

SHAKESPEARE E LA MORRIS DANCE

di Sara Piersantelli

La danza è sempre stata una parte essenziale delle feste stagionali delle città e delle campagne di tutta Europa e quindi anche di quelle anglosassoni. Durante il sedicesimo secolo, e nella prima metà del diciassettesimo, essa acquisì un ruolo di primaria importanza presso la corte inglese. Si assistette innanzitutto allo sviluppo della danza formale, sia per quel che riguarda la complessità che per quel che concerne la varietà, e, in secondo luogo, alla ripresa di danze provenienti dalle campagne che, fatte di travestimenti e pantomime, avevano visto l'introduzione da parte di Enrico VIII nel 1512 di maschere simili a quelle già presenti in Italia¹.

Nel teatro si ravvisa la medesima evoluzione e la danza, dopo aver avuto per molto tempo una funzione puramente decorativa ed essere stata posta in posizione isolata rispetto al testo, diviene parte integrante della struttura del dramma.² Tra gli autori che spiccano in questo periodo, è Shakespeare a farne l'uso più consistente ed organico, e il riferimento fatto nei suoi testi con laconiche note tipo 'danza' o 'danzano', senza alcuna specifica menzione di stile o tipo, unito all'importanza recentemente acquisita, fa presupporre che essa dovesse essere una capacità data per scontata nell'ambito di quel che concerneva il lavoro dell'attore: non si poteva essere tali se non si era bravi ballerini. Dei suoi trentasette testi, certamente dodici, e probabilmente quindici, contenevano performance di danza. In *Sogno di una notte di mezza estate* le fate danzano per tenere lontano il male dalla dormiente Titania; nello stesso testo Titania e Oberon danzano per sottolineare l'avvenuta riappacificazione; in *Molto rumore per nulla*, il drammaturgo, mentre i personaggi dialogano, sviluppa una trama proprio attraverso la danza; invece in *Macbeth* le streghe danzano per realizzare un maleficio³ e molti altri esempi ancora.

Uno degli argomenti basilari delle opere di Shakespeare è la ricomposizione dell'ordine in un mondo fratturato dalla discordia negli affari e la danza è proprio connessa con questa

¹ Alan Brissenden (a cura di) *Great Britain: Theatrical Dance, 1460-1660*, in International Encyclopedia of Dance Vol. III, Oxford University Press, New York, 1998,

² Alan Brissenden, *Shakespeare and the Dance*, Humanities Press, London 1981.

³ Alan Brissenden (a cura di) *Great Britain: Theatrical Dance, 1460-1660*, in International Encyclopedia of Dance Vol. III, Oxford University Press, New York, 1998,

idea di creazione e mantenimento dell'armonia. La danza cosmica, il movimento ritmico di tutte le cose in relazione le une con le altre, sottolineavano questo simbolismo con armonia e concordia che si mantenne vivo fino al diciottesimo secolo.

Alla fine del sedicesimo secolo l'autore di uno dei più importanti manuali di danza dell'epoca, Thoinot Arbeau, chiude il suo saggio dicendo al suo discepolo che una volta che avesse imparato a danzare le danze da lui insegnate attentamente, sarebbe diventato uno stretto compagno dei pianeti.⁴ Ma già Platone nelle *Leggi* e nel *Timeo*, sottolineava questa idea e l'autore di satire Luciano, nonostante la sua verve ironica, rafforzava nei suoi dialoghi la teoria della creazione del mondo a partire da una danza di atomi e la dipendenza della stabilità dell'universo dalla gioiosa danza dei corpi celesti.⁵

Per comprendere l'importanza della danza all'interno della cultura in generale, dobbiamo ricorrere alle parole del musicologo tedesco Curt Sachs che, nell'introduzione al suo libro *Storia della danza*, spiega egregiamente quanto essa sia fondamentale espressione istintuale dell'uomo in quanto priva di confini: è l'"espressione motoria [...] per manifestare l'estrema tensione spirituale".⁶ Il corpo perde il suo peso fisico per raggiungere una comunione totale con l'anima diventando così ricettacolo del divino, è così che la danza diviene "sacrificio, atto magico, preghiera e profetica visione".⁷ Nella vita sociale dei popoli primitivi non esiste un atto che non sia sacralizzato con la danza, essa non è altro che "la vita innalzata a un grado più elevato e intenso".⁸

Se nell'Europa del sedicesimo secolo l'importanza della danza nella vita quotidiana del nobiluomo scaturiva dal ruolo primario che essa aveva assunto nella vita di corte, la scherma era parimenti importante perché la spada era l'unica arma cui potersi affidare in caso di difesa personale in guerra. Così si spiega, quindi, perché danza e scherma (o l'arte della difesa, appunto, come citano i manuali inglesi) fossero due caratteristiche fondamentali tra quelle richieste a un gentiluomo dell'epoca. Considerate entrambe arti virili, esse permettevano la messa in mostra di coordinazione e forza.⁹ Tutte e due richiedevano uno studio disciplinato e meticoloso, soprattutto perché si richiedeva al nobiluomo l'esecuzione di movimenti che potevano risultare innaturali per il corpo ma che andavano comunque eseguiti

⁴ Thoinot Arbeau *Orchesographie*, Lengres, 1589; New York, 1967.

⁵ Alan Brissenden, *Shakespeare and the Dance*, Humanities Press, London 1981.

⁶ Curt Sachs, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Verona, 1966.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, (Lengres, 1589; New York, 1967)

con estrema naturalezza e massima perfezione. Le due attività furono associate talmente a lungo che i gentiluomini, con il tempo, si affiancarono di una persona che si occupasse contemporaneamente sia di ricoprire la funzione di maestro di danza che quella di maestro di scherma.¹⁰

Tornando a Shakespeare e alla tematica della ricostruzione dal caos che è alla base delle sue opere, ecco che dobbiamo comprendere come per la realizzazione di tutto questo, per la creazione di una nuova armonia, sia necessario distruggere il precedente e oramai decadente equilibrio. In questo senso la guerra, per il drammaturgo, assume valore di tempo del caos primordiale in cui la materia del mondo si fonde per essere creta di nuova vita. Che si tratti di guerra in senso stretto o di guerra privata non conta, nelle tragedie di Shakespeare assistiamo quasi sempre al passaggio da un equilibrio iniziale, che spesso non ci viene mostrato ma solo descritto dai personaggi come un passato prossimo del quale si sentono malinconicamente ancora i profumi e i sapori, attraverso una fase in cui il caos espande i propri tentacoli e prende il sopravvento, fino ad arrivare a un nuovo equilibrio che spesso non è anch'esso visibile ma è prefigurato da un azzeramento vero e proprio. Gli esempi calzanti sono svariati all'interno di tutta la produzione shakespeariana. Per quel che riguarda gli incipit in 'medias res', prendiamo in analisi uno dei suoi testi più conosciuti, l'*Amleto*, nel quale veniamo inseriti nella narrazione nel corso di una guardia notturna in cui ci viene presentata l'apparizione del fantasma del padre del protagonista, la cui morte, insieme al matrimonio tra la madre e lo zio del ragazzo, evento scatenante delle vicende del dramma, è già avvenuta fuori scena. Per quel che riguarda i finali il famosissimo *Re Lear*, e con lui potremmo aggiungere nuovamente *Amleto*, offre un palese esempio di azzeramento, infatti tutti i protagonisti, i motori delle vicende agite sul palcoscenico, muoiono lasciando dietro di loro una sorta di tabula rasa, una lavagna nera sulla quale riscrivere un nuovo ordine e ricominciare con nuova vita. Famiglie spezzate dalla cupidigia e dalla vendetta provvedono alla loro stessa annientazione lasciando i rispettivi regni a qualcuno privo di quel loro stesso sangue causa di sciagure.

Partendo dai primi lavori shakespeariani, in riferimento all'*Enrico VI* parte seconda, troviamo subito un primo accenno a una particolarissima danza che caratterizza principalmente le campagne ma anche le corti inglesi dell'epoca. Riccardo il Plantageneto

¹⁰ Patri J. Pugliese, *Issues in Fencing and Dancing in the Late Sixteen Century*, in *Proceedings of Terpsichore 1450-1900*, International Dance Conference, Ghent, 2000, p.39.

Duca di York, rimasto da solo sulla scena, descrive un momento di battaglia cui ha assistito e di cui è protagonista un uomo che ha assoldato per favorire la sua insurrezione, tale John Cade di Ashford, e dice:

In Ireland have I seen this stubborn Cade
Oppose himself against a troop of kerns,
And fought so long till that his thighs with darts
Were almost like sharp-quill'd porpentine;
And in the end being rescu'd, I have senn
Him caper upright like a wild Morisco,
Shaking the bloody darts as he his bells.¹¹

Il nome Morisco è utilizzato solitamente in relazione a una danza più che a una persona specifica – l'Oxford English Dictionary cita questo verso come unico esempio dell'uso¹² -, ma nel momento in cui il Duca di York fa riferimento ai sonagli appare logico dedurre che si riferisca a un danzatore di Morris dance, la più peculiare delle danze folk inglesi.

All'inizio del sedicesimo secolo il termine 'morris' era utilizzato per una gran varietà di danze di gruppo ma al tempo di Shakespeare aveva anche un significato più specifico con riferimento alla danza formale fatta di personaggi insoliti che è poi tornata in auge nel ventesimo secolo. Una moresca con danzatori che indossano campane è documentata come parte dell'intrattenimento di corte nel 1515, ma è nelle campagne che la Morris Dance raggiunge la sua più grande popolarità nel sedicesimo e diciassettesimo secolo, spesso in associazione con i giochi di Maggio. Il costume può variare da un gruppo di ballerini all'altro, in base al villaggio, ma tendenzialmente gli uomini sono soliti indossare una camicia bianca, pantaloni che possono essere bianchi o neri e scarpe nere; si agghindano poi con sciarpe colorate e/o gilet. In pochi luoghi, specie nell'Oxfordshire e dintorni, questa danza è sopravvissuta fino ad oggi, mantenendo elementi rituali che probabilmente devono la loro esistenza a riti pagani di fertilità.¹³ Qui e in altre località della stessa contea, una torta viene impalata su di una spada o un bastone per essere poi portata in processione davanti ai

¹¹ William Shakespeare, *Henry VI second part*, atto III scena I, vv. 360-6. Duca di York: In Irlanda ho visto Cade tener testa con fermezza a una schiera di armati, e combattere così a lungo che le sue cosce erano coperte di frecce come un istrice irto di aculei, e alla fine, appena salvato, l'ho visto balzare in piedi e sgambettare come un selvaggio morisco, scuotendo quei dardi insanguinati come il ballerino fa coi sonagli.

¹² Alan Brissenden, *Shakespeare and the Morris*, in *The Review of English Studies New Series*, Vol. 30, No. 117, 1979, Oxford University Press.

¹³ Alan Brissenden, *Shakespeare and the Dance*, Humanities Press, London 1981.

danzatori che procedono da loro luogo di incontro al luogo della performance. Cecil Sharp suggerisce come questo possa plausibilmente essere un retaggio di un momento di sacrificio in un antico rituale pagano, sacrificio che poteva essere fatto di frutti della terra, oppure umano o animale. A ben vedere, l'uccisione di un animale continua ad essere parte dei festeggiamenti nel periodo della pentecoste in alcune zone dell'Oxfordshire fino al diciannovesimo secolo.¹⁴ Una conferma di questo antico uso sacrificale del dono posto su di una spada o di un palo potrebbe essere riscontrata nell'uso traslato della testa del traditore impalata come sacrificio a favore della divinità Regia.

In un contesto storico in cui l'autorità imperiale era da tempo unanimemente considerata come espressione della volontà diretta di dio, pensiero che la pratica della taumaturgia aveva consolidato e che lo scisma anglicano avrebbe poi finito per amplificare rendendo il re emanazione della divinità stessa con l'accentramento nelle sue mani non solo del potere temporale ma anche di quello spirituale, il sacrificio che precedentemente era nato come ringraziamento o richiesta alle divinità pagane responsabili dell'equilibrio del mondo era diventato nel tempo sacrificio a favore di chi manteneva col suo potere politico l'equilibrio presente: il re.¹⁵ Sempre nell'*Enrico VI* troviamo un plausibile riferimento quando il Duca di Suffolk dichiara al suo carceriere che mai si inginocchierà davanti a lui:

[...] no, rather let my head
Stoop to the block than these knees bow to any
Save to the God of heaven and to my king;
And sooner dance upon a bloody pole
Than stand uncover'd to the vulgar groom.¹⁶

Una domanda, che a questo punto viene naturale, è da cosa può derivare l'impiego della spada o del bastone a questo modo, il perché dell'utilizzo proprio come pali sacrificali. Tornando a cercare negli antichi culti cui fa riferimento la Sharp, è immediata una associazione con i cosiddetti pali di Maggio, in alcuni luoghi chiamati anche alberi della cuccagna, la cui tradizione è diffusa praticamente in tutta Europa ma è figlia primariamente della cultura germanica che viene introdotta in Bretagna con l'invasione dei Sassoni. Quello

¹⁴ Alan Brissenden, *Shakespeare and the Dance*, Humanities Press, London 1981. Ibidem.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ William Shakespeare, *Henry VI second part*, atto IV scena I, vv. 123-8. Duca di Suffolk: il mio capo si china sul ceppo piuttosto che queste ginocchia si pieghino davanti ad alcuno che non sia il re del cielo o il mio sovrano; e la mia testa danzi sulla picca insanguinata piuttosto che stare scoperta in presenza di un volgare staffiere.

che in altri luoghi è rimasto come danza allegra intorno all'albero, o palo, sul quale sono appesi i doni di grano fatti a celebrazione del raccolto, trasla il suo significato e fa sì che i simboli si 'riducano' diventando in Inghilterra delle spade o dei bastoni. Andando a scavare ancora di più possiamo ricorradre il significato dell'albero: nell'antichità "per il selvaggio il mondo è tutto animato e gli alberi e le piante non fanno eccezione alla regola",¹⁷ questo perché l'albero con la sua potenza di rigenerazione (ogni anno ripete ciò che il cosmo è) diventa simbolo dell'universo. Nota è anche l'importanza nella tradizione celtica del culto verso queste entità. Un esempio molto importante è la cosiddetta 'battaglia degli alberi' un poema recitato dai poeti celti per "giocare" delle partite molto importanti, delle vere e proprie guerre verbali grazie alle quali venivano prese decisioni molto importanti, questo ci riporta alla loro fondamentale natura pacata. Va inoltre ricordato che gli alberi spesso venivano anche indicati come luogo di dimora di quelle divinità sottese al mantenimento dell'equilibrio universale. Persino in Plinio il Vecchio, nel libro VXI della sua *Naturalis Historia*, troviamo esplicito come l'etimologia del nome druido, colui che tra i celti si occupava della comunicazione con gli dei ed era il detentore della conoscenza, derivi dalla parola gallica *dervo* che vuol dire quercia.

Torniamo ora al termine 'morris' che è però tutt'altro che di nascita anglosassone. Per quel che riguarda la sua derivazione la tesi più appetibile è quella della parentela con la parola 'moorish' che è legata etimologicamente al nome di altre danze europee conosciute come Moresca.¹⁸

Ma scorriamo a ritroso nella storia per recuperarne le motivazioni. La 'moresca' è stata eseguita nel corso dei secoli come ballo di corte, danza da sala, danza folk, danza da spettacolo ed entrée de ballet con tratti esotici, bizzarri, stranieri, comici e grotteschi e coinvolgeva di frequente campane, maschere e l'annerimento della faccia. Documentata sin dal dodicesimo secolo, prosperò nel Rinascimento ed è tuttora praticata in Europa, America latina e America sudoccidentale.

La storia della 'moresca' è complessa poiché attraverso i secoli, man mano che si è andata diffondendo geograficamente, ha assunto varie e differenti forme visto il fondersi con le tradizioni locali esistenti e la danza folcloristica, le acquisizioni dal cristianesimo e dalle

¹⁷ James G. Frazer, *Il ramo d'oro*, Boringhieri, 1965, Vol I.

¹⁸ John Forrest (a cura di), *Morris Dance*, in *International Encyclopedia of Dance* Vol. IV, Oxford University Press, New York, 1998.

altre tradizioni religiose locali dei motivi rituali, finendo per far parte dei divertimenti di corte così come dei festival popolari e di paese.



Fig. 1 - Ballerino italiano di Moresca friulana. Da notare i campanelli che penzolano dalla casacca.

La ‘moresca’ si sovrappose ulteriormente ad alcune danze come le buffonate, il mattaccino ed altre, nonché a racconti folcloristici e loro drammatizzazioni. Per quanto riguarda le prime due tipologie menzionate è Arbeau a farci delle descrizioni, in particolare egli parla del fatto che il ‘mattaccino’ fosse una danza fatta da buffoni¹⁹ che però, a ben vedere, non avevano nulla di buffo e anzi, impugnando delle spade, eseguivano delle difficilissime coreografie che richiedevano sicuramente estrema perizia e precisione.²⁰ Un esempio della drammatizzazione ci viene invece proprio dalla ‘morris dance’ anglosassone, in essa si assistette alla sovrapposizione con alcuni dei personaggi delle vicende della foresta di Sherwood: Robin Hood, Lady Marian e un uomo che impersonava un cavallo. Spesso queste

¹⁹ Thoinot Arbeau *Orchesographie*, Lengres, 1589; New York, 1967.

²⁰ Barbara Sparti, *The Moresca and mattaccino in Italy*, conferenza internazionale *Continents In Movement: The Meeting of Cultures in Dance History*, Universidade Técnica di Lisboa, fMH, 1999.

maschere accompagnavano i ballerini e facevano loro largo tra gli spettatori con scherzi e lazzi così che non venissero infastiditi o interrotti durante la loro performance.

Figg. 2-3-4-5-6-7 -Immagini dei passi delle buffonate in Arbeau, Orchesographie.



Fig. 2 - Feincte



Fig. 3 - Estocade



Fig. 4 - Taille Haute



Fig. 5 - Reverse Hault



Fig. 6 - Taille basse



Fig. 7 - Reverse bas

Facendo un passo indietro, Mercuriale, nel De Arte Gymnastica, menziona l'uso del termine 'moresca' per le danze con la spada in Europa, ma la ricostruzione storica si complica dal momento che in molti riferimenti letterari recuperati attraverso i secoli, il nome 'moresca' è spesso usato come sinonimo per ciò che è inusuale, strano, misterioso e selvaggio, di qualsiasi danza si tratti. Dai molti documenti letterari e pittorici emergono comunque tre fondamentali impostazioni coreografiche: la moresca come battaglia simulata, sia che si tratti di imitazione dei combattimenti veri e propri o di una forma più ballata con due linee di partecipanti che si confrontano gli uni con gli altri; la moresca lineare fatta di un unico gruppo che varia la disposizione in cerchio o disegni senza forma; la moresca come assolo sia che si tratti di un unico artista fino a un massimo di due o tre partecipanti.²¹

A livello coreografico è importante sottolineare il movimento del battere il piede a terra: si alternava il battito di un piede alla volta per poi batterli insieme, ma “poiché il battere il piede a terra con tutta la pianta era troppo faticoso, si limitavano a battere solo con il

²¹ John Forrest (a cura di), *Moresca*, in *International Encyclopedia of Dance* Vol. IV, Oxford University Press, New York, 1998.

calcagno”.²² Delle tre forme di ‘moresca’ indicate, la ‘moresca’ come battaglia simulata, la ‘moresca’ scontro, è presumibilmente la più antica proprio perché rispecchia le battaglie tra cristiani e mori che ebbero luogo in Spagna durante il Medioevo e le cui ricostruzioni diedero inizio alla tradizione.

Figg. 8-9-10 - Ricostruzione effettuata dal gruppo folcloristico dei Balarins di Buje, in Friuli, di uno dei momenti salienti di una moresca del 1600 danzata proprio nella loro terra. Essa si compone di sette parti intercalate dalla presa italiana che corrisponde ad un momento di riposo.

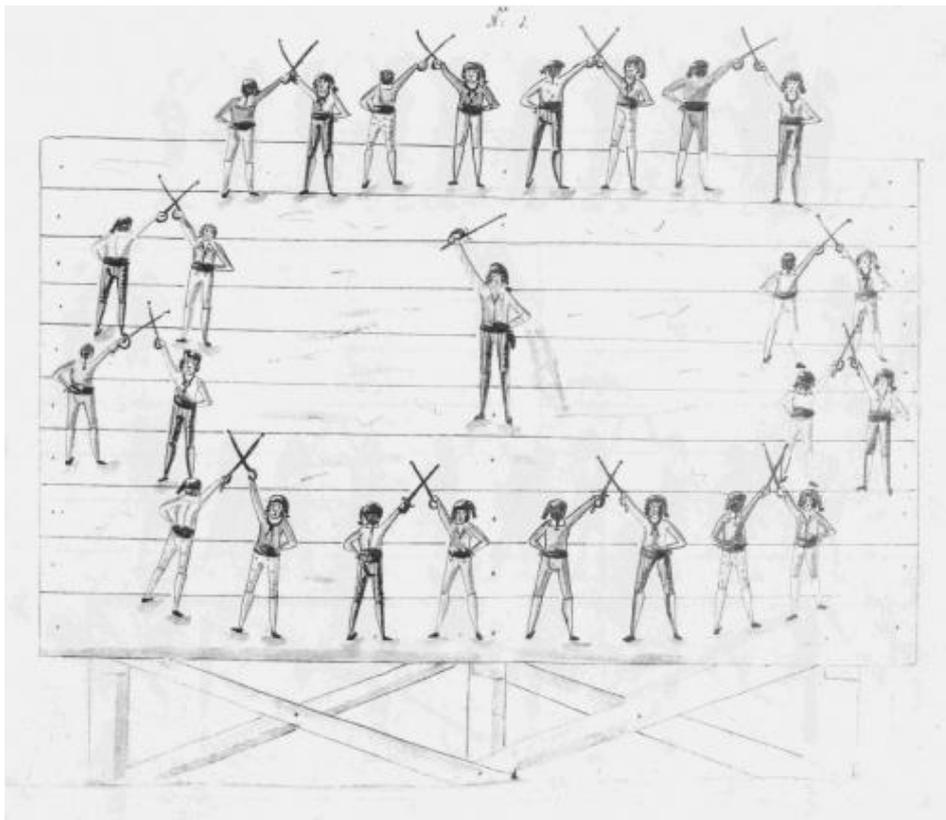


Fig. 8 – Prima azione: azion.

²² Curt Sachs, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Verona, 1966.

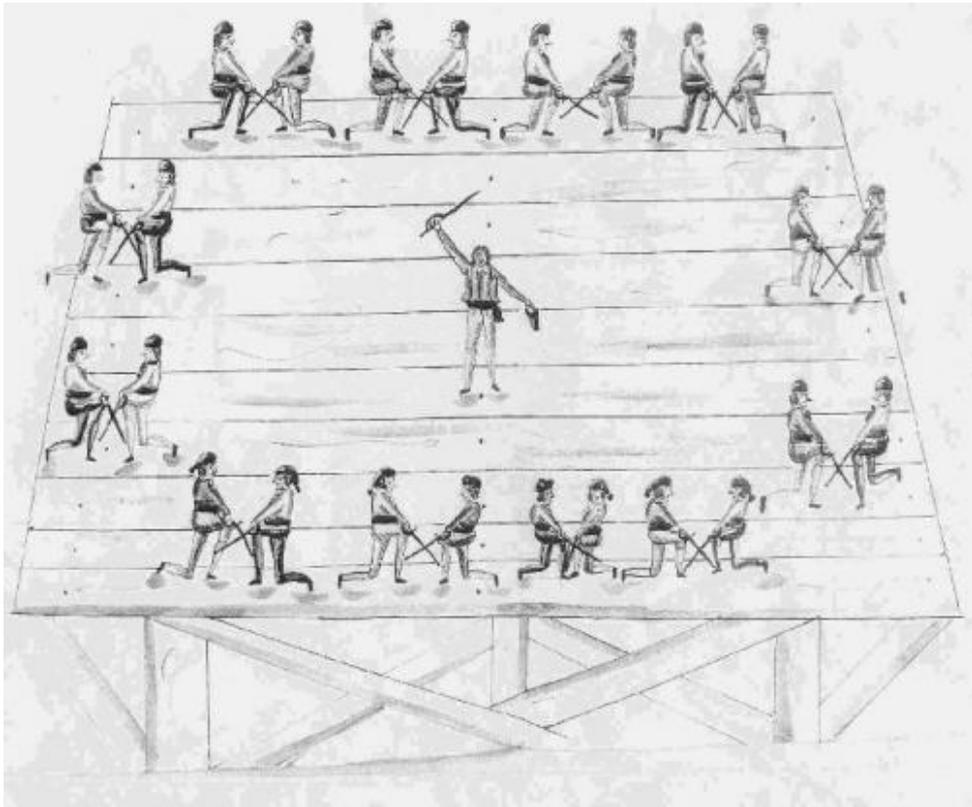


Fig. 9 - Quarta azione: inginocchiata.

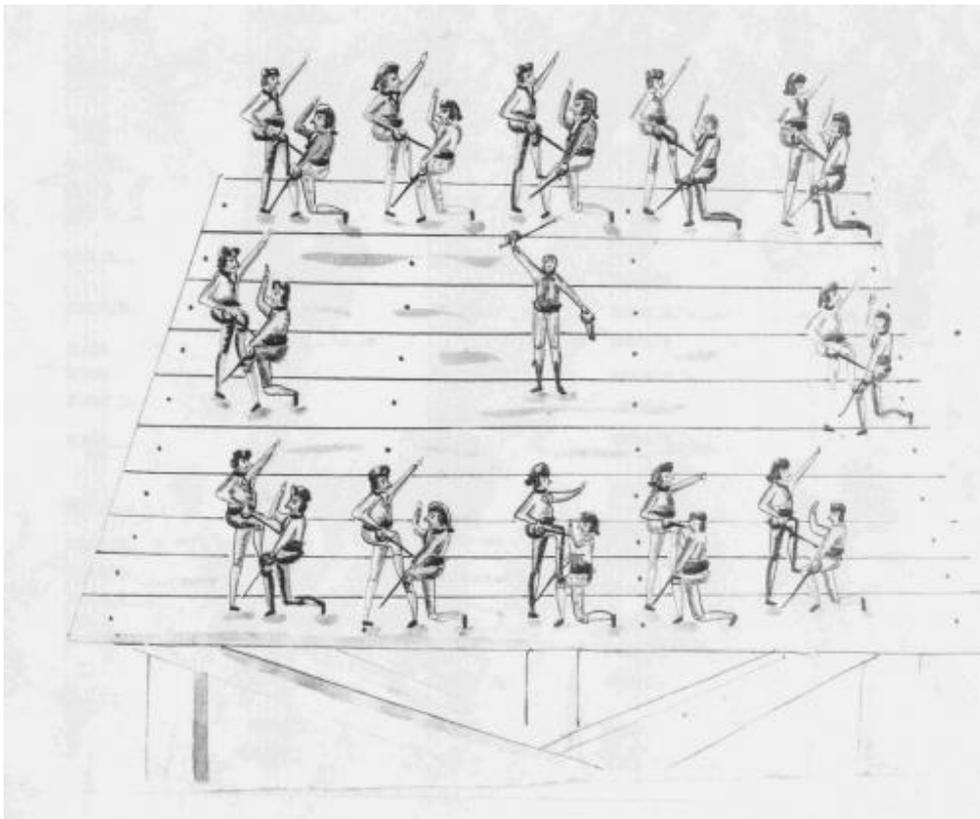


Fig. 10 - Settima azione: disarmo.

In proposito, uno dei più antichi spettacoli documentati è la rappresentazione dei ‘Moros y Cristianos’ a Lérida in Spagna nel 1150 in occasione del matrimonio della regina Petronilla di Aragona con il conte Raimondo Berengario IV di Catalogna.²³ Morisco è in Spagna il nome del moro rimasto nel paese riconquistato e che ha abbracciato il cristianesimo. La ‘moresca’ è perciò una danza che riflette il ricordo, assieme romantico e drammatico, del periodo arabo nell’Europa meridionale.²⁴

La ‘moresca’ come battaglia fiorì quindi in tutti quei luoghi che erano stati oggetto di invasione da parte di armate straniere: ad esempio fiorì in Italia sulla scia delle conquiste del sultano ottomano Mehmet II avvenute nel quindicesimo secolo e nell’Europa dell’est in seguito agli attacchi dei Turchi dal quattordicesimo al diciassettesimo secolo.²⁵ Se dovessimo ipotizzare un analogo modo di inserimento di questa danza all’interno della tradizione inglese, pur non essendoci nella storia delle invasioni arabe ci sono comunque delle ipotesi che possono essere ugualmente prese in considerazione: innanzitutto la possibilità che i crociati a ritorno dalle loro lunghe battaglie per la riconquista di Gerusalemme abbiano portato con sé dei mori come prigionieri non è affatto remota; in seconda istanza c’è il fallimento in Spagna da parte del Duca di Lancaster, Giovanni di Gaunt, del tentativo di rivendicare per sé il trono di Castiglia e Leon: la sua sconfitta non avrebbe certo potuto impedirgli di rifarsi con una deportazione di mori, in questo caso spagnoli, come prigionieri.²⁶

Come abbiamo già detto, la ‘morris dance’ è spesso associata ai riti di maggio, lo stesso Shakespeare ci fornisce con i suoi testi una fonte per avallare ulteriormente questa affermazione. Ecco cosa ci dice attraverso alcuni versi del suo *Tutto è bene quel che finisce bene* inseriti in una parte di un dialogo tra la Contessa di Rossiglione e Lavatch, il buffone al suo servizio:

Countess: Will your answer serve fit to all questions?

Clown: As fit as ten groats is for the hand of an attorney,
as your French crown for your taffeta punk, as Tib's

²³ Ingrid Brainard (a cura di), *Moresca*, in *International Encyclopedia of Dance* Vol. IV, Oxford University Press, New York, 1998.

²⁴ Curt Sachs, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Verona, 1966.

²⁵ Ingrid Brainard (a cura di), *Moresca*, in *International Encyclopedia of Dance* Vol. IV, Oxford University Press, New York, 1998.

²⁶ sitografia

rush for Tom's forefinger, as a pancake for Shrove
Tuesday, a morris for May-day, [...] ²⁷

E ancora nell'*Enrico V* dove scopriamo, attraverso il Delfino di Francia che esorta il suo popolo a dichiarare guerra all'Inghilterra con noncuranza, l'associazione di cui abbiamo parlato precedentemente con la festa della pentecoste:

And let us do it with no show of fear;
No, with no more than if we heard that England
Were busied with a Whitsun morris-dance. ²⁸

Andando indietro al suo primo significato, la pentecoste è per gli ebrei la festa presentata nell'antico testamento come festa della mietitura e delle primizie²⁹, essa è quindi legata alla fine del raccolto e alla stagione che segue la pasqua. Il giorno della festività è infatti calcolato cinquanta giorni dopo il sabato della pasqua³⁰ stessa, per questo motivo si tratta di una data mobile. Col tempo, nella chiesa cristiana questa festa, per quanto il calcolo venga effettuato comunque ancora nel medesimo modo, ha perso il senso originario e si è andata affermando come festa della discesa dello spirito santo. Nella Bibbia troviamo descritto il rito originario e si sottolinea come l'offerta di pane fatto con il grano nuovo fosse accompagnata al sacrificio di due agnellini come simbolo di pace, di un capro a espiazione dei peccati, sette agnelli senza difetto, un vitello e due arieti.³¹

Eccoci quindi di nuovo al concetto del sacrificio. Ma come diceva lo storico delle religioni Mircea Eliade:

[...] la memoria popolare trattiene difficilmente avvenimenti
“individuali” e figure “autentiche”. Essa funziona per mezzo
di strutture diverse: *categorie* al posto di *avvenimenti*,
archetipi al posto di *personaggi storici*. [...] La memoria
popolare restituisce al personaggio storico dei tempi moderni

²⁷ Shakespeare, *All's Well that Ends Well*, atto II, scena II (844-7). Contessa: Sarebbe a dire che la vostra risposta si adatterebbe a qualsiasi domanda? - Buffone: Sì, come dieci grosse alla mano di un basso mozzorecchi, o la corona francese alla zucca d'una squaldrinelluccia in taffetà; o l'anello di giunco di Pierina al dito di Pierino; o come la frittella al Carnevale; o come la moresca al primo maggio; [...]

²⁸ Shakespeare, *Henry V*, atto II, scena IV. Delfino: E facciamolo senza mostrare paura; no, non più di quella che avremmo se avessimo saputo che l'Inghilterra era occupata con una morris dance di pentecoste.

²⁹ Bibbia, Es 23,16

³⁰ Bibbia, Lv 23,11.

³¹ Bibbia, Lv 23, 18-19

il suo significato di imitatore dell'archetipo e di riproduttore dei gesti archetipici.³²

Nel corso dei secoli la storia, per quanto fatta di eventi reali, subisce cambiamenti che la rendono lo specchio di un passato mitico permettendo agli eventi di assumere un significato superiore. Come dice lo stesso Eliade, la medesima cosa avviene non solo per singoli personaggi ma per interi eventi, questo però non inficia la realtà di ciò che accade, semplicemente ne trasforma la natura da umana a divina. Questa teoria va a sostegno del pensiero secondo cui una novità culturale non può essere assorbita da una popolazione se non ci sono termini associabili con la cultura che è già presente in loco. Niente si impara da zero ma tutto è ripetizione, un eterno ritorno in forme diverse di medesimi concetti. Lo stesso cattolicesimo con la sua storia ci dimostra come fece forza su questo per imporre la sua presenza.

A proposito della problematica della ripetizione possiamo analizzare ciò che è alla base dei riti di fertilità che sono ipoteticamente progenitori della 'morris dance' partendo dal ruolo della mitologia nella vita quotidiana dell'uomo primordiale. Per quanto riguarda i suoi comportamenti coscienti, "l'uomo arcaico non conosce atto che non sia stato posto e vissuto anteriormente da un altro".³³ Questo lo rende a sua volta ripetitore di gesti, come ad esempio l'albero che esprime il modello archetipale del cosmo, perché qualsiasi gesto umano ha valore proprio esclusivamente in quanto *imitatio dei*. E quale può mai essere il sommo gesto che l'uomo può reiterare? Il mito cosmogonico, che diviene archetipo in ogni gesto fondamentale dell'uomo, dalla costruzione della casa, al matrimonio, per cui ogni 'creazione' è una nuova creazione del cosmo. Il tempo si rinnova e il suo rinnovarsi trova il più immediato esempio nel ritmo della natura.

Dove si coltivano parecchie specie di cereali o di frutti, la cui maturazione si scaglionava in diverse stagioni assistiamo talvolta a parecchie feste dell'anno nuovo. Questo significa che "frazioni del tempo" sono ordinate dai rituali che

³² Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma, 2007. Le parole in corsivo sono del testo originale.

³³ *Ibidem*.

presiedono al rinnovo delle riserve alimentari; cioè dai rituali che assicurano la continuità della vita della comunità intera.³⁴

Le caratteristiche principali di queste feste di rigenerazione periodica del tempo, che noi oggi conosciamo come capodanno, accomunano tutte le civiltà. Innanzitutto bisogna sottolineare che trattandosi di una creazione *ex novo*, come abbiamo già detto, qualcosa deve necessariamente concludersi e morire, in seguito si assiste a un momento di stasi temporale e alla conseguente purificazione, in alcuni casi per mezzo della figura del capro espiatorio. Caratteristiche ulteriori sono lo sconvolgimento dell'ordine naturale delle cose, di cui oggi possiamo vedere più comunemente e immediatamente i residui in quello che conosciamo come carnevale, perché è solo dal caos che può nascere l'ordine; combattimenti mitologici tra bene e male; infine una ierogamia che dia il via alla nuova vita.³⁵

Ma allora, tornando all'introduzione della *moresca* su suolo anglosassone: se considerassimo corretta l'ipotesi di importazione di mori da parte dei crociati e da parte del Duca di Lancaster, quali potevano essere le basi su cui un eventuale trasferimento di mori avrebbe potuto permettere l'acquisizione la loro danza? Se in Italia questo era stato probabilmente possibile con la presenza del paganesimo romano e i residui della sua religiosità all'interno del cristianesimo, perché non avrebbe potuto esserci una situazione simile in Inghilterra? In fondo le terre della Gran Bretagna avevano vissuto una fortissima presenza romana. Essendo i celti un popolo assolutamente pacifico e non dedito alla guerra, perché più improntato a una filosofia del 'vivi e lascia vivere', il forte senso di impostazione militare dei romani avrebbe potuto facilmente imporsi. Quella che a noi più interessa in questo caso è la carica dei Salii, un collegio sacerdotale composto da 12 elementi (i Salii Palatini, c'erano poi anche i Salii Quirini) consacrati al dio Marte.³⁶ A marzo e a ottobre essi eseguivano pubbliche danze in vari luoghi della città per celebrare l'inizio e la fine della stagione della guerra. La loro è la più antica testimonianza di un culto romano. Partiamo dall'abito: esso era un antico costume guerriero caratterizzato da una corazza di bronzo su una tunica colorata, un mantello con una striscia color scarlatto, la spada al fianco e in testa l'*apex* (berretto a cono), in mano le lance e gli *ancilia* (scudi ovali tagliati ai due lati) tra i quali l'originale donato, secondo il mito, da Marte al re Numa Pompilio per la difesa di Roma.³⁷

³⁴ Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma, 2007.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Jörg Rüpke, *La religione dei romani*, Einaudi, Torino, 2004.

³⁷ Giovan Battista Pighi, *La poesia religiosa romana*, Zanichelli, Bologna, 1958..

I Salii danzavano la *saltatio* (dal verbo *salire*: saltare, balzare, danzare) guidati da un *praesul* del quale ripetevano passi e figure che accompagnavano sbattendo ritmicamente tra di loro le lance e gli *ancilia*. Come ci spiega Sachs, i Salii battevano, in tempi di tre colpi ciascuno, i piedi al suolo “come i trebbiatori”³⁸ secondo un ritmo presumibilmente anapestico, breve breve lunga, e un’andatura di tenuta definita da Luciano come “la più maestosa di tutte le danze”,³⁹ questo mentre erano intenti a cantare il Carmen Saliare, una litania così antica da essere incomprensibile agli stessi romani di epoca imperiale. Con l’invasione romana in Inghilterra e l’importanza che questo culto legato alla guerra aveva nell’impero, non è impossibile che certe ritualità siano passate all’interno della cultura celtica.

Facciamo un resoconto di quanto abbiamo detto: l’invasione romana ha portato una militarizzazione della vita come mai prima di allora; la festa del primo maggio è facilmente riconducibile alla festa di Beltane, festa tipicamente britannica che non caratterizza tutti i popoli celtici; la presenza dei personaggi buffi poi evolutisi anche nelle caratterizzazioni dei personaggi della saga di Robin Hood possono richiamare al senso della maschera carnevalesca; il bastone richiama, come abbiamo detto, l’albero primordiale; la torta riporta in auge il sacrificio rituale... tutto ci conduce al senso di una danza di rottura con il vecchio e il ripristino di un nuovo equilibrio.

Ecco così che sembra comprendersi il perché del richiamo di Shakespeare a questa danza fatta di combattimenti. Il fatto che essa sia sempre citata e mai mostrata all’interno dello spettacolo vero e proprio, al contrario di altri stili di danza, fa sì che risuoni come una sorta di evocazione. L’atmosfera sottesa alla danza conferma gli eventi in corso d’opera e fa da predizione per gli eventi futuri sostenendo e conducendo gli eventi attraverso una crisi rigenerativa.

³⁸ Curt Sachs, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano, 1966, p.279.

³⁹ Luciano citato in Curt Sachs, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano, 1966, p.279.

BIBLIOGRAFIA

- Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, Lengres, 1589; New York, 1967.
- Lionel Bacon, *A Handbook of Morris Dances*, Morris Ring, London, 1974.
- Ingrid Brainard (a cura di), *Moresca*, in *International Encyclopedia of Dance* Vol. IV, Oxford University Press, New York, 1998.
- Alan Brissenden (a cura di) *Great Britain: Theatrical Dance, 1460-1660*, in *International Encyclopedia of Dance* Vol. III, Oxford University Press, New York, 1998,
- Alan Brissenden, *Shakespeare and the Dance*, Humanities Press, London, 1981.
- Alan Brissenden, *Shakespeare and the Morris*, in *The Review of English Studies* New Series, Vol. 30, No. 117, 1979, Oxford University Press.
- Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma, 2007.
- John Forrest (a cura di), *Morris Dance*, in *International Encyclopedia of Dance* Vol. IV, Oxford University Press, New York, 1998.
- John Forrest, *The History of Morris Dancing 1458-1750*, university of Toronto Press, Toronto, 1997.
- James G. Frazer, *Il ramo d'oro*, Boringhieri, 1965.
- Giovan Battista Pighi, *La poesia religiosa romana*, Zanichelli, Bologna, 1958.
- Patri J. Pugliese, *Issues in Fencing and Dancing in the Late Sixteen Century*, in *Proceedings of Terpsichore 1450-1900 International Dance Conference*, Ghent, 2000.
- Jörg Rüpke, *La religione dei romani*, Einaudi, Torino, 2004.
- Barbara Sparti, *The Moresca and mattaccino in Italy*, in *Continents In Movement: The Meeting of Cultures in Dance History*, Universidade Técnica di Lisbona, fMH, 1999.
- Curt Suchs, *Storia della Danza*, Il Saggiatore, Verona, 1966.

SITOGRAFIA

- <http://www.balarinsdibuje.it/>
- <http://www.graner.net/nicolas/arbeau/chapitres.php>