignano*, ed. del Comune di Arzignano, Vicenza 1985.
- MARON *et al.*, 2000 = MARON M.B., SAVASTANO M., *Otorhinolaryngological assessment and psychological adjustment in tanning industry workers*, "Occupational Medicine", Vol. 50, n. 2, 2000.
- MILYUTIN A., VEYALKIN I.V., *Proportionate cancer mortality among workers in the Belarussian tanning industry*, "American Journal of Industrial Medicine", n. 44, 2003.
- NORI V., *Arzignano, Sviluppo economico 1945-1009*, Ed. Dal Molin e figli, Vicenza 1993.
- OSSERVATORIO REGIONALE IMMIGRAZIONE VENETO, *Primo rapporto sull'immigrazione in Veneto*, Ministero del lavoro e della previdenza sociale, Agenzia per l'impiego del Veneto, 2000.
- POLATO D., *La partecipazione del lavoro nella riconversione ecologica dell'industria conciaria. Un progetto CGIL per la Valle del Chiampo*, "Oltre il ponte", n. 32, 1990.
- RAMBALDO E., *Discriminazione nel distretto vicentino della concia*, "Economia e società regionale", n. 25, fascicolo 3, 2007.
- RASOTTO, 2000 = RASOTTO M. (a cura di), *Tutto concia 2000*, Input SRL, Vicenza 2000.
- REGIONE VENETO, ULSS N. 5 OVEST VICENTINO, S.P.I.S.A.L., *Osservatorio epidemiologico infortuni del lavoro*, Relazione anni dal 1996 al 2008.
- SARACCI, 1990 = SARACCI R., *Dall'identificazione alla prevenzione del rischio*, "La medicina del lavoro", Vol. 81, n. 3, 1990.
- SAYAD, 2002 = SAYAD A., *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Cortina, Milano 2002.
- SCIDÀ G., POLLINI G., *Stranieri in città. Politiche sociali e modelli di integrazione*, Franco Angeli, Milano 1993.
- SENIORI A., COSTANTININI, MERLER E., SARACCI R., *Studi epidemiologici su rischi cancerogeno ed attività lavorativa nell'industria della concia, pelletteria e calzatura*, "La medicina del lavoro", Vol. 81, n. 3, 1990.
- SER 2008 = SISTEMA EPIDEMIOLOGICO REGIONE VENETO (SER), *Progetto ARS, Arzignano Salute*, CRRC-SER, 2008.
- SIVINI G., *Migrazioni. Processi di resistenza e di innovazione sociale*, Rubettino Ed., Catanzaro 2000.
- STALKER P., *L'immigrazione*, Carrocci, Roma 2003.
- STERN F.B., *Mortality among chrome leather tannery workers: an update*, "American Journal of Industrial Medicine", n. 44, 2003.
- TAMINO G., *Bisogna intervenire subito sul ciclo produttivo*, "Quaderni del Sile", n. 1, 1983.
- TOLETTINI I., *Vicenza: frodi Iva e contrabbando nel settore delle pelli. Fatture false per 380 milioni. Denunciate sino a oggi 89 persone*, "Il Giornale di Vicenza", 3.4.2009.
- Concia maxi frode da 12 milioni. Tre arresti, sei persone indagate*, "Il Giornale di Vicenza", 15.07.2009.
- Frodi Iva da 245 milioni. Dieci arresti, 32 indagati*, "Il Giornale di Vicenza", 10.10.2009.

- Frode e concia, altri 28 avvisi di garanzia*, "Il Giornale di Vicenza", 20.10.2009.
- Tolettini 15.12.2009 = *Arrestato ex comandante Gdf*, "Il Giornale di Vicenza", 15.12.2009.
- Ghiotto davanti ai pm parla di sponsor e soldi*, "Il Giornale di Vicenza", 22.2.2010.
- Mazzette, nell'indagine spunta il summit tra tutti i protagonisti*, "Il Giornale di Vicenza", 12.3.2010.
- UNIONE LOCALE SOCIO SANITARIA n. 34, Arzignano-Montecchio Maggiore, *L'igiene ambientale nell'industria conciaria*, Vicenza 1983.
- UNIC, 2008 = UNIONE NAZIONALE INDUSTRIA CONCIARIA, *Rapporto ambientale*, 2004-2005-2006-2007-2008.
- UNIC, 1995 = *L'autovalutazione di rischi ai sensi del D.lgs. N. 624/94*.
- Linee guida per le imprese del settore conciario*, Milano 1995.
- UNIC, 1994 = *La conceria in Italia dal Medioevo ad oggi*, Milano 1994.
- Le concerie per l'ambiente*, Milano 1988.
- VALSECCHI M., *Iniziative di prevenzione nell'industria conciaria*, "La medicina del lavoro", Vol. 81, n. 3, 1990.
- VIAZZO P.P., (a cura di), *Più di un sud. Studi antropologici sull'immigrazione a Torino*, Franco Angeli, Milano 2003.
- ZAMPIVA F., *Il conciatore*, Ebav, Vicenza 2003.
- ZAMPIVA, 1997 = *L'Arte della concia ad Arzignano, nel Vicentino, nel Veneto e in Italia, dalle origini ai nostri giorni*, Egida 1997.
- Pelataria: parole perdute, forme dialettali e tradizioni riferite all'arte conciaria ad Arzignano e nel vicentino*, Vicenza 1996.
- Secoli di pelle*, "Industria e società", n. 4, 1996.
- Nota storica sull'arte della concia in Arzignano e sulle origini della famiglia Meneghin*, Industria grafica A. Dal Molin & figli, Vicenza 1988.
- Dalla seta alla concia delle pelli. La crescita industriale di Arzignano*, "Il Dafne", n. 5, 1981.
- ZAMPIVA 1980 = *Dalla scoperta della concia al cromo il "balzo" delle attività produttive*, "Rivista della Provincia di Vicenza", n. 6, 1980.
- Le origini conciarie ad Arzignano*, "La conceria e le manifatture delle pelli", n. 14, 1980.
- Da 600 anni si lavorano le pelli nella terra del Chiampo*, "Il Chiampo", n. 68, 1977.

GIAN BATTISTA MUZZI

La memoria delle cosevol. I. Il lavoro e i giorni dei
contadini della pianura bresciana

cm 23x27, 136 pp., € 36

vol. II. Contadini, boscaioli e
pastori della montagna bresciana

cm 23x27, 152 pp. € 39

vol. III. Il lavoro e i giorni delle
genti delle colline e dei laghi
bresciani

cm 23x27, 136 pp. € 36

www.grafo.it

Rinnovando in una veste aggiornata e accattivante la formula apertamente didascalica del “museo illustrato” ottocentesco, il libro propone un’ampia galleria di immagini – commentate sia sotto il profilo tecnologico che sotto quello folklorico – degli attrezzi e degli oggetti usati sino a pochi decenni or sono dai contadini padani, ai quali sono oggi dedicati i musei etnografici del mondo contadino sorti anche nel Bresciano per iniziativa di privati e di gruppi locali. L’orientamento di fondo è quello di sottrarre gli oggetti musealizzati dall’alone

di nostalgia che spesso circonda la cultura contadina, spesso basato su una sostanziale estraneità rispetto alle concrete condizioni di vita e di lavoro delle campagne. Ciò che si tiene invece a sottolineare è il potenziale informativo ed evocativo degli strumenti di lavoro e delle suppellettili della vita quotidiana: la “memoria delle cose”, appunto, come via per ricostruire i tratti di una cultura e di uno stile di vita che diventano così oggetto di storia e non riferimento generico di rimpianto.



Biblioteca Errefe

King Saul's "Evil Spirit" (*ruach ra'ah*): Between Psychology, Medicine and Culture

ABSTRACT

King Saul's ailment is an ongoing topic for discussion. We first consider the symptoms, as set forth in the biblical narrative. We then turn to extant interpretations, and to cultural factors involved. Was Saul's behaviour a rational response, rightfully medicalised, or culture-bound in a peculiar manner that requires clarification? We also briefly consider a factor in the trance ascribed to both Saul and David: we briefly mention cross-linguistic evidence for a relation between signifiers for dreaming, vs. recovery and strength. We conclude this paper with how Saul is problematised in Josephus' portrayal of him.

1. Depressed Biblical Characters?

The idea that drives this paper certainly concerns religious material, especially in connection with Biblical characters and their dilemmas. Nevertheless, this is not precisely a psychology of religion article. In fact, we are not going to cite much of what psychology of religion papers are currently expected to cite. We are not going to draw upon or feed back to the primary research literature in the science of the psychology of religion. Thus, the psychological issues that prevail in the theory and research in the field at this time are far in the background of the paper. In this article, the foreground is clearly a discussion of psychological interpretations of textual personalities and events.

What we do seek to do is to provide presentation, primarily documentary in flavour, that would be good food for

thought, primarily concerning King Saul's ailment. In a sense, we seek to introduce the reader, in a clear and logical way, to an informal classification of modern interpretations, as well as of traditional exegetic attitudes to this subject. Among twentieth-century authors, many others, as the author appropriately recognizes, have already summarized and discussed these same issues, providing Saul with various, but, some would argue, anachronistic medical diagnoses. It is worthwhile to document such efforts. We touch briefly on a number of promising issues.

The nature of the *ruach ra'ah* ("evil spirit") afflicting King Saul's has puzzled many. Ben-Noun (2003), Van Praag (1986), Levin (1965), Gorlin (1970), Rosen (2004) are all concerned with Saul's psyche. And he is not the only character from Scripture who is diagnosed with depression or other

mental illness. In the Appendix, we are going to briefly consider the low spirits of Baruch, Jeremiah's secretary.

Ben-Noun (2003) discussed Saul's mental illness, whereas Ben-Noun (2004a) is concerned with a mental disease ascribed to King David, and Ben-Noun (2004b) with a disease that cause weight loss in David himself. In a psychology journal, Ryan published (2002) a brief intervention titled "Samson was heroic, exhausted, depressed, and in love, but he does not have antisocial personality disorder." (added underlining).

2. Ravad's Interpretation of the Spirit Leaving Saul and Resting Upon David

The first biblical occurrence of *ruach ra'ah* or of *ruach Elo-im ra'ah* ("an evil spirit from G-d"), possibly for 'melancholia', is in the narrative of the sinful Saul

losing his kingship (1 Samuel 16:13–23). The spirit (*ruach*) of G-d rests upon David, the new king anointed by the prophet Samuel (v. 13), but leaves Saul (v. 14), who is then afflicted by *ruach ra'ah*.

This duality was related by Ravad to every person's two accompanying angels: the custodian angel, and the inimical evil angel. This is found in רפס רמאמ ד"בארל המרה הנומאה סידיעם סיבותכ הי"ד ד רקיע ינש Rabbi Abraham ben David (known as Ravad, ד"באר) was famed for his critical comments on Maimonides' *Mishneh Torah*. He was born ca. 1120 in Narbonne, and died in Posquières in 1198. In *Sefer haEmunah haRamah* [*Book of High Faith*], 2:4, Ravad wrote: "Two angels accompany a person, one good and one bad. And this is because he is always between the possibility to fail and to succeed", and then quoted "And he was terrified by a *ruach ra'ah* from G-d" (1 Samuel 16:14). The stars that move from these are called by those possessing the rules of the stars [i.e., the astrologers]: insuccess (*lo hatzlachah*, אל החלצה), i.e., 'not success'. Cf. the etymologically related verbal form *titzlach*, as describing what the *ruach* of G-d does to the newly anointed Saul and David in turn. The *ruach* of G-d hovers/stays over these, the verb being the same, *titzlach*, related to the verbs for 'to be successful', and for 'to cross at a ford', but that the traditional Jewish commentators, following the Aramaic translation in *Targum Jonathan*, un-

derstand 'stayed [over]' in the sense 'spiritually inspired'.

3. The *Ruach Ra'ah* According To Radaq Vs. Rashi, And *Metzudat David*

The spirit (*ruach*) of G-d that descended over the newly anointed David but left Saul is glossed (v. 13) by Rabbi David Qimchi (Radaq, b. 1160?, d. 1235?), the biblical exegete, as "the spirit of holiness (*ruach haqodesh*) [i.e., the Holy Spirit] and the spirit of valour (*ruach gevurah*)."¹ At any rate, sticking to the biblical text, the *ruach* of G-d is a positive spiritual inspiration. *Ruach ra'ah*, also from G-d, causes fear in Saul. See Shy (1982), concerning how *ruach ra'ah* was considered, in relation to melancholia, by medieval commentators and lexicographers.

Talmage (1975) is concerned with David Qimchi *qua* biblical commentator. A major exegete and grammarian, Rabbi David Qimchi, acronymously Radaq lived in Provence (b. 1160?, d. 1235?), the son of Joseph Qimchi (b. ca. 1105, d. ca. 1170), a grammarian, exegete, apologete, and poet, who left Andalusia in the 1140s. Christian Hebraists or apologetes, too, published sometimes David Qimchi's biblical commentaries. His grammatical writings were analysed by the linguist William Chomsky (1952), father of the more famous linguist Noam Chomsky. Chomsky (1952) merely translated Qimchi's introduction verba-

tim, reorganising the rest in a form accessible to readers used to modern grammars.

Contrast Radaq's claim that the *ruach ra'ah* was from G-d, to the interpretation that this involved evil demons (Hebrew *shedim* or *mazziqim*), which is how Rashi understood *ruach ra'ah*. In his commentary to the *Babylonian Talmud* at *Ta'anit* 22b, s.v. *mippenei ruach ra'ah*, Rashi stated that *ruach ra'ah* is a demon attacking man, causing him to run quickly and uncontrollably, at the risk of him falling into the river, or dying. Thus, to Rashi, *ruach ra'ah* is demonic influence on the human psyche.

Interestingly, sometimes traditional Jewish exegesis interpreted *ruach Elo-im ra'ah* not in the sense of a spirit (*ruach*) coming from G-d, but as being a spirit evil in an extreme degree. In a gloss to v. 15, the commentary *Metzudat David* claimed: "*Ruach Elo-im*: i.e., a big and strong spirit (*ruach*), because to augment something, it appends the word *Elo-im* ('of G-d')." Thus, the interpretation is as a superlative, to denote a very bad illness. And indeed, the word *Elo-im* ('of G-d') is used as a superlative, e.g., at *Genesis* 10:9. *Metzudat David* is a commentary on the *Prophets* and *Hagiographa*, by David and his son, Hillel, Altschuler, who lived in Prague and Galicia in the seventeenth and eighteenth centuries. *Metzudat David* [*David's Fortress*] was first printed in Livorno (Leghorn) in 1753. It was reprinted many times. It was included in the Bible with synoptic commentar-

ies, *Miqra'ot Gedolot*, since the Warsaw edition of 1870–1876.

4. Our own interpretation of the text

The biblical text does not explain what is intended by *ruach ra'ah*, so it is up to the exegetes. We shall briefly propose an interpretation of the text, along with a discussion of some of the extant Jewish exegesis. The Modern Hebrew term for 'mental illness' is *machālat ruach*, i.e., 'illness of *ruach*'. For that matter, the humanities are called *maddē'ei haruach* ('sciences of the *ruach*'). The text from Scripture offers some data about Saul's "mental illness", indicating it may be melancholia:

1. It is an illness that visits him from time to time (1 Samuel 16, at vv. 16, 23);

2. Saul is nervous and aggressive, persecutes David and tries to kill him (1 Samuel 18:10–13);

3. Saul's illness displays bipolarity: extreme swings from euphoria (at the end of ch. 11) to extreme gloom (1 Samuel 16, at vv. 15, 23) and unbridled crying (1 Samuel 24:16). Elsewhere (19:24) it is related that Saul fell on the ground and remained there, naked, all day long and then all the following night, and this, too, may be indicative of a difficult mental or otherwise medical state, though apparently quite unrelated to melancholia. Scripture links the outbreak of Saul's mental infirmity to his loss of legitimate kingship (he retains royal power, but Samuel delegitimised it): his loss of status may have re-

sulted in depression, and is itself motivated by disobedience considered sinful, so the *ruach ra'ah* may be just one more instance of illness in retribution for sin. For example, see the threat in *Deuteronomy* 28:28, of "madness (*shigga'on*) and blindness (*'ivvaron*) and stupor (*timhon levav*)". Incidentally, "holy illnesses" is the subject of a paper by Meir Bar-Ilan (2001–2002).

4. Saul is afflicted by fear induced by various sources: the people (1 Samuel 15:24), David (18:12, 18:15), and the Philistines (17:11, 28:5). But such fear may be quite rational.

5. The remedy for Saul's to have some respite from his *ruach ra'ah* is listening to music (1 Samuel 16:23), i.e., a mental rather than pharmacological therapy.

At v. 14, the *ruach ra'ah* attacks Saul and terrifies him (*u-bi'ātāttu*), so his subordinates tell Saul (v. 15): "An evil spirit of G-d is terrifying you (*Ruach Elo-im ra'ah mēva'ittékha*)", upon which, they ask him (v. 16) to give order to look for a musician as a remedy, so Saul would get respite.

5. Gloom and crying

At point 3 in the previous section, we pointed out that Saul's illness displays bipolarity: extreme swings from euphoria to extreme gloom and unbridled crying. Incidentally, the Israeli Hebrew compound denoting 'gloomy mood' is *qadrut ruach* ('darkness of *ruach*'). Let us turn to crying. The range of admissible situations for crying by adult men is culture-bound.

There used to be an early modern claim that the Sioux were related to the Jews, one argument being that after a battle, the Sioux men would gather and cry in mourning, and for biblical Israel there also are scriptural *loci* with men crying.

Of course, such a practice occurs in various cultures that are themselves unrelated to each other: the polygenesis of such a cultural practice stands to reason, as crying is a physiological response in humans, and whereas it typically occurs individually, in situations of communal calamity public weeping may even occur in such cultures where adults, and especially male adults, are not supposed to cry (and for males, even in private). Also ritual weeping may be polygenetic: see Gary Ebersole's (2000) discussion of the function of ritual weeping.

6. Preuss's interpretation of Saul's fall

We mentioned that according to 1 Samuel 19:24, Saul fell on the ground and remained there, naked, all day long and then all the following night. This does not appear to be amenable to melancholia. It may be indicative however of a difficult mental or otherwise medical state, unless this was a cultural practice afforded by custom in given circumstances.

Julius Preuss (1994 [1911], p. 299 in the English edition) suggested that Saul's fall is a symptom indicating that he was epileptic. The use of the verb *hitnabbé* 'to prophecy' for Saul while on the ground refers to his

being in a trance, which appears to confirm the diagnosis of his being epileptic. But this particular episode is not linked by Scripture to *ruach ra'ah*, so the two things may be unrelated.

It may be however that either epilepsy further undermined Saul's mental state, thus reinforcing his depression, or then that there was a correlation: both his depression and the epileptic episode were a result of stress caused by his rejection by Samuel.

7. Saul's behaviour: was it a rational response? Or is it rightfully medicalised?

Symptoms of fear, abated spirit, and sadness persisting over a long period were associated with melancholia by Hippocrates (ca. 460 – ca. 377 B.C.E.; see Hippocrates, *Aphorisms*, section 6.23). Josephus, in *Antiquities of the Jews*, claimed that Saul suffered from various fears and illnesses causing him a sense of suffocation; perhaps this is somatised depression. To David Qimchi, Saul was not in his full mind: “He was not in his mind” (ותעדב היה אל). So in David Qimchi's commentary to *1 Samuel* 16:14. This shows that a major Jewish exegete did not refrain from an interpretation quite unflattering to Saul. Note however that the context in that gloss to v. 14 is as an explanation for the word *u-vi'atattu* (for ‘and terrified him’): “it *bi'atá* (terrified) him until he was not in his wits”, i.e., Saul is out of his wits with terror.

Saul's life ended in suicide,

but he had been defeated, and would have died a violent death anyway, at the hands of the Philistines. Ethically, this is the kind of suicide that merely selects the manner of death. It is like people choosing to jump down from the windows of the Twin Towers in New York on September the 11th, 2001, rather than burn to ashes in place. Among modern scholars, Preuss and Gorlin maintained that Saul's behaviour (including his suicide) did not necessarily proceed from mental illness, let alone psychosis, and that he rather responded to circumstances (Preuss 1994 [1911], p. 312 in the English edition; Gorlin 1970).

Gorlin pointed out that some tried to detect in Saul's behaviour paranoid, hysterical, or psychotic traits. Note however that Preuss (p. 299 in the English edition) suggested that both Balaam and Saul were epileptic (Balaam, on the evidence of “falling with open eyes” in *Numbers* 24:16; and Saul, based on his lying on the ground naked all day long and during the night, according to *1 Samuel* 19:24).

This is mentioned along with other data about epilepsy in early rabbinic sources, s.v. *Nervous system* (*ma'arakhet ha'atzabim*), in Steinberg's *Encyclopedia of Jewish Medical Ethics*, Hebrew edition, on p. 223 in vol. 4, 1994). We in turn, while recognising Saul's rational factors, propend for a diagnosis of melancholia, as does Hartman (2010). Elsewhere (Nissan and Shemesh 2010a, 2010b, and in a book in preparation), we dis-

cuss the treatment of melancholia in Jewish sources, as well as the ascription of melancholia to the Jews (for which, cf. Gilman 1984).

8. Saul's behaviour: culture-bound, and how?

It would be wrong to ignore the difficulties with a purely medical approach, as cultural factors loom large.

When questioning whether illness and Saul's behavior are “culture bound”, we must bear in mind that obviously, all human behavior is “culture bound”, but the question that would need to be addressed is: what is this culture, what does it mean, and how does this help us understand something new and compelling about Saul's condition?

In the section following this one, we are going to see that cross-linguistic, cross-cultural evidence suggests that trance (ranging from dreaming, to being subject to a seizure, or as induced by drugs) may have been conceived of, also in Hebrew culture in the days from Samuel to David, as an experience fortifying not only for the spirit, but also for the body: the latter is suggested by lexicological considerations in Hebrew, thus positing an even more ancient stage in which dream or trance experiences were taken to be related to healing. It is Saul's tragedy that in his case, his loss of consciousness or his trance fit into the harm he is incurring, instead of enhancing his royal and thus superior status.

For one thing, what appears



Fig. 1. King Saul collapses, as Samuel's ghost appears, having been conjured from the dead by the witch of Endor. Detail from a wood engraving published by Georg Weigand and printed by Breitkopf & Hartel in Leipzig (cf. Fig. 2). Nissan (2010) discusses the Endor episode.

to be Saul epileptic seizure lasting for the rest of the day and then all night, in the text only happened after, to a lesser degree, the men he had sent to seize David also 'prophesied'. And besides, Saul also 'prophesied' and became "another man" (a positive, empowering transformation) after he was anointed king.

The men whom Saul had sent to seize David saw a group of other men, 'prophets' under Samuel's lead, and were in turn also inspired by the *ruach* of G-d "and prophesied, they too". So the episode of Saul barring himself and falling to the ground is only different because of its stronger intensity. The crescendo is somewhat similar to the sequence in what happens in 2 Kings, ch. 1, to the successive groups of soldiers sent to bring to the king the prophet Elijah.

A cultural factor we no longer fully apprehend is at play (being in a seizure-like state in early prophecy), but so is the textual irony of reversal. The *ruach* of G-d hovers/stays over the newly anointed Saul and then David,

the verb being the same (*tit-zlach*): we mentioned it at the end of Section 2 above. Then Saul, the new king, is foretold that he shall see a group of 'prophets' and shall 'prophesy', he too (1 Samuel 10:5–7), and he does (10:10–11), among those prophets, to the sound of music. This was euphoria, not dysphoria. It was what to a new professor, his inaugural is. But when Saul falls naked in a seizure, this is his counter-inaugural, so to speak.

9. Signifiers for dreaming, vs. recovery and strength: cross-linguistic evidence

The post-anointment, first episode (the one involving Saul) of prophets who '[were] prophesying' is rendered by *Targum Jonathan* with the Aramaic for '[were] giving grace'. According to the medieval gloss by David Qimchi at 1 Samuel 10:5, "their prophesying was songs and praisegiving to G-d, uttered by divine inspiration." Thus, Qimchi's gloss harmonises the singing with the usual sense of 'prophecy'.

That a state of trance may result in a sense of strength or recovery is tentatively suggested by the following considerations about the lexical derivatives of the Hebrew (and Arabic) root *h'lm*, none of which however occurs in 1 Samuel: Hebrew *chalom* 'dream', *chalam* 'to dream'. The Hebrew verb *chalam* 'to dream' is frequent in the Pentateuch, less so elsewhere in the Hebrew Bible, but at any rate it is standard in all strata of Hebrew.

But as an inchoative verb, *hechelim* for 'to recover', 'to become strong', 'to be strong'. The verb *hechelim*, now standard in Israeli Hebrew for 'to be healed' and 'to convalesce', first occurs in Isaiah 38:16. (There also are a few derivatives for hard or relatively firm stuff, from stone to the yolk of an egg.)

Lexicographers tend to treat these terms under two different lexemes of the root, but actually *chalam* and *hechelim* being co-derivatives may be an attestation from Semitic of a semantic link shown with crosslinguistic evidence from Indo-European and Ugro-Finnic in Benozzo (2009, sec. 2: "dormire/sognare" e "guarire", pp. 24–25, and sec. 3: "guarire" e "comporre poeticamente", pp. 26–27), interpreted *ibid.* (sec. 4: "Il contesto preistorico: l'incubazione iniziatico-sapienziale"). Cf. Aaron and Miriam being reproached (*Numbers* 12:6) with the statement that all prophets, except Moses, only prophesy while in a dream.

10. Saul problematised in Josephus' portrayal of him

Flavius Josephus, we mentioned, claimed that Saul suffered from various fears and illnesses causing him a sense of suffocation. We only briefly deal here with how Josephus portrayed Saul in his rewriting of the Hebrew Bible in his *Antiquities of the Jews* (Begg 2005). We don't really delve into the matter. That portrayal has been discussed by Feldman (2006, 2005), Begg (1996a, 1997a, 1997b, 1997c, 1998, 1999a,

1999b, 1999c, 2006a, 2006b), Dormeyer (2005), and Avioz (2008). Cf. Begg's (1996b) discussion of Samuel's anointing of David in Josephus and Pseudo-Philo. Illness plays an important part in both the traditional Jewish, and Josephus', portrayal also of such an entirely positively viewed king as Hezekiah. Josephus' treatment of his illness and recovery is discussed by Begg (1995).

Suffice it to mention the following. Bear in mind that we have listed fear among Saul's behavioural symptoms. When Josephus deals with the massacre of the priests of the town of Nob (accused of collusion with the fugitive David) as ordered by Saul, who does not listen to the self-defence of the priest Ahimelech (Achimelekh), Josephus gives fear as Saul's motive. To say it with Avioz (*ibid.*, sec. 4):

Josephus expands on Ahimelech's defense regarding the massacre at Nob. Following Ahimelech's speech, Josephus adds an evaluation of Saul's decision to put Ahimelech and the priests of Nob to death, while ignoring Ahimelech's truthful explanation: "for fear is so terrible that it does not believe even a truthful self-defense" (6.259).

Moreover, Josephus generalises his evaluation, and talks about people in power who do away with the virtues that as private citizens, they too may have had. Consider the following paragraphs, which Avioz cites from *Antiquities*, 6.262–266 (our underlining):

This gives everyone [the opportunity] of learning about and discerning the ways of humans: As long as they are private, humble citizens, incapable of exercising their [true] nature or daring to do as they wish, such persons are gentle and moderate; pursuing only what is just, they devote all their loyalty and solicitude to this. [...] When, however, they attain to authority and dynastic power, they set all these things aside. Taking off, like masks on a stage, these habits and manners, they put on audacity, insanity, contempt of things human and Divine. And now, when piety and justice are especially needed by them who are most exposed to envy with their thoughts and actions manifest to all, then it is that they [...] act without restraint. What they hear, they fear; or they either willingly hate or cherish irrationally. [...]

Fear and insanity are associated with the behaviour of deplorable rulers. Unlike what claimed by few other authors, Avioz maintains that "Josephus does not praise Saul for being a just king." This he does for David instead. "The only exception is the encomium on Saul", and even there, the emphasis is on Saul's courage, not justice. And indeed, Saul is no coward; and yet, he sometimes acts unduly upon fear. Josephus acknowledges that he suffered from illness. But the problem with Saul was ethical.

Appendix: the low spirits of Baruch, Jeremiah's secretary

One is left to wonder whether

er the persistent personal chagrin of Baruch, Jeremiah's secretary, could be construed as depression; it probably can. The short ch. 45 in *Jeremiah* is concerned with the chagrin of Baruch. Baruch, the prophet's secretary, was self-pitying (*Jeremiah* 45:3):

You said: "Poor me, as G-d added affliction [*yagon*] to my pain [*makh'ovi*]; I am weary [*yaga'ti*] in my sighing [*anchati*], and rest [*menuchah*] I have not found".

We do not know for sure whether Baruch was also depressed, for all of this being quite likely. Jeremiah tells him (45:4–5) that given the national tragedy unfolding, let him be satisfied with just surviving. He is actually promised in G-d's name that wherever he will go, his life shall be spared.

Outside the Jewish tradition, Baruch did travel indeed far away: Syriac and Arabic sources (Gottheil 1894) relate about Baruch being identical with Zoroaster. This was researched by Richard Gottheil (1828–1936), Columbia University's Semitist for 49 years. That Zoroaster in turn spent the latter part of his life in a state of paralysis is a Persian tradition that does neither mix with nor impinge upon those traditions of identification. "In the middle ages, Hugo de Saint Victor and Petrus Comestor had confused Zoroaster with Cham (Ham), the second son of Noah" (Dannenfeldt 1957, p. 14, with citations provided).

That different religio-national environments and characters



Fig. 2. Wood engraving published by Georg Weigand and printed by Breitkopf & Hartel in Leipzig. The German caption is omitted. This image spread across denominational boundaries; e.g., *Israeli children in the 1960s were likely to see it reproduced in the Mikhlah encyclopaedia, and therefore to visualise the episode accordingly.*

were conflated in some ancient traditions and even as late as the Renaissance should not come as a surprise. This happened, for example, in the literature of the Hermetic alchemists from late antiquity. A Carthaginian Latin author known to have been initiated into mysteries, Apuleius (ca. 125 – ca. 180 CE), in his anthology of twenty-three eclectic speeches, the *Florida*, 15 (ed. Augello [Turin: UTET 1984], p. 490, cited by Albrile 2006, fn. 111), claims that some *magi* (i.e., members of the Zoroastrian clergy), including Zoroaster himself, were entrusted in Egypt with the task of reviving the old traditions of the Pharaonic clergy.

References

- ALBRILE, Ezio. (2006). I pargoli di Agatodemone. Frammenti di mitologie alchemiche. *Aries*, 6, pp. 180–204.
- Avioz, Michael. (2008). Saul as a just judge in Josephus' *Antiquities of the Jews*. *The Journal of Hebrew Scriptures*, 8(18) (http://www.arts.ualberta.ca/JHS/Articles/article_95.pdf).
- Bar-Ilan, Meir. (2001–2002). On holy illnesses [Hebrew: *תושודק תולחמ לע*]. *Koroth*, 15, 20–62.
- Begg, C.T. (1995). Hezekiah's illness and visitation according to Josephus. *Estudios Biblicos*, 53, 365–385.
- . (1996a). Saul's war with Amalek according to Josephus. *Laurentianum*, 37, 387–415.
- . (1996b). Samuel's anointing of David in Josephus and Pseudo-Philo. *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, 32, 492–529.
- . (1997a). The massacre of the priests of Nob in Josephus and Pseudo-Philo. *Estudios Biblicos*, 55, 171–198.
- . (1997b). Saul's royal start according to Josephus. *Sacris Erudiri*, 37, 5–32.
- . (1997c). David's second sparing of Saul according to Josephus. *Tyndale Bulletin*, 48, 93–117.
- . (1998). David's first sparing of Saul according to Josephus. *Laurentianum*, 39, 455–471.
- . (1999a). King Saul's first sin according to Josephus. *Antonianum*, 74, 685–696.
- . (1999b). The Death of King Saul according to Josephus. *Annali di storia dell'esegesi*, 16, 485–505.
- . (1999c). David's reaction to the death of Saul. *Jian Dao*, 11, 1–13.
- (trans., ed.). (2005). *Flavius Josephus: Translation and Commentary*. Vol. 4: *Judean Antiquities Books 5–7*. Leiden: Brill, 2005. Also *Flavius Josephus Judean Antiquities 8–10*, with Paul Spilsbury. Leiden: Brill, 2005.
- . (2006a). The anointing of Saul according to Josephus. *Bulletin for Biblical Research*, 16, 1–24.
- . (2006b). The first encounter between Saul and David according to Josephus. *Andrews University Seminary Studies*, 44, 3–11.
- Ben-Noun, L. (2003). What was the mental disease that afflicted King Saul? *Clinical Case Studies*, 2: 270–282.
- . (2004a). Mental disorder that afflicted King David the Great. *History and Psychiatry*, 15: 467–476.
- . (2004b). The disease that caused weight loss in King David the Great. *Journal of Gerontology, Biological Sciences, and Medical Sciences*, 59A: M143–145.
- BENOZZO, F. (2009). Sogni e onirismo nei dialetti d'Europa: evidenza etnolinguistica di una continuità preistorica. In: D. Boccassini (Ed.), *Sogni e visioni nel mondo indo-mediterraneo*, thematic volume, *Quaderni di studi indo-mediterranei*, 2. Alessandria, Piedmont, Italy: Edizioni dell'Orso, pp. 23–39.
- CHOMSKY, W. (1952). *David Kimhi's Hebrew Grammar (Mikhlah) Systematically Presented and Critically Annotated*. New York: Bloch. Reprinted in 2001, in paperback. The 1952 book was expanded from William Chomsky's dissertation (Philadelphia: Dropsie College, 1933).
- DANNENFELDT, Karl H. 1957. The Pseudo-Zoroastrian Oracles in the Renaissance. *Studies in the Renaissance*, 4, pp. 7–30.
- DORMEYER, D. (2005). The Hellenistic biographical history of King Saul: Josephus, *A.J.* 6.45–378 and *1 Samuel* 9:1–31:13. In: J. Sievers and G. Lembi (Eds.), *Josephus and Jewish History in Flavian Rome and Beyond*. (JSJSup, 104.) Leiden: Brill, pp. 147–157.
- EBERSOLE, G.L. (2000). The function of ritual weeping revisited: Af-

- fective expression and moral discourse. *History of Religions*, 39(3), 211–246.
- FELDMAN, L.H. (2005). Josephus' version of the extermination of the priests of Nob (1 Sam. 21, 1–11; 22, 9–23). In *For Uriel: Studies in the History of Israel in Antiquity Presented to Professor Uriel Rappaport*, edited by M. Mor et al. Jerusalem: Shazar Center, pp. 9*–21* (in the English part of the volume).
- . (2006). Josephus' view of Saul. In: C.S. Ehrlich (Ed.), *Saul in Story and Tradition*. Tübingen: Mohr Siebeck, pp. 214–244.
- GILMAN, S.L. (1984). Jews and mental illness: Medical metaphors, anti-Semitism, and the Jewish response. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 20, 150–159.
- GORLIN, M. (1970). Mental illness in biblical literature. *Proceedings of the Association of Orthodox Jewish Scientists*, 2, 43–62.
- GOTTHEIL, R.J.H. (1894). References to Zoroaster in Syriac and Arabic literature. In *Classical Studies in Honour of Henry Drisler* [1818–1897]. London and New York: Macmillan, pp. 28–37.
- HARTMAN, D. (2010). Il male di Saul: lessico della malinconia e della depressione nella Bibbia ebraica. In press in: A. Grossato (Ed.), *Melancholia in the Indo-Mediterranean World*, thematic volume of *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei*, 3. Alessandria, Piedmont, Italy: Edizioni dell'Orso.
- LEVIN, S. (1965). Saul's illness. *Central African Journal of Medicine*, 11, 301–302.
- NISSAN, E. (2010). Storie di pane: Elia, Saul (e Alfredo), e gli esegeti medievali. Submitted.
- NISSAN, E. and A.O. Shemesh (2010a). Saturnine traits, melancholia, and related conditions as ascribed to Jews and Jewish culture (and Jewish responses) from imperial Rome to high modernity. In press in: A. Grossato (Ed.), *Melancholia in the Indo-Mediterranean World*, thematic volume of *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei*, 3. Alessandria, Piedmont, Italy: Edizioni dell'Orso.
- NISSAN, E. and A.O. Shemesh (2010b). Melancholia in Jewish rabbinic and medical sources through the ages, I: From antiquity to the Middle Ages; and II: From the seventeenth century to the twentieth, in medical, conduct, and legal texts. Submitted.
- PREUSS, Julius. (1994 [1911]). *Biblich und Talmudische Medizin*. Berlin, 1911. English translation (by F. Rosner): *Biblical and Talmudic Medicine*. Northvale, NJ: Jason Aronson, 1994. Previously in English, New York: Sanhedrin, 1978.
- ROSEN, A. (2004). The madness of King Saul. *Derech HaTeva* (New York: Yeshiva University), 8, 59–64.
- RYAN, R. (2002). Samson was heroic, exhausted, depressed, and in love, but he does not have Antisocial Personality Disorder. *Archives of General Psychiatry*, 59, 564–565.
- SHY, H. (1982). “*Ruah ra'ah*” (Melancholy) as Seen by Medieval Commentators and Lexicographers. *Koroth*, 8: 94–105.
- STEINBERG, A. (1990s). *Encyclopedia of Jewish Medical Ethics* (6 vols., Hebrew). Jerusalem: The Falk Institute of the Sha'are Zedek Medical Centre, that also published an English edition (trans. F. Rosner, distrib. Feldheim Publishers).
- TALMAGE, F. (1975). *David Kimhi: The Man and the Commentaries*. (Harvard Judaic Monographs, 1.) Cambridge, MA: Harvard University Press.
- VAN PRAAG, H.H. (1986). The downfall of King Saul: The neurological consequences of losing hope. *Judaism*, 35, 414–428.

AVI (ABRAHAM OFIR) SHEMESH <avio603@oi3.net> (Ph.D., Bar-Ilan University, 1999), Ariel University Center, has published extensively on subjects such as traditional Jewish notions in biology, materia medica, and medicine, including an important overview of Maimonides' approach to psychology in general and melancholia in particular. He has published extensively and is quite visible, e.g., in scholarship about rabbinic zoology, and about animal kinds in rabbinic discourse.

EPHRAIM NISSAN (Ph.D., Ben-Gurion University of the Negev, 1989) <ephraimnissan@hotmail.com>, raised in Milan, Italy, and based in London from 1994, is the author of ca. 300 publications, of which almost 110 are journal articles. His extensive editorial experience includes his being a guest editor 20 times for scholarly journals; moreover he has founded two such journals. One of his areas of research is Jewish studies, a subject he has approached from various disciplinary perspectives, especially anthropological or philological, but also historical, literary, and computational.

SERENELLA BAGGIO

La saga dei Manciat

ABSTRACT

The Manciat saga (by *Serenella Baggio*)

Publications of folk writings promoted locally in the Trentino region are often unsatisfactory due to their amateur nature. We propose an editorial standard that produces publications of a scientific level, based on the recent publication of the archives of a Storo family.

Le molte iniziative di enti culturali trentini per la pubblicazione di lettere legate ai grandi momenti dell'epistolografia popolare, l'emigrazione transoceanica e la Grande Guerra, sono spesso dettate dall'amore della piccola patria della quale raramente superano i confini. Il materiale appartiene ancora in larga misura alle famiglie degli scriventi, per cui accade che l'editore disponga di materiali che gli vengono offerti da parenti e amici, e si conferma il carattere locale e amatoriale di molte di queste pubblicazioni. La raccolta viene spesso orientata in senso tematico, privilegiando lettere-testimonianze.

L'attività a Trento dell'Archivio della Scrittura Popolare, diretto da Quinto Antonelli, comincia, però, a diffondere un modello editoriale rigoroso dal punto di vista storiografico¹, che è quanto a dire non dilettantesco e riconoscibile e condivisibile anche fuori dallo stretto ambito locale. Ne dà prova, ad esempio, il libro di

Gianni Poletti *La saga dei Manciat*², dove il criterio tematico, che in questo caso avrebbe potuto portare ad una piccola raccolta delle lettere di un minatore delle Giudicarie emigrato in America, Antonio Scaglia, lascia il posto alla valorizzazione di un intero archivio familiare.

Gianni Poletti consegna alla memoria collettiva la storia paradigmatica di una famiglia di Storo, nelle Giudicarie, ricostruita pazientemente attraverso testimonianze sia orali che archivistiche, soprattutto grazie alla conservazione domestica di un cospicuo carteggio familiare di 88 lettere, per la prima volta pubblicato nella sua interezza.

L'epistolario degli Scaglia *Manciat* (lo *scotüm*, cioè il soprannome familiare, è d'obbligo) abbraccia un arco di tempo di vent'anni, incrociando eventi destinati a modificare profondamente la comunità di paese, con i suoi forti legami parentelari e le attività tradizionali. Storo, in cui, nel corso del Novecento la popolazio-

ne è più che raddoppiata, era allora un paese di circa 2.000 persone, con un passato glorioso di comunità autonoma di valle; gravitava linguisticamente sull'area lombarda in stretta continuità con la Val Vestino, a quel tempo ancora appartenente al territorio trentino, e la si indicava fin dal *Codex Wangianus* (1161) come zona di miniere³, insieme alle frazioni di Darzo e di Lodrone⁴. L'attività mineraria, anche dopo la scoperta della barite a fine '800, non era però esclusiva. Il fiume Chiese permetteva la fluitazione del legname. E l'agricoltura era allora come oggi favorita dalla posizione in una conca vicino al lago d'Idro, dotata di un particolare microclima: oggi questa particolarità ha permesso il rilancio di una varietà biodiversa di granoturco.

Gli Scaglia avevano campi e prati, alberi da frutta, bosco di proprietà, fienile; praticavano la bachicoltura, l'allevamento d'alpeggio e la caseificazione. Il padre era impiegato al Comu-

¹ Si veda la ricca produzione editoriale promossa dal Museo storico, improntata ai criteri esplicitati nella rivista "Materiali di lavoro".

² Gianni POLETTI, *La saga dei Manciat. Epistolario familiare 1902-1922*, prefazione di Quinto Antonelli, nuova edizione riveduta e ampliata, Rovereto, Egon, 2010.

³ Cfr. *Codex Wangianus: i cartulari della Chiesa trentina (secoli XIII-XIV)*, a cura di Emanuele Curzel, Gian Maria Varanini, con la collaborazione di Donatella Frioli. Bologna, Il mulino, 2007.

⁴ Cfr. Andrea PETRELLA, *L'oro bianco di Darzo, ritratto di un paese*, Trento, Fondazione Museo storico del Trentino, 2010.

ne e vigile del fuoco volontario, sicché i lavori agropastorali erano per lo più lasciati ai figli e alla moglie. Il cooperativismo, introdotto in paese da un prete di Predazzo, Don Giacomo Regensburger, aveva stimolato nuove forme di alfabetismo e una nuova consapevolezza degli “affari di famiglia” che si riflette nelle lettere, dove appare massima l’attenzione al “capitale” e ai suoi impieghi. Gli Scaglia sanno tutti leggere e scrivere, sanno fare i conti e parlano di risparmi, acquisti, interessi. Un figlio studia in collegio “l’italiano” a Rovereto, ma *casca* (è bocciato) e trova posto nella *botea* (la cooperativa).

Il maggiore e più intraprendente, Antonio, va in America nel 1904, seguendo il percorso migratorio di molti trentini che in quegli anni passano l’oceano, attraversano in ferrovia gli Stati Uniti e si impiegano nelle miniere del Wyoming⁵. Il padre e la madre lo seguono a distanza con lettere ricche di consigli morali e pratici, economici; lettere nelle quali i lunghi elenchi finali dei parenti che salutano servono a tenere Antonio legato alla famiglia e ai suoi *affari*, così come le notizie del *paese* (le vicende del parroco, dei vicini, l’inondazione, carestie, epidemie animali, malattie) nei lunghi anni dell’assenza lo manterranno informato e vicino

alla comunità di appartenenza. In una lettera gli si ricorda: “questo paese è la tua patria” (p. 175). Antonio sarà minatore e sindacalista, si sposerà in America e divorzierà. Tornerà a Storo alla fine della Grande Guerra, dopo aver servito l’America sul fronte francese, mentre i fratelli combattevano sul fronte opposto, per l’Austria, in Italia e in Russia.

Quinto Antonelli, nella prefazione, sottolinea alcuni aspetti interessanti di questo epistolario familiare, come la circolarità dei messaggi (caso raro, perché in genere si conservano solo le lettere ricevute); la varietà delle esperienze di distacco (il collegio, l’emigrazione, il servizio militare, la guerra); la diversità degli scriventi, uomini e donne, giovani e adulti.

Va riconosciuta a Poletti una rara volontà di far capire i testi, valorizzando qualsiasi indizio di interesse storico-etnografico. La soluzione adottata da Poletti è quella che si vorrebbe sempre impiegata in questi casi: pubblicare accanto al documento, riprodotto e trascritto diplomaticamente, una parafrasi in italiano grammaticale con note esplicative (linguistiche, etnografiche, storiche), a vantaggio della leggibilità. Bisognerebbe evitare in ogni modo la confusione tra originale e testo addomesticato, confusione che genera ibridi senza significato; e

va altrettanto evitata la pubblicazione di testi senza commento lessicale, soprattutto se ricchi di dialettismi locali. Bisogna dire che lo stato delle trascrizioni dei materiali popolari trentini a stampa è spesso deludente, amatoriale, al di sotto dello standard filologico.

Purtroppo anche nella buona edizione di Poletti la riproduzione fotografica di un foglio di lettera mostra che sono stati operati alcuni interventi normalizzatori nella trascrizione. La parafrasi non li avrebbe resi necessari. E, trattandosi di scritture quasi completamente in italiano, la massima fedeltà all’aspetto grafico-fonetico dell’autografo avrebbe consentito di evidenziare con sicurezza tratti popolari tipici di autodidatti e caratteri linguistici trentino occidentali (lombardi) del dialetto di Storo, senza rischi per la comprensione.

Una trascrizione rigorosamente diplomatica dovrebbe diventare uno standard editoriale; è garanzia di corretta informazione. Nelle scritture popolari si trova la documentazione altrimenti inattuabile di una cultura linguistica diversa da quella grammaticale e scolastica, una cultura che possiamo storicizzare e descrivere nei suoi connotati geografici e sociali. Il consiglio è di passare dalla ricerca della testimonianza alla piena valorizzazione del documento.

⁵ Cfr. anche Gianni POLETTI, *Emigrazione trentina in Nord America: il caso di Storo*, Storo, Il Chiese, 2003.

SERENELLA BAGGIO <serenella.baggio@lett.unitn.it> associate professor of History of the Italian Language at Trent University, has studied early examples of Italian vernacular writings (*Indovinello veronese*), non-literary texts (medical vernacular translations and lapidaries) and folk writings. She has also studied contemporary popular (*Lettere a Gigliola Cinquetti*, 2007) and cultured Italian, and narrative on Arturo Loria (*Prezioso e dimesso: la lingua di Arturo Loria al tempo di Solaria*, Trento 2004).

Schede libri

Stefano Allovio
Pigmei, europei e altri selvaggi

Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 187

Allovio, uno dei nostri migliori antropologi africanisti, parte dallo studio dei Pigmei e del loro rapporto con l'Occidente per riflettere sul ruolo dell'antropologia.

[Glauco Sanga]

Ileana Benga & Bogdan Neagota (edd.)
Religiosità popolare tra antropologia e storia delle religioni

Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2002, pp. 362

Atti del Convegno dell'Accademia di Romania in Roma (15-17 giugno 2000): I. Benga & B. Neagota, *Introduzione*; A.M. Cirese, *Considerazioni introduttive*; E. Guggino, *Il pianto funebre in Sicilia*; L. Valmarin, *"Le dogane del cielo", una psicanodia folclorica*; V. Lanterna, *Quale risveglio religioso alla soglia del nuovo millennio?*; D. Pop, *La religiosità popolare nel folclore e nel comportamento romeni*; N. Constantinescu, *The*

Pagan-Christian Syncretism in the Roman Traditional Customs' Poetry; I.E. Buttitta, *Fiamme di vita. Falò cerimoniali del fuoco in Sardegna e Sicilia*; S. Ispas, *The Symbol of Light in the Romanian Popular Tradition of Christmas*; I. Taloş, *Maria Vergine nell'immaginario popolare romeno*; M.A. Canciovici, *Des symboles chrétiens dans la légende populaire roumaine*; L. Jiga, *The Reward of Paradise. Textualization of Images of Paradise in Romanian Alexander Romance and Folk Legends*; S. Chiţimia, *Les balais du Paradis. Symboles chrétiens dans les chants Roumains de Noël*; L. Berdan, *Le monastère cosmique. Etude de hiéroglogie ethnologique*; S. Romano, *Il genere della fiaba nel folclore romeno*; L. & A. Ofrim, *Apertio Librorum. Books and Magic in a Romanian Village*; N. Coatu, *Sur l'hérmeneutique de la magie traditionnelle roumaine*; P.M. Guerrera, *Su alcuni usi tradizionali magico-religiosi di piante nell'Italia Centrale*; L. Cireş, *Éléments magiques et religieuses dans la médecine empirique de Moldavie*; I. Benga, *Rubare il latte: fertilità terrena e minaccia del vivente. Note su un'indagine etnografica in Zarend, Romania*; G. Scollo, *Me-*

dicina popolare e magia a Gela: la malattia come evento sociale; F. Faeta, *Un rito tra religione e politica: qualche considerazione teorica e metodologica*; E. Silvestrini, *Simulacri "da vestire". Cultura materiale, antropologia dell'abbigliamento, antropologia dell'immagine*; A. Codoban, *Sullo gnosticismo del "cristianesimo popolare" romeno*; R. Moretti, *Ioan P. Culiano, storico delle idee: esempi di metodologia ermeneutica*; B. Neagota, *Religione popolare e religioni antiche. Prospettive comparative*.

[Glauco Sanga]

Maurice Bloch
Da preda a cacciatore. La politica dell'esperienza religiosa

Milano, Raffaello Cortina, 2005, pp. 171, € 19

In questo impegnativo lavoro Bloch propone la sua teoria del rituale, che avrebbe la funzione di negare il mutamento, la storia. A tal fine, nei vari capitoli, Bloch discute di iniziazione, sacrificio, cosmogonia, matrimonio, millenarismo, mito, e analizza i meccanismi della violenza collegati ai rituali.

[Glauco Sanga]

Gian Luigi Bravo & Roberta Tucci

**I beni culturali
demoetnoantropologici**

Roma, Carocci, 2006, pp. 128,
€ 9,50

Breve ma utile sintesi dei beni culturali demo-etno-antropologici, inseriti dalla legislazione accanto agli altri beni culturali (artistici, archeologici, librari, architettonici, ecc.), ma che stentano a farsi spazio, soprattutto a ottenere posti e ruoli nell'amministrazione statale. I vari capitoli trattano del patrimonio demo-etno-antropologico, materiale e immateriale, di legislazione, catalogazione, ricerca.

[Glauco Sanga]

Lorenzo Brutti & Anna Paini (edd.)

**La terra dei miei sogni.
Esperienze di ricerca sul
campo in Oceania**

Roma, Meltemi, 2002, pp.
258, € 17.

Bella antologia di scritti antropologici sull'Oceania organizzata attorno al tema cruciale della ricerca sul campo: L. Brutti, *Prolegomeni*; V. Valeri, *Il futuro degli antropologi*; R. Colombo Dougoud, *Ricerca sul campo: istruzione per l'uso*; L. Brutti, *Al Servizio Segreto di Sua Santità. Le tribolazioni di un antropologo italiano in Papuasias*; E. Gnechi-Ruscone, *Da ragazza tra i korafe. Riflessioni di un'antropologa sul campo*; D. Arduini, *La produzione contemporanea della cera-*

mica in un villaggio del Sepik; A. Paini, *Destinazione "campo" per un'antropologa*; A. Favole, *Il sapere dell'orizzonte. Incontri con la società futuniana*; A. Duranti, *Il ritorno come epifania etnografica: Samoa 1978-1999*; G. Bennardo, *Antropologia e scienze cognitive: l'etnografia come percorso obbligato per gli studi cognitivi*; M. Biscione, *I collezionisti e le collezioni dal terreno al museo*; M. Houseman & C. Severi, *Interazione rituale e illusione. Un approccio relazionale*.

[Glauco Sanga]

Raffaele Corso

**La vita sessuale nelle
credenze, pratiche e
tradizioni popolari italiane**

Firenze, Olschki, 2001, pp.
XVIII+328

Il compianto Giovanni Battista Bronzini ha molto opportunamente curato l'edizione italiana di questo famoso libro di Raffaele Corso, uscito in lingua tedesca nel 1914 nella collana "Anthropophyteia" (e ora tradotto da Rocco Berardi). Il libro si apre con un saggio di Lutz Röhrich, *Il contributo di Corso alla sessuologia di Krauss*.

Il volume di Corso, nonostante gli anni, mantiene tuttavia la sua importanza, perché resta l'unico tentativo di un'antropologia della sessualità della cultura popolare italiana. La prima parte ("Pratiche e credenze") tratta della vita matrimoniale (verginità, concepimento, gravidanza, nascita, tradimenti e vedovanze); degli

organi e funzioni sessuali (parti anatomiche, mestruazioni, coito, malattie veneree); e di altre questioni con risvolti magico-rituali (incantesimi, tatuaggi, sopravvivenze falliche, orina, feci).

Nella seconda parte viene riportata un'antologia di testi popolari, soprattutto canti erotici (di tutt'Italia, dalle famose villotte friulane agli strambotti siciliani), ma anche satire e blasoni licenziosi.

Infine c'è un glossario sessuale-scatologico dei dialetti italiani, dove larga parte ha la componente gergale, che è elettiva in materia sessuale, poiché la prostituzione era un mestiere tipico dei marginali gerganti.

Del tutto lodevole ed opportuna la decisione di Bronzini e dell'Editore di tradurre questo importante lavoro di Corso, così poco conosciuto.

[Glauco Sanga]

H. Dieter Heinen (ed.)

**The Kanobo Cult of the
Warao Amerindians of the
Central Orinoco Delta: The
Nahanamu Sago Ritual**

Berlin, LIT, 2009, pp. 119
con ill. b.n.

Heinen ci presenta la narrazione del rito Nahanamu, la principale festa dei Warao (popolazione delle paludi del delta dell'Orinoco), secondo la versione dello sciamano Antonio Lorenzano, trascritta in lingua originale e tradotta con l'assistenza di Tirso e Segundo Rivero, nipoti dello sciamano.

[Glauco Sanga]