

CEP
CENTRO EDUCAZIONE PERMANENTE
Scuola quadriennale di musicoterapia

Assisi

Tesi di musicoterapia

Morte e rinascita

Relatore:
prof. Paolo Cerlati

Presentata da:
Veronica Maccioni

Anno accademico
2004 – 2005

Indice

Introduzione..... pag .3

Capitolo primo

Riflessioni sul concetto simbolico della morte

1. L'incontro dell'uomo con la morte pag. 5
2. Morte culturale e sociale come crisi della presenza pag. 8
3. La morte nel ciclo stagionale come modello risolutivo della crisi del cordoglio..... pag. 16
4. Il lamento funebre come rito protettivo pag. 21
5. S'attittidu pag. 26

Capitolo secondo

La rinascita come affermazione dell'individualità

1. La rinascita nell'ambito mitico – religioso.....pag. 34
2. La rinascita nel ciclo stagionale pag. 37
3. S'anninnia pag. 39

Capitolo terzo

Morte e rinascita nei riti

1. Riti di passaggio pag. 41
2. Riti di transe.....pag. 47
 - Il volo*..... pag. 48
 - La possessione* pag. 51

3. L'argia.....	pag. 54
<i>S'argia pippia</i>	pag. 58
<i>S'argia bagadia, isposa e cojada</i>	pag. 61
<i>S'argia fiuda</i>	pag. 62

Capitolo quarto

La storia

1. I primi contatti	pag. 65
<i>I doni</i>	pag. 66
<i>Gli accordi</i>	pag. 67
<i>Gli ospiti</i>	pag. 68
<i>I gruppi</i>	pag. 72
<i>I luoghi</i>	pag. 73
<i>I tempi</i>	pag. 74
2. La "lezione protettiva" - la visione della morte	pag. 75
3. L'improvvisazione - il viaggio	pag. 79
4. Il totem - la ricostruzione	pag. 82
5. Il rito - la visione della rinascita	pag. 95

<i>Considerazioni finali dell'equipe medica</i>	pag. 107
---	----------

<i>Conclusioni</i>	pag. 110
--------------------------	----------

<i>Bibliografia</i>	pag. 112
---------------------------	----------

<i>Discografia</i>	
--------------------------	--

Introduzione

La presente tesi vuole aprire una riflessione sui temi della *morte* e della *rinascita* come eventi per lo più simbolico-rituali.

Verrà trattata quindi, nel primo capitolo di questa "riflessione", la *morte* cercandola, oltre che nella sua concretezza del disfacimento fisico, anche all'interno di alcuni tra i più importanti *riti di passaggio* della vita di un individuo, intendendo con essa quindi non soltanto la morte fisica ma anche, e soprattutto, la *morte sociale* come *crisi della presenza*.

Morte sociale come abbandono di uno stato sociale, appunto, per passare ad un altro più evoluto, attraverso i riti.

Morte sociale come abbandono di uno stato sociale e incapacità ad affrontare il passaggio; come permanenza nello stato di *marginie*; come permanenza nel *lutto*, nel *tabù della morte*.

Morte come *perdita dell'individualità*.

Il tema della *rinascita*, trattato nel secondo capitolo del lavoro, sarà il tema simbolico per eccellenza: l'evento della rinascita è sempre successivo a quello della morte, quest'ultima intesa nella sua duplice forma fisica e sociale.

Dalla morte fisica si giungerà, attraverso tutta una serie di riti appunto, ad una rinascita spirituale, meglio definita come *resurrezione*; o anche ad una rinascita, come dire, "completa" (corpo e spirito) che possiamo chiamare *reincarnazione* o *metempsicosi*: questi tipi di rinascita rientrano in un ordine mitico-religioso.

Di estrema importanza sarà la possibile *rinascita dalla morte sociale*, quella che porta l'uomo alla conquista o al recupero di una individualità sociale nuova o perduta.

Tutta l'analisi del versante simbolico-mitico-rituale della *morte/rinascita* prediligerà, come importanti spunti culturali, il lamento funebre rituale e la ninna nanna in Sardegna, rispettivamente *s'attittidu* e *s'ainninnia*, andandoli a cercare anche all'interno del *mito dell'argia*, mito che viveva

nell'omonimo rituale esorcistico-coreutico-musicale il quale, nelle sue varie forme, tentava sempre di contenere e modellare culturalmente e socialmente, attraverso una partecipazione comunitaria, la crisi dal quale era stato colpito l'argiato che in quel momento stava affrontando una vera e propria morte sociale. Il rito dell'*argia* si pone come modello di una possibile risoluzione della crisi- assenza-morte fino al recupero dell'individuo che sperimenta così una rinascita sociale: *crisi/morte=separazione; rito=margine; risoluzione/rinascita= reintegrazione.*

Queste tematiche scaturiscono da un intervento musicoterapico svolto con gli ospiti di una Casa Protetta della ASL, affetti da patologie psicotiche croniche, ex manicomiali, invalidi al 100%.

Un percorso nato e cresciuto a partire da stimoli spesso suggeriti dagli stessi utenti. Un percorso *rituale* che prende spunti dal rituale de *s'attitudu* e dell'*argia*, come tematiche culturalmente vicine al gruppo e che si è evoluto, davanti agli sguardi e all'ascolto di ciascun partecipante, come modello di un possibile percorso di *separazione-margine-reintegrazione.*

Riflessioni sul concetto simbolico della morte.

"Fratelli miei, le campane sono tutte addolorate, suonano per tutta la notte.

Ritornano stanotte in visita i nostri morti alle case, siedono alle tavole imbandite e conversano d'un tempo che c'era l'acqua e il pane anche per loro e le frutta e ogni bene a portata di mano, mentre adesso è come in sogno; e s'indugiano a guardare la bianca tovaglia finché non scoppia, come un colpo di fucile, il primo canto del gallo, allora se ne vanno dicendo: 'Una volta questa voce non ci spaventava; una volta ci risvegliava e ora ci addormenta'."

S. Cambosu¹

1. *L'incontro dell'uomo con la morte.*

Già dal periodo paleolitico ci giungono testimonianze inequivocabili della preoccupazione dell'uomo per i morti: sono le tracce della *sepoltura*. Assieme ai reperti di utensili sono stati rinvenuti infatti numerosi *segni* di quella che è forse la più straordinaria prova di umanità nell'uomo nel periodo di passaggio dallo stato di natura allo stadio di totale ominazione: la *coscienza della morte*.

Il ritrovamento di resti umani "sistemati" in posizioni che ci lasciano intendere chiaramente l'avvenuta sepoltura rituale, e di oggetti personali del defunto collocati vicino alle sue spoglie come ad accompagnarlo in una sorta di viaggio, ci mostrano tra l'altro l'esistenza di una *fede* nel prolungamento della vita dopo la morte, nella sopravvivenza del defunto, nella sua rinascita...

In tutti i gruppi sociali, anche in quelli più arcaici, esiste la *conservazione* del morto attraverso pratiche rituali.

¹ Salvatore Cambosu, *Miele amaro*, Vallecchi Editore-Firenze 1989, pag.51

"... la morte è quindi una specie di vita che prolunga, in un modo o in un altro, la vita dell'individuo (...).In effetti nei vocabolari più arcaici il concetto di morte non esiste: se ne parla come di un sonno, di un viaggio, di una nascita, di una malattia, di un incidente, di un sortilegio, di un ingresso nella dimora degli antenati, ecc." puntualizza Morin.²

Nonostante ciò la morte, essendo l'evento biologico "incontrollabile" per eccellenza, provoca nell'uomo un sentimento di terrore e di angoscia che si situa a metà strada tra la *scoperta/coscienza della morte* e la *fede nell'immortalità* e viene *istituzionalizzato* in quell'insieme di pratiche funerarie che servono nel contempo a consacrare e determinare il cambiamento di stato del morto.

E' uno stato emotivo che si manifesta particolarmente all'interno delle cerimonie funebri durante le quali si può assistere a espressioni di dolore piuttosto forti, a volte violente, spesso ritualizzate in maniere differenti a seconda del gruppo sociale o dei periodi storici e, in qualche modo, provocate dall'orrore per la decomposizione della salma. E da questo orrore derivano tutte le pratiche che la evitano (*cremazione, endocannibalismo, imbalsamazione*) o che la rimuovono (*allontanamento del defunto dalla comunità dei vivi*).

La decomposizione della salma è considerata inoltre contagiosa e la sua impurità si trasferisce anche sui parenti sotto forma di tabù che si materializza nel *lutto* stesso. La parentela è quindi costretta, attraverso segnali simbolici o atteggiamenti particolari, ad affrontare il lutto come periodo di *quarantena*, periodo che corrisponde alla durata stessa della decomposizione.

Nell'orrore della morte sono insite tre realtà emotive: il *dolore dei funerali*; il *terrore della decomposizione*; l'*ossessione della morte*. Tutt'e tre hanno in comune la *paura della perdita dell'individualità*.

² Edgar Morin, *L'uomo e la morte*, Meltemi editore, Roma 2002, pagg. 35, 36

Il dolore nasce solo se il morto ci era familiare, e quanto più la sua individualità ci appariva come unica e speciale tanto più il dolore per la sua scomparsa si fa insopportabile.

Il terrore della decomposizione nasce dall'aver davanti agli occhi l'immagine della trasformazione dei caratteri somatici del caro estinto in un evento orribile di dissoluzione.

L'ossessione della morte deriva da un'altra ossessione che è quella della sopravvivenza dopo il "trapasso", la qual cosa implicherebbe la salvezza della propria individualità. La reazione a questo trauma si riscontra nell'affermazione dell'individuo di fronte alla morte attraverso la credenza nell'immortalità.

La *perdita dell'individualità*, vista nelle sue varie espressioni, è un vero e proprio complesso traumatico che E. Morin definisce *trauma della morte*.

Ancora secondo Morin i tre elementi di reazione dell'uomo di fronte alla morte, che in definitiva risultano essere *coscienza della morte*, *trauma della morte* e *credenza nell'immortalità*, sono tre dati legati fra loro, sin dalle origini della coscienza umana, che lui racchiude sotto la definizione di *triplice dato antropologico*. Sono governati dall'affermazione dell'individualità (che nasce assieme alla coscienza umana) in un rapporto *dialettico* e *globale*. *Dialettico* perché ciascun elemento chiama in causa gli altri; *globale* perché i tre elementi rimangono indissolubilmente uniti nella coscienza arcaica.

Anche nel bambino la nascita della coscienza della morte è legata alla nascita dell'individualità: dal momento in cui in lui prende forma la coscienza di sé come individuo, si sviluppa dentro di sé anche l'idea della morte come fatto che lo coinvolge e, assieme a quella coscienza, nascono anche l'angoscia della morte e la credenza nell'immortalità. Si noti ancora, quindi, come l'affermazione dell'individualità coincida con il triplice dato della morte.

Dopo queste prime riflessioni c'è da tener conto di un altro fattore (che Morin tratta ampiamente) che è fondamentale citare, seppur brevemente, in questo percorso: gli individui vivono all'interno di gruppi sociali, quindi la coscienza della morte non può che uscire condizionata da confronto con il gruppo. Quando infatti il gruppo sociale si *impone* in maniera dominante sull'individuo e questi

considera tale imposizione come più importante della sua individualità, questa imposizione inibisce o addirittura annulla in lui l'orrore della morte; viceversa, quando l'individuo si isola da una società che egli considera estranea, incapace di sostenerlo, l'orrore della morte si amplifica fino a diventare un'ossessione che domina la sua vita. Per il primo caso l'esempio più calzante è lo *stato di guerra*: l'individualità viene subordinata alla sopravvivenza della "razza". Per il secondo caso invece è il *suicidio*: netta separazione tra individuo e società, epilogo di una solitudine disperata.

*"Se ogni nevrosi è un tentativo regressivo di riconciliarsi con l'ambiente, allora il suicidio - forma più estrema di rottura - rappresenta al tempo stesso la più alta, disperata forma di riconciliazione con il mondo."*³

2. Morte culturale e sociale come crisi della presenza.

Due miti che giungono a noi dall'antico Oriente mettono in risalto un fatto particolare: l'uomo è un essere "ibrido". Lo è perché racchiude in sé due verità che, a dire il vero, si contrappongono: il sapere degli dei e la morte .

Il primo mito è quello babilonese: *"Adapa, figlio di Ea, dio della sapienza, ereditò dal padre il sapere ma non l'immortalità. Un giorno, mentre pescava, si scagliò con rabbia contro il vento, maledicendolo perché gli aveva rotto le reti.*

La sua maledizione, essendo egli in possesso della sapienza divina, fu talmente violenta che spezzò le ali al dio del vento. Fu chiamato allora in giudizio dal re degli dei, Anu.

Ea, suo padre, gli consigliò di non accettare alcun cibo dagli dei per paura che potesse essere avvelenato. Effettivamente essi offrirono una pietanza a Adapa che lui rifiutò ignaro del fatto che si trattava, in realtà, dell'alimento della vita a soluzione dell'insostenibile contraddizione tra sapienza e mortalità.

³ E. Morin, *op. cit.*, pag. 59

Fu così che Adapa con il suo rifiuto consolidò per sempre quello stato di precarietà e squilibrio causato dalla convivenza tra sapere e morte".

Il secondo mito è quello biblico che ci racconta di come *"Adamo ed Eva osarono mangiare il frutto dell'albero della conoscenza perché ambivano a diventare sapienti come Dio. Ma, essendo stati scoperti, furono cacciati dal paradiso prima che potessero mangiare il frutto dell'albero della vita che avrebbe dato loro l'immortalità".*

Entrambi i miti, quindi, attribuiscono all'uomo troppa sapienza e troppo poca vita.⁴

E in mezzo a tanti saperi ve n'è uno insopportabile: l'uomo infatti sa anche di dover morire. Ecco che egli allora, in balia di questo squilibrio che è causa di inquietudine, deve necessariamente crearsi un "àncora di salvezza" e lo fa attraverso la *cultura*. Anzi, quell'ancora è la stessa cultura che, attraverso le sue molte forme (scienza, arte, poesia...), consente all'uomo di guardare oltre il suo tempo, di crearsi un orizzonte lontano che travalichi i muri alti della vita terrena e che allevi così il senso d'inquietudine che lo investì fin da quando uscì da quell'universo misterioso che era la *Madre*.

La cultura quindi (e i modi culturali di intendere la morte e di trascenderla) altro non è se non la creazione simbolica di un più ampio orizzonte senza il quale gli uomini rischierebbero di cadere in preda alla pazzia.

E' un rischio questo che si corre in realtà in ogni momento critico della nostra esistenza, quando la vita ci pone di fronte ad un *passaggio*, durante il quale siamo chiamati ad abbandonare uno stato per raggiungerne un altro.

Ma la crisi più grande è quella causata dalla morte, in particolare da quella di chi ci è caro. Quella morte che ci viene rappresentata di fronte, come uno spettacolo drammatico davanti al quale rischiamo di restare "muti spettatori".

⁴ Jan Assmann, *La morte come tema culturale*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002 pag. 4

Perché quella persona che fino a poco tempo prima respirava, parlava, faceva parte della comunità, ora si presenta ai nostri occhi come un'immagine muta: è la *presenza di un assente*, presente nel ricordo, assente dal gruppo sociale.⁵

Il morto è un *doppio*, è la riproduzione di ciò che prima era persona vivente, è la sua immagine e come immagine si riduce ad essere un oggetto.

Ed è l'esperienza di questa visione, cioè della trasformazione dell'essere vivente in immagine di se' stesso -"oggetto", tra l'altro, destinato al disfacimento -, che potrebbe aver spinto gli uomini a creare loro stessi delle immagini sul defunto, immagini culturali che, oltre a tramutare la sofferenza passiva in arte, proponevano un riscatto al "difetto di conservabilità" proprio della prima immagine naturale. Ecco quindi che il *patire* si tramutava in *fare* e il *disfacimento* in *durata*.⁶

E', questo, un trascendimento operativo, un "*esserci nella storia, dando orizzonte formale al patire oggettivandolo in una forma particolare di coerenza culturale*"⁷, che in questo caso assume la forma plastica o figurativa.

Il filosofo Jean-Pierre Vernant, nella sua opera "*Figure, idoli, maschere*", ci offre un ragionamento stimolante sull'importanza dell'immagine come simbolo di "un qualche cosa" che "non si può raccontare completamente", quando dice che: "*...soltanto un'immagine concreta, sensibile, concisa, delimitata, può permetterci di abbracciare con un solo sguardo la presenza di ciò che, in quanto divino, sfugge alle limitazioni del concreto, del sensibile, del finito. Il simbolo è l'Idea che si manifesta immediatamente nel sensibile attraverso una forma in cui sembra che si riveli la divinità in persona. Nell'immagine figurata il tutto si mostra in un solo istante. Al contrario, nell'allegoria, della quale il mito costituisce una specie, occorre percorrere una serie di istanti che si succedono tra loro. Il mito non è che una simbolica derivata, il commento indefinito delle figure divine che, nella loro evidenza plastica, sono esteriori al commento*".⁸

⁵ Jean Pierre Vernant, *op. cit.*

⁶ Thomas Macho, in *La morte come tema culturale*, di Jan Assmann

⁷ Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale*, Bollati Boringhieri editore, 2000

⁸ Jean-Pierre Vernant, *Figure, idoli, maschere*, il Saggiatore, Milano 2001, pag. 19

Trovo utile, a questo punto, inserire alcune argomentazioni che ci espone Denis Gaita nel suo saggio "Il pensiero del cuore", per fare un utile ed urgente parallelo musicale con quanto riportato sopra sulla questione dell'immagine.

Asserisce Gaita che: *"...l'ascolto musicale, l'accensione simbolica e l'avventura psicoanalitica non si traducono in discorsi, non stanno tutti dentro le parole. L'inconscio, il simbolo e la musica non hanno la fibra del linguaggio".⁹*

Colgo ora, nello specifico, i principali punti che riguardano la questione musicale: per l'autore la musica è *intelligibile e intraducibile*, non ha vocabolario né parole, non ha un significato in senso linguistico, le emozioni che evoca non riguardano le parole ma gli affetti, e gli affetti percorrono strade diverse da quelle discorsive. Non posso che essere d'accordo con lui.

La musica attraversa il nostro corpo evocando in noi "la madre, il dio, il mito del cosmo e dell'universo", senza parlarne. E ce lo evoca, con forza, tutto in un momento.

"La musica, intesa nel senso ampio di universo sonoro, va dunque a collocarsi nell'area intermedia del Sé soggettivo, risultando quindi evocativa e non propriamente rappresentativa, sincera e sensoriale, profondamente progettuale (cioè portatrice di una ricchezza di potenzialità) ed evocativa dell'oggetto materno".¹⁰

Riprendo in mano il saggio del Vernant, che verte nello specifico storico-culturale della greco-antica, e apprendo che, al termine dei riti funerari, il corpo umano privo di vita assume definitivamente lo statuto di morto, rivestendo la forma di una realtà a due facce: una è la *psyché* (termine da collegare con *psýchein* 'respiro, soffiare'), inconsistente, invisibile, inafferrabile, fantasma, sogno, ricordo ad immagine e somiglianza del corpo ma pur sempre ombra, quindi vuoto, evanescenza; l'altra è il *kolossós* (pietra grezza non iconica) che invece si presenta compatto, duro, massiccio, presente e che, al contrario della *psyché*, non ci rimanda l'immagine del corpo vivente ma il suo essere di altra natura, la sua non-forma, la sua assenza.

⁹ Denis Gaita, *Il pensiero del cuore*, Tascabili Bompiani, 2000, pag. 4

¹⁰ P.L. Postacchini, A. Ricciotti, M. Borghesi, *Lineamenti di musicoterapia*, Carocci editore, Roma 1998

Entrambi gli aspetti del morto rimandano alla categoria del doppio che i greci dell'età arcaica definivano con il termine di *eidōlon*.

In seguito il *kolossós* cede il posto al *kouros* funerario (statua votiva con l'immagine del personaggio) e alla rappresentazione dipinta o incisa del morto nella stele funeraria, senza perdere però il particolare significato del termine *eidōlon*.

Termine che troviamo in Omero a connotare diverse modalità d'apparizione soprannaturale: il *phásma* (fantasma), creato da un dio a immagine e somiglianza di una persona vivente; *l'óneiros* (la chimera, il sogno), concepito come l'apparizione, durante il sonno, di un doppio fantomatico evocato dagli dei a immagine di un essere reale.

Ancora, in Pindaro, è la *psyché*, che è presente già nell'uomo vivente e che agisce durante il sonno manifestandosi sotto forma di sogni i quali ci svelano la nostra sorte dopo il trapasso.

In *"L'uomo e la morte"*, di E. Morin, leggo che: *"il doppio è il nucleo di qualsiasi rappresentazione arcaica che riguarda i morti"*.¹¹ E un'altra manifestazione del doppio è *l'ombra*. Il fatto che per il bambino l'ombra sia un essere vivente ci fa capire come siano sorte le varie credenze e i vari tabù su di essa: diverse tribù arcaiche usavano il termine *ombra* per indicare sia il doppio che il morto; alcuni tabù avevano lo scopo di proteggere l'ombra e non farla fuggire, altri servivano invece a proteggere se stessi da essa.

Gli svenimenti, le sincopi, rappresentano una momentanea fuga del doppio dal corpo, quasi una "prova generale" di quell'eterno distacco che si compirà invece nel momento della morte.

Il doppio può prendere il sopravvento anche quando la persona è in stato di veglia: *"...egli si tramuterà in tigre o in pescecane per compiere un delitto, ma questo stratagemma non ingannerà nessuno e i parenti dell'uomo divorato si vendicheranno sulla persona in cui il doppio assassino è tornato a nascondersi."*¹²

Il doppio è in definitiva un *ego-alter*, un Io che è un Altro, estraneo e allo stesso tempo legato all'essere vivente il quale "avverte" questo suo doppio dentro di sé per tutta la vita.

¹¹ Edgar Morin, *op.cit.*, pag.144

¹² *ibidem*, pag. 144

Mi riallaccio ora alla questione della cultura intesa come "àncora di salvezza".

*"La morte, o meglio, la consapevolezza del nostro essere mortali, è un fattore generatore di cultura di primo rango"*¹³

Abbiamo visto come la coscienza della morte e il suo spettacolo drammatico provochi in noi una reazione di *angoscia* e di *dolore*. Angoscia dettata dalla visione di una perdita dell'individualità (ravvisata nella perdita dei tratti somatici della persona scomparsa) e dalla sensazione di vuoto, di *assenza*.

Una crisi questa che ci pone di fronte ad un rischio: quello di perdere noi stessi nell'onda di dolore che la vita ci impone; il rischio di subire una seconda morte, la più grave, la nostra "morte".

E così, nel pieno del nostro patire (che al suo primo stadio è quasi *follia*) ci troviamo costretti ad oltrepassare quella fase per non rimanervi imbrigliati, bloccati, fissati.

L'evento della morte ci pone di fronte ad un aspro conflitto tra ciò che passa senza di noi, ossia la morte come fatto naturale, e ciò che siamo chiamati a far passare nel valore, quindi morte come evento rigenerante della cultura.

Ecco che ritorna la contraddizione, insita nell'uomo, morte/natura e sapere/cultura.

Questo dolore, il conflitto che ne segue e la fatica che l'uomo compie per "far passare" il proprio morto, tutto questo insieme di emozioni, pensieri ed affetti, vanno sotto il nome di *cordoglio* o *lutto*.

Un uomo si differenzia da un altro nel suo particolare modo di agire culturale, ma nel momento dello strazio è uguale agli altri.

È così che, nel momento del cordoglio, siamo chiamati a compiere quel lavoro, quel percorso culturale del dolore che ci permette di restare ancorati nella storia umana, di essere noi stessi, individui riconosciuti, parte integrante della società. Uno sforzo, un operare, che si esprime attraverso tutte quelle forme di celebrazioni e riti che riguardano il culto dei morti.

¹³ Jan Assmann, *op. cit.*, pag. 6

Se il cordoglio è, in definitiva, il processo di guarigione dallo strazio, da quel momento di follia e di *assenza*, la crisi del cordoglio può essere considerata come una malattia e cioè come il rischio di perdere la presenza, il rischio di annientamento, il rischio del distacco dalla storia umana, dal processo culturale umano e da quel fare, da quell'operare, da quello scegliere che ci consente di contribuire all'evoluzione del mondo.

Il fare, l'operare, è ciò che consente all'uomo, e solo all'uomo, di oltrepassare quella primordiale fase di vitalità pura (tipica e unica nelle piante e negli animali) consentendogli di conquistare la *presenza*.

Il primo distacco che l'uomo effettua dalla pura vitalità è quello economico che nasce dal semplice bisogno, dall'esigenza e che porta l'uomo ad una necessaria creazione di strumenti (materiali e mentali) a prolungamento e potenziamento del suo corpo: utensili di lavoro; linguaggio, come strumento di comunicazione interpersonale; creazione di gruppi di lavoro o politici, utili alla produzione o all'organizzazione; etc.

Ma la vera e propria presenza si raggiunge in un ulteriore e più sofisticato passaggio: dall'economico alla poesia, alla scienza, alla vita morale.

Questa energia, che De Martino chiama *ethos della presenza*¹⁴, ci consente quindi di innalzarci ad un elevato livello di cultura e di generare tutte quelle varietà di civiltà, di geni e di ingegni.

Ed è grazie a questo *ethos della presenza* che l'uomo riesce a farsi procuratore di morte di quel biologico morire, riuscendo a far passare nel valore ciò che passa senza e contro di lui.

Ma nello stesso tempo *l'ethos* può essere aggredito da un rischio che, come già accennato, è il rischio di un patire e di un morire ben più gravi di quella morte biologica che condividiamo con piante e animali. Il morire umano è il *non esserci*, e quando l'uomo è chiamato ad affrontare le numerose possibili crisi che segnano la sua esistenza (la morte di una persona cara, le tappe dello sviluppo sessuale, una grave malattia, la guerra...) ecco profilarsi all'orizzonte il rischio della *perdita della presenza*. L'individuo che sta vivendo la crisi rischia quindi di non riuscire ad

¹⁴ Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale*, Bollati Boringhieri editore, 2000

elaborarla, ad oltrepassarla, rimanendovi bloccato, imbrigliato, come nella tela di un ragno. La natura, il vitale, il *ragno*, prende il sopravvento sulla cultura; la materia sulla forma.

De Martino paragona questo concetto a ciò che Freud chiama *libido* e *fissazione*. Freud, quando considera la *fissazione della libido* ad uno stadio arretrato particolare come responsabile di una possibile regressione psiconevrotica, sta confermando il fatto che *"la malattia psichica è un contenuto critico non oltrepassato"*; la *sublimazione* invece è il *"processo per cui l'energia legata alle pulsioni sessuali e aggressive viene parzialmente deviata dalla meta originaria e investita in attività socialmente positive"*.

Ecco quindi l'alternativa dell'esistenza umana: o la presenza sana, che si apre alla storia culturale del mondo attraverso il fare, o la presenza malata, che si chiude, perdendosi e abbracciando la follia.

3. La morte nel ciclo stagionale come modello risolutivo del cordoglio.

*" Se grigia è la nebbia e grigio è il cielo pensa all'indovinello:
chi muore non muore.
Riproponilo a te, proponilo ai tuoi figli.
Hai notato che l'albero appena potato entra in malinconia,
gli sembra di morire e poi rinasce più vivo che mai?"*

S. Cambosu¹⁵

Se l'uomo avesse avuto dinanzi a sé, come unica esperienza di morte, il suo disfacimento fisico, non sarebbe mai riuscito a trovare l'energia necessaria per trascendere l'evento luttuoso.

Ecco che emerge allora quell'elemento fondamentale che, nelle civiltà religiose del mondo antico, è il modello risolutivo del cordoglio per eccellenza: *l'esperienza della scomparsa e del ritorno del bene vegetale*, delle piante coltivate.

¹⁵ Salvatore Cambosu, *op. cit.*, pag. 51

Il lavoro nei campi era influenzato da agenti esterni, potenti, che l'uomo non poteva controllare, ma la sua riuscita dipendeva anche dall'operare umano: arare, seminare, raccogliere... erano modelli di scomparse e di ritorni utili alla possibile risoluzione culturale del dolore di fronte alla morte.

Nell'inventare l'agricoltura all'aratro, l'uomo instaurò un rapporto più stretto con il ciclo naturale *morte/vita, sonno invernale/risveglio vegetale*.

Attraverso il suo lavoro entrava attivamente in questo *passare e tornare* naturale e, in tal maniera, egli esisteva di più, era più presente.

Soprattutto nell'atto del raccolto, l'antico uomo agricoltore, conobbe il suo destino di *procuratore di morte*.¹⁶

E il raccolto era, tra tutte le fasi del lavoro agricolo, il momento più critico: perché poneva fine ad un ciclo vitale inaugurandone un altro, per arrivare al quale era però necessario passare attraverso un periodo di margine che coincideva con il *vuoto vegetale*, con la *scomparsa*. Periodo pieno di dubbi durante il quale l'uomo si poneva l'angosciosa domanda: tornerà il raccolto? O la furia distruttrice di carestie, inondazioni, insetti nocivi, incursioni nemiche, porrà fine alla magia del ciclo vitale nel momento della rinascita?

E' interessante ora, per comprendere meglio il percorso culturale messo in atto dall'uomo nel tentativo di operare *il trascendimento*, sottolineare la sua tendenza alla personificazione di "cose" non umane.

A tale scopo ci torna utile un passo, poetico a parer mio, de "*Il ramo d'oro*" di Frazer : " ... *l'uomo era abituato ad animare le fredde astrazioni della natura con i caldi colori dell'immaginazione e a vestire le sue nude realtà con i magnifici drappi d'una mitica fantasia, egli si foggiava, dal mutevole panorama della stagioni, tutta una schiera di dei e di dee, di spiriti e di geni e seguiva le annue fluttuazioni del loro destino con alterne emozioni di gioia e di abbattimento, di felicità e di dolore, che trovavano la loro espressione naturale negli alterni riti di giubilo e di lamento, di festeggiamento e di lutto*".¹⁷

¹⁶ E. de Martino, *op. cit.*

¹⁷ James G. Frazer, *Il Ramo d'oro*, Bollati Boringhieri editore, 1990

Ecco che nasce allora la concezione della terra come *dea madre* che nutre e che raccoglie, o meglio ri-accoglie l'uomo nel suo grembo al momento della tumulazione.

Per i popoli di piantatori è nel “corpo della madre” che viene seminato il grano: l'atto dell'aratura è *la fecondazione* e lo spuntare del grano è *la nascita*.

D'altronde bisogna sottolineare che il ciclo vitale sulla terra è influenzato da quello lunare e che vi è una stupefacente coincidenza tra quest'ultimo e quello femminile.

Molto esauriente, riguardo a tale argomento, è il frammento preso dal saggio di Campbell *"Mitologia primitiva"*: *"La luna, lo spettacolo del cielo notturno, le stelle e la via lattea, hanno costituito certamente, fin dalle origini, fonti di meraviglia e di profonde impressioni. Esiste, in effetti, un'influenza fisica della luna sulla terra e sulle sue creature, attraverso le maree esterne ed interne. (...) Ed anche il mistero della sua morte e resurrezione, così come la sua influenza su cani, lupi, volpi, sciacalli e coyotes, che si mettono ad ululare in presenza di questo immortale ed argenteo disco che vaga fra le stelle ed insegue le nuvole, avvolgendo la vita stessa in una sorta di sogno, è stata una forza ancor più potente di quella che ha dato vita ai miti sul sole, il quale ogni giorno spazza via quella luce e quel mondo di stelle, quei suoni notturni, quegli effetti erotici e quella magia di sogno.(...) E il funzionamento misterioso del corpo femminile durante il ciclo mestruale, nell'interruzione del ciclo durante il periodo di gestazione e nel travaglio del parto - e l'apparire, a questo punto, di un nuovo essere - tutto ciò ha certamente lasciato profonde impressioni nella mente."*¹⁸

La donna quindi, come *madre* e *nutrice*, viene associata simbolicamente alla terra.

Il parallelismo fra il potere della donna e quello della terra - entrambe, sotto l'influenza lunare, capaci di dare la vita e nutrire - condusse quindi gli uomini ad associare la fertilità femminile all'idea di una natura materna.

Nelle arti arcaiche del mediterraneo, oltre a numerose statue e figure femminili (che si riscontrano peraltro nei ritrovamenti archeologici di tutto il mondo), si trovano molti simboli associati alla dea

¹⁸ Joseph Campbell, *Mitologia Primitiva*, Arnoldo Mondadori Editore

madre: *lo specchio; il trono di saggezza; la porta; la stella del mattino e della sera; la colonna...*

Simboli che ritroviamo nella litania di Loreto dei cattolici, indirizzata alla Vergine Maria: *specchio di giustizia; sede di sapienza; porta del cielo; stella del mattino; Torre di Davide; Torre d'avorio.*

Se quindi mettiamo assieme le due cose a livello di mito, arriviamo a concepire che il bene vegetale era figlio della terra/dea madre, egli stesso era dunque un dio.

Dio che veniva *ucciso* dal contadino nell'atto della mietitura e, attraverso tutta una serie di passaggi, spesso in forma di riti che equivalevano ad una *passione*, veniva trasformato in cibo, diventando così rappresentazione ed immagine di quel desiderio di rinascita-resurrezione così forte nell'uomo. E' inoltre interessante notare che presso molte civiltà e religioni esiste il mito della comparsa della morte nel mondo attraverso l'assassinio.

Così, anche nella religione cristiana, apprendiamo che l'avvento della morte avviene per opera di un omicida: Caino (agricoltore) uccise il proprio fratello Abele (pastore) per invidia, e quest'ultimo era, secondo lo gnosticismo orientale, un Eone incarnato, ovvero un essere eterno creato da Dio.

Molte, moltissime culture, attraverso la storia umana, in tempi e luoghi lontani, hanno costruito il Mito del Dio ucciso e risorto che, seppur battezzato con nomi diversi, rappresenta sempre la stessa *Essenza*.

Ed ecco che, attraverso lo studio dei reperti artistici, poetici, filosofici, in particolare delle popolazioni dell'Egitto e dell'Asia occidentale, e l'analisi dei relitti folklorici euromediterranei, apprendiamo dell'esistenza dei miti di Adone o di Tammuz, di Attis, di Osiride e Iside, di Dioniso, di Demetra e Persefone: tutti questi numi impersonificavano attraverso le loro vicissitudini divine e drammatiche, il ciclo nascita-scomparsa-ritorno della vegetazione.

È interessante, forse, non trascurare un aspetto riscontrabile all'interno dell'episodio dell'ultima cena: Gesù disse infatti "*mangiate, questo è il mio corpo; bevete, questo è il mio sangue*". E l'ostia è fatta dal grano, il vino è fatto dall'uva...

I riti che celebravano la memoria di tali culti venivano sempre accompagnati dalla musica: la morte di Tammuz veniva pianto con canti funebri accompagnati dalle note dei flauti; durante i riti

primaverili in onore di Attis i suoi sacerdoti, eccitati dalla frenetica musica dei cembali, dei tamburi, dei corni e dei flauti, si ferivano le carni con cocci e pugnali spargendo il loro sangue sull'altare e sull'albero sacro con lo scopo di dare nuova forza al dio per la sua resurrezione; a Gerusalemme la musica della lira e dell'arpa facevano parte integrante del servizio religioso, i sacerdoti e i profeti predicavano accompagnandosi da arpe, liuti e cembali; le sorelle di Osiride, Iside e Nefti, erano prefiche di professione.

Prendiamo ancora, a tale proposito, un frammento dall'opera *"Il ramo d'oro"* di Frazer:

*" ...Non possiamo dubitare che la musica sia la più intima come la più commovente di tutte le arti; essa ha molto contribuito non soltanto a esprimere le emozioni religiose ma a crearle, modificando così più o meno profondamente l'edificio della fede a cui, a prima vista, non sembra essere altro che ancella. Nella formazione della religione ha avuto la sua parte il musicista come il profeta e il pensatore. Ogni fede ha la sua musica particolare, e la differenza fra le diverse credenze si potrebbe quasi esprimere in termini musicali. La distanza, per esempio, che divide le orge selvagge di Cibele dal maestoso rito della Chiesa cattolica si potrebbe misurare dall'abisso che separa la cacofonia dei cembali e dei tamburi dalla grave armonia del Palestrina o di Haendel. Un diverso spirito si rivela nella diversità della musica."*¹⁹

Non è compito di questa tesi l'addentrarsi in un'analisi degli effetti della musica all'interno della storia delle religioni, ma ho ritenuto importante inserire il passo precedente dell'antropologo per mettere in evidenza appunto il peso della musica negli *aspetti spirituali* - e la morte è anche, e oserei dire soprattutto, un fatto intimo, legato alla spiritualità e alla sensibilità di ciascuno di noi, sia essa intesa come fine della vita o come *assenza* individuale e sociale - e il fatto che, a distanza di spazio e di tempo, l'essere umano trovi dentro di sé, sempre, in fondo alla sua anima e alla sua storia millenaria, lo *spirito della musica e dei suoni* come possibile risposta alle sue angosce e ai suoi dilemmi senza parole.

¹⁹ James G. Frazer, *op. cit.*, pag. 402

4. Il lamento funebre.

Abbiamo già visto come il *cordoglio* sia quel particolare lavoro messo in atto per superare il dolore della morte, lavoro che trova energia dalla cultura.

Una delle più potenti forze culturali, estremamente presente e vitale nelle antiche civiltà religiose del mediterraneo e, in misura minore e sebbene "contaminata" dalla nuova morale del Cristianesimo, nei relitti folklorici euromediterranei, fu il *lamento funebre rituale*.

La visione della morte, il dolore di una perdita, scatena nell'essere umano lo strazio del pianto che, per natura, è uguale in tutti gli uomini: ma il lamento funebre è una *tecnica del piangere* che si esplica attraverso un'azione rituale *circostritta da un orizzonte mitico*, un modello di comportamento generato dalla cultura e conservato dalla tradizione, utile a *ri-svelare, ri-svegliare*, quei valori che la crisi del cordoglio potrebbe mettere a repentaglio.

Nella monografia del De Martino²⁰ troviamo l'argomento trattato in maniera interessante ed esaustiva, a partire dal concetto che, per poter fare una giusta analisi, occorre, nei limiti del possibile, osservare tali riti "dal vivo", in modo tale da affiancare i risultati di questo tipo di ricerca alla documentazione già esistente riguardante il mondo antico e quello folklorico.

E proprio dai *relitti folklorici*, in particolare quelli lucani, attinge l'autore nella sua ricerca sul campo (svoltasi negli anni '50), osservando il rito dal vivo, come esperienza reale (nei casi più "fortunati") o come ricostruzione, per così dire, teatrale.

Il lamento funebre veniva reso generalmente dai parenti stretti del morto, quasi sempre dalle donne: la moglie al marito; la madre al figlio o alla figlia; la figlia al padre o alla madre; il marito alla moglie. Al lamento rituale partecipavano parenti e amici della famiglia del defunto che spesso venivano invitati dalla stessa per ricevere un aiuto durante la lamentazione. Vi era anche l'esistenza di lamentatrici professionali, prefiche, anche prezzolate: si trattava di donne particolarmente dotate

²⁰ E. De Martino, *op. cit.*

per la pratica della lamentazione. Pare che questa vocazione nascesse dal fatto che alcune di loro fossero già state provate duramente da eventi luttuosi e, nel lamentare un defunto a richiesta, cogliessero l'occasione per rinnovare il lamento ai propri morti.

Eccoci ora di fronte al "teatro" del *planctus* rituale.

La *scena* del lamento funebre rituale si svolge nella casa del morto dove, in un primo istante, spesso si verifica nei congiunti un atteggiamento di immobilità, di assenza, che De Martino definisce *ebetudine stuporosa*. A questo iniziale momento segue una sorta di *risveglio*, di *scuotimento*, durante il quale ci si abbandona a violente scariche convulsive: si levano alte grida; ci si scioglie e ci si strappa i capelli; ci si voltola per terra; ci si graffia...Ma questa fase della lamentazione non deve essere confusa con un momento di *parossismo irrelativo*, poiché dalle documentazioni storiche e folkloriche apprendiamo che tale fase ha inizio sempre in un particolare momento dell'esposizione del cadavere, è collettivo ed è governato, nell'abbigliamento e nei gesti, da regole culturali tradizionali: è un *parossismo istituzionale*. A questo punto segue un *silenzio rituale*, dopo il quale ha inizio la lamentazione vera e propria, il *planctus* come rito, una delle più grandi forze culturali di fronte al dramma della morte.

La *protezione* dal parossismo irrelativo consentita dal lamento funebre non termina con la conquista e quindi con l'inizio del canto funebre, ma prosegue anche durante l'esecuzione dello stesso. Tale protezione avviene mediante l'utilizzo, all'interno del discorso personale del canto, di *ritornelli emotivi periodici* e la forma più elementare di tali ritornelli è data dalle *sillabe emotive periodiche*: per il *vòcero* corso, il Gregorius testimonia la presenza, a chiusura di ogni strofa, di un *Deh! Deh! Deh!*; il Bresciani accenna al *Ahi! Ahi! Ahi!* nell'*attitudu* sardo; nel *ripitu* siciliano il Salomone-Marino racconta della presenza, alla fine di ogni verso, di un *Ah!* prolungato; nel *bocet* romeno il ritornello emotivo può trovarsi all'inizio del verso nell'esclamazione *Ioi!* o in chiusura con un singhiozzare stereotipo.

Il *ritornello emotivo* può tornare ad intervalli di tempo regolari, più o meno ampi, in modo tale da governare l'orizzonte del discorso variabile conferendogli maggiore o minore ampiezza e quindi maggiore o minore continuità espressiva.

E' inoltre caratterizzato spesso da un'incidenza corale e con ciò si mette in evidenza l'*aspetto fortemente sociale* e quindi ulteriormente protettivo di questo tipo di lutto reso dalla partecipazione collettiva: una sola lamentatrice aveva il compito della *guida* del pianto, cioè dell'eseguire il *discorso protetto*, mentre alla collettività, ossia al coro, spettava l'intonazione del ritornello emotivo, in una forma *responsoriale del planctus*.

Ancora sono riscontrabili, come elementi protettivi, moduli letterari, mimici e melodici acquisiti per tradizione e cultura: esistono quindi lamenti per i bambini; per le madri; per le vergini; per chi muore lontano; ecc. e, assieme ad essi, la *giusta mimica e l'adatta intonazione melodica*.

È interessante osservare che alcuni modelli di lamentazione venivano destinati a delle situazioni di vita sociale considerate *metafore della morte* come ad esempio la partenza per il servizio militare.

Ma all'interno di moduli letterari stabiliti tradizionalmente devono rientrare i ricordi e le storie personali perché il discorso della lamentazione non risulti arido e impersonale: è in tal modo che chi lamenta il morto riguadagna se stesso. In definitiva il discorso protetto non deve sostituire quello personale ma deve *contenerlo* mettendo così in atto quel particolare compito che è il *mediare la singolarizzazione del dolore*.

Il lamento funebre rituale può diventare anche un vero e proprio dramma rituale, nel caso in cui la persona che subisce la morte di un suo caro entri in un delirio di negazione della morte stessa, comportandosi come se il defunto fosse in realtà solo addormentato o assente, distaccandosi quindi dalla realtà. Ecco che allora la lamentazione diviene un dialogo cantato dove una delle parti rappresenta il morto che convince la persona in lutto a non aspettarlo più; o addirittura si inscena la ricerca rituale del defunto nella casa, nel giardino, per i boschi, fino a che la vedova, il vedovo, gli orfani, che per un momento avevano visto nei fiori del giardino o nell'albero del bosco il bene perduto, non si rendono conto, grazie al discorso del lamento, che il morto non torna più... Dal

punto di vista mimico si possono elencare tutta una serie di gesti che vanno da quelli più violenti - lo strapparsi i capelli, il graffiarsi le guance o il più generico ferirsi fino a sanguinare, il tentativo di lanciarsi dall'alto, ecc., gesti/simbolo del desiderio di annientarsi per seguire il caro defunto - a quelli per così dire più controllati - il dondolio del busto, il battersi il petto o la testa o le palme delle mani l'una contro l'altra, lo strofinarsi convulsamente le cosce - gesti *ritualizzati*, seppur non coscienti, che possono sfociare in una danza, *gesti che ricordano quelli che può mettere in atto un nevrotico nel tentativo di sottrarsi all'angoscia*.

Anche dal punto di vista musicale è la tradizione che guida: il canto viene tramandato dalla cultura popolare. Le linee melodiche spaziano in genere su cinque suoni ed hanno un movimento discendente, quasi ad imitare il disperato movimento del busto nella sua oscillazione dall'alto verso il basso. La melodia si ripete pressoché uguale su ogni strofa e viene chiusa dal ritornello emotivo.

Es. n° 1: *lamento*, San Costantino Albanese²¹



Es. n° 2: *bocet*, Romania²²

²¹ E. De Martino, *op. cit.*, pag. 117

²² *ibidem*

a Cum aiStuo-io tu rab-da- ré (singhiozzi.....) a

Es. n° 3: *attitudu*, Orroli (Nu)²³

Oh - i mam - ma mi - a de si mor-r'o - i no ddu cre-
 i - a ca ni ci te - nit pre - sen - ti man - c'u - na sor - ri
 no ddu cre - i - a ohi mam - ma - i po si mor-ri

" Ohi mamma mia, che morisse oggi non lo avrei creduto, che non ha presente neanche una sorella non lo avrei creduto, ohi mamma, per morire..."

Ecco come la cultura nei suoi aspetti musicali, poetici e mitici si mostra fondamentale nella sua funzione protettiva rispetto alla violenza del dolore e capace di far morire dentro di noi, culturalmente, i nostri morti.

5. *S'attitudu*.

²³ *La musica sarda*, a cura di D. Carpitella; P. Sassu; L. Sole. Editoriale Sciascia 1973 collana Albatros

S'attitudu è, in Sardegna, il canto che si rende ai morti.

Il termine *attitudu*, dal punto di vista dell'etimologia, è stato oggetto di varie interpretazioni.

Riportiamo dal "*Dizionario etimologico sardo*" di M. L. Wagner:

"Attittare, -ai 'piangere il morto e farne il suo elogio, incitando nello stesso tempo alla vendetta, se si tratta di un uomo assassinato dall'avversario'.

*Questi lamenti funebri (attittidos) vengono recitati dalle parenti o dal vicinato ed anticamente da recitatrici più o meno professionali, le attittadoras, che ricordano le antiche prefiche. I veri attittidos sono improvvisazioni selvagge che aizzano alla vendetta, ma fra tante poesie rudi e scomposte ve ne sono anche alcune di una sincera ispirazione e di una straordinaria efficacia."*²⁴

A questa interpretazione del termine, che diventa anche interpretazione del carattere di una cultura, risponde, con una critica, Giulio Fara attraverso il suo scritto "*Di alcuni costumi musicali in Sardegna*" pubblicato in *Rivista Musicale Italiana*, XXV, 1918:

"... il signor Wagner ha dimenticato che il canto funebre non è sardo ma umano, che le sue origini, la sua ragion d'essere non è l'odio bensì l'amore, la pietà del morto e di se stessi, perché la maggior parte degli uomini che muoiono non vengono uccisi, e che quindi unicamente nel dolore della perdita di un caro è da ricercare l'etimologia della parola attittai, non per smania di abbellimento poetico, ma per stretta logica, ché al morto è rivolto il canto, e attitudu non può provenire da attizzare perché si attitta il morto, cioè lo si piange, lo si ninna, lo si culla tenendolo al seno come pargolo, lo si loda anche, ma non lo si attizza e non lo si accende a odio o a vendette, come neppure a sensi di carità o amore, perché il morto... è morto. (...) ...si può forse ritrovare la sua origine nel vocabolo titta, tetta, tenendo anche conto del qualche volta usato attittai per dar la tetta, allattare, il che riguardo al canto funebre avrebbe significato dolcissimo di pietà e di dolore. Rammentiamo l'atto di picchiarsi il petto nella contrizione, figurazione veramente poetica e

²⁴ Max Leopold Wagner, *Dizionario Etimologico Sardo*, Edizioni 3T, Cagliari, ristampa anastatica 1978

delicata, e derivazione logica, perché col petto si culla e si piange a un tempo e il petto della donna è scrigno di pietà infinita, naturale origliere al pargolo e al morto." ²⁵

In effetti *s'attittidu*, come gli altri canti funebri, è un canto sommesso, lieve, quasi sussurrato, come se *s'attittadora* dovesse accompagnare il *sonno* del defunto, stando attenta a non svegliarlo e, nello stesso tempo, consolare se stessa e l'uditorio, nel tentativo *di addormentare la follia del dolore senza speranza*.

Anche la gestualità, nella sua oscillazione del busto, si fa metafora del cullare, in un agire quasi ipnotico, sognante.

S'attittidu, che è poesia popolare e come tale viene espressa in canto, è stato uno tra gli ultimi canti popolari sardi ad avere carattere funzionale, ad essere cioè utilizzato realmente per gli scopi magico-rituali-terapeutici per i quali era nato.

Dal punto di vista della funzione aveva anch'esso la capacità di *destorificare il dolore* attraverso i moduli protettivi verbali e musicali.

Per quanto riguarda la parte letteraria, i versi sono organizzati per lo più in settenari che, in alcuni casi, si alternano in *ritornello vocativo* (quelli dispari) e *discorso variabile* (quelli pari, che rimano tra loro):

<i>Sorre 'e s'anima mia!</i>	Sorella dell'anima mia
<i>Ch'a' faladu ite tronu</i>	Che è sceso quale tuono
<i>Sorre 'e s'anima mia!</i>	Sorella dell'anima mia!
<i>Ch'e' fora su padronu</i>	Che è fuori il padrone
<i>Sorre 'e s'anima mia!</i>	Sorella dell'anima mia!
<i>E' tocchende che ichola,</i>	?
<i>Sorre 'e s'anima mia!</i>	Sorella dell'anima mia!

²⁵ Giulio Fara, *Sulla musica popolare in Sardegna*, riedizione di articoli pubblicati in *Rivista Musicale Italiana* (1909-26) e in *Archivio Storico Sardo* (1915-17), Ilisso Edizioni, Nuoro 1997, pag. 181, nota 4

*Su padronu ch' e' fora...*²⁶

Il padrone che è fuori

Questo lamento è reso dalla moglie al marito mentre il ritornello vocativo fisso si rivolge probabilmente alla sorella del defunto: "*sorella dell'anima mia!*".

In questi casi l'orizzonte del discorso variabile si mostra piuttosto stretto pur non perdendo la sua funzione.

Vi sono altri casi in cui invece il ritornello emotivo-vocativo subentra come intervallo a due distici di settenari dando al discorso variabile un orizzonte più ampio.

Ecco un esempio dove il marito piange la moglie:

Ohi! Columba mea!

Ohi! Colomba mia!

A chie m'as lassadu?

A chi mi hai lasciato?

Ohi su core meu!

Ohi il cuore mio!

Chirchende so a tie,

Cercando sto a te,

tue as lassadu a mie.

Tu hai lasciato a me.

Ohi su core meu!

Ohi il cuore mio!

Tue a mie as lassadu,

Tu a me hai lasciato,

fizu non as chircadu!

Figlio non hai cercato

*Ohi su core meu!...*²⁷

Ohi il cuore mio!...

O ancora casi in cui l'orizzonte si allarga ad una quartina.

La madre al figlio:

Tenìa unu pizzinnu

Avevo un bambino

de sos primos de 'idda,

dei primi del paese,

²⁶ E. de Martino, op. cit., pagg. 119-120, (riporta G. Ferraro, *Canti popolari in dialetto logudorese 1918*)

²⁷ ibidem

*mi nd'a' segadu sinnu
sa mosthe ilthinchidda.*

Ohi su coro meu!

So chiscende s'intimu

de mi lu assimizare,

m'è mosthu lu pizzinnu,

a chie cherzo giamare?

Ohi su coro meu!

Povera domo mia

comente ses'andada,

su chi mai creìa

penosa e tribulada.

*Ohi su coro meu!...*²⁸

mi ha "tagliato" il senno

la morte...?

Ohi il cuore mio!

Sto lamentando l'intimo

di assomigliarmelo,

mi è morto il bambino,

Chi devo chiamare?

Ohi il cuore mio!

Povera casa mia

come sei andata,

quello che mai avrei creduto

penosa e tribolata.

Ohi il cuore mio!...

Per quanto riguarda l'analisi della questione musicale si può osservare che esiste una scarsa documentazione sul tema. In generale gli studi sul lamento funebre sono stati fatti per lo più a livello letterario e simbolico.

Nello specifico de *s'attitudu* troviamo alcuni accenni dal punto di vista musicale all'interno di un lavoro di ricerca sulla musica popolare sarda, basato su registrazioni sul campo di canti e musiche della tradizione, effettuate in un arco di tempo che va dal 1954 al 1969 e curato dagli etnomusicologi Diego Carpitella e Pietro Sassu e dal docente di letteratura Leonardo Sole.

"...In Sardegna (i dati musicali) si configurano in un microsistema cioè una scelta sistematica di suoni estremamente circoscritti. L'esposizione di Sassu sulle 'scale' (da considerarsi nei relativi ambitus e registri) di carattere 'tricordale', da valutare in sé e "come base di strutture più ampie", è quanto mai esplicativa ed è la misura della "langue" musicale sarda, che può arrivare sino a dilatazioni pentatoniche ed esatonali."²⁹

²⁸ ibidem

²⁹ D. Carpitella, P. Sassu, L. Sole, op. cit., pag. 9

In generale attorno al nucleo dei tre suoni-base, i quali formano sempre una terza maggiore, si ottiene un ampliamento con l'aggiunta di una terza minore superiore, "talvolta coperta da un suono intermedio ricavato da fioriture della melodia":

es. di *scala* da un mutu³⁰ di Orgosolo (Nu)



Mutu di Orgosolo:

O di una seconda minore all'acuto e/o al grave, che può derivarsi da note di fioritura della melodia:

es. di *scala* da un duru, duru³¹ di Bitti (Nu)



³⁰ *Mut(t)u*: strofa, ritornello, canzonetta (...) deriv. da *ammuttare* 'cantare, improvvisare *muttetus*, anche cullare, anninnare cantando'. Da Max Leopold Wagner, op. cit.

³¹ *Duru-duru*: tipo di canto funzionle facente parte del repertorio di canti per bambini, intonato dagli adulti per divertire i pargoli e utilizzato anche per insegnare loro una coordinazione motoria attraverso semplici gestualità come, ad esempio, il battito delle mani.

Duru-duru di Bitti:

A du - ru du - ru l' a' na - tu su
bab - bu a la pi - ca - re
a sa 'e - st'a cad - du ...

Oppure ci si può ritrovare di fronte ad una gamma di sei suoni i quali non sono altro che melodie in trasposizione, ripetute cioè ad un'altezza diversa:

es. di *scala* da un *attitidu* di Ossi (Nu)

Attitidu di Ossi

E fi - zui fi - zu meu chelzoa ti 'nde pe - sa - re sa pren - da va - lo -
ro - sa...

Infine si può dire che *s'attitidu* si caratterizza per il ritmo parlato-rubato che conferisce fluidità alle durate contenute tra i tempi forti.

Per concludere è interessante riportare la testimonianza del padre Antonio Bresciani ("Della Compagnia Di Gesù"), riguardo la sequenza dei momenti del rito:

"Imperocchè i sardi, posto il defunto nel feretro e collocatolo nella stanza mortuaria, ecco entrare in essa le parenti, le amiche, le vicine, e alcuna volta eziandio femmine prezzolate a ciò, le quali soglionsi chiamare le Prefiche o piagnone. Tutte coteste donne son messe a lutto in nera veste di lana, eccetto il seno, che, all'usanza dell'isola, è coperto d'una camicia accollata bianchissima; le piagnone poi a segno di maggior mestizia le trecce scarmigliano e spargono per la faccia e pel collo.

Or in sul primo entrare al defunto tengono il capo chino, le mani composte, il viso ristretto, gli occhi bassi e procedono in silenzio quasi di conserva, oltrepassando il letto funebre, come se per avventura non si fossero accorte che bara ne morto ivi fosse. Indi alzati come a caso gli occhi, e visto il defunto giacere, danno repente in un acutissimo strido, battono palma a palma, gittano i manti dietro le spalle, si danno in fronte ed escono in lai dolorosi e strani. Imperocchè levato un crudelissimo compianto, altre si strappano i capelli, squarcian co' denti le bianche pezzuole ch'ha in mano ciascuna, si graffiano e sterminano le guance, si provocano ad urlì, a omei, a singhiozzi gemebondi e affocati, si dissipano in larghissimo pianto. Altre s'abbandonan sulla bara, altre si gittan ginocchioni, altre si stramazzan per terra, si rotolan sul pavimento, si spargon di polvere, altre quasi per sommo dolor disperate serran le pugna, strabuzzan gli occhi, stridono i denti, e con faccia oltracotata sembrano minacciare il cielo stesso.

Poscia di tanto inordinato corrotto, le dolenti donne così sconfitte, livide ed arruffate qui e là per la stanza sedute in terra o sulle calcagna, si riducono a un tratto in un profondo silenzio. Tacite, sospirose, chiuse nei raccolti mantelli, colle mani congiunte e colle dita conserte, mettono il viso in seno, e contemplano cogli occhi fissi il freddo cadavere nel cataletto. In quello stante una in fra loro, quasi tocca ed accesa da un improvviso spirito prepotente, balza in pie', si riscuote tutta nella persona, s'anima, si ravviva, le si imporpora il viso, le scintilla lo sguardo, e voltasi ratto al defunto, un presentaneo cantico intuona. E in prima tesse onorato encomio di sua prosapia, e canta

i parenti più prossimi, ascendendo di padre in padre insino a che montano le memorie fedeli di tutti i sangui di suo lignaggio: appresso riesce alle virtù del defunto, e ne magnifica di somme laudi il senno, il valore e la pietà. Questi carmi funerali son dalla Prefica declamati quasi a guisa di canto con appoggiature di ritmo, e intreccio di rima, e calore d'affetti, e robustezza d'immagini, sceltezza di frasi, e voli di fantasia rapidissimi. Termina ogni strofa in un guaio doloroso, gridando: "Ahi! Ahi! Ahi!". E tutto il coro dell'altre donne, rinnovellando il pianto, ripetono a guisa d'eco: "Ahi! Ahi! Ahi!".³²

Capitolo secondo

La rinascita

³² Antonio Bresciani *Dei costumi dell'isola di Sardegna*, Ilisso Edizioni, 2001 Nuoro, pagg. 433-434, riedizione dell'opera *Dei costumi dell'isola di Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali*, voll. I-II, Napoli, All'Ufficio della Civiltà Cattolica, 1850.

*" Dunque l'estate se n'è andata, ma,
nel timore dei giorni duri che non potranno mancare,
contadino e pastore ascoltano un'altra volta contenti la pioggia che
canta.*

*Ritornano le nespole, le castagne, le mele cotogne, il vino nuovo:
tutto ritorna, ed è una vera allegrezza questo miracolo che si ripete
e che continuerà anche quando noi non ci saremo,
ma ci sarà l'albero che avremo piantato e che avrà il nostro nome
sulle labbra dei figli che l'avranno ereditato, ma ci sarà qualche
volta*

uno che ci farà rinascere dando il nostro nome a un nuovo uomo."

S. Cambosu³³

1. La rinascita nell'ambito mitico-religioso

La nascita è un altro momento forte dell'esperienza umana. Potremmo definirlo come l'impatto stesso con la vita, un impatto traumatico, un'esperienza che tratterà i primi *segni* sul nostro corpo, quelli più profondi, quelli che apriranno per la nostra anima, per il nostro cuore, una finestra sul mondo.

E il nostro corpo non dimenticherà mai: non dimenticherà il senso di soffocamento, la congestione del sangue.

La nostra anima non dimenticherà: non cancellerà l'angoscia provata nel dover abbandonare il nostro *primo paradiso*, né cancellerà il senso di rifiuto sperimentato nell'atto dell'espulsione.

È così quindi che l'essere umano, durante tutto l'arco della sua esistenza, avrà modo di rivivere l'esperienza della nascita, ogni qual volta si ritrovi a dover attraversare una fase di passaggio che lo porti ad abbandonare una situazione conosciuta, stabile - e la qualcosa equivale al morire - per raggiungerne un'altra, sconosciuta, ossia per *ri-nascere*.

³³ Salvatore Cambosu, *op. cit.*, pag. 57

La rinascita ovviamente può non avvenire e allora l'essere umano persisterà in quella fase di angoscia e terrore, sperimenterà quotidianamente l'abbandono, il rifiuto e quindi il *non esserci*, lo stare sospeso in una terra o in un'aria di nessuno, il *non avere suono in capitolo*, il *non riuscire a far ascoltare il proprio canto...*

Dal punto di vista del mito ogni fase di passaggio, e quindi di *trasformazione*, dal momento della nascita fino all'eternità, viene rappresentata simbolicamente in vari modi: può essere usato il *labirinto*, *la grotta* (e quindi anche *la chiesa*), *il vaso*, *il forno*, *l'acqua*, *il fuoco*, *il dolmen*, *la porta*, *il recinto*, *il cancello*, *l'albero*, *l'urna*, *il sarcofago*, *la tomba*, ecc.

E' facile scorgere in tutti questi "oggetti" l'elemento femminile: *l'utero*, *il ventre materno*, *la vagina*, *la vulva*, *il sangue* e *il latte*. E' la donna infatti, *il femminile*, che contiene in sé il *carattere del contenimento*, *della protezione*, *della conservazione*, carattere che nasce e si esperisce in particolare attraverso il potere della gravidanza, attraverso un evento naturale quindi, ma che continua anche nell'agire quotidiano, una realtà che diviene forza simbolica seppur in maniera non necessariamente cosciente: "...solo l'intensità, la tonalità emotiva e la segretezza dell'azione tradiscono il suo carattere misterico".³⁴ Ecco che la custodia e la cura della casa, simbolo di conservazione, è spesso, e soprattutto anticamente, prerogativa della donna, così come la costruzione e la custodia di vasi, coppe, reti, per la conservazione del cibo e dell'acqua; e ancora l'attività dell'intrecciare, del tessere del legare, del cucire per la preparazione di stuoie e ombrelli (copertura) o di abiti (protezione).

Ancora, la donna contiene in sé il *carattere del nutrimento* e *della trasformazione*: i misteri di tale carattere sono legati in particolare al sangue e sono tre: *la prima mestruazione*, che trasforma la bambina in donna, con tutto il mistero del ciclo legato magicamente al ciclo lunare; *la gravidanza*, dove, secondo i primitivi, l'embrione si sviluppa dal sangue della madre; *la trasformazione del sangue in latte* dopo la nascita. Anche questi misteri li ritroviamo rispecchiati nell'agire quotidiano e hanno spesso il ritmo di un rituale magico: la coltura del bene vegetale, la preparazione e la cottura del cibo, la creazione- attraverso la scoperta del processo di fermentazione o di essiccamento delle

³⁴ Erich Neumann, *La Grande Madre*, Casa Editrice Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma 1981, pag.282

erbe- di stupefacenti, di medicine, di bevande inebrianti e di veleni. In particolare l'aspetto spirituale-simbolico del carattere di trasformazione, attraverso sofferenza e morte, sacrificio e annientamento, fa emergere da se' il rinnovamento e la rinascita. Tale rinascita può avvenire nel sonno di una caverna, in un viaggio popolato da defunti e avi, nell'esperienza del sangue sacrificale che sgorga, nel vortice di una danza, nello stordimento dei suoni... qualsiasi sia il rituale impiegato, il rinnovamento sarà possibile soltanto dopo la morte della precedente personalità.

E' la donna dunque, il femminile che, da sempre e in ogni luogo, ha rivestito il ruolo primario della dea, della sacerdotessa, della maga e della strega, influenzando, positivamente e negativamente, consciamente e inconsciamente, il ciclo di vita-morte-rinascita, perché ad esso naturalmente e magicamente legata. E in quanto dea, sacerdotessa, maga e strega essa vive la situazione estatica della veggente guidata da uno spirito che attraverso lei *canta*. E' il centro della magia, del canto magico e della poesia, è la musa ispiratrice...Essa quindi è il vaso, o meglio, il *calderone* che contiene in sé, oltre la che vita e la morte, il rinnovamento e la rinascita e anche la magia e l'ispirazione: "*...Il suo carattere trasformatore conduce, attraverso la dissoluzione e la morte, all'intensificazione estatica e alla nascita dello spirito capace di autoespressione, il quale nell'ispirazione estatica guida, come sintomo della rinascita, alla visione e alla parola, al canto e alla profezia.*"³⁵

E' da questi grandi misteri primordiali ed eterni che sono nati e si sono sviluppati i miti e le religioni di ogni tempo e di ogni luogo.

Essi sono tanti e, pur essendo lontani tra loro nel tempo e nello spazio, possiedono tutti la favola che racconta di una dea, la Dea Madre, che da alla luce un figlio o, più anticamente, una figlia, il quale o la quale avrà come destino quello del sacrificio di morte utile alla purificazione di un'umanità in balia della colpa, della follia o privata della grazia.

³⁵ Erich Neumann, *op. cit.*, pag. 295

2. La rinascita nel ciclo stagionale

*"Ara, contadino, che è ora di arare!
Prega Maimone , il dio che piove;
gridagli: 'Acqua prima e acqua dopo'.(...)
Poi, sarà questione di giorni, un miracolo accadrà,
il miracolo di ogni anno; sali su una collina
o affacciati alla finestra più alta e grida:
'Grano, vieni!' e vedrai la prime lingue verdi spuntare,
le piccole lingue di fuoco verde del grano bambino. (...)
Pane nuovo, nuovo odore."*

S. Cambosu³⁶

Si è già visto come il ciclo vitale dell'uomo sia intimamente legato a quello della natura, perché da questa l'uomo nasce e dipende. Ed è fondamentalmente questo il motivo per cui egli si è interessato ad essa osservando e studiando, con curiosità, paura e devozione gli impressionanti cambiamenti del ciclo delle stagioni.

C'è stato un periodo, nella storia dell'evoluzione umana, in cui gli uomini, appunto, erano convinti di avere il potere, attraverso incantesimi e magie, di allontanare le calamità e beneficiarsi del bene che la natura poteva loro offrire.

Ma, man mano che il tempo passava e le conoscenze si sviluppavano, l'uomo cominciò a rendersi conto che tali convinzioni erano semplici illusioni e che il corso delle stagioni non poteva dipendere dal suo presunto potere ma da energie ben più grandi.

Nacquero allora gli dei che, attraverso le loro vicissitudini, molto simili a quelle umane, influenzavano la nascita e la morte delle creature viventi e della vegetazione.

Gli uomini però non abbandonarono i concetti di magia che vennero anzi rinforzati con lo svilupparsi dei miti religiosi.

Ovvero l'uomo nell'eseguire certi riti magici era convinto di aiutare il proprio dio a risollevarsi dalla crisi, dall'indebolimento e dalla morte.

³⁶ Salvatore Cambosu, *op. cit.*, pagg. 50, 53, 57.

Tali riti non erano altro che rappresentazioni drammatiche, teatrali, di ciò che gli officianti o gli "attori", e il loro pubblico, desideravano e si auspicavano.

*"E' idea familiare alla magia che si possa produrre ogni effetto desiderato semplicemente con l'imitarlo".*³⁷

Ecco quindi che le rappresentazioni magico religiose si basavano tutte sui temi dell'unione sacra e feconda, della nascita, vita e morte di un dio e della sua resurrezione. Si è già accennato ai vari miti magico-religiosi, da Adone a Gesù, e abbiamo già visto che tutti ruotano attorno alla stessa *sostanza*.

Ma perché il Dio doveva essere ucciso, tanto più nel pieno del suo vigore?

Probabilmente perché il divino, incarnato e custodito in un corpo materiale, quale poteva essere il *grano*, il *toro* o il *re*, era soggetto a decadimento e se lo si voleva preservare da tale indebolimento, se si voleva mantenerne integra l'energia e la potenza vitale, era necessario uccidere il primo rappresentante del Dio e traslare il suo spirito divino, ancora vigoroso, nella nuova incarnazione.

3. *S'anninnia*

Anninnia è il vocabolo campidanese usato in Sardegna per designare il canto che le madri, o le donne, fanno ai bambini per calmarli e addormentarli.

Nel dizionario del Wagner troviamo subito il vocabolo logudorese *nannigare* il quale si traduce in 'cullare'.

³⁷ James G. Frazer, *op. cit.*, pag. 389

Continua il Wagner: "*Cannigare 'cullare' accanto a ninnigare; ninnigu 'culla'; anninnai (campidanese) 'cullare e addormentare i bambini cantando la ninna nanna.'*"³⁸

Troviamo ancora, nel suo dizionario, il termine *nennu, nenna, ninnu*, 'bimbo, bimba (voce infantile)'; e ancora *nìnni* 'capezzolo'.

S'anninnia, così come *s'attitidu*, era (e lo è ancora in molti luoghi) un canto riservato per lo più ad una voce femminile.

Come si è già avuto modo di vedere nel paragrafo dedicato a *s'attitidu*, ha con quest'ultimo parecchie analogie, così come la nascita ne ha con la morte.

E' un canto funzionale, indirizzato cioè ad un particolare tipo di comportamento sociale, ed ha anch'esso un orizzonte magico.

"*Nelle anninnie ricorre il motivo del buon auspicio per l'esistenza del neonato commisto a desideri alternativi ad una realtà vissuta ma non auspicata ai propri figli*"³⁹. E' un canto ovviamente lento, sommesso, dal carattere per lo più malinconico.

Anche *l'anninnia* organizza i versi per lo più in settenari o ottonari, nei quali le parole-rima, a differenza di altri tipi di canto che non hanno mai avuto, o hanno perso, il loro carattere di funzionale-rituale, formano da sole un riepilogo affettivo del contenuto:

Ainninni' ainninnia

'izu meu 'e su coro, 'izu meu

E de mamma su tesoro

Ninna-nanna, ninna-nanna

figlio mio del cuore figlio mio.

E di mamma il tesoro

³⁸ Max Leopold Wagner, *op. cit.*

³⁹ *La musica Sarda, op. cit.*, pag. 11

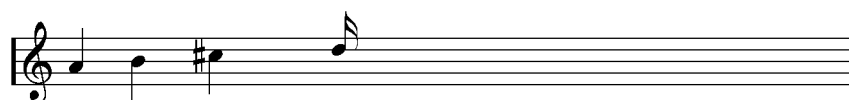
<i>su 'izu meu, su 'izu meu</i>	il figlio mio, il figlio mio.
<i>E tue sias sa fama, su 'izu meu</i>	E tu sia la fama, il figlio mio
<i>Su tesoro 'e mamma, su 'izu meu</i>	il tesoro di mamma, il figlio mio.
<i>E mi lu drommo su 'izu, su 'izu meu</i>	E me lo addormento il figlio, il figlio mio
<i>Biancu prul che lizu su 'izu meu... ⁴⁰</i>	bianco più del giglio, il figlio mio...

Quindi:

<i>coro</i>	cuore
<i>tesoro</i>	tesoro
<i>fama</i>	fama
<i>mamma</i>	mamma
<i>fizu</i>	figlio
<i>lizu</i>	giglio

Per quanto concerne la questione musicale ritorna l'aspetto dei micro sistemi, di cui si è parlato nel paragrafo dedicato a *s'attitudu*, attorno ai quali ruota la breve melodia, iterata con qualche microvariante, dell'estensione di un solo verso.

Es. musicale di *scala* da un *ainninnia* di Orgosolo (Nu): ⁴¹



⁴⁰ Ibidem, pag. 28

⁴¹ Carpitella, Sole, Sassu, *op.cit.*, pag. 41

Ainninnia di Orgosolo:⁴²



"Ninna nanna, ninna nanna, figlio mio del cuore, figlio mio. E di mamma il tesoro, il figlio mio ..."

Conclusioni

La storia riportata in questa tesi è stata suddivisa in quattro tappe ciascuna delle quali è stata uno stimolo evolutivo per lo sviluppo di quella successiva.

Vista in quest'ottica di "tappe evolutive", si può definirla come un unico percorso che ha visto in chi l'ha vissuta (me compresa) un "risveglio", una "rinascita".

⁴² Ibidem, pag. 44

Ma che tipo di rinascita è avvenuta in questo percorso? Probabilmente una rinascita minima, uno "sprazzo di rinascita". Sicuramente una rinascita che potrei definire *domestica, intima*, perché sviluppatasi, quasi in maniera istintiva, sulla base di eventi rituali popolari che usavano, come teatro, la casa o il cortile: *s'attittidu, il parto, il rito dell'argia*.

Mi piace pensare che tali eventi, rappresentati durante le sedute di musicoterapia, siano potuti diventare metafora di eventi personali, per cui la lamentazione non era diretta, in realtà, al totem distrutto, ferito o, addirittura morto, la gravidanza non era l'attesa del bimbo-pupazzo di un totem, il parto non era la nascita di un fantolino-fantoccio: si *attittava*, forse, per placare un lutto personale, la perdita di un passaggio fondamentale della propria esistenza; si *attendeva* e si *ninnava* un qualcosa di nuovo e di importante per se stessi; si gioiva per quello *sprazzo di rinascita* che si intravedeva...

E' molto importante mettere in evidenza alcuni aspetti che hanno contribuito a rendere il percorso un cammino in crescita: la partecipazione consapevole, autonoma ("entro perché voglio entrare"), che denota un *desiderio*, inteso come sentimento propulsore; la *costanza*, la *stabilità*, la *comunicazione*, l'*armonia*, concetti musicoterapici espressi chiaramente da un partecipante che li ha vissuti come sentimenti trasmessi dal totem, elemento fortemente simbolico; l'improvvisazione, l'invenzione di canti, la creatività..., attività create che possono considerarsi come *il desiderio in evoluzione*, "io desidero *essere*, io creo e quindi *sono*"; il concetto del setaccio che separa l'oro dalla sabbia, la vita dalla morte ossia il bene dal male, la salute dalla malattia...

Cosa potrei dire a conclusione del resoconto di questa storia? Dalla mia esperienza personale posso affermare che, spesso, tra il malato di mente e la società esiste un enorme "distanza": in termini di rapporti umani e in termini di spazio fisico, di luoghi d'accoglienza. Io credo che, nei confronti di queste persone si debbano "accorciare le distanze"; credo che queste persone e

chi lavora con loro con coscienza (nonostante le grosse difficoltà), abbiano il diritto di avere attenzioni e sensibilità da parte della società; credo che, perché si possa tentare una "rinascita" sociale in loro, ci si debba impegnare tutti a risvegliare la propria coscienza ...

Bibliografia

Assmann, Jan

2002 - *La morte come tema culturale. Immagini e riti mortuari nell'antico Egitto*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

Benenzon, Rolando O.

1997 - *La nuova musicoterapia*, Phoenix Editrice, Roma.

- Benenzon, Rolando O.
1999 - *Musicoterapia, esperienze di supervisione*, Phoenix Editrice, Roma.
- Bresciani, Antonio
2001 - *Dei costumi dell'isola di Sardegna*, Ilisso Edizioni, Nuoro
- Bruscia, Kennet E.
Definire la musicoterapia, Gli archetti.
- Cambosu, Salvatore
1989 - *Miele Amaro*, Vallecchi Editore, Firenze
- Campbell, Joseph
1990 - *Mitologia primitiva. Le maschere di Dio*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- Carpitella D., Sassu P., Sole L.
1973 - *La musica sarda, canti e danze popolari*, Albatros.
- De Martino, Ernesto
2000 - *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di maria*, Bollati Boringhieri editore, Torino.
- De Martino, Ernesto
2002 - *La terra del rimorso*, Net il Saggiatore, Milano
- De Saint-Exupéry, Antoine
1997 - *Il piccolo principe*, Tascabili Bompiani, Milano
- Di Nola, Alfonso
2003 - *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto*, Newton & Compton editori, Roma
- Fara, Giulio
1997 - *Sulla musica popolare in Sardegna*, Ilisso Edizioni, Nuoro
- Ferrari De Nigris, Davide, a cura di
1997 - *Musica, rito e aspetti terapeutici nella cultura mediterranea*, Erga Edizioni, Genova
- Frazer, James G.
1990 - *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati Boringhieri editore, Torino.
- Freud, Sigmund
1997 - *Il poeta e la fantasia in Psicanalisi dell'arte e della letteratura*, Grandi tascabili economici Newton, Roma
- Freud, Sigmund
2003 - *Totem e tabù*, Oscar Mondadori, Milano
- Gaita, Denis
2000 - *Il pensiero del cuore. Musica simbolo inconscio*, Tascabili Bompiani, Milano.
- Gallini, Clara
2003 - *Intervista a Maria*, Ilisso Edizioni, Nuoro.
- Gallini, Clara
1967 - *I rituali dell'argia*, CEDAM, Padova.
- Grass, Günter
2003 - *Il tamburo di latta*, La Biblioteca di Repubblica, Gruppo Editoriale L'espresso, Roma.
- Guerra Lisi, Stefania
1987/2002 - *Quaderni di musica applicata. Psiche-corpo, suono-movimento, musica-danza*, Edizioni Fonografiche e Musicali PCC, Assisi (PG).
- Imberty, Michel
1986 - *Suono Emozioni Significati*, CLUEB, Bologna.
- Lai, Maria
2004 - *Fuori era notte. I presepi*, AD ArteDuchamp, Cagliari
- Lapassade, Georges
2001 - *Dal candomblè al tarantismo*, Sensibili alle foglie.

Lapassade, Georges
 1996 - *Transe e dissociazione*, Sensibili alle foglie.

Lévi-Strauss, Claude
 2002 - *Antropologia Strutturale*, Net il Saggiatore, Milano

Morin, Edgar
 2002 - *Il metodo 5. L'identità umana*, Raffaello Cortina Editore, Milano

Morin, Edgar
 2002 - *L'uomo e la morte*, Meltemi editore, Roma

Neumann, Erich
 1981 - *La Grande Madre*, Casa Editrice Astrolabio, Roma

Piccione, Renato
 1995 - *Manuale di psichiatria*, Bulzon editore

Postacchini P., Ricciotti A., Borghesi M.
 1998 - *Lineamenti di musicoterapia*, Carocci editore, Roma.

Ricci Bitti, Pio Enrico
 1998 - *Regolazione delle emozioni e arti-terapie*, Carocci editore, Roma

Ricciotti, Andrea
Appunti di psichiatria, psicopatologia generale e neuropsichiatria infantile, dispensa.

Rocci, Lorenzo
Vocabolario Greco Italiano, Società editrice Dante Alighieri

Satta, Maria Margherita
 1982 - *Riso e pianto nella cultura popolare. Festa e tradizioni sarde*, L'asfodelo editore, Sassari

Sechehaaye, Marguerite A.
 2000 - *Diario di una schizofrenica*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze

Spaccazocchi, Maurizio
 2000 - *Musica: umana esperienza*, Edizioni *Quattro Venti*, Urbino

Turchi, Dolores
 2001 - *Lo sciamanesimo in Sardegna*, Newton & Compton editori in coedizione con le Edizioni della Torre, Cagliari

Van Gennep, Arnold
 1981 - *I riti di passaggio*, Universale scientifica Boringhieri, Bollati Boringhieri editore, Torino.

Vernant, Jean-Pierre
 2001 - *Figure, idoli, maschere*, il Saggiatore, Milano.

Zolla, Elémire
 2002 - *Discesa all'Ade e resurrezione*, Adelphi Edizioni, Milano.

Wagner, Max Leopold
 1978 - *Dizionario Etimologico Sardo*, ristampa anastatica Edizioni 3T, Cagliari

Discografia

AA.VV. – *Anime mediterranee*, produced by Il Pontesonoro, Published by Castelvecchi, 1997

AA.VV. 1995 - *Lambarena. Bach to Africa*, production: Espace Afrique, Sony Classical.

AA.VV. – *Luoghi e suoni della trance*, Published by Castelvecchi Periodici, Roma 1998

AA.VV.1998 - *Tajrà. La voce creativa*, prodotto: Ass. Culturale Caranas108, Cagliari, Patrocinio: Regione Autonoma della Sardegna.

AA.VV. 1999 - *The middle east*, Azzurra Music, Bussolengo (VR)

Sedda, Piergavino
 1999 - *Drum Drum*, Commissione delle Comunità Europee, Bruxelles - Regione Autonoma della Sardegna.

