



ARTICOLO

## *Noi siamo quello che ricordiamo*

### Le frazze di Crucoli: il teatro, il rito, il riscatto sociale

di Tonia Mingrone

*“Di quest’onda che rifluisce dai ricordi la città s’imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d’una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimenti delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni, segmento rigato, a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole” Italo Calvino, Le città invisibili*

“L’evoluzione del costume e delle usanze, il diverso ritmo della vita moderna, il potere di condizionamento sempre più stringente esercitato dagli strumenti di comunicazione rendono via via più ardua la difesa delle tradizioni popolari. E anzi è stato da più parti rilevato a ragione come non sia per nulla un fatto casuale l’intensificarsi, in questi ultimi tempi, degli studi sulle società primitive: fenomeno che può essere spiegato con bisogno di una riscoperta delle radici dalle quali ci separa una ramificazione che va facendosi sempre più lunga e intricata” (Gambera 2005: 11).

Con questa riflessione si apre la mia tesi di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal Vivo conseguita presso l’Università di Bologna, e le pagine che seguono ne costituiscono un ulteriore approfondimento.

Ho deciso di intraprendere un po’ per caso questa ricerca di campo sulle *frazze*<sup>1</sup>, termine dialettale che indica le farse di Carnevale, che si rappresentavano quasi cinquant’anni fa nel mio paese, Crucoli, in provincia di Crotona; in seguito mi sono resa conto che era un evento molto importante sia a livello performativo che a livello sociale, ed aveva molte ripercussioni

<sup>1</sup> Con l’espressione dialettale *frazze* vengono indicate le farse di Carnevale, che fanno parte delle tradizioni carnevalesche di molti paesi calabresi. In questo caso ci riferiamo alle *frazze* che venivano rappresentate fino agli anni Cinquanta a Crucoli. Questi momenti vedevano impegnati giovani ed adulti, mascherati e vestiti con abiti vecchi e rattoppati, per non farsi riconoscere, che si ritrovavano a gruppi più o meno numerosi in giro per il paese impegnati in rappresentazioni teatrali itineranti, per recitare “e *frazze*”, cioè delle satire, spesso molto pungenti, scritte per l’occasione da autori che dovevano rimanere assolutamente ignoti.



sulla comunità; ho quindi ritenuto che fosse importante occuparmi di questo argomento soprattutto perché nelle ricerche a livello locale non ho trovato quasi nessuna documentazione scritta. Così ho pensato di ascoltare le voci di alcuni dei personaggi che hanno partecipato attivamente alle *frazze*, gli anziani, che sono ormai tra i pochi a mantenere vivo il ricordo di questa tradizione, destinata a perdersi con la morte dei loro protagonisti. In questo caso la loro testimonianza diventa una fonte unica e inesauribile di sapere; la tradizione, poiché tramandata oralmente, vive in loro stessi, quindi è ancora più importante farci raccontare quello che accadeva.

Il motivo che più di tutti mi ha spinto a fare questo lavoro è insito nella natura di Crucoli: una piccola realtà di tremila abitanti, dove la vita sembra veramente essersi fermata a cinquant'anni fa, dove la modernità sembra non essere mai arrivata, dove le uniche attività per trascorrere la giornata sono andare nell'unico supermercato, al bar a giocare a carte, ma soprattutto stare in casa, ognuno a casa sua, trascurando sempre di più la vita di gruppo, la socialità, lo stare insieme per e con la collettività. Essendo un paesino così piccolo, quello che mi rattrista di più è che ci si dimentichi delle tradizioni che lo hanno caratterizzato, e le *frazze* fanno parte di questo triste destino. Così, facendo ricerca di campo, mi sono resa conto che ci sono paesi che ancora oggi mantengono viva questa tradizione, seppure in maniera ridotta, e che comunque conservano numerosi documenti di ciò che riguarda il loro passato. Invece a Crucoli, dove a detta di molti intervistati le *frazze* erano un avvenimento abbastanza importante e articolato, non esiste alcun resoconto scritto che testimoni questa tradizione, quando invece era molto viva e attiva. Inoltre parecchie persone non sanno nemmeno cosa siano le *frazze*, ciò evidenzia che la tradizione non è stata continuata, c'è tuttora un grande distacco generazionale tra chi le ha viste e chi non sa nemmeno cosa siano: è questo uno dei tanti motivi che ne hanno determinato la scomparsa. Questa è una constatazione che ci deve far riflettere, perché è proprio così che si impedisce ad un paese di andare avanti e si spinge una comunità ad individualizzarsi sempre più. Sono le tradizioni che rendono unita la comunità, sono le tradizioni che aggregano, e di conseguenza anche il ricordo e la conservazione di queste sono fonte di coesione sociale. "Una comunità senza memoria vive confusa il proprio presente, ma ancor più confusamente riesce a prospettare il proprio futuro" (Gambera



2005 : 19). Un'osservazione che mi ha molto colpita, intervistando numerose persone del paese, è che tutti inizialmente sembravano non voler parlare, quasi come se fosse inutile raccontare di un avvenimento che non esiste più da cinquant'anni; in realtà tutti avevano ed hanno una gran voglia di narrare del passato e delle tradizioni scomparse. Forse oggi con la frenesia della vita contemporanea non si ha più il tempo di parlare, di raccontare, così come si faceva una volta; il gesto del raccontare manteneva vivo il ricordo degli eventi. Così come accade nella cultura orale, "la complicità che univa e che ancora unisce narratore e ascoltatore in una società a tradizione orale è indispensabile alla costituzione e alla conservazione di un sapere, di un'esperienza collettiva che garantisce all'individuo un'appartenenza" (Beltrame 1997: 201).

Il teatro, un tempo, e soprattutto nelle piccole comunità, svolgeva il ruolo di collante sociale, tramite la rappresentazione dei testi e delle storie locali, il popolo comunicava il suo pensiero e rivendicava la sua dignità. Ogni volta che si rappresentava un testo, si raccontavano storie legate al vissuto di qualcuno, quindi il teatro diventava memoria autentica del popolo. Non c'è più il tempo di ricordare nella vita quotidiana, ecco perché bisognerebbe salvaguardare quei pochi momenti di incontro e di ricordo che sono le tradizioni e le loro celebrazioni. Il problema, a parer mio, nasce dal fatto che spesso si confonde il concetto e il significato di *fiesta* a tal punto che è andata perduta l'intensità e il consenso che la festa aveva un tempo.

"Le ultime generazioni, figlie della scrittura ma anche di inedite forme di oralità di ritorno che si vanno rapidamente diffondendo e trasformando attraverso mezzi quali il telefono, la televisione, i sistemi telematici, rappresentano l'esito di un lungo percorso che ha visto l'uomo alla ricerca di nuovi modelli culturali e di sviluppo, di stili di vita differenti. Un individuo che, come abbiamo già visto, orfano di gesti e di parole non più appresi, nella misura in cui maggiormente esplora le risorse connesse alla società complessa, post-moderna, sempre più evidente avverte il lutto connesso alla perdita della vecchia *rusticitas*, ai tempi e agli spazi della tradizione" (Castelli - Grimaldi 1997: 9-10).

Lo scopo di questa ricerca non è fare un resoconto esaustivo di tutto ciò che accadeva a Crucoli durante la celebrazione del Carnevale, impresa assai difficile dal momento che non



ci sono documenti scritti e quindi bisogna affidarsi ai racconti orali delle persone intervistate, spesso non fedeli alla realtà, perché modificati dal tempo e dalla memoria: ognuno infatti racconta il proprio vissuto personale, dando una testimonianza soggettiva e non oggettiva. Il mio intento è quello di delineare l'organizzazione e lo svolgimento delle *frazze*, cercando di ricostruirne la durata e le ripercussioni sulla comunità. Inoltre l'obiettivo di questa ricerca è dimostrare ancora una volta come il teatro, messo a disposizione di alcuni eventi, diventi un mezzo forte di liberazione e di contestazione.

Per avvicinarmi al concetto di teatro come mezzo di liberazione sociale mi pare utile parlare delle *frazze* utilizzando la definizione di *dramma sociale*<sup>2</sup>, così come lo intendeva Turner. Ancora una volta ritorniamo a dire che il teatro e la vita si confondono, o si compensano a vicenda, e così, citando Turner che

“analizza il rituale e, studiandone la funzione politica, individua quanto questo sia un elemento di integrazione sociale, così viene dimostrato quanto certi rituali rappresentino i momenti di unità e di continuità di società individualiste e senza forte coesione organizzativa e politica. Il rituale rafforza i valori comuni superando le conflittualità, le lotte e gli scontri intestini alla comunità” (Turner 1982: 11).

Un altro proposito di questo lavoro è dare un contributo per la conservazione e il ricordo della tradizioni. Questo studio vuole solo essere un inizio di qualcosa: un incentivo affinché un giorno a qualcuno venga la voglia di rimettersi a scrivere delle *frazze*, che non servano solo a deridere ma che attraverso la satira e il riso servano come fonte di insegnamento. Così come avviene con il teatro di narrazione, che si basa anche sul racconto di storie legate alla tradizione popolare, il teatro diventa luogo dove narrare e quindi ricordare fatti e personaggi, ma anche mezzo di denuncia e - se vogliamo - di riscatto sociale. E ancora usando le parole Turner

<sup>2</sup> Turner individua la centralità e l'importanza processuale dei conflitti (sociali e culturali) tra persone e gruppi appartenenti a un insieme sociale governato dagli stessi principi. Conflitti che possono portare a cambiamenti radicali e a trasformazioni, oppure a rafforzamenti dello *status* precedente, ma che comunque esprimono zone di malessere, sintomi di inadattamento e bisogni di modificazione. Questi conflitti sono definiti da Turner “drammi sociali”: in essi c'è l'origine della trasformazione, e da essi nascono anche le opere d'arte tra cui il teatro. Il dramma sociale viene individuato come luogo della maggiore creatività, dove il nuovo si manifesta ma non sempre si afferma. (Turner 1982 : 10).



“il teatro parte del sociale, prende da esso (nelle persone che lo fanno, nelle idee che esprimono, nel linguaggio che usano) e alla fine si scontra nuovamente con il sociale da cui è stato prodotto [...] contiene al suo interno i germi di una critica fondamentale di tutte le strutture sociali conosciute finora. Il lavoro del teatro si gioca in un processo che viene poi contenuto nell'opera, che esprime le persone che lo agiscono, che parla di loro e, nello stesso tempo, di un tema, di un riferimento o di un testo. Agisce sui livelli intimi della persona-attore e le chiede una capacità critica nei confronti del suo agire in relazione alla sua consapevolezza sociale. Il processo che conduce all'opera muove da quella zona di margine in cui si crea, dove ci si spoglia dell'io per vestirsi del sé, dove si lascia l'individuo e s'incontra il soggetto” (Turner 1982: 20).

Quindi la ritualità della festa è espressa attraverso il teatro come mezzo per ri-attualizzare gli eventi, così come sosteneva Rousseau:

“La radicale rivendicazione d'un concetto di 'spettacolo' inteso in chiave antropologica avanzata da Rousseau; non si tratta di comporre artisticamente 'favole' tratte da qualche immaginario, ma di far rivivere 'memorie' storiche (se non 'nazionali') familiari. Non si tratta di organizzare interpretazioni di attori 'saltimbanchi', ma di impegnare nell'ambito d'un serissimo gioco rievocativo intere generazioni di membri d'una autentica famiglia, quasi trasformandoli in 'sacerdoti' d'un austero rito inteso a perpetuare vita e *virtutes* dei nuovi eroi borghesi. Si tratta di prospettare un 'gioco' festivo tale da escludere a priori palcoscenico, attori e pubblico: per culminare, anziché in rappresentazione, in ri-attualizzazione ritualmente periodica di vicenda-chiave per la coesione etica d'una piccola comunità” (Tessari 2004 : 151).

Penso che sia questa la direzione in cui poter incanalare il discorso sulle *frazze*.



### *Noi siamo quello che ricordiamo*

Sono le tradizioni che rendono unita una comunità e ne determinano la sua identità; una comunità senza tradizioni è priva di identità e lo stesso vale per gli individui che la abitano. Leggendo le paradigmatiche parole *noi siamo quello che ricordiamo*, di Walter J. Ong in *Oralità e scrittura*, immediatamente, mi è venuto in mente il mio paese: Crucoli, questa piccola realtà dove ci si aspetta che tutta la comunità sia legata alle sue tradizioni e invece le trascura, contribuendo ad un impoverimento della sua stessa eredità storico-culturale. Così come non esiste una storia precisa su Crucoli, non esiste nemmeno una raccolta dettagliata delle sue tradizioni (se non quelle culinarie); un paese senza storia è un paese che non parla, un paese quasi invisibile che per questo rimarrà sempre nella sua condizione, senza prospettiva di sviluppo, perché se non si è capaci di valorizzarsi da soli non ci si può aspettare che lo facciano gli altri. Questa invettiva - che può sembrare politica - scaturisce dalla rabbia di vivere in un paese che avrebbe tanto da dire, ma che fatica a trovare le parole, o forse non le vuole trovare, per farlo: un paese che se continuerà così sparirà definitivamente, sia fisicamente, a causa del fenomeno dell'erosione costiera, flagello dei paesi della costa jonica, che culturalmente.

L'esempio delle *frazze* è solo una delle tante tradizioni che probabilmente sono andate perdute: non solo perché non si fanno più, ma soprattutto perché non se ne parla, con il risultato che molte persone e in particolare i giovani non sanno nemmeno cosa siano; questa è una grave mancanza perché è una realtà che è esistita, sia a Crucoli che in molti altri paesi, i quali però ne hanno saputo cogliere il valore e le hanno inserite all'interno dei loro usi e costumi. Nonostante non abbia trovato molte informazioni su come si svolgevano le *frazze* a Crucoli ho deciso di continuare ugualmente il mio lavoro, perché attraverso le testimonianze raccolte sono emerse diverse motivazioni che hanno portato a non rappresentarle. Tra i motivi generali c'è da dire che

“il mito e il rito carnevalesco in Calabria non hanno trovato il meritato approfondimento. Non esiste, infatti, a dispetto di tanti studi e interessi, una indagine microstorica su un Carnevale calabrese né uno studio 'unitario' sui molteplici e diversi aspetti dei Carnevali della Calabria. Probabilmente questa difficoltà è legata, non soltanto alle scelte culturali



dei singoli osservatori, ma anche ai seguenti motivi:

1 - Il Carnevale era ormai frammentato e disgregato nel momento in cui si è affermata in Calabria un'attenta prospettiva storico-antropologica (cosa che invece non è avvenuta per le feste e i riti religiosi che, pure diversi del passato, restano elementi costitutivi della vita e della cultura delle popolazioni);

2 - Non è semplice ricostruire un Carnevale calabrese in assenza di attendibili fonti. Il discorso sul Carnevale più di una volta non può che partire dalla scheggia della memoria di anziani protagonisti, che vengono a mancare. E dalle testimonianze degli anziani non sempre si riesce a cogliere lo spirito e il polimorfismo del Carnevale;

3 - Una 'microanalisi' di un rito che si presentava con una molteplicità di funzioni, e con modalità e significati diversi da paese a paese, non appare semplice anche perché rinvia a un insieme di motivi, valori, testi presenti in altri paesi della Calabria;

4 - Le 'mille Calabrie', diverse per rapporti produttivi e sociali, per economia e alimentazione, per lingua e per tradizioni culturali non facilitano un discorso unitario e compatto sul Carnevale. I 'mille Carnevali', uguali e diversi, presenti nella società calabrese tradizionale confermano quanto sia angusta, parziale, inventata l'idea di 'calabresità' a cui si attaccano numerosi studiosi;" (Gallo 1992 : 18).

Andando nello specifico, innanzitutto c'è da dire che chi componeva le *frazze* era spesso una persona analfabeta, quindi non scriveva con una competenza letteraria, ma - come si suol dire - perché aveva "talento"<sup>3</sup>, cioè era particolarmente portato a scrivere; in realtà chi componeva voleva far divertire ma soprattutto esprimere la propria denuncia contro il potere e la società, senza alcuna pretesa letteraria. Da ciò deriva anche il disinteresse delle persone colte verso le *frazze*, che venivano considerate solo un mero divertimento e passatempo in mancanza d'altro; quindi, partendo dal presupposto che le *frazze* erano composizioni di gente 'ignorante', questo fenomeno non venne considerato di molto valore, almeno fino a qualche tempo fa, quando si è messo un luce il vero significato di riscatto sociale di questi testi. Come è emerso dalle pagine di alcuni libri di studiosi, tra cui Pietro Vincenzo Gallo e Vito Teti, che si sono dedicati a questo argomento,

<sup>3</sup> Con l'espressione *avere talento* si indicano quelle persone che, pur non avendo studiato, riuscivano a scrivere testi che poi venivano rappresentati con le farse.



“non è possibile ridurre il Carnevale a momento ‘autonomo’ e ‘oppositivo’ dei ceti popolari che si basavano sulla tradizione orale. La scrittura, come è stato ampiamente dimostrato, non è stata estranea all’elaborazione popolare, e ciò che è diventato in un determinato periodo popolare e orale può avere avuto un’origine colta e scritta. D’altra parte non è possibile nemmeno identificare scrittura con cultura alta, e oralità con cultura popolare. All’oralità hanno fatto riferimento gli autori colti e la scrittura è stato punto di riferimento di autori popolari. Questi processi di ascesa-discesa-ascensione, il passaggio dall’oralità alla scrittura e dalla scrittura all’oralità, il trasferimento di motivi popolari in una elaborazione colta poi ripresa e utilizzata anche in contesti popolari, ci rivelano la complessità, la dinamicità, la mobilità di quella che è stata definita cultura folklorica. Non è possibile leggere le vicende dei ceti popolari di una comunità separate dalle vicende dei ceti dominanti, interni ed esterni, e dei ceti popolari e dominanti di altre zone a volte lontane. Nelle società tradizionali i testi orali si diffondevano in maniera più rapida di quanto possiamo immaginare dall’alto in basso e viceversa, e in aree geografiche lontanissime. Si spiega in parte così la somiglianza e la diversità della cultura popolare in diverse aree dell’Europa preindustriale. Il Carnevale da questo punto di vista non può essere ridotto a luogo della protesta popolare, ma se mai a luogo d’incontro, certo non sgombero di conflittualità, di ceti sociali diversi, portatori di valori identici e differenti. In molte località della Calabria i testi carnevaleschi ci pongono di fronte a un Carnevale come rito dell’intera comunità o come rito di ceti sociali e culturali diversi. La satira era diretta a categorie sociali, ma anche agli ‘altri’, ai forestieri, agli abitanti di un paese vicino, pure di un’altra zona del paese, era, spesse volte, autoironia, ironia contro membri del proprio gruppo” (Gallo 1992: 22-23).

Un altro motivo che ha contribuito alla dispersione delle *frazze* è riscontrabile nel fatto che molti padri di famiglia, che erano anche *farzari*, non volevano che i figli e nipoti si immischiassero in questo tipo di cose, giudicate pericolose; infatti, quando gli autori delle farse venivano scoperti, molte volte erano arrestati o addirittura costretti a lasciare il paese. Questa paura divenne sempre più reale con la censura che iniziava ad esercitare il suo potere e in particolare con l’insediarsi della Questura nel paese. Così i padri non tramandarono ai figli questa usanza, ed essendo le farse legate alla tradizione orale, molte andarono perdute, e ciò che ne rimane lo si deve ai racconti di alcune persone che oggi





sono anziani ma all'epoca erano bambini. A questo stato di cose contribuì il problema dell'emigrazione che caratterizzò gli anni cinquanta: la Calabria è stata tra le regioni con il più alto numero di emigranti, insieme a Puglia e Sicilia.

“Il grande esodo degli anni Cinquanta segnava, accompagnava, scandiva la fine di un universo compatto, omogeneo, solido. L'erosione dell'antico mondo non ha significato, certo, improvvisa scomparsa di miti, riti, valori, testi letterari, oggetti di quel mondo. In quel periodo, però, la cultura e la mentalità tradizionali subivano un'inarrestabile declino o una profonda trasformazione. Negli anni Cinquanta il Carnevale rivelava cedimenti definitivi, si presentava già sgretolato in forma disgregata, si configurava come segno ed esito dell'erosione radicale dell'antica ritualità e simbologia contadina. In molti paesi, in coincidenza con la partenza dei principali portatori, creatori, organizzatori della ritualità carnevalesca, i 'farsari', i 'mascherati', gli autori di testi popolari, i suonatori, ma anche in coincidenza con mutate condizioni economiche, alimentari, sociali dei diversi ceti, il Carnevale veniva abbandonato, non trovava una diversa ragione di essere, diversamente da quanto avveniva per le feste religiose, che da feste del mondo agropastorale si andavano trasformando in riti dell'emigrazione, in feste degli emigrati e dei loro familiari rimasti, cominciavano a diventare 'feste degli emigrati'. Soltanto alla fine degli anni Sessanta, all'interno di un complesso e ambiguo fenomeno di riscoperta delle culture popolari, quando queste erano ormai scomparse, il Carnevale sarebbe stato ripreso e riproposto da nuovi soggetti che spesso non avevano più un rapporto di continuità con la tradizione dei padri” (Gallo 1992: 14).

A tutto ciò si unisce il fatto che, mentre prima il teatro era l'unica fonte d'intrattenimento, con il passare del tempo e la diffusione di nuovi modi di comunicazione (come la televisione), l'usanza di rappresentare le farse si affievolì e con essa si perse anche il vero significato di “*fare e frazze*”; si passò così dalla scrittura e rappresentazione di testi teatrali veri e propri alla scrittura delle poesie, dove non c'era più la denuncia ma la trattazione di argomenti che mettevano in luce i problemi del paese e in generale del sud. Forse è anche per questo che il mio paese è così ricco di poeti locali, a molti sconosciuti, come Felice Fortunato ed Emanuele Di Bartolo, che con le loro poesie hanno affrontato i problemi legati alla loro terra, come appunto il problema dell'emigrazione, la mancanza di lavoro, lo sfruttamento da parte



dei padroni, il grande problema della fame; come alcune persone mi raccontavano, nel momento in cui era diventato troppo difficile mettere in scena le farse, a causa della censura, molti *farzari* si rifugiarono nella scrittura delle poesie, che permetteva loro di esprimere comunque il loro dissenso nei confronti della società. Andando più a fondo assistiamo quindi ad una vera e propria trasformazione: dalla rappresentazione delle farse in piazza alla scrittura di poesie, dall'oralità alla scrittura; proprio questo passaggio determina l'inizio della fine della tradizione delle farse. Usando le opinioni di Ong:

“la parola parlata, evento sonoro, è agonistica ed enfatica, frutto di una situazione concreta, dell'interagire immediato tra esseri umani. Essa è quella che conta, è la parola-azione che muta il mondo. Al suo confronto, l'altra potrà solo significare. Parola-azione contro parola-ricordo, dunque, evento contro situazione, mutamento contro stasi, memoria contro dimenticanza” (Ong 1986: 7).

Se con la rappresentazione nei luoghi aperti il messaggio che si voleva dare veniva portato direttamente al destinatario, quasi imposto, con tanto di personaggi che si rifacevano a persone reali, con la scrittura delle poesie questo non accade più. Lasciando la piazza, il fenomeno delle farse si è trasformato in poesia, che esprimeva con la sua liricità e profondità, il malessere individuale; non tutti però sono in grado di coglierla e capirne il significato. Mentre le farse parlavano a tutti, la poesia parla al singolo individuo; dal momento che le rappresentazioni erano un momento di sollecitazione popolare, con la poesia svanisce il sogno della collettività di attuare il proprio riscatto sociale. Questo perché

“la letteratura orale è prima di tutto l'espressione globale di un gruppo sociale, di una comunità; modella la visione comune del gruppo assicurando, al medesimo tempo, l'assimilazione e la diffusione dei valori comunitari e consentendo inoltre agli individui di forgiare la propria identità culturale e di riassorbire i conflitti e le tensioni che li attraversano” (Chadli 1996: 8).

“Affermare che moltissimi cambiamenti della psiche e della cultura hanno a che vedere con il passaggio dall'oralità alla scrittura non significa ritenere che quest'ultima (e/o dopo



di lei) la stampa sia l'unica causa di tutti i cambiamenti. Non è questione di riduzionismo, ma di messa in rapporto: il passaggio dall'oralità alla scrittura è profondamente collegato con un maggior numero di mutamenti psichici e sociali di quanto non si sia finora notato. Gli sviluppi della produzione alimentare, del commercio, dell'organizzazione politica, delle istituzioni religiose, della pratica tecnologica ed educativa, dei mezzi di trasporto, dell'organizzazione familiare e di altri settori della vita umana, giocano tutti un proprio ruolo distinto. Ma la maggior parte di questi cambiamenti, o forse tutti, sono stati essi stessi influenzati, spesso profondamente, dal passaggio dall'oralità alla scrittura e oltre, e molti a loro volta hanno influenzato tale passaggio" (Ong 1986: 241).

Le farse possono essere molto utili alla ricostruzione della storia di Crucoli, che come dicono alcuni è ancora misteriosa. In ogni caso le tradizioni diventano patrimonio di chi le conosce, ne parla, ma soprattutto le conserva.

"Tutte le società hanno almeno 'una memoria' di se stesse o delle altre. Avere una memoria significa possedere una visione del proprio passato. Le rappresentazioni del passato possono essere parte delle narrazioni che 'spiegano' perché una società, una cultura ecc. è quello che è nel presente. Ma ciò che si è nel presente implica necessariamente, ancorché spesso implicitamente, un discorso su ciò che non si è, tanto riguardo a ciò che saremmo potuti essere, quanto rispetto a ciò che sono altre società, altre culture, altri gruppo, ecc. Nel processo di costruzione dell'identità, la memoria - sia che essa si costituisca in forma di discorso mitico, sia che si organizzi in forma di discorso storiografico - ha sempre e comunque lo stesso significato e la stessa funzione: offrire una rappresentazione dotata di senso del proprio presente" (Fabietti - Matera 1999: 10-13).

Sono venuta a conoscenza di queste rappresentazioni attraverso la lettura degli usi e dei costumi di Carnevale in altri paesi calabresi, così mi sono chiesta se anche nel mio paese ci fosse mai stata questa tradizione. Le mie ricerche hanno avuto un esito fortunato: un vecchio documento in cui si parla del Carnevale a Crucoli: si tratta di un "quadernino da cento lire"<sup>4</sup>, di proprietà di Cataldo Foresta e appartenuto al padre, Francesco Foresta,

<sup>4</sup> Chiamati da 'cento lire' perché all'epoca costavano cento lire; questi quaderni erano usati dai *farzari* per comporre le *frazze*.



conosciuto come *farzaro* e Capitano delle *frazze* di Crucoli.

La farsa che ho inserito all'interno della mia ricerca<sup>5</sup> è un esempio di farsa dove Carnevale e gli altri personaggi subiscono un processo di personificazione. Ritornano i personaggi ricorrenti quali il Capitano, capo dei *farzari* e primo a parlare, poi ci sono il Carabiniere, gli Avvocati, il Monaco, che processeranno Carnevale e la moglie Quaresima che piangerà la sua morte. In questa farsa non c'è una storia unica e, almeno all'apparenza, sembra un susseguirsi di testimonianze di donne e uomini che raccontano ognuno la propria vicenda legata alla guerra; chi è costretto a lasciar partire il proprio uomo ed esprime il suo dolore, chi è rimasta vedova, chi nell'attesa non è riuscita a mantenersi fedele ed è considerata una 'vastasa' (donna di strada) e chi ha paura di rimanere 'assumunnuassulata' (zitella). Ma oltre alle pene d'amore ci sono anche i desideri e le attese del popolo che si chiede quando arriveranno giorni migliori: "passano gli anni come passa il vento, ma quando viene il giorno consolante?"<sup>6</sup>. All'interno della farsa ci sono anche continui riferimenti a Dante e all'Inferno, si parla di invidia e di superbia come grandi mali, si cita la nona bolgia dove sono puniti i seminatori di discordia. A rimarcare ancora di più l'ispirazione dantesca è la figura di Giuda che compare alla fine, una sorta di Caronte che traghetta Carnevale negli inferi dopo esser stato processato, condannato e ucciso. La farsa si conclude con il pianto di Quaresima, la moglie di Carnevale, che disperata per la perdita del marito avverte il resto del popolo a sapersi meglio comportare. La farsa è formata da varie strofe, precedute da una numerazione in ordine crescente: questo era un metodo che veniva utilizzato per facilitare la memorizzazione e l'entrata dei personaggi; di fianco ai personaggi, invece, si trovano altri numeri che indicano tutte le entrate dei personaggi, anche questi in ordine crescente (espediente che non veniva sempre usato, infatti alcune entrate non sono contrassegnate da nessun numero). Alla fine del testo viene elencato il guadagno della rappresentazione, rigorosamente fatto di cibo, vino e qualche moneta, ancora una volta a rimarcare come il Carnevale era la festa del cibo, dove il riscatto più grande era rappresentato dal potersi finalmente, almeno per un giorno, riempire la pancia di cibi prelibati.

"L'identità è una questione concernente la memoria e il ricordo: proprio come un

<sup>5</sup> Cfr. Tonia Mingrone, *Noi siamo quello che ricordiamo – Le frazze di Crucoli: il teatro, il rito, il riscatto sociale*, Università di Bologna, inedita, 2011

<sup>6</sup> La frase riportata è presente nel testo in forma dialettale; qui è stata riproposta e riformulata in italiano.



individuo può sviluppare un'identità personale e mantenerla attraverso lo scorrere dei giorni e degli anni solo in virtù della sua memoria, così anche un gruppo è in grado di riprodurre la sua identità di gruppo solo mediante la memoria. La memoria culturale circola attraverso le forme del ricordo, le quali originariamente sono un fatto concernente le feste e la celebrazione rituale. Fintantoché i riti assicurano la circolazione del sapere garante dell'identità all'interno del gruppo, il processo della trasmissione si compie sotto forma di ripetizione. È nella natura del rito il riprodurre con meno variazioni possibile un ordine prestabilito: in tal modo ogni esecuzione del rito ricalca le esecuzioni precedenti, dando luogo alla concezione, tipica della società prive di scrittura, di un tempo che ritorna su se stesso" (Assman 1997: 61).

Il fatto stesso che le farse non si siano più rappresentate, e di conseguenza non se ne sia più parlato, ha contribuito a creare uno stacco generazionale tra coloro che le hanno viste e coloro che non sanno niente al riguardo. La tradizione delle farse era strettamente legata alla loro rappresentazione, e attualmente la loro paternità è attribuita a quei paesi che le hanno rappresentate per più tempo; un esempio può essere quello della tradizione dei *farsari* di San Nicola da Crissa in provincia di Vibo Valentia, su cui Vito Teti ha realizzato un importante documentario che attesta che nel 1979 le farse venivano ancora rappresentate con le stesse modalità di una volta. Quindi, ricollegandoci alle parole di Assman sulla memoria culturale, è la ripetizione del rituale che mantiene viva una tradizione, e con essa l'identità del gruppo. Altri esempi che attestano la presenza di questa tradizione sono costituiti dai libri e dalle tesi di laurea di studiosi che hanno parlato delle farse di Carnevale nei rispettivi paesi di origine. Attraverso la memoria gli individui stabiliscono un legame tra passato e presente:

"il rapporto tra il passato e il presente, qualunque sia la forma che assume, è a sua volta importante perché è un'ingrediente basilare dell'identità. Si può affermare il proprio presente (di individuo oppure di collettività) attraverso la continuità con il passato, quindi nel rispetto della tradizione, spingendosi fino all'esaltazione, alla celebrazione e alla commemorazione del passato, oppure attraverso una rottura radicale con esso, quindi accogliendo l'innovazione, spingendosi fino alla cancellazione, all'oblio, al divieto del ricordo; l'identità, come abbiamo visto, ha origine da processi di selezione e rimozione



della storia; quindi si perpetua, riproducendo o riformulando se stessa, per via di meccanismi che si possono individuare a partire dalle rappresentazioni culturali tramandate (la memoria collettiva) che entrano in rapporto dialettico con la realtà. Si può, quindi, definire con maggiore precisione la memoria come la sede dei processi di selezione, rimozione, interpretazione, elaborazione dei lasciti del passato” (Fabietti – Matera 1999: 17).

Come abbiamo già detto in precedenza, il fenomeno delle farse era diffuso in tutta l’area del Mezzogiorno in diverse forme; l’importanza di documentare questi avvenimenti sta nel fatto che spesso la mancanza di tradizioni non è dovuta alla loro reale assenza ma alla mancanza di interesse delle persone e delle istituzioni verso questa tipologia di eventi. Il patrimonio culturale di un luogo non si crea da solo, ma va ricercato, custodito e conservato.

***“E frazze”: farsa e riscatto sociale. I rappresentanti del potere venivano bastonati***

Anni addietro, dire *Carnevale*, per molte comunità calabresi, significava dire *frazza* o *frassa*.

“Il comune denominatore di ‘carnevalesche’ è inteso all’occasione della rappresentazione e perciò vi convergono sia le farse classiche, caratterizzate da Carnevale e Quaresima e dal loro codificato corteo, sia quelle costruite su personaggi diversi, reattivi istituzionalizzati, le une e le altre, di tutte le tensioni accumulate, di tutte le compressioni sociali, politiche e morali e orgiasticamente celebrati, in una tacita congiura di tolleranza e di permissività. Le farse s’inserivano in tutto un contesto drammatico, nel senso originario di azione, quale era il carnevale con le sue maschere, i suoi diavoli, i cortei buffoneschi, i funerali le sceneggiate, le parate in una corale coincidenza di recita e vita. Ne erano elementi caratterizzanti il mascheramento grottesco degli attori, un linguaggio corposo allusivo, licenzioso, ovviamente dirompente in una cultura compressa e intransigente, la carica buffonesca della recitazione l’assunzione dei ruoli femminili da parte dei maschi, l’aggressione satirica tanto più corrosiva in quanto risolta nel grottesco, un non raro intervento della musica di canti e controcanti, frequenti elementi di bilinguismo e non rari di plurilinguismo atti a



caratterizzare in un senso o nell'altro i personaggi, fino alla seriosità del latino. Essa veniva rappresentata in piazza e godeva della partecipazione di tutto il paese” (Sapia 2000: 182).

La farsa costituiva un momento importante per il popolo, in quanto esso poteva, finalmente, far sentire la propria voce attraverso i suoi personaggi e le sue maschere tipiche. La *frazza* rispettava un copione non scritto, tramandato oralmente ed affidato ad attori di strada che dovevano anche sostenere le parti femminili. Muovendosi di rione in rione, i protagonisti della *frazza* recitavano le scenette e concludevano le esibizioni accettando in premio qualche buon bicchiere di vino.

Il genere a cui si rifà la *frazza* è il contrasto, come primo germe del quale poi si svolse il dramma. A tal proposito Apollo Lumini nel suo libro *Le farse di Carnevale in Calabria e Sicilia* scrive:

“più stretta relazione col contrasto mi pare abbiano le farse siciliane e calabresi, le quali, salvo qualche scempia buffonata o qualche breve scena, non sono mai improvvisate, ma scritte; le farse sono scritte in versi, e *cantate*: che i volghi non concepiscono poesia senza canto. Prive d'intreccio, o sono satira personale, ed in ciò si avvicinano ad alcune commedie dell'arte, o veri e propri *contrasti drammatizzati*” (Lumini 1980: 42-45).

Le farse più caratteristiche, e di indubbia validità storica e letteraria, in Calabria, sono quelle che hanno per protagonisti Carnevale e Quaresima. Carnevale si presenta al pubblico ben pasciuto, con cilindro e frac, lacero e sudicio; Quaresima vestita di nero, segaligna, brutta e vecchia. Il primo mangia fino a strozzarsi, la seconda rimane digiuna. Sulla scena sono marito e moglie e se ne dicono di tutti i colori. La farsa era un momento molto atteso da chi voleva cogliere l'occasione per mettere a nudo abitudini e difetti della gente comune, ma la farsa poteva anche essere utilizzata come riscatto sociale, fornendo al povero una rivincita contro il ricco, al servo contro il padrone, al soldato contro il capitano. Tutte le persone che rappresentavano il potere inevitabilmente venivano bastonate. Non si salvavano dai duri colpi caricaturali neanche preti, medici, farmacisti, avvocati, che rappresentavano la cultura ufficiale e conducevano un'esistenza carente di contenuti altruistici. L'obiettivo era quello di



colpire un ambiente moralistico improvvisando discorsi su pulpiti fittizi, ribalte e tavolati su cui salivano le maschere abilitate a parlare.

Il Carnevale segna la fine dell'inverno, che è un periodo di fame e di ristrettezze, per lasciare il posto alla primavera in cui l'umanità si risveglia per dedicarsi a quelle attività produttive che portano ricchezza in tutte le case. In pratica è come se la comunità giocasse alla morte in un rituale che conduce alla via della liberazione. Morte che arriva per eccessi alimentari a base di salsicce, *soppressate*<sup>7</sup> e *frittole*<sup>8</sup> facendo riemergere nella mente del popolo antichi sogni di abbondanza. In un tempo in cui ci si cibava con alimenti di fortuna (erbe selvatiche mal condite) e l'approccio con la carne avveniva solo in qualche festa comandata, il 'fantoccio Carnevale' - con tutto il ben di Dio che ha intorno - non può non rappresentare le aspirazioni di un popolo logorato dalla miseria;

“anche attraverso il cibo, la possibilità tendenzialmente inesauribile di ingurgitarne quantità spropositate, si sperimenta anche in questo caso a livello fantasmatico – il possibile superamento del limite della sazietà. Se nella realtà il corpo incontra tale limite della sazietà e gli altri condizionamenti biologici - di troppo cibo si può morire, nello spazio carnevalesco il corpo può essere immaginato fonte inesauribile di un piacere continuamente rinnovantesi. La gola e il ventre sono in questo valori metonimici per indicare l'intero corpo che – anche sul piano alimentare – non conosce limiti, perché li ha tutti trascesi” (Satriani, *Il corpo e il limite* in Castelli – Grimaldi 1997: 41).

Singolare è il pianto di “Coraisima<sup>9</sup>” che, vestita a lutto, piange il venerato sposo strappandosi i capelli e lanciando urla strazianti. Dopo la morte del marito, ella digiunerà per quaranta giorni fino al lunedì di Pasqua.

“Vera e propria *mimesis*, il teatro del pianto si attiva dunque secondo un suo specifico

<sup>7</sup> La soppressata calabrese è uno dei più famosi salumi calabresi. Viene fatta con carne di suino locale cresciuto con una alimentazione sana. La carne viene poi messa a stagionare in budello naturale per (almeno) due mesi e affumicata. Viene prodotta in due varianti: dolce e piccante.

<sup>8</sup> Le frittole sono un piatto tipico della gastronomia calabrese e in particolare del Carnevale; viene preparato con le parti meno nobili del maiale, come cotenna, zampe, orecchie, ossa, ed ha chiare radici nella cultura povera contadina, che appunto eliminava ogni spreco.

<sup>9</sup> Quaresima.





linguaggio: un codice stratificato, che concerne nello stesso tempo il piano della psiche e quello del corpo, dell'individuale e del sociale, del codificato e dell'istintuale. Reiterata e variabile, in tutte le sue diverse scansioni formali e temporali, la lamentazione si attiva grazie alla sinergia del gesto, della parola, del canto, che rendono esprimibile l'ineffabile della condizione di 'crisi di presenza'" (De Martino 1983: XLII).

Quando parliamo di farse calabresi parliamo di teatro anonimo, non perché si sia smarrito il nome dell'autore (al contrario, in ogni paese o città della Calabria c'è sempre un informatore pronto a parlarci di un'altra persona, chiamandola per nome o soprannome, indicandola come uomo di penna e quindi capace di creare dialoghi e monologhi per ogni occasione), ma perché è spesso il risultato di molteplici creazioni individuali. Esistono paesi in cui la stessa farsa viene ripetuta per anni, ma ogni volta con le opportune modifiche, in quanto il fine principale è quello di fare 'satira' su un fatto realmente accaduto. Ciò comporta una serie di interventi e manipolazioni su una struttura già consolidata e (cosa più importante) condivisa da tutta la comunità. Col cambiare, quindi, degli avvenimenti, mutano ruoli e personaggi e tutto ciò comporta, inevitabilmente, la creazione di un'opera nuova. La 'satira' a volte era molto forte ed altrettanto esplicita, per cui succedeva spesso che la persona chiamata in causa abbandonasse la piazza, nascondendosi il viso dalla vergogna. Nella farsa poteva succedere di tutto: travestimenti, beffe, equivoci, inganni, bastonature. In essa tutto era permesso, perché l'obiettivo era soltanto uno: provocare nel pubblico una sincera e schietta risata. Nella cultura popolare calabrese il Carnevale viene rappresentato come un fantoccio, subisce cioè un processo di personificazione. Una struttura consolidata e condivisa dalle comunità calabresi della vicenda del personaggio "Carnevale", tenendo ovviamente conto che esistono decine di varianti, è la seguente: Carnevale consuma un enorme pasto; in seguito appare sofferente per aver mangiato troppo; un parente (in alcune località è Pulcinella, maschera napoletana presa in prestito dalla commedia dell'arte) ne dà notizia al pubblico; si mandano quindi a chiamare i Medici (di solito sono in due, si esprimono in italiano e simbolizzano la cultura ufficiale); Carnevale morente detta il testamento al Notaio e chiede l'assoluzione al Prete; morto Carnevale, Coraisima, la moglie, piange il marito; tutti piangono Carnevale e infine il 'fantoccio' viene bruciato in piazza. Alla morte di Carnevale segue il funerale e lo si accompagna con queste parole:



*“E’ mùortu lu nànnu... lu nànnu muriu...  
ppi fin’a natr’annu ‘nun pìpita ‘cchiù...  
Lu nànnu muriu... lassàu li pompi,  
lu jòcu e lu sciàlu... ‘nun vènanu ‘cchiù...!”*  
*“E’ morto il nonno... il nonno è morto...  
fino ad un altro anno non parlerà più...  
Il nonno morì... lasciò il lusso,  
il gioco e lo svago... non tornano più...!”*

Questa nenia, seppur fittizia, dovrà funzionare come espediente culturale per poter superare il momento cruciale in cui viene messa in discussione persino la propria esistenza: con questa nenia funeraria si piange il morto per inneggiare alla vita.

“Come è stato detto, noi consideriamo il lamento funebre innanzi tutto come una determinata tecnica del piangere, cioè come un modello di comportamento che la cultura fonda e la tradizione conserva al fine di ridischiudere i valori che la crisi del cordoglio rischia di compromettere. In quanto particolare tecnica del piangere che riplasma culturalmente lo strazio naturale e storico (lo strazio per cui tutti ‘piangono ad un modo’), il lamento funebre è azione rituale circoscritta da un orizzonte mitico. Sempre in quanto tecnica del piangere il lamento funebre antico concorre, nel quadro della vita religiosa, a mediare determinati risultati culturali; ciò significa che attraverso i modelli mitico- rituali del pianto sono mediamente ridischiusi gli orizzonti formali compromessi della crisi, e cioè l’*ethos* delle memorie e degli affetti, la risoluzione poetica del patire, il pensiero della vita e della morte, e in genere tutto il vario operare sociale di un mondo di vivi che si rialza dalle tombe e che, attingendo forze dalle benefiche memorie di ciò che non è più, prosegue coraggiosamente il suo cammino. [...] La recitazione del lamento è legata a determinati periodi di tempo e a determinate date, si svolge con una mimica e con una melopea tradizionali, costituisce un obbligo religioso il cui mancato assolvimento ha conseguenze nefaste, si manifesta a una certa figura mitica del morto dell’al di là: il che manifesta in modo palese un significato rituale” (De Martino 1983: 55-56, 59).

*‘U nannu* rappresenta una variante della *frazza*, e consiste in una processione goliardica



simile ad un corteo funebre che accompagna le spoglie del *nannu* (il nonno, l'anziano, la cui etimologia potrebbe anche fare pensare all'anno che muore), posto disteso e scoperto su un carro funebre. Dietro il carro si sviluppa un corteo di tipi strambi ed originali, che danno alla coreografia un tocco di trasgressione e di goliardia popolana divertente. Ma trattandosi di rito funerario simbolico è evidente l'intenzione parodistica della vicenda: si piange il morto per inneggiare alla vita.

### *Come si svolgevano le frazze*

Anticamente, dopo cena si organizzava *la frazza*: ci si ritrovava mascherati e armati di *cupacupa*<sup>10</sup>, *organetto*<sup>11</sup> e fiaschi di vino ben nascosti sotto cappe e mantelli, e si andava in giro a portare le serenate nelle case degli amici, suonando e canzonando l'invito ad accogliere "*la frazza*" davanti al portone della famiglia prescelta:

<sup>10</sup> Il tamburo a frizione (*cupi-cupi*, *zucu-zucu*, ecc.) è formato da un risonatore, una membrana e un bastone. Il risonatore è un recipiente cilindrico di latta, terracotta o legno, con la superficie superiore aperta. Su questa apertura viene tesa una membrana di pelle, stoffa o vescica animale, fissata tutto intorno con legatura di spago. Al centro della membrana emerge un lungo bastone di canna, sottile e privo di nodi, fissato all'interno della membrana stessa. L'assemblaggio della canna con la membrana, invisibile dall'esterno, si realizza in vari modi: se la canna è molto sottile è sufficiente una spilla da balia; altrimenti si può legare a croce un listello su una estremità della canna e legare questo dispositivo al pizzo centrale della membrana. Lo strumento viene suonato in piedi o da seduti, sostenendo con una mano il recipiente all'altezza del torace. L'altra mano, previamente bagnata, sfrega la canna che trasmette così la vibrazione alla membrana, anch'essa bagnata. Per poter disporre di una certa autonomia, si usa versare un po' d'acqua direttamente dentro lo strumento, in modo che all'occorrenza, capovolgendo il recipiente, si possa ristabilire il giusto grado di umidità. Il suono, cupo e grottesco dello strumento, ha dato luogo a varie denominazioni tutte di chiaro significato onomatopeico. Il tamburo a frizione viene suonato esclusivamente in determinati occasioni 'cerimoniali' del calendario agricolo invernale, soprattutto Capodanno e Carnevale. In queste occasioni, presso la comunità agro-pastorali gruppi di cantori e suonatori eseguono canti di questua girando per le case del paese e nella campagna, porgendo gli auguri e chiedendo in cambio doni alimentari. Nei giorni precedenti la festa vengono preparati gli strumenti, utilizzando i materiali che si hanno a disposizione (ad esempio, un tovagliolo da cucina può costituire la membrana). Al termine dell'occasione festiva gli strumenti vengono smembrati e i loro componenti tornano a rioccupare le originarie posizioni. Il tamburo a frizione dunque non ha un'effettiva consistenza in quanto oggetto e la sua breve, effimera esistenza ne conferma il carattere rituale. Il suo uso in altri momenti dell'anno non è concepito. Generalmente la pratica dello strumento è associata all'universo femminile: sono spesso le donne infatti, che, inattive in altri contesti musicali, lo costruiscono, lo suonano, cantano accompagnandosi con esso e infine lo disfano (Ricci – Tucci 2001: 11).

<sup>11</sup> La fisarmonica diatonica, comunemente nota come organetto, è uno strumento musicale appartenente alla famiglia degli aerofoni (strumenti il cui suono è generato da un flusso d'aria) di tipo meccanico (l'aria è prodotta da un mantice o soffierto) e provvisto di ance libere. L'organetto è caratterizzato da una tastiera melodica a bottoni, azionata dalla mano destra, estesa per 2 ottave e 1/2, nella quale le note sono ordinate per scale diatoniche (5 toni e 2 semitoni). Ad ogni bottone corrispondono due suoni differenti, secondo che il tasto sia premuto aprendo o chiudendo il mantice (sistema bitonico). Il numero dei tasti della melodia può variare, secondo il tipo di organetto, da 12 a 33, ordinati in una, due o tre file. Lo strumento possiede una seconda tastiera più piccola, azionata dalla mano sinistra, che comprende i bassi e gli accordi (da un minimo di 2 a un massimo di 12, ordinati in due file) necessari per l'accompagnamento ritmico.



*'amu saputu che hai ammazzatu u puorc' rapa a porta ca fa fridd', u cupacupa miu è malato, vò a sazizza e pure a suprissata'*

(abbiamo scoperto che hai ucciso il maiale, apri la porta che fa freddo, il mio cupacupa è malato, vuole la salsiccia e pure la soppressata)

Canti e balli duravano fino all'alba e all'arrivo del nuovo giorno, carico di tristezza quaresimale, si andava a letto.

“La scena delle *parti di carnilivari*, è quasi sempre la pubblica strada, e manca assolutamente ogni apparato scenico, e gli spettatori che fan cerchio ridono e si divertono badando alle parole. Ciascun attore si fa innanzi a dire la sua parte, e finita la farsa si va a ripeterla altrove. In quei paesi però dove il sentimento artistico è più sviluppato, c'è un locale chiuso, un teatro insomma accomodato per la circostanza: uno stanzone, per lo più *trappeto* (luogo dove si fa l'olio, *il frantoio*), e per godere lo spettacolo si giunge a pagare fino a sue soldi nei posti distinti, e si ha diritto di tenere in capo *u' coppoloni e u' cervuni* (cappello a cono), e fumare la pipa. “Gli attori sono contadini e maestri, vengono detti *Farzàri*, appunto da questo lor mascherarsi e recitare farse. Essi non sono recitanti di mestiere e diventano attori solamente in carnevale, ma vi sono quelli che da anni ed anni costantemente lo fanno, come lo fecero i loro padri e loro avi e bisavi: generazioni insomma di *farzari*, i quali però si vanno a mano mano perdendo, con grave dolore dei tenaci conservatori degli usi antichi” (Lumini 1980: 143-144).

I personaggi sono gli stessi in tutte le farse, il capitano, il vescovo, massari, massare, pastori, avvocati, medici e le autorità.

“Il *Capitano*, personaggio che ha parte in quasi tutte le farse, non ha niente in comune coi Capitani Fracassa, Spavento e simili; è un magistrato, un rappresentante del potere esecutivo, e il suo ufficio è di mantenere l'ordine, e metter pace tra le parti contendenti come il Sindaco e lo *Mastru juratu*, due autorità che non hanno a che fare con le attuali autorità (Lumini 1980: 45).

Frequentissimi sono i “contrast” di derivazione medievale, originati dalle *controversiae*



classiche, conosciuti anche come *conflictus*, in cui due personaggi simbolici appoggiavano opposte tesi. *Le Farse* si ricollegano allo sfruttatissimo (e pur sempre prolifero!) filone delle *rote*.

“Nella tradizione farsesco-carnascialesca dei *rotari*<sup>12</sup> il nucleo centrale dell'*actio* satirico-burlesca risulta, di norma, costituito da un *clichè* stereotipo fissamente rigido e articolato in tre momenti essenziali:

- 1 - La pantagruelica abbuffata di *Carnalovari*;
- 2 - La conseguente opprimente e tenace costipazione, che richiedeva l'ingurgitazione di purganti drastici o l'impiego di risolutori interventi chirurgici;
- 3 - La guarigione o il decesso e i funerali di *Carnalovari*;

I personaggi, anch'essi fissi, erano: *Carnolavari* goffamente imbottito di paglia; *u Medicu* in marsina e in tuba; *a zza Vecchja in saja*<sup>13</sup>, sbilenca, sdentata, raggrinzita, cisposa e bazzuta, dalla voce querula e stridula: la mamma di *Carnalovari*; *Pulicineja*, l'antica maschera del teatro napoletano” (Filocamo 1984: 16-17).

### *Crucoli e il Carnevale*

“I luoghi hanno sempre una loro posizione geografica, spaziale, ma sono sempre, ovunque una costruzione antropologica. Hanno sempre una loro storia, anche quando non facilmente decifrabile, sono il risultato dei rapporti tra le persone” (Teti 2004: 4). Crucoli, in provincia di Crotone, risale al tempo dei Normanni.

“Nel '500 il dotto umanista di Cirò, Casoppero, scriveva, in merito all'origine di Crucoli, di alcune famiglie di profughi provenienti dall'Oriente, in seguito all'invasione turca, le quali avrebbero fondato il paese dandogli il nome del loro luogo di origine. Ma ciò si avvicina di più alla pura tradizione popolare. Secondo alcuni libri del 1561, a Crucoli vi era il Venerabile ospedale che sorgeva nei pressi della Porta di S. Elia, amministrato prima da un sacerdote, poi dall'Università. Tra il 1115 ed il 1140 i monaci, detti Ospedalieri o Giovanniti, assieme alle loro fattorie agricole fortificate, fondarono in diversi luoghi le

<sup>12</sup> I *rotari* erano poeti dialettali, che traendo spunto da qualche fatto rionale particolarmente interessante dettavano una *rota*, una farsa, recitata in pubblico da una compagnia di attori dilettanti.

<sup>13</sup> Saja: gonnella, veste delle contadine.



Case ospedaliere o Hospitales, una delle quali sorgeva tra Cirò Marina e Cirò Superiore. Per cui è facile che l'Ospedale di Crucoli fosse stato fondato per dare sicurezza ed assistenza alle poche famiglie ivi sistemate. Vi era quindi un Ospedale, una Chiesetta ed un pugno di casupole senza nome, per cui fu chiamato poi Casale del Cucuzzolo o Casale di Crucoli. Secondo Padre Fiore (1691) Crucoli sorgeva già fin dall'anno 1000. Agostino Invenger, antico scrittore siculo, attribuisce Crucoli sotto il dominio dei Parisio in generale. Ma si potrebbero ritenere Signori di Crucoli Pagano I e Gualtiero I vissuti in piena dominazione normanna che interessò tutto il sud della nostra penisola dal 1020 al 1186" (Virardi 2001: 23).

Quando al tempo dei Normanni i fratelli Parisio governavano Crucoli, la cittadina era una 'villa', ossia una piccola comunità stabile, costituita già in una cellula feudale.

"Crucoli sorge in un colle che si affaccia sul mare Ionio e gode di una favorevolissima posizione geografica, connubio fra il mare limpido della frazione Torretta e le vicine montagne della Pre- Sila. È il primo paese della provincia di Crotona che si incontra viaggiando sulla S.S. 106, provenendo da Nord dell'Alto Ionio. Il territorio confina con Umbriatico, Cirò, Terravecchia e Cariati. Crucoli è un groviglio di case, costruite lungo viuzze tortuose e attorno alle piazzette rionali, (*ruga* o *vagghju*), tutte aggrappate a un'alta collina, protetta dai non lontani monti della Sila e bagnata dalla fiumana Fiumenicà, che scorre fino a raggiungere il mare, nell'ampia vallata, in un paesaggio ricco di colori, grazie alla folta vegetazione della macchia mediterranea. È proprio sulle sponde di questa fiumara che si combatté la grande battaglia tra Crotoniati e Sibariti, in cui i primi ebbero la meglio. Fiumenicà significa, infatti, 'Fiume della Vittoria'. Per quanto riguarda la ricostruzione del passato e la memoria storica, le origini di Crucoli, come per molti paesini della Calabria, sono, per gran parte, misteriose ed ancora tutte da scoprire. Il suo nome, sulla cui etimologia esistono diverse teorie ed interpretazioni, deriverebbe da 'Curùculum' che significa 'posto sul cucuzzolo', proprio per la sua posizione sul livello del mare, che è di m.368. I Crucolesi, dediti per lo più alla coltivazione dell'ulivo e del frumento (importante risorsa economica) e all'allevamento di bestiame, prevalentemente bovini, ovini e caprini, che forniscono ottimi formaggi e buona carne, conservano ancora tradizioni, usi e costumi legati, soprattutto, alle festività in occasione di ricorrenze varie dell'anno, alla produzione artigianale (oggi, purtroppo, ridotta o quasi del tutto



inesistente) e alla gastronomia” (Virardi 2001: 24-25).

“I suoi abitanti, detti allora ‘villani’ o, con termine estensivo, ‘servi della gleba’, vivevano con le loro famiglie in umili capanne; poche e fabbricate con le loro mani le masserizie, rudimentali attrezzi di lavoro. Essi, come i loro discendenti per secoli, erano obbligati all’‘incolato’, ossia formavano una cosa con il feudo ed era loro severamente proibito allontanarsene. Trascinavano l’esistenza coltivando gran parte dei terreni del demanio feudale. Contribuivano in tal modo con la loro ‘fatica personale’ e con le ‘arricchiate’ dei loro bovi alla coltivazione dei poderi ‘speciosi’ che i Padroni riservavano per la loro utilità esclusiva. Quando ne erano richiesti, dietro magro compenso, prestavano altresì la loro opera in tutti gli altri lavori che agli stessi Padroniungeva vaghezza di fare eseguire: fabbricati rurali od urbani, stradelle, pozzi, abbeveratoi, muri di cinta, ponticelli, luoghi di delizia, ecc. È probabile che i primi abitatori di Crucoli, fin dal giorno della fondazione del casaleto, abbiano ottenuto in enfiteusi appezzamenti di terra del demanio feudale che coltivavano a vigna, ad orto, a frutteto, ad oliveto. Oltre ai tributi vari, gli abitanti erano tenuti, di quanto essi producevano nelle loro minuscole proprietà, a farne parte ai loro Signori o a chi ne faceva le veci. Per tali omaggi, detti ‘salutes’ e dovuti solamente nelle solennità religiose di maggior conto, affluivano nel fortilizio o nei magazzini feudali frutta, polli, uova, primizie di ogni sorta, selvaggina. Al tirar delle somme, ai poveri ‘servi’ non rimaneva molto da scialare, ma essi accettavano quello stato di cose che per lo meno garantiva, oltre agli usi indispensabili per la vita, la sicurezza delle loro persone e delle loro famiglie” (Maone 1969: 43-44).

Eccoci giunti al tentativo vero e proprio di ricostruire l’organizzazione delle *frazze* a Crucoli. Come abbiamo detto nelle pagine precedenti, i tentativi di ricostruzione sono vani poiché la memoria di coloro che vi avevano partecipato e assistito è andata perduta. Ci troviamo definitivamente davanti ad una tradizione morta, così è stato voluto, il tempo ha fatto il suo corso; forse erano troppo scottanti gli argomenti che venivano trattati, e così anche le bocche che avrebbero voluto ricordare sono state messe a tacere: questa è l’impressione che mi accompagna durante tutta la ricerca.

Nell’intervistare diverse persone mi sono trovata spesso di fronte all’espressione di qualcuno che vorrebbe dire qualcosa ma che invece si trattiene; sono sicura che il tempo ha



cancellato molti ricordi, ma sono anche convinta che molte persone ricordino ancora tanto e per il timore di rispolverare vecchie questioni e rancori, oramai inutili, tacciano. Noi rispettiamo questo silenzio e nel farlo ci rendiamo conto che questa tradizione è davvero legata a tempi che non ci sono più. A tal proposito mi viene in mente la frase di Julio Caro Baroja che dice: “Il carnevale è morto; è morto, e non per resuscitare anno dopo anno, come avveniva un tempo. Era una festa di stampo antico. E oggi quel che più ci preme è soprattutto di essere moderni” (Baroja 1989: 13-14); e Carnevale è morto davvero, mi viene da dire, sono cambiati i tempi, le problematiche, i modi e i mezzi di reagire. Ora, il mio non è un appello al ritorno di questi antichi festeggiamenti, sia perché non li ho vissuti, sia perché effettivamente ci troviamo in un'altra epoca, che privilegia altri modi e mezzi per esprimere il proprio pensiero. Quello di cui ho paura, ed è per questo che ho voluto fare questa ricerca, è che se la tradizione si dimenticano così in fretta, cosa ne sarà del mio paese, di queste realtà, quando nessuno ricorderà più nulla? Cosa ne sarà delle prossime generazioni? Quale sarà il loro patrimonio culturale? Con cosa si identificheranno? È normale che il tempo cancelli le cose, è il suo compito, ma noi come individui non possiamo lasciare tutto in balia del tempo, ribadisco: noi siamo quello che viviamo, e le tradizioni fanno parte del nostro vissuto e della nostra persona, senza di esse non siamo nessuno. “Noi siamo il nostro luogo, i nostri luoghi: tutti i luoghi, reali o immaginari, che abbiamo vissuto, accettato, scartato, combinato, rimosso, inventato. Noi siamo anche il rapporto che abbiamo saputo e voluto stabilire con i luoghi” (Teti 2004: 4). Parlando di Crucoli e di Torretta, mi chiedo anche in maniera un po' ironica: quando qualcuno non custodirà più il segreto della Sardella, come farò ad identificarmi, dal momento che Crucoli è il paese della Sardella? Può sembrare una domanda stupida e riduttiva, però al momento, quella della Sardella è l'unica tradizione veramente radicata e tutt'ora in vita, quando invece ci sarebbero tanti altri avvenimenti che appartengono alla nostra storia. Quello che mi infastidisce è che spesso nei paesi come il mio ci si lascia vivere, le cose vanno e vengono così come sono, non si presta attenzione alle vecchie usanze, si vive in un posto ma non si sa nulla di quel posto, sono in pochi a sapere la storia e le tradizioni del proprio paese, nella maggioranza sono gli adulti; nei giovani invece sembra tutto di passaggio, forse perché sanno già che una volta maggiorenni lasceranno il loro paese per andare a studiare fuori, quindi non importa sapere





da dove si viene, qual è la propria identità. Io stessa non mi sono mai veramente interessata a conoscere il mio paese finché ci abitavo; una volta partita ho sentito il bisogno di ricostruire la mia identità storica, forse perché sono venuta a contatto con persone con un forte orgoglio verso il proprio paese. Tutto ciò va a svantaggio di noi stessi e della comunità, che continua a rimanere anonima, e invece di andare avanti si va indietro.

Ritornando alle *frazze*, sostenevo che tentare una ricostruzione sulla loro organizzazione sia pressoché impossibile. Gli unici documenti a cui possiamo affidarci sono i quaderni su cui venivano scritte le *frazze*, che ancora qualcuno possiede gelosamente; questi quaderni, chiamati “quadernini da cento lire”, costituivano il copione, contenevano il testo e sull’ultima pagina venivano riportati la somma e il contenuto del guadagno della giornata, la ricompensa ottenuta con la rappresentazione della *frazza*. Grazie ad alcune interviste, sono riuscita ad avere qualche informazione più dettagliata sulla preparazione delle *frazze* a Crucoli. Qualche mese prima i *farzari* si riunivano per fare le prove, presso la chiesa di Monte Pio di Crucoli, attualmente inesistente; in quel luogo venivano assegnate le parti agli attori, che erano solo uomini. Gli attori della farsa erano liberi di improvvisare con gesti non stabiliti per arricchire il personaggio, ma non potevano assolutamente modificare il testo altrimenti avrebbero compromesso l’entrata degli altri personaggi; se invece qualcuno sbagliava, prontamente entrava Carnevale a mettere a posto tutto. I *farzari* - oltre ad essere coperti in volto - vestivano l’abito della *pacchiana*, che aveva sia la versione maschile che femminile. Ognuno provvedeva per se al proprio costume. I *farzari* partivano dalla chiesa di Monte Pio, con un corteo che veniva stabilito dal Capitano<sup>14</sup>; da qui ci si muoveva per i vari rioni del paese raccogliendo cibo e offerte. Le *frazze* venivano portate in giro per tutto il paese, si rappresentavano Domenica e Lunedì, e il Martedì Carnevale moriva. Al termine della *frazza* si eseguiva la quadriglia, che era un ballo tipico, che si faceva a coppie guidate dal capitano. Così come ci racconta Giuseppe Maduli, che per diversi anni è stato il capitano della quadriglia:

“la quadriglia veniva fatta da 32 persone, tutti uomini, quelli più alti facevano le donne e gli altri gli uomini. Le persone venivano scelte tramite l’altezza, secondo il fisico, quello più magro, il più basso ecc.... I vestiti venivano scelti da ciascuno, erano costumi di

<sup>14</sup> Intervista a Antonio Cersosimo, 66 anni, scultore, Crucoli, 3 Gennaio 2011.



Carnevale veri e propri, da moschettiere, cenerentola, principe. La domenica pomeriggio si mandavano gli inviti per vedere la quadriglia in piazza. Durante questo periodo la gente regalava cibo, si andava nelle case e si davano le buste, si faceva un regalo, per le famiglie era uno spasso, si preparava un mese un mese e mezzo prima, prima possibile per imparare più figure possibili”<sup>15</sup>.

“La quadriglia (*quatrigghia*) è una composita danza di fine ‘700 di origine centro-nordeuropea, nata come miscellanea di danze e coreografie di varia provenienza. Simbolo della rampante nuova aristocrazia borghese, si diffonde in tutto il mondo a partire dall’età napoleonica, la Francia diventa il centro di irradiazione di questa polimorfa contraddanza per numerose coppie. Nella prima metà dell’800 v’è stato un gran rifiorire di quadriglie di varia foggia e vario nome, regolarmente descritte dai manuali di danza per le numerose scuole di ballo. Sin dalla prima metà dell’800 il genere passa alle classi popolari, che restano affascinate dalla varietà delle figure e dalla possibilità di invenzione coreografica. La tradizione contadina di paese, oltre ad appropriarsi del ballo, lo modifica stilisticamente e gli dà una nuova funzione rituale: la quadriglia diventa in molte zone il ballo del carnevale e il ballo matrimoniale per eccellenza. Comandata con ordini francesizzati, questa danza dava libertà, a chi la guidava, di variare l’ordine delle figure o di idearne delle nuove in modo anche estemporaneo. In Calabria viene ancora usata soprattutto durante i banchetti degli sposalizi, le figure coreografiche più comuni sono la passeggiata, il cerchio, il doppio cerchio concentrico, la galleria in cerchio o in colonna, la catena circolare (*grascè*, ossia la *grande chène*, la grande catena in francese), l’incatenamento con ponti, gli scambi di compagno/a, il *pirulè* o rotazione con passaggio indietro della donna, la spirale, la serpentina, il saluto finale. I nomi dei balli che il capoquadriglia comanda hanno spesso versioni dialettali. Negli ultimi decenni il ballo è andato impoverendosi e sparendo. Esistono numerosi motivi musicali per quadriglia, soprattutto presso i suonatori di plettri (mandolino, violino, mandola e banjo)” (Gala 2006: 12).

### *Performance come metacommento sociale e teatro come voce di protesta*

<sup>15</sup> Intervista a Giuseppe Maduli, 76 anni, Cariatì, 27 Aprile 2011.



Nelle pagine precedenti ho anticipato di voler parlare del concetto di *dramma sociale*, per riferirmi alla funzione che svolgevano le farse di Carnevale nel momento in cui venivano rappresentate. Vorrei utilizzare proprio le parole di Turner, contenute in *Antropologia della performance*, per esplicitare il percorso che ho seguito nel tentativo di analizzarle dal punto di vista dell'antropologia dello spettacolo:

“l'argomento centrale di questo saggio, è il rapporto peculiare tra i processi socioculturali della vita pratica quotidiana, e quelli che con un termine di Milton Singer, possono essere chiamati i loro generi dominanti di 'performance culturale'. La mia tesi è che questo rapporto non è unidirezionale e 'positivo' – nel senso che il genere performativo 'riflette' o 'esprime' semplicemente il sistema sociale o la configurazione culturale, o in ogni caso i loro rapporti chiave – ma è reciproco e riflessivo – nel senso che la performance è spesso una critica, diretta o velata, della vita sociale da cui nasce, una valutazione (che può essere anche un netto rifiuto) del modo in cui la società tratta la storia” (Turner 1986: 76).

A tal proposito un altro importante studioso, Irvin Goffman, afferma che 'tutto il mondo è un palcoscenico' (o almeno lo è il mondo dell'interazione sociale) ed è pieno di atti rituali.

“La fase drammaturgica comincia quando nel flusso quotidiano dell'interazione sociale si sviluppano le *crisi*. Così, se la vita quotidiana è una specie di teatro, il dramma sociale è una specie di metateatro, cioè un linguaggio drammaturgico operante su quel linguaggio di cui ci si serve nel processo sociale abituale per interpretare i propri ruoli e affermare la propria condizione. In altre parole, quando gli attori in un dramma sociale, secondo le parole di Schechner, 'si sforzano di mostrare agli altri quello che stanno facendo o che hanno fatto', essi agiscono consapevolmente, quella che Charles Hockett ha scoperto essere una caratteristica peculiare del linguaggio umano, la proprietà riflettente o riflessività, la capacità di comunicare informazioni sul sistema comunicativo stesso” (Turner 1986: 150).

Abbiamo detto che il periodo di Carnevale rappresenta una fase di passaggio che precede



la Quaresima e la Pasqua; questi tre momenti costituiscono le tre tappe per mezzo delle quali è possibile destrutturare la vita dell'uomo: vita, morte e riproduzione. Queste tappe garantiscono la circolarità dell'esistenza e vengono accompagnate da una serie di rituali e di festeggiamenti.

“Sia le cerimonie religiose rituali che quelle legali sono generi di azione sociale. Esse affrontano i problemi e le contraddizioni del processo sociale, le difficoltà che sorgono nel corso della vita sociale nelle comunità, nei gruppi corporati o in altri tipi di campi sociali. Hanno a che fare con infrazioni che implicano quel genere di azioni che nella nostra cultura chiameremmo crimine, colpa, devianza, offesa, misfatto, ingiuria, torto, danno e così via. Il rito è una dichiarazione della forma contro l'indeterminatezza, *perciò* l'indeterminatezza è sempre presente nel retroterra di qualsiasi analisi di rito” (Turner 1986: 177).

Abbiamo anche già detto che questo rappresenta un periodo di festeggiamenti, divertimenti ed eccessi, che hanno un valore rifondante per la società, che attraverso la festa verifica la sua identità, si purifica dalle colpe, abbandona e uccide l'anno vecchio e apre le porte all'anno nuovo. Quindi il Carnevale è a tutti gli effetti una fase di transizione, dove l'ordine viene sostituito dal disordine e dal capovolgimento della gerarchia sociale, le leggi vengono infrante e il popolo può prendersi il lusso di fare e dire ciò che vuole.

“Il carnevale fa parte di un calendario cosmologico, separato dal tempo storico ordinario e anche dal tempo degli avvenimenti profani straordinari. In realtà, il carnevale sta in un luogo che non è alcun luogo e in un tempo che non è alcun tempo, anche quando quel luogo sono le piazze principali di una città e quel tempo è riportato su un calendario ecclesiastico. Perché le piazze, i viali e le strade della città diventano, a carnevale, il rovescio del loro io quotidiano” (Turner 1986: 219).

Partendo da queste premesse tentiamo di analizzare la funzione delle farse di Carnevale, come mezzo di riscatto e liberazione sociale; occorre prima però ripetere il concetto di *dramma sociale*:



"Un *dramma sociale* si manifesta innanzitutto come rottura di una norma, come infrazione di una regola della morale, della legge, del costume o dell'etichetta in qualche circostanza pubblica. Questa rottura può essere deliberatamente, addirittura calcolatamente premeditata da una persona o da una fazione che vuole mettere in questione o sfidare l'autorità costituita [...] o può emergere da uno sfondo di sentimenti appassionati. Una volta comparsa, può difficilmente essere cancellata. In ogni caso, essa produce una crisi crescente, una frattura o una svolta importante nelle relazioni fra i membri di un campo sociale, in cui la pace apparente si tramuta in aperto conflitto e gli antagonismi latenti si fanno visibili. Si prende partito, si formano fazioni, e a meno che il conflitto non possa essere rapidamente confinato in una zona limitata dell'interazione sociale, la rottura ha la tendenza a espandersi e a diffondersi fino a coincidere con qualche divisione fondamentale nel più vasto insieme delle relazioni sociali rilevanti, cui appartengono le fazioni in conflitto" (Turner 1986: 31).

Turner dichiara di essere stato indotto allo studio dei generi simbolici da alcune implicazioni presenti nel lavoro da Van Gennep, *Les rites de passage*:

"Van Gennep elabora uno schema d'analisi che raggruppa tutte le sequenze cerimoniali che accompagnano il passaggio da una situazione a un'altra e da un mondo (cosmico sociale) a un altro e che si prestano a una trattazione analitica come riti di separazione, riti di margine o liminali, riti di aggregazione. È proprio sulla fase di transizione, liminale, che Turner focalizza il suo interesse. La liminalità è la fase intermedia del rito di passaggio, quella fase di cambiamento in cui non si appartiene né alla struttura già acquisita, né a quella cui si deve giungere: è una fase di perdita di riferimenti verso il sociale e di una completa estraneazione, di destrutturazione, altamente creativa" (Turner 1982: 14).

### Secondo Van Gennep

"la società umana è assimilabile a uno spazio delimitato all'esterno da linee di confine e organizzato all'interno in un certo numero di comparti secondo precise linee di divisione. Società, per Van Gennep, vuol dire divisione: le società umane non sono tali se non collocano gli individui in qualche comparto, ottenuto appunto mediante operazioni di



divisione. Per sopravvivere ogni società deve soddisfare due requisiti fondamentali: la coesione interna e la continuità temporale del gruppo; la classificazione è uno dei modi principali con cui si cerca di garantire coesione e continuità. Ogni classificazione è dunque, nello stesso tempo, fattore di solidarietà e fattore di divisione: si divide verso l'esterno per creare solidarietà all'interno. Ogni società deve sapersi destreggiare e trovare un giusto equilibrio tra la tendenza alla divisione e la tendenza alla coesione e all'identità globale. L'organizzazione generale della società è frutto di questo equilibrio. Da un punto di vista sociale vivere, per Van Gennep, è un processo continuamente scandito dai movimenti di separazione e di aggregazione, di uscita e di entrata. Vivere è un continuo morire e rinascere. Ogni società si preoccupa di fare in modo che i mutamenti, i passaggi da una condizione all'altra avvengano senza che siano compromesse la coesione e la continuità sociale. I riti di passaggio sono appunto i meccanismi cerimoniali che guidano, controllano e regolamentano i mutamenti di ogni tipo degli individui e dei gruppi. Da questo modello di passaggio Van Gennep trae una nozione decisiva nella struttura dei riti di passaggio: la nozione di "margine" (Remotti in Van Gennep 2006: XV-XX).

Quindi, volendo ricollocare la funzione delle farse all'interno di questo concetto, diciamo che la comunità attraverso le farse mette in scena gli avvenimenti che si sono svolti durante l'anno, li critica e li denuncia, per poi liberarsene attraverso la festa condivisa con tutti. Proviamo adesso a scomporre la struttura della rappresentazione delle farse e a commentarla attraverso la struttura del *dramma sociale*. La forma del *dramma sociale* formulata da Turner si suddivide in quattro momenti: 1. Infrazione; 2. Crisi; 3. Azione riparatrice; 4. Reintegrazione o riconoscimento dello scisma. Possiamo suddividere la rappresentazione delle farse in tre momenti:

1. Nel paese accadono uno o più eventi sconvenienti per la comunità. Questo genera caos. Gli avvenimenti creano così delle modifiche all'interno della comunità sotto forma di malcontenti, inimicizie, si vive in una sorta di (infrazione);
2. L'infrazione non viene risolta subito, ma lasciata in sospeso fino al periodo di Carnevale, quando vengono messe in scena le *frazze* portate in giro per tutto il paese, quasi come se attraverso quelle parole si volessero depurarne le vie, in una sorta di rituale magico.



Possiamo identificare questa fase come (crisi);

3. Una volta rappresentate le *frazze* per tutto il paese, si termina con il ballo della quadriglia, quindi la comunità si è liberata e ora può riunirsi nella festa (azione riparatrice);

L'infrazione è costituita dall'evento raccontato e rappresentato: quasi sempre sono intrighi amorosi, questioni di soldi, pettegolezzi. La crisi è determinata dalle conseguenze che gli avvenimenti creano nel paese. L'azione riparatrice è svolta dalla messinscena delle farse, che raccontano gli avvenimenti, tramite la satira dei versi, i travestimenti dei personaggi e le maschere. Attraverso la ripetizione, più volte durante il giorno e per diversi giorni, fin quando la farsa non viene portata in giro per tutto il paese, è come se si volesse far sapere a tutti l'infrazione che la comunità ha commesso, dopodiché si può passare ai festeggiamenti collettivi che possiamo identificare con la reintegrazione o riconoscimento dello scisma. Attraverso le drammatizzazioni delle farse il popolo inscena i conflitti quotidiani, quasi come se tramite la rappresentazione volesse estraniarsene per meglio comprenderli. A tal proposito Turner parla di performance come metacommento sociale: "ogni performance culturale, compresi il rito, la cerimonia, il Carnevale, il teatro e la poesia, è spiegazione ed esplicitazione della vita stessa" (Turner 1982: 21).

"Mediante il processo stesso della performance ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione e al ragionamento quotidiani, sepolto nelle profondità della vita socioculturale, è tratto alla luce. L'etimologia di performance può fornirci un indizio prezioso: essa infatti non ha niente a che fare con 'forma', ma deriva dal francese antico *parfournir*, 'completare' o 'portare completamente a termine'. Una performance è quindi la conclusione adeguata di un'esperienza" (Turner 1982: 38).

Per mezzo di queste drammatizzazioni è come se per un momento la società uscisse da se stessa per guardarsi dall'esterno, per specchiarsi.

"Il dramma scenico, quando si propone qualcosa di più che divertire (benché il divertimento resti sempre uno dei suoi scopi vitali) è un metacommento, esplicito o implicito, consapevole o inconsapevole, dei principali drammi sociali del suo contesto sociale (guerre, rivoluzioni, scandali, mutamenti istituzionali). Non solo, ma il suo



messaggio e la sua retorica retroagiscono sulla struttura processuale *latente* del dramma sociale e in parte ne spiegano l'immediata ritualizzazione. Adesso la vita stessa diventa uno specchio posto di fronte all'arte, e i viventi fanno adesso delle loro vite una *performance*, poiché i protagonisti di un dramma sociale, di un 'dramma esistenziale', sono stati riforniti dal dramma letterario di alcune delle loro opinioni, fantasie, tropi e prospettive ideologiche più rilevanti. Nessuno di questi due rispecchiamenti reciproci, della vita da parte dell'arte e dell'arte da parte della vita, è esattamente fedele, perché entrambi non sono specchi piani ma specchi a matrice; ad ogni scambio si aggiunge qualcosa di nuovo, e qualcosa di vecchio viene perduto o scartato. Gli esseri umani imparano attraverso l'esperienza, anche se reprimono fin troppo spesso l'esperienza dolorosa, e forse l'esperienza più profonda è quella che avviene attraverso il dramma; *non* attraverso il dramma sociale o il dramma scenico (o i suoi equivalenti) *presi separatamente*, ma nel processo circolatorio o oscillatorio della loro modificazione reciproca e incessante" (Turner 1982: 191-192).

Ovviamente, per fare esaltare i contrasti - come il teatro ci insegna - gli avvenimenti e i personaggi vengono enfatizzati, i personaggi diventano archetipi e gli avvenimenti metafore; i fatti narrati così sono straniati dalla realtà e assumono un altro valore e significato.

"Il fatto che il teatro sia così vicino alla vita pur rimanendo distante da essa quel tanto che basta per farle da specchio, fa di esso la forma più adatta per il commento o 'metacommento' di un conflitto, poiché la vita è conflitto, e la contestazione non è che una specie particolare di conflitto" (Turner 1982: 188).

Parlando di performance come metacommento sociale, e della funzione del teatro come specchio della società, possiamo fare un breve riferimento al teatro epico di Brecht e Piscator, che non rappresenta ma racconta; ricordiamo il classico esempio della 'scena di strada', usato da Brecht per spiegare meglio qual era la sua idea di teatro epico:

"il testimone oculare di un incidente stradale mostra a un assembramento di gente come è capitata la disgrazia. I presenti possono non aver visto il fatto o semplicemente essere di parere diverso dal dimostratore, 'vederlo altrimenti'; ciò che importa è che il dimostratore rappresenti il comportamento dell'autista o del pedone investito, o di





entrambi, in modo tale che gli astanti possano formarsi un'opinione sull'incidente”  
(Brecht 1957: 85).

Così nelle *frazze* non viene rappresentato *in toto* il fatto realmente accaduto, ma viene trasposto in versi e ritornelli, quindi è raccontato, e attraverso i personaggi travestiti che alludono a quelli reali si rievocano gli avvenimenti realmente accaduti. Il teatro non è un mezzo per raccontare qualcosa ma un mezzo di testimonianza, e così ricollegandoci a Turner il teatro diventa specchio e metacommento della società, allo stesso modo le *frazze* rappresentano l'esito del riscatto della società. Preceduto dalle esperienze di Piscator e Mejerchol'd, il teatro epico venne elaborato da Bertolt Brecht, che usò il termine per indicare un sistema estetico di messa in scena che ha come obiettivo primario produrre conoscenza attraverso la narrazione critica di fatti e situazioni, così da suscitare attraverso il teatro una trasformazione socio-politica della realtà. Brecht recupera la funzione pedagogica e didascalica del teatro. Solo con la razionalità lo spettatore può comprendere la condizione umana come *trasformabile*, e *da trasformare*, ma da trasformare solo e soltanto attraverso la lotta politica; il pubblico non doveva essere costretto ad avere emozioni, ma doveva essere indotto a pensare. Lo scopo di Brecht, come si può desumere da quanto innanzi enunciato, era quello di produrre al contempo un teatro epico e politico e, come Piscator, Brecht aspirava ad un dramma scientifico e marxista, che comprendesse le profonde ragioni sociali e storiche del popolo; il teatro epico infatti si sviluppa in un periodo politico molto acceso: “il nodo degli anni Venti è stato proprio questo: dalla Russia dei Soviet alla Germania della Lega di Spartaco, dove lo scontro di classe è durissimo” (Alonge 2006: 100); fortemente connotato, diventava voce e protesta del popolo. Quando parla di teatro epico, Brecht dice: “il mondo d'oggi può essere descritto agli uomini d'oggi solo a patto che lo si descriva come un mondo che può essere cambiato” (Brecht 1957: 20).

La rappresentazione delle farse, attraverso il racconto di storie vere accadute in paese, voleva essere una sorta di monito e di insegnamento per quanti vi assistevano; è vero che ci si riferiva a fatti e persone specifiche, ma le rappresentazioni erano un pretesto per dire al popolo qualcosa di più rilevante. Diciamo che i racconti delle farse svolgevano un po' il ruolo dei miti greci.



“Le opere teatrali, tanto le commedie di Aristofane quanto le tragedie di Eschilo e di Sofocle, sono, per usare i termini di Geertz, ‘meta commenti sociali’ sulla società greca contemporanea, cioè, qualunque sia la natura delle loro trame, derivino esse dal mito o da presunti resoconti storici, sono intensamente ‘riflessive’. Nessuna società è priva di qualche forma di meta- commento, espressione illuminante di Geertz per indicare ‘una storia che un gruppo racconta a se stesso su se stesso’ o, nel caso del teatro, un dramma che una società rappresenta su se stessa: non solo una lettura della propria esperienza, ma una nuova rappresentazione interpretativa, della medesima” (Turner 1982: 185-186).

Ritornando al discorso del *dramma sociale* in relazione alla funzione delle farse, diciamo che queste, oltre a svolgere la funzione di metacommento e di specchio della società, rappresentavano un vero e proprio rituale. Le farse come forma di teatro popolare, il corteo funebre come tentativo di controllo rituale del paese, il riso che esorcizza e annulla la morte, il pianto come parodia della liturgia ecclesiastica, le maschere e i simboli fallici propiziatori, il fantoccio bruciato come capro espiatorio e autopurificazione della comunità, sono tutti espedienti che la comunità stessa usava per criticare il potere e la borghesia ma anche rituali per annullare i mali che affliggevano la società. Uno dei momenti più importanti della struttura in cui si suddivide il *dramma sociale*, così come nei riti di passaggio, è ‘l’azione riparatrice’, ovvero l’avvenimento o il rituale che serve a mettere fine al periodo di crisi. Nelle rappresentazioni di Carnevale e anche nelle farse si assiste all’uccisione di un fantoccio - simbolo del male - o alla finta morte di un personaggio, che all’interno delle farse rappresenta Carnevale, il quale muore per aver mangiato troppo.

“L’abolizione del tempo per mezzo dell’imitazione degli archetipi e della ripetizione dei gesti paradigmatici. Per esempio, un sacrificio non soltanto riproduce esattamente il sacrificio iniziale rivelato da un dio *ab origine*, all’inizio dei tempi, ma *avviene* anche in quel medesimo momento mitico primordiale; in altri termini, ogni sacrificio *ripete* il sacrificio iniziale e *coincide* con esso. Tutti i sacrifici sono compiuti nel medesimo istante mitico dell’Inizio; per mezzo del paradosso del rito il tempo profano e la durata sono sospesi. Ed è così anche per tutte le *ripetizioni*, cioè per tutte le imitazioni degli archetipi: attraverso questa imitazione l’uomo è proiettato nell’epoca mitica in cui gli archetipi sono



stati rivelati per la prima volta” (Eliade 1949: 43).

Parlando di ‘azione riparatrice’, queste morti rappresentano, appunto, il sacrificio che la comunità compie per liberarsi dalla propria colpa. La morte del fantoccio e del personaggio del Carnevale possono ricollegarsi con la figura del capro espiatorio.

“Si trattava di una forma in cui la sostituzione di un fantoccio a un uomo vero attenuava un antico rito cruento che può essere ricollegato al rito annuale dell’espulsione del *pharmakoi* dell’antica Grecia, che mirava ad espellere periodicamente la macchia accumulata l’anno trascorso. Nella tragedia di Sofocle, Edipo è presentato in modo esplicito, come l’*agos*, la macchia che bisogna espellere colui che porta il peso di tutta la sventura che opprime i suoi concittadini. In Omero ed Esiodo è la persona del re, rampollo di Zeus, quella da cui dipende la fecondità della terra, degli armenti, delle donne. Si mostri, nella sua giustizia ‘irreprensibile’, e tutto prospera nella sua città; ma se si fuorvia, è tutta la città a pagare per la colpa di un solo. Il Cronide fa ricadere su tutti la sventura, *limos* e *loimos*, carestia e peste tutt’insieme: gli uomini muoiono, le donne cessano di partorire, la terra resta sterile, gli armenti non si riproducono più. Perciò la soluzione normale, quando su un popolo si abbatte il flagello divino, è di sacrificare il re. Se egli è il signore della fecondità e questa s’isterilisce, è perché la sua potenza di sovrano si è in un certo senso invertita; la sua giustizia si è fatta crimine, la sua virtù macchia, il migliore è divenuto il peggiore. Le leggende di Licurgo, di Atamante, di Oinoclo comportano così, per cacciare il *loimos* la lapidazione del re, la sua messa a morte rituale, o, in difetto, il sacrificio di suo figlio.”<sup>16</sup>

Ma succede anche che si deleghi a un membro della comunità il compito di assumere questo ruolo di re indegno, di sovrano alla rovescia. Il re si scarica su un individuo che è come l’immagine rovesciata di tutto ciò che il suo personaggio può comportare di negativo. Tale è appunto il *pharmakos*: controfigura del re, ma alla rovescia, simile al re del Carnevale che si incorona al tempo della festa, quando l’ordine vien messo sottosopra, le gerarchie sociali invertite: i tabù sessuali sono aboliti, il furto diventa lecito, gli schiavi prendono il posto dei padroni, le donne scambiano gli abiti con gli uomini; il trono deve essere occupato

<sup>16</sup> Testo tratto da [www.circoloculturalelagora.it/canascialia.htm](http://www.circoloculturalelagora.it/canascialia.htm).



dal più spregevole, più brutto, più ridicolo, più criminale. Ma, finita la festa, il contro-re viene espulso o messo a morte, trascinando con sé tutto il disordine che incarna e di cui purga nello stesso tempo la comunità.

Nelle farse di Carnevale, accanto ai personaggi tipici delle rappresentazioni carnevalesche (il Capitano, il Medico, il Notaio, Pulcinella, il Venditore Ambulante, l'Americano, la Prostituta...), ritroviamo Carnevale che mangia, beve, ride, viene operato, fa testamento. Protagonista è la figura stessa di Carnevale. Con un procedimento tipico della fantasia primitiva, il popolo tende a trasformare in miti i fatti e gli elementi della sua esperienza quotidiana, e tale tendenza raggiunge il suo massimo, concretandosi nel fenomeno della personificazione. Le piazze, le strade, i vicoli del paese divenivano luoghi di teatro popolare; gli abitanti del paese e delle campagne erano gli attori-protagonisti di un rito-spettacolo attraverso cui la comunità si autorappresentava, autodenunciava e si purificava. Il corteo di Carnevale (sia nei paesi in cui assumeva prevalentemente l'aspetto di corteo funebre dietro al fantoccio, sia nei paesi dove sfilavano soltanto i mascherati protagonisti della farsa), accanto ai valori estetici e spettacolari che esso presentava, svolgeva la funzione di delimitazione, ridefinizione, riappropriazione degli spazi paesani, analogamente a quanto avveniva con le processioni religiose, con le quali veniva sacralizzato il territorio noto.

“Uno dei momenti più ‘sacri’ e ‘solenni’ del Carnevale, infatti, viene reinterpretato come quello in cui (pur nel travestimento comico) affiorava l'antico rito della confessione collettiva e della susseguente purificazione della *communitas* attraverso il sacrificio dell'animale capostipite che lasciava il legato i brandelli della sua carne. Nella cultura popolare medioevale il testamento satirico costituisce un punto focale di grande importanza, sia nelle versioni scritte che in quelle orali: esso è al tempo stesso parodia dei lasciti dei possidenti, degli stereotipi notarili, del linguaggio burocraticamente tragico che sottolinea il dramma del distacco del ricco dai suoi averi ma il testamento era sentito anche come sberleffo e sfida alla morte oltre che vissuto socialmente in chiave di satira della morte del ricco” (Camporesi 1991: 96-97).

### *Cibo come elemento rituale e culturale*

All'interno dei rituali, il cibo diventa un elemento fondamentale e assume una valenza simbolica:



“nella maggior parte delle società primitive ‘l’anno nuovo’, equivale all’abolizione del tabù dal nuovo raccolto, che viene così proclamato commestibile e inoffensivo per tutta la comunità; assistiamo talvolta a parecchie feste dell’anno nuovo. Questo significa che ‘frazioni di tempo’ sono ordinate dai rituali che presiedono al rinnovo delle riserve alimentari; cioè dai rituali che assicurano la continuità della vita della comunità intera” (Eliade 1949 : 57).

In questo senso proprio il maiale, re del Carnevale, è propiziatorio col suo grasso e la sua carne e rappresenta il simbolo di una continuità spazio-temporale che dall’antico ciclicamente ritorna ad indicarci i moti e le fasi dell’esistenza, del compromesso umano al mondo, eternità sconosciuta e spaventevole.

“A conclusione dei riti che raccontano apoteosi e morte di Carnevale, avvenuta per eccessi alimentari, i *mascherati* medici e infermieri estraevano dalla pancia della persona *vestita* da Carnevale, o dal fantoccio che lo raffigurava, ossa bollite, salsicce fresche, polpette, bracioline fritte, cotenne. La parodia del porco, ingordo e insaziabile s’incontra spesso con l’ironia verso il ricco e grosso padrone, con la nostalgia per la ‘pancia piena’. I festeggiamenti carnevaleschi, nelle diverse aree del Mezzogiorno, erano prevalentemente feste alimentari” (Teti 1999: 137).

Anche nelle feste dei porci delle civiltà melanesiane

“si riconosce ai maiali un complesso ruolo religioso che va rapportato alle civiltà stesse, in quanto esse si reggono su un sistema economicamente integrato fra coltivazione ed allevamento. Perciò il valore religioso del maiale in parte si riconnette con le esperienze di allevamento: così è per la ritualizzazione dell’uccisione, così pure per il complesso di ‘identificazione’ uomo-maiale. Il valore religioso dei maiali tuttavia si riconnette anche con le esperienze agricole: così è per il ruolo di fertilizzazione religiosa dato al sacrificio, insomma per il complesso ideologico di morte-rinascita. In virtù d’esso, mediante l’uccisione dei porci s’intende attuare e rinvigorire la fertilità degli orti, s’intende altresì infondere forza rinnovatrice ai giovani nella critica prova d’iniziazione, s’intende infine infondere una vitalità ai morti (bagnando le ossa con sangue di maiali) a reintegrazione e



a definizione dei rapporti critici stabiliti con loro dall'evento luttuoso. Infatti la festa dei porci comprende, più o meno uniformemente congiunti fra loro, i momenti agrario, iniziatico e funebre" (Lanternari 2004: 308).

"Che il cibo è nutrimento ma anche un fatto culturale e sociale totale. Che in una festa come il Carnevale i profondi significati simbolici messi in atto fondano l'identità, che passato e presente si appartengono e che il Tempo e la sua rappresentazione sono radicati nella relazione tra uomo e natura e tra uomo e società"<sup>17</sup>.

All'interno dei festeggiamenti di Carnevale, il cibo è il protagonista indiscusso: proprio perché durante l'anno mangiare è un privilegio per pochi, si mangia per riempirsi la pancia ma si mangia anche con la speranza che mangiando a Carnevale si possa mangiare durante tutto l'anno; mangiare ha la doppia funzione di sfamare ma anche di augurare la possibilità di avere cibo durante l'anno. Il fatto stesso che i *farzari*, durante la rappresentazione delle *frazze*, chiedessero soprattutto cibo come dono è ancora più significativo del fatto che ciascuno si adoperasse come meglio poteva pur di poter conquistarsi qualcosa da mangiare.

"L'abbondanza alimentare e il mangiare bene, a lungo e a 'scassapancia', avevano anche valenze augurali e propiziatorie. Come 'l'ultima cena' preludeva a una morte e a una rinascita, così il 'mangiare' esageratamente e lungamente *come se fosse* 'l'ultima volta' aveva una funzione di esorcismo della penuria di ogni giorno e sembrava alludere e tendere a nuove future mangiate. Nella società contadina, bere vino e mangiare bene e in abbondanza erano legati a 'grassezza', buona salute, forza, vigoria, contentezza, bellezza, ricchezza, prosperità. La carne ovina rappresentava un lusso alimentare consentito ai ceti popolari soltanto in occasioni eccezionali e festive (Natale, Pasqua, festa del santo patrono). Il suo consumo, diffuso, in molte zone del Mediterraneo, è legato a una cucina rituale e a una dimensione religioso-sacrale e ricorda una lontana cucina del sacrificio, pratiche alimentari-religiose con aspetti 'cruenti' presenti nel mondo antico. Nel mondo tradizionale 'mangiare insieme' era un fatto amicale, di vicinanza, sacrale. Così come durante il banchetto nuziale che aveva la funzione di ribadire antichi legami familiari; "fondava nuovi rapporti e nuovi patti, 'sacralizzava' una nuova unione.

<sup>17</sup> Testo tratto da <http://blog.libero.it/modem/4042481.html>.



La 'comunione' dei cibi e delle bevande durante le nozze rappresenta 'la comunione di ogni bene fra gli sposi'. Il banchetto nuziale conferma che il matrimonio era 'un rito di passaggio'. Il 'mangiare insieme' degli sposi, dei loro familiari, degli amici più stretti significava una 'morte e un 'nuovo inizio'. Il banchetto non può essere ridotto al pranzo che di solito riguardava i familiari, i parenti, i compari degli sposi. I canti, i balli, le risate, le allusioni, i commenti, gli scherzi, le bevute che gli osservatori descrivono come momenti essenziali del banchetto e delle nozze ne confermano il carattere augurale, gioioso, carnevalesco" (Teti, *Il banchetto nuziale* in Liguori Proto 1997: 40-42).

L'importanza assunta dal cibo nel periodo di Carnevale, a tal punto da considerarla proprio festa del cibo, è riassunta da questa filastrocca che si usa recitare in quei giorni:

*Cannilevaru fù de li cuntenti*

Cannilevaru fù de li cuntenti  
Chi n'appa maccarruni e casu assai.

Iu, l'amaru, c'un'n'avia nenti  
Apparu de lu sulu mi curcai.

Tutta la notte mi dolia la ventra  
Dicennu "maccarruni e casu assaj".

*Carnevale venne per la felice gente*

Carnevale venne per la felice gente  
che aveva maccheroni e cacio assai.

Io, l'infelice, che non avevo niente  
Al calare del sol mi coricai.

Tutta la notte ebbi dolore al ventre  
Dicendo " maccheroni e cacio assai".

"Numerosi testi della tradizione orale attestano che le persone che non avevano da mangiare non si sentivano in festa, non *sentivano* la festa. Da una condizione di scarsità alimentare, con risvolti sociali e culturali, derivano tra i ceti popolari il mito della grassezza, il sogno di abbondanza e di benessere alimentare, il rifiuto della magrezza, la fuga simbolica e realistica da un universo caratterizzato da povertà e privazioni. Nelle descrizioni letterarie del signore, grosso, robusto e avido, trovano eco la rabbia, lo sdegno, la denuncia, l'ironia, l'invidia degli appartenenti ai ceti popolari nei confronti degli insaziabili padroni. Il folklore esprime, conferma, amplifica le distanze tra ricchi e poveri, i sogni, le fantasie, i desideri alimentari di quest'ultimi modellati sugli "ideali" e sulla realtà dei ricchi" (Teti 1999: 131-138).

La ricerca del cibo è un impegno quotidiano dei poveri, che non hanno riserve, hanno poche provviste, sono in balia del tempo atmosferico, delle piogge, della siccità, della produzione,



dei padroni.

“La ‘fame’ per i poveri è una condizione temuta, talvolta reale, da cui allontanarsi quanto più possibile. Anche con la mente, con i sogni, con la fantasia. I loro desideri e anche le pratiche tendono all’abbondanza, a una cucina ricca ed elaborata, possibile, però, soltanto durante le feste o in occasioni eccezionali” (Teti 1999: 133).

“Il desiderio di morire per eccessi alimentari rappresenta la paura e l’angoscia di morire di fame. La paura di morire per fame, il desiderio di cibi buoni e abbondanti, la fantasia di essere grassi e belli come i ricchi si traducono nelle culture tradizionali in rifiuto radicale della magrezza e delle ‘figure’ che in maniera diversa la rappresentano, la annunciano, la presentificano” (Teti 199 : 136).

In realtà nelle società tradizionali esisteva un forte legame tra territorio, cultura, e gastronomia. È interessante notare come tutt’ora molte località si identifichino con prodotti gastronomici: Crucoli, denominato ‘paese della Sardella’<sup>18</sup>, ci fa capire quanto il cibo sia un elemento importante, nella costruzione dell’identità storica e culturale di un paese. A dimostrarcelo sono tutte le ipotesi avanzate fino ad ora, sembra quasi che ad identificarsi con un prodotto gastronomico si voglia ribadire l’orgoglio di aver combattuto la fame. Nel caso della Sardella, i risvolti sono ancora maggiori: ottenuta da una particolare ricetta con cui si cucina la sarda appena nata, il ‘bianchetto’, rappresenta la trasformazione di un alimento povero in un prodotto ricercato e di élite a tal punto da venire soprannominato ‘caviale dei poveri’. In tempi di carestia e di freddo la sarda era l’unico alimento proteico che sfamava ricchi e poveri. Il fatto stesso che la Sardella sia diventata così importante è dovuto al fatto che in questo modo gli abitanti di Crucoli sconfissero il grande problema della fame, quindi il cibo diventa elemento di orgoglio e per questo viene ostentato in ogni occasione.

<sup>18</sup> “La sardella è un piatto altamente calorico e proteico, fondamentale in passato (soprattutto nei mesi invernali) in quelle zone dove non arrivava pesce fresco e dove il consumo della carne era scarso. La Sardella viene fatta con la sardella neonata che può essere di acciughe, di sarde o di sardelle, che prende il nome di bianchetto. Le neonate, una volta pescate vengono accuratamente lavate in acqua dolce, asciugate con un canovaccio e distese su un ripiano. Si aggiungono, quindi, il sale e il peperoncino nelle versioni dolce o piccante; il tutto è poi lavorato con le mani e successivamente l’impasto viene messo dentro grossi mastelli, oggi di plastica o di vetro. Un tempo la ricetta classica prevedeva invece l’utilizzo di un vaso di creta (chiamata la *mustica*, da cui appunto nasce un’altra denominazione che va aggiunta a *rosa marina* o *caviale dei poveri*) sul cui fondo veniva spalmato uno strato di peperoncino piccante fresco di mortaio” (Paolini, *Caviale dei poveri* o *Caviale di Calabria*, in Virardi 2001: 131).





“Nelle società tradizionali l'identità ha molto a che fare con il ‘fatto alimentare’ e l'etnocentrismo e il campanilismo si traducono in una sorta di ‘gastrocentrismo’. Se in alcune circostanze il cibo è l'elemento che più avvicina, in altre tende a creare separazioni e distanze. Non di rado l'esclusivismo culturale è dovuto spesso a pregiudizi di ordine alimentare. L'identificazione con un cibo, un piatto, una pianta aromatica, una maniera di cucinare, una tecnica di conservazione, un modo di consumare gli alimenti si afferma nel corso di un lungo periodo, segnato da penurie e successi alimentari, da privazioni e disponibilità, da scelte e necessità” (Teti 1999: 85).

Anche nei proverbi di Crucoli il cibo ha un ruolo fondamentale, tramite i riferimenti al cibo si affrontano con ironia il problema della sua mancanza e della disegualianza tra chi ne ha troppo e chi ne ha poco; si ribadisce come lo stare bene sia collegato al fatto di mangiare alcuni cibi particolari e come il cibo sia la condizione fondamentale per vivere.

“L'analisi dei proverbi ha rivelato il carattere allegorico e simbolico dei cibi. I *proverbi alimentari* sono anch'essi un riflesso della visione del mondo delle classi subalterne calabresi: l'atteggiamento nei confronti degli ‘altri’, della giustizia, del denaro, della donna, della famiglia, del sesso ecc. sono spesso presenti nella *simbologia alimentare*. Nei racconti popolari il cibo lo ritroviamo con funzione, valore e significato diversi in una serie di occasioni e circostanze e nelle varie parti in cui si struttura la trama dei singoli racconti; spesso il cibo è *oggetto magico* e consente la soluzione del racconto” (Teti 1978: 325).

Qui di seguito riporto alcuni proverbi che spiegano meglio quello di cui stiamo parlando:

### *Alcuni proverbi crucolesi*

Panu sozizzu e vinu, po'  
moriri 'u cristianu?

*Pane salsiccia e vino, può  
morire una persona?*

Unu s'abbutta e n'atru resta dijunu.

*Uno mangia tanto e l'altro resta digiuno.*

A casa 'e pezzenti u' mancunu stozzi.

*In casa dei poveri non mancano pezzi di pane.*



L'abbuttu u' crida 'u dijunu.

*Chi è sazio non comprende l'affamato.*

U russy vena du mussu.

*Il colorito del viso viene dalla buona alimentazione.*

Trippa chjna canta, no cammisa nova. *La pancia piena fa cantare, non la camicia nuova.*

“L'alimentazione contadina dell'età preindustriale non era soltanto un fatto culinario privato ma, specialmente in certe ricorrenti fasi di più acuita sensibilità collettiva, un momento espressivo e drammatico d'intensa socialità che si snodava attraverso precisi rituali o codici apotropaici predeterminati, innestati sopra un universo segno riconducibile a una lettura simbolica del vissuto inscritto in una trama di analogie e di corrispondenze” (Camporesi 1989: 20).

### *Conclusioni*

Alla luce di quanto è stato detto emerge chiaramente come il teatro sia un importante mezzo di espressione per l'uomo e soprattutto il riflesso della società; in tutte le epoche l'uomo si è espresso per mezzo del teatro, portando in scena la vita stessa; esempi come il Teatro Epico e il Living Theatre dimostrano come il teatro sia un mezzo di denuncia e di protesta, che consente al popolo di liberarsi, esprimendo il proprio parere ed i propri stati d'animo senza vincoli, ragion per cui diventa un mezzo per capire la storia di un popolo.

“La cultura popolare ritrova tuttavia nelle feste e negli spettacoli di piazza un momento fondamentale della propria identità soffocata, un momento di confronto globale nei rapporti con una cultura estranea e diversa, un momento di perentoria e squillante affermazione, fonte, probabilmente, di profonde suggestioni che finivano ineluttabilmente per coinvolgere anche la cultura aristocratica” (Camporesi 2000: 28).

L'esempio delle *frazze* evidenzia come attraverso i racconti e le rappresentazioni, in cui l'uomo inscena le problematiche della vita reale (il problema della fame, la subalternità dei contadini nei confronti della classe borghese), si possano analizzare i rapporti all'interno di una comunità; il fatto stesso che queste rappresentazioni si inscenassero in un particolare



periodo dell'anno, Carnevale, rende ancora più forte la funzione di riscatto sociale che svolgeva il teatro e la festa.

“Oltre che come momento di assicurazione e protezione del ‘povero’, la festa può essere vista come concertazione dell’ideologia interclassista, come realizzazione del controllo sociale e strumentalizzazione dei bisogni e delle esigenze degli appartenenti alle classi subalterne: *tutti sono uguali nella festa; la festa è uguale per tutti*. L’uguaglianza momentanea si realizzava anche perché la festa offriva una delle poche occasioni in cui il povero poteva accedere alla qualità e alla quantità dei cibi del ricco. L’uguaglianza illusoria di un attimo nascondeva diseguaglianze storiche profonde. La *normalità quotidiana* del ricco rappresentava per il povero *l’eccezionalità festiva*” (Teti 1978: 332-333).

Così come diceva Bachtin, il “teatro rappresenta la seconda vita del popolo”, la sua seconda possibilità, aggiungiamo noi, che gli consente di vivere una vita altra, in uno spazio-tempo altro; il teatro rappresenta l’eterna speranza dell’uomo che insieme al Carnevale permette, per un breve periodo, di realizzare la sua più grande utopia di un “mondo alla rovescia”<sup>19</sup>.

Il teatro e le tradizioni che si legano ad esso, in questo caso, aiutano a comprendere la realtà storica di un paese e le sue trasformazioni. Le tradizioni, i ricordi, i modi di dire sono la traccia di un vissuto che è strettamente connesso alla nostra vita, spetta a noi coglierne il significato. L’alterità spesso non è rappresentata dal viaggiare in posti lontani, ma nel conoscere i posti in cui si vive, questa è la scoperta perturbante che ci fa vedere come i posti più sconosciuti sono quelli in cui abitiamo. Concordo con quanto scritto da Giovanni Azzaroni, docente nel corso di Antropologia dello Spettacolo, presso il Dams, che ho seguito a Bologna:

“sono convinto della necessità di raccogliere le testimonianze di un passato che stanno scomparendo o che si manifestano fortemente e massicciamente manipolate dal turismo di massa per non tagliare il cordone ombelicale che ci lega alla vita” (Azzaroni,

<sup>19</sup> G. Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Boringhieri, Torino, 1963.



*Postfazione* in Casari 2008: 185).

La lontananza nei confronti della nostra cultura e delle tradizioni è spesso mentale. Le tradizioni rappresentano le radici dell'identità di ogni individuo, ci consentono di capire quello che siamo, da dove siamo venuti e dove stiamo andando.



### Bibliografia

ALONGE, ROBERTO

2006 *Il teatro dei registi: scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma.

ASSMAN, JAN

1997 *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino.

AZZARONI, GIOVANNI, a cura di

2003 *La realtà del mito*, Clueb, Bologna.

2008 *La realtà del mito due*, Clueb, Bologna.

2010 *La Settimana Santa a Mottola*, Clueb, Bologna.

BACHTIN, MICHAIL

1965 *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura» (trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979).

1968 *Dostoevskij, Poetica e stilistica*, trad. di G. Garritano, Einaudi, Torino.

BAROJA, JULIO CARO

1989 *Il Carnevale, il melangolo*, Genova.

BRECHT, BERTOLT

1957 *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001).

BUTTITTA, ANTONIO

1996 *Dei segni e dei miti: un'introduzione all'antropologia simbolica*, Sellerio, Palermo.

CALVINO, ITALO

1993 *Le città invisibili*, Mondadori, Milano.

CAMPORESI, PIERO

1991 *Rustici e Buffoni: cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Einaudi, Torino.

1989 *La terra e la luna : alimentazione folclore società*, Il Saggiatore, Milano.

2000 *Il paese della fame*, Garzanti, Milano.

CASARI, MATTEO

2008 *La Settimana santa di Castelsardo*, a cura di Matteo Casari, Clueb, Bologna.

CASTELLI, FRANCO - GRIMALDI, PIERCARLO, a cura di

1997 *Maschere e corpi : tempi e luoghi del Carnevale*, Meltemi, Roma.



CHADLI, EL MOSTAFA

1996 *Il racconto popolare nelle regioni mediterranee*, Jaca book, Milano.

COCCHIARA, GIUSEPPE

1963 *Il mondo alla rovescia*, Boringhieri, Torino.

DE MARTINO, ERNESTO

1961 *La terra del rimorso*, il Saggiatore, Milano.

1983 *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino.

DESTRO, ADRIANA

2001 *Complessità dei mondi culturali*, Pàtron, Bologna.

DINI, VITTORIO, a cura di

1987 *Cultura del carnevale e delle festa: tempo, corpo, maschera e infelicità*, Il lavoro editoriale, Ancona.

ELIADE, MIRCEA

1949 *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition* (trad. it *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizione*, Borla, Roma 1999).

1965 *Le sacré et le profane*, (trad.it. *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984).

FABIETTI, UGO - MATERA, VINCENZO

1999 *Memoria e identità*, Meltemi, Roma.

FILOCAMO, SALVATORE

1984 *Farse carnevalesche*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli.

GALA, GIUSEPPE MICHELE

2006 *Appunti sulla tarantella in Calabria*, in «Il folklore d'Italia», n.1.

GAMBERA, NUCCIO

2005 *L'utopia e il rito: Contributo per una ricostruzione dell'antico Carnevale di Scordia*, Museo civico etno-antropologico ed Archivio di Storico "Mario de Mauro", Scordia.

GOFFMAN, ERVIN

1959 *Presentation of self in everyday life*, Anchor Books, New York (trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1986).

JESI, FURIO

1977 *La festa antropologia etnologia folklore*, Rosenberg & Sellier, Torino.



LANTERNARI, VITTORIO

2004 *La grande festa: vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Dedalo, Bari.

LIGUORI PROTO, ADRIANA

1997 *Riti e convivi nuziali in Calabria*, Monteleone, Vibo Valentia.

LILLO, ALESSANDRO

2006 *Il folklore d'Italia*, n.1, Print Design, Castovillari.

LUMINI, APOLLO

1980 *Le farse di carnevale in Calabria e in Sicilia*, Forni, Bologna.

MACCHIARELLA, IGNAZIO

1995 *Il falsobordone tra tradizione orale e tradizione scritta*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

MAGRINI, TULLIA

1993 *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Il Mulino, Bologna.

MAONE, PERICLE

1969 *Dominatori e dominanti nella storia di Crucoli*, Grafosud, Rossano Scalo.

MINGRONE, TONIA

2011 *Noi siamo quello che ricordiamo - Le frazze di Crucoli: il teatro, il rito, il riscatto sociale*, tesi di Laurea Magistrale, Università di Bologna, inedita.

ONG, WALTER J.

1982 *Orality and Literacy, The technologizing of the Word*, Methuen, London-New York (trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986.)

REMOTTI, FRANCESCO

1993 *Luoghi e corpi: antropologia dello spazio del tempo e del potere*, Bollati Boringhieri, Torino.

RICCI, ANTONELLO - TUCCI, ROBERTA

2004 *La capra che suona. Immagini e suoni della musica popolare in Calabria*, Squilibri Editore, Roma.

SAPIA, GIOVANNI

2000 *Ciardullo*, Mangone Editore, Rossano.

TESSARI, ROBERTO

2004 *Teatro e Antropologia: tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma.



### TETI, VITO

1978 *Il pane, la beffa e la festa: cultura alimentare e ideologia dell'alimentazione nelle classi subalterne*, Guaraldi, Rimini.

1999 *Il colore del cibo: geografia, mito e realtà dell'alimentazione mediterranea*, Meltemi, Roma.

2004 *Il senso dei luoghi*, Donzelli, Roma.

### TURNER, VICTOR

1982 *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play* (trad.it. *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1989).

1986 *The Anthropology of Performance*, New York, Paj Publication (trad. it. *Antropologia della Performance*, Bologna, Il Mulino, 1993).

### VAN GENNEP, ARNOLD

1909 *Les rites de passage*, Emile Nuourry, Paris (trad. it. *I Riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1981).

### VIRARDI, GIUSEPPE

2001 *Crucoli: sardella & dintorni: storia, tradizioni, ricette e testimonianze in prosa e in versi*, Diamante, Cosenza.

### Sitografia

*Arte performativa*, <http://www.strano.net>

*Antropologia del Carnevale*, <http://www.maialeubriaco.com>

*Basilicatanet.com*, <http://www.basilicatanet.com>

*Carnascialia*, <http://www.circoloculturalelagora.it>

*Centro d'arte e cultura 26: percorsi mediterranei*, [http://www.arte26.it/tradiz\\_carneval.htm](http://www.arte26.it/tradiz_carneval.htm)





### Abstract – IT

Questo lavoro nasce da una ricerca di campo sulle *frazze*, termine dialettale che indica le farse di Carnevale che si rappresentavano fino a cinquant'anni fa in molti paesi calabresi, tra cui il mio, Crucoli, in provincia di Crotona. Lo scopo di questo lavoro non è fare un resoconto esaustivo di tutto ciò che accadeva a Crucoli durante la celebrazione del Carnevale, impresa assai difficile dal momento che non ci sono documenti scritti e quindi bisogna affidarsi ai racconti orali delle persone intervistate, spesso non fedeli alla realtà, perché modificati dal tempo e dalla memoria. L'approccio con cui ho intrapreso questa ricerca è sicuramente legato all'aspetto teatrale e performativo dell'evento, senza trascurarne la rilevanza antropologica. Il materiale raccolto è frutto di interviste e colloqui con la gente del posto unito ad un grande lavoro di ricerca bibliografica di autori che avevano trattato di questo argomento in relazione ai loro paesi di origine. Lo scopo è quello di delineare l'organizzazione e lo svolgimento delle *frazze*, cercando di ricostruire la sua durata e le ripercussioni sulla comunità, nonché dimostrare ancora una volta come il teatro, messo a disposizione di alcuni eventi, diventi un mezzo forte di liberazione e di contestazione.

### Abstract – FR

Cet article prend sa naissance par une recherche sur champ concernant les *frazze*, terme dialectal qui dénote les farces du Carnaval mises en scène jusqu'à il y a cinquante ans dans plusieurs villages en Calabria, entre eux le mien, Crucoli, dans la province de Crotona. La raison de ce travail n'est pas d'accomplir un compte rendu exhaustif de tout ce qui avait lieu à Crucoli pendant la célébration du Carnaval, l'exploit étant très difficile, du moment qu'aucun document écrit a été parvenu et par conséquent il est nécessaire de se remettre aux contes des témoins interviewés, souvent pas fidèles au réel, parce-que détournés par les temps et la mémoire. L'approche par lequel j'ai entrepris cette recherche est sans doute lié au côté théâtral et performatif de l'événement, sans négliger son importance du point de vue anthropologique. Le matériel rassemblé est résultat des interviews et des conversations avec les autochtones, enrichi par une large recherche bibliographique d'oeuvres et auteurs concernant ce sujet dans le milieu de leur pays d'origine. Le but consiste à tracer l'organisation et le déroulement des *frazze*, en essayant de reconstruire leur durée et ses répercussions sur la communauté, ainsi que démontrer comment le théâtre, en se disposant dans certaines événements, devient un puissant outil pour la libération et la contestation.

### Abstract – EN

The aim of my work is to analyse through an anthropological point of view the traditional performances called *frazze*. The dialectal term *frazze* refers to the carnival farces represented until the 1950s in the Italian region of Calabria. In this specific case, I analyse the case study of my village Crucoli, located in the Calabrian region of Crotona. Due to the lack of written documentation about *frazze*, one of the main sources of my investigation is represented by interviews conducted among the local population of Crucoli. The stories collected from these interviews are seldom faithful to the historical documentation due to the action of time and memory. In order to fulfil the gap resulting from this direct approach, I also exploit previous researches about the same performances in different Calabrian villages. In addition to the anthropological approach, my work explores also the theatrical and performative aspect of the entire custom involving *frazze*. In general term, the aim of my analysis is to profile the organization and the actual development of the *frazze*, trying to reconstruct their duration and social influence. In this context, my work reveals how the exploitation of the theatrical tool can become a strong instrument of liberation and protest.



### TONIA MINGRONE

Nasce a Crucoli (Kr) il 18-01-1987, consegue la laurea triennale nel 2008 presso l'Università di Bologna in Dams-Teatro con una tesi in Laboratorio di critica. È stata coautrice del libro *La Settimana Santa di Castelsardo* (a cura di Matteo Casari, CLUEB, Bologna, 2008) dopo aver partecipato alla ricerca di campo con il gruppo studio guidato dal Prof. Giovanni Azzaroni. Nel 2011 consegue la Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal Vivo con una tesi in Metodologia e critica dello spettacolo avendo come relatore il Prof. Giuseppe Liotta e come correlatore il Prof. Giovanni Azzaroni, con una tesi dal titolo: *Noi siamo quello che ricordiamo - Le frazze di Crucoli: il teatro, il rito, il riscatto sociale.*