

# LA MORESCA: ASPETTI SOCIOCULTURALI DI UNA DANZA POPOLARE TRADIZIONALE IN TRE DIVERSI CONTESTI ETNOGRAFICI

Elvira Stefania Tiberini  
Università di Roma

«...e il ballo loro  
è quel che noi chiamiamo far la moresca».

G.B. Faggiuoli, Rime (2, 318)

## 1. Interpretazioni della moresca

La recente ripresa di esecuzione di moresche in Italia, in particolare a Contigliano (1), piccolo centro del Reatino, che appare come il curioso quanto improvviso recupero di una sopravvivenza rituale, suscita nuovo interesse e riapre la possibilità di analisi di questa danza, oltre che nella direzione delle sue origini, peraltro ampiamente discusse, anche in quella delle sue mutazioni e della sua flessibilità di adattamento a diverse condizioni storiche ed ambientali.

Negli anni trenta-quaranta (Galanti 1942, 1949; Pospisil 1934) la moresca era stata vista e definita *tout court* come una delle più tipiche danze guerriere: all'interno della più vasta categoria delle danze armate si distingueva per il suo tema sempre legato a scontri armati realmente avvenuti e, nella fattispecie, a battaglie tra cristiani e saraceni. Lo stesso suo nome — che deriva dallo spagnolo *morisco* con cui veniva designato il moro sconfitto e convertito al Cristianesimo — ne è una chiara indicazione.

Una volta così circoscritto il suo contenuto non si poteva che far risalire le origini della moresca agli inizi del conflitto con i Saraceni in Italia e in Europa occidentale e dunque al secolo IX ed a far coincidere la sua diffusione con quella delle aree geografiche e delle frange interessate dalla lotta contro i Mussulmani.

In questo quadro la moresca venne interpretata come una forma di drammatizzazione storica sollecitata da intenti commemorativi e che pertanto apparve soprattutto dove più precoci e più violenti furono gli scontri con i Saraceni, come nelle isole e nelle regioni costiere nelle quali «... più doveva esser vivo, a pericolo superato, il desiderio di riprodurre, anche in forme mimiche e co-

reutiche le gesta gloriose di liberazione e di vittoria» (Galanti 1943:82), e quindi per esempio a Genova a cui si riferiscono le più antiche testimonianze di moresche in Italia, nel secolo X.

Ma a un più attento esame l'origine della moresca sembra superare sia questi limiti storici sia quest'associazione diadica con l'intento commemorativo ed appare chiaro che in realtà essa non nasce nel secolo X come danza *ex novo*; piuttosto si può parlare dell'innesto di una nuova forma di danza, tipologicamente classificabile come danza armata, sul terreno già perfettamente consolidato, in Italia, e in genere in Europa occidentale, dei riti di fertilità dei tempi precristiani successivamente assorbiti nelle festività canoniche, all'interno di un processo di acculturazione religiosa riscontrabile in tutta Europa. Non a caso la moresca resterà qui legata soprattutto al calendario religioso, alla celebrazione del Corpus Domini, della Pentecoste e di altre feste religiose nazionali.

La sovrapposizione fu resa possibile soprattutto grazie alla presenza negli uni e nell'altra di una simbologia analoga almeno negli aspetti esteriori, anche se con differenti valori di riferimento.

Infatti, i riferimenti ai colori bianco e nero per distinguere i Mori dai Cristiani — che finisce con l'articolarsi in un'opposizione cromatica di maggiore profondità operata all'interno del quadro di valori cristiani nell'equazione bianco/buono/cristiano e nero/cattivo/infedele — richiama la corrispondente utilizzazione pagana dell'opposizione degli stessi colori per distinguere, nella celebrazione dei riti primaverili della fertilità, le forze terrestri o infere da quelle celesti. E di più: la moresca, che, danza armata, nella sua forma classica impiegava, giocoforza, soltanto uomini, per questa inevitabile selezione sessuale dei componenti si innestava anche più facilmente sulla rappresentazione-tipo dei riti agresti, solari e perciò maschili.

La configurazione formale della danza che assume a tratti l'andatura di una *ronde*, ballo a tondo, è dunque probabilmente un prestito strutturale mutuato proprio dagli stessi riti apotropaici in cui la figura in circolo, "ronda" della vita e della vegetazione, è la proiezione minima del movimento solare.

In base alla convincente ricostruzione storica operata da Sachs (1966:367-379) che individua in Romania-Inghilterra-Maiorca e Spagna (2), i nodi geografici della diffusione del modello originario della moresca come struttura nucleare essenzialmente legata alle locali *ronde* della fertilità, «non vi sono... ragioni... di far intervenire l'elemento del tutto esteriore del combattimento tra mori e cristiani per giustificare questo uso di annerirsi il viso...». La

presenza di una terminologia di designazione dei componenti e di aspetti figurativi di origine araba nella danza non sarebbero pertanto che tardive assegnazioni spiegabili in quanto «... il significato culturale primario è andato senza dubbio scomparendo nel Medio Evo e ha quasi necessariamente lasciato il posto a un'equazione conforme all'epoca che identificava "nero" con "moro"» (Sachs 1966:375).

L'interpretazione del Sachs spiega quindi, per la prima volta, l'estensione di danze assimilabili alla moresca in paesi non coinvolti in guerre contro i mori; nella zona del Mediterraneo occidentale, invece, direttamente toccata da una lotta durata più di sette secoli contro i Saraceni, dove ogni battaglia finiva inevitabilmente con l'assumere nella drammatizzazione il preciso significato storico di scontro contro i mori, la moresca si presenta come l'effetto sincretico di una stratificazione contenutistica e formale: la danza armata con le chiare connotazioni storiche del combattimento tra Mori e Cristiani, la vera e propria moresca, si sovrappone alla ronda tipica delle danze apotropaiche configurandosi «... in larga misura come una tarda rivalutazione di un antico rituale di fertilità» (Sachs 1966:376).

In questa forma la moresca veniva eseguita nel quadro di festività nazionali religiose e laiche come il Corpus Domini (Italia e Spagna), la Pentecoste (Inghilterra), la festa di S. Giovanni (ancora in Spagna) e durante festeggiamenti profani, soprattutto in Italia, quali il Carnevale che rappresenta, in un certo senso, l'anello di congiunzione tra l'espressione popolare di questa danza e la sua versione culta. Infatti le moresche che si danzavano per le strade durante il Carnevale, da un certo momento in poi, intorno alla fine del secolo XIV, invasero il campo delle feste aristocratiche tanto in Italia quanto in Spagna e in Francia.

La moresca venne così ad orientarsi verso nuove direzioni. Una volta inserita nel contesto delle feste private della nobiltà, la sua flessibilità, già provata dal suo innesto su schemi coreutici preesistenti, subisce un'inversione direzionale, da attiva a passiva e la moresca viene assorbita e riadattata al quadro delle feste cortigiane. Qui anche il suo contenuto si trasforma e, per curiosa ironia, sulla spinta del recupero umanistico della classicità, si presta al re-impiego di figure popolari, gli eroi e gli dei della mitologia pagana e «... del ricordo dei Turchi e Mori non rimane ormai che il nome di moresca» (Galanti 1949:46).

Successivamente la moresca diventerà un "balletto" in cui la rinnovata utilizzazione dei temi classici verrà finalizzata piuttosto

che alla produzione di effetti magico-apotropaici a quella di effetti estetici ed alla pura creazione della finzione scenica.

Di sofisticazione in sofisticazione si finisce con l'utilizzarla per gli intermezzi tra i diversi atti nella rappresentazione delle commedie, trasferendola di diritto nel campo del teatro e dello spettacolo (Toschi 1976). Dissociata dai suoi significati originari e rivista nelle sue figure la moresca «... entrerà nel tecnicismo vero e proprio come un andamento e un passo di danza alla stessa guisa di un "tempo" di Walzer o di Mazurka» (Galanti 1942:81).

La scelta di tre aree di distribuzione per l'analisi della moresca — Italia, Spagna e Messico — è dovuta ai seguenti motivi: in Italia incuriosisce la sopravvivenza di questa danza e il suo recente riapparire a Contigliano; la Spagna, d'altra parte, su cui più vasta è la letteratura e che rappresenta uno dei nodi d'irradiazione della moresca, è stata anche il paese che ha avviato un cosciente processo di propulsione della danza "de moros y cristianos" sia in Italia, nel periodo Aragonese, sia nel Messico, in epoca coloniale, costituendo così, in un certo senso, l'anello di congiunzione tra i due e creando un ideale triangolo geografico che si configura come una potenziale unità analitica.

Il filo rosso che lega la diffusione della moresca nei paesi considerati è rappresentato dalla sua duttilità, sia di forma sia di contenuto, che ha operato nelle due direzioni, estetica e ambientale, permettendone il riadattamento in quadri di valore e in contesti storico-geografici diversi.

Seguire questo filo conduttore — l'evoluzione formale della moresca e la sua utilizzazione — nelle aree di diffusione su indicate è precisamente quanto ci proponiamo.

### 2.1. *La moresca iberica*

La danza "de moros y cristianos" fa la sua prima apparizione in Spagna in epoca medievale, in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio di Ramon Berenguer IV, conte di Catalogna, e Petronila, regina d'Aragona, nel 1150, anche se in una forma schematizzata di finzione bellica che rappresenta l'antecedente formale della moresca vera e propria.

Da allora moresche si rappresentarono progressivamente nelle zone man mano riconquistate al Cristianesimo procedendo verso

il Sud della Spagna, diffusione che si associa alla trasformazione strutturale della moresca in modo conforme alle mutazioni che la stessa subì in Italia fino alla sua utilizzazione negli intermezzi dei pezzi teatrali.

Anche qui la rappresentazione della moresca si protrasse fino ai secoli XV e XVI con la consueta fortuna dovuta in gran parte alla sua estrema flessibilità formale e alla sua enorme popolarità da un lato, alla partecipazione multisociale e all'assenza di una festa fissa per la sua esecuzione dall'altra.

In Spagna, però, diversamente che in Italia, la moresca piuttosto che essere calendarizzata nel contesto carnevalesco restò legata alla celebrazione di feste religiose a cui partecipavano tutti gli strati sociali della popolazione: la nobiltà con i suoi tornei cavallereschi, il popolo con le danze e i balli popolari e le compagnie itineranti di professionisti.

Le occasioni ufficiali socio-culturali, in cui la danza "de moros y cristianos" fu inserita, furono diverse: dal Corpus Domini, festa prediletta per la sua esecuzione soprattutto nel secolo XIV — in cui la moresca fu associata alla rappresentazione di pezzi teatrali di tema religioso come parte integrante dei festeggiamenti —, alle processioni dirette ai più importanti santuari, primo fra tutti quello di Santiago de Compostela, meta di grandiosi pellegrinaggi; in queste occasioni la moresca veniva arricchita dalla declamazione di "cantares de gesta" di probabile origine francese.

Nella danza "de moros y cristianos" convergono i motivi di fondo sia strutturali sia formali di tutte queste manifestazioni popolari: la formula delle rappresentazioni teatrali nella sua struttura drammatica, l'iter formale delle processioni nella formazione dei cortei che precedono la ballata, l'ideale cavalleresco, inserito nel quadro tematico dei romanzi dei cicli carolingio e novellesco, nei suoi contenuti a cui si aggiungono i simboli classici delle crociate spagnole che includono Santiago, patrono dei combattenti crociati dell'Occidente e protettore spirituale nella lotta contro gli infedeli.

Così caricata di tutte le possibili valenze ideologiche nazionali, sintetizzate nell'espressione drammatica della lotta di tutto il popolo contro il "moro", equiparato al comune nemico per antonomasia, la moresca si convertirà nel periodo di massimo splendore, durante il secolo XVI, nel simbolo della Spagna imperiale unificata e in processo di espansione.

Inutile dire che responsabili di ciò furono in gran parte le autorità religiose cattoliche che, come suggerisce Foster (1962:

381-382), sfruttarono sapientemente le potenzialità simboliche della moresca facendone, come vedremo, uno strumento di acculturazione religiosa.

Nel secolo XVI la danza "de moros y cristianos" veniva rappresentata in Spagna prevalentemente in due forme alternative: il pezzo teatrale e il grande spettacolo di massa. La prima variante, pur restando associata alla festa del Corpus Domini, fu caratterizzata dalla secolarizzazione dei temi, corrispettivamente all'abbandono dei contenuti biblici; la seconda veniva eseguita in due diverse formule drammatiche, la presa del castello e la battaglia navale, sempre però nel contesto del più ampio complesso dei tornei, delle gare cavalleresche e dei giochi armati, festeggiamenti ai quali intervenivano tutti gli strati sociali della popolazione, dalla nobiltà reale a quella guerriera, alla borghesia cittadina, alle classi inferiori ad esclusione dei contadini.

Per questa vasta partecipazione sociale la moresca spagnola non può caratterizzarsi come patrimonio di un singolo gruppo ma piuttosto come il prodotto della cultura nazionale, carattere questo che, nella Spagna del secolo XVI, trova il terreno fertile per essere ulteriormente esaltato. Infatti, accanto alla estrema duttilità di forma e di contenuto della moresca che, come si è visto, offre il fianco a facili riutilizzazioni, il tema ideologico della riconquista, sviluppatosi sul terreno reale delle Crociate, che lungi dall'essere un puro pretesto formale segnò profondamente la coscienza storica spagnola, trova il suo naturale proseguimento nel processo in atto della conquista del Nuovo Mondo. La moresca dunque si rinnova agganciandosi a nuove situazioni concrete, nelle quali resta, tuttavia, immutato il suo filo conduttore, espresso nella lotta contro un ormai stereotipato infedele, trasformandosi così in un vero e proprio prodotto da esportazione (Warman 1972:42).

Con il secolo XVII e i regni di Filippo III e IV, la Spagna imperiale ripiega sul consolidamento ed inizia un periodo di stabilizzazione e di avvio alla decadenza.

All'esuberanza del secolo precedente si sostituisce, per naturale avvicendamento, un momento di introversione di cui risentono tutte le manifestazioni popolari e, tra queste, la danza "de moros" che ne era, in un certo senso, una delle manifestazioni più vistose.

Gli effetti furono diversi e di diversa natura e l'esecuzione della danza subì vistosi rallentamenti; la sua forma si cristallizzò. Soprattutto cambiò la natura della partecipazione sociale. La nobiltà reale, con l'acuirsi delle differenze sociali, preferì forme escluse

sive di divertimento come i balli di palazzo durante i quali, ancora per qualche tempo, derivazioni della moresca continuarono ad essere rappresentate.

Anche la diffusione geografica della danza, in cui si registra una riduzione delle rappresentazioni e lo slittamento verso le città minori, rispecchia il suo decadimento conformemente al venir meno del favore della corte.

La rappresentazione della danza "de moros y cristianos" viene decentralizzata alla fascia mediterranea della penisola, dove si protrae fino al secolo XVIII, soprattutto a Toledo, a Valladolid e Aragona, finché tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del XIX le sue apparizioni si rarefanno fino a scomparire.

Il graduale abbandono della danza può essere, pertanto, interpretato come il segnale dell'accentuazione della differenza di classe in Spagna, in questo periodo.

Considerando la moresca da questo punto di vista, il cambiamento nella partecipazione sociale alla sua rappresentazione e il suo slittamento ad un ambito popolare mostrano che ci troviamo di fronte al processo di volgarizzazione di un tratto culturale. D'altra parte, utilizzando la moresca in senso inverso, come strumento di diagnosi culturale, si ha l'impressione che il suo decadere sia il segno di un impoverimento della cultura nazionale, in particolare della riduzione del numero di manifestazioni di cui erano compartecipi diversi gruppi sociali.

La danza "de moros y cristianos" sopravvive tutt'ora in Spagna, naturalmente non inalterata nella forma, in molti centri aragonesi e catalani dove, pur avendo assunto colorazioni locali diverse, ha mantenuto intatto un modello minimo strutturale che supera il limite dei confini regionali. La sua diffusione geografica corrisponde in realtà alle regioni rurali meno sviluppate economicamente, dove l'esecuzione della danza "de moros y cristianos" è stata inserita nelle feste patronali e, pur non essendo calendarizzata nella liturgia ufficiale, convive con essa.

Nelle comunità rurali, organizzazioni e confraternite, in stretta relazione con il governo locale, regolano e tengono in vita un sistema religioso popolare a latere di quello ufficiale, con funzioni anche più vitali. Infatti il rituale officioso popolare, oltre a perseguire un fine di riaffermazione della fede religiosa, opera anche come un mezzo di controllo sociale, come regolatore dell'eccedenza economica e come un indice di status (4) assumendo funzioni e valori che vedremo emergere anche dalla moresca a Contigliano.

## 2.1. *La moresca dalla Spagna al Messico*

Per ciò che riguarda la diffusione della danza "de moros y cristianos" nel Messico, disponiamo dello studio specifico di A. Warman (1972) al quale, per comodità, ci atterremo anche in considerazione dell'identità della linea analitica che, anche in Warman, è indirizzata al fine di individuare le mutazioni formali e funzionali della moresca, nel caso specifico latino-americana, in Messico, in epoca di conquista.

Il movimento di diffusione della danza "de moros y cristianos" in Messico differisce sostanzialmente da quello corrispondente in Spagna, in Italia e, in genere, in Europa occidentale, per il fatto di essere stato intenzionalmente condotto dalla Spagna colonialista.

Si è già detto che la moresca in Spagna era già, nel secolo XVI, un "prodotto da esportazione". Come espressione del persistente spirito crociato, trovò in Messico un terreno ideale di diffusione.

Mentre in Spagna lo spirito delle Crociate era ormai di fatto pura finzione nostalgica, in Messico, per il conquistatore, corrispondeva ad una realtà viva.

La moresca arriva dunque al Messico come segno di una nuova Missione, della quale i Conquistatori si fanno strumento per sacralizzare il proprio ruolo di eredi delle Crociate precedenti.

Come altre manifestazioni pubbliche la moresca si convertirà perciò in «... una dichiarazione di unità di fronte ad un ambiente ostile e in una riaffermazione della continuità delle tradizioni originarie...» (Warman 1972: 71).

Tutto ciò condurrà, per necessità di cose, alla trasformazione del corrispondente modello della moresca contemporaneo in Spagna: al di là della presenza di discriminazioni sociali al suo interno la cultura di conquista parteciperà infatti come insieme di gruppo alle rappresentazioni della moresca che, inoltre, resterà fino alla fine uno spettacolo di massa e, per ragioni attinenti sia alla composizione del gruppo dei conquistatori sia alla strategia di sfruttamento della danza "de moros" a fini di acculturazione religiosa prima e definitiva poi, mancherà in Messico la versione di palazzo della rappresentazione.

Nella prima fase del periodo di contatto si produsse dunque in Messico la necessità del mantenimento di una cultura "comune" da parte dei conquistatori: questi, sebbene non introdussero intenzionalmente nella moresca innovazioni radicali rispetto al modello spagnolo, operarono tuttavia in esso una selezione di elementi indubbiamente più razionale che occasionale, strettamente di-

pendente dalla stessa suddetta esigenza di opposizione culturale compatta di fronte all'infedele.

In questa prima fase la moresca fa la sua apparizione nel Messico per la prima volta col generico nome di "scaramuccia" (Warman 1972: 74) in occasione dei festeggiamenti allestiti per ricevere Cortés a Coatzacoalcos nel 1524, quindi in altre occasioni della stessa importanza come la pace di Aguas Muertas tra Carlo V e Francesco di Francia nel 1538 o, più tardi, il battesimo di Geronimo Cortés nel 1562 (Díaz del Castillo 1962).

La fase successiva della conquista è definita dalla presa di coscienza da parte degli Spagnoli del loro ruolo di Conquistatori e quindi dalla introduzione volontaria e premeditata nella cultura dei vinti di elementi preselezionati della propria, secondo la naturale sequenza di ogni processo acculturativo. Questo processo avvenne in forme meno traumatiche di quanto si potrebbe supporre perché i gruppi evangelizzatori, con la consueta sapienza, seppero sfruttare ai propri fini tutte le potenzialità di riutilizzazione contenute nella cultura assoggettata, come ad esempio la esistenza di riti preispanici la cui celebrazione appariva coincidente con quella di analoghe occasioni occidentali e ai quali si era fin'allora prestata poca attenzione, a tutto vantaggio di cerimonie più cruento.

L'esistenza di una tradizione di rappresentazioni teatrali, di battute di caccia, di processioni e scontri armati simulati da un lato, e la configurazione politeista della religione preispanica dall'altro, per la quale l'introduzione di una nuova divinità non era un fatto eccezionale, agevolarono il processo di acculturazione religiosa consentendo, per mezzo di leggere alterazioni apparentemente solo formali, una trasformazione radicale del contenuto dottrinario.

Il solo problema incontrato durante questa fase acculturativa fu causato dall'opposizione tra la partecipazione attiva e massiccia del pubblico messicano nelle cerimonie preispaniche e il carattere passivo della partecipazione richiesta a celebrazioni cattoliche come la Messa, ostacolo abilmente aggirato dagli evangelizzatori creando vaste diversioni complementari alle cerimonie per le quali furono sfruttati tutti i rituali preispanici che non contravvenissero allo spirito cattolico ed anche alcune manifestazioni tradizionali popolari proprie della cultura di conquista.

È questo il caso della danza "de moros y cristianos" che una volta di più può essere usata a paradigma di tutto il processo di acculturazione.

Nella sua struttura formale, rimasta pressoché identica, la modificazione di importanti dettagli è, a questo punto, il risultato di un'intenzione premeditata di adattamento ad uso indigeno; tra questi il più vistoso dei cambiamenti è l'inclusione di membri indigeni nello *staff* dei morescanti cristiani che rappresenta il ribaltamento rituale della realtà storica: l'opposizione tradizionale tra cristiani e infedeli, finora rispettata nella composizione dei gruppi di attori, lascia il posto ad una composizione mista e indifferenziata del gruppo cristiano in cui intervengono attori messicani.

È questo il primo sintomo della trasformazione della cultura di conquista — per la quale, a questo stadio, è conveniente adottare una politica di paternalistica tolleranza — ma anche di un movimento della cultura soggetta nella direzione di un graduale ma deciso processo di integrazione con la prima.

A questo punto la danza "de moros y cristianos", usata come strumento metodologico di analisi, serve a diagnosticare un "cambiamento culturale" i cui effetti fondamentali, secondo Warman (1972), sono due:

- l'estensione della cultura di conquista ai gruppi messicani e, quindi, punto fondamentale, la sua disintegrazione in quanto tale e la sua trasformazione in cultura coloniale;
- l'accettazione di una apparentemente pacifica convivenza da parte della cultura indigena con la cultura coloniale che ha ormai operato in essa una serie di sostituzioni di struttura attraverso sempre più ampie integrazioni formali.

A questi punti, sui quali concordiamo, ci sembra opportuno però aggiungere anche un terzo elemento, cioè:

- il nuovo atteggiamento della cultura locale di partecipazione attiva nello scambio culturale e la sua identificazione con un modello di cultura evangelizzatrice e di conquista di stampo occidentale, il cui più vistoso segnale è la sostituzione, nello *staff* degli "infedeli", dei mori con i Chichimechi, che, non essendo stati cristianizzati, ben potevano simboleggiare l'"eresia".

È questa la prima innovazione attiva da parte della cultura ricettrice che, una volta tanto, piuttosto che subire, introduce modificazioni a suo beneficio nel quadro del mutamento culturale, di cui i principali agenti restano pur sempre gli evangelizzatori spagnoli (Ricard 1932, 1933).

Si può dire perciò, che l'evoluzione formale della danza "de moros y cristianos" rappresenta, in un certo senso la "mappa" di questo cambiamento; nella sua nuova forma essa verrà eseguita come parte di grandi spettacoli di massa, fino alla fine del secolo XVI, quando verrà affiancata anche dalla sua variante teatrale (1585). Ma il periodo del suo massimo splendore si avrà nel secolo successivo, tra il 1600 e il 1650, quando — replicando la fortuna della moresca spagnola — richiamerà l'attenzione e l'afflusso delle autorità locali. Basti ricordare l'esecuzione della moresca in occasione della consacrazione della Cattedrale di Puebla nel 1649.

Nella seconda metà del XVII secolo, anche qui come in Spagna, con l'affievolirsi del favore delle autorità, inizia il periodo di decadenza della moresca che, virtualmente scomparsa nella sua forma ortodossa già nel 1700, verrà eseguita in altre forme — inserita in spettacoli di tereo o convertita in spettacolo di parata come a Colima — durante i successivi secoli XVIII e XIX sebbene dal 1800 in poi le notizie sulla rappresentazione di moresche si facciano sempre più imprecise.

Con certezza si può dire che il 1700 e il 1800 sono contrassegnati da ulteriori mutamenti culturali e in particolare dalla decadenza della cultura spagnola in Messico anche nella sua veste di cultura coloniale. L'ininterrotto incrocio razziale aveva infatti prodotto gruppi meticci in opposizione a quelli spagnoli, ciascuno multistratificato al suo interno e sempre meno distinguibili gli uni dagli altri per differenze razziali, tanto da rendere prive di senso classi sociali dipendenti dall'origine etnica. Conseguenza di ciò fu la formazione di un'aristocrazia creola che «... inconforme con ser distinguida sólo por su origen español, se lanza a la compra de títulos nobiliarios que le permiten señalar su superioridad respecto a la multitud enorme con quien comparte el título de españoles» (Warman 1972: 115).

A ciò che Warman dice si può aggiungere che a questo punto la danza "de moros" subisce ancora una volta una conversione formale e contenutistica dovuta alla nuova composizione — sostanzialmente meticcica — dei danzatori che, cessando di essere il segnale sia di un'opposizione esteriore cromatica, sia di un'opposizione storica etnico-religiosa, snatura la rappresentazione e ne taglia il filo di continuità non solo con le sue forme di combattimento storicizzato ma anche con la sua lontana origine apotropaica.

### 3. La moresca di Contigliano

Le prime notizie sicure sull'esecuzione di moresche a Contigliano sono attestate dal manoscritto contenente il dialogo di una moresca risalente alla fine del 1700 e appartenente all'archivio privato Solidati-Tiburzi di Contigliano (5); si tratta perciò di attestazioni relativamente recenti che fanno pensare ad una tarda codificazione della ballata, comunque indubbiamente preceduta da lunga sperimentazione appoggiata ad una tradizione orale, ferma restando la possibilità alternativa della perdita di altri manoscritti esistenti.

Il testo si articola entro i termini dello schema più classico, aderente alla finzione drammatica di una battaglia condotta tra le due parti diverse per nazionalità, sotto l'insegna della fede, Santacroce per gli uni e Mezzaluna per gli altri, con lo spirito proprio delle Crociate. Le fasi che si succedono sono costituite da uno scontro verbale tra Mori e Cristiani, quindi da un breve combattimento, dalla resa delle armi ai Cristiani e infine dalla spontanea conversione degli infedeli (6).

Dal punto di vista formale l'esecuzione si mantiene vicina alla ronda, preceduta però dalla formazione di un corteo che scende dal paese alto a quello basso, formato da ventiquattro componenti, dodici turchi e dodici cristiani, in costume, armati di spade.

Nel ballo a tondo l'incrocio delle spade scandirà il ritmo della danza sul tempo dei 2/4 che richiama la figura del salterello (Ferrari-Barassi 1970).

È in questa forma che la moresca viene tutt'oggi rappresentata a Contigliano, utilizzando fedelmente il testo contenuto nel manoscritto del '700 già menzionato. Il suo iter storico è, dalla fine del XVIII secolo in poi, attestato da altri documenti che pur nella loro discontinuità ne confermano la regolarità di esecuzione, a Contigliano e a Rieti in particolare, e ne chiariscono le forme di rappresentazione. Si tratta di due lettere indirizzate entrambe a Giovanni Pio Liberati, Delegato Apostolico di Rieti, nel 1804 e nel 1818 rispettivamente (Lorenzetti 1980: 14, 17) dai capi dei morescanti di Contigliano, Virgilio Seri Caporale e Bernardino Nerone, la prima di ringraziamento per l'autorizzazione concessa alla rappresentazione di una moresca in Rieti, patrocinata da Pietro Solidati, la seconda di richiesta per l'autorizzazione ad eseguire la ballata a Contigliano.

La rappresentazione della moresca veniva dunque affidata, nel Reatino, ad una compagnia di Contigliano che si occupava di ese-

guirla anche al di fuori del proprio Comune e che presentava tutte le caratteristiche di una compagnia itinerante di professionisti, provvista del necessario equipaggiamento, dai costumi alle lettere ufficiali di autorizzazione.

La necessità del rilascio di un permesso di rappresentazione da parte delle autorità religiose nasceva dal fatto che la moresca a Contigliano — e non solo a Contigliano, come si è già detto — era parte integrante dei rituali di festeggiamento carnevaleschi. Questi, per evitare che le manifestazioni trascendessero i limiti del buon gusto e della giusta misura, come pare a volte accadesse, erano regolati da precise disposizioni relative all'orario — rigorosamente antimeridiano — in cui era consentito mascherarsi e dal divieto dell'uso di ogni genere d'arma anche se di corredo alla maschera.

La rappresentazione eseguita dai morescanti, in maschera e armati, rappresentava dunque un'eccezione alla regola, concessa forse in considerazione del fatto che essa «... insieme ad altre cerimonialità — come la rappresentazione dei Mesi — costituiva uno dei massimi momenti di aggregazione popolare» (Lorenzetti 1980: 14), svolgendo così l'importante funzione di ciclica verifica del livello d'integrazione sociale delle comunità e probabilmente anche di creazione di proficui scambi in natura se non di vera e propria cooperazione economica, dal momento che la compagnia itinerante, secondo le testimonianze, si spostava dal paese alle frazioni, ai casali del Comune.

A questo punto della sua evoluzione formale, la moresca di Contigliano è pressoché snaturata o quanto meno conserva una percentuale minima della sua identità, da una parte a causa delle colorazioni locali assunte, tipicamente paesane — quali la costante associazione ad un complesso bandistico che finisce con lo stravolgere anche il tempo musicale della moresca — ed al suo assorbimento all'interno del rituale carnevalesco dall'altra — con la presenza altrettanto costante delle maschere di Arlecchino e Pulcinella.

Il Carnevale entra pesantemente a modificare la natura della rappresentazione in aspetti esteriori e di contenuto; allo spazio progressivamente crescente lasciato al corteo delle maschere, dei banditori e dei morescanti, vero e proprio corteo mascherato all'interno del quale questi ultimi vengono assorbiti più come semplici maschere che come attori, corrisponde un proporzionale impoverimento della ballata: di vivo restano apparentemente soprat-

tutto le nuove funzioni della moresca, ma si tratta di funzioni che anche il semplice corteo potrebbe assolvere.

Altro aspetto importante mutuato dal Carnevale è l'uso piuttosto prosaico di una richiesta di beni in natura alla fine di ogni rappresentazione che assume, con l'andar del tempo, le caratteristiche di una vera e propria questua a cui gli spettatori rispondono con oboli costituiti di offerte a base di carne suina e di cereali.

La natura di questa richiesta di compenso si presta ad una serie di considerazioni: il fatto che consista soprattutto in carne di maiale — il cibo grasso per eccellenza — dimostra indubbiamente che si tratta, anche qui, di un prestito dal Carnevale, durante il quale, in sontuosi banchetti, se ne consumavano enormi quantità per evidenti ragioni simboliche di opposizione al successivo periodo della Quaresima. Ma a Contigliano il mantenimento dello scambio in natura — rappresentazione della moresca contro offerta di beni alimentari (oltre alla carne, il grano e la farina) — anziché il trapasso ad una più moderna controfferta in denaro, aderisce perfettamente all'idea della reciprocazione di doni, così come è stata espressa da M. Mauss (1965), costituita dal triangolo "dare, ricevere, ricambiare" dal momento che assume un andamento regolarmente ciclico garantito dalla periodicità annuale della rappresentazione. Ogni anno era possibile contraccambiare i doni ricevuti con la nuova esecuzione di una moresca che, ottenendo nuove offerte in beni alimentari, rinnovava teoricamente all'infinito il ciclo della reciprocità.

Tutto questo non impedì, comunque, l'ulteriore rarefazione della struttura formale della moresca, la cui rappresentazione si protrasse in ogni caso, fino al periodo immediatamente precedente l'inizio della prima guerra mondiale. In questo periodo, se nella forma di una ballata, accompagnata da chitarra e mandolino e riconquistata alla cultura popolare, la moresca aveva, da una parte, perso in professionalità e sistematicità — spariscono le compagnie di morescanti, si annullano le distinzioni di costume — dall'altra essa si riavvicinava alla sua forma originaria di spontanea ritualizzazione di scadenze calendariali, anche se nell'una si trattava della celebrazione di riti apotropaici primaverili e nell'altra di festeggiamenti carnevaleschi.

Proprio la struttura formale della moresca di Contigliano e proprio questo riavvicinarsi al lontano modello originario della danza ci forniscono una delle chiavi per la spiegazione della sua sopravvivenza nel Reatino, ben oltre i limiti del periodo di massimo fulgore in Italia, circoscrivibili tra i secoli XVI e XVII, e anche del

suo improvviso riapparire negli ultimi due anni. Nelle conversazioni avute in loco, gli informatori hanno spiegato la reviviscenza della moresca con il desiderio di riprendere il filo, interrotto forzatamente dalla guerra, di una tradizione sentita ancora come viva (7).

Ma anche questa resistenza della moresca fino alla guerra '15-'18, almeno singolare se rapportata ad altre regioni italiane dove già da molto tempo la tradizione era andata perduta, va spiegata, e le ragioni possibili sono diverse.

La prima è storica e legata al fatto che Contigliano, pur trovandosi oltre i confini, restava comunque entro l'area d'influenza del Regno di Napoli e per questo dovette ricevere particolare impulso alla esecuzione di moresche come, d'altra parte, tutti i centri del Regno, soprattutto durante il periodo di massimo splendore del dominio aragonese tra il 1400 e il 1500 (8).

Oltre a ciò, il ricordo dello scontro sostenuto dai Sabini a Trebula Mutusca e della loro partecipazione diretta alla più famosa battaglia del Garigliano nel 916 contro i Turchi, non potè che favorire un'entusiastica adesione alla vasta programmazione di moresche promossa dagli Aragonesi.

In secondo luogo, da ciò che emerge dai documenti citati, a Contigliano, se è vero che la compagnia locale di morescanti si spostava eseguendo un vero e proprio *tour* di tutta la Sabina, almeno nel 1800 esisteva una tradizione professionale nella rappresentazione della moresca particolarmente radicata e comunque superiore a quella dei centri limitrofi, che, stando alle affermazioni dei residenti, non è mai del tutto andata perduta.

L'ultima motivazione, infine, è legata alla struttura formale della moresca di Contigliano, risultato in parte di condizionamenti storici e geografici.

La moresca a Contigliano, come probabilmente in tutta la Sabina, "saltò" la fase "cortese", salvo forse qualche sporadica eccezione a Rieti (Michaeli 1897), d'altra parte trascurabile, in quanto soltanto nelle maggiori città italiane si ebbe da parte della nobiltà l'introduzione delle raffinate sofisticazioni della danza in precedenza menzionate. La moresca di Contigliano, nelle sue variazioni, oscillò quindi sempre e comunque entro i limiti di un modello "provinciale", per questo più vicino alla forma culturale originaria sulla quale la moresca si era innestata e della quale non erano presumibilmente mai andati perduti i valori primari pur nell'adozione della struttura storicizzata.

Tendenza all'aggregazione, solidarietà economica, reciprocità, tutti elementi fortemente attivi in una società contadina e comun-

que in generale maggiormente persistenti del recupero umanistico di figure mitiche e della commemorazione drammatizzata di fatti storici perché funzionali alla sopravvivenza della comunità, sono valori e funzioni che abbiamo visto operare nella moresca di Contigliano fino alle sue ultime rappresentazioni immediatamente precedenti lo scoppio della prima guerra mondiale.

In conclusione si può ritenere possibile che le diverse motivazioni rintracciate abbiano operato cumulativamente producendo l'effetto di una maggiore persistenza culturale della moresca in rapporto alle altre aree della sua diffusione in Italia.

#### 4. Conclusioni

Ci troviamo, con la moresca, di fronte ad un elemento culturale particolarmente vitale che, grazie alla sua flessibilità formale e contenutistica più volte sottolineata, si è adattato via via a contesti geograficamente diversi e a momenti differenti per storia e per cultura, mantenendo pressoché inalterato un modello strutturale minimo.

L'assunzione di ruoli diversi da parte della danza "de moros y cristianos" è sintomo di questa sua vitalità che ne ha permesso un'integrazione sempre attiva in diversi quadri storici e culturali nei quali, salvaguardata la sua identità, essa non ha mai subito totalmente la pressione degli elementi preesistenti.

Per questa sua configurazione, in situazioni di mutamento culturale, è stato possibile utilizzarla addirittura come strumento metodologico di analisi sociale: ad esempio nella Spagna decadente del secolo XVII, quando rappresentava il sintomo dell'impoverimento della cultura nazionale e dell'acutizzarsi delle differenze di classe; in Italia, nel periodo aragonese, dove si presentava come elemento di consolidamento della cultura dominante nel Regno di Napoli; nel Messico, in epoca di contatto, dove operava come elemento di conquista prima e di disintegrazione della cultura di conquista poi.

La sopravvivenza concomitante della moresca in Italia e in Spagna nelle comunità rurali odierne è dovuta al tempo stesso a fattori comuni e distinti: nell'una e nell'altra è certamente il risultato dello slittamento della danza delle classi alte alle frange popolari al momento della defezione degli ambienti di corte; nell'una però, la sua persistenza è anche dovuta al suo assorbimento

all'interno del rituale carnevalesco — una delle poche feste laiche tutt'ora vive — e quindi all'accentuazione dei suoi aspetti profani; nell'altra è piuttosto attribuibile all'inserimento in una liturgia informale — di sostegno a quella ufficiale, meno sentita perché centralizzata — e quindi all'accentuazione dei suoi aspetti religiosi.

In entrambi i casi, comunque, la danza "de moros", operando all'interno di comunità agricole perciò caratterizzate dalla stessa dinamica culturale, ha finito per svolgere identiche funzioni socio-economiche di primaria importanza per l'equilibrata sopravvivenza delle comunità stesse.

In base all'analisi di A. Warman (1972), è possibile distinguere sei diversi gruppi di rappresentazioni messicane classificabili tipologicamente come derivazioni della danza "de moros". Di questi il primo è il gruppo delle "danzas de moros y cristianos" propriamente dette, con una trama più o meno fissa nella quale però intervengono personaggi che variano ampiamente e che possono essere raggruppati in cicli, come il ciclo di Santiago o il ciclo carolingio cui si è già accennato.

In questo primo gruppo, pertanto abbastanza vasto, rientra anche la variante della moresca in cui lo scontro armato è finalizzato alla liberazione o al possesso della donna amata piuttosto che — o accanto — alla affermazione di un principio di fede o di nazionalità. È questo il gruppo cui è possibile attribuire idealmente la moresca di Contigliano.

Il secondo gruppo comprende le "danze di Santiago" caratterizzate dalla presenza di Santiago a cavallo, figura che ricorda i vecchi schemi coreutici spagnoli o rumeni come la "danza de los cavallets" di Catalogna o il "joc de călușari".

L'associazione del cavallo con la danza "de moros y cristianos" diventa un elemento ricorrente in Messico per l'importanza che il cavallo ebbe come fattore nella guerra di conquista; in epoca coloniale, poi, il cavallo si convertì in un simbolo di status — prova di prestigio e di potere — e per questa sua nuova funzione continuò ad essere utilizzato nelle rappresentazioni.

Il terzo è il gruppo del "ciclo della conquista", versione definitivamente messicana, nella quale personaggi come Hernán Cortés e Pedro de Alvarado sono inseriti nello *staff* dei cristiani in opposizione a Moctezuma, Celinapila o Cihuapilli, in quello indigeno. Questo gruppo dette vita in Oaxaca a un sottogruppo detto "danza de la pluma".

	1	2	3	4	5	6	7
	A	B	A	B	A	B	
SPAGNA	•	•	•	•	•		•
ITALIA	•	•	•	•	•	•	•
MESSICO			•	•	•	•	

**Legenda**

- 1 = Origine precristiana
- 2 = Ambienti di diffusione
- 3 = Dinamica di diffusione - A: spontanee/ B: promozionale
- 4 = Formula strutturale - A: popolare/B: culta
- 5 = Calendarizzazione - A: religiosa/B: profana
- 6 = Utilizzazione come elemento di conquista
- 7 = Decentramento alle comunità rurali

Seguono il "gruppo degli spettacoli di massa" — in cui la moresca piuttosto che come una danza vera e propria si presentava come uno spettacolo polivalente associato a rappresentazioni teatrali, processioni e sfilate — e la "danza de los concheros" la variante della moresca con l'inserimento dei Chichimechi e dei meticci in sostituzione dei Mori, che deve il suo inizio ad un gruppo di sostenitori di Tlaxcala, nel 1814, e che si estese ai grandi centri urbani, oltre che dello stato di Tlaxcala anche di quelli di Puebla, Hidalgo, Messico e Morelos. Ultime sono le "derivazioni coreografiche", decisamente più tarde, che corrispondono ai "balletti" europei in qualche modo legati alla moresca ma che di essa conservano soltanto qualche elemento formale e il tempo di danza; tra queste, famosa è la "danza del paloteo", anche detta "danza de los moros paloteados", diffusa negli stati del Michoacán e di Guanajuato, in cui il combattimento armato lascia il posto a un ballo caratterizzato da giochi di destrezza e dalla sostituzione delle spade con bastoni.

## Note

1. La moresca a Contigliano — peraltro soggetto di una Mostra tenuta presso il Museo di Arti e Tradizioni Popolari nei mesi Dicembre 1981-Marzo 1982 — è stata nuovamente rappresentata a partire dall'autunno 1980, rappresentazione cui hanno fatto seguito due esecuzioni entrambe nel settembre 1981.

2. E' questo l'ordine da lui indicato. Il "joc de călușari" - la danza dei cavallucci rumena - e la Morris Dance inglese presentano infatti molti tratti in comune riscontrabili anche nel "ball de cavallets" e nei "bailes cossíes" delle isole Baleari come nella "zambra" spagnola e nel "Los Seis", la danza castigliana eseguita nella cattedrale di Toledo.

3. Sachs parla di una moresca già riadattata nella forma di balletto offerta in spettacolo nel 1377 da Carlo V di Francia all'imperatore tedesco Carlo IV.

4. A. Warman (1972:63-64) parla di "doppio fine" delle feste patronali comunali e della danza "de moros" in particolare: «El sostenimiento de todo un sistema religioso popular, en el que las fiestas locales tienen máxima importancia, se apoya en organizaciones o instituciones que tienen un doble fin: uno individual como reafirmación de fé religiosa, y otro social, mucho más complejo, como medio de control, índice de *status*, regulador del excedente económico, etc.)».

5. Tutte le notizie storiche relative alla moresca di Contigliano sono desunte da Lorenzetti (1980). I dati di terreno, in parte estratti dallo stesso Lorenzetti, sono il risultato di un sopralluogo effettuato a Contigliano nell'aprile 1982.

6. Il testo della moresca di Contigliano, raccolto da Eugenio Cirese nel 1945 e già pubblicato da Galanti (1949:57), è riportato in due diverse versioni, di cui una più breve, dal Lorenzetti (1980:11-13).

7. L'occasione che ha rappresentato la spinta alla ripresa di esecuzione della moresca è stata offerta da una conferenza tenuta a Contigliano da R. Lorenzetti sulle rappresentazioni popolari del Reatino, nell'autunno del 1980.

8. Alfonso VI d'Aragona aveva combattuto a fianco di El Cid Campeador contro i Mori per la liberazione della città di Toledo.

## Bibliografia

- Díaz del Castillo, B. 1962. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa.
- Ferrari-Barassi, E. 1970. La tradizione della moresca e uno sconosciuto ballo del '500-600. *Rivista italiana di musica* 5: 22-38.
- Foster, G.M. 1962. *Culture and conquest: Spanish heritage in America*. Seattle: University of Washington Press.
- Galanti, B.M. 1942. *La danza della spada in Italia*. Roma.
- 1949. Ancora sulla Moresca. *Lares* 24: 43-58.
- Lorenzetti, R. 1980. *Due rituali carnevaleschi in un comune dell'Italia centrale*. Rieti: Istituto E. Cirese.
- Mauss, M. 1965. «Saggio sul dono», in M. Mauss, *Teoria della magia e altri saggi*, pp. 155-292. Torino: Einaudi.
- Michaeli, M. 1897. *Memorie storiche della città di Rieti e dei paesi circostanti*. Rieti: Trinchi.
- Postpisjl, F. 1934. La Moresca. *Folklore italiano* 9: 1-8.
- Ricard, R. 1932. Contribution a l'étude de fêtes de moros y cristianos au Mexique. *Journal de la Société des Américanistes* 24: 7-73.
- 1933. *La «conquête spirituelle» du Mexique*. Parigi: Institut d'Ethnologie.
- Sachs, C. 1966. *Storia della danza*. Milano: Il Saggiatore.
- Toschi, P. 1976. *Origini del teatro italiano*. Torino: Einaudi.
- Warman, A. 1972. *La danza de moros y cristianos*. México: Sepsetentas.

## Sommario

L'articolo, cui lo spunto è fornito dalla ripresa di esecuzione di danze moresche a Contigliano, in provincia di Rieti, si compone di tre parti. Nella prima è offerto un riesame delle diverse interpretazioni della moresca da cui risulta, da una parte, il suo aggancio storico con il conflitto con i Saraceni in Italia, dall'altra la sua sovrapposizione a riti della fertilità risalenti ai tempi precristiani; nella seconda, un *excursus* sulla diffusione della moresca nel Messico è finalizzato alla dimostrazione della sua strumentalizzazione come elemento culturale di conquista da parte degli Spagnoli.

Nell'ultima parte, infine, è trattata la moresca di Contigliano,

prima vista nei suoi aspetti storici e formali, quindi analizzata per inquadrare le possibili ragioni della sua sopravvivenza che sembrano dovute soprattutto al suo decentramento ambientale che ne consentì il mantenimento del legame vitale con i riti apotropaici.

In conclusione la fortuna della *moresca* sembra dovuta alla sua estrema flessibilità formale e contenutistica ed alla presenza di un simbolismo di facile estensione che ne resero possibile l'integrazione e lo sfruttamento in contesti storici diversi e per diversi fini.

### Summary

The *moresca* is a "Moorish" dance and pantomime that in our days is still being performed on certain occasions in the small town of Contigliano in the province of Rieti (Latium). An exam of the various interpretations hitherto given leads to the conclusion that the dance historically originated from Saracen incursions, and contacts with the Moors in mediaeval Italy, but may at the same time be connected with much older fertility rites, going back to pre-Christian times.

Its diffusion in Mexico, on the other hand, suggests that the *moresca* was introduced there as one of the cultural elements through which the Spanish conquerors attempted to establish their influence on popular customs.

Finally, the dance is analysed in its formal and historical aspects as it can still be observed in Contigliano: according to the author, its survival can be explained by its formal flexibility and underlying symbolism, that made its integration possible in different historical contexts and for different ends.