

# Il Ponte Sottile

## dalla Calabria alla Disney Pixar

**Patrizia Resta,**

**Dipartimento di Studi Umanistici, Lettere, Beni Culturali,  
Scienze della Formazione, Università degli Studi di Foggia**

---

*Certa quidem finis vitae mortalibus adstat nec devitari letum pote, quin obeamus*

*(Lucr. De rer. III, 1078-1079)*

### **Andiamo incontro alla morte, seguiamo Lucrezio, rendiamole omaggio!**

Fiorella Giacalone, nelle ore immediatamente successive alla scomparsa di Luigi Maria Lombardi Satriani, ha accolto la notizia con un breve post, scritto forse più per se stessa che per quanti avrebbero potuto leggerlo, nel quale lo descriveva intento ad attraversare il Ponte di San Giacomo mentre dall'altra sponda lo attendeva Mariano Meligrana. Consapevole del "radicale sodalizio intellettuale ed esistenziale" (Lombardi Satriani Meligrana, 1995:V) che li aveva uniti in vita, era questa un'immagine che, per quanti si sono nutriti del pensiero di Lombardi Satriani, non poteva che essere balsamo sulla ferita lacerata, lasciata da una perdita inattesa non per l'età o per la condizione fisica in cui egli versava da qualche tempo, ma perché l'ineguagliabile amore per la vita che aveva dimostrato fino agli ultimi giorni della sua esistenza e l'indomabile pervicacia intellettuale che lo aveva spinto fino all'ultimo respiro a mostrarsi infaticabile tessitore di pensiero, aveva creato, non solo nei suoi allievi, l'idea che, per quanto minato nella salute, pure ogni volta fosse capace di superare se stesso e stupire tutti, ripresentandosi sulla scena culturale più vigile e acuto di prima. D'altra parte il richiamo al sodalizio intellettuale fra Meligrana e Lombardi Satriani affondava le sue radici e rinviava a quell'unità metastorica della famiglia che negli scritti di quest'ultimo aveva catturato, espresso e reso in maniera efficace il senso del legame sociale manifestato dalla società contadina meridionale, da quel mondo, non solo popolare, intorno al quale Lombardi Satriani ha speso gran parte della sua riflessione, componendo un quadro etnografico del Meridione d'Italia di rara completezza.

A me, che non sono stata una sua allieva, che mi sono limitata a condividerne le battaglie accademiche in seno all'AISEA, prima come sua vicepresidente

e poi, su suo suggerimento, come presidente; a me che ne ho contrastato più e più volte le posizioni da fiera donna meridionale, osservando la benevola, e persino affettuosa, ironia con la quale sopportava le mie irruente prese di posizione a lui avverse, non spetta il compito di ripercorrerne la storia intellettuale, che risulterebbe lacunosa ed incompleta, quanto piuttosto di rivisitare un tema, come quello della morte, che nel tempo si è proposto come spazio di mediazione fra la sua dimensione dell'analisi antropologica e quella che a me risulta più familiare.

Se il nostro sodalizio intellettuale è nato sulla scorta dell'antropologia giuridica, infatti, è sul tema della morte che di recente la dimensione intellettuale della riflessione di Lombardi Satriani mi è apparsa in tutta la sua capacità riflessiva. E, d'altra parte, poiché, come egli stesso ha ripetuto, «altro è parlar di morte e altro è il morire» (Lombardi Satriani, 1995), sono proprio le sue considerazioni sulla morte che, rilette in questo frangente, sembrano alludere alla difficoltà di sperimentare quello che oggi, secondo un criterio divenuto di moda, potremmo definire il posizionamento metodologico dell'antropologo, utile a raggiungere la comprensione del tratto culturale su cui ha focalizzato la sua attenzione. In tal senso, può risultare persino illuminante, per un'antropologa non proprio ortodossa, come sempre mi sono ritenuta, pensare alla sagacia di Lombardi Satriani che dalle diatribe metodologiche spesso e volentieri si era tenuto lontano. Il sorriso arguto e sornione con il quale mi piace immaginarlo, nell'*altrove* in cui ora si trova posizionato, mi spinge a comprendere meglio la ragione per la quale l'ho osservato più volte mentre, seduto ad ascoltare l'intervento di un dotto collega, magari proprio sul tema della rimozione della morte, piuttosto si immergeva compiaciuto nella lettura di un romanzo che nascondeva, per non essere scortese, nelle pieghe di un giornale.

Aveva ragione. La morte, come le mafie (Resta 2020), non sono sperimentabili, eppure sono oggetti di analisi antropologica. Verità modesta e disarmante insieme, che racconta come non sia sempre necessario un eccesso di affanno metodologico; come lo sguardo antropologico possa, e in qualche caso debba, volare più alto.

Seguendo questa suggestione, in questo contributo tornerò a riflettere sulle forme in cui si esprime il cordoglio, considerando quest'ultimo lo spazio critico nel quale la cultura sfida la morte e la umanizza, attraverso i contesti narrativi mediante i quali ancora oggi la esprime. Esperirò questo tentativo confrontando due testi fra loro diversi: *Il Ponte di San Giacomo*, memorabile opera demologica che vinse il Premio Strega nel 1982, divenuto oramai un classico della riflessione antropologica non solo italiana, firmato appunto da Luigi Maria Lombardi Satriani e Mariano Meligrana e *Coco*, film di animazione diretto da Lee Unkrich e Adrian Molina, prodotto dalla americana Disney Pixar, e distribuito nelle sale cinematografiche nel 2017. Di conseguenza, affronterò la comparazione non solo fra due tipi di scrittura diversi, ma

anche fra due culture: quella calabrese di metà Novecento e quella messicana dell'inizio del nuovo millennio creata dal contesto filmico, culture lontane nello spazio e nel tempo, nelle quali la rappresentazione della morte segue un canone straordinariamente simile. Seguirò le ricorrenze che si apprezzano al loro interno, consapevole che i processi culturali sottopongono ad una continua revisione critica gli assetti di cui si compongono, e che il rischio di essenzializzarne le procedure, per loro natura performanti e magmatiche, è sempre in agguato.

## Narrare la morte

Nella prefazione del 1951 a *L'uomo e la morte* Morin ha sostenuto che l'uomo abbia nei confronti della morte un atteggiamento ambivalente poiché talvolta «la accantona e la dimentica» (Morin 2021, 353), talaltra «la osserva con lo sguardo fisso, che si perde nello stupore da cui emergono i miraggi». La nostra sembra l'epoca della distrazione. Un atteggiamento che si è sviluppato sin dalla prima modernità (Aries, 1978) quando il controllo degli affetti e delle pulsioni si è accompagnato a quel processo di civilizzazione che ha teso a isolare la persona morente (Elias 1985) e ha finito con il determinare la rimozione della morte dalla quotidiana esperienza della vita, malgrado essa rimanga evento tragico e irrisolvibile e insieme prospettiva inquietante per i singoli come per le collettività. Nonostante l'ipotesi della rimozione della morte sia largamente condivisa nel dibattito scientifico, pure non è stato ancora dimostrato che abbia del tutto perso vigore il ricchissimo universo simbolico depositatosi nell'immaginario collettivo relativo alla morte, esito della pluralità di risposte culturali prodotte e rielaborate localmente (Baronti, 2016:26), né che la creatività contemporanea si sia arrestata nella presunzione di addomesticare il radicale cambiamento che la morte reca con sé.

Se, secondo Hertz, la morte diventava oggetto di rappresentazione collettiva scandendo il tempo del lutto con doveri precisi (Hertz 1928), più di recente sembra che la produzione di idee che l'hanno riguardata abbiano piuttosto perseguito l'obiettivo di superare il limite invalicabile di quell'ultimo, definitivo istante, in cui si determina il trapasso. Il tempo dell'agonia esprime la «fungibilità tra realtà metafisica e realtà storica» (Lombardi Satriani Meligrana 1982:21), ha scritto Lombardi Satriani, e rende reale l'universo mitico simbolico al cui interno la morte viene ricompresa. La consapevolezza di dover attraversare l'ineliminabile passaggio per la porta stretta, apre ancora oggi una breccia in ogni individuo che nessun atteggiamento razionalizzante può colmare. È probabilmente questa la ragione per la quale, nonostante si sia attivato il processo di rimozione che ha espunto l'idea della morte dalla vita quotidiana, pure sembra che si continui a plasmare quell'universo simbolico, quelle finzioni vere (Clifford 1997:29), quelle costruzioni narrative pensate con l'obiettivo di lenire gli effetti che l'idea della morte produce tutt'ora

nell'immaginario postmoderno. Nella diatriba fra quanti hanno sancito la rimozione della morte e coloro che hanno continuato a scandagliare le forme diverse in cui il discorso sulla morte fa breccia e attraversa la contemporaneità, forse sono proprio questi ultimi ad avere colto l'elemento che è rimasto centrale nella produzione culturale che la riguarda: la narrazione.

La parola è risorsa essenziale per dare senso all'esperienza e al tempo. «Attraverso la parola viene "piegata" a relazione la datità irrelata del cadavere» (Lombardi Satriani Meligrana 1982:124), aveva affermato ancora una volta Lombardi Satriani, intendendo, in una accezione più estesa, che la capacità di piegare a relazione la datità irrelata della morte alla vita è qualità paradigmatica delle narrazioni che hanno ad oggetto la morte. Narrazioni che mutano, seguendo tempi e forme del cordoglio, adeguandosi alle nuove rappresentazioni del legame sociale. Cerimonie laiche, a cui non vogliamo riconoscere forza rituale, hanno sostituito le cerimonie religiose tradizionali; nuove usanze si sono sovrapposte ai comportamenti ispirati ad antiche credenze popolari. Così gli amici non accorrono come un tempo al capezzale del morente, non si occupano di curarne il corpo, non preparano i pasti per i suoi familiari ma parlano di lui. Lo fanno in forma cerimoniale, al termine di una celebrazione liturgica o riunendosi per un funerale laico, in presenza della bara o solo per un ricordo. La finalità, nell'affidare alla parola l'espressione del cordoglio, rimane quella di piegare la datità irrelata della morte generando uno spazio relazionale in cui sia possibile prendere commiato da ciò che si era stati e trasformare la relazione con il defunto. È quello che stiamo facendo ora e da queste pagine. Scrivendo per lui, su lui e di lui non stiamo forse procedendo a rendere colui che era per alcuni maestro, per altri amico, per altri avversario, qualcosa di radicalmente diverso? L'omaggio che gli si intende tributare nel celebrarlo, sancisce allo stesso tempo il nostro sentirci ancora in debito con lui, a lui ancora legati, eppure il riconoscere la radicale alterità in cui è andato a posizionarsi. E, quindi, in questo modo, lo lasciamo andare. Il pensiero torna all'elenco minuzioso delle forme di congedo dal defunto elencate ne *Il Ponte di San Giacomo*, che non includeva certo lo scrivere su riviste specializzate. Eppure sono proprio queste nuove forme rituali che dimostrano come il pensiero della morte non ha perso vigore e che persino nel tempo caratterizzato dalla rivoluzione digitale nel quale oggi viviamo, in un mondo in cui lo sviluppo tecnologico amplifica il delirio di onnipotenza di una umanità orientata dai principi di razionalità e ragione, i racconti che mettono in scena la morte assumono un valore paradigmatico su cui l'immaginario torna costantemente per costruire narrazioni (Thomas 2000), riproducendo antichi miti in forme rinnovate nel tentativo di connettere ciò che sta dentro l'orizzonte concreto del vivere con ciò che, esondando l'orizzonte della vita, continua a porre domande. L'obiettivo rimane sempre lo stesso: tessere strategie, al fine di contenere l'aspetto definitivo e terrificante che segna il termine dell'esistenza.

Forse quelli a cui alludiamo possono sembrare riti a bassa intensità (Ortoleva 2019), oggetti di consumo libero e personale che hanno perso ogni pretesa di prescrittività, eppure gli innumerevoli posizionamenti locali in cui prendono vita i contesti narrativi che esprimono oggi il cordoglio sembrano rispondere ad una matrice comune. Dal cinema al mondo virtuale, dalla scuola agli scaffali delle librerie, emergono racconti che recuperando porzioni di un patrimonio culturale che sembrava essere sopravvissuto solo, e in parte, nella cultura popolare, lo rielaborano, adattandolo ai gusti contemporanei.

Apparentemente, la presunta rimozione della morte che ha attinto la modernità pare avere indotto anche la rimozione di tutto quello che la rendeva temibile! Così film come *Lasciami entrare*, di Thomas Alfredson del 2008 e serie televisive come la colombiana *Cica Vampiro* destinata ai ragazzi e uscita nel 2013, trasmessa in numerose nazioni e che proprio in Italia ha raggiunto ragguardevoli indici di ascolto, o la saga di *Twilight* composta da 5 film usciti fra il 2008 e il 2012 e ancora la saga televisiva statunitense *The Vampire Diaries* trasmessa dal 2009 al 2017 si sono popolati di vampiri che, privati dei simboli di morte, dismesso il mantello nero, i denti aguzzi e le labbra madide di sangue, frequentano i college americani. Ragazzi e ragazze che conducono una vita apparentemente simile a quella dei loro coetanei, fatta eccezione per la capacità che conservano di spostarsi in assi spazio temporali diversi.

Altre abitudini si sono perse. Per esempio non si incontrano più i lunghi cortei che un tempo accompagnavano le salme nella città dei morti. Del corpo vengono piuttosto conservati i resti, esito della combustione a cui vengono sempre più di frequente sottoposti, che riempiono piccole urne. Le prefiche hanno da tempo cessato i lamenti funebri e il banchetto, dove ancora ne sopravvive l'uso, si tiene al ritorno dal funerale, in una forma che appare sempre più "americanizzata". La calendarizzazione della memoria sembra occupare spazi brevi, si assoggetta alle scelte personali mentre l'Altrove, l'Ade, il Paradiso sono immagini poste in secondo piano, addomesticate da una razionalità che vieta a sé stessa di accettare l'esistenza di ciò che non può sperimentare.

Nonostante ciò, la sostanza del vincolo fra vivi e morti rimane. Oggi come ieri i corpi vengono preparati, gli occhi chiusi, i piedi rivolti verso l'uscita, il cadavere accompagnato, anche se ogni azione un tempo rituale e in particolare il processo di tanato-metamorfosi (Favole 2003; 2011) è affidata alle mani esperte dei professionisti della morte. Medici, infermieri, pietosi aiutanti si alternano agli impresari delle pompe funebri attenti a seguire le istanze di un mercato in espansione, fingendo una empatia così diversa da quella di parenti e amici intimi che si prendevano cura della salma e portavano a spalla la bara. Comportamenti che sembrano persino cancellare dal ricordo l'immagine di quell'unità metastorica della famiglia a cui abbiamo già fatto cenno.

Nella prospettiva di Lombardi Satriani e Meligrana la preparazione del cadavere aveva attinenza con l'ideologia folklorica della morte intesa come viag-

gio e dell'aldilà inteso come spazio contiguo rispetto a quello dei vivi che «delinea la cornice mitica entro la quale si dispiega il processo di soggettivazione del cadavere e si precisano gli atti rituali che conferiscono forma, supporti di identità e strumenti operativi al morto. La preparazione rituale del cadavere è tutta in funzione dell'acquisizione della nuova soggettività che consenta al morto di intraprendere il viaggio» (Lombardi Satriani, Meligrana 1982:160). Così avevano scritto nell'ormai lontano 1982.

La soggettività, la dimensione individuale dell'esistenza che continua nel viaggio oltre la morte. È forse questa la cifra al cui interno l'uomo moderno è capace di continuare a pensare la morte. Morte come spostamento, come viaggio verso quell'altrove folklorico inteso come riproduzione del mondo reale, dunque, anche, come continuazione. Così, quando dalla infinita quantità di immagini che rimbalzano nella rete è emersa invece *Coco*, è sembrato che la scrittura filmica avesse fatto propria la dimensione mitico rituale in cui sono ricomprese tali credenze sulla morte, enfatizzate dalle potenzialità espressive della rappresentazione digitale. Invece, seppure senza l'esplicitazione di una chiara intenzionalità, la Disney Pixar ha messo in scena le idee sulla morte che dall'età classica fino ad oggi continuano a performare l'immaginario, e, proprio quando si pensava che l'uomo moderno avesse sconfitto la morte, disperso i legami familiari, fatto trionfare l'individualismo, ha riproposto la forza dell'unità metastorica della famiglia con immagini rassicuranti che colorano un racconto per bambini scritto per placare con il sorriso, la leggerezza e l'allegria, la paura, tutta umana, della morte.

## Animare la morte

Coco è la bisnonna di Miguel, un adolescente messicano che, secondo una lettura stereotipata della cultura messicana, ama suonare e cantare. Il riferimento allo stereotipo è importante. Il film, di animazione, propone un racconto che trae la sua forza proprio dalla scelta di fare leva su quello che il senso comune è in grado di decifrare. I trailer che ne hanno accompagnato l'uscita e la promozione, mostrano in primo piano un bellissimo ponte colorato simile ad un arcobaleno che dalla terra raggiunge il cielo, su cui passeggiano buffi personaggi appena delineati, chi a braccetto, chi in gruppo, chi da soli, indossando sgargianti abiti tradizionali.

Eccolo lì il Ponte di San Giacomo, che dalla memoria delle donne e degli uomini intervistati in Calabria a metà del secolo scorso fa breccia nella rete oltre quarant'anni dopo.

La storia è semplice. Miguel, il protagonista, che ama suonare in una nazione in cui a tutti piace la musica, è nato in una famiglia che odia la musica e gli vieta di suonare. Gli eventi si svolgono nel *dia de los muertos*, nel giorno dedicato ai morti, quando nelle case si preparano gli altarini adornati di fiori

su cui vengono esposte le fotografie dei parenti defunti e si visitano le tombe. Le immagini filmiche non aggiungono nulla più di quanto sul tema non sia già noto alla letteratura che si è concentrata nello studio delle tradizioni popolari, almeno occidentali. Probabilmente sono solo i suoni, i colori, la dinamicità delle immagini a suggerire qualche distinguo.

Sin dall'XI secolo, quando Papa Giovanni XIX istituì la commemorazione dei defunti fissandola all'inizio di novembre (Tabacco 1997), si è diffusa la credenza che nella notte fra l'uno e il due di novembre i defunti potessero tornare a visitare i parenti, sfilando però in una lugubre processione per le vie dei paesi, di cui oggi non viene più narrata l'esistenza nemmeno ai bambini. Di conseguenza, come testimoniato dalla vastissima letteratura demologica (cfr. fra i molti: De Gubernatis 1873; Pitré 1881; Tancredi 1938; Bronzini 1964; Lombardi Satriani, Meligrana 1982; A Buttitta 1995, I Buttitta 2006; Faeta, Malabotti 1980) si svilupparono tutti quei dispositivi rituali che si riteneva fossero atti ad accoglierli e controllarne la pericolosità, evitando loro di entrare in contatto con i vivi.

In Coco, il racconto del passaggio stretto fra la vita e la morte si snoda cucendo le credenze fiorite attorno all'inevitabile *limen* da attraversare, con la gioiosità di un contesto che gioca con l'idea stessa di una morte addomesticabile. Il piccolo Miguel vuole partecipare al concorso canoro che si tiene proprio per la festa dei morti. Trasgredendo ogni regola famigliare, per conquistare una ambita chitarra, entra in contatto con il regno dei morti. In un colorato e allegro cimitero abitato da vivi che nel giorno *de los muertos* visitano le tombe da cui spuntano simpatici morti, incontra i suoi antenati. Anche questa sequenza mette in scena, per gli ignari bambini del nuovo millennio, una serie di credenze popolari che nel tempo hanno perso efficacia. Il riferimento non è solo alla visita ai defunti nel giorno a loro dedicato, oggi rientrata nel mondo cattolico all'interno di un calendario liturgico che ha perso di pregnanza rispetto al calendario laico al punto che il 2 novembre non è più considerato festivo, ma anche all'uso di consumare il cibo sulle tombe in loro onore. Questo secondo aspetto assume rilievo ed è meravigliosamente rappresentato dalla sequenza in cui scheletri dinoccolati e sorridenti si affacciano dalle tombe, pronti a ricevere quell'obolo che sin dall'antichità i vivi versavano ai morti, di cui si pensava fosse scomparso persino il ricordo.

Mettendo in scena la tradizione, Miguel incontra i parenti proprio nel «periodo sospeso» (Buttitta I. 2006:92) in cui il varco è aperto e il loro rientro possibile. Tuttavia, l'incontro avviene in una condizione anomala. Non di notte, quando si ritiene che i morti procedono in processione attraverso un percorso rischiarato dalle luci predisposte dai vivi per delimitarne lo spazio, verso la chiesa, dove si recano per ascoltare, invisibili a tutti, la messa solo a loro riservata e officiata da un celebrante come loro defunto, come raccontano Lombardi Satriani e Meligrana ne *Il Ponte di San Giacomo*. Il loro incontro

avviene durante la festa, fra il vociare della gente, l'allegria e i colori che invadono la scena. L'elemento che ricorre è invece l'invisibilità dei morti, a tutti celati fuorché a Miguel, segnalando in questo modo il suo essere eccezione, figura tramite fra i vivi e i morti, il suo trovarsi in una condizione di mezzo a cui non si estende la protezione offerta dall'azione rituale compiuta dai vivi. Se i morti possono tornare per un giorno a vedere i vivi, infatti, secondo la credenza popolare che in questo trova una solida sponda nel pensiero razionale, mai ai vivi è concesso vedere i morti che tornano o mentre attraversare il varco. Le eccezionali figure presenti nelle letterature classiche a cui questo è stato consentito non sono equiparabili al piccolo Miguel che non è eroe al pari di Ulisse, Enea o lo stesso Dante. Miguel non solo non ha una missione eccezionale da compiere e nessuna capacità eccezionale da dimostrare, è anzi un ragazzino disubbidiente che ha mentito alla propria famiglia, ignorandone le regole e profanando quanto di più caro ella avesse.

La sua permanenza nell'aldilà sarà segnata da questa condizione di debolezza, visibile nel rischio che corre di trasformarsi in morto, pur essendo entrato da vivo nella città dei morti. La condizione di precarietà è resa chiaramente dalle dita delle mani del giovane protagonista che nella messa in scena digitalizzata progressivamente schiariscono, perdono di carnalità e assumono l'aspetto scheletrico. La doppia marginalità che esprime il personaggio, traditore della famiglia e vivo fra i morti, viene risolta dall'irrompere sulla scena degli antenati, almeno di quelli di cui la sua famiglia conserva il ricordo e che continua ad onorare. Nel mondo di mezzo del varco aperto per far transitare i morti in cui Miguel è precipitato, gli antenati intervengono a tutela del nipote. Questi li riconosce attraverso le foto che per anni ha visto esporre in casa nel *dia de los muertos*. Li chiama per nome, zii e nonni, come Enea aveva fatto con Anchise nel libro VI dell'Eneide. Gli antenati lo conducono sul ponte fatto di petali. L'attraversamento per Miguel non è semplicissimo, non è un'anima leggera ed evanescente, e infatti affonda nello strato di luce e fiori da cui il ponte è formato ma alla fine del percorso, sull'altra sponda, lo attende una divertente città dei morti, ricca di sfavillanti luoghi di divertimento, di efficienti mezzi di trasporto, dell'immane burocrazia e persino di favelas degradate.

La dimensione simbolica espressa attraverso il ponte esplose qui in tutta la sua potenza. Il ponte segna il passaggio riservato ai morti che circoscrive il varco oltre al quale non è concesso ai morti di avventurarsi né ai vivi sperimentare lo spazio. Per stupefacente che possa apparire, nel nuovo millennio la credenza nel ponte che congiunge il regno dei vivi con quello dei morti riemerge, restituita in una nuova versione e nella forma di produzione cinematografica digitalizzata.

Vale la pena di ricordare, infatti, che il simbolismo del ponte si inserisce in una ricca produzione narrativa presente già in ambito indoeuropeo. Contenuto nella dottrina del *sûtrâtmâ*, in cui «la parola *sêtu* il più antico dei vari termini



che designano il ponte, derivata dalla radice *si* attaccare, indica propriamente un legame» (Libera, 2011:765), manifestava la connessione fra le sponde unite dal ponte e il legame fra due diversi stati dell'essere che suo tramite era rappresentato. Un legame insieme sottile e resistente, «immagine adeguata della sua natura spirituale» (ibidem). Lo stesso ponte diventava, in quest'ottica, simbolo efficace del filo di vita che collega l'io spirituale all'io materiale a cui si riconduceva la stessa dottrina del *sûtrâtâmâ*. Assimilato ad un raggio di luce, le difficoltà di cui si presentava irto spingevano ad interpretarlo come prova iniziatica che l'anima doveva superare per transitare definitivamente alla condizione di defunto. Non a caso nelle credenze persiane lo si trovava definito come il «ponte della prova». Fragile e troppo sottile per i peccatori, che nel tentativo di attraversarlo precipitavano in un limbo spaventoso, diventava solido per i giusti che al termine del passaggio venivano accolti da Mithra e da questo condotti nel regno dei beati (De Gubernatis, 1873). La natura iniziatica del ponte affiora chiaramente anche dai pochi frammenti che si sono conservati dell'*Avesta* nei quali si legge che le anime, al quarto giorno dopo la morte, dovevano recarsi «al varco di un ponte, al centro della terra» (Seppilli, 1990:245) a seconda dei casi accompagnate da fanciulle, personificazione delle buone azioni vantate, o da esseri mostruosi, personificazione di quelle cattive. Presso «il ponte che l'*Avesta* denomina Çinvat-perethu (il ponte che raduna), tre giudici attendono al varco. Si tratta di una prova da cui dipende il destino di ogni anima dopo la morte» (Seppilli, 1990:246), ancora una volta ai buoni il ponte si presentava spazioso mentre per i malvagi diventava sottile e pericoloso. Nella civiltà latina, che pure sul piano ingegneristico è stata una abile costruttrice di ponti, sembra essere stata parca nell'usare il ponte pericoloso come metafora della soglia, dell'ostacolo da superare per rinascere in una condizione esistenziale diversa. Traccia di tale credenza può forse essere ritrovata nei riti sacri dedicati agli Argei che si svolgevano il 14 maggio di ogni anno sul ponte Sublicio, la cui interpretazione è però dubbia. Il rituale, che prevedeva che in tale occasioni le vestali gettassero nel Tevere gli Argei, i fantocci in forma di uomini con le mani e piedi legati ivi trasportati solennemente dai pontefici, può forse essere meglio assimilato alla pratica sacrificale legata al capro espiatorio (Dumezil, 1977). L'immagine del ponte pericoloso comunque si è conservata e ricompare nella tradizione cristiana. In epoca medievale, per esempio, era considerato come il ponte che attraversava l'inferno mentre nella tradizione finlandese, continuava ad essere rappresentato irto di «chiodi, aghi e lame di rasoio» (Eliade, 1979:115).

La storia tracciata brevemente della credenza nel ponte pericoloso conduce dunque direttamente a *Il Ponte di San Giacomo*, che ne documenta la vitalità nella Calabria di fine secondo Millennio attraverso la ricchissima raccolta di testimonianze che dobbiamo a Lombardi Satriani e Meligrana. Queste ancora una volta descrivono il ponte, ormai intitolato a San Giacomo, sottile come un capello e irto di difficoltà per i peccatori, che immancabilmente cadono

trascinati giù da demoni infernali, e ampio e facile da attraversare per le anime senza peccato (Lombardi Satriani, Meligrana, 1982:121-148). Nella lettura offertane da Luigi Lombardi Satriani, la tradizione popolare rimarca dunque fortemente il segno di rito iniziatico che il ponte incorporava, aprendo alle anime il varco di quel mondo «costitutivamente alieno» che era l'aldilà folklorico (Lombardi Satriani, Meligrana, 1982:139).

La finzione filmica che prende le mosse dal ponte arcobaleno ruota intorno all'immagine perduta del trisavolo di Miguel, colpevole di aver abbandonato la moglie e la piccola Coco, per seguire la sua passione per la musica. Da quel momento l'intera discendenza ne aveva bandito il ricordo, eliminando ogni oggetto che lo riguardasse e cancellandone il volto nelle foto di famiglia. La memoria dell'uomo continuava a vivere solo nel ricordo, annidato nella mente offuscata dagli anni, della figlia. Avo e discendente si incontrano in questo festoso aldilà senza riconoscersi. L'uomo condurrà il ragazzo nei luoghi più segreti e dolorosi di questo altrove, i luoghi in cui le anime scompaiono definitivamente perché dimenticate dai vivi, dalla famiglia. La trama ruota intorno alla prova iniziatica a cui viene sottoposto Miguel. Dovrà riconoscere il trisavolo, scoprire l'inganno di cui era stato vittima e convincere la mamma di Coco della sua innocenza mentre le forze del male, anch'esse parte del gioco, ne ostacolano il progetto. In perfetto stile feuilleton, Miguel esperirà il tentativo di dare a se stesso prima che agli altri prova di destrezza affrontando, da solo, una situazione apparentemente insuperabile. Sarà il successo in questa prova a garantirgli non solo di salvare la memoria dei suoi antenati e ritornare nel mondo dei vivi, riaccolto in famiglia e ma soprattutto di ricucire il legame quel legame fra vivi e morti che ne aveva incrinato l'unità per alcune generazioni.

Più del ponte, quindi, è quella che Lombardi Satriani ha definito «l'unità metastorica della famiglia» (Lombardi Satriani, Meligrana, 1982:126), costituita da quell'agglutinamento di antenati e discendenti, a segnare la trama di *Coco*. La celebrazione della famiglia, la cui unione oltrepassa la morte, è il valore fondante della narrazione. Garanzia di sicurezza e sopravvivenza, essa è il filo rosso che orienta la trama dell'intero processo cerimoniale predisposto dai vivi per far fronte all'evento morte. Lenisce il trauma della separazione, incorporandolo nei riti di commiato.

Ancora una volta dal lavoro in Calabria di Lombardi Satriani traiamo conferme e riscontri. Ivi negli anni Settanta era ancora viva la credenza che i morti uscissero dalle tombe per accogliere un parente appena defunto quando il corteo funebre giungeva in prossimità del camposanto. La loro presenza si palesava perché accalcandosi sul feretro, lo rendevano pesante. Ponendosi poi alla testa del macabro corteo invisibili a tutti, si pensava che si dirigessero in processione verso il cimitero, seguiti dalla bara e dai vivi, a cui spettava il compito di gestire la sepoltura.

Sul tema del corteo funebre il mondo latino manifesta maggiori punti di convergenza con la tradizione popolare. La categoria di tempo verticale esemplificata da Bettini nella esposizione dello stemma genealogico durante il funerale gentilizio, un «archivio iconografico familiare» (Bettini 1986:182) richiama, infatti, la riproposizione in chiave di categoria semantica l'unità metastorica della famiglia in un proficuo gioco di precedenze e successioni (Bettini 1986:190). Secondo la sua testimonianza, al corteo funebre di un personaggio illustre sfilavano le immagini di cera dei suoi antenati, indossate da persone che nella statura e nel portamento ne ricordassero le fattezze. «Chi muore, non passa *ad maiores* solo metaforicamente», scrive Bettini (Bettini 1986:186). Come nel funerale calabrese nel quale «è come se i familiari superstiti e i familiari morti fossero impegnati, ciascuno per la propria parte, in un intenso, convergente lavoro che aiuti il morto ad acquisire il suo nuovo status» (Lombardi Satriani, Meligrana, 1982:126), nel funerale gentilizio «gli antenati sono davvero lì a fargli corteo si muore in presenza del proprio passato, della sua orgogliosa grandezza» (Bettini 1986:186). Ma è proprio l'uso di conservare le immagini degli antenati nell'atrio, aggiungendo di volta in volta l'*imago* del nuovo morto pronto a sfilare nel successivo funerale gentilizio (Bettini 1986:188), che manifesta un'ulteriore elemento di convergenza con l'insieme delle credenze conservatesi nella cultura popolare e riemerse nella forma di narrazione digitalizzata contemporanea.

Come ad antenati ben più illustri, anche al piccolo eroe della Pixar sarà concesso di fare la strada a ritroso e tornare sulla terra per adempiere ai suoi obblighi verso la memoria dei parenti defunti. Il suo compito è esporre l'immagine dell'antenato mancante nel giorno dedicato ai morti, preservandone, attraverso il ricordo, la vita nell'aldilà. La storia segue, quindi, un percorso duplice, per un verso mette in evidenza il sostegno che gli antenati offrono al ragazzo nell'aldilà di cui si è detto, per altro verso gli obblighi che egli deve rispettare sulla terra. Lo storytelling si sviluppa intorno alla fotografia della famiglia della bisnonna Coco. A questa foto manca il lembo in cui era ritratto suo padre. Nel mondo rovesciato della costruzione narratologica, sarà proprio il ritrovamento del lembo mancante della foto esposta sull'altare dei morti nella casa di Miguel, il dispositivo magico rituale che consentirà al ragazzo di mostrare di avere superato la prova iniziatica e all'anima di non scomparire e continuare a vivere nell'aldilà nella relazione con la sua famiglia terrena, alimentata dal ricordo che di lui sarà ripristinato. L'enfasi riservata nel film alle sequenze che vedono finalmente ricongiunti e pacificati i genitori di Coco scendere a braccetto sul ponte arcobaleno per tornare nel tempo protetto dei morti, a trovare una famiglia che ancora li onora nel ricordo, esplicita chiaramente la relazione di continuità fra i vivi e i morti.

## Per concludere

Forse non saranno i nuovi riti a bassa intensità ad agevolare il passaggio del morto sul ponte pericoloso, a ridurre l'ansia e il terrore di pensare al proprio transito in una condizione e verso un luogo sconosciuto. Forse questa istanza rimane riposta, come dimostra *Coco*, nella speranza di ritrovare, in un altrove che non si vuole immaginare alieno, volti riconoscibili e legami solidi. L'unità metastorica della famiglia, sintesi sublime che dobbiamo a Lombardi Satriani, è ancora il sogno di cui si nutre il delirio di onnipotenza che l'uomo contemporaneo coltiva, pur sapendo che ha il sapore amaro della sconfitta.

Nemmeno l'uomo post moderno, che vive in quella modernità che Giddens definisce radicale (Giddens, 2017), in cui la fiducia verso i sistemi astratti, strettamente correlata al funzionamento delle istituzioni contemporanee, pare avere soppiantato la fiducia verso qualsiasi altro legame, può sottrarsi allo sconvolgimento che provoca la morte e al pensiero della finitezza dell'esperienza umana che l'accompagna, come voleva Sant'Agostino, sin dalla nascita. In questa rarefazione dei contesti fiduciosi l'unica speranza rimane quella di sopravvivere nelle narrazioni familiari, nella certezza che è nella continuazione del racconto che continuiamo ad esistere.

L'accurata raccolta dei cerimoniali che mettevano in scena i riti funebri della tradizione popolare calabrese di fine Millennio e gli scheletri dinoccolati sorridenti, colorati e festosi della Pixar di oggi ci consentono di continuare a credere che Luigi abbia attraversato la soglia e sia stato accolto da Mariano Meligrana e di sperare anche che oltre la soglia ciascuno di noi potrà conservare un po' della propria identità, perché questa è condizione necessaria a conferire senso alla vita e rende quest'ultima pensabile.

Naturalmente fino a quando continueranno le narrazioni e qualcuno nel *dia dei los muertos* esporrà la nostra immagine: evanescenza reale di una realtà evanescente.

## Bibliografia

- Ariès P., *Storia della morte in Occidente*, Rizzoli, Milano 1987, (ed.or.1975).
- Baronti G., *Margini di Sicurezza, L'ideologia folclorica della morte in Umbria*, Perugia, Morlacchi Editore, 2016.
- Bettini M., *Antropologia e cultura romana Parentela, tempo e immagini dell'anima*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986.
- Buttitta A., *Dei segni e dei miti. Una introduzione all'antropologia simbolica*, Palermo, Sellerio, 1996.
- Buttitta I., *I morti e il grano Tempi del lavoro e ritmi della festa*, Roma, Meltemi, 2006.

- Bronzini G.B., *Vita tradizionale in Basilicata*, Matera, Montemurro, 1961.
- Clifford J., *Introduzione: Verità parziali* in J.Clifford - G.Marcus (curr.), *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi, 1997, (ed. or. 1986), pp. 23-52.
- De Gubernatis A., *Storia popolare degli usi funebri indo-europei*, Milano, Fratelli Treves, 1873.
- Dumézil G., *La religione romana arcaica*, Milano, Rizzoli, 1977, (ed.or.1974).
- Eliade M., *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979 (ed or.1965).
- Elias N., *La solitudine del morente*, Bologna, Il Mulino, 1985 (ed.or.1982).
- Faeta F., Malabotti M., *Imago mortis. Simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia Meridionale*, Roma, De Luca, 1980.
- Favole A., *Resti di umanità La vita sociale del corpo dopo la morte*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- Favole A., *L'ambivalente Statuto dei Resti Umani: Il caso del nuovo Museo Cesare Lombroso di Torino* V. Nizzo, (cur.) *Dalla Nascita alla morte: Antropologia e Archeologia a Confronto Atti dell'incontro Internazionale di studi in onore di Claude Lévi Strauss*, Roma, ESS, 2011, 461-478.
- Giddens A., *Le conseguenze della modernità*, Bologna, Il Mulino. 2017 (ed. or. 1990).
- Hertz R., *La preminenza della mano destra e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1994 (ed. or. 1928)
- Libera R., *Il Ponte: Un passaggio nell'aldilà attraverso l'indefinito*, V. Nizzo, (cur.) *Dalla Nascita alla morte: Antropologia e Archeologia a Confronto Atti dell'incontro Internazionale di studi in onore di Claude Lévi Strauss*, Roma, ESS, 2011, 759-767
- Lombardi Satriani L. M., Meligrana M., *Il ponte di San Giacomo L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Milano, Rizzoli, 1982.
- Lombardi Satriani L. M., Meligrana M., *Diritto egemone e diritto popolare La Calabria negli studi di demologia giuridica*, Soveria Mannelli, (CT), Qualecultura-Jaca Book, 1995 (ed Or. Qualecultura Vibo Valentia 1975).
- Ortoleva P., *Miti a bassa intensità, Racconti, Media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 2019.
- Pitrè G., *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo, L. Pedone-Lauriel, 1881.
- Resta P., *Inciampi L'irruzione dell'approccio interpretative nell'antropologia del XX secolo*, in V. Matera (a cura di) *Storia dell'etnografia, Autori, teorie, pratiche*, Roma, Carocci, 2020, pp. 369-390.

---

Seppilli A., *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, Palermo, Seellerio, 1990.

Tabacco G., *Il cristianesimo latino altomedievale* in Filoramo G.- Menozzi D. (curr.) *Storia del cristianesimo. Il medioevo*, Roma-Bari Laterza, 1997, pp. 7-106.

Tancredi G., *Folklore garganico*, Manfredonia, Armillotta & Marino 1938.

Thomas L.V. , *Les Chairs de la mort. Corps, mort, Afrique*, Paris, Le Plessis-Robinson, 2000.