



LUISA SAMPUGNARO

LO SPECCHIO E LA SPADA

Paradigmi della mimesi in Ernesto De Martino

ABSTRACT: The article focuses on the function of 'mimesis' in Ernesto De Martino's thought. The author pays special attention to techniques of reintegration of the 'crisis of presence' which seems to esthetically reproduce some features of crisis herself. According to De Martino the performative aspects that structures ritual imitation are intertwined with the psychological and symbolic function played by iteration. Although scholars have often pointed out the conservative side of this connection, the article tries to highlight the cultural creativity it implies instead. By commenting selected pages, we try to clarify the Demartinian idea of mimetic practices in dialogue with other, similar but different ones, namely mimicry, copy and fiction.

KEYWORDS: De Martino (Ernesto); Mimesis; Iteration; Ritual; Performativity.

Scendere agli Inferi è facile:
la porta di Dite è aperta notte e giorno;
ma risalire i gradini e tornare a vedere il cielo
qui sta il difficile, qui la vera fatica.
Eneide VI, 126-129

Come affrontare la sofferenza inscritta nella vita? Quali strumenti sono atti a risanare le ferite individuali e collettive? La ricerca di Ernesto De Martino ci dice che l'esperienza della sofferenza, punteggiando l'esistenza umana, diventa dato culturale quando abbandona il foro interiore per incarnarsi in un *segno*, figurandosi cioè in modi distinti, pubblici, interpretabili. Riflettendo sulla "crisi della presenza" De Martino intercetta il sistema tecnico delle mediazioni che rendono umano il dolore, quelle per cui il *senso* attribuito al patire prospetta un esito ancorato al lavoro della cultura. Inoltre, la vivibilità del dolore trova per De Martino i suoi più specifici accenti nell'intreccio con la dimensione dell'espressività sensibile: lo evidenzia la sua costante allusione alle prestazioni dell'*aisthesis* che rendono efficace la forma simbolica (Lesce 2018). In questo senso, sarà allora importante comprendere *cosa* nello spettro del dolore giunga a farsi visibile e *come* si produca la drammatica delimitazione culturale che dalla muta angoscia transita verso "l'orizzonte formale del patire" (Massenzio 2021).

Per approfondire questa premessa analizzeremo un aspetto rilevante della riflessione demartiniana, ma poco frequentato (Massenzio 1997; Andri 2013). Come mai, lì dove chiarisce i nessi tra crisi della presenza e tecniche rituali di reintegrazione, De Martino rivolge attenzione alla *mimesi* e ne indaga natura, funzionamento ed efficacia? Convocare la macchina del mimetico implica anzitutto per lui una riflessione sul meccanismo che determina la ritualizzazione collettiva delle difese culturali. Se infatti gli uomini nella loro storia hanno appreso a governare il dolore è perché, prim'ancora di saper soffrire, hanno visto soffrire, formandone tradizione grazie a strategie accreditate. Per De Martino il tema è rilevante, dal momento che la *mimesi* è ascritta al cuore stesso della dialettica crisi/riscatto: il suo insorgere, consumarsi e sciogliersi stanno infatti nel segno della prestazione mimetica. Ricostruire i passaggi in cui l'autore tratta la *mimesi* serve quindi a circoscrivere cos'egli intenda con questo termine. Lontano da visioni estetizzanti, la prassi mimetica è qui individuata come chiave dell'umana costruzione di mondo e una linea qualificante dell'antropogenesi.

Inoltre, il riferimento demartiniano alla *mimesi* è certamente debitore di quanto per secoli l'estetica filosofica ha cristallizzato intorno alla nozione. In tal senso, De Martino prende in analisi la tensione duplicativa propria della prassi mimetica oltrepassando la visione della copia quale semplice palestra del falso. Questo gesto lo pone sulla scia della grande tradizione aristotelica: quella che a partire da *Poetica VI* (1449b 24-28) ha pensato il ruolo sociale dell'umana capacità di finzione alla luce del valore che l'immaginazione gioca nello strutturare l'esperienza, in tutti i contesti in cui sono in atto routine cognitive che sospendono l'assolutezza del reale e al contempo lo prefigurano (Cometa 2017, 90-92). Sulla scorta di questi ampi presupposti, il compito del presente saggio dovrà necessariamente restare circoscritto: offriremo spunti testuali per ricostruire la posizione di De Martino, mettendone in rilievo l'originalità e la complessità.

Mimetismo vs. mimesi

Il tema della *mimesi* fa capolino in alcuni passaggi de *Il mondo magico* (1948), nel secondo capitolo, che già Benedetto Croce considerava “la parte positiva e sostanziale del lavoro del De Martino” (Croce 2005, 190): esso ripensa lo statuto del “magismo” alla luce di un'etnologia da rifondare in senso storicisticamente orientato. De Martino riflette sul più proprio di un'esistenza non ancora consolidata nel concetto di razionalità astratto-logocentrica tipica del moderno o nella correlativa soggettività trascendentale. L'analisi svolge le premesse per un'antropologia storica dell'impensato: la domanda sul *fuori* (sulle civiltà impartecipate alla cultura europeo-occidentale) guida un'interrogazione volta a togliere dall'implicito le scelte tramite cui l'identità culturale dell'Occidente si è strutturata su un preciso concetto della razionalità e delle sue prerogative. Perciò, in continuità con quanto già posto in *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941), De

Martino assume ad oggetto di comprensione storica¹ l'istanza che di quei processi costituisce lo scarto – la magia – a partire dal quesito sulla funzione ch'essa storicamente ha esercitato nella forgia della stessa razionalità che la rigetta.

Il magismo è presentato da De Martino come un'epoca della storia umana in cui il limite che separa coscienza empirica ed exteriorità costituisce non già un'ovvietà ma un'esperienza ancora in causa, “un problema dominante e caratterizzante” che prende ampiezza di “dramma culturale” (DM 2022, 130)². Se alla nostra coscienza di moderni occidentali il tratto culturalmente condizionato del nesso soggetto/oggetto non appare, ciò è proprio perché la nostra civiltà ha saputo conquistare quel nesso a pacifica certezza, la garanzia più preziosa da cui procedono le linee potenziali del pensare, dell'operare e del credere. Il panorama dell'esserci tiene “presenza al mondo” e “mondo che si fa presente” in una tessitura reciproca che poggia su un presupposto senza equivoco: in quanto sé cosciente “noi siamo dati a noi stessi senza rischio sostanziale”; a loro volta, gli oggetti ed eventi che strutturano la realtà si offrono alla coscienza empirica come qualcosa di dato, una “alterità decisa e garantita” (130) che ci sta dinanzi. Non così nel mondo magico, nel quale sotto ciò che noi qualifichiamo col termine generico di magia vive un “complesso di esperienze e di rappresentazioni, di misure protettive e di pratiche” (76) che serve proprio la causa dei processi d'individuazione e differenziazione dell'Io. Per la precarietà delle condizioni esistenziali in cui si esplicano e degli esiti cui danno luogo, tali processi oscillano tra due polarità. Da una parte vi è il rischio di deflagrazione dell'io, cioè di “una presenza che abdica senza compenso” smarrendosi di fronte a esperienze ch'essa non riesce a fronteggiare; dall'altra, sorge “il momento del riscatto della presenza che vuole esserci nel mondo” (73) e che opera quindi la magia in difesa del sé radicalmente minacciato.

Siamo nel contesto in cui De Martino abbozza il nostro tema: in pagine dense di futuri sviluppi, l'innesco del dramma magico è presentato tramite il *differenziale mimetico* che oppone le rappresentazioni del corpo e degli stati psichici che segnano l'universo *pre-magico*, da una parte, e l'arco della crisi vera e propria, dall'altra. La mimesi è dunque l'indice di cui l'autore si serve per isolare il piano della presenza “in crisi”. Sono presi in esame resoconti etnografici su una peculiare condizione diffusa in più comunità tribali, in un'area fra Siberia, Nordamerica e Melanesia. Denominato *latah* dai Malesi, *olon* dai Tungusi, lo stato psichico può insorgere a seguito di eventi che rompono l'ordine esperienziale consueto (traumi, forti emozioni) e consiste nel fatto che il soggetto perde in vario grado il controllo dei propri atti poiché smarrisce l'unità della propria persona. A

¹ Nell'opera d'esordio egli rifletteva già sul fatto che “una storia della magia è possibile solamente nella misura in cui ci riesca di restituire il drammatico processo attraverso il quale, da maghi che eravamo, siamo diventati uomini moderni” (DM 1997, 263).

² Nel tentativo di ridurre la ridondanza nella lettura, i testi dell'autore sono citati adottando lo standard delle sole iniziali. Per gli altri riferimenti bibliografici, il cognome è ovviamente mantenuto nella classica grafia estesa (*NdR*).

ciò s'accompagna un'articolazione del corredo gestuale sensibilmente indicativa del processo in atto:

Una persona *latah*, ove la sua attenzione sia attratta dal movimento oscillatorio dei rami scossi dal vento, *imiterà passivamente* tale movimento; due *latah*, sopresi da un rumore improvviso, entrarono in uno stato di *automatismo mimetico* reciproco, nel quale per circa mezz'ora l'uno continuò a imitare i gesti dell'altro; se si fa il gesto di svestirsi, il *latah* si sveste; se si fa il gesto di mettere la mano sulla fiamma, il *latah* la mette senz'altro. (DM 2022: 71, corsivi modificati)

La condizione *olon* comporta anch'essa una dominante di ecocinesia e la caduta della gestualità nel mimetismo inerziale. In entrambi i casi la replica automatica del moto delle cose esteriori sfugge a ogni governo proprio perché la presenza manca dell'energia per presiedervi. Invece di concordare il contenuto emozionante in una trama di senso, essa vi resta polarizzata assottigliandosi sino a sparire: una situazione di annichilimento ove la soggettività "in luogo di udire o vedere lo stormir delle foglie, diventa un albero le cui foglie sono agitate dal vento"; invece di oggettivare il mondo, si naturalizza essa stessa diventando mera "eco del mondo" (73). La ripetizione meccanica dell'esteriorità avviene qui sotto un'identificazione psichica assoluta di rappresentazione e atto; il che si traduce in un'attività che esteriormente può apparire come mimesi ma nella sostanza vi è estranea. L'indigeno che con tutto il proprio corpo è *fronda* d'albero resta al di qua della prestazione mimetica come atto culturale; il suo stato incarna l'antefatto del dramma magico, poiché "realizza in pieno la fusione affettiva del soggetto e dell'oggetto" (113). Per l'autore, lo spazio vero della crisi si apre solo a partire dall'insorgere del sentimento d'angoscia, lì dove talvolta l'olonizzato oppone resistenza visibile alla sua condizione. L'angoscia fa trasparire l'aurorale segnalarsi della coscienza quale margine in rapporto al mondo; è una minima auto-intuizione del sé da cui prende avvio il distacco che produrrà il riscatto rituale della presenza. Nella paralisi dei meccanismi di oggettivazione dell'alterità e nella risposta culturale che l'angoscia sollecita resta custodito il "primo abbozzo di quel dramma che creò il mondo della magia, nella varietà dei suoi temi culturali" (74).

L'argomento demartiniano consente d'individuare un primo tratto della mimesi autentica: essa si distingue dalla passività inesorabile del mimetismo poiché rivela, operante in una certa forma sensibile dell'agire, la capacità della mente di tener distinti il soggetto e l'oggetto, spezzando l'equivalenza psichica fra il piano dell'atto e quello della rappresentazione. Tuttavia, De Martino avverte: nella mimesi magica la distinzione fra questi piani comporta anche un nesso fra l'orientamento finalistico dell'*agency* che figura il raddoppiamento del reale e l'identificazione psichica all'alterità. Per cogliere l'efficacia dell'imitazione magica come istituto storico definito bisogna superare quest'apparente contraddizione. Siamo di fronte a una forma tecnico-rituale di reazione alla labilità che si qualifica infatti per la sua *ambiguità*:

Chi imita lo stormir delle foglie per ecocinesia non fa della magia imitativa: la farà solo quando, facendosi centro dell'imitazione, imiterà lo stormir delle foglie e dei rami per produrre il vento [...] nella sua caratteristica tensione, la imitazione magica è, sì, *immediata presenza, ma in atto di riscattarsi* mercè la finalità dell'azione personale. In tal guisa si genera tutta una serie di forme magico-imitative in cui via via sempre più si afferma, col progressivo liberarsi del “ci sono”, la imitazione attiva e finalistica, e sempre più si attenua e recede la passività dell'ecopsichismo. (DM 2022: 113, corsivi modificati)

Questa riflessione sollecita strumenti analitici in grado di render ragione di un certo nesso fra passività e attività³, di fronte a pratiche la cui logica non può essere risolta in termini perentori. La realtà di quel nesso deve poter essere spiegata, posto che la qualità sensibile del suo manifestarsi rivela una serie di sfumature. Non si tratta però di gradienti naturalisticamente osservabili ma di livelli di articolazione dell'arco critico che rinviano al carattere *tecnico* della risoluzione magico-rituale. Quest'intuizione, che nel *Mondo magico* resta abbozzata, sarà cruciale per il tema che ci occupa: proprio sotto l'egida delle prerogative mimetiche l'autore si sgombra il terreno per pensare l'arco che, dalla crisi, si protende verso la risoluzione nel quadro delle forme istituzionali della magia. Occorre qui ricordare che per “crisi della presenza” De Martino intende una patologia del limite: una fibrillazione di tutto ciò che è distinto, oggettivato, certo, significato nella sfera dei mutui apporti fra psiche, corpo e mondo. In tal senso, risulta giustificata la sua attenzione ai fenomeni di mimetismo, sia all'elemento di ambiguità che innerverebbe la prassi magico-imitativa. Tuttavia, in queste pagine l'appello alla semantica della mimesi serve solo a saldare in un'unica connessione significativa la fisionomia di specifiche pratiche corporee e l'evento psichico del “farsi simile a” che accompagna lo sfaldamento psichico del limite.

La misura della distanza fra mimetismo e mimesi è evocata nello scritto *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni* (1953), ove si chiarisce la posta in gioco della distinzione. De Martino precisa il quadro metodologico in cui si muove l'etnologia storicista: è la lotta contro l'irrazionalismo che crede di poter “rivivere, un *erleben*, i grandi impulsi irrazionali, le enormi commozioni, che starebbero stati alla radice delle civiltà e ne costituirebbero i momenti effettivamente creatori” (DM 1975, 63). Indicativa

³ In *Dialettica dell'Illuminismo* (1947), Horkheimer e Adorno indicano nella magia un'aurorale tecnica di dominio della natura che, operando tramite mimesi, si esercita su di un versante dove l'unità del Sé non è ancora saldamente acquisita. Qui la tentazione di smarrirsi si realizza quindi come impulso alla regressione mimetica: “la natura immobile, in cui il vivente, come Dafne, tende - in uno stato di emozione estrema - a trasformarsi, è capace solo del rapporto più estrinseco, del rapporto spaziale. Lo spazio è l'estraniamento assoluta. [...] la vita paga lo scotto della sua sopravvivenza assimilandosi a ciò che è morto. Al posto dell'adesione organica all'altro, del mimetismo propriamente detto, la civiltà ha introdotto dapprima, nella fase magica, l'uso regolato della mimesi, e poi, nella fase storica, la prassi razionale, il lavoro. La mimesi incontrollata è messa al bando” (Horkheimer-Adorno 2010: 194-195). Per approfondire convergenze e differenze fra De Martino e Adorno riguardo le rispettive archeologie della razionalità moderna, cf. Cherchi-Cherchi 1987: 340 sgg.

dell'assurdità epistemica di tale pretesa è citata la posizione di Leo Frobenius, di cui si commenta un passaggio da *Kulturgeschichte Afrikas*. Per De Martino la posizione merita attenzione, poiché non soltanto illustra un'idea distorta del primitivo, ma soprattutto (*qui* l'inquietudine) pone un pericoloso concetto mistico-rivelativo dell'origine della cultura. Secondo l'africanista tedesco "la civiltà nasce quando si rivela all'uomo l'essenza delle cose, quando egli si lascia *afferrare* da questa essenza in perfetta dedizione" (Frobenius 1950, 63). Le forze motrici della civiltà originerebbero dalla disposizione dell'uomo a porsi in fusione patica col nocciolo sacro della realtà; di questa, le creazioni culturali e civili altro non sarebbero che una sorta di sbiadito prolungamento d'impronta. Peraltro, anche la fisionomia assunta dalle varie civiltà dipenderebbe dalla specifica essenza da cui *ab origine* l'uomo sarebbe stato posseduto emozionalmente:

Nell'epoca in cui l'essenza delle piante ha soggiogato [*ergriffen*] l'uomo, egli rappresenta la loro parte, pensa e *mima* la loro natura. Questo è il momento dell'espressione [*Ausdruck*]. L'uomo si compenetra così intimamente con l'essenza vegetale che questa essenza si tramuta per lui in un fenomeno naturale della sua civiltà. Poi questo "gioco" ha termine con l'utilizzazione pratica delle piante [*Anwendung*], e ha origine l'agricoltura. (Frobenius 1950, 73, corsivo nostro)

La storia umana avrebbe dunque conosciuto alle sue albe una fase di perfezione in cui il rapporto fra l'uomo e la profondità dei fenomeni avrebbe preso il tono di un'irriflessa continuità mimetica. È importante rilevare come, nel riportare questo passo dalla prima traduzione italiana del libro, De Martino corregga la traduzione "commozione" per *Ergriffenheit*, che reca traccia solo della polarità soggettivo-esistenziale del movimento designato. Traducendo "afferramento" De Martino ristabilisce il significato del termine, meno pacifico, consistente "nell'individuare, per la *realtà* esterna e indipendente dall'esistenza umana, una origine del tutto autonoma e potente, la polarità *attiva* dell'azione dell'afferrare" (Moretti 2013, 171).

Al di là delle finzze linguistiche, il problema è la sostanza della posizione. Come può un qualunque anelito culturale umano *mimare* la natura in totale identificazione con quella stessa natura la cui apparenza soggioga? Per De Martino questa è una posizione venata di misticismo, poiché fra la prassi mimetica e l'essere-afferrati non può darsi alcuna contiguità intesa nel segno dell'immediatezza. In un passaggio, che completa quelli del *Mondo magico*, il giudizio è lapidario: "in realtà, *l'essere-afferrati-da* un aspetto della realtà, l'entrare in suo possesso, non conduce" come vuole Frobenius, "alla necessità dell'imitazione, del 'giuoco' mimico, ma piuttosto alla ecolalia e alla ecoprassia dello schizofrenico" (DM 1975, 64). La produttività culturale non può insomma emergere passivamente dalla natura; perfino le sue più elementari prove compendiano una condizione esistenziale ove l'essere-afferrati indica semmai "il *rischio* di smarrire la presenza davanti alla pianta, o all'animale, o all'altro sesso, o allo straniero, o al cielo, o agli astri, o alle stagioni, o alla morte". Non esiste quindi alcuna necessità dell'imitazione: al contrario, nello spazio di possibilità aperto nell'atto imitativo si celebra la fondativa

medietà della distanza che, sola, consente di oggettivare la necessità. Ancora una volta De Martino vede nella mimesi la pietra di paragone della produttività culturale, laddove il mimetismo, che di quella produttività reca solo lo scheletro fenomenico (le istanze d'immedesimazione e ripetizione) nel vuoto di ogni umano *telos*, è d'ora innanzi individuato a sintomo della condizione che si chiama follia⁴.

Uno specchio sugli abissi

La questione dei rapporti fra mimetismo e mimesi si specifica grazie alle riflessioni con cui De Martino formula la sua teoria della destorificazione. Alcuni appunti raccolti in *Storia e metastoria* (1995) informano sul fatto che nei primi anni Cinquanta lo studioso è impegnato a chiarificare la funzione culturale ricoperta dalla religione e dai suoi istituti. La peculiarità metodologica demartiniana consiste nel ribadire la genesi umana del fenomeno religioso e del sacro, individuati come risposta terapeutica al bisogno di custodia della presenza al mondo (Berardini-Marraffa 2016). Tale bisogno si fa pregnante ove la situazione esistenziale presenti asprezze tali da rischiare di disgregare gli individui. In questi casi, si sollecita il ricorso a modelli di comportamento efficaci, tali da reintegrare la possibilità dell'agire e contenere la carica distruttiva della sofferenza nel momento contingente.

La religione è per De Martino il dispositivo per eccellenza grazie al quale, nelle società tradizionali, tutto questo può avvenire: essa custodisce infatti nella memoria collettiva del *mito* il riferimento a paradigmi efficaci di risoluzione delle crisi esistenziali e ne consente, di volta in volta, la riattualizzazione attraverso la dinamica propria del *rito*. Tali dimensioni del simbolismo religioso, il mito e il rito, sono da ritenersi connesse poiché intimamente interdipendenti. Per Martino, il rito è *azione sacra* nel senso ch'esso opera

⁴ Nel modello demartiniano *follia/nuda ripetizione* convergono tre matrici: α). L'automatismo psicologico di P. Janet, individuato nell'opposizione tra attività creatrice e attività riproduttrice della mente (Janet 1973:13-14). In tal senso, la cosiddetta "imitation en miroir" (39; 74-75) manifesta quella miseria psicologica (424-431) con cui Janet indica l'indebolimento dell'io nelle funzioni sintetiche dell'appercezione e della rappresentazione; donde l'attività psicologica si disaggrega e il soggetto si abbandona inerme a un certo gruppo di sensazioni o immagini che si sviluppano indefinitamente (430-431). β). Il concetto freudiano di coazione a ripetere: sotto il profilo psichico la ripetizione si caratterizza per il fatto che "la persona subisca passivamente un'esperienza sulla quale non riesce a influire" (Freud 1980: 208); sotto il profilo pulsionale, l'origine di tale tensione, opposta al principio di piacere, è rintracciata in "una spinta, insita nell'organismo vivente, a ripristinare [...] l'inerzia che è propria della vita organica" (222). γ). Il richiamo ai §§407-408 dell'*Antropologia* hegeliana. Il mimetismo di cui discute De Martino rima, quindi, con la naturalizzazione della coscienza in opera nella follia poiché ne istanzia, tramite la coazione a ripetere, la più palese delle manifestazioni. Lì dove l'ordine del sensibile gira a vuoto, sottratto alle scelte qualificanti che danno norma ai gesti, l'esteriorità accoglie e perpetua un evento paradossale: il soggetto si muove ma non ha, letteralmente, più *luogo*.

nel presente la “destorificazione”, cioè il mascheramento alla coscienza umana della qualità irreversibile e unica della crisi vissuta qui e ora. Ciò si attua tramite la ripetizione di un antecedente mitico delle origini, cruciale in quanto fa da modello metastorico di azione risolutrice, cui la crisi attuale va analogicamente riferita per oltrepassarla. Operativamente, il dispositivo si esplica grazie a quello che l'autore definisce “*il come se*” (DM 1995, 122). Quale plesso dell'azione umana che si lega al mito, all'iterazione rituale dell'identico è propria una dimensione fittiva: essa è difatti qualificabile come una “rappresentazione destorificata del momento critico” (126) in cui è preliminarmente negata la responsabilità umana del decidere, cosciente del suo possibile fallimento. La tutela dell'orizzonte metastorico fa sì che la crisi sia attraversata e sciolta nel riferimento iterativo a un'azione paradigmatica, già da sempre autenticata dalla sua proiezione nella sfera atemporale del sacro, in quanto di quell'azione gli “iniziatori e responsabili sono non gli uomini, ma i numi” (125).

De Martino impernia la sua analisi sull'aspetto *tecnico* che la destorificazione istituzionale comporta. Con ciò, è fatto il passo decisivo per cogliere il processo di oggettivazione rituale della crisi su un piano espressivo in cui mimetismo e mimesi non solo non s'oppongono ma si avvicinano secondo una regola culturale, un disegno dialettico operante in seno all'unità vivente di corporeità e psiche. In tal senso, l'iterazione dell'identico non assolve solo al mascheramento che ancora il divenire della crisi alla sfera del simbolico. Il dispositivo iterativo del “come se” procede infatti tramite un abbassamento della “presenza storica-egemonica (o presenza-guida)” (124) che “si porta sullo stesso piano della estraneità permettendo d'istituire con essa un *modus vivendi*” (128). Questo rapporto con l'estraneità psichica consiste nella sua ricezione-modulazione progressiva tramite l'intelaiatura normalizzatrice della prassi mimetica. Il rito promuove dunque esso stesso la crisi. In quanto però è suscitata e controllata al livello della rappresentazione e del comportamento su di un “piano intermedio fra l'ordine storico e l'alienarsi irrelato della presenza” (140), la crisi si manifesterà ad un tempo analoga e diversa dall'alienazione irrelativa (Lesce 2019, 177-181) ch'essa è chiamata a scongiurare.

Se la consideriamo nelle sue valenze performative, la destorificazione sembra un curioso specchio: il processo di ritualizzazione restituisce infatti un'immagine riflessa della nuda crisi dove l'originale è presente nella sua paradossale assenza, in quanto l'atto stesso che la manifesta la riplasma radicalmente. Tale processo di trascrizione funziona proprio poiché è ambivalente. Mimando l'abisso, cioè imitando formalmente i caratteri esteriori della nuda crisi (Massenzio 2021, XXXIII-IV), la destorificazione mitico-rituale esclude il rischio dell'alienazione radicale e se ne appropria espressivamente la materia. Si tratta di una strategia di governo che istanzia la duplicazione del contenuto critico su un differente ordine d'intensità, tipizzandolo e proiettandolo su un livello diverso dalla cosciente realtà effettuale. Occorre mettere in luce il fatto che, tramite quest'espressione tecnico-rituale, è lo stesso contenuto critico a venir *formato* nel senso forte della parola.

De Martino ribadisce a più riprese come la destorificazione istituisca un “orizzonte di configurazione” (DM 1995, 132-134) della crisi in cui “il rischio della ripetizione viene ripetuto” (142). La demiurgia mimetica è valorizzata nella sua scansione performativa, dal momento che la configurazione di cui parla De Martino consiste in questo: oscillando fra la passività dell’abbandono e l’opera coscientemente riproduttrice, nel rito si perviene a *strutturare* e rendere pubblica una versione agibile della crisi. Ciò si compie tramite la mobilitazione di uno specifico corredo mimico, gestuale, verbale inscritto nella tradizione, che ripete il mimetismo (Massenzio 1997, 242-43) simulandolo in un’articolazione liturgica destinata a riprenderlo nella sostanza, riscattando la presenza dal rischio di smarrirsi. Cogliere l’ambivalenza dinamica di questa duplicazione significa toccare quello che per De Martino è il cuore tecnico dell’alienazione religiosa:

Davanti al mondo che “si separa”, la tecnica religiosa separa dal mondo, secondo un “al di fuori” che è anche un “al di sopra”, ma suscettibile alla prospettiva di un rapporto e di una riappropriazione: il *segno* della lontananza è *cangiato*, non è più soltanto il lontano che si fa vuoto [...] o che incombe o sommerge, ma è *tutto questo ed insieme un orizzonte*, una *figura*, un *simbolo aperto*. (DM 1995: 135, corsivi modificati)

Questo passaggio illustra bene come nei processi mimetici implicati nella destorificazione mitico-rituale operi una forma di “rappresentazione” che non si può considerare copia di un modello già disponibile. A manifestarsi nella mimesi è piuttosto un autentico *embodiment* dell’alterità e non già una riproduzione, dal momento che l’alterità assoluta che entra come materia nel processo mimetico si trova, a monte di esso, non ancora formata. È la mimesi stessa a produrre allora l’oggetto della propria rappresentazione, incarnando sensibilmente ciò che altrimenti resterebbe tragicamente aniconico. Questa prospettiva valorizza pertanto anche il versante creativo della prassi mimetica⁵, la plasticità culturale immanente a quel “segno cangiato” di cui De Martino ha perfettamente colto le implicazioni accanto agli aspetti più propriamente conservativi. Lo testimonia il fatto che le sue analisi si orientino in modo eminente verso la dimensione incarnata⁶, relazionale e di polarizzazione affettiva della mimesi rituale.

Inoltre, De Martino non manca di riconoscere come a fondamento di quest’orizzonte operativo stia un principio di efficacia magica⁷: riprodurre ritualmente la crisi significa

⁵ È stato rilevato che De Martino “non riesce ad isolare la mimesi come fattore genetico e creativo” (Andri 2013, 553) restando insensibile alla produttività generativa della crisi, pur intuendola. L’evidenza della funzione agonistico-difensiva attribuita da De Martino agli strumenti culturali è tale da confermare questo giudizio. D’altra parte, ci sembra che un’analisi dello spettro semantico non univoco che, come vediamo, la mimesi esibisce nel pensiero dell’autore, possa contribuire a problematizzare la nettezza di quella posizione.

⁶ Sarebbe interessante considerare questa posizione alla luce di Lawtoo 2025.

⁷ Cf. Taussig 1993, 13: “Yet the important point about what I call the *magic* of mimesis is the same – namely that ‘in some way or another’ the making and existence of the artifact that portrays something

effettuarne la domesticazione mimetica in quanto tecnica attiva che ambisce ad assumere potere⁸ verso quanto è riprodotto, a controllarlo cioè realmente prendendone possesso sotto il profilo immaginario e simbolico. La facoltà mimetica attribuisce un potere a coloro che riproducono le caratteristiche di qualcosa, il che prende valore di una “strategia aggressiva, che non si limita a riprodurre, ma vuole [...] *trasformare*, in qualche modo, l’oggetto della mimesi” (Beneduce 2002, 10). Immanente all’atto mimetico sarà dunque la tensione a incorporare l’Altro aggirandone l’estraneità (riduzione all’identità) proprio mentre lo si istituisce come tale (figurazione dell’alterità) dando corpo alla sua differenza. La logica del dispositivo manifesta il doppio movimento che le è intrinseco: mentre mantiene l’alterità nella sua distanza, la prestazione mimetica procede difatti *verso* di essa e vi si autentica come modalità di rapporto (Gebauer-Wulf 2004, 209-212), organizzandosi intorno ad un nucleo di azioni suscettibile di conferire all’Altro la sua precipua elaborazione culturale.

Vera lotta, finzione autentica

Il paradigma interpretativo della mimesi trova rilevanti approfondimenti nell’ambito delle spedizioni etnografiche condotte da De Martino in équipe presso le plebi rustiche della Lucania (1952-1956) per lo studio del lamento funebre tradizionale, ancora presente in quei luoghi come “relitto folklorico” (DM 2008, 56-57) in via di sparizione. Per De Martino è un’esperienza di profondo impatto riflessivo, etico-politico ed emotivo,

gives one power over that which is portrayed”. Sebbene elaborato riguardo i caratteri mimetico-magici di specifici artefatti rituali, il rilievo ha un valore euristico estendibile alla riproduzione mimetica di attività, rapporti, eventi, gesti, come nei casi che interessano De Martino. Il tema ha la sua origine teorica nel *Ramo d’oro*, ove è stabilita la distinzione fra la magia “contagiosa” basata sulla legge “che le cose che siano state una volta a contatto, continuano ad agire l’una sull’altra, a distanza, dopo che il contatto fisico sia cessato”; e la magia “omeopatica o imitativa”, fondata sul principio “che il simile produce il simile, o che l’effetto rassomiglia alla causa”, per cui “il mago deduce di poter produrre qualsiasi effetto, semplicemente coll’imitarlo” (Frazer 1973, 23). In opposizione a Frazer, secondo il quale la rassomiglianza è la condizione unica di riuscita dell’azione magico-imitativa, nel *Saggio di una teoria generale della magia*, Marcel Mauss ritiene che “la somiglianza che entra in gioco è del tutto convenzionale; essa non ha niente della rassomiglianza di un ritratto. L’immagine e il suo oggetto non hanno in comune che la convenzione che li associa. Questa immagine [...] è uno schema molto ridotto, un ideogramma deformato ed è somigliante solo teoricamente e astrattamente” (Mauss 1991, 67). La teoria demartiniana sembra andare in questa seconda direzione.

⁸ Posizione che era già nella “preistoria” dell’autore. Ad es. ne *Il concetto di religione* (1933), tratto dall’introduzione della tesi di laurea di De Martino, si legge: “In ogni pratica magica, vista *ab intra*, noi vediamo una insurrezione del soggetto contro qualcosa, un accentramento spasmodico di energie per ridurre questo qualcosa nel dominio della nostra volontà, una giustizia fisica instaurata dal soggetto attraverso un codice di violenza, un ordine naturale morale e rituale insieme, ma che nel rito s’incentra e dal rito procede” (DM 1993, 49).

che andrà ad arricchire il capolavoro *Morte e pianto rituale* (1958). Per la prima volta lo studioso ha l'agio di osservare sul campo quanto sia complessa l'ambivalenza del "rito in azione" (56) e metterla alla prova dei propri strumenti teorici. Le griglie concettuali della destorificazione gli consentono di studiare la lamentazione funebre come forma di coerenza tecnica che, entro circoscritti confini e regimi simbolici, funziona quale risposta alla crisi del cordoglio generata, a livello individuale e sul piano comunitario, dalla scomparsa di una persona cara. In quanto è scatenata a contatto con l'inoggettivabile per eccellenza, la morte, la crisi del cordoglio comporta anzitutto uno slittamento dalla biografia all'ontologia. La situazione luttuosa incarna l'irruzione paradigmatica della natura nel dominio della cultura; pertanto, la crisi ch'essa inaugura è un'esperienza limite che tocca l'universale della condizione umana.

La civiltà moderna ha tuttavia forgiato un rapporto verso il fatto del morire in cui la crisi del cordoglio è stata progressivamente "ridotta d'intensità e di pericolosità, fornendole il soccorso di tutta l'energia morale maturata nel vario operare civile e – per i credenti – contenendola e lenendola mercè la prospettiva delle consolanti persuasioni della religione cristiana" (42). Ma nella secolare storia culturale che precedette tutto questo, prima che per via di sincretismi il Cristianesimo forzasse la religiosità euromediterranea dentro gli orizzonti dell'interiorità, del Verbo e della trascendenza, *altre* forme del reagire alla morte stavano sul proscenio. Si tratta di forme corrispondenti ad orizzonti mitico-simbolici pagani, estranei alla consolazione della speranza o alla rassegnazione al dolore e in cui "la ribellione e la protesta di fronte alla morte hanno un posto preminente" (75). Percorrendo la Lucania rurale, De Martino verifica sino a che punto un'armatura pesante e articolata nella sua teatralità, quale è quella del lamento funebre, abbia ragione della sua fisionomia e del suo perdurare nella dismisura della precarietà esistenziale che affligge le plebi, in particolare le donne, nelle comunità agropastorali del Mezzogiorno d'Italia: una vita in cui "si ha esperienza soltanto della irrazionalità delle forze naturali e della schiacciante oppressione delle forze sociali" nel quadro di rapporti civili ed economici ancora "precapitalistici e semifeudali" (319). In un simile contesto, il trascendimento della situazione luttuosa è un'autentica lotta che sollecita l'infrastruttura culturale della persona sin dalle fondamenta. L'oggettivazione del dolore si dà qui come un'opera comunitaria d'incorporazione del male, un digerire simbolico che mette in scena il suo tragico agone contro la natura, nel teatro della corporeità inteso come un fatto pienamente sociale.

Alla luce di ciò, ben si comprende l'insoddisfazione di De Martino verso le raccolte di lamenti della moderna folkloristica, gravemente deficitarie laddove per lamento s'intenda il solo testo. Le dimensioni qualificanti di questo "discorso" restano infatti occultate una volta reso autonomo il testo dal contesto, estetizzandone il valore lirico laddove il suo proferimento costituisce l'esecuzione cerimoniale di un'azione. La lamentazione è infatti una *drammaturgia totale* a carattere pubblico in cui la parola pronunciata è sempre un "dire" rituale il cui significato si evidenzia soltanto

nell'intermodalità di diversi ordini espressivi (Gallini 1999, 39-40): essi fanno del lamento “un'unità dinamica di parola, di melopea e di gesto” (DM 2008, 71) che trae la sua forza simbolica grazie all'articolazione sintagmatica della liturgia considerata nelle sue complesse valenze performative (cf. Turner 2001).

Di qui si chiarisce anche perché in Lucania l'attenzione di De Martino sia spesso sollecitata dagli elementi di parossismo che segnano la crisi nella situazione luttuosa e l'opera riparatrice della lamentazione rituale. Nella definizione demartiniana del lamento funebre come “tecnica del piangere” (DM 2008, 55) e “controllo rituale del patire” (58) ci sembra già implicita l'indicazione chiave. La tesi di De Martino è infatti che, inscrivendosi sul medesimo terreno della crisi, il rito non solo non ne rimuove ma al contrario ne *imita* la linea di recessione, dispiegando la sua efficacia protettiva lungo questa soglia. L'osservazione in vivo delle lamentatrici lucane rende infatti evidente come il rito lavori dall'interno le opposte anarchie entro cui oscilla la persona in preda alla crisi del cordoglio. De Martino le definisce rimarcandone l'aspetto disumanizzante: vi è la “ebetitudine stuporosa”, un'inerzia catatonica tanto gravida di minacce quanto apparente è la sua calma senza parola né gesto; dall'altra parte vi è il “*planctus* irrelativo”, scarica convulsiva di energia psichica che anima gesti a tendenza autolesionistica. La struttura istituzionale della lamentazione è la riplasmazione rituale di questi rischi estremi. *Morte e pianto* contiene un'insuperata analisi delle prerogative poietiche e delle scansioni dinamiche tramite cui la ritualizzazione mimetica della caoticità del *planctus* prende forma sul terreno incombente della disgregazione, instaurando *in esso* l'ordine tecnico di una “sacra simulatio” (249) ove la norma estetico-espressiva e l'istanza morale del controllo si trovano effettivamente fuse.

Gli indici estetici di questa moderazione si esplicano anzitutto sul piano gestuale e del comportamento. Attraverso l'istituzione di stereotipie mimiche, la lamentazione rituale apre lo spazio performativo in cui è istanziato l'*analogon* dei gesti parossistici propri del *planctus* irrelativo: “incidersi le carni, graffiarsi a sangue le gote o gli avambracci, percuotersi (il viso, la testa, la fronte, il petto, i fianchi, le gambe); decalvarsi, strapparsi la barba, voltolarsi nella polvere o nella cenere o cospargersene il capo, stracciarsi i vestiti, scalzarsi, farsi crescere la barba o i capelli” (DM 2008, 186). Pertanto, questi gesti risulteranno “riplasmati in un *come se* allusivo” che, per un verso, funge da cornice in cui è lecito esprimere “l'equivalente attenuato e simbolico dell'impulso all'annientamento totale” e, dall'altro, fissa tradizionalmente lo schema senso-motorio dei gesti in questione attraverso la memoria culturale dell'iterazione, cristallizzandolo in quello che De Martino definisce “l'ordine di recitazione” (186), cioè la misura da osservare nell'esecuzione delle stereotipie. Nel corso dell'esecuzione, la lamentatrice effettua anche “un determinato movimento ritmico del busto a destra e a sinistra” e un plesso codificato di gesticolazioni-modello come “sciogliersi le chiome” (89). Sul piano dell'espressione verbale e della tessitura melodica, la lamentazione lucana comporta l'enunciazione di “brevi versetti senza metro né rima, terminanti quasi sempre con un

ritornello emotivo” che sono “cantati su una linea melodica tradizionalizzata, villaggio per villaggio”. Dal punto di vista del contenuto, essi risultano lavorati con moduli espressivi fissi, la cui funzione è offrire schemi per la rielaborazione mitico-narrativa della vita del defunto e disporre la fondamentale opera culturale della sua interiorizzazione da parte dei vivi.

Il catalogo evocato non casualmente comporta un numero limitato di movenze, parole e suoni, laddove l’arbitrio individuale di fronte alla catastrofe psichica inaugurata dall’evidenza del cadavere potrebbe produrre, in fondo, qualunque cosa. Ora, l’armatura rituale del lamento è ordita proprio per impedire che la piena del dolore invada indiscriminatamente il proscenio del cordoglio: qui la libertà del singolo sta difatti come indeterminazione minacciosa e non già come risorsa. Sotto quest’angolo prospettico De Martino abborda anche lo strumento fondamentale di cui il lamento lucano dispone per liberare la sua potenza reintegratrice: l’iterazione ritmata di schemi codificati ha infatti un valore destoricante che attenua la presenza di veglia e “induce e mantiene un leggero stato oniroide, una presenza rituale del pianto, sul cui piano si attenua l’asprezza dell’insopportabile situazione storica reale” (80). Un regime di relativa dualità psichica s’instaura fra la presenza di veglia e quella rituale dove si trova concentrata la dinamica del pianto, la quale “non è interamente altra rispetto alla presenza di veglia” (81).

Di qui si schiude una questione annosa che interroga profondamente De Martino e di cui recano traccia già i suoi taccuini di ricerca. Durante l’esposizione della salma, talvolta “la lamentatrice *registra* nel lamento tutte le variazioni di scena” (DM 1996, 123) come l’ingresso di persone venute a onorare il morto; ma essa può anche volgere attenzione a fatti marginali rispetto alla *σκηνή* del pianto: “i bambini giocano con i pesi della bilancia, e la lamentatrice impegnata a piangere il padre defunto inserisce nel testo pronunciato l’ammonimento: “Attenti ai pesi, altrimenti perdiamo i pesi con la bilancia, babbo mio...”” (DM 2008, 81). La distraibilità della lamentatrice, la quale può arrestarsi e poi riprendere il filo del lamento, oppure effettuarlo altrove su richiesta dell’etnografo, unita alla fisionomia irregimentata del pianto nella sua forma istituzionale, generano una domanda: in che grado vi è sincera partecipazione dell’attore rituale alla situazione? Il dubbio è tale da poter indurre l’osservatore a giudicare “il carattere spettacolare” di questi lamenti come espressione di un “pianto senz’anima, convenzionale, automatico” (DM 1996, 123-124) che azzera l’intimo travaglio del cuore di fronte alla morte in favore di “schemi di un impersonale “si piange così”” che danno al lamento un’apparenza di “finzione ipocrita” (DM 2008, 80-81) dove un rilievo tecnico non secondario pare avere la pratica della simulazione.

Quest’aspetto della lamentazione rituale segna una sfida per qualunque osservatore abituato, sotto l’egida dei criteri della ragione moderna, a rappresentarsi verità e finzione quali ordini rigidamente separati e ontologicamente indipendenti. A caratterizzare l’identità culturale del lamento è infatti una dinamica in cui partecipazione autentica e finzione sono così saldate da restare inestricabili. Ciò, non per caso. Da una parte è pur

vero che il lamento protegge dalla piena del dolore grazie al fatto che “si recita come in una scena, in cui i personaggi sono sorretti quasi da un “libretto” già convenuto di comportamenti e parole” (95). D'altra parte, solo attraversando questa ricercata impersonalità, quest'oblio temporaneo di sé, la lamentatrice gradualmente riguadagna la coscienza della situazione reale e con essa trova anche il suo “singolarizzato dolore”: la *propria* voce nel pianto, la capacità d'incarnarlo in un'esecuzione personale che può modulare, variare, rinnovare il canone secondo gli strumenti che ciascuna possiede.

Siamo di fronte a una dialettica di memoria e plasticità – tipica delle culture di tradizione orale – che trova conferma quando De Martino si chiede cosa significhi che alcune donne “piangono bene” (DM 1996, 126). Non si tratta né d'improvvisazione né di creatività: da questo punto di vista, la lamentatrice che piange *bene* fa rigorosamente quanto ci si aspetta da lei, cioè aderisce in modo automatico al comportamento istituzionale forgiato sui tratti mimici, melodici e performativi che abbiamo visto. Al contempo, essa piange *bene* quando sa governare l'automatismo in modo talmente credibile che fra le linee di queste memorie incorporate (Beneduce 2002, 264) è aperto lo spazio per esperire il dolore in modo autenticamente individualizzato. Come si vede, qui la trasmutazione dal piano della recitazione al vissuto segue direzioni che sarebbe inutile tentare di scomporre nei loro rispettivi ambiti di pertinenza, come parti o momenti del processo rituale di risoluzione della crisi (Lanternari 1990). Dalla lamentazione lucana De Martino trae quest'intuizione preziosa: per comprendere le vie mimetiche tramite cui è liberata l'efficacia di queste pratiche, porsi sull'alternativa fondamentale tra vita e teatro, artificio e sincerità, verità o menzogna, è strategia destinata al fallimento. È insomma l'espressione della vita umana che, resa abissale dalla sofferenza, per ritrovare il volto esige la maschera.

Danzare il ragno

Da ultimo tratteremo *La terra del rimorso* (1961), frutto della spedizione di De Martino in Salento con un'équipe interdisciplinare (estate 1959) sulle tracce di sopravvivenze folkloriche del tarantismo. È questa l'opera più fortunata dello studioso, pertanto entreremo *in medias res* per discuterla in merito al nostro tema. Non si può dire che questo lavoro apporti sostanziali modifiche al quadro teorico già istituito da De Martino per riflettere sulla funzione culturale della mimesi rituale. Assume però particolare rilievo il fatto che ne *La terra del rimorso* la semantica del mimetico costituisca uno degli assi portanti dell'analisi. Ciò si lega esplicitamente alla fisionomia dell'oggetto d'indagine.

Il tarantismo è un complesso magico-religioso pagano che, rientrando nelle forme tradizionali della possessione, dispiega la sua efficacia lungo l'asse crisi/cura. La coscienza popolare lo considera esito del morso di un aracnide velenoso – la “taranta” –

ma la crisi dei tarantati reca indici che ne fanno impossibile la riduzione a malattia, sia essa una reale sindrome tossica (es. latrodectismo) o un disordine psicopatologico. Come rimedio consuetudinario, i posseduti dal ragno sono sottoposti a una “terapia coreutico-musicale della crisi” (DM 2015, 209) imperniata cioè sull’esorcismo della danza, della musica e dei colori. Cruciale è la tendenza all’iterazione: la crisi si manifesta in un momento dell’anno specifico per rinnovarsi indefinitamente in cicli, con la stagionale messa in opera della terapia, istituzionalizzata nelle sue linee d’intervento simboliche e performative. Questa tendenza incrocia il processo di riassorbimento secolare del tarantismo nell’orbita del Cristianesimo, il quale ha tentato di delimitarne l’iterazione nel proprio calendario e sovrapporvi un nuovo orizzonte simbolico. Sotto gli occhi di De Martino e dell’équipe, il fenomeno trova infatti il culmine cerimoniale il 28 e 29 giugno, con l’afflusso delle tarantate – in prevalenza donne da vari paesi del Salento – verso la cappella di S. Paolo in Galatina durante le festività del Santo, per ringraziare della guarigione avuta con la cura domiciliare o “per implorarla” in forme drammatiche, in caso la cura “non fosse stata eseguita o fosse rimasta inefficace” (63).

Tutti questi indizi inducono De Martino a formulare l’ipotesi che il tarantismo sia un fenomeno culturale in cui ““taranta”, “morso”, “veleno”, “crisi”, “cura” e “guarigione” acquistano il significato di simboli mitico-rituali, culturalmente condizionati nel loro funzionamento e nella loro efficacia” (65). A validare l’interpretazione simbolica sta proprio l’evidenza che il tarantismo è intessuto di comportamenti imitativi, tanto nei plateali tratti pubblici della crisi quanto nell’ordine che governa lo svolgimento dell’esorcismo domiciliare. La questione del mimetico investe insomma la stessa convergenza fra la struttura rituale del tarantismo e la sua “autonomia simbolica”. De Martino usa quest’espressione per indicare anzitutto che il “morso” eccede la determinazione naturalistica per catalizzare in un simbolo univoco ma sufficientemente plastico “i traumi, le frustrazioni, i conflitti irrisolti nelle singole biografie individuali” (74): nel tarantismo essi sono evocati, lasciati fluire, disinnescati nel loro potenziale distruttivo sotto la tutela di un vincolante orizzonte mitico e del governo rituale delle azioni.

In merito all’esordio della crisi, De Martino osserva un primo livello di condizionamento mimetico. Nella maggioranza dei casi il morso è simbolico eppure i tarantati tipicamente ripetono il comportamento di chi davvero è colpito dal ragno, mimando gli *effetti* psico-fisici di tossicità del morso: “la caduta al suolo, il senso di spossatezza, l’angoscia, lo stato di agitazione psicomotoria con obnubilamento del sensorio, la difficoltà di mantenersi in piedi, il mal di stomaco, la nausea e il vomito, le varie parestesie e i dolori muscolari, l’esaltazione dell’appetito venereo” (DM 2015, 73).

Lungi dall’essere anarchica, la crisi estatica è organizzata da regole: la sua coerenza è materia di una mnemotecnica corporea che rimanda allo schema tradizionalmente elaborato nell’ambiente di riferimento. La vittima orienta difatti i suoi comportamenti adeguandoli per via analogica al “modello culturale di colui che “fa” l’avvelenato” (72), a

sua volta ricalcato sulla sindrome tossica reale. Qui De Martino converge con l'analisi di Alfred Métraux sul *vodu* haitiano, culto di possessione che col tarantismo ha molte affinità, compreso un rapporto con la mimesi tale da spingere Métraux a parlare di "commedia rituale". Entrambi gli studiosi evidenziano la polivalenza instabile della fase iniziale della crisi, che si muove su gradazioni affini a quelle dell'attacco isterico. Tuttavia, "a differenza dell'isterica che nella crisi rivela le sue angosce e i suoi desideri per mezzo di un "sintomo" – modo di espressione individuale – il posseduto rituale deve conformarsi all'immagine classica di un personaggio mitico" (Métraux 2001, 125. Cit. in DM 2015, 214). Nel tarantismo questo avviene tramite la simbolica identificazione *con* la tarantola: nella credenza popolare, pizzicando l'animale mitico trasmette per contatto alle vittime una certa tonalità affettiva e le proprie qualità di suono e movenza, che diventano corrispondenti "inclinazioni coreutiche e melodiche" (82) delle donne-ragno cruciali per il corretto svolgimento della terapia domiciliare.

Alla riproduzione degli effetti del morso, il rito sovrascrive quindi un secondo livello d'identificazione mimica: quello con l'*agente* che insidia. Radicandosi nell'animazione espressiva dei corpi, la rappresentazione simbolica esibisce qui il nesso dialettico di mimetismo e mimesi che De Martino legge dalla prospettiva della destorificazione. Nella sua sceneggiata mimico-drammatica, la tarantata replica e interpreta l'animale che la credenza magica certifica come causa della sua malattia⁹. La duplicazione analogica della linea di recessione verso l'animalità contiene però, nel principio speculare che la istanzia, il punto d'inversione che consentirà di *rifare* ritualmente all'indietro il percorso verso l'origine del primo "morso" e vincerlo. Grazie alla tessitura sensibile del rito, la passività di quell'evento sarà cioè recuperata su un piano di realtà – garantito dalla tutela del simbolo mitico-rituale – in cui la posseduta può mimetizzarsi (cf. Caillois 2015, 106-11) col contenuto critico rimosso che nel profondo ne insidia la psiche e, attraverso la disciplina rituale, forgiargli una specifica *figura*. In questo senso, secondo De Martino il simbolo della taranta "offre una prospettiva per immaginare, ascoltare e guardare ciò per cui si è senza immaginazione, sordi, ciechi, e che tuttavia richiede perentoriamente di essere immaginato, ascoltato, visto" (83-84). Cogliendola dal punto di vista del suo *telos* efficace, De Martino interpreta l'interna struttura del rito proprio in funzione dell'ambivalente potenziale semantico ch'esso mette in scena:

per far "crepare" o "schiattare" la taranta occorre soprattutto *mimare* la danza del piccolo ragno, cioè la tarantella: occorre cioè danzare col ragno, essere anzi lo stesso ragno che danza, secondo

⁹ Deleuze e Guattari indicano nella danza rituale della tarantata una modalità di esperienza *a-soggettiva* ed extra-rappresentativa che la colloca in una "zona d'indiscernibilità" (di doppia cattura) tra l'umano e l'animale, negando alla pratica ogni fondamento di duplicazione imitativa: "quando la vittima fa la sua danza, si può dire che imiti il ragno, che si identifichi con esso, sia pure in una identificazione di lotta "agonistica", "archetipica"? No, dal momento che la vittima, il paziente, il malato, diviene ragno danzante solamente man mano che il ragno è supposto divenire a sua volta forma pura, puro colore e puro suono, sui quali l'altro danza" (Deleuze-Guattari 2003, 422).

una irresistibile identificazione; ma, al tempo stesso, occorre far valere un momento più propriamente agonistico, cioè il *sovrapporre e imporre* il proprio ritmo coreutico a quello del ragno [...]. Il tarantato esegue la danza della piccola taranta (tarantella) *come vittima* posseduta dalla bestia e *come eroe* che piega la bestia danzandola. (83, corsivi modificati)

Stimolato dall'orchestrina in un'esplorazione tentata per trovare la musica "giusta", lo spirito animale che si è impossessato del corpo della donna sarà evocato ed esorcizzato. Il nesso fra musica e mimica è quindi il centro motore del tarantismo. L'etnomusicologo dell'équipe Diego Carpitella ricorda infatti che "il rapporto fra crisi e suoni assume qui uno spiccato carattere di *reciprocità*", ciò in due sensi: da una parte la tarantata in crisi "richiede i "suoni", dall'altra, durante la terapia "i moduli musicali tradizionalizzati sono strettamente associati ai corrispondenti moduli coreutici" (Carpitella 2015, 344) in virtù dell'ordine istruito dal ritmo. Il piano rituale dei comportamenti consiste infatti nell'iterazione di un ciclo coreutico circolare, articolato sempre in due tempi. Nella fase iniziale al suolo, l'identificazione con il ragno è rivissuta e trasferita in figure motorie che "mimano visibilmente un essere incapace di stazione eretta" (DM 2015, 88). Un corpo di "bestia danzante" frema di un movimento ondulatorio e sussultorio che replica il moto dell'aracnide dalle zampette flesse e ruotando la testa "segue uno strisciare sul dorso, a gambe raccorciate, lungo il perimetro cerimoniale, puntando ritmicamente i talloni" (Carpitella 2015, 346).

Segue la fase in piedi, ove una risoluzione di distacco agonistico traspare in modo plateale: la tarantata si leva di scatto e si lancia nell'esecuzione di figurazioni di ballo costituite di sole tre tipologie fisse di passi, la cui sequenza coreografica in circolo è tuttavia relativamente plastica nelle combinazioni e riflette, in corso d'esecuzione, uno stile che sul piano espressivo si mostra gradualmente sempre "più libero" (DM 2015, 92). Essa fa questo prendendo in mano un nastro scelto fra i molti posti sul perimetro rituale: la posseduta afferra quello che riflette simbolicamente la gradazione cromatica del suo ragno e ne fa ausilio del movimento; esso è poi pestato dal "piede armato di danza" (164). Il termine di ciascun ciclo è segnato dal disallineamento fra il ritmo dei suonatori e quello della danza, che prelude a una caduta della tarantata al suolo, "disordinata ma non violenta" (88), dunque oggetto di un parziale governo a livello del coordinamento psicomotorio. Segue una pausa. Poi la musica riparte e tutto riprende uguale, reiterato con sfinimento degli astanti e dei protagonisti fino alla soglia agognata della "guarigione": l'ottenimento della grazia da parte di S. Paolo.

Il dramma scenico è molto articolato e dotato di una grande potenza evocativa, che entra nella memoria collettiva grazie al lavoro fotografico di Franco Pinna¹⁰, integrato nell'équipe per documentare la spedizione. Come noto, una piccola selezione di foto è

¹⁰ Un'ampia selezione tratta dal reportage di Pinna (che nel complesso consta di circa 600 scatti) è visionabile in Gallini-Faeta 1999, 287-353.

inclusa da De Martino a corredo dell'opera. In questo repertorio di etnografia viva, una immagine in particolare attira la nostra attenzione.



Terapia domiciliare della tarantata Rosaria, Nardò, 25-27 giugno 1959. Negativi 24x36, pellicola Ilford HPS.
(Archivio Franco Pinna)

Rosaria di Nardò è colta in un frangente del ciclo coreutico. Come ci informa la didascalia redatta da De Martino, essa “talora complica questa fase collocandosi un cuscino sul capo, atteggiamento tradizionalmente interpretato come imitazione della mitica taranta” (*Imm.* 23). L’istante catturato nell’immagine ci pare emblematico per chiarire il valore che la mimesi rituale ha nella visione demartiniana, e per cogliere le ragioni della sua interna economia. Il principio dell’agonismo è condensato nella riguadagnata valenza iconica della distanza che il gesto richiede: non più facendosene attraversare le membra, non più in tragica sudditanza ma con uno strumento, avvalendosi cioè di una protesi del proprio corpo da armonizzare nel fissato ordine coreutico del movimento, Rosaria *mima* ora la taranta quasi in un *gioco* d’immedesimazione durante la fase in piedi. Non è difficile veder apparire qui il punto della vicenda più lontano dalla nuda crisi: l’universalità impersonale del simbolo è ripresa in una variante espressiva personale, che tramite la messinscena del “come se” permette ora di rimodulare il vissuto e liberarsene, pur mantenendolo dentro il vincolo della certificazione rituale. Ciò significa non solo esteriorizzare l’esperienza tramite la potenza dell’identificazione ma anche, rappresentandola in quella definita maniera, trasformarla alla radice facendo agire nella prestazione cerimoniale un’istanza che prelude alla catarsi, al ritrovamento della signoria dell’Io cosciente di sé. Alla luce di questo, peraltro, meglio si comprende perché le scene osservate nella cappella di S. Paolo in Galatina il 28 e 29 giugno vengano lette da De Martino, in una pagina memorabile del libro, come segni della drammatica disarticolazione del fenomeno. Privati della disciplina ritmica degli strumenti musicali, –

interdetti dal clero nel sacro perimetro della chiesa – i posseduti accennano a frammenti disconnessi del ciclo coreutico ma senza successo, “come se si aggrappassero per qualche istante a rottami di una naufragio affioranti sulle onde di un oceano tempestoso, e poi perdessero la presa” (DM 2015, 134). In cappella è infatti rescisso l’ordine organico che, nella connessione fra musica e mimica, organizza il comportamento dei tarantati in modo ch’esso sia la rappresentazione di tutto l’arco dialettico che tende risolutivamente – potremmo dire, paganamente – un ponte rituale fra identificazione e agonismo.

Come si vede, la struttura simbolico-cerimoniale del tarantismo incarna pienamente quella dialettica fra lo *specchio* e la *spada* in cui oramai riconosciamo il paradigma della mimesi, nella funzione antropologica, creativo-reintegratrice, che De Martino le assegna nella sua teoria. La destorificazione mitico-rituale e i caratteri mimetici dell’alienazione religiosa curano il disordine dell’anima proprio col tratto d’ambiguità che ne innerva le pratiche, per cui in seno alla mimesi persuasiva si prefigura un’inversione del rapporto di forza fra male da curare e male che cura. Nell’analizzare le fasi dell’esorcismo coreutico-musicale del tarantismo, De Martino non manca di porre in luce questo preciso elemento dialettico: la risoluzione ritualmente orientata della crisi presenta una prassi di alto valore simbolico ove la soglia fra attore e spettatore¹¹, tra il decidere e il subire, si esibisce plasticamente come la materia stessa manipolata dal corso dell’azione rituale. Tramite un’acuta attenzione per le dimensioni performative del rito, De Martino sembra quindi aver individuato quello che potremmo qui definire il “grado 0” della mimesi, perché quella soglia è *in atto* di prodursi progressivamente nella psiche e nel corpo stessi della tarantata, nel corso della cerimonia. Come si vede, la mimesi rituale ci pone di fronte a una prassi che nella sua struttura estetica e funzionale non è riconducibile né all’identificazione irrelativa ed incosciente con la natura (mimetismo) né a una

¹¹ Senza sorpresa rileviamo ne *La terra del rimorso* un largo uso del lessico teatrale. Nel tentativo di decidere lo statuto delle possessioni rituali sull’alternativa artificio/realtà, Michel Leiris sostiene che “fra possessione autentica e non autentica vi sono troppi stadi intermedi perché sia possibile tracciare una netta demarcazione”, e propone l’alternativa fra “teatro recitato” e “teatro vissuto” (Leiris 1988, 66-72). Ammette che la condotta dei posseduti possa sfumare in simulazione (il che rimanda al fatto che questi *non* è del tutto nell’incoscienza, anche se in seguito asserisce di non ricordare) ma senza che l’ordine estetico performato si autonomizzi del tutto dalla sovrapposizione con quello terapeutico e quello del sacro. L’efficacia di senso del rito si gioca infatti sulla credenza collettiva della presenza *reale* dello spirito nel posseduto, che diventa una sorta di altare vivente la cui individualità scompare dietro la stereotipia, grazie alla “disponibilità di copioni, personaggi, caratteri” che inistradano l’esperienza estatica “come in un alveo già definito” (Beneduce 2002, 206). Anche Métraux 2001 differenzia fra posseduto e attore: “egli non interpreta [*ne joue pas*] un personaggio, egli è quel personaggio per tutta la durata della trance” (126). De Martino va nella medesima direzione, dal momento che riconosce la “plasmazione culturale che il simbolo mitico-rituale del tarantismo opera nelle persone, il modellamento profondo che esso realizza non solo nell’orientamento dei pensieri e degli affetti ma nello stesso ordine psicosomatico” (DM 2015, 84). Gli elementi di autosuggestione che penetrano sino alla più elementare appercezione corporea, da una parte, e quelli di una decisione culturale che si tramuta in spontanea recitazione, dall’altra, paiono dunque indissociabili nelle prassi mimetiche dei tarantati in azione.

rappresentazione-oggettivazione esplicita (finzione) ma il cui dispositivo le incorpora tuttavia *entrambe* nel piano della sua caratteristica dinamica risanatrice.

In conclusione, osservare l'immagine di Rosaria di Nardò ci rende chiaro, stavolta in segni sensibili e molto concreti, che cosa significa quello che De Martino aveva scritto anni prima, cioè che nella mimesi rituale "il rischio della ripetizione viene ripetuto" (DM 1995, 142). Nell'abbandonarsi ritualmente alla natura duplicandola per mezzo della prestazione mimetica, si realizza e ribadisce quell'estraneazione dalla natura in favore della quale ogni gesto culturale è chiamato a testimoniare - sempre di nuovo - contro il rischio del naufragio, con la creatività della sua distanza.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRI, E. 2013. “Ernesto De Martino: crisi della presenza e crisi mimetica a confronto”, in F. Mercadante, M.S. Barbieri, R. Di Giuseppe, G. Fornari (a cura di). *Disordine e ordine: il fattore mimetico in politica e nella storia*, 543-555.
- BENEDUCE, R. 2002. *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Torino: Boringhieri.
- BERARDINI F., MARRAFFA M. 2016. “La religione come tecnica difensiva dell’identità soggettiva”, *Rivista internazionale di Filosofia e Psicologia*, 7, n.3, 365-377.
- CAILLOIS, R. 2015 [1938]. “Mimétisme et psychasthénie légendaire”, in Id. *Le mythe et l’homme*. Paris : Gallimard, 86-122.
- CARPITELLA, D. 2015 [1961]. *L’esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, Appendice III a E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Il Saggiatore, 335-372.
- CHERCHI, P., CHERCHI, M. 1987. *Ernesto De Martino. Dalla crisi della presenza alla comunità umana*, Napoli: Liguori.
- COMETA, M. 2017. *Perché le storie di aiutano a vivere*, Milano: Raffaello Cortina.
- CROCE, B. 2005 [1949]. *Filosofia e storiografia*, Napoli: Bibliopolis.
- DE MARTINO, E. 1975 [1953]. “Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni”, *Società*, 3/1953, ora in Id. *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di R. Brienza. Roma-Matera: Ed. Basilicata, 55-78.
- . 1993 [1933] “Il concetto di religione”, ora in Id., *Scritti minori su religione, marxismo e psicoanalisi*, a cura di R. Altamura e P. Ferretti, Roma: Nuove Edizioni Romane, 47-54.
- . 1995. *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, a cura di M. Massenzio. Lecce: Argo.
- . 1996 [1953]. “Note di viaggio”, *Nuovi Argomenti*, I, n. 2/1953, ora in Id. *L’opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario della spedizione etnologica in Lucania*, a cura di C. Gallini. Lecce: Argo, 96-133.
- . 1997 [1941]. *Naturalismo e storicismo nell’etnologia*. Lecce: Argo.
- . 2008 [1958]. *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, intr. C. Gallini, Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2015 [1961]. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Il Saggiatore.
- . 2022 [1948]. *Il mondo magico*, nuova edizione a cura di M. Massenzio. Torino: Einaudi.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. 2003 [1980]. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, intr. M. Guareschi, tr. it. G. Passerone, Roma: Cooper & Castelvecchi.
- FRAZER, J. G. 1973 [1922]. *Il ramo d’oro. Studio sulla magia e la religione*. vol. I, tr. it. L. De Bosis, pref. G. Cocchiara, Torino: Boringhieri.
- FREUD, S. 1980 [1920]. *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino.
- FROBENIUS, L. 1950 [1933], *Storia della civiltà africana*, tr. it. C. Bovero, Torino: Einaudi.
- GALLINI, C. 1999. *Percorsi, immagini, scritture*. In: Ead., F. Faeta (a cura di) *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Torino: Einaudi, 9-48.
- GEBAUER, G., WULF, C. 2004. *Jeux, rituels, gestes. Les fondements mimétiques de l’action sociale*. Paris: Anthropos.
- HORKHEIMER, M., ADORNO, T. 2010 [1944]. *Dialettica dell’Illuminismo*, tr. it. R. Solmi, Torino: Einaudi.
- JANET, P. 1973 [1899]. *L’Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l’activité humaine*. Paris: Félix Alcan.
- LANTERNARI, V. 1990. *Verità e finzione, solennità e gioco nei rituali di possessione*. In: Bartocci, G. (a cura di) *Psicopatologia Cultura e Pensiero Magico*. Napoli: Liguori, 117-141.
- LAWTOO, N. 2025. *Homo Mimeticus. Una nuova teoria dell’imitazione*. Roma: Carocci.
- LEIRIS, M. 1988 [1958]. *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli Etiopi di Gondar*, Milano: Ubulibri.

- LESCE, F. 2018. "Religione e sensibilità. Su alcuni motivi estetici in Ernesto De Martino." *Segni & Comprensione*, XXXII, n. 95/ 2018, 94-119.
- . 2019, "La presenza alienata. Follia e slancio morale in Ernesto De Martino." *Consecutio Rerum*, a. IV, n. 7, 177-194.
- MASSENZIO, M. 1986. "Il problema della destorificazione." *La Ricerca Folklorica*, n. 13, 23-30.
- . 1997. *La ripetizione della ripetizione*, in C. Gallini, M. Massenzio (a cura di). *Ernesto De Martino nella cultura europea*. Napoli: Liguori, 237-256.
- . 2021. "L'orizzonte formale del patire." *Prefazione a E. De Martino 2021, Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, nuova edizione a cura di M. Massenzio, Torino: Einaudi, XV-LXX.
- MAUSS, M. 1991 [1950]. *Teoria generale della magia e altri saggi*. Torino: Einaudi.
- MÉTRAUX, A. 2001 [1955]. "La comédie rituelle dans la possession." *Diogène*, n. 11, 26-49, tr. it. ora in *Antropologia*, anno I, n. 1, 119-138.
- MORETTI, G. 2013. "Dionisiaco e sacro tra Otto e Novecento fino a De Martino." *Studi Filosofici*, XXXVI: 167-188, Napoli: Bibliopolis.
- TAUSSIG, M. 1992. *Mimesis and Alterity. A particular History of the Senses*. NY-London: Routledge.
- TURNER, V. 2001 [1969]. *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, tr. it. N. Greppi Collu, Brescia: Morcelliana.
- TURNER, V. 1989 [1982]. *Dal rito al teatro*, tr. it. P. Capriolo, Bologna: Il Mulino.